

Pia Salmela

'Varje förklaring är en hypotes'¹

I

Två veckor sedan, en vanlig fredagskonsert på Åbo Konserthus hände det mig någonting. Första hälften av konserten upptogs av Mendelssohns konsert för violin och orkester, E-moll op.64 – Jorma Panula som gästdirigent, solisten var en ung rumänska, Silvia Marcóvici. Hon spelade igenom konserten som om hon deltog i fyra hundra meters häck, med styrka och energi och våldsam fart; "at break-neck speed", skulle en av mina pianistvänner säga. Orkestern hade svårt att hinna med, stråkarna självklart lite lättare men blåsarna hade ingen chans – de bara kunde inte komma in samtidigt... Panula dirigerade med minsta möjliga rörelser, hans rygg till salen sa "bara vi kommer igenom det här på nåt sätt...". Jag behövde inte alls anstränga mig för att komma ihåg Wittgensteins anmärkning: "Mendelssohn is, I suppose, the most untragic of composers."²

Efter pausen blev det Nielsens fjärde. Mitt i allt var dirigenten yrvaken, ingen likgiltighet i hans rygg, och blåsarna right on cue, som en tanke. Jag kommer inte ihåg att jag skulle ha hört fyran förut. Men nu hörde jag – och hur hörde jag inte på den! Det skulle vara en plattityd att säga att jag blev skakad (om man inte menar bokstavligen, ställ-

¹ Ludwig Wittgenstein: Anmärkningar över Frazers "The Golden Bough", *Horisont* 5, 1978. Övers. Lars Hertzberg.

² Wittgenstein: *Culture and Value* (Oxford 1980), s. 1e.

vis, av volymen) men jag blev definitivt djupt gripen. Nästan bortblåst – slagverken i sista satsen som dränkte orkestern med en förfärlig, fruktansvärd mäktighet. Det är svårt att säga vilka alla tankar och upplevelser som rann igenom mig just då – dock sade jag till mina vänner en bit senare, på vägen ut: ”nu vet jag precis vad jag måste skriva, nu vet jag varför jag varit så missnöjd...”

En reaktion mot Clive Bell som säger: ”For, to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man’s activity to a world of aesthetic exaltation.”³

Men det är ju precis tvärtom! Just i den mån som ett konstverk lyckas beröra människan i oss, människan med all sin kunskap om och förtrogenhet med det mänskliga livet, dess idéer och känslor och angelägenheter, just i den mån griper konstverket oss. Om ett konstverk inte kan vädja till mig som en människa, hur kan det alls? Det som Nielsens fjärde väckte hos mig var människan som reagerade på musiken som ett mänskligt uttryck – det fruktansvärda och mäktiga hade inte alls berört mig om jag endast hade hört det som en formell perfektion av ngt – av vad??

Lite senare i samma textstycke säger Bell, förbluffande nog: ”Before we feel an aesthetic emotion for a combination of forms, do we not perceive intellectually the rightness and necessity of the combination?” Det går illa ihop med hans övertygelse om att alla estetiska system måste vara baserade på personliga upplevelser: ”It must be replied that any system of aesthetics which pretends to be based on some objective truth is so palpably ridiculous as not to be worth discussing.”⁴

Min poäng här är att en estetisk hypotes kan leda den estetiska upplevelsen på villovägar, eller åtminstone begränsa, hos oss, möjligheten till att uppskatta eller ta emot något. Att så är fallet med Bell ifråga om musiken tycker jag är uppenbart i det följande:

[...] I understand music too ill for music to transport me far into the world of pure aesthetic ecstasy. [...] Tired or perplex-

³ Clive Bell, *Art* (New York 1958) s. 27.

⁴ *ibid.* s. 18.

ed, I let slip my sense of form, my aesthetic emotion collapses, and I begin weaving into the harmonies, that I cannot grasp, the ideas of life. Incapable of feeling the austere emotions of art, I begin to read into the musical forms human emotions of terror and mystery, love and hate, and spend the minutes, pleasantly enough, in a world of turbid and inferior feeling.[...] I have tumbled from the superb peaks of aesthetic exaltation to the snug foothills of warm humanity.⁵

Man kan fråga sig hur det över huvudtaget skulle vara möjligt att känna något alls, om man inte gjorde det som en människa. Och om dessa mänskliga känslor är "inferior" så hur har de få utvalda lyckats komma till de "austere and thrilling raptures of those who have climbed the cold, white peaks of art"?⁶

Den känslan Bell här beskriver tycks hellre vara en frånvaro av känsla.

Wittgenstein skrev i 1931: "Structure and feeling in music. Feelings accompany our apprehension of a piece of music in the way they accompany the events of our life."⁷

Men det finns här att notera, att trafiken inte är enkelriktad. Våra estetiska hypoteser kan påverka vårt sätt att uppleva konstverk, men konstverk kan också påverka vårt sätt att uppleva våra hypoteser, såsom de kan påverka vårt sätt att uppleva hela vårt liv.

Det verkar finnas en tyst överenskommelse om en logisk ordningsföljd, som går ungefär såhär: först har vi livet som sådant, sedan har vi konsten som på olika sätt kommenterar eller lyfter fram livet eller vissa väsentliga aspekter i det, dvs. konsten fungerar som en strålkastare av något slag; och sedan har vi estetiken och de estetiska vetenskaperna som i sin tur kommenterar, förklarar och tydliggör konsten och konstverk.

Behöver det vara så? Är inte tanken lite i stil med: det finns något som är fallet, säg, universum som ett logiskt måste – sedan har vi det faktuellella som är den materiella verkligheten, och som sista led har

⁵ ibid ss. 30-31.

⁶ ibid.

⁷ Wittgenstein: Culture and Value, page 10e.

vi vetenskapen som förklarar den och tydliggör den, ger oss svar på hur och varför?

II

”Varje förklaring är en hypotes.”

Anmärkningen är hämtad ur Wittgensteins år 1931 dikterade manuskript, den första av två uppsättningar kommentarer till Sir James Frazers *The Golden Bough* (*Den gyllene grenen*)⁸. I verket, som är en klassiker inom socialantropologin, ville Frazer förklara uppkomsten av religiösa och magiska riter och föreställningar i olika kulturer. Lars Hertzberg skriver i sitt förord till den svenska översättningen av Wittgensteins kommentarer:

Verket innehåller en enorm samling antropologiska data från olika länder, ett material som Frazer skaffade sig genom att läsa reseskildringar, intervjuva missionärer, osv. Frazer fick inspirationen till sitt arbete då han läste om den gyllene grenen i Dianas lund vid sjön Nemi nära Rom. Den gyllene grenen vaktades av en ”prästkung” – en f.d. slav som behöll sitt ämbete tills han dödades och efterträddes av en annan slav. Detta bruk, som ännu pågick under Roms kejsartid, fascinerade Frazer därför att det, som han ansåg, stack av från det civiliserade italienska samhället vid denna tid ”likt en urtida klippa som skjuter fram ur en välklippt gräsmatta”. Frazer ansåg att bruket bara kunde förstås som en kvarleva från en annan, mera barbarisk tid. Han ville finna en förklaring till bruket genom att påvisa, att besläktade bruk förekom i andra kulturer [...]. Frazer ansåg, att varje mänsklig kultur utvecklas genom tre stadier: ett magiskt, ett religiöst och ett vetenskapligt stadium. Magiska föreställningar är enligt Frazer att betrakta som felaktiga teorier om naturförloppen.⁹

Det är omöjligt att kort sammanfatta Wittgensteins anmärkningar över Frazers verk, som i sitt ursprungliga skick omfattade tolv band – även om Wittgenstein läste den senare utkomna ettbandsupplagan. Föremål

⁸ Sir James Frazer: *The Golden Bough*, vars första upplaga kom ut 1890.

⁹ Lars Hertzberg: Förord till övers. av Wittgensteins ”Anmärkningar över Frazers...”, Horisont 5, 1978.

för Wittgensteins förargelse tycks mest av allt vara Frazers oförmåga att förstå andra kulturer och andra sätt att leva än sin egen. Han brister ut: "Vilken andlig inskränkthet hos Frazer! Och därför: vilken oförmåga att förstå ett annat liv än det i England vid hans tid! ... Frazer kan inte föreställa sig en präst som inte i grund och botten är en engelsk *parson* från vår tid, med all sin dumhet och slapphet."¹⁰

I dessa anteckningar säger Wittgenstein inget om sin olust för den anda som betecknar vår egen tid och dess tro på framåtskridande, men anmärkningar i både *The Blue Book* och i *Vermischte Bemerkungen* (Culture and Value) från ungefär samma tid tycks mig stå i samband med denna kritik av Frazer. I *Vermischte Bemerkungen* / *Culture and Value* (Särskilda anmärkningar i Lars Hertzbergs översättning) finns den berömda skissen till ett förord från 1930:

It is all one to me whether or not the typical western scientist understands or appreciates my work, since he will not in any case understand the spirit in which I write. Our civilization is characterized by the word 'progress'. Progress is its form rather than making progress being one of its features. Typically it constructs. It is occupied with building an ever more complicated structure. And even clarity is sought only as a means to this end, not as an end in itself. For me on the contrary clarity, perspicuity are valuable in themselves.[...] So I am not aiming at the same target as the scientists and my way of thinking is different from theirs.¹¹

(Om jag blir förstådd eller uppskattad av den typiske västerländske vetenskapsmannen är mig likgiltigt, eftersom han ändå inte förstår den anda i vilken jag skriver. Vår civilisation karaktäriseras av ordet "framåtskridande". Framåtskridandet är dess form, det är inte en egenskap hos vår civilisation att den går framåt. Typiskt för den är att den är uppbyggande. Dess verksamhet består i att konstruera en allt mera komplicerad struktur. Och även klarheten tjänar återigen bara detta syfte och är inte ett självändamål. (...) Mitt syfte är alltså ett annat än vetenskapsmannens, och min tankerörelse annorlunda än deras. (övers. Lars Hertzberg))

¹⁰ *ibid.* s. 29.

¹¹ Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, (Oxford 1980), s. 7e.

I *The Blue Book*, som Wittgenstein dikterade till sina studenter i Cambridge 1933-34, talar han om vår längtan efter allmängiltighet:

Vår längtan efter allmängiltighet har också en annan huvudkälla: vår fixering vid den vetenskapliga metoden. Med det avser jag metoden för att reducera förklaringar av naturfenomen till minsta möjliga antal naturlagar; och i matematiken, användningen av en generalisering för att göra enhetlig behandlingen av olika former av argument. Filosoferna ser jämt vetenskapens metod framför sig, och är oemotståndligt lockade till att ställa frågor och besvara dem på samma sätt som vetenskapen gör. Denna tendens är den verkliga källan till metafysiken, och leder filosofen till fullkomligt mörker.¹²

Riktigt eller ej så är det också dessa anmärkningar som jag anar i bakgrunden då jag läser anmärkningarna över *The Golden Bough*. Wittgenstein menar att själva tanken att vilja förklara seder, i meningen magiska och religiösa riter, är förfelad. Varför det? För att Frazer enligt hans mening enbart kan begripliggöra sig för de människor som från första början tänker som han gör, dvs. att man redan från början är övertygad om att religiösa och magiska föreställningar är villfarelser eller misstag, grundade på felaktiga teorier om hur saker och ting förhåller sig: alltså, rena rama dumheten.

Ett rätt så långt citat (med några hopp och skutt emellan) ur Anmärkningar över Frazers *The Golden Bough* behövs för att hålla mig på det torra, dvs. för att icke göra mig skyldig till plagiat. För övrigt tror jag att denna text av Wittgenstein kanske är en av hans mindre kända, så det är skäl att ange den viktigaste delen i sin ursprungliga form.

Frazers framställning av människornas magiska och religiösa föreställningar är otillfredsställande: den låter dessa föreställningar framstå som *villfarelser*. – Så misstog sig alltså Augustinus, när han åkallar Gud på varje sida av *Bekännelserna*? Men – säger man kanske – om han inte misstog sig, så gjorde i varje fall den buddhistiske helige det – eller vemsomhelst annan – vars religion ger uttryck åt helt andra föreställningar. Men *ingen* av dem misstog sig, utom där han ställde upp en teori. [...] Det är ytterst märkvärdigt att dessa seder [tex. dräpandet av prästkungen] slutligen sas framstår som dumheter.

¹² *The Blue Book*, (Oxford 1969) s. 18; översättning min.

/ Men det blir aldrig begripligt att människor gör detta av ren dumhet. När han [Frazer] tex. förklarar för oss, att kungen måste dräpas i sina mannaår, därför att hans själ enligt vildarnas uppfattning inte annars höll sig frisk, så kan man däremot bara säga: där denna sedvänja och dessa föreställningar uppträder i förening, där framspringer inte seden ur föreställningen, utan båda finns bara där./ Det är visserligen möjligt, och inträffar ofta nuförtiden, att en människa uppger en vana sedan hon upptäckt att denna vana stött sig på en villfarelse. Men detta är bara fallet när ett påpekande om villfarelsen är nog för att få henne att uppge handlingssättet. Men så förhåller det sig inte med ett folks religiösa bruk, och just *därför* rör det sig här *inte* om en villfarelse./ Frazer säger, att det är mycket svårt att upptäcka villfarelsen i magin – och därför håller den sig kvar så länge – eftersom tex. en besvärjelse som ska frambringa regn säkert förr eller senare tycks ha sin verkan. Men just därför är det märkvärdigt att människorna inte tidigare upptäcker, att det i alla fall regnar förr eller senare./ Det fåfänga i att söka en förklaring visar sig redan däri, tror jag, att man bara behöver sammanställa det man *vet* på rätt sätt, utan att tillfoga något, för att den tillfredsställelse som man vill nå genom en förklaring skall uppnås av sig själv. Och här är det ingalunda förklaringen som skänker tillfredsställelse. När Frazer börjar med att berätta historien om skogskungen i Nemi för oss, så gör han detta i en ton som visar, att något märkvärdigt och frunktansvärt utspelar sig här. Men härigenom blir egentligen frågan "varför sker detta?" besvarad: Därför att det är fruktansvärt. Det vill säga, just i detta förlopp som vi finner fruktansvärt, storslaget, grymt, tragiskt, osv. – allt annat än banalt och betydelselöst – *detta* har gett upphovet till förloppet. Här kan man bara *beskriva* och säga: sådant är människans liv. Förklaringen är i jämförelse med det intryck, som det beskrivna gör på oss, alltför osäker. Varje förklaring är en hypotes.¹³

¹³ Wittgenstein: Anmärkningar över Frazers 'The Golden Bough', *Horisont* 5, 1978, ss. 27-28; översättning Lars Hertzberg.

III

Helt riktigt påpekar Wittgenstein att Frazers förklaringar inte skulle vara några förklaringar alls, om de inte vädjade till en stark tendens hos oss. Vi vill ha förklaringar, vi har en benägenhet att leta efter förklaringar: och mig synes det vara en viss typ av förklaring som lockar oss mest av alla, en som jag ville kalla ursprungsförklaringen eller den alltomfattande, heltäckande förklaringen.

Den kommer till uttryck genom att alltid gå från enskilda företeelser, enskilda fall mot en mera generell förklaring. Så till exempel den nostratiska språkteorin inom lingvistikens – från en början i de ca. 6000 språk som idag används i världen till indelning i olika huvudgrupper av språk och ännu vidare: vissa forskare hävdar faktiskt att alla världens språk kan spåras tillbaka till ett enda ursprungsspråk. Tom. lingvister som anser dessa nostratiska skolans forskningsresultat (huruvida de kan kallas resultat, måste språkforskarna sinsemellan komma överens – det är inte en filosofisk fråga) vara mindre än vetenskapliga, medger att tanken är lockande – alltså en hypotes som man nästan oemotståndligt omfattar. Även om det av kritiska röster inom lingvistikens påpekats att tex. det finska språket kunde inrymmas i gruppen amerind-språk (som enligt vissa forskare täcker en tredjedel av alla språk på den nya kontinenten, där man tidigare räknat med 200 språkgrupper), så tycks kritiken mest av allt gälla forskningsmetoderna, inte hypotesen i sig. I detta speciella fall, den nostratiska teorin, är jag nästan lockad att kalla den för en wall-to-wall hypothesis...

Jag antar att Wittgensteins kritik också var riktad mot tanken att det enbart är en tidsfråga innan vi vet mer, och sedan mer, och kanske slutligen allt som finns att veta. För den som inte ifrågasätter den ovannämnda hypotesen gäller det alltså för det mesta bara att skärpa blicken, att förbättra instrumenten och att fullständiggöra metoderna. Vad, om inte detta, skulle vara det som Wittgenstein kallade för "förakt för det partikulära"? "Instead of 'craving for generality' I could also have said 'the contemptuous attitude towards the particular case'."¹⁴

¹⁴ Wittgenstein: *The Blue Book*, (Oxford 1969), s. 18.

Att det inom estetiken finns rikligt med förklaringar som är hypoteser i den mening, att de är avsedda att förklara hela fenomenet "konst", torde inte komma som en överraskning. Trots att man inom fältet kanske har kommit bort från tanken att det finns en innersta väsen hos föremål som vi betecknar med "konstverk", eller att man som en Clive Bell skulle anta att "... [d]oing aesthetics is seeking out the quality common to all works of art that have moved us. (...) There must be some one quality without which a work of art cannot exist"¹⁵ så finns det fortfarande kvar tanken att det på ett generellt plan går att avgöra vad som är konst och vad som inte är det, och att denna förklaring av nödvändighet är av en teoretisk natur. Så kan tex. Danto i sin *The Transfiguration of the Commonplace* hävda att

It is in this regard that I want to say that the claim of the physicalist of pigment, the man who has found in paint per se the point of art, is not saying what the philistine is saying when he says "This is black and white paint and nothing more." He is not even uttering a tautology when he says that this black paint is black paint. Rather, he is making an artistic identification by means of this "is" – he is remaining within the idiom of art. He is saying, in effect, that a whole other class of identifications is wrong, relative to a *theory* of what art is. To see something as art at all demands nothing less than this, an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art. *Art is the kind of thing that depends for its existence upon theories; without theories of art, black paint is just black paint and nothing more.* (...) But it is plain that there could not be an artworld without theory, for the artworld is logically dependant upon theory. So it is essential to our study that we understand the nature of an art theory, which is so powerful a thing as to detach objects from the real world and make them part of a different world, an *art world*, a world of *interpreted things*.¹⁶

Det är bla. med denna utsaga som bakgrund som Danto kan hävda att "[a]s a work of art, the Brillo Box does more than insist that it is a brillo box under surprising metaphoric attributes. It does what works of art

¹⁵ Clive Bell: *Art* (New York 1958), ss. 16-17.

¹⁶ Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, (Harvard University Press, 1981), s. 135. Kursivering av meningen mitt i citatet är min.

have always done – externalizing a way of viewing the world, expressing the interior of a cultural period, offering itself as a mirror to catch the conscience of our kings.”¹⁷

Kejsarens nya kläder? Matematikern Georg-Christoph Lichtenbergs teckning, som enbart visar en vit rektangel omramad av svarta sträck och heter, enligt tecknaren, ”En egglös kniv utan skaft”, från 1700-talet, är en påminnelse om att konceptuella vitsar inte enbart är en 1900-tals företeelse, även om verk som Placid Civic Monument av Oldenberg speciellt gycklar med den moderna estetiken.

Vidare menar Danto att om vi reagerar med indignation till verk som ”Brillo Box” så har vi gjort oss skyldiga till att förväxla konstverket med dess vulgära motsvarighet i den kommersiella verkligheten. Med Dantos ord, ”[t]he work vindicates its claim to be art by propounding a brash metaphor: the-brillo-box-as-work-of-art.”¹⁸

Det är enbart genom att acceptera Dantos teori (Dantos hypotes) om föremåls transfiguration från sin vardagliga existens till konstverk genom att uppta formen av metafor som man kan se vardagliga föremål, tex. Brillo Box och Campbell Soup som konstverk. Man måste alltså godta den ontologiska subtraktionen: verket minus det fysiska föremålet som är dess identiska motsvarighet i verkligheten = den ontologiska återstoden som gör föremålet i fråga till ett konstverk.

Utän att närmare gå in på Dantos resonemang, som Ben Tilghman med förtjänst dissekerat i sin *But is it Art?* (Oxford 1984), vill jag endast påpeka att en dylik teori gör det, istället för att förbättra vår förståelse av konst, nästan omöjligt att använda ordet ”konst”. Vadsomhelst som erbjuds oss som konstverk, av ”konstvärlden” accepterade som sådana, måste av ontologiska skäl bli godtagna som konstverk. Reaktionen till något som konstverk, den estetiska upplevelsen, får ge vika åt en intellektuell verksamhet som består i att dra slutsatser pga. intrikata teoretiska antagelser.

Att Danto ansåg sin teori ha en giltighet för allt som går under namnet konst, säger han uttryckligen i sitt förord till boken: ”More important, if anything I write fails to apply throughout the world of art, I

¹⁷ *ibid.* s. 208.

¹⁸ *ibid.*

shall consider that a refutation: for this aims at being an analytical philosophy of *art* (...)."¹⁹

Från estetiska kvaliteter hos konstverk och i hela diskussionen om konst, går man alltså i en purt intellektuell riktning. Ifall konstverk inte längre har estetiska kvaliteter som urskiljer dem från icke-konstverk, eller några som helst perceptuella kvaliteter som urskiljer och åtskiljer dem från vanliga fysiska föremål (Brillo Box av Andy Warhol, Placid Civic Monument av Oldenberg) eller från vår vanliga fysiska omgivning (Cages Silent Music), vad har estetiken med det hela att skaffa längre? Om estetikens uppgift ses som upprättande och berättigande av en konstteori, som baserad på vissa metafysiska antaganden gör gällande att vi inte längre skall använda oss av ord som "estetisk", har den samtidigt förflyttats från det område Baumgarten betecknade med estetik till ett område av renodlad begreppslig spekulatation. Och väl framme där, hur kan vi göra en skillnad mellan det område som estetiken och de estetiska vetenskaperna sysslar med, och andra områden i vår kultur där andra discipliner anses ha sin tillämpning?

Faran med filosofiska spekulatationer, eller hellre metafysiska spekulatationer, ligger däri att de istället för att uppmärksamma oss om konturer och nyanser, skiftningar och subtila gränsdragningar, har en tendens att leda oss i motsatt riktning: till en alltmer generaliserande tankegång, där förklaringarnas hierarki är uppbyggd efter den vi har i den stora hypotesen om vad människans vetenskaplighet skall underätta, och hurdana grundläggande frågor den skall ge svar på.

IV

Göran Sörbom har skrivit: "Vad än man tänker, säger eller skriver om konstverk så skall det, för att vara en estetisk diskurs, i det långa loppet bidra till en ökad förståelse av enskilda verk."²⁰ Om detta är hans egna tankar eller ett förtydligande av Lorentz Dietrichsons tankar är jag inte

¹⁹ Danto: Preface to *The Transfiguration of the Commonplace* (Harvard 1981), viii.

²⁰ Göran Sörbom: "Om rätta betydelsen af hvad man kallar ästhetik, beaktadt såsom föremål för akademisk undervisning" i *Nordisk Estetisk Tidskrift*, 6, 1991, s.9.

helt säker på, men det låter helt acceptabelt i varje fall. Det är ett sätt att understryka viktigheten av det vi alla tror oss tala om, nämligen konst. Konst är väl det som vi möter i enskilda konstverk? Hur kan vi tala om konst utan att nämna enskilda verk?

Om vi aldrig råkade ett konstverk, dvs. enskilda verk, skulle vi alls tala om konst? Vad är det att tala om konst, vari består det?

Estetiker och konstfilosofer tycks vara sällsynt begåvade i att tala om konst helt *in abstracto*, utan att diskutera enskilda verk, så mycket så att man ibland får en känsla de glömt bort att sådana finns. Clive Bell säger med eftertryck, "So, if they write criticism and call it aesthetics, if they imagine that they are talking about Art when they are talking about particular works of art or even about the technique of painting [...] let no-one suppose that what they write and talk is aesthetics; it is criticism, or just "shop"."²¹ Den mest berömda är säkert Kant som i sin Kritik inte omnämner ett enda verk, inte heller en enda konstnär vill jag minnas.

Konsten kan inte finnas till utan att finnas i enskilda verk, och att den finns som institution, i en konstvärld, är en följd av det faktum att det är något som ingår i vårt sätt att leva. Grundat i vårt sätt att leva, i vår livsform, finns också vårt språk om konst. Det är kanske skäl att påpeka att vare sig konsten eller det vi tänker, skriver och säger om konsten kan finnas i ett vakuum, på något sätt avskilt från vårt liv som människor i en viss kultur i en viss tid. Det är inte enbart konstnärerna, kritikerna och konstfilosoferna [estetikerna] som avgör hur man talar eller skall tala om konst. Det är inte enbart konstfilosofens angelägenhet – att det finns något sånt som konst är beroende av dess existens i världen, alltså i en kulturs livsform, inte enbart av att det finns en teori som konstvärlden bygger på.

Med tanke på den pågående storutställningen av modern konst, Ars 95, vid Ateneum i Helsingfors, kan jag se hur en teori kunde vara behövlig att vägleda utställningsbesökaren. Kanske skulle en teori rentav vara den ända möjligheten till att på något sätt kunna handskas med det man möter. Det är uppenbart att en hel del människor är beredda att töja på sin användning av ordet konst – en annan fråga är, hu-

²¹ Clive Bell: Art (New York 1958), s. 16.

rudan innebörd de kan ge åt ordet efter töjningen. Hur kan man beskriva det man ser, på ett sätt som har något alls att göra med en annan beskrivning av något som man [också] skulle kalla konst?

Här måste man igen gå från ett enskilt verk till ett annat – man bestämmer för sig själv om man vill gå med på den begreppsliga diskussionen och låta sig övertygas av en intellektuell, konceptuell diskurs, eller om man går in med en vidögd teoretisk oskuld och låter sina omedelbara reaktioner avgöra om man upplever verket i fråga som konst eller inte. Det viktiga här är att det är en människas förhållnings-sätt som avgör – om jag kan se något som ett konstverk, så behöver jag inte en teori som förklarar varför jag gör det. Om jag däremot ser något som en "conceptual prank", inte kan förhålla mig till det som till ett konstverk, så kommer inte en teori att övertyga mig om att det är frågan om ett konstverk. En teori kan inte avgöra vad som är konst och vad som inte är det – det är människorna som avgör.

V

Konst är något vi lär att förhålla oss till genom att komma i kontakt med den. Vi talar ofta om konstverk och om våra estetiska upplevelser som vi talar om andra saker i vårt liv, och för det mesta är det ingen som missförstår oss. (Wittgenstein talar om "the secondary sense of words" i sammanhanget.)

En av de första instanserna, vill jag minnas, då jag som liten kom i kontakt med konst var en bok jag läste som 6-7 åring. Jag menar inte att jag reagerade på själva boken som ett konstverk (även om den är illustrerad av Gustav Tenggren), men den handlade om konst. Eller rättare sagt, den talade om hur konst kan göra en skillnad i en människas liv.

Louise de la Ramées *Flandrialainen koira* (A Dog of Flanders): en skamlöst sentimental barnbok, en berättelse om en stor, klok hund och en liten fattig pojke – dess teman var lojalitet, godhet, stolthet som grundar sig i en stor ödmjukhet, och konst, kärleken till konst. Jag fick

en viss uppfattning om konst – nämligen att människans liv utan konst är värdelöst, att konst är värt att dö för.

Jag läste boken om igen nyligen, och upptäckte att berättelsen hade en viss likhet med en del andra texter som uttalar sig om konst: i den finns det nämligen inte en enda beskrivning av ett konstverk, enbart en beskrivning av hur den lille gossen Nello upplevde konst, hur konstverk påverkade honom, och hur han tyckte att livet gett honom nog när han äntligen sett de två stora altarmålningarna av Rubens i Antwerpens domkyrka, och frös ihjäl framför dem en julnatt tillsammans med sin trofasta hund.

Ett annat sammanhang där det talas om konst gör sig osökt påmind: något jag läste i Torgny Lindgrens *Till sanningens lov*.

Fin liten sak, sade han.

Jag sade ingenting. Men jag tittade på honom. Han hade ett säreget rödflammigt och fettvalkigt ansikte, fyllt av barbarisk värdighet. Han såg ut som Gulliver på den där akvarellen som Dardel gjorde till osloutställningen.

Fy fan vad hon är fin, sade han.

Och jag minns att han också sade:

Det är konstigt det här, att man kan få liksom hjärtflimmer eller kärlekskramp av att se på en tavla.

Det var till henne han sade det, inte till mig utan till madonnan, det lät som om han anklagade henne.

Javisst, det är nästan skrattretande svårt att tala om konst. Och om skönheten. Skönheten är en perversion, hur bevakar man sin stolthet när man talar om den.²²

Cynthia Ozick, i sin lilla roman *The Messiah of Stockholm* ger en beskrivning av både att läsa och att skriva som väl förtjänar att bli uppräknad bland det vi säger om våra förhållningssätt till konst:

In the morning he read. This meant that he started on the first page and finished on the last. He was not a skimmer or a sniffer; he read meticulously, as if, swimming, he were filmed in slow motion. The text swept him away and consumed him –

²² Torgny Lindgren: *Till sanningens lov* (Stockholm 1991), s. 9.

he was like a man (the man in the bedclothes in his father's tale) drawn down by an undertow. Slowly, slowly, the imaginary cinema recorded his heavy resisting gulps. Reading was as exhausting to him as the long, weighted strokes of a drowning man. He gave it all his power. Then he cooked himself a bowl of farina and fell into the wilderness of his quilt.

When he awoke at seven into full blackness of night, he felt oddly fat – he was sated with his idea, he understood what he thought. He sat down immediately to his review. He wrote it straight off, a furnace burning fat. It was as if his pen, sputtering along the line of rapid letters it ignited, flung out haloes of hot grease. The air brightened, then charred. He was very quick now, he was encyclopedic, he was in a crisis of inundation. He drove through all the caged hypotheses of his author – some were overt and paced behind bars, others were camouflaged, dappled: he was a dervish, he penetrated everything. When he was within sight of conquest he began to fuzz over with vertigo; he was a little frightened of all he knew.²³

Mina exempel står för beskrivningar istället för teoretiska utsagor eller antaganden om konst, i ett försök att visa hur vi *egentligen* talar om konst. En beskrivning av hur det *de facto låter* när vi talar om konst och är vetenskapliga och/eller teoretiska, får avsluta mitt framförande. Jag ger ordet till Woody Allen i "Fabrizio's: Criticism and Response" i hans *Side Effects*:

Pasta as an expression of Italian Neo-Realistic starch is well understood by Mario Spinelli, the chef at Fabrizio's. Spinelli kneads his pasta slowly. He allows a buildup of tension by the customers as they sit salivating. His fettuccine, though wry and puckish in an almost mischievous way, owes a lot to Barzino, whose use of fettuccine as an instrument of social change is known to us all. The difference is that at Barzino's the patron is led to expect white fettuccine and gets it. Here at Fabrizio's he gets green fettuccine. Why? It all seems so gratuitous. As customers, we are not prepared for the change. Hence, the green noodle does not amuse us. It's disconcerting in a way unintended by the chef. The linguine, on the other hand, is quite delicious and not at all didactic. True, there is a perva-

²³ Cynthia Ozick: *The Messiah of Stockholm* (New York 1988), s. 8.

sive Marxist quality to it, but this is hidden by the sauce. Spinelli has been a devoted Italian Communist for years, and has had great success in espousing his Marxism by subtly including it in the tortellini.²⁴

Med Wittgensteins ord: ”Wisdom is grey.’ Life on the other hand and religion are full of colour.”²⁵

²⁴ Woody Allen: *Side Effects* (New York 1986) ss. 173-174.

²⁵ Wittgenstein: *Culture and Value* (Oxford 1980) s. 62e.