

SVEN SANDSTRÖM

**UPPLEVELSEBILDENS FYRA NIVÅER:
SENSATION, MÖNSTER, MACCHIA, INFORMATION**

Konstdiskussionen blir ofta motsägelsefull därför att samtalet gäller olika saker utan att vi urskiljer detta klart. Till att börja med talar en del bara om bild, medan andra talar bara om konst. Men konstbilden är bådadera - och andra bilder kan vara bara bild.

Bilden är det mest påtagliga och ursprungliga av allt i vår sinneserfarenhet: synbilden är verkligheten som står inför våra ögon. Först när den kommer tillbaka som en minnesbild, eller hålles fast och tolkas som tecknad eller målad bild (skulptur, modell etc.) är vi medvetna om den som bild. Men denna tillverkade bild har sin omedelbara makt över föreställningen därför att den har så omedelbar förankring i synbilden, "den sanna verkligheten". Wittgenstein skriver att bilden "ligger an med en sida mot verkligheten". Det är åskådligt uttryckt, av en amatörmålare för övrigt. Det betyder ju att man alltid direkt kan jämföra bilden med sin synerfarenhet och kolla att den är "riktig" - även om man samtidigt då alltid möter drag i bilden som helt avviker från verkligheten i synbilden. Det är ju bara (minst) en sida av bilden som direkt kan jämföras med synverkligheten.

När människor blir osäkra om konståbegreppet - t. ex. därför att det som officiellt presenteras som konst verkar alltför främmande och meningslöst (därför att man saknar nycklar till meningen) - så griper de nästan alltid tillbaka på den bild som är mest ursprunglig och "självklar": det som tycks likna synbilden mest. Likheten ligger ju i de fysiska dragen: man kan sedan idealisera och förljuva verkligheten i själva berättelsen, budskapet, utan att möta kritik och motstånd. Därför blir reklambilden och underhållningsbilden lätt långt mer publikknipande än konstbilden.

Men det är om bilden, inte om konstbilden saken nu först skall röra sig. För bild är allt som utnyttjar likheten med seendets verklighetsrapporter - och mycket som bara har en liten och abstrakt likhet med dem. Ett diagram kan t.ex. sägas vara en bild - lika väl som en teckningsbild från en sporttävling.

Konstbilden är bara ett särfall av bild. Men man skall akta sig för att därmed också dra slutsatsen att begreppet "konst" är underordnat bild, och att man kan avvara det. Konstbilden är inte bara delaktig av bildbegreppet, utan också konståbegreppet, och detta är lika övergripande och självständigt som bildbegreppet.

Egentligen är detta ju självklart. Det är bara i sammanhang där vi rör oss med bilder, målningar, skulpturer, synliga och plastiska ting, som vi blir entydigt förstådda när vi talar om "konst". Gå utanför operan och fråga dem som passerar vilken konst de tänker på när de hör ordet, eller utanför konserthuset... Eller läs en litteraturtidsskrift där ordet förekommer tätare än tigerens ränder.

Konst är alltså ett område av mänskligt handlande och upplevande som omfattar mångahanda, och kan inrymma ständigt nya företeelser. Egentligen är det opraktiskt att allt som rör seendet och inte är dramatik tenderar att omtalas tillsammans med bildkonst. Men de som utvecklar sådana yttringar har ofta varit bildkonstnärer.

Alltså kan man tala om såväl **bild**, som **konst** och **bildkonst**.

Om det nu vore så enkelt att man också kunde säga att allt det vi kallar bildkonst ser ut på vissa sätt eller verkar på vissa sätt,

så vore saken enkel. På ett verksamt sätt hålls konsten samman av en **institution** inom kulturen, och bevakas av "konstvärlden" som i sin tur övervakas av en ännu mera institutionaliserad och omenskildheter ganska okunnig kulturvärld, och vad den kan ge oss är inte en viss sorts konst, utan ett visst förhållningssätt, och en viss förväntan. När den förväntan är stark och klar i samhället, då blomstrar konsten. Men tyvärr är ofta priset för så klara förväntningar en mycket kontrollerad och enhetlig kultur i samhället. Även om jag är i växande grad kritisk mot just den övervakande kulturvärld vi har idag - i den mån som den är okunnig och krampaktig i stället för konstruktiv och framåtsyftande - så menar jag bestämt att **vi behöver den**. Människan formas inte av sin biologi och ett abstrakt förnuft, utan hon formas av sin sociala miljö. och det är i enlighet med hennes natur och därför villkoret för hennes harmoni i tillvaron. Och i den sociala miljön utvecklas värdena, målen, möjligheterna, ur tradition och samspel. De stora förväntningarna i tillvaron har alltid vuxit sig starka i en människas liv som en del av hennes liv i gemenskapen, och det gäller också konsten.

Man kan alltså säga att konsten i första hand verkar som konst i vårt medvetande därför att vi möter den med förväntan att den skall ge oss en behållning som vi förbinder med konst. Det kan leda till alla möjliga bruk: är man stelbent i själen och har en bestämd beskrivning av både hur konst ser ut och hur den verkar så kan "upplevelsen" bestå i en slags ritual, som när man hoppar hage i upprutad mark. Men därför är också kravet att konst skall vara originell ganska avgörande, oberoende om det formulerades av romantiken eller av den moderna konstens avantgarde.

Men originellt är ett konstverk för en konstens betraktare om dess drag och "budskap" tidigare varit okänt för just henne - även när det är välbekant för alla initierade. Därför måste det alltid finnas olika övertygelser om vad som är levande konst. Efter hand som erfarenheterna ökar, inser man att det man tidigt tog för ett fullkomligt genialt uttryck bara upprepar vad andra redan format och formulerat. Men det är ju en del av det liv vi kallar konstliv.

En bild behöver inte vara originell för att vara en bild. Tvärtom

är det ofta bra att bilden är "typisk" alltigenom. Liksom vi formar minnesbilder utifrån strömmen av synbilder, och behöver både enkelhet och klarhet i dessa minnesbilder för att de skall hjälpa oss att orientera oss i tillvaron, så formar bildillustratören för det tekniska eller naturvetenskapliga verket, t.ex., sina bilder så att just det alla minns kommer bra fram, och förhållandet mellan delarna blir tydligt. Han undviker allt som är tillfälligt och väcker associationer åt andra håll.

Och det är väl just här som man lättast hittar en skillnad mellan konstbild och bara rätt och slätt bild. Men se upp med distinktionen: det vi här kallar "bara bild" kan verka på en disponerad betraktare precis på samma sätt som en bra konstbild. Och det vi kallar "konstbild" kan ofta avläsas av en betraktare som blott och bart en "bild" - eller som en slags konstens ikon som man tillber utan att betrakta. En bild som skall informera, förväntas vara effektiv och entydig, och avläses bäst effektivt och entydigt. Den utgör ett medel att uppnå ett mål, t.ex. inläring av ett sammanhang, ett utseende, ett instrument. Vi har inte bara att räkna med den semiotiska processens avsändare - medium - mottagare, utan också med **avsikt - medel - resultat**.

Men med alla tillägg och komplikationer har vi i den estetiska debatten aldrig riktigt kunnat lägga Kants grundkriterium för det estetiska objektet, uttrycket, och den estetiska upplevelsen åt sidan: konsten ger oss välbehag (säg tillfredsställelse, behållning) utan att behöva stödja sig på någon praktisk funktion. Den är intresselös, fri från uppgifter i vårt ordnande, försörjande, tryggande, pliktuppfyllande liv.

Sett i ett livsperspektiv, och sett ur ett perspektiv som tar hänsyn till samhällets intressen och behov (på längre sikt än de mandatperioder som styckar ansvarsområdet i framtiden till korta pass och snäva perspektiv) tror jag att man övertygande kan visa att konsten är nyttig, ja nödvändig. Men på kort sikt är den inte inriktad mot att ge resultat som instrument för en praktisk avsikt eller ens för en opraktisk avsikt. Därför är konstverket inte ett medel i samma mening som lärobokens åskådningsbild är det. Konstnären söker inte entydighet och undviker inte allt som kan ge associationer utanför ett begränsat föreställningsfält. Om

han arbetar helt abstrakt kan man kanske säga att han undanhåller oss möjligheter till många slags associationer - men han förväntar sig ändå att betraktaren själv skall utveckla sina betydelser och sambandsföreställningar från bilden utan vägledning. Bildens brist på entydighet är dess förutsättning att ge upphov till en aktiv upplevelse: en upplevelse där dess betydelse inte urskiljs genom att den identifieras utifrån givna kunskaper, utan genom att dess former och likheter sätter igång betraktarens kreativa fantasi och ger upphov till ett levande gensvar.

Därmed har vi också kommit fram till det som "bilden gör med oss" som betraktare. Den erbjuder sig som ett medel för vår egen kreativitet, och denna kan mer eller mindre ha karaktären av en dialog med konstnären. Men den får inget innehåll med mindre betraktaren själv ur sin erfarenhet hämtar fram föreställningar och associationer och bygger upp detta innehåll som svar på bilden, men ur sina egna resurser. Detta är en livsprocess, och rörligheten i denna är ett uttryck för individens behållna frihet i förhållande till de inlärdas manipulationernas praktiska men förstärkande effekter.

Detta om bild och konst. Men man kan dela in upplevelsefältet på ett helt annat sätt, där de olika delarna kan vara utmärkande för många slags bilder, eller ingå i många olika upplevelser av olika slags bilder, utan att begreppet konst i och för sig behöver ha aktualitet. Och omvänt: i många sammanhang som inte traditionellt har räknats till konstområdet, har använts föremål sådana som bilder med samma upplevelseverkan som vi talat om när det gäller konstföremål. När man i konstteorin lagt sådan vikt vid att Marcel Duchamp utnämnde t.ex. en galvaniserad ställning för flasktorkning till ett konstverk, har man vanligen bara betonat den magiska förvandlingen genom att ett föremål lyfts in i konstsfären från nyttovärlden: plötsligt är alla våra synpunkter på föremålet konstsynpunkter, och inte vinodlarsynpunkter eller hushållssynpunkter. Men man har minst lika stor anledning att lägga vikt vid att ett föremål vilket som helst beaktas (för att använda Gunnar Berrefelts meningsfulla term) som en resurs för upplevelse och inte som redskap. Ty det finns ju inte alls någon garanti för att det slag av upplevelser som vi förbinder med begreppet konst skulle vara förbehållna för konstvärlden, det är

snarare så att det slags fritt strövande mentala lekar som fångas upp i konstlivet förekommer mycket mera utbrett och i många olika sammanhang. Vad händer när man är förströdd och "låter tankarna flyga" vid sammanträdesbordet? Och vad utlöses när man går i skogen och ser märkliga mönster i mossan utan att examinera mossarten etc.?

Att beakta med intresselöst välbehag är inte förbehållet konstlivet. Men konsten är samhällets sätt att fånga upp denna livssektor och göra den tydlig, förse den med medel och sammanhang.

Det är genom renodling och bortseende från det "oväsentliga" som vi får klarheter. Dessvärre glömmar vi ofta bort att gå tillbaka till den odelade verkligheten när vi har blivit klara över det vi sökte. Så har det t.ex. varit när vi började urskilja en "språklighet" i alla slags hänvändelser till vårt medvetande, film och bildkonst lika väl som litteratur och journalistik. Konsten att urskilja ett "budskap" i bilden och ge det synlighet i raka ord är någonting som utvecklats med och utan inslag av semiotik i svensk bilddebatt och bildutbildning under de senaste femton åren, och det är inte lite som uträttats i den vägen. Därmed har vi inte minst blivit varse hur vi påverkas av betydelseeffekter som vi tidigare inte varit varse, därför att de ligger utanför ordets område och inte hör till det "direkt avbildade".

Men genom att fästa uppmärksamheten vid bildens språklighet har vi kanske också blivit mindre uppmärksamma på dess särart ur andra synvinklar, och kommit att underskatta andra slags verkningar än de i en diskursiv mening informativa.

Under samma skede har begreppet "estetisk" kommit att uppfattas väldigt olika. Många använder det mest i anslutning till sådant som "piffar upp" eller "döljer" mindre angenäma sidor av verkligheten, för kosmetik. Det gäller inte minst i miljöbildningen, där en gestaltande medveten tradition raskt brutits ned utan att ersättas med någon annan ordning än det praktiska brukets. Vi har upphört att anse konst som estetisk i samma mån som vi kommit att uppfatta den som språklig.

I det följande skall presenteras fyra olika infallsvinklar på bilden som var för sig kan ge sinnet stimulans och ger upphov

till "intresselösa" sensationer och gensvar. Delvis kan de förekomma i helt andra sammanhang än bilder, men det kan vi bortse från här.

Den första av dessa är i vårt sammanhang *estetisk* oavsett vilken betydelse man i övrigt ger det ordet. Det gäller den rent fysiologiska upplevelsen av stimulans, harmoni eller eggelse som man kan erfara utan närmare bearbetning av ett synintryck. När jag kallar den "rent fysiologisk" är det med förbehåll: det är först när vi aktiverats i en perception som synintrycken kan få sådana verkningar (och perception är i sig en psykisk och intellektuell aktivitet, inte en neurologisk funktion). Men vad som avses är inte den kunskap eller de associationer etc. som intrycken ger, utan den verkan på sinnet som det mer allmänt åstadkommer.

När vi erfar att ljus bryter igenom mörker eller fyller upplevelsefältet, när vi omges av ett samspel av varma färger och ljus, eller av kalla färger och ljus, så påverkas vårt välbefinnande och vår aktivitetsnivå. När vi möter former som är väl sammanhållna i synfältet och balanserade, påverkas vi på liknande sätt. För många människor är symmetri i former nästan alltid angenäm, av jämn fördelning av former och färger likaså. Harmoni mellan färger i ett rum är behaglig - men av allt att döma först när betraktaren själv utvecklat en medvetenhet om inbördes system i färgerna. Det är här perceptionen kommer in. Detsamma gäller egenskaper som rytm i former. Vad beträffar enkla ornament o.d. är det möjligt att en del av välbehaget har att göra med rena organförnimmelser, som förbinds med det man ser: hjärtslag etc.

Men meningen här är att ge exempel och söka en enkel utgångspunkt för att sammanfattande tala om sådan estetisk påverkan som inte förutsätter riktad uppmärksamhet. Att det varit meningsfullt att eftersträva lagbundenhet, omväxling, och avvägning av ljus och färg, i gestaltningen av livsmiljöer ifrågasattes aldrig före den experimentella psykologins genombrott. I aktuell miljöpsykologi har en dominerande tendens varit att enbart beakta de fysiologiska gensvaren i organismen på färg-form-ljus i miljön, utan hänsyn till kulturfaktorn. Men därvid har man missat perceptionens egen utveckling hos individen, under hans liv i kulturen. Och därmed har också betydelsen av en estetisk tradition i gestaltning och

avvägning av livsmiljön skenbart kunnat bagatelliseras i en "rationell" miljöteori.

Detta är allvarligt, och har fått allvarliga följder. I andra sammanhang avser jag att polemisera mot dem. Men i vårt sammanhang är det viktigt att slå fast att vi påverkas fysiologiskt, alltså i vår trivsel, vår vila och vår aktivering, av omgivningens visuella egenskaper, och att denna påverkan kan utsträckas att gälla element som hör hemma i kultur- och konsttraditionen och vidareutvecklas utifrån dem - så länge de bara gör anspråk på det "självlara" i vår perceptionsberedskap.

Samma slags egenskaper används i bild, i högsta grad av reklamen, och i klassisk och traditionell bildkonst. Det innebär inte att reklamen avser att försätta oss i ett behagligt tillstånd för sakens egen skull: den går steget vidare och försöker få oss att tro att välbehaget beror av att vi urskiljer den fantastiska vara som man vill få oss att köpa. Och det innebär i bildkonsten inte att allt vad bilden har att ge ligger i denna behagliga massage av sinnen. Men givetvis "säljer" också konstverket sina övriga erbjudanden genom att fånga oss i en positiv stämning. Oberoende av om det som vidare förmedlas är ett "budskap", på något plan jämförligt med reklambudskapet, eller någonting annat.

Kosmetik, klädmode, föremålsdesign, förpackningar, allt sådant är i växlande och ofta hög grad beroende av denna nivå av estetik. Därför har ofta praktiska personer förväxlat "kosmetik" med elementär estetisk påverkan - vilket är ungefär lika berättigat som att fördöma all imitation därför att det förekommer förfälskningar.

Eftersom den estetiska påverkan på denna nivå inte kan nå utöver vad en tankspridd eller oriktad uppmärksamhet tillför oss av intryck, är det rimligt att karaktärisera dess verksamhetsområde med odifferentierade och elementära begrepp, **harmoni** och **eggelse**. Harmonibegreppet kan när eggelse saknas förbindas med vila, men förbundet med eggelse kan det spela in i tillstånd av förhöjd aktivitet och medvetenhet.

När vi påverkas behagligt av färgharmonier - det må vara att vi upplever välbehag av att se en lyckad kombination av halsduk och

kappa eller av att omges av samstämda färger i ett rum, eller av att betrakta färgspelet i en Klee-målning - så är en förutsättning för detta själva sambandet, systemet. Det enklaste är ju när systemet redan finns: som t.ex. tyg- och möbelbranschernas olika färgharmonisystem. Den som behärskar det upplever också "intuitiv" överensstämmelse eller disharmoni i deras tillämpningar i olika klädsammanhang eller miljöer.

På samma sätt kan man känna välbehag när man betraktar en byggnad där materialstrukturerna samspekar, därför att de följer "lagar" (alltså mer övergripande system) för detta samspel som betraktaren själv är förtrogen med eller kan "räkna fram" vid betraktandet.

Ju mer "teknisk" och endimensionell vår behärskning av dessa system är, och ju mer välbehaget grundar sig på tillfredsställelsen över att känna igen det lagbundna, desto mindre plats finns det för konstnärliga eller individuellt kreativa förknippningar. Också de vardagliga estetiska systemen kan "habitueras" (rutinbindas) och vårt samliv med de föremål och den miljö som formats med tillämpning av dem kan präglas av slentrian och passivitet. Vad värre är: När vi möter sammanhang där gestaltningen inte följer dessa "lagar" (systemsamband), tenderar vi att svara med obehag och missnöje i stället för att börja bekanta oss med de nya sammanhangen - och finna de nya systemen. Ty finns det inte sådana i början utvecklas de snart - och de utvecklas ur de konsekvensförhållanden som finns även i de mest improviserade och de mest nydanande formgestaltningar.

Med andra ord: i varje formkomplex finns en möjlighet till systembildning. Men systemet kan vara fullständigt individuellt, och gälla bara i just det föreliggande. Så som t.ex. i en bildgåta av typen labyrint eller i en bild av ett ansikte helt utfört med skrivmaskinens typer.

För att urskilja en regelbundenhet i sammansatta former krävs riktad uppmärksamhet. Därför måste en perception och upplevelse av bilder och andra formsammanställningar som grundar sig på urskiljande av regelbundenhet och variation ställa andra krav på engagemang av hela personen än den elementära estetiska påverkan. Men som redan nämnts: också på det oriktade, halvmedvetna stadiet

kan man uppleva regelmässigheter med välbehag, i enkla färgharmonier och formsystem, t.ex. regelbundna ornament o.d. Förutsättningen är då att lagbundenheten direkt svarar mot mycket välbekanta förutsättningar. Det enkla och habituerade (som förvandlats till "ren instinkt" från att en gång ha varit förvärvat kunskap) upplevs alltid som "självkänt", utan anspänning och utan riktad medvetenhet.

Vad som därför skall begrundas i detta avsnitt är regelbundenhet och variation i bild och visuella helheter där förutsättningarna inte är på förhand välkända - där det alltså bland annat kan föreligga någon art och grad av nyskapande, avvikelse från norm och tradition. Sådana avvikelser sker oupphörligt, också inom det vi betraktar som en enhetlig tradition.

Konstnärligt spännande blir kanske sådana sammanhang framför allt när individens erfarenhet, livserfarenhet, värderingar osv. kan komma att engageras i samma förlopp där systemet blir föremål för begrundan och bemästrande. Det är t.ex. ganska klart att behållningen av den strukturellt vällyckade husfasaden med olika material blir avsevärt större när de olika materialen ger minnen och associationer vilka i sin tur kan föras med tillbaka till byggnaden och berika dess "innehåll" i ens upplevelse. För att de skall kunna göra det måste både den indirekta erfarenhet som kultur och tradition utgör, och individens sinnliga livserfarenhet, spela med.

Men i vårt sammanhang lämnar vi dessa viktiga element utanför diskussionen, och betraktar dem som "information". I den verkliga upplevelsen kan en sådan uppdelning knappast existera. Alla inslag i perceptionen samspelar i upplevelsen.

En målning av Kandinsky eller Mondrian kan var för sig ses som system. De är säkerligen aldrig möjliga att helt och hållet beskriva med t. ex. matematiska formler, även om de flesta relationsförhållanden också i synbilder är möjliga att beskriva matematiskt. I konstverket spelar emellertid flertydigheten en ofrånkomlig roll: det förekommer inte inom en modernistisk konsttradition att konstnären sänder med en systemförklaring med sitt verk. Enligt min uppfattning vore någonting sådant funktionellt omöjligt om man vill uppnå en konstnärlig upplevelse hos mottagaren

eftersom entydigheten förhindrar betraktaren att tillgodogöra sig verket i en aktiv och kreativ process.

Att söka samband och inbördes regelbundenheter, grupperingar och åtskillnad, är en grundläggande strategi i all perception, också hos djur. Vissa egendomligheter i vår egen perception avslöjar processens rötter i en för-intellektuell existens: vi har t.ex. benägenheten att spontant räkna med/söka efter ett inre släktskaps- eller orsakssamband mellan två individer eller företeelser som vi ser tillsammans i synfältet. "Säg mig med vem Du umgås och jag skall säga Dig vem Du är".

Men att identifiera och bestämma systemsammanhang är också en grundläggande inriktning inom matematik och naturvetenskap. Det är en krävande intellektuell sysselsättning att på ett motsägelsefritt sätt beskriva en sammansatt lagbundenhet där man inte på förhand känner faktorerna. Det klassiska intelligenstestet innehåller problem av den arten - men de är relativt sett enkla, och de är rationella i den meningen att de inte förutsätter någon ny kunskap eller oidentifierad betydelse.

Därför är det i sig inte särskilt kontroversiellt att urskilja ett moment av systemutforskning i konstbetraktarens engagemang i ett nonfigurativt konstverk. Väljer man ett tidigare och mer regelbundet exempel i en högt utvecklad ornamentik - den persiska mattan eller den klassiska arabesken - märker man redan där att de unika exemplaren (= de som i förfluten tids härskarmiljöer t.ex. utfördes för särskilda ändamål, och sedan blev modeller för andra arbeten) att systemen är "öppna". De kan inte beräknas matematiskt. Men de är genomförda nog för att undvika att skapa obehag genom inkonsekvenser som betraktaren avslöjar och som kan "bryta loppet" i betraktandet.

Väljer man i stället en komposition av Kandinsky, finner man stora svårigheter om man vill systematisera formförhållandena - de kombinerar sig med så många alternativa möjligheter att regel-mässigheten förefaller ogripbar. Men man kan i stället utgå från de olika formkaraktärerna, färgerna och färgtexturerna: då finner man i stället möjligheter till en viss systematik. Eftersom vi vet att Kandinsky både stod nära modern musik - genom den person-

liga vänskapen med Schönberg bl. a. - och hade tankar om att i färg/form utföra en slags bildmusik, så ger sig analogierna lätt.

I föreställande måleri, t.ex. från senmedeltid och renässans, kan system-aspekten verka långsökt. Men där man saknar anledning att söka efter bundna mönster i form och färg, är det möjligt att man i stället urskiljer lagbundenheten i själva artikuleringen, i stilen. Vissa konstnärer har en utomordentligt sluten och påtaglig personlig stil - t.ex. Mantegna eller van Gogh. Likheter och variationer i deras formbildning utgör elementen i ett system som också kan kallas stil. D.v.s. stilen kan ses som ett system - och gör så ofta i sådana sammanhang där konstbetraktandet sker med tyngdpunkten i allmänna egenskaper, som att det man ser är "ty-piskt för" en produktion, tid, verkstad etc.

Det matematiska problemet fångslar matematikern utan att behöva innehålla någon information som leder utanför systemet; filosofer engagerar sig med intresse i problem som (ännu) saknar anknytning till den yttre verkligheten. Att de med tiden kan få efterfrågan på sina lösningar från det praktiska livet må vara samhällets motiv för att låta dem hållas. Men drivfjädern för sådana engagemang betonas ofta av matematiker och filosofer själva, den ligger i den eggelse, det motstånd och den stimulans som problemet bjuder, och den tillfredsställelse lösningen ger.

Vill man förankra detta psykologiskt är det till stimulanspsykologin man får vända sig - till den forskningsriktning som utgår från att människan behöver mental stimulans för mentalt välbefinnande, och att sysselsättningen i sig är ett värde, som visar sig i välbehagsupplevelsen då ett problem är löst. Att detta är helt tillämpligt på konstupplevelse har visats i forskningar från 60-talets slut (D. E. Berlyne m.fl.).

Att upprätta, variera, bryta och förnya systemsammanhang i färg och form kan innebära att genomföra konstnärliga avsikter med full konsekvens, utan någon som helst uppmärksamhet på sådant som systembildning. Tvärtom, lika väl som förståelsen av regelbundna samband kommer att ingå i medvetandet som något självklart, och därmed uppfattningen av dem där de förekommer i bilden eller verkligheten som någonting naturligt, så är genomförandet av en bild med systematisk konsekvens också naturligt. Samtidigt måste

betonas att "systematisk konsekvens" avser allt annat än pedantisk noggrannhet. Systemen blir ofta fragmentariska, och stimulansen i att urskilja dem kan kryddas av svårigheten att alls urskilja dem.

Även den nonfigurative konstnären kan ha rika föreställningar om upplevelsevärden i vardagen och känna sig uttrycka dem i sin bild. Och betraktaren kan förbinda sin avläsning av bilden med rika associationer till intryck och minnen från världen och existensen. Vad som här sägs är inte att nonfigurativ konst är endimensionell eller enbart fyller uppgiften att erbjuda huvudbry och stimulans som en problemlök. Snarare är väl den effekten tämligen omedveten för konstnären - men när man begrundar den sidan och funktionen i konst och konstbetraktande, framträder den tydligare och lättare i geometrisk nonfigurativ konst än i traditionell realism eller expressionism, t.ex. Samtidigt har ju här betonats att också föreställande konst mycket väl kan erbjuda sig för sådan användning. Och särskilt när man inpräntar "spelregeln" att motivet i bilden saknar betydelse (formalistisk estetik) kommer man ofta att ge "speldimensionen" en dominerande betydelse. Finner man någon slags genomgående konsekvens eller en nyckel till formvariationerna, så känner man sig säker och behärskar bilden på ett plan.

Detta plan är om man så vill **perceptionens**. Även om perception fortlöpande förser sinnet med betydelser och inte bara "system" så är dess strategi inför okända former ofta just systemsökandets. Och tillfredsställelsen att ha funnit "nyckeln" eller uppnått greppet på formen som sådan - (gestalten, i gestaltpsykologins mening) är en perceptuell tillfredsställelse. Går man utöver identifikationen av verklighetsintrycket hamnar man också utanför vad vi vanligen menar med perception, i den mer omfattande upplevelsen som också innefattar vårt gensvar på det sedda.

Avslutningsvis skall göras en jämförelse mellan två skenbart åtskilda skönhetsbegrepp: det matematiska och det estetiska. Många matematiker har framhållit att en oväntad, enkel och tillfredsställande lösning på ett matematiskt problem är vacker, skön. Estetiker finner skönhet i, banalt exemplifierat, Venus Milo. Också den klassiska skönheten är enkel och regelbunden, och

även om den aldrig är helt oväntad, torde den dock delvis hämta den tillfredsställelse den ger betraktaren från lagbundet genomförd perception. Med likheter och skillnader: båda skönhetsbegreppen har ett moment av problem och av inseende av en fullständig lagbundenhet, konsekvens. Och båda kan förankras i den med avvägd anspänning genomförda förståelseprocessen.

På den nivå som nu avhandlats är betydelseerna som sådana utbytbara eller försumbara, systemet och behärskningen av det är i focus. Men betydelse är ofta utbytbara i bilder - det gäller både sådana som kanske aldrig formats till bestämda betydelsebärare (t.ex. ett slumpartat kameraskott på en stadsgata) och för sådana som formats utan att betydelseerna någonsin preciserats, mångtydiga, otydliga, "öppna" eller oförståeliga bilder. (De senare kan företrädas av sådana målningar vilkas motivinnebörder gått förlorade under historiens lopp).

Medan det är mycket möjligt att man i betraktandet av ett ornament eller en geometrisk nonfigurativ komposition kan komma underfund med en lagbundenhet som "objektivt" finns där och återfinns också av andra betraktare, så är de betydelse som en betraktare lägger in i en "obestämd" eller "mångtydig" bild sällan på det sättet allmängiltiga. Anledningen är enkel: så snart man sysslar med föreställningar om verklighet och är hänvisad till val mellan olika betydelsealternativ i ett flertal olika bilddelar, kommer i "gissningen" alltid in betraktarens egen erfarenhetsvärld. Det skall alldeles speciella omständigheter till för att den erfarenhetsvärldens element skall vara identiska med element i en annan människas erfarenhet. Det betyder inte att två betraktare i och för sig olika associationer etc. måste leda till mycket olika upplevelser; drag i bilden kan på annat sätt bidra till att bestämma riktningen, och det känslomässiga innehållet - i olika upplevelser av samma bild.

Drag som på det sättet kan vara bestämmande kan vara av den art som diskuterades först under aspekten harmoni/eggelse, och av den art som just avhandlats ur aspekten system/perception. Men de kan också ha en klart informativ karaktär - en hänvisning till naturen och livet, på ena eller andra sättet.

Att det fjärde plan som skall diskuteras här gäller "informatio-

nens", den bestämda bildkodens och bildmeddelandets, torde läsaren redan ha gissat. Men innan vi kommer till detta skall en annan aspekt på "betydelsebildning" i bildupplevelsen diskuteras. Den "vilda fläckens", **macchians** - och fantasins.

Även en ganska verklighetsnära och överskådlig bild kan erbjuda alternativa tolkningar, och även en mycket entydig bild kan av betraktaren tas i besittning för en annan tydning: Laokoongruppen får en annan betydelse om den förläggs till terrariet på Zoo och herrarna Laokoon förklaras vara experter på ormar, de senare tama och kelsjuka. Betydelsebytet kan innebära våld på tradition och förnuft - men blir begripligt om betraktaren verkligen är i grunden okunnig om det rätta sammanhanget, om "koden", och därför tillgriper den närmaste sannolikheten. Lavan och mossan på ett stenblock har en botanisk kod och ett ekologiskt sammanhang som utgör en vidare kod - men som mönster, formationer som kan likna helt andra verklighetselement saknar den fullständigt kod. Naturströvaren som slår sig ned och tittar på mossan och låter associationerna fara utifrån det han ser förgriper sig inte och förbiser ingenting när han använder formerna för fria associationer. Han bara använder sin allemansrätt i seendet, brukar naturens slumpformer för att låta sitt eget tankeinnehåll spela fram.

Konstnärens material är seendet och bildskapandets instrument, stoff och tradition. Många samband och föreställningar som vi aldrig funnit ord för kan uttryckas i målerisk gestalt, och det gäller inte minst sammansmältning av egenskaper. En del sådana gör vi själva i människonära sammanhang: kallar en bil "risig" inte därför att den till det yttre liknar en rishög, utan därför att den företer ett förfall, en desorganisation, etc., som kan påminna om en rishögs. Andra uttalas aldrig: finns bara som en möjlighet: kind som persika, fårad panna som en uppkörd lerväg osv.

Även om jag betraktar en bild och tror mig använda dess former för helt personliga associationer, är det alltså mycket möjligt att just de associationerna egentligen är vägledade av konstnärens gestaltning (att det alltså i någon mån och grad finns en "kod", en "riktig" tolkning). Men som upplevare erfar jag ändå att jag går på obanade stigar och gör oväntade upptäckter, aldrig sedda

av andra ögon än mina.

När "den informella konsten" bröt ut före 1950 var en huvudtes bland dess företrädare att betraktaren skapar bilden, inte konstnären. Målare som Fautrier och Dubuffet, senare COBRA-målare som Asger Jorn och Alechinsky, organiserade sitt måleri så att bilderna verkade vara fullständiga slumpformer, ibland med någon möjlig artikulering, en bit av ett huvud, ett öga som glimmar fram ur färgmaterien osv. Eller också är formerna så urbota småbarnsliga att en vuxen betraktare inte kan ta dem på allvar - men kanske lockas av den rika och förfinade systemkaraktären i själva måleriet att ändå gripa sig an "förståendet" i känslan av att detta ändå på något sätt är betydande.

Tachismen, fläckmåleriet, hos Jackson Pollock, Sam Francis och andra, Action Paintings som Hartungs och Mathieus, erbjöd andra slag av öppna formkonstellationer, där man kanske kunde upptäcka en slags nyckel, som anger tonart och tempo, ungefär, men inte bestämmer gestalter och händelser att urskilja i bilderna.

Redan Leonardo talar om "macchian" fläcken som målaren kan uppnå t.ex. för bakgrunden i en stridsscen genom att kasta en färgin-dränkt svamp på duken och utnyttja slumpeffekten så att betraktaren tror sig se livfulla figurscener i fonden av huvudhändelsen. Man har alltså genom hela den klassiska traditionen på något sätt varit medveten om att betraktarens fantasi fullbordar bilden.

Genom sin aktiverande fantasi tar betraktaren bilden i besittning och den handlingen är ett uttryck för hans egen existens, en livsyttning och en aktivering av hans minne och privata associationer. Den tillför ingen objektiv tydning och kanske hör den helt till det privatats sfär - möjligen behöver konstkritikern kunna urskilja och tala om fantasins (och det förmedvetnas) spel i upplevelsen som en egenskap hos konstnären.

Varje bild är på något sätt en abstraktion, avviker från verkligheten, i vissa avseenden, även om den ligger an mot verkligheten på vissa ställen, så att man kan jämföra. Därför ger också varje bild utrymme för "macchia"-tolkningar - och det gäller inte minst de nonfigurativa konstverken, som ofta utläses som uttryck för världens harmoni och dynamik, men också för känslotillstånd. Utan

en macchia-effekt på upplevelsen kan konstupplevelsen aldrig framstå som genuin och personlig för upplevaren. Det är framför allt den som medför att konstupplevelsen framstår som en skapel-seakt och inte bara en intellektuell prestation.

Exemplet med lavarna och mossorna på stenblocket avsåg bl.a. att peka på att macchia-effekten inte på något sätt är bunden till bildkonsten. Tvärtom kan man säga, att bildkonstens ökande in-tresse för betraktarens andel i skapelsen, för "den öppna kons-ten" och det aktiva upplevandet, sammanhänger med en förståelse för att det är hela vårt verklighetsförhållande som berörs. Den öppna konsten leder inte bara in mot ökat konstintresse, utan också mot en större fantasiinvestering i vardagen.

Bild är en åskådlig framställning. I vissa sammanhang tycks den definitionen räcka. Bildens analogi med verkligheten (=synbilden) ger den dess informativa särställning, och förklarar varför man finner en ständig strävan att föra över olika slags kunskapsför-medlingar från text och formel till bild, även då det inte rör sig om synliga ting.

Historiskt var det ju så att den avantgardistiska konstutveck-lingen mot en helöppen, okodad konst till förfogande för fantasi och initiativ hos betraktaren, följdes av vad man kan kalla för "överdeterminerade" bilder, först med pop-konsten som bland annat innebar att ett utomordentligt välkänt (=banalt, "vulgärt") bild-förråd togs i bruk för konstnärlig gestaltning. Kanske medförde detta bara att det skenbart betydelseladdade i en modern produkt-värld (vars betydelser var dimensionsfattiga och därför lätta att passivisera utanför deras praktiska funktionsområde) togs i an-språk som öppna former.

Men nästa steg blev en konstitrend där formens överdeterminering (ensartade och entydiga innehåll) saknade dubbla bottnar, den ideologiska och engagerade vägen, från Flower-Power till den nya vänsterns propagandakonst. Den innebar utvecklingen av bildkoder som tidigare haft begränsad användning, som den politiska karika-tyren och allegorin. Och den erbjöd utmärkta utgångspunkter för bildtolkningsmetoder som jämställde bild och språk. I den utveck-ling som följde i bildanalysen under 70-talet kom sammanfallandet av den tydliga bildtendensen och den språkliga bildanalysens

utveckling att få karaktäristiska verkningar. Mycket har vunnits i denna utveckling, och vi har helt andra möjligheter än tidigare att förstå och påvisa bestämda innebörder i bildbruket, också där en direkt översättning till ord är omöjlig. Det gäller inte minst de övertalande och förledande strukturer som man i reklam- och propagandabild kunnat smygga in och ge en förödande effektivitet på intet ont anande betraktare, därför att man saknade ord och begrepp för dessa verkningar och därmed inte "trodde sig se dem". För även om det är en föråldrad och primitiv föreställning att högre tänkande och begreppsbildning endast kan ske på språkets villkor, så är vårt förtroende för det som kan formuleras i ord så förkrossande mycket större än vår tillit till ordlösa förnimmelser i upplevelsen. Kanske kan den nya bildanalysen med sina semiotiska inslag bidra till att ändra och stärka också vårt självförtroende i seendet.

Vad vi vunnit är uppenbart, och är värt att närmare granska. Men vi skall inte glömma bort hur lätt vi har att uppfatta verkligheten som ett enkelspårigt tåg, där gamla tågsätt måste tas ur bruk innan nya kan användas och där möten är omöjliga: vi har tappat mycket av förståelsen för den estetiska och perceptiva aspekten på konst, på det behagliga och det sköna områden - och fantasin har åter i de flesta fall hamnat i marginalen som ett barnsligt och oändamålsenligt beteende. Hur kunde det ske!?

Bildens språklighet är uppenbar, välstuderad, och kommer under de närmaste decennierna att få en expanderande betydelse bl. a. genom datateknik och elektronisk bildförmedling. I det praktiska livet går utvecklingen ganska entydigt i riktning mot ett ökat bildanvändande - men på den språkliga logikens och problemställningens villkor.

I existensen, den som vi lever i och där vi har vårt jag förankrat, spelar harmoni, eggelse, stimulans och fantasiutlevelse en avgörande roll för vårt välbefinnande. Och troligen bevaras och utvecklas den mänskliga kreativiteten i samspel med sådana livsvärden vida mer än genom inmatning av teknologier, metoder, och rationella standardbeskrivningar. Jag tror att en förståelse för bilden och konsten - och hela upplevelsevärlden, synbildens hela område - på alla nivåer och i deras samspel, efter hand blir

önskvärd i all utbildning, i grunden för all bildning tillsammans med musik och litteratur etc. Genom aktivitet på de planen bevaras och utvecklas individens resurser till lustfull utforskning och auktoritetsfritt fantasiliv, samtidigt som det tillför ökande förståelse för samhället och tillvaron.

Denna studie har handlat om fyra nivåer eller aspekter på bildupplevelsen, där konstbilden stått i centrum men nytto bilden å ena sidan och den fullständiga direkta synbilden å den andra hela tiden är aktuella och möjliga att byta in i förloppen.

Varje bildupplevelse kan innehålla förlopp på alla fyra nivåerna, även om viss renodling givetvis tenderar att göra någon eller några nivåer mindre sannolika eller framträdande: geometrisk nonfigurativ konst tycks t.ex. ha föga information, om man menar hänvisning till sinnevärldens objekt och händelser. En illustration till ett tekniskt verk kan tyckas ha föga harmoni-eggelsevärde, åtminstone inte för den intresserade teknikstuderande. Men ett ögonblick av distraktion, och den tekniska planschen kan visa sig ha oväntade harmonielement och oväntad eggelse, och kanske kan fantasin ta energin i anspråk på ett annat sätt än kursplanen föreskriver och följa elementens sammanlänkning i bilden i utläsningen av nya och spännande systemsamband. Låt oss acceptera att det senare beteendet i samhällets och framåtskridandets namn fördöms så länge det utvecklas på tekniklektionerna. Men låt oss hoppas att den pedagogiska och samhällsekonomiska utvecklingen aldrig går så långt att sådana förlöpningar är uteslutna på förhand, innan eleven kommer så långt som till teknologiska studier: en rationell, logiskt-diskursiv och disciplinerad uppfostran och pedagogik har alla möjligheter att uppnå en sådan rätlinjighet hos den ungdom som den lyckas med.

Och att hindra en sådan utveckling är ännu viktigare än att lära ungdomen genomskåda att Mercedesannonsens vrålåk inte medför fri tillgång till lyxliv på stranden och kalaspinglor, även om annonsen påstår det.

