

Göran Sörbom

Platons utmaning

Om bilders kunskapsvärde

En av de äldsta diskussioner vi överhuvudtaget känner till om målningar, skulpturer, danser, teaterföreställningar, musik- och diktverk gäller frågan om deras kunskapsinnehåll och vilka kunskaper och färdigheter som krävs för att skapa, uppfatta och förstå dem. Kan man lära sig något genom att se på målningar och skulpturer, genom att lyssna till eller själv framföra dikter och musik, genom att dansa eller genom att gå på teatern? Och i så fall, vad är det man lär sig eller tillägnar sig? Vidare, behövs det några kunskaper eller färdigheter för att tillverka målningar och skulpturer, för att skriva dikt och musik etc.? Och slutligen, behövs det några kunskaper, färdigheter eller andra förutsättningar för att uppfatta, förstå och tillägna sig dessa företeelser? Platon är också här, liksom på så många andra områden, en portalfigur. Från den tidiga dialogen *Ion* till det oavslutade åldringsverket *Lagarna* granskar Platon dessa företeelsers förmåga eller snarare brist på förmåga att förmedla vad han vill kalla säker kunskap.

I det följande kommer jag att koncentrera mig på frågan om vad för slags kunskaper musik, diktning, måleri, skulptur, teater och dans kan ge sina betraktare och lyssnare i anslutning till den tradition

Platon så monumentalt inleder. I mindre utsträckning kommer jag att behandla frågan om vilka färdigheter d.v.s. praktiska kunskaper skapare och publik behöver för att tillgodogöra sig dikter, musikstycken etc.

Bilder, efterbildningar och sinnliga föreställningar

En ram för dessa frågor och diskussioner var föreställningen att alla dessa företeelser, nämligen målningar och skulpturer, danser, teaterföreställningar, dikter och musikstycken, har en gemensam natur som skiljer dem från andra företeelser i världen: de är alla bilder eller efterbildningar (mimemata) och inte verkliga ting.¹ Också andra företeelser kan karakteriseras som bilder eller efterbildningar; men den gränsdragningen behöver inte bekymra oss i detta sammanhang. Det väsentliga är att mycket av det som vi nu kallar för konstverk under en mycket lång period klassificerades och beskrevs som bilder eller efterbildningar. Tag t.ex. en teaterföreställning. Den visar inte verkliga handlingar; det är inte Oidipus själv som talar och handlar. En målning av ett hus kan man inte gå in i som man gör i verkliga hus. När man berättar om vad människor sagt och gjort har man dem inte bokstavligen framför sig men man "ser dem med sin inre blick". Danser och musikstycken är inte verkliga uttryck för känslor och karaktärer utan av människan gjorda objekt för att visa upp och skapa föreställningar om dem. Bilders och efterbildningars grundläggande funktion beskrevs just som ett framkallande av sinnliga föreställningar utan att det finns ett yttre objekt som svarar mot den sinnliga föreställningens innehåll: en målning som föreställer ett hus framkallar alltså sinnliga föreställningar om hus utan att själv vara ett hus.

En nödvändig förutsättning är att den som ser, hör eller läser en bild eller en efterbildning är medveten om att de föreställningar av sinnlig natur som betraktandet, lyssnandet eller läsandet framkallar hos honom eller henne inte svarar mot ett verkligt objekt. Den som ser på

¹ För detta resonemang se Arthur Danto, "Artworks and real things" *Theoria* 39, 1973, sid 1 - 17.

en bild av ett hus måste på något sätt samtidigt vara medveten om att det är en bild av ett hus och inte ett verkligt hus han eller hon betraktar. Om denna medvetenhet inte skulle finnas med, skulle det inte vara fråga om bildseende utan om illusion.

I centrum för denna karakteristik finns tanken om den sinnliga föreställningen. Perceptioner, illusioner, hallucinationer, minnen av saker och händelser, drömmar, dagdrömmar och fantasier är alla i grunden lika i det att de är sinnliga föreställningar. Grundmodellen för dem alla är perceptionen (aisthesis). Man antog, att vårt perceptuella medvetande kan beskrivas som resultatet av ett 'tryck' från den omgivande världen på våra sinnesorgan, vilka på grund av trycket assimilerade sig till objektets gestalt i enlighet med sinnesorganets verksamhetsområde. Därmed uppstår en till verkligheten analog bild eller föreställning. Objektets form utan dess materia visar sig i medvetandet.

Denna uppfattning får ett av sina tydligaste uttryck i Aristoteles skrift *Om själen*¹. Men det finns också andra sätt att beskriva dessa perceptuella förlopp. Materialisterna beskrev det sinnligt uppfattade som en sorts hinna som lämnade objekten och via sinnesorganen tog sig fram till medvetandet.² Boethius å andra sidan menade, att perceptionen inte bara kan vara ett passivt mottagande av tingens form. Själen själv bidrar i tillkomsten av dessa föreställningar genom den i själen inneboende förnufts-kunskapen.³ De flesta förklaringar av perceptionens väsen har emellertid det i detta sammanhang väsentliga gemensamt att man ser den perceptuella bilden som analog till ting i verkligheten. Liksom sigillet sätter sin form men inte sin materia i vaxet, som i sin tur passivt mottar och anpassar sig efter denna form och blir lik sigillet, så trycker verkligheten sin form på medvetandet.

Liknelsen implicerar att perceptionen kan ge en korrekt bild av det ting från vilket 'trycket' utgår. Men det är naturligtvis också möjligt att tänka sig att något händer under processens gång, vilket resulterar i ett medvetande som inte korrekt svarar mot tinget. Sinnliga föreställningar av detta slag kallades ofta illusioner medan sådana sinnliga

¹ T.ex. 424a19.

² T.ex. Demokritos (se Theofrastos *De sensu* 50) och Lucretius II.126. Lucretius jämför den perceptuella filmen med ormskinn, som ormar då och då ömsar. (IV.54 - 64)

³ *Filosofins tröst* V.4.

föreställningar, som uppstår genom någon yttre orsak, t.ex. feber eller droger, utan att det finns något motsvarande objekt till de sinnliga föreställningar som framträder i medvetandet, kallades hallucinationer.

Att minnas något är enligt detta synsätt att framkalla sinnliga föreställningar av ting och handlingar man varit med om samtidigt som man vet, att man inte har dem framför sig just nu. Detta tillstånd beskrev man som ett aktivt tillstånd hos sinnesapparaten. När man minns något mottar man inte passivt en bild utifrån. Den skapas av sinnesapparaten själv med minnet som resurs. Drömmar betraktades också de som sinnliga föreställningar som medvetandet självt producerar. Slutligen kan vi fantisera och dagdrömma vilket också det sågs som en aktivitet hos sinnesapparaten. För vår 'inre blick' kan vi se, höra och skapa sinnliga föreställningar med utgångspunkt från tidigare erfarenheter. Samtidigt är vi medvetna om att detta är fantasins spel; vi vet, att det inte finns några yttre objekt som svarar för uppkomsten av dessa sinnliga föreställningar som vid perception. Däremot, när vi drömmer tror vi oftast på existensen av det vi drömmer; först i vaket tillstånd upptäcker vi misstaget.

Sinnliga föreställningar har således en rad uppträdandeformer som alla tillhör den mänskliga naturen d.v.s. alla normalt beskaffade människor har dessa funktioner och erfarenheter. De kan givetvis uppträda starkare och svagare hos olika personer och vid olika tillfällen. Somliga har t.ex. en livlig fantasi medan andra förefaller uttorkade på detta område.

Människan har också utvecklat tekniker och regler för att leka och spela med sina sinnliga föreställningar, en sysselsättning som ofta ger upphov till lust. Man kan göra dofter, skapa texturer som är sköna att känna mot huden och smaken kan retas av kryddor och andra smakämnen. För de högre sinnen syn och hörsel finns, bortsett från det angenäma som former, färger och ljud kan ge, möjligheten att skapa bilder och efterbildningar. Dessa beskrevs, som ovan påpekats, som objekt skapade för att väcka sinnliga föreställningar om objekt i världen utan att själva vara sådana objekt som den sinnliga föreställningen visar. De lämnar ett perceptuellt 'avtryck' av något de själva inte är samtidigt som betraktaren, lyssnaren eller läsaren vet att så är fallet. Man kan säga, att bilder och efterbildningar skiljer sig från verkliga ting genom

att vara bärare av två former eller gestalter samtidigt och att deras funktion är just denna dubbelhet. De har sin egen form och gestalt som t.ex. en skulptur eller dikt samtidigt som de också bär eller ger upphov till en annan form eller gestalt som liknar formen hos en annan klass av företeelser. En målning av ett hus har sin egen form och gestalt som målning men samtidigt skapar den en husliknande sinnlig föreställning hos betraktaren av målningen. För att se och uppfatta målningen som efterbildning är det också nödvändigt att betraktaren på någon nivå är medveten om denna dubbelhet. Om inte så skulle han eller hon se målningen som ett verkligt hus och därmed inte längre se en bild utan skulle vara utsatt för en illusion. Med detta språkbruk är bilder inte illusionsskapande. Det är också sällan man finner bilder och efterbildningar som har det direkta syftet att skapa illusion, att bedra betraktaren eller lyssnaren. De är i regel gjorda för andra syften med bildkarak-
tären, d.v.s. den ovan utpekade dubbelheten, bevarad.¹

För att skapa bilder och efterbildningar behövs dels en förmåga att av egen kraft alstra sinnliga föreställningar, fantasier, dels ett kunnande och en färdighet att omsätta dessa i en yttre gestalt så att andra som ser, hör eller läser dessa yttre objekt får sinnliga föreställningar av samma slag som skaparen haft. Det första, säger Filostratos, har människan av naturen.² Det andra är en färdighet som hon kan förvärva genom praktisk erfarenhet och övning. Det är konst i gammal betydelse. Båda är nödvändiga för att det skall kunna bli något resultat men särskilt poängterade man, åtminstone vad gäller diktning och musik, fantasiförmågan, d.v.s. förmågan att för sin inre blick skapa sinnliga föreställningar som kunde tjäna till modell till tinget bild eller efterbildning. Det första och viktigaste är, säger den anonyme författaren till skriften *Den höga stilen*, att kunna tänka stora och upphöjda tankar d.v.s. att ha förmåga att skapa storslagna sinnliga föreställningar för sin inre blick.³

Enligt den traditionella uppfattningen var det muserna som inspirerade d.v.s. 'blåste ande i' författarna; de inre bilderna och visio-

¹ Se Danto op.cit.

² *Levnadsbeskrivning över Apollonius från Tyana* II.22.

³ 8.1.

nerna hade ett högre ursprung. I dialogen *Faidros* uttrycker Platon båda dessa tankar på följande sätt:

Ett tredje slags vainsinne kommer från muserna. Det är en inspiration som griper en fin och jungfruelig själ samt väcker och eldar den. Genom hymner och sånger förhårligar den fädrenas tallösa bragder och uppfostrar därigenom kommande släkten. Men den som utan denna sinnesyra nalkas musernas tempel, i tro att det räcker med yrkesskicklighet för den som skall bli poet, han förblir en stympare och hans förnumstiga poesi fördunklas av de förrycktes sånger.¹

Att tala om inspiration eller 'entusiasm' i bokstavlig mening var ett sätt att försöka förklara den kreativa processens förlopp. Trots uppfattningen att dessa inre föreställningar är av gudomligt ursprung menade Platon, att det är nödvändigt att kritiskt granska det kunskapsvärde dessa visioner har. Redan Hesiodos lät muserna säga, att de ibland kunde tala saning men ibland osanning fastän sanningen likt.² Hur skall man kunna veta vad som är sant eller vad som är osant? Finns det någon kunskap i poeternas verk och kan man lita till den?

Platons utmaning

Det är en vanlig missuppfattning att Platon i dialogen *Staten* skulle ha kastat ut alla poeter och musiker ur sitt idealsamhälle. En så generaliserande sammanfattning av Platons hållning ger en missvisande bild av de roller Platon tilldelade först och främst musik, diktning och dans i de samhällen han rekommenderade.

Det är naturligtvis nödvändigt för det goda samhället att medborgarna handlar rätt och gott. Ett sådant handlande kan ha olika grunder. Man kan handla gott av en slump, man kan handla gott därför att man vant sig vid att handla på detta sätt eller man kan handla gott

¹ 245 A. Översättning av Claes Lindskog, *Platons skrifter*, vol. 1, sid 348. Stockholm: Hugo Gebers förlag 1920.

² *Teogoni*. Översättning Elof Hellquist, Lund 1924.

och rätt därför att man vet vad som är gott och rätt. Platon värderar dessa grunder olika. Den enda fasta och säkra grunden för mänskligt handlande är sann kunskap; det föreföll honom som en motsägelse att hävda att någon som vet vad som är rätt skulle kunna handla orätt trots och mot denna insikt. Att handla gott därför att man vant sig att handla på ett visst sätt utan att veta om handlandet är gott eller ont är en framkomlig men mindre säker väg. Att basera sitt handlande på slumpen är naturligtvis inte acceptabelt i Platons ögon.

I det goda samhället har de styrande en sann insikt om vad som är rätt och gott. En sann insikt om något är att känna dess väsen och natur, det som evigt och oföränderligt utmärker företeelsen. En sådan insikt är emellertid svår att skaffa sig. Det är endast få förunnade att nå fram till den. Därför måste man, också i det goda samhället, lita till att de styrande har sann insikt medan övriga handlar gott och rätt genom att de i uppfostran ges goda vanor. Att handla efter vana är att handla regelbundet på ett visst sätt i givna situationer, en regelbundenhet man kan lära sig. Detta liknar mera färdighet än sann kunskap. I en sammanfattning om sin uppfattning om den roll musik och diktning har i det ideala samhället skriver Platon följande:

Den uppfostrade väktarna genom goda vanor på så sätt att den genom harmonien gav dem ett harmoniskt väsen och genom rytmen en viss sinnets jämvikt, men inte något egentligt vetande. Och genom orden, både de som förekommer i sagor och i mera verklighetsbetonade skildringar, bibragte musiken dem andra liknande egenskaper. Men en vetenskap, nyttig för det ändamål som du nu syftar på, fann vi inte i musiken.¹

Platon hävdade således, att dans, musik, diktning och teater (men också målning och skulptur i viss utsträckning) har en väsentlig uppgift att fylla: de kan skapa goda vanor åt de medborgare som inte med sitt förnuft kan se de rätta grunderna för sitt handlande. Platon anser att de i detta avseende har en starkt formativ kraft. Därför är det viktigt att övervaka och censurera dessa verksamheter. Denna uppfatt-

¹ 522 A. Översättning Magnus Dalsjö, reviderad och delvis nyöversatt av David Tabachovitz. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1969, sid. 206 - 207.

ning har talat till censurivrare i alla tider och har varit förebildlig. Men att övervaka och censurera är något annat än att utesluta.

Hur har då denna missuppfattning uppstått? Det är först och främst Platons diskussion av kunskapsvärdet hos efterbildningar i den tionde boken av dialogen Staten som ligger bakom. Det är då väsentligt att komma ihåg, att Platon här undersöker vad för slags kunskaper som kan finnas i och kommuniceras med målningar, skulpturer, teaterföreställningar, dikter och musik, kort sagt efterbildningar, inte deras formativa och vanebildande förmåga. Platon vänder sig mot den traditionella, grekiska uppfattningen att poeternas och särskilt Homeros verk är en väsentlig kunskapskälla, en säker grund för mänskligt handlande. Han förnekar att efterbildningar kan ge sådan kunskap som behövs för att veta vad som är goda och rätta handlingar. På den punkten är Platon mycket bestämd och i den meningen utesluter han poeter, musiker, skådespelare, dansare och bildmakare från det ideala samhället. Om man tar innehållet i deras verk för sann kunskap, begår man ett mycket svårt misstag som lätt kan leda till samhällets upplösning och undergång, menade Platon. Det är alltså de högsta styresmännens kunskap om vad som är sant, rätt och gott som inte får baseras på bilder eller efterbildningar. Däremot är dessa ett kraftfullt medel att forma övriga medborgares vanor och därmed deras handlande. Platons bedömning av bilder och efterbildningar är således dubbel: den rör både deras kunskapsvärde och deras formativa, vanebildande förmåga.

Platons stora utmaning är således inte att han skulle ha kastat ut musiker och poeter ur det idela samhället, något som han faktiskt inte gjorde. Den stora utmaningen ligger i stället i Platons uppfattning om kunskapsvärdet hos bilder och efterbildningar: de har lågt kunskapsvärde eftersom de är bundna till den kunskap om världen som våra sinnen ger. Detta innebär, enligt Platon, att den kunskap som bilder och efterbildningar ger aldrig når fram eller upp till allmängiltig och universell kunskap.

Det enskilda och det universella; sinneserfarenheter och tankar

Det är en fundamental skillnad för Platon och många efter honom mellan det att tänka om världen och det att förnimma den genom sinnena. Sinnena ger kunskap om det individuella, det enskilda, medan tanken/förnuftet ger kunskap om det generella, det allmänna, det universella. Tankar riktar sig mot företeelsers väsen medan sinnena förmedlar företeelsers enskilda karaktärer.¹ Det allmängiltiga är det företeelser delar med andra företeelser oavsett tid och rum medan det individuella är företeelsers framträdande här och nu för ett subjekt i tids-rumslig gestalt. Någots väsen är just det som är oföränderligt och evigt hos företeelsen i fråga. Det är något abstrakt, något som redovisar vad för slag av företeelse det är fråga om. Aristoteles skriver: "Jag kallar det allmänt (universellt) som genom sin natur predicas flera företeelser och enskilt (individuellt) det som inte gör det; människa, t.ex., är något allmänt (universellt), Kallias något enskilt."² Att tänka är då att föreställa sig världen eller delar av den i dess universalitet eller allmängiltighet medan att förnimma den med sinnenas hjälp är att föreställa sig världen i dess enskildheter. Sinnena ger en omedelbar kontakt med tingen; med tanken för vi in dem under något allmänt. Att tänka soffas är att begrunda dess väsen, dess 'soffhet', det att vara och fungera som en soffa, det universella en soffa delar med alla andra soffor. Att uppfatta en soffa med sinnena är att uppmärksamma dess enskildheter, dess färg, form, textur etc. just nu från denna punkt och för detta subjekt.

Det enskilda är engångigt och föränderligt. Det är det evigt flytande vi är utsatta för så länge vi lever både i drömmar och i vaket tillstånd. Det är dock en sorts kunskap om världen: 'avtrycket' svarar mot världen på något sätt liksom signeringen och dess avtryck i vaxet liknar varandra. Annars skulle man ju inte kunna kalla det 'avtryck'. Dessa avtryck samlas i minnet och ett återkallande av dem är att minnas, vilket är historia i vid mening.

¹ Se också Platons dialog *Kratylos* och Aristoteles skrift *Om själen* 417b22: "[S]innesförnimmelser gäller enskildheter medan kunskaper gäller något allmänt."

² *Om själen* 417a38 - b1.

Att ha sinnliga egenskaper som färg, textur, ljud etc. kan med ett språkbruk kallas tingens tillfälliga egenskaper (accidenser). Dessa egenskaper hör inte till deras väsen och natur. Att en soffa är röd och hård är sinnliga (d.v.s tillfälliga och engångiga) egenskaper som inte har med företeelsens "soffhet" att göra. Företeelser blir varken mer eller mindre soffa genom att vara röda och hårda än genom att vara gröna och mjuka. Såsom sinnligt uppfattbara objekt måste de ha en uppsättning tillfälliga egenskaper. Men deras existens som soffor är beroende av något annat, t.ex. delaktighet i soffans idé eller genom att låta soffhet eller soffors natur innebo i sig. Detta eviga och oföränderliga har fått många 'gestalter'. Det har t.ex. uppträtt som Platonska idéer, som det Ena hos Plotinos och som Gud eller det Gudomliga i universum.

För Platon var denna tudelning av världen mycket tydlig. I Staten beskriver han det individuella som den mångfald som möter oss i ständigt förnyade former och det allmängiltiga som eviga och universella idéer. Om skillanden mellan mångfalden och idéerna skriver han: "... om mångfalden säger vi, att den kan ses men inte tänkas; om idéerna åter att de kan tänkas men inte ses."¹

Världen framträder sinnligt, enligt den mycket spridda uppfattningen som antytts ovan, i alla dess enskildheter genom att trycka sin individuella karaktär, via sinnesorganen, på medvetandet. Det är en form av kunskap om världen. Men för Platon var det ytterst väsentligt att skilja denna form av kunskap från den verkliga och sanna kunskapen som vi får genom kontemplation av det allmängiltiga, det universella. Vi måste söka oss bort från det tillfälliga och föränderliga, från mångfalden, för att söka det eviga och universella.

I ett sådant betraktelsesätt nedvärderas lätt den sinnliga erfarenheten i jämförelse med sann och säker kunskap. Sann och säker kunskap baserar sig inte på det flytande och engångiga utan på det beständiga och evigt varande. Begreppet soffa är den abstrakta kunskapen om företeelsers 'soffhet', det eviga och oföränderliga i vilket tingliga företeelser kan uppträda och därmed vara soffor. Sinnlig erfarenhet når inte längre än till företeelsers yta och materiella tillfälligheter. Att

¹ 507 B -C. Översättning Dalsjö, sid. 194; se ovan not 10.

uppfatta och uppleva dessa kan vara lustfyllt och kan utnyttjas på många olika sätt, de kan t.ex. vara vanebildande eller direkt karaktärsdanande, men enligt detta synsätt är det viktigt att ha klart för sig detta förhållande och inte missta sinnlig erfarenhet för sann kunskap. Särskilt måste man akta sig för det raffinerade spel med den mänskliga sinnligheten som poeter och musiker men också bildmakare, skådespelare och dansare utför.

Under en mycket lång tid har man värderat förnuftskunskapen mycket högre än sinneskunskapen. Den betraktades som mycket viktigare och mera tillförlitlig just därför att man tillskrev den evighet och oföränderlighet. Att hänge sig åt sinnlig erfarenhet är att vara utelämnad åt ständig förändring utan någon fast punkt att hänvisa till eller förlita sig på.

En naturlig strävan blir då, enligt en sådan uppfattning, att söka sig bort från det sinnliga och sträva mot det allmänna och generella. Sinneskunskapen ställs långt ner på skalan av själsliga aktiviteter. Sinnlighetens inneboende föränderlighet gör att man inte kan lita till den i viktigare sammanhang då det gäller att skaffa kunskap om världen för att kunna handla i den. Den som misstar sinnlig kunskap för sann kunskap är utelämnad åt föränderlighetens malström och har ingen fast måttstock att rätta sig efter vare sig i moraliska frågor eller i fråga om kunskap om världen.

Bilder och efterbildningar (mimemata) betraktades ofta som av människan gjorda redskap för att stimulera, 'spela' med och utnyttja sinnligheten. En efterbildning är en företeelse som skapar sinnliga föreställningar hos betraktaren eller lyssnaren, föreställningar som frammanas för en lång rad olika uppgifter: att roa, underhålla och ge lust, för att ge avkoppling och visa moraliska beteenden till efterföljd samt för att omdelbart överföra karaktärsegenskaper. Det som skiljer efterbildningen från verkliga företeelser, d.v.s. vår sinnliga erfarenhet av t.ex. en soffa och uppfattandet av en bild av en soffa, är att i det senare fallet är betraktaren medveten om att det är en bild och inte ett verkligt ting han eller hon har framför sig; man ser och vet att det ting man har framför sig bara i vissa sinnliga avseenden är likt en soffa och att dess främsta funktion just är att väcka sådana sinnliga föreställningar.

Platons stora utmaning är alltså uppfattningen att musikstycken, dikter, danser, teaterföreställningar, målningar och skulpturer genom sin karaktär eller till sitt väsen är efterbildningar (mimemata) och därmed måste räknas till sinneskunskapen. Således kan de inte ge kunskap om det generella och universella. De kan endast visa upp tillvarons sinnliga och tillfälliga egenskaper.

En viktig del av Platons utmaning innebär, att skapandet av bilder och efterbildningar inte förutsätter en kunskap om de företeelsers väsen och natur som bilden eller efterbildningen framställer. Eller i en starkare form: en sådan kunskap kan inte medverka vid tillverkningen av bilder och efterbildningar. Icke-sinnliga företeelser kan inte förkroppsligas eller ta gestalt i bilder och efterbildningar.

Snickaren som gör soffan eller bordet däremot måste känna till soffans och bordets väsen för att kunna göra en soffa eller ett bord. Han måste känna till och, som Platon skriver, han måste rikta sin 'inre blick' mot det eviga och oföränderliga som utmärker soffor och bord för att kunna forma den materia han arbetar med till att bli enskilda ting soffor eller bord.¹ För att lyckas med detta, nämligen att göra något sinnligt och materiellt delaktigt i något evigt och oföränderligt, måste hantverkaren också ha en praktisk erfarenhet av och färdighet i det material han arbetar med. Snickaren måste känna till hur man sågar och hyvlar i trä etc.

Efterbildaren måste också ha praktisk erfarenhet av och färdighet i att behärska det material i vilket han eller hon utför sin efterbildning. Däremot riktar efterbildaren inte sin inre blick mot den osinnliga naturen av det han eller hon efterbildar. Denna uppfattning vilar på den skarpa distinktionen mellan någots väsen och natur å ena sidan och dess sinnligt-materiella uppträdande å den andra. Hantverkaren försöker omsätta det som kan tänkas i sinnlig gestalt men efterbildaren endast skapar ett objekt som i viss utsträckning har lånat den sinnliga formen av den företeelse som framställs, t.ex. av en soffa. Det

¹ 596 B.

är sinnliga soffors uppträdande efterbildaren har som förebild, inte soffors översinnliga väsen och natur.¹

För Platon och många med honom är detta en oöverstiglig gräns. Bilder och efterbildningar tillhör sinnevärlden. De görs och uppfattas i sinnligt material och i sinnlig gestalt och kan därför inte visa något icke-sinnligt.

Att besvara Platons utmaning

Den utmaning Platon formulerade rörande bilders och efterbildningars kunskapsvärde har genom tiderna besvarats på många olika sätt. Här kan endast några exempel ges.

Många har ifrågasatt den starka dualism Platon är företrädare för. Man har diskuterat förhållandet och samspelet mellan dessa båda världar, vilken förbindelse det finns mellan den sinnliga världen och tankevärlden och hur den är beskaffad. Hur man drar den gränsen mellan det som kan tänkas och det som kan förnimmas är också beroende av hur man beskriver den perceptuella processen. Man kan också förneka att det finns en tydlig gräns mellan dem och därmed också förkasta hela distinktionen. Och slutligen: man har ifrågasatt den höga värdering av tankevärlden och den låga värderingen av sinnevärlden som Platon ger uttryck för och som har varit starkt dominerande i västerländskt tänkande under många perioder. Rädslan att drunkna i sinnlighetens ständigt rörliga och föränderliga hav har ofta varit framträdande.

Platon har emellertid varit framgångsrik i sin utmaning såtillvida att få har ifrågasatt hans uppfattning att bilder och efterbildningar, och senare det vi kallar för konst, är en angelägenhet i först hand för vår sinnliga erfarenhet även om man menade att det var en särskild form av sinneserfarenhet som man kallade estetisk erfarenhet eller estetisk upplevelse. Mycket länge fördes diskussionen inom de ramar som

¹ Cicero (*Orator* II.10) och Seneca (*Epistel* 65. 6 - 7) misstolkar Platon och tror, att Platon hävdar att efterbildaren riktar sin inre blick mot det föreställdas idé. Dessa felläsningar har skapat en lång och fruktbar tradition i västerländskt tänkande.

den grundläggande distinktionen mellan sinnevärld och tankevärld ger. Det var inte lokaliseringen till sinneserfarenheten man ifrågasatte utan uppfattningen om och värderingen av denna form av erfarenhet.

Det väsentliga i detta sammanhang är inte att ge en närmare redovisning av hur denna distinktion har gjorts i olika sammanhang utan blott att visa på att distinktionen utgjort grunden för mycket av diskussionen kring bilders, efterbildningars och konstverks kunskapsvärde. När estetiken växte fram under 1700-talet var en grundläggande distinktion för Baumgarten den mellan de högre och lägre kunskapsförmågorna, en uppfattning han ärvt från Leibnitz och Wolf. Tidigt på 1700-talet uttrycktes då och då en önskan om att någon skulle skapa en tankeordning på sinnesförmåelsernas, känslans, fantasins och minnets område såsom Aristoteles gjort för förnuftet med sina logiska utredningar. Estetiken skulle vara det samma för sinneskunskapen som logiken är för förnuftskunskapen.

Ett annat exempel: distinktionen är fortfarande i full kraft i Benedetto Croces estetik. Han börjar sin bok *Estetiken som vetenskapen om uttrycket och om den allmänna lingvistikens teori och historia*. (1901) med följande ställningstagande:

Det finns två former av mänsklig kunskap: den är antingen intuitiv (åskådande) eller logisk; kunskap som förmedlas genom fantasin eller genom intellektet; kunskap om det individuella eller kunskap om det allmänna; kunskap om tingen eller deras relationer; den visar sig för oss antingen som bilder (åskådningar) eller som begrepp.¹

Och litet längre fram i boken skriver han: "De högsta yttringarna, de från långt håll lysande topparna av den intuitiva och den intellektuella kunskapen, kallar man, såsom vi redan vet, konst och vetenskap..."² Det är inte heller omöjligt att den medverkar i den fortfarande aktuella diskussionen kring digital och analog kunskap, i spektion-

¹ Benedetto Croce, *Filosofia come scienza dello spirito. I. Estetica*. Bari: Gius. Laterza & figli 1922, sid. 3 och 29.

² Ibid. sid. 24 - 25.

erna kring de roller vänster och höger hjärnhalva spelar i vårt medvetande och i många andra nutida sätt att nalkas det estetiska fältet.

Xenofons svar

Platons mycket tydliga uppfattning och ställningstagande har i alla tider varit en utmaning också för skapandet av bilder och efterbildningar: hur skall en efterbildning kunna transcendera sin inneslutning i det individuella och representera/visa det universella och allmängiltiga? Eller ännu mera allmänt formulerat: hur skall bilder och efterbildningar, som är helt och hållet sinnliga till sin natur, kunna visa upp något icke-sinnligt? Bilder och efterbildningar är ju något vi ser eller hör. Hur skall vi då kunna komma i kontakt med något översinnligt?

Xenofon berättar om ett samtal Sokrates haft med målaren Parrasios.¹ Sokrates frågar honom om det är möjligt att i en bild framställa sådant som glädje, sorg etc. Målaren förnekar detta med hänvisning till att måleriet arbetar med synliga ting och sorg är något osynligt. Men Sokrates invänder, att t.ex. sorg och glädje sätter sina spår i det synliga: en glad person ser annorlunda ut än en ledsen. Man kan då, menar Sokrates, visa det icke-synliga åtminstone så långt som det icke-synliga har verkningar eller sätter spår i det synliga, i sinnevärlden. Xenofons svar på Platons utmaning är således grundad på en uppfattning om existensen av något icke-sinnligt och om det sätt på vilket det icke-synliga är förbundet med det sinnliga, t.ex. hur något allmängiltigt uppträder i det individuella.

Aristoteles svar

I *Poetiken* skriver Aristoteles att diktningen är mera filosofisk än historieskrivningen och därför är bättre och viktigare.² Skälet till detta är, att diktningen är riktad mot det allmängiltiga medan historieskrivningen

¹ *Memorabilia* III.10.1 - 5.

² I kapitel 9.

skildrar det enskilda. Båda verksamheterna är efterbildning där historieskrivningen är bunden till att redovisa det enskilda och engångiga som faktiskt inträffat medan diktningen inte är bunden till detta utan strävar efter att framställa och visa upp beteenden som är typiska för personer, karaktärer och situationer. Snålhet, t.ex. kan inte framställas direkt. Man kan inte se eller ta på snålhet. Snålhet är något abstrakt och generellt. Men man kan i en bild visa upp det som är typiskt och utmärkande för den snåle eftersom snålhet yttrar sig i beteenden som skiljer uppträdandet från t.ex. generösa människors uppträdande. De yttre tecknen på detta abstrakta kan framställas. De pseudo-aristoteliska skrifterna *Fysiognomika* diskuterar just relationen mellan karaktär och de kroppsliga tecknen på givna karaktärsdrag och Teofrastos beskriver i sin bok *Karaktärer* allmänna karaktärsdrag men de är framställda genom beskrivningar av enskilda personer som är bärare av de typiska beteendena för det karaktärsdrag som behandlas.

Det är emellertid viktigt att komma ihåg att diktning och somliga andra bilder och efterbildningar inte framställer det typiska i generella termer utan gör det med hjälp av exempel. Dessa exempel konstitueras av (bilder av) sinnligt påtagligt och engångigt handlande. De är så sammansatta att framställningen framhäver det utmärkande för givna slag av beteenden och situationer. Den poetiska bilden strävar bort från allt sådant som enbart är utmärkande för en individ vid ett tillfälle. Inte desto mindre är framställningen helt och hållet sinnlig och därmed engångig till sin karaktär. Att sinnligt visa ett typiskt beteende med (bilder av) exempel är något annat än att begreppsligt föreställa sig detta beteende och tänka kring det.

Framställningen av det typiska och universella eller allmängiltiga sker alltså enligt Aristoteles genom exemplifiering. Oidipus handlande i Sofokles drama *Kung Oidipus* är engångigt och individuellt och måste vara så eftersom detta ligger i efterbildningens väsen; bilden visar upp enskilda ting och handlingar. Dramat är emellertid inte, enligt Aristoteles, en historisk framställning av vad Oidipus faktiskt gjorde utan en exemplifiering av något allmängiltigt. För att förstå och lära sig något av dramat måste man söka det allmängiltiga som Oidipus handlande är ett uttryck för. I den meningen måste skådespelet inte bara ses utan också tolkas. Låt oss säga, att körledarens avslutande ord samman-

fattar och uttrycker det allmängiltiga förhållande som Oidipus öde exemplifierar: ingen människa skall prisa sig lycklig förrän hon nått livets slut eller kortare uttryckt: mänsklig lycka är obeständig. Den insikten eller kunskapen är universell i den meningen att det gäller för allt mänskligt liv: vi kan inte räkna med att beständigt vara lyckliga.

Filosofiskt kan man resonera sig fram till den insikten, så att man förstår och omfattar den. Den poetiska framställningen är emellertid inte argumenterande utan exemplifierande. Varken skådespelarna eller publiken resonerar över detta ämne. Skådespelarna visar upp en bild av Oidipus handlande som publiken engagerar sig i längs de två känslkanaler Aristoteles säger är utmärkande för tragedin: fruktan och medlidande. Genom att känna med Oidipus i det öde som drabbar honom och genom att uppleva att betraktaren själv kan drabbas av ett liknande öde så tar betraktaren känslomässigt till sig den allmängiltighet dramat exemplifierar. Det kan kanske t.o.m. vara så, att den rening Aristoteles hävdar är så viktig för den goda tragedin just går ut på att genom det känslomässiga engagemanget lära sig något väsentligt och allmängiltigt om den mänskliga tillvaron.

Aristoteles har ju i inledningen till *Poetiken* pekat på att en av grunderna för diktningen är driften att lära sig något.¹ Genom poetiska efterbildningar och kanske genom efterbildningar i allmänhet kan man lära sig något om mänskligt liv och man lär sig detta på ett annat sätt än genom historieskrivning, som är bundet till att visa upp vad som faktiskt inträffat, eller genom filosofiskt argumenterande. Somliga bilder och efterbildningar ger genom sinnlig och individuell exemplifiering kunskap om något typiskt och allmängiltigt för människor. Det är inte heller vilka allmängiltigheter som helst utan sådana som det är viktigt att känna till för den mänskliga tillvaron. Inte förrän på 1700-talet kommer man att kalla sådana bilder och efterbildningar för konstverk. Men resonemanget är en del av förutsättningarna för konstbegreppets framväxt.

Både för Platon och Aristoteles har kunskapen om företeasers väsen större värde än kunskapen om deras sinnliga uppträdande. Därför betraktar de inte heller historieskrivningen som någon säker kun-

¹ I kapitel 4.

skap. Enligt Aristoteles har historieskrivningen genom sin bundenhet till vad som faktiskt har inträffat med all sin engångighet och unicitet ett lägre kunskapsvärde än diktningen. Det är långt ifrån den säkra förnuftskunskapen. Det är säkert också bättre att tillägna sig kunskap om företeasers väsen genom förnuftsargumentation än genom känslomässig tillägnelse och identifikation som diktningen ger. Den självklara kunskaphierarkin består grovt sätt av filosofi, diktning och historieskrivning med filosofin överst och historieskrivningen underst i fråga om kunskapens värde och tillförlitlighet.

Det idealsköna i klassisk skulptur

Ett annat exempel: hur skall man uppfatta det 'allmänsköna' som den klassiska grekiska skulpturen sägs representera? Måste inte det ses som en form av universalitet eller allmängiltighet? Frågor av det slaget har ställts fram till våra dagar och man har ofta besvarat dem med en tydlig adress till Platon. Platon själv skulle säkert förneka att de visar på en platonsk idé.¹ Även om den klassiska grekiska skulpturen inte är en historisk framställning i den meningen att den visar det yttre av en faktiskt existerande person, så är den helt och hållet en framställning av det sinnliga och tillfälliga. Men den kan i sin sinnliga uppenbarelse exemplifiera något allmängiltigt skulle Xenofon och Aristoteles kunna använda. För att förstå bilden måste man söka efter den allmängiltighet den exemplifierar. Det är en sorts möjlighetsframställning. Fantasin kan, inom sinnlighetens gränser, föreställa sig en så tilltalande mänsklig kropp som möjligt, något som går utöver vad vi vanligen träffar på i denna värld. Liksom tragedin enligt Aristoteles visar upp handlande individer som är bättre än vi är, så visar eller skall skulpturen och måleriet visa upp personer som är bättre och skönare än vi, ett livsideal att ha framför ögonen.² Den universalitet eller allmängiltighet som vi kan lära eller komma i kontakt med genom att betrakta sådana skulpturer och målningar är möjligheten av mänsklig fulländning i denna existens. Det

¹ *Staten* 598 A.

² *Poetiken* kapitel 2.

är den fulländade, levande människan man försöker exemplifiera eller gestalta en guddom i den mest fullkomliga, mänskliga gestalt.

Plotinos svar

Många författare har framhållit att Platon själv i andra dialoger än Staten har en mindre sträng hållning. I dialogen Gästabudet t.ex. finns inte samma skarpa gränsdragning mellan det som kan tänkas och det som kan sinnligt uppfattas. Där beskriver Platon i stället en hierarki från det enskilda och sinnliga till det högsta universella. Hur de olika stegen i hierarkin är beskaffade och hur övergången från nivå till nivå sker i denna 'stege' framgår emellertid inte klart.¹

Plotinos har vidareutvecklat denna tankegång. Allt det som finns i universum är i större eller mindre utsträckning besläktat med eller bär spår av det högsta eviga och oföränderliga. Han menar, liksom Platon, att människosjälens strävar mot det högsta eviga och universella för att 'se' så mycket som möjligt av det eller att uppgå i det. När själen möter dessa spår gläds hon. Det är i igenkännandet av det eviga och oföränderliga livets lust och mening ligger.²

Bilder och efterbildningar kan vara ett steg på vägen. Också i dem kan man se spåren av det eviga och oföränderliga. Men även Plotinos är övertygad om att man inte direkt kan visa upp icke-sinnliga världar i efterbildningar. Det avgörande är hur efterbildaren formar sin efterbildning så att den så mycket som möjligt bär fram spåren av det eviga och oföränderliga som är tillvarons kärna. "Fidias skapade ju ej sin Zeus efter något synligt, utan fattade honom, sådan han skulle te sig, om han vill uppenbara sig för våra ögon."³ Hur kan detta gå till? Vad är mest utmärkande för Zeus? Enligt en anekdot hänvisade Fidias till Homeros beskrivning av Zeus, när någon frågade honom hur han gått till-

¹ 209 A ff.

² *Enneaderna* I.6.2 - 9.

³ *Ibid.* V.8.1.

väga när han formade sin bild av Zeus.¹ Det Homeros tagit fasta på var Zeus majestät. Fidias uppgift som skulptör var då att i så värdefullt material som möjligt och med största möjliga hantverksskicklighet visa upp något som förkroppsligar eller uttrycker kraft och värdighet i så stor utsträckning som möjligt.² Var och en som ser hans skulptur, menade man, kunde själv se och uppfatta värdighet, styrka och makt. Dio Chrysostomos menar också i sitt tolfte tal, som handlar om människans kunskap om gudarna, att inte bara poeter som Homeros har en sann kunskap om gudarna utan att också bildmakare som Fidias kan ha det.³ Poeten och skulptören föreställer sig det mest majestätiska som är tänkbart inom sinnlighetens ramar. Därmed framträder en sorts likhet mellan guden och det sinnligt gestaltade. Liksom Zeus är den mest majestätiske av gudar är Fidias bild av det mänskligt majestätiska han förkroppsligat i sin kryselefantina skulptur i Olympia den högsta sinnliga föreställning av majestät någon människa skapat. Genom att se och uppleva det majestätiska hos Fidias Zeus kan vi lära oss något om guden Zeus majestät, gudarnas härskare och tillvarons mitt.

Därmed har Plotinos, förefaller det mig, i viss utsträckning ställt upp på Platons utmaning: det är inte möjligt att transcendera eller gå utanför den sinnliga världens gränser i bildframställningar och i efterbildningar. Bilder och efterbildningar är alltid sinnligt konkreta. De kan aldrig visa upp något abstrakt och icke-sinnligt direkt; endast det abstrakta och det icke-sinnligas spår i det sinnliga kan framställas i analog form eller ges en metaforisk roll, nämligen att stiga över gränsen från det sinnliga till det översinnliga: att med vår fantasi skapa bilder av det icke-sinnliga i sinnlig gestalt.

¹ Strabon VIII.354: "Och deberättade följande historia om Fidias: när Panainos frågade honom vilken modell han hade för avsikt att använda när han skulle göra bilden av Zeus, så svarade han, att det var den modell Homeros hade tillhandahållit genom följande rader:

Sade Kronion, och nu svartbrynade pannan han böjde,
och det ambrosiska hår kring den högstes odödliga huvud
svallade böljande fram; då darrade hela Olympen."

(*Iliaden* I.527 - 530 i Erland Lagerlöfs översättning, Lund 1912.)

² Maximus från Tyrus, *Or.* II.3: "Grekerna har förstått att gudarna bör lovprisas med vadhelst som är vackrast på jorden: rent material, mänsklig form och fulländad skicklighet."

³ XII.44.

Leonardos svar

Alla dessa svar på Platons utmaning bygger på föreställningarna att det är viktigt att skilja mellan det sinnliga och det icke-sinnliga, att det icke-sinnliga har en verkligare och värdefullare existens än det sinnliga, att det icke-sinnliga sätter spår i det sinnliga och att detta kan man visa upp i bilder och efterbildningar.

Det är också möjligt att avvisa Platons utmaning genom att ha en annan värdering av sinneserfarenheten. Leonardo t.ex. uttalar sig om målarkonsten på följande sätt:

O underbara vetenskap, som kan bevara den flyktiga skönheten hos de dödliga och ge den större beständighet än i naturens verk, som är underkastade tidens ständiga förändringar, vilka leder dem mot en oundviklig ålderdom.

Dels visar detta en inriktning på och värdering av det sinnliga som är annorlunda än de ovan citerade författarna ger uttryck åt, dels pekar detta citat på en väg att permanenta och göra den sinnliga föränderligheten beständig, att rädda det flyktigt sköna som utmärker all sinnlighet från förvissnande och död. Men fortfarande är det spänningen mellan det eviga och det förgängliga som ligger till grund för Leonardos uppfattning. Det beständiga är värdefullare än det föränderliga.

1700-talets svar: (natur)vetenskaplig kunskap och sinneskunskap

I en av sina gestalter visar sig distinktionen mellan det enskilda och det universella i framväxten av den nya naturvetenskapens kunskapsbegrepp under 1600-talet och som motvikt till detta ett bejakande av sinneskunskapen. Två nya samhällliga institutioner eller 'världar', som nu är av största vikt, började anta sina moderna gestalter: vetenskapsvärlden och konstvärlden. På ett mycket komplicerat sätt blir vetenskapsvärlden arvtagare till sökandet efter den säkra och tillförlitliga kunskaps-

pen, den om företeelsers eviga och oföränderliga väsen och uppträdande, medan konstvärlden blir den sociala institution som skall tillvarata och utveckla sinneskunskapens mest subtila former.

Det är uppenbart att man i den naturvetenskapliga utvecklingen sökte efter det allmänna och generella i eller bakom den flytande värld vi befinner oss i. Det var inte det enskilda och den enskilda upplevelsens framträdande för ett subjekt man intresserade sig för. Man sökte företeelsers regelbundna uppträdande och de 'lagar' som ligger bakom dessa regelbundenheter. En viktig egenskap i detta sökande var kravet att kunna mäta de regelbundenheter eller allmängiltigheter man funnit. Genom att sätta bestämda mått på företeelser och skeenden får man ett fastare grepp om deras väsen och natur i den betydelsen att man bättre och precisare kan förutsäga hur de kommer att uppträda under specificerade omständigheter. Dessa generella påståenden om regelbundenheter i givna mängder av företeelser kan sedan användas som underlag för förutsägelser om individuella företeelsers kommande uppträdande. Denna konstruktion av kunskapen ger den utomordentlig användbarhet i praktisk tillämpning och är grunden till den enorma prestige denna kunskapsform har fått. Därmed fick man också en tydligare föreställning om den (natur)vetenskapliga kunskapens särart som sedan också fick en dominerande roll som mönster för vad många ville kalla vetenskaplig kunskap överhuvud taget.

Denna matematiska precisering innebär emellertid samtidigt en begränsning av vad man ville betrakta som säker (natur)vetenskaplig kunskap om företeelser och deras uppträdande eller, med ett äldre betraktelsesätt, deras väsen. Det aprioriskt och deduktivt sanna och det matematiskt formulerade mätbara blir rättesnöret för den kunskap man kunde sätta sin lit till och som kom att bilda kärnan i (den naturvetenskapliga) vetenskapvärlden. Därmed förs äldre uppfattningar om företeelsers väsen åt sidan, t.ex. att en företeelses väsen skulle vara något som skulle kunna kontempleras med förnuftets 'inre blick' t.ex. som en Platonsk idé eller som något man kan gå upp i och förena sig med. T.o.m. pytagoreerna, som ansåg att universum består av tal eller att dess väsen är matematiskt uttryckbart, hade en 'rikare' uppfattning eftersom somliga tal var heliga för dem. Detta gav en etisk och religiös dimension till den matematiskt säkra kunskapen om världen. Den naturvetenskap-

liga revolutionen gjorde sig kvitt alla sådana religiösa och metafysiska föreställningar för att göra den kunskap vi har om världen så säker som möjligt. Den hypotetisk-deduktiva metoden blir den enda gällande vägen till säker och pålitlig kunskap om ting och skeenden i världen.

Till delar upptäckte man denna karaktär hos den nya vetenskapen och dess kunskapsform i den stora debatten mellan antikbeundrarna och de moderna under slutet av 1600-talet. Samtidigt poängterades skillnaden mellan denna kunskapsform och den som våra sinnen omedelbart ger om världen utanför oss.

I den gamla föreställningen att den sinnliga erfarenheten uppträder som avtryck eller speglingar av verkligheten ligger också tanken att avtrycket och speglingen kan vara korrekt och att den kan ge en sann föreställning om tinget; annars skulle det röra sig om illusioner eller hallucinationer. Även om det är tingens tillfälliga egenskaper som avspeglas, så är det de sinnliga egenskaper tinget för tillfället har; den uppfattade/upplevda röda färgen hos ett ting är, t.ex., något som tillkommer tinget och som på ett korrekt sätt 'avtrycks' i betraktarens medvetande.

Med kunskapsutvecklingen på 1600- och 1700-talen kom man att tvivla på att detta var en riktig och fruktbar beskrivning av sinneserfarenheten. Vår upplevelse av rödhet är inte en i många fall korrekt spegling eller ett korrekt avtryck av företeelsens rödhet och ögat/medvetandet 'färgas' inte rött i kontakten med det röda hos tinget genom en assimileringprocess. Rödheten uppstår i stället i eller hos subjektet. Det blev naturligt att kalla den sinnliga kunskapen subjektiv. Man menade därmed att den är bunden till sin karaktär och uppträdande till det medvetande som har eller får den sinnliga erfarenheten. De uppfattade/upplevda kvaliteterna finns inte 'objektivt' hos företeelserna själva utan är beroende av ett upplevande subjekt för att framträda. De sinnliga egenskaperna omfattar inte endast färger, lukter, smaker etc. utan också sådana egenskaper som rytm, harmoni, skönhet samt känslöegenskaper som storslagenhet, vildhet, glädje, uppsluppenhet etc. Därmed lade man grunden till uppfattningen och språkbruket att ett subjekt kan uttrycka upplevelser och känslor i ett sinnligt material. Tidigare hade man beskrivit detta förlopp som en efterbildning av dessa upplevelser och känslor.

Man upptäckte således att det perceptuella förloppet är långt mera komplicerat än ett avtryck med åtföljande assimileringsprocess. Enligt den gamla uppfattningen var mottagandet av sinnesintryck något passivt. Världen ger avtryck av sin form i själen utan att själen bidrar med annat än en assimilering. Med det nya synsättet börjar man beskriva perceptionen som en aktiv process i vilken tidigare erfarenheter och upplevelser, känslor, önskningar, värderingar etc. bidrar till att forma det perceptuella innehållet. Subjektet kan i viss utsträckning påverka detta förlopp genom att aktivt tillföra sådant som formar och bidrar till den perceptuella processen och dess innehåll. Ett klassiskt exempel på framväxten av denna uppfattning är Humes diskussion av de krav man bör ställa på den gode kritikern för att man skall kunna lita på att kritikern har en god sinnlig mottagningsförmåga: god kroppslig hälsa, fantasins förfining, frihet från fördomar, ständig övning i att uppfatta och förstå, stor kunskap och erfarenhet som ger kritikern möjlighet att göra jämförelser etc.¹ I det långa loppet förvandlas synen på sinneserfarenheten från att se den som ett passivt mottagande till en uppfattning av den som en aktiv tillägnelse och förståelse. Att sinnligt förstå är att uppfatta den perceptuella rikedom som är möjlig att väcka till liv i kontakten med det sinnliga objektet.

En sida av denna subjektivering av sinneskunskapen är upptäckten att den är privat. Sinneserfarenheter går inte att beskriva och därigenom kommunicera till andra. Jag kan inte beskriva min upplevelse av något rött, harmoniskt eller uppsluppet, så att andra också får en upplevelse av detta röda, harmoniska eller uppslupna. Man kan endast med exempel visa på rödhet, harmoni och uppsluppenhet och förutsätta att våra sinneserfarenheter i grunden är lika.

Samtidigt såg man att vi trots allt inte är helt och hållet instängda i denna subjektivitet. Eftersom det är möjligt att påverka den perceptuella processen kan man skapa en praxis i vilken man gemensamt utvecklar och förfinar förmågan att sinnligt uppfatta och förstå. Man började se utvecklandet av en sådan kollektiv sinneskunskap som ett grundläggande värde i mänsklig existens.

¹ I essän "Of standard of taste".

Dessa upptäckter bidrog till uppfattningen att sinneskunskapen är ett eget område med egna lagar och att den i grunden är annorlunda än den naturvetenskapliga kunskapen om världen. Den sinnliga (estetiska) kunskapen betraktades som en särpräglad form av kunskap som varken var teoretisk kunskap (begreppslig kunskap, påståendekunskap) eller praktisk kunskap (färdighet).

Under 1700-talet hävdar man därför allt starkare att också den sinnliga kunskapen är en del av människan som måste bejakas. Sinnligheten sågs inte längre som det föränderlighetens kaos man fruktat och sökt undfly genom att ta sin tillflykt till det eviga och oföränderliga. Den är en del av människans utrustning. Anders Lidbäck, den förste professorn i estetik i Lund, hävdade t.ex. i slutet av 1700-talet att det var en försyndelse mot en "algod försyn" att inte bejaka den lust som sinnena kan ge.¹

Abbé Dubos hävdade, att lust uppstår då människan utövar sina kroppsliga och själsliga förmågor på en lämplig nivå.² Varken för mycket eller för litet stimulans är tillrådligt. All sinneserfarenhet ger emellertid inte lika mycket lust. Sinneserfarenheten graderades och man talade om skönhetsupplevelser och senare om estetiska upplevelser som en särskilt kvalitativt högstående form av sinneserfarenhet. Baumgarten t.ex. skriver: "Aesthetics finis est perfectio cognitionis sensitiuae, qua talis. Haec autem est pulcritudo."³ Den estetiska upplevelsen är med detta synsätt en raffinerad form av sinneskunskap. Tämmligen allmänt var man överens om att denna form av sinneserfarenhet utmärks av en perceptuell ansträngning och koncentration på den perceptuella processen själv och en artikulering av dess innehåll. Som en del av denna fokusering och koncentration var det väsentligt, menade man, att allt egenintresse undertrycks eller helt tas bort ur processen. Det är den perceptuella processen själv och det perceptuella objektet som skall renodlas.

Man skulle alltså kunna hävda, att 1700-talets svar på Platons utmaning är att förklara sinneskunskapen som ett eget, fristående om-

¹ *Almänna aesthetiska anmärkingar*, Lund 1796, sid. 8.

² *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719, kap. 1.

³ *Aesthetica* § 14.

råde och som ett värde i sig. Sinneskunskapen är inte endast en enkel tjänare till förnuftet.

Konstvärlden

Samtidigt som en förändrad syn på perceptionens väsen och förlopp växer fram, så sker således en omvärdering av dess roll i mänskligt liv. Att uppfatta och uppleva det enskilda och engångiga är ett värde i sig. Den ständiga strömmen av sinnesintryck, sinnesföreställningar, till vilka också fantasiföreställningar hör, och känslor förenade med dessa erfarenheter blir betraktade som en fundamental och nödvändig del av människans natur och existens. Den har mestadels betraktats som ett i bästa fall första steg mot högre och fastare kunskap, nämligen det eviga och oföränderliga som är tillvarons grund och innehåll, inte dess må vara ibland charmerande tillfälliga egenskaper. Ingen kom tidigare på den idén att det skulle kunna vara ett värde i sig att låta sinneskunskapen och fantasin och därmed förenade känslor och upplevelser spela fritt och vara ett viktigt mål för mänsklig tillvaro.

Sinnlig stimulans, bilder och efterbildningar kan användas på många olika sätt och för många olika ändamål. Det har man gjort i alla tider. Då har det emellertid alltid skett inom samhälleligt givna institutionella ramar och med givna samhälleliga mål: för statens bästa, som moralisk och sedlig påverkan i undervisning etc. Nu hävdar man att dessa former av stimulans är ett värde i sig och att dessa erfarenheter och upplevelser inte skall bindas till några yttre mål utan vara mål i sig själva.

De nya uppfattningar om sinneserfarenheten och den omvärdering som sker av sinneskunskapen under senare delen av 1600-talet och 1700-talet sammanfaller och samverkar med en lång rad andra förändringar i tankelivet men också med de sociala och ekonomiska förutsättningarna i Europa. Alla dessa krafter bidrar till framväxten av vad man nu livligt debatterar under beteckningen "konstvärlden". Det är den sociala institution som skapas med den estetiska erfarenheten i centrum först och främst då den estetiska erfarenhet och därmed för-

bundna upplevelser och känslor som människan själv framkallar, utvecklar och spelar med i sina mest subtila former. För Dubos, men också för Batteaux, var det uppenbart att de finaste och mest subtila redskap människan utvecklat för att stimulera sin sinnliga erfarenhet är somliga bilder och efterbildningar.¹ Man kom tämligen snart att använda termen "les beaux arts" för att beteckna de mänskliga verksamheter som förnämligast bidrog till att sysselsätta människans sinnliga erfarenhet och för att framkalla den lust och de känslor som är förbundna med att stimulera sinnena och fantasin som en del av sinnesförmågan. Somliga bilder och efterbildningar ses inte längre som instrumentella för bestämda samhällliga mål; den estetiska upplevelsen av dem blir ett självändamål. Här skapas ett nytt område som inte tidigare existerat i institutionell gestaltning. Konstvärlden som en särpräglad praxis och institution växer fram. De mest subtila delarna av det sinnliga livet blir ett av grundvärdena i mänsklig existens. Konst och vetenskap träder fram som två helt fristående verksamheter grundade på två olika kunskapsformer. Den naturvetenskapliga revolutionen och den konstnärliga revolutionen, d.v.s. framväxten av konstvärlden som en ny form av mänsklig praxis med de moderna konstbegreppen i centrum, stöder och betingar varandra.

Den sinnliga kunskapen är således, enligt detta synsätt, en särpräglad del av det mänskliga medvetandet. Den finns ständigt närvarande i större eller mindre utsträckning. Det är möjligt att fokusera på eller bortse från den sinnliga erfarenheten. Det är också möjligt att maximera lusten genom att i sammanställningen av stimulusobjekt välja sådant som man av empirisk erfarenhet vet ger mest lust. David Hume skriver:

Det är uppenbart att ingen av reglerna för komposition är bestämda av resonemang, som gäller a priori, eller som kan hänföras till förnuftets abstrakta slutledning, eller kan sägas uppkomma i jämställdhet med de tankevanor och förbindelser av idéer, som är eviga och orubbliga. Deras grund ligger i det samma som de praktiska vetenskaperna – i erfarenheten. Inte

¹ Abbé Dubos op.cit. och Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746; den princip som omnämns i denna titel är just efterbildning.

heller uppstår de ur något annat än ur allmänna iakttagelser av vad som alltid har visat sig ge lust i alla länder och i alla åldrar.¹

Att spela med den estetiska erfarenheten i första hand är således ofta en nödvändig men inte tillräcklig förutsättning för att detta något skall kallas konstverk under denna period (som skulle kunna kallas den klassiska konstperioden; mycket talar för att den har avslutats eller håller på att avslutas). Det krävs också en rad andra saker som varierar över tid och plats. Tämmligen allmänt har man övertagit den gamla värderingen att syn och hörsel är viktigare och väsentligare sinnesområden än övriga tre. Därför finner man inte att någon på allvar talar om konst på känseln, luktens och smakens områden.

Vidare förekommer innehållsliga kriterier som ofta är sociala och moraliska till sin natur. Pornografi t.ex. talar i första hand till den sinnliga erfarenheten men gör det med ett innehåll som inte är moraliskt och sedligt acceptabelt och hamnar därför utanför konstens ramar. Hörtorgskonst behandlas på ett liknande sätt: de erfarenheter den ger bedöms av de bestämmande skikten i konstvärlden som av ett lägre värde och utesluts därför från konstgemenskapen. Detta bygger på att alla sinneserfarenheter inte är kvalitativt lika utan kan rangordnas. Det måste då finnas några som gör denna bedömning och har kriterier att döma efter och därmed pekar ut vilka av människan gjorda företeelser som skall tilldelas rollen att stimulera och spela med människans sinnliga erfarenhet som ett mål i sig.

En egendomlighet för konstvärlden som institution och samhällelig praxis är att den har tillförsäkrat sig en autonomi i den betydelsen att den själv bestämmer vilka personer som skall 'rekryteras' till den och efter vilka kriterier detta skall ske. Vidare bestämmer den själv över vilka företeelser som skall behandlas som konst och vilka som inte skall göra det. Detta innebär också, att man bestämmer över vilka kriterier som skall tillämpas vid detta val.

Man kan därför fråga sig om inte den utveckling som skett under 1900-talet kan beskrivas som en omprövning av den klassiska

¹ "Of standard of taste". Översättning av Teddy Brunius i *David Hume: liv, tragedi och smak. Tre essayer i översättning med efterskrift*. Uppsala: Bokgilletts förlag 1962.

konstuppfattningen, den som dominerade under grovt sett senare delen av 1700-talet en (bra?) bit in på 1900-talet. Det kanske inte är så längre, att man med "konstverk" avser de mest subtila slagen av spel och lek med sinnesområdena hörsel och syn. Konstvärlden kan, av en myriad av skäl, ha ändrat sin uppfattning. Det vi nuförtiden kallar konst, d.v.s. det som nu blir till konst, kanske fungerar på andra sätt och har andra innehåll. Men kvar finns stora rester av det äldre tänkandet inte minst i vårt förhållande till äldre tiders bilder och efterbildningar och i den institutionella uppbyggnaden av denna estetiska praxis.

Naturvetenskap och humaniora

Avslutningsvis skulle jag också vilja peka på följande. Ungefär samtidigt som vetenskapsvärlden och konstvärlden allt tydligare går olika vägar och börjar anta sina moderna gestalter uppstår en klyfta inom vetenskapsvärlden som också den i viss utsträckning är grundad på distinktionen mellan det enskilda och det universella. Med naturvetenskapens framväxt får man en pregnant formulering av vad som kom att betraktas som vetenskaplig kunskap i modern mening. Den klassiska mekaniken blir den stora förebilden. Men en del av det som man tidigare sysslat med inom artes-liberales-fakulteterna vid universiteten hade inte den karaktären.

Historieforskningen spelade en central roll i denna utveckling. Historieskrivningen hade ju i det Platonskt-Aristoteliska kunskapsidealet tilldelats en mycket låg plats. En omvärdering sker. Inte enbart den aprioriska och deduktiva kunskapen och den som kommer till genom den hypotetiskt-deduktiva metoden betraktades som vetenskaplig kunskap. Man utvecklade metoder för att insamla och säkerställa kunskap om enskilda företeelser i deras unicitet och sådana kunskaper som är viktiga eller nödvändiga för förståelsen av det enskilda och unika. Inte minst betonade man behovet av en säker historisk grund för att förstå och artikulera den nationella identiteten.

En grundläggande diskussion uppstår kring frågan om den vetenskapliga kunskapen är enhetlig eller om den bör delas upp i olika

områden. Man särskiljde nomotetisk vetenskap från idiografisk: den som strävar efter att finna och formulera regelbundenheter i den verklighet som möter oss och den som vill beskriva, tolka och förstå det enskilda. Utmärkande för det historiska, menade man, är just att det är unikt och engångigt, det upprepar sig aldrig särskilt inte efter någon matematiskt formulerbar regelbundenhet. Det är inte det regelbunda uppträdandet man söker utan förståelsen för den enskilda företeelsen i dess enskildhet, vilken är en funktion av dess sammanhang och samspel med andra företeelser. Särarten i Rembrandts måleri kan inte uppfattas utan en kännedom om barockens måleri och kanske mera bestämt den holländska barocken. Och särprägelns hos en målning av Rembrandt framgår först vid jämförelser med andra målningar av Rembrandt, mellan målningar av Rembrandt och av andra holländska konstnärer från samma tid etc. Inte minst betonade man behovet av en säker historisk grund för att förstå och artikulera den nationella identiteten.

Man kan alltså hävda, att konstvärldens och humanioras framväxt är relaterat till ett ökat intresse för och en uppvärdering av det enskilda, engångiga och unika. Också denna utveckling kan ses som svar på Platons grundläggande utmaning.