

# KONSTBEGREPPETS PROBLEMATIK

av  
Olle Tivenius

Konstbegreppet är numera problematiskt och är därmed inte längre produktivt i kommunikationen människor emellan. Det är så till den milda grad problematiskt att det inte heller är produktivt för den enskilde individen i hennes sökande efter klarhet. Samhällen och deras kulturer refererar hela tiden till sin konst, men utan att producera någon påvisbar tillfredsställelse för majoriteten av sina medborgare.

Det postmoderna samhället präglas av normlöshet tillsammans med uppfordrande normer och av kravlöshet tillsammans med stora krav; ingen kan riktigt redogöra för vilken riktning som är den rätta. Men många mår dåligt, välfärd och bekvämlighet till trots. De traditionella värden som konst har representerat är inte längre självklara. Förr räckte det med att veta att något var stor konst för att det skulle alstra en upplevelse; om upplevelsen uteblev berodde det på den upplevande individens bristande förmåga, vilket i sig inte var något man gärna skyltade med. Det fanns med andra ord ett ”kejsarens-nya-kläder-komplex” inbyggt i hela synen på konst. I postmoderna kulturer accepteras ett flertal parallella normsystem och samtidigt en upplösning av hierarkin mellan systemen.

Denna upplösning av normsystemens hierarki innebär en kamp mellan systemen, och kampen handlar till viss del om att hävda värdet av systemens respektive konst. På gott eller ont påkallar denna kamp en kommunikation av konstbegreppet, en kommunikation som är produktiv och meningsfull endast om den leder till, eller åtminstone mot, klarhet. Denna klarhet kan anses vara av godo såtillvida att den hjälper människan att finna sin ledstjärna i den livsvandring som präglas av känslor av otillräcklighet och meningslöshet. Därför måste konstbegreppet klargöras, vilket syfte detta papper vill bidra till.

Det finns anledning att misstänka att alla inte vill uppnå detta syfte, varför det inte heller är helt okontroversiellt, men desto mer spännande. För det innebär att visa att kejsaren är naken, och därmed att somliga är lurade och riskerar att devalvera sitt *kulturella kapital*. Anslaget i denna essä blir därmed kritiskt, och metoden är i första hand *misstankens hermeneutik*. Min kritik är inspirerad av i första hand två mycket mänskliga fenomen som jag låter representeras av två korta berättelser.

Den första är hämtad ur min egen ynkliga barndom då jag var runt tio år och tillbringade en del tid vid ett stuteri. Jag hänfördes över hingstens oerhörda iver att få utföra sina plikter, men kunde inte förstå vari hans glädje egentligen bestod; själva utförandet föreföll mig enahanda och utan finess och var över på några

korta ögonblick. Vetgirigt frågade jag den kvinnliga föreståndaren om saken och fick endast till svar att ”det kommer du att begripa med tiden”. Det gjorde jag, men en eunuck, eller en person med eunuckliknande defekt, skulle inte ha gjort det. Dessutom blev det – när jag väl insett poängen med fysisk kärlek – pinsamt för mig att ha röjt min fattigdom.

Den andra berättelsen är Zenons välkända paradox om Akilles och sköldpaddan som ska springa i kapp. Xenon visar med en lika enkel som självklar logik hur Akilles faktiskt omöjligt kan komma i kapp sköldpaddan. Att teoretiskt vederlägga Zenon fordrar ganska komplicerad matematik, men att förstå hur tokigt beräkningen rimmar med verkligheten inser vem som helst, även utan empiri.

Dessa båda berättelser gäller såväl den estetik jag kritiserar och mig själv; det är vanskligt att teoretisera kring abstrakta ting, och det är omöjligt att avgöra hur pass och i vilka avseenden man är eunuck. Kombinerade med varandra torde de dessutom ha multiplikativ effekt; man kan acceptera Zenons logik endast om man saknar sinnesförnödenhet att inse att Akilles faktiskt springer ifrån en sköldpadda. Men estetiska teorier är, i motsats till Zenons paradoxala logik, komplicerade, och den som dessutom förnimmer det som teorin föreskriver kan känna sig upphöjd till ”icke-eunuck”.

\* \* \*

Det traditionella konståbegreppet är en kombination av två väsensskilda innebörder av ordet konst. Den ena, som härstammar från antiken, innebär hantverksskicklighet. Den andra handlar om att uttrycka något som inte låter sig uttryckas intellektuellt. Detta har fått olika konsekvenser inom olika ”konstformer”. Inom bildmåleri har *originaliteten* betonats; hörtorgskonst anses förkastlig, trots att hörtorgskonstnärer behöver – och i regel besitter – en högt driven hantverksskicklighet. En orkestermusiker däremot skall överhuvudtaget inte bidra med någon originalitet, utan så slaviskt som möjligt förverkliga sin kapellmästarens diktatoriskt formulerade intentioner. När man talar om ”konstnärlig nivå” hos en orkester eller hos kammarmusiker avser detta bara den rena hantverksskickligheten, förmågan att kontrollera sina instrument. Denna väsensskillnad innebär en ofrånkomlig konflikt; båda begreppen kan inte vara *konst*. Samtidigt gör både musiker och målare anspråk på att vara *konstnärer*. Den kategori målare som föraktar hörtorgsmåleriet föraktar rimligen också orkestermusicerandet, och den orkestermusiker som har sin prestige i sin förmåga att kontrollera sitt instrument enligt kapellmästarens intentioner, borde rimligtvis bejaka hörtorgskonsten. Om bildmålare och orkestermusiker reflekterade över detta problem skulle de knappast kunna samsas inom epitetet *konstnärer* utan vidare, eller acceptera att begreppet *konstformer* skulle rymma dem bägge.

Man skulle kunna tänka sig att en bildmålare som värnar originaliteten också skulle avvisa all orkestermusik, eller all notburen musik, och att en orkestermusiker skulle pryda sitt hem med enbart hötorgskonst, men tanken är absurd. Snarare bygger samexistensen av konstbegreppets båda olika innebörder på undvikandet av reflexion.

Vad har då bildmåleri och orkestermusicerande gemensamt som gör att de samsas under paraplybegreppet konst? Denna fråga är omöjlig att besvara utan att först definiera ordet *konst*. Det finns ungefär lika många definitioner som det finns människor som funderat på frågan. Det går alltså inte att definiera *konst* med anspråk på allmän giltighet. Det närmaste man kan komma är att redogöra för sin egen definition och föra de fortsatta resonemangen utifrån denna egna definition. Att åstadkomma konsensus i frågan synes således utsiktslöst.

En absurd definition av begreppet torde inte leda till en meningsfull diskussion. Analogt är en rimlig definition mer produktiv. Det förefaller också rimligt att låta själva definierandet föregås av en diskussion om hur definitionen ska användas och vilka krav man kan ställa på den. Som det synes mig finns det inom samhällets olika kulturer *ideologiska* implikationer på hur man använder konstbegreppet; *konst* är laddat med positiva innebörder; man har i regel en personlig fördel av att ”veta” vad konst är, av att kunna urskilja konst från icke-konst, av att kunna uppskatta ett konstverk, eller av att kunna redovisa sitt liv vara i hög grad präglad av ”god konst”. Detta anger att en definition måste prövas ur ideologisk synvinkel, och vidare att den bör vara *filosofiskt* anlagd, d.v.s. den bör vara formulerad utan att någon s.a.s. kan göra personlig profit av den.

Tidsparadigmet i sig ställer krav på definitionen. Moderniteten, som en följd av upplysningen, byggde på tanken att det finns ett ”rätt”; det fanns ingen anledning att människor skulle sträva i annan riktning än mot detta ”rätt”, och därmed inte heller någon anledning att tillåta människor att sträva i fel riktning. Kants estetiska teori tolkades och omtolkades; dessa tolkningar tolkades i sin tur, och normer – som ofelbart syftade till att leda människor i ”rätt” riktning – för hantering av konstbegreppet skapades. Kant och upplysningen innebar en utmaning mot kyrkan, men att hantera kyrkan var ett grannliga arbete. Samtidigt var tidsandan sådan att allt tänkande ändå hade djupa rötter i kristendomen; det handlade inte om att avskaffa kyrkan, utan om att jämka hop kyrkans dogmer med rationellt tänkande på ett för alla parter någorlunda trovärdigt sätt.

Kyrkan har alltid kunnat samsas med Platon bättre än med Aristoteles. Aristoteles *fronesisebegrepp* fick aldrig något utrymme. Fortfarande i upplysningen och i moderniteten var det inte meningen att folk i gemen skulle behöva tänka kritiskt; det gjorde andra, utvalda. I stället utvecklades det starkt normativa, och den som inte passade in var det ”fel på”. Postmoderniteten anger något helt annat; livet är präglad av val, och hur man än väljer så väljer man fel. Friheten innebär stora

möjligheter och stora krav. Detta är postmodernitetens stora gissel. Övergången från modernitet till postmodernitet innebär – ytligt sett – bara att byta ut en plåga mot en annan. Paradigmskiftet anger att konståbegreppet måste omprövas; tidigare var konst mer eller mindre ”rätt”; nu gäller det att *välja* rätt. Vad som är rätt eller fel är individuellt. Det som är rätt för en person är inte med nödvändighet rätt för en annan. Endast en själv kan avgöra vad som är rätt eller fel för en själv. För detta krävs *fronesis*, kunskapsformen *praktisk klokhet*.

Utan denna praktiska klokhet är det inte lätt att känna sig hemmastadd i postmoderniteten. I moderniteten var den fel, den gjorde människor udda och missanpassade; i postmoderniteten är den nödvändig. Fronesis kräver omdöme. Omdöme klarade man sig hyggligt utan i moderniteten; det räckte med att följa regler. Postmoderniteten anger en helt annan ”miljö” för regler; hur man än gör så blir det fel. Den enda verkliga referensen är det goda omdömet.

I detta perspektiv kan man också tydligt urskilja hur det antika konstbegreppet passar i moderniteten, men är otillräckligt i postmoderniteten.

Inom bildmåleriet finns inget ”gruppberoende”, en konstnär är alltid ensam. Konstverk är signerade av enskilda, och den enskilda konstnären bär ensam ansvar för vad hans bild berättar. Ett orkesterstycke är beroende av de underdåniga musikerna. Om en tonsättare inte kan lita på att hennes verk blir framfört som hon önskar släpper hon det inte ifrån sig. Samtidigt måste hela tiden nya generationer musiker fostras. För att de ska ha motivation för att odla sin färdighet lockas de av moroten att få tolka själva, att en dag själva eventuellt få möjligheten att vara *konstnären*. I bidan på detta ”romantiska” konstnärskap får de nöja sig med det antika konstnärskapet, hantverkarens. Att orden är samma fast innebörderna är väsensskilda är naturligtvis en förutsättning.

Det tekniska kunnandet, hantverksskickligheten, eller antik konstnärlighet, är en förutsättning för att kunna spela ut ett stort register av ”romantisk” konstnärlighet. Detta förhållande gäller inte omvänt; man behöver inte ha något alls att säga för att bli en skicklig hantverkare. Hela den tradition där formellt skolade musiker verkar har en – med tiden automatiserad – hierarki där det ”romantiska” konstnärskapet står överst, och där alla förutsätts sträva uppåt. I denna strävan ingår att odla hantverket. Det handlar till stor del att hävda sitt konstnärskap. I denna miljö handlar det till stor del om att förvalta sitt kulturella kapital; att kunna hävda förträffligheten av sitt hantverk. Då de båda innebörderna av konstbegreppet är väsensskilda, men den ”romantiska” – enligt det föregående – förutsätter den antika, kan man – vilket också skett – driva det ”romantiska” konstnärskapets behov av det antika så långt att det är svårt att urskilja vilket som är vilket; när musikstycken är så tekniskt krävande, när kraven på teknisk perfektion är så långt drivna, att perfektionen är en grundförutsättning för den ”romantiska” konsten att få ”tala”, hamnar fokus hellre på det antika ”konstnärskapet”.

För den musiktradition som förvaltar orkestermusicerandet är det viktigt att blanda hop konstbegreppets båda innebörder. Om man inte gjorde det skulle man inte heller kunna hävda det konstnärliga i orkestermusikerns yrke, och därmed inte heller kunna hålla myten om den skapande konstnären vid liv.

Orkestermusikerns tvivelaktiga ”konstnärskap” är kanske det tydligaste exemplet på hur konstbegreppet fungerar och ”håller sig vid liv” genom att vara dunkelt. Men i själva verket bygger konstbegreppet på samma fenomen inom alla olika ”konstformer”. I tider då människor måste göra val och kunna lita på sitt eget omdöme är detta sätt att fungera inte gynnsamt för andra människor än för dem som har ett kulturellt kapital att försvara – måhända de nakna kejsarna, eller de som föredrar att inte se att kejsaren är naken.

\* \* \*

Det antika konstbegreppet där konst är liktydigt med färdighet är fortfarande mycket använt. Man talar exempelvis om cirkuskonst, läkekunst eller skomakeriets konst. I samma anda talas också om musicerandets och bildmåleriets konst, och avser uteslutande färdighet i ”konsten” i fråga. Utan att för ett ögonblick förringa dess betydelse, måste jag konstatera att detta begrepp inte är användbart när det gäller kommunikationen kring *konst*.

En vanlig definition är att ”konst är det som berör innerst inne”. Ett sådant konstbegrepp kan omfatta allt som berör innerst inne, en naturupplevelse, en sexuell sensation, en religiös förnimmelse eller vad som helst, och är därmed alldeles för vitt för att vara användbart. I det latinska ordet *ars*, på andra språk i ordleden *art-*, anges de etymologiska förutsättningarna; *art-*, artefakt, *något av människan skapat*, alltså något konstgjort, motsatt sådant som naturen har skapat.

Dessa båda definitioner är väsensskilda. Den förra korresponderar med kunskapsformen *techne*, den praktisk-produktiva kunskapen. Den senare med *fronesis*, kunskap som praktisk klokhet. Båda kunskapsformerna är självständiga men samverkar synergiskt. Först under romantiken började man skilja på begreppen *konst* och *hantverk*. En tydlig sådan medvetenhet uppenbaras i begreppet *konsthantverk*, där konsthantverkarna s.a.s. har ”positionerat” sig själva. En viktig skillnad mellan *poesis*, som är handlingformen av *techne*, och *praxis*, som är handlingformen av *fronesis*, är att *poesis* innebär att verka mot ett mål, t ex att bygga en båt, medan *praxis* är mål i sig.

Konsthantverkaren tillverkar bruksföremål, tillämpande *techne*, och utformar dem uttrycksfulla, tillämpande *fronesis*. Detta kan lätt sammanblandas i och med att när hantverkaren lärt sig vad som uppfattas som uttrycksfullt, eller vackert, eller vad som åstundas och hur detta enklast åstadkommes tillämpar hon inte

längre *fronesis* utan *techne*. Detta gäller även musiker eller bildkonstnärer; schablonmässiga uttryck kan uppfattas som *praxis*, men är *poesis*. Detta är ett viktigt incitament till varför det när det gäller konst är så besvärligt att hålla isär begreppen, och till varför de båda innebörderna av ordet konst har just samma ord.

Immanuel Kant, som är upphov till de estetiska doktriner som vi i dag lever med, rörde sig med en annorlunda begreppsapparat än Aristoteles. Kant talade om *konst*, *det sublima*, *geniet* och *transcendensen*. Ett viktigt begrepp är *originalitet*, vilket refererar till Aristoteles distinktion mellan *poesis* och *praxis*; *poesis* är reproducerandet, och *praxis* snarare själva tanken bakom produkten, artefakten. I Kants värld är det snarast *geniet* som besitter *fronesis* och för att uppfatta det *sublima* riktigt måste konstkonsumenten vara estetiskt skolad. Den som aldrig sett originalet, eller eljest har kännedom om att en artefakt kan vara en kopia, kan knappast beröras av originalitetsfaktorn; rimligen är den viktig endast för producenten; originalitetsfaktorn kan knappast förnimmas. Detta implicerar en viktig aspekt. All formell musikundervisning utgår från att musikeleverna ska lära sig åstadkomma ett ”*rätt resultat*” för en tänkt lyssnare. Den musikaliska estetikens doktriner fastställer normer för hur slutprodukten ska klinga. Det handlar sålunda enbart om reproduktion, och allt vad *originalitet* heter är som genom ett trollslag borta; musikeleverna är själva producenter, men förbjudna den ”livsnödvändiga” *originaliteten*. Detta utesluter också denna formella musikundervisning från varje rimlig möjlighet att kalla sig ”konstnärlig” i romantisk mening. Den formellt utbildade musikern kan alltså inte rimligen bli ”estetiskt skolad”, och således inte heller uppfatta det *sublima*. Ett vanligt argument för att bedriva musikskoleverksamhet är just denna estetiska skolning, men detta argument verkar ”bita sig själv i svansen”.

Orkestermusikerns enda möjlighet att kunna se sig själv som, och kunna kalla sig, konstnär är just den förra, den antika definitionen. Problemet är då att man måste frånsvara sig estetikens doktriner, och det är ju dessa man bygger sin verksamhet kring.

Denna hopblandning av konstbegreppets båda innebörder är förvirrande och hämmar en produktiv diskussion av ämnet. Det är knappast möjligt att ersätta ett begrepps innebörd. Därför är det snarare mer konstruktivt att diskutera användningen av ordet. En möjlighet är att undvika det helt. Ibland framförs åsikten att det finns en poäng med att begrepp är dunkla; den spänning och de tolkningsmöjligheter som oklarheten medför kan i sig föda nya tankar. Poäng eller inte; åsikten är suspekt, då den diskvalificerar varje ansats till diskussion. Dessutom skyddar den dem som saknar argument för sin sak. Därför går jag ytterligare ett varv kring ordet *konst*.

\* \* \*

Konst och *estetik* har kommit att höra ihop. Detta var emellertid inte estetikbegreppets uppfinnare Baumgartens avsikt. Före estetikbegreppets introduktion cirka 1750 var konsten något *representerande*, representerande först och främst Gud och det religiösa och makten och de utvalda. Konsten tillhörde därmed i första hand kyrkan och adeln. I och med upplysningen övertog borgerskapet konsten alltmer. Därmed kom konsten att bli mer *föreställande*, och kom att få andra funktioner.

Baumgartens estetikbegrepp handlar mer om människans sinnen än om konsten i sig; den är inte knuten till konst utan handlar om allt som förnimmes via sinnen.

Konsten å sin sida klarar sig bra så länge den är någon kulturs attribut, men när den inte längre är det behöver den något system av estetiska doktriner för sin överlevnad. Ett exempel är jazzen; en gång var den ett kulturellt attribut som representerade förtrycktas sammanhållning. Nu har dessa grupper splittrats och jazzen har enbart hedonistisk funktion. På samma sätt som för den klassiska musiken råder stränga doktriner inom de kottier som odlar specifika riktningar inom jazzen. Och även jazzfantaster beskriver sin musik – ehuru med andra termer – som den sublimala, den som transcenderar och som har sina genier. Det paradoxala här är att jazzen med sin betoning på den fria improvisationen och det kreativa inslaget har sådana snäva ramar.

I detta sammanhang framstår den estetiskt betingade, och den kulturellt betingade, konsten som väsensskilda kategorier. Och konstbegreppets problematik framstår tydligt. Än tydligare – och ännu mer problematiskt – blir det när det används i samma sammanhang som ordet *kultur*, vilket lider av samma typ av problem; det man så gärna kallar kultur är det som är estetiskt betingat, d.v.s. det som inte längre har med kultur att göra.

Man kan gilla ett konstverk eller en genre, med samtidigt ogilla den kultur det representerar. För att kunna bortse från denna kultur måste kulturen ”bortförklaras”, och i stället de estetiska värdena framhållas. Mycket av den barockmusik som idag hyllas och vars estetiska värden betonas, och som till och med utan vidare kan framföras i kyrkan, är tillkommen för ”renässansens hovsnusk”. Dansbandsmusik – med texter som ofta handlar om kortvariga förbindelser och som till stor del används i syfte att finna tillfälliga ”lekkamrater” – saknar denna acceptans trots sina uppenbara kulturella och musikaliska likheter med barockmusik.

Estetikens doktriner bygger alltså på att verk inte kan förknippas med kultur. Detta leder ofelbart till strider om de kulturella attributen, där de kulturer som berövas sina attribut också berövas sin identitet. I vissa fall kan man tala om ”kulturimperialism”; genom att tala om ”konst” och ”estetiska värden” legitime-

rar man denna imperialism och vänder genom ordens positiva polarisering det ”onda” till ”gott”. Konstbegreppet och estetikens doktriner är alltså ”vapen” som utnyttjas i dunkla syften. Sett ur ett misstänksamt perspektiv är det rent diaboliskt konstruerat; konsten utropar sig, via estetiken, till något väsentligt högre än det kulturella, och övertar dessutom ordet kultur. Detta synes, ur moralisk synvinkel, väl magstarkt.

För att fullfölja detta ”paranoida” resonemang vill jag fråga vem som tjänar på att vårda och hävda det antika konstbegreppet. Kanske blir svaret lättare att urskilja om man frågar vem som har mest att förlora på att använda en annan innebörd av konstbegreppet. En till fråga som förefaller mig relevant är vilka som mest energiskt hävdar det antika konstbegreppet. Den allra första frågan bör dock vara vad för något någon eventuellt har att förlora på ett förändrat konstbegrepp.

Dessa frågor lämnar jag tillsvidare öppna och nöjer mig med att anse mig ha konstaterat att konstbegreppet har en mycket stor ”ideologisk potential”.

\* \* \*

Författarna till *Det konstnärliga manifestet* talar om att ett konstverk *verkar* som konst, men när det inte längre *verkar* är det inte längre konst. Detta anger en tankemässig förskjutning från det *substantiv* som ordet konst traditionellt är mot ett *verb*, där konst snarare är en aktivitet än en *artefakt*. Christopher Smalls *musickingbegrepp* anger också att det är aktiviteten som är väsentlig.

Våra språk anger förutsättningarna; svenskan *verkar* ha en inbyggd ”substantivistisk tendens” som sammanfaller med upplysningens kunskapssyn där kunskap i första hand är *epistemisk*, d.v.s. sådan som går att skriva ned och verifiera. När det gäller erfarenheter av konst blir det – med denna kunskapssyn – liksom bara själva artefakten kvar att hantera; vad som egentligen hände i huvudet, eller annorstädes, hos människor är så mycket svårare att generalisera.

Engelskan har gemensamma verb- och substantivformer för vissa ord, *experience*, *party* eller *music*, när de föregås av *to* är det tveklöst fråga om verb. I svenskan måste substantiven förses med ändelsen *-a* för att bli verb, i många fall låter de mycket underliga, som *musika* eller *konsta*, men är av samma grammatiska kaliber som *röka* eller *knarka*. På samma sätt som med estetiska upplevelser är det mycket lättare att beskriva rök eller knark, än upplevelsen av dem. Estetiska upplevelser avspeglar sig dessutom inte fysiskt på samma signifikanta sätt som droger.

Jämförelsen med så eländiga företeelser som droger är intressant även i det att de har ett så tydligt negativt värde för mänskligheten; de är klart av ondo. När det gäller konst råder inte alls någon snarlik konsensus; verk som vissa kallar gu-

domliga kallar andra skräp, och vice versa. Man kommer liksom inte åt den på det djupare ”verbplanet”, utan håller sig till det ”ofarliga” och analyserbara ”substantivplanet”, där man kan konstatera att det eller det verket innehåller så eller så mycket av ditten eller datten, att jämföras med vad estetikens doktriner föreskriver.

Denna hantering är starkt knuten till upplysningen och moderniteten; människan ska formas efter konsten. Postmoderniteten har avskaffat denna implicita doktrin, eller snarare gjort den omöjlig, vilket också torde vara en, av eventuellt flera, anledningar till den kulturella kris som många ”kulturarbetare” upplever.

Ett konstverk som ingen känner till, som är inlåst i ett kassaskåp med borttappad nyckel och nedsänkt på odefinierad plats i oceanens djupare delar kan inte *verka*. Det är rimligen fullständigt ointressant för alla, det kunde lika gärna vara uppbränt eller aldrig skapat. Eftersom jag nämner det här existerar det ändå, men endast i vår – min och läsarens – fantasi, liksom konstnären, eftersom hon inte är nämnd vid namn; kanske finns det – ingen kan bevisa motsatsen – eller så finns det inte. Ett konstverk existerar rimligen bara när det verkar. Det kan fortsätta att verka i huvudet på den som sett det även efter det att det blivit förstört i en eldsvåda. Det intressanta är alltså endast dess verkan, den aktivitet det är upphov till.

När man talar om konstens nytta, och sorterar bort alla *överspridningseffekter*, hamnar man rimligen i en diskussion om kunskap, där konst innebär *kunskapande*. Kunskap är personlig, och måste förstås som något som envar skapar åt sig själv. Vad som påverkar denna process är naturligtvis också personligt, men är i princip allt som *kunskaparen* förnimmer. Förnimmelser sker med alla mänskliga sinnen, som vart och ett har någon sorts ”språk” för den vidare hanteringen av förnimmelserna i kunskapsprocessen. Den gängse innebörden av ordet *språk* är det talade eller skrivna som i stort sett refererar till intellektet. Språket används dels i kommunikativt syfte, att förmedla tankar mellan människor, men också för att ge sina egna tankar form, för den vidare hanteringen. Just detta att finna en *formulering av sin egen förståelse* är själva intellektets syfte, och det är starkt knutet till språkets personliga innebörder. Jag tänker mig konstens funktion – här snarast som en *förklaringsmodell* – som analog med språkets; språket formulerar intellektet och konsten formulerar känslolivet. Intellektet ”sorterar” och förstår med tanken, och känslolivet med konsten, intellektet via det talade eller skrivna språket, och känslolivet via konstnärliga *former*.

Med en sådan förklaring inser man rimligen att lika mycket som tanken är fri, är konsten fri. Här kan man också göra alla möjliga paralleller; särskilt i historiskt perspektiv ser man hur estetikens doktriner är ett maktmedel, hur de har använts till att forma människor.

Den definition av begreppet *konst* som följer av förklaringsmodellen ovan skulle kunna lyda: *konst är den process som formulerar känslolivet.*

Att nu sätta in denna definition i ett filosofiskt system är förstås både omtumlande och grannlaga, men jag gör ett tappert försök.

\* \* \*

Vårt samhälle bekänner sig till *demokrati* som ledstjärna för vår gemensamma kultur. En *demokratisk kultursyn* innebär att envar har rätt att bilda *kunskap*. Kunskap bildas av intryck och erfarenheter som refererar till den befintliga världsbilden vilken är en förutsättning för den vidare kunskapsbildningen. Demokratien tillerkänner alltså varje människa rätten till sin världsbild. Världsbilden skapas av alla de tankar och förnimmelser som människan formulerar. För att ta tillvara människans hela kunskapspotential är *processen konst* nödvändig.

Hela vår värld erkänner FN:s deklaration om de mänskliga rättigheterna, vilka innefattar bl.a. rätten till sin identitet. Människans identitet utgörs av bl.a. hennes världsbild och förmåga till utveckling och kunskapsbildning. Alltså kan FN deklaration sägas anbefalla processen konst som en mänsklig rättighet.

Sveriges nationella kulturpolitiska mål kräver att all offentligt stödd kulturell verksamhet innefattar *ytrandefrihet*. Ytrandefriheten är etiskt och moraliskt betingad och förutsätter – implicit – *ärlighet*. Ärlighet i konstruktiv bemärkelse kräver *kritisk förmåga*, vilket i sin tur kräver klokhet, *fronesis*, vilket är en form av kunskap som måste utvecklas för att, tillsammans med andra kunskapsformer, kunna verka optimalt för varje människas förmåga att nyttja ytrandefriheten. Ytrandefriheten förutsätter en *praxiell* kunskapssyn, och därmed processen konst.

Detta ”filosofiska system” är givetvis bara en skiss som innefattar ett fåtal faktorer som måste harmoniera, och utgör mest ett exempel på hur grannlaga en företeelse som *konstsyn* är. Det visar också hur orimligt det är att utge sig för att vara en ”tvättäkta demokrat” utan att hysa en demokratisk konstsyn. Det är *filosofiskt* såtillvida att det inte bygger på någon vilja, eller någon persons eller grupps intresse, utan enbart på sådant som är odiskutabla förutsättningar. När dessa förutsättningar ändras, exempelvis genom att vår kultur frånsvar sig demokratin som ledstjärna, eller omvärderar ytrandefriheten, så måste det filosofiska systemet också ändras.

Filosofi i denna bemärkelse bildar ett begreppspar tillsammans med *ideologi* som representerar det man *vill*. Filosofin utgör således det ramverk inom vilket det ideologiska spelet bör hålla sig. Ideologier verkar också på ett annat plan, där de pekar ut riktningen och anger filosofins förutsättningar. Även på detta plan är ideologin bunden till ett filosofiskt ramverk.

Det problem jag i denna essä har uppenbarat är att det antika konstbegrepp som alltjämt dominerar vår kultur – i detta avseende – saknar plats i vårt demokratiska tänkande. Mitt bidrag till problemets lösning är den ovan förda diskussionen om vad jag kallar *en praxiell konstsyn*.

\* \* \*

Modernitetens ideal bejakade estetikens doktriner. Postmoderniteten innebär en oräknelig mängd ”moderniteter”, och därmed minst lika många ideal. Ett av postmodernitetens dilemman är att varje individ samtidigt befinner sig i flera olika moderniteter, och därmed flera olika ideal. Därmed är det svårt att ha egentliga kulturella attribut.

Estetiken befinner sig i motsvarande dilemma; konsten är alltid mer eller mindre kulturellt belastad. Det enda rimliga verkar vara att anamma en konstsyn som varken är kulturellt eller estetiskt betingad.

Som estetiken har utvecklats råder ett tillstånd av ”*alltid-estetisk-upplevelse*”, och postmoderniteten favoriserar inte kulturer. Både estetikens doktriner och kulturella doktrinen har spelat ut sin roll vad gäller konsten. Något nytt är av nöden tvunget. Detta nya är en praxiell konstsyn. Denna utgår från *konst som kunskap*, och från en *pragmatisk kunskapssyn*.

Den praxiella konstsynen bejakar människan i demokratins tidevarv. Det var demokratin vi ville ha och vi fick postmoderniteten. Postmoderniteten må vara ett gissel; den är i mångt och mycket en konsekvens av demokratin. Vill vi inte ha postmoderniteten får vi kanske avstå från demokratin. Att låtsas som att postmoderniteten inte finns eller att tro att den ”går över” är att blunda för verkligheten. Postmoderniteten kommer med tiden att ersättas, men inte av moderniteten; den har redan varit. Vi kan inte vrida tiden bakåt; i varje tid gäller det att göra det bästa av de förutsättningar som råder. Det som var bra en gång är det inte med nödvändighet längre.

Den praxiella konstsynen står i människan tjänst. Den vårdar inte en tradition, den värnar inte någon kultur, den hjälper människan i hennes kunskapande. Därmed är den kreativ i sig; den *skapar* kunnande. Den låter människan ”transcenderas” av det som transcenderar individen, och inte det som av andra enligt tidens doktrin klassificerats som besittande transcendentala egenskaper.

Det postmoderna samhället har fler sidor än vad någon människa kan överblicka, det innebär valsituationer som är många övermäktiga och det kräver självtillit och klokhet. Dessa krav är av en helt annan dimension än de moderniteten och dess folkhem angav. För att inte fastna i meningslöshet behöver vi konsten. Eller som det uttrycks i *Det konstnärliga manifestet*: ”Konsten, och ingenting an-

nat än konsten, har vi för att inte dö av sanningen”. Nog finns det roligare sätt att dö på.