

This is an electronic reprint of the original article. This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Den sköna anden och det fula tinget

Andersson, Fred

Published in:
Finsk Tidskrift

Published: 01/01/2011

Document Version
Final published version

Document License
Publisher rights policy

[Link to publication](#)

Please cite the original version:

Andersson, F. (2011). Den sköna anden och det fula tinget: Inledning till en essä om modern estetik. *Finsk Tidskrift*, 135(1), 33-42.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



GRUNDLAGD 1876 AV C. G. ESTLANDER

2011
T. 267–268
N 0015-248X

Den sköna anden och det fula tinget

– inledning till en essä om modern estetik

Fred Andersson

Den moderna estetiken är inte särskilt modern, åtminstone inte om man likställer *det moderna* med *det nya*. Dess grundpremissor och grundproblem fanns formulerade redan för över 200 år sedan i Immanuel Kants *Kritik der Urtheilskraft* (Libau och Berlin, 1790). I denna kritik eller utredning kring det mänskliga omdömet kraft (skrivet "urtheilskraft" på Kants 1700-talstyska) genomförde han även på estetikens område den berömda "kopernikanska vändning" som han tidigare artikulerat i förhållande till de olika formerna av förnuft (det "rena" respektive det "praktiska"). Ungefär så som den polske astronomen Mikolaj Kopernik (mer känd som Copernicus) tidigare kastat om den etablerade världsbilden och placerat solen i jordens ställe, så kastade Kant om den filosofiska. Medan tidigare tänkare trots stora inbördes skillnader i grundsyn ändå hade utgått ifrån att grunden för all vår kunskap står att finna i objekten för vårt medvetande, så satte Kant subjektet i objektets ställe.

Kant var tidigt övertygad om att människan inte är någon *tabula rasa* (tom tavla, oskrivet blad) som via sinnesförmåelserna gradvis fylls med ett innehåll av medvetande. Innan vi kan förstå förmåelsernas inverkan på oss och våra egna reaktioner på dem måste vi förstå vad vi själva är, eller i kantianska termer:

vi måste analytiskt definiera de kategorier som utgör grunden för våra naturliga impulser, vårt fria förnuft och vår omdömeskraft. Detta var, starkt förenklat, Kants projekt.

För estetiken innebär Kants vändning från objekt till subjekt dels att själva studiet av estetik fick en ny innebörd (förebådad hos föregångarna von Wolff och Baumgarten), dels att man började räkna med existensen av en tidigare okänd kategori: Konst. Att studiet av estetik fick en ny innebörd var helt enkelt en följd av att ämnet etablerades som akademisk disciplin: först via Baumgarten, sedan via Kant. Termen estetik eller *aesthetica* gick tillbaka till grekernas *aisthenastai* som ungefär betyder att förnimma eller varsebli: före etableringen som akademisk disciplin var estetik liktydigt med läror om varseblivning i största allmänhet. Nu tillkom den analytiska dimensionen: preciserandet av vad det över huvud taget innebär att förnimma eller varsebli något. Den tidigare okända kategorin Konst uppstod som en följd av vändningen från objekt till subjekt. Men för oss idag kan påståendet att denna kategori var okänd verka egendomlig. Vi är vana vid att tala om ”konst” och referera till alla möjliga tiders och platsers ”konst” – från istiden och framåt. Det är som om översikterna över ”konstens världshistoria” har förvandlats till bevis för att kategorin Konst existerar. Vi glömmer bort att det bara rör sig om böcker, och att de precis som de flesta böcker uttrycker en ideologi, specifik för en viss kulturkrets. I detta fall den västerländska moderniteten.

Ändå är det lätt att förutsäga vad reaktionen oftast blir när man påstår att kategorin Konst inte fanns före Kant. Reaktionen blir att påståendet är absurt. De flesta kan acceptera att *det moderna begreppet* Konst kanske inte fanns före 1700-talet, men inte påståendets mer långtgående konsekvenser. Visst måste det väl redan ha funnits en Konst som Kant och andra kunde börja kalla Konst? Vad man här ger uttryck för (mestadels på ett omedvetet sätt) är vad som brukar kallas en *essentialistisk* ståndpunkt i estetiken. Med andra ord antagandet att Konst alltid har funnits och att det finns vissa organiska eller *essentiella* kvaliteter som är gemensamma för all konst. Vilket då skulle innebära att dessa konstnärliga essenser hela tiden har ”varit där”, förkroppsligade i de konstnärliga objekten, och att det sedan bara återstod för Kant och hans efterföljare att upptäcka dem och att sortera in objekten i kategorin Konst.

Ju mer jag själv har funderat på detta, dess mer övertygad har jag blivit om att denna uppfattning är avhängig av svårigheten, än idag, att förstå vad Kants ”kopernikanska vändning” innebar

för estetikens del. Subjektet sattes i objektets ställe. Det innebar att man fick föreställa sig ett helt nytt sammanhang, eller en helt ny analytisk konfiguration, mellan skönheten (grekernas *kallos*, latinets *pulchrum* eller *bonum*), konst i bemärkelsen ”färdighet” (grekernas *techne*, latinets *arte*) och smakomdömet. Denna konfiguration hade inte funnits tidigare. I medeltidens filosofi fanns t.ex. inget samband mellan teorier om skönhet och de olika färdigheter (till exempel retorik, dialektik, astronomi, vapensmide) som knöts till begreppet *ars*. För Kant var däremot konstens begrepp intimt förknippat med skönhetens. Och att något var ”Schöne Kunst” innebar för Kant att något var ”skönt” på ett sätt som *inte* appellerade till sinnesförmimmelserna utan bara till den *kraft* som består i förmågan att avge smakomdömen. Han förtydligade därmed att den bedömning som avgjorde om något var konst inte var beroende av objektet, utan bara av subjektet. Det var alltså inte alls avhängigt av någon essens som skulle emanera från objekten och existera oberoende av omdömet, som i den essentialistiska varianten.

I och med att detta stod klart blev det också möjligt att tänka sig en sådan tidigare okänd kategori som Konst – alltså inte konster i flertal (i bemärkelsen färdigheter) utan bara Konst. Bedömningen av något som Konst, och som skönt, är helt och hållet subjektiv. Därför inser man så småningom också begränsningen i olika konkurrerande försök att slå fast vad Konst är – ”Konst är att kunna”, ”Konst är Form”, ”Konst är Uttryck”, ”Konst är Intryck”, och så vidare. För alla dessa definitioner hänvisar till yttre, objektiva faktorer som kunnande, form eller stimuli – inte de subjektiva.

Konsekvensen av omvändningen från objekt till subjekt är också att Konst på sätt och vis är en helt tom kategori. Om den inte är avhängig av några egenskaper hos objekten bör den ju i konsekvensens namn kunna fyllas med vilka objekt som helst. Estetikens utveckling efter år 1800 bekräftar detta. Medan det för Kant fanns en självklar koppling mellan konstens och skönhetens begrepp kom den romantiska estetikerna och inte minst Hegel att gradvis lösgöra konsten från skönheten. Det uppstod en allt större acceptans för att konsten inte nödvändigtvis behövde vara skön utan också kunde verka upprörande, normbrytande, rentav ful och grov. Via Hegel öppnades slussarna för vad vi nu känner som Konstens Världshistoria – med andra ord det systematiska inventerandet av all världens visuella artefakter betraktade som representativa för olika manifestationer av den mänskliga Anden.

I sina estetiska föreläsningar identifierade och angrep Hegel vad han såg som svagheter i Kants kritik av omdömeskraften. Hos Hegel omvandlas konsten från en rent estetisk till en historisk kategori, och förutsättningarna för en essentialistisk estetik läggs fast. Med andra ord ser han konstens manifestationer (sköna eller fula, civiliserade eller primitiva) som manifestationer av en och samma Ande i olika stadier av utveckling – dessa stadier kunde estetiken senare systematisera enligt ett dialektiskt mönster för historieskrivning. Vidare formulerar han grunddragen i en estetik som man kan kalla *uttryckets* och *begreppens* estetik snarare än smakomdömet – det finns vissa eviga begrepp som pockar på att uttryckas, som nödvändigtvis *skall* uttryckas (*sollen* ausgedrückt werden). Det som uttrycks i konsten kan då i högre eller lägre grad motsvara dessa begrepp, till dess att en fulländning har uppnåtts. Verkets form kan i högre eller lägre grad motsvara begreppet. Här handlar det inte längre om några subjektiva betingelser, eftersom begreppen i egenskap av eviga förblir oberoende av det subjektiva omdömet.

Men i denna process kvarstår i den moderna estetiken ändå vissa element från Kants projekt. Kanske främst i den värdehierarki som alltid är underförstådd när något bedöms vara Konst. Man bör märka att Kant själv faktiskt aldrig talar om ”konst”. Han talar alltid specifikt om Skön Konst, vilket han strikt skiljer från det han kallar Angenäma Konster. De konster som enbart är angenäma är för Kant dem som riktar sig till sinnesförmåelserna, inte till omdömeskraften. Som exempel nämner han konsten att duka ett bord till en kvällsbjudning, eller den levande musiken som spelas under bjudningen, eller de olika lekar och ”spel” (till exempel roliga historier och andra ”tankespel”) som deltagarna roar varandra med. Den sköna konsten befinner sig däremot på en högre nivå eftersom den inte syftar till något yttre intresse (som att få andra att skratta) utan bara till en reflektion inom subjektet självt. Denna reflektion definierar Kant som ett fritt spel mellan olika förmågor till kunskap – ett spel som i sig är tillfredsställande och upplivande eftersom det förhöjer vårt medvetande om dessa förmågor. Men ett verk utan tillräcklig komplexitet kan inte ge upphov till ett fullständigt fritt spel och kan därför inte heller vara skön konst.

Förknippandet av vissa utvalda objekt med en sådan förfinad form av reflektion verkar ständigt kopplas till idén att det går att upprätta vissa universella värderingskriterier för vad som är och inte är konst. Estetiska tvistefrågor väcker starka känslor till

liv. För den som förknippar estetiska upplevelser med upphöjda, andliga värden kan det fortfarande vara chockerade att ett rätt och fult *ting* som Marcel Duchamps helt prosaiska urinoar från 1917 så småningom har kommit att betraktas som konst och blivit ett kanoniserat verk i alla konsthistoriska översikter. Men som Thierry de Duve elegant har visat (i boken *Kant After Duchamp*) kan Duchamps tilltag ses som den perfekta demonstrationen av giltigheten i Kants betonande av det subjektiva. Det finns inget i själva urinoaren som på något sätt påminner om vad som tidigare setts som konst, i synnerhet inte skön konst. Ändå har den gradvis blivit ett kanoniskt, det vill säga förebildligt verk. Varför? Jo, den har i högsta grad visat sig stimulera det fria spelet av kunskapsför-mågor, manifesterat via en mångfald tolkningar – såväl avfärdande som positiva.

Historiskt sett representerar Duchamps urinoar också ett kontinuitetsbrott. Den markerar slutet på en konsthistorisk skrivning i hegeliansk anda – konsten som den mänskliga Andens skiftande manifestationer – och på sätt och vis en kantiansk revansch mot Hegel. Den markerar slutet på en mer intern modernistisk historiskrivning vars tema är måleriets gradvisa upphävande av sig självt i processen från ett föreställande måleri till ett måleri utan referens till något annat än – måleri. En process som Duchamps egen tidigare utveckling exemplifierade. För estetikens del markerar den övergången från ett estetiserande och essentialistiskt konstbegrepp till ett relativistiskt och i grunden *objektivistiskt* ("konst är allt som anses vara konst i Konstvärlden"). Den markerar också det abrupta brottet mellan den sköna anden och det fula tingen – ett tema som varierats i oändlighet i debatter om modernism kontra postmodernism från 1960-talet och framåt. I dessa debatter har modernismen för det mesta fått representera den sköna anden. Följande nedslag i Hegels estetik kan inleda en förklaring till varför det blev så.

Hegels estetik

Georg Wilhelm Friedrich Hegel höll mellan 1820 och 1830, alltså under det sista decenniet av sitt liv, en serie föreläsningar i estetik vid Berlins universitet. Föreläsningarna gavs vid fyra olika tillfällen och resulterade aldrig i någon av Hegel själv auktoriserad, tryckt version. Det vi nu känner som "Hegels estetik" är en rekonstruktion sammanställd i efterhand av den hängivne studenten

Gustav Heinrich Hotho på basis av Hegels och olika studenters anteckningar. Den utgavs första gången 1835, fyra år efter filosofens död [svensk översättning av inledningen: Hegel 2005]. Att exakt avgöra vad ”Hegel egentligen sagt” är därför inte så lätt, och på senare år har Hegelforskningen kunnat offentliggöra alternativa versioner av vilka jag här refererar till en: studenten Wilhelm von Ashebergs ”nachschrift” efter den första föreläsningsserien under det akademiska året 1820–21 [Hegel 1995]. I grunden upprepar dock de olika avskrifterna samma ståndpunkter med olika variationer. Variationerna är ofta intressanta.

Starkt förenklat kan man säga att Hegel i sin estetik upprättat tre ”stationer” för det estetiska studiet. Detta är särskilt tydligt i den inflytelserika inledningen till Hothos version av föreläsningarna [Hegel 2005]. Första stationen är då definitionen av konstens sanna, andliga väsen. Andra stationen innebär att konstens sanna väsen kan systematiseras i de enskilda konstformernas system genom att man skiljer mellan den symboliska, den klassiska och den romantiska konstformen. Tredje stationen utgörs av beskrivningen de olika konstformernas historiska utveckling. Med konsthistorikern Ernst Gombrich kan man konstatera att Hegel på detta sätt lägger grunden för den moderna, dvs. historiskt inriktade konstvetenskapen.

Den symboliska konstformen är den ursprungligaste, och därför är arkitekturen den mest typiska symboliska konstarten, eftersom den är förutsättningen för skulptur och måleri. Skulpturen är mest typisk för den klassiska konstformen, medan måleriet, musiken och poesin är mest typiska för den romantiska konstformen. För Hegel är den romantiska konstformen det högsta stadiet i konstens historiska utveckling, det stadium som bäst förverkligar konstens högsta idé – en försonande syntes mellan subjekt och objekt. (Jfr den konsthistoriska indelningen i arkaiska, klassiska och manieristiska perioder, t.ex. under den grekiska antiken och den italienska renässansen.) Konstens innehåll är för Hegel av entydigt andlig art, innehållet *är* ande. Anden är summan av de individuella medvetanden som ständigt strävar mot realiserandet av evigt mänskliga begrepp. I fulländad form kan Anden därför bara uttryckas (betecknas) med mänskliga former, t.ex. när grekerna gav sina gudar mänskliga drag. Denna grekiska skulptur är för Hegel urtypen för den klassiska konstformen. Utmärkande för den klassiska konstformen är att den verkar visa en total och har-

monisk överensstämmelse mellan den eviga idé som *skall* uttryckas (se ovan) och det som slutligen uttrycks.

I von Aschebergs avskrift återkommer två intressanta begrepp som specificerar detta förhållande mellan verk och idé: ”der ausgedrücktseynsollenden” och ”das ausgedrückte”. Det förstnämnda begreppet kan man enklast översätta som ”det som skall uttryckas” eller ”det som skall vara uttryckt”, det andra som ”det uttryckta”. Det är lätt att förhastat tro att Hegel här syftar på en liknande distinktion som den senare semiotiken och lingvistikerna gör när den skiljer dels mellan språkets uttryck (kombinationerna av ljud/bokstäver), dels dess innehåll (de begrepp som betecknas). Men ”das ausgedrückte” kan inte vara själva uttrycket: det måste vara det begrepp som man har lyckats uttrycka. ”Der ausgedrücktseynsollenden” måste då vara det ideal som skall uttryckas men som kanske inte helt motsvaras av det uttryckta begreppet.

På andra ställen använder Hegel också begreppspar ”Der Begriff” och ”Die Realität”, och det är snarare här vi hittar en motsvarighet till semiotikens Innehåll och Uttryck. ”Der Begriff” är generellt och immateriellt även om det kan utgöra ”en sinnlig föreställning”. ”Die Realität” är däremot den materiella ”Darstellung” (framställning) som verket utgör när det förkroppsligar begreppet. Enligt von Ascheberg säger Hegel till exempel att ”Die Kunst stellt also den absoluten Begriff der sinnlichen anschauung durch ein sinnliches material vor” (”Konsten framställer alltså den sinnliga åskådningens absoluta Begrepp via ett sinnligt material”) [Hegel 1995, s. 35, min övers.].

Vidare säger Hegel att:

Es kommt in der Kunst darauf an, daß der Begriff und die Darstellung sich entsprechen, daß der Begriff seine vollkommenste Form habe, Dadurch, daß diese Darstellung, Form, Realität, bestimmter wird, wird sie dem Begriffe angemessener.

(På konsten kommer det alltså an, att Begreppet och Framställningen överensstämmer, att Begreppet får sin mest fullkomliga form; därigenom, att denna Framställning, Form, Realitet blir bestämd, blir den också anpassad till Begreppet.) [Hegel 1995, s. 38-39, min övers.]

Till skillnad från denna klassiska konst präglas den symboliska konstformen enligt Hegel av en bristande överensstämmelse mellan ”det som skall uttryckas” och ”det uttryckta”. Arkitekturen

ser han som sagt som typisk för den symboliska konstformen. Arkitektur är konstruktion, inte avbildning. Den symboliserar Anden, men har bristfällig likhet med denna. I allmänhet, säger Hegel i von Aschebergs avskrift, är en symbol ett tecken där sammanhanget mellan det som skall uttryckas och det som uttrycks visserligen är förhanden, men där ”utvändiga omotiverade former” står i sammanhanget:

Denn bei einem Symbole ist der Zusammenhang der Ausgedrückte-
seynsollenden und des Ausgedrückten zwar vorhanden, aber nicht
vollkommen: das Ausgedrückte enthält zwar die Bestimmungen, die
es zu dem machen, was es seyn soll; es treten aber auch andre Be-
stimmungen, äußerliche gleichgültige Formen zu dem Ausgedrückten
hinzu.

(Således är i en symbol sammanhanget mellan det som skulle vara
uttryckt och det som har uttryckts nästan för handen, men utan full-
komlighet: Det uttryckta sammanbringar nästan de bestämningar,
vilka gör det till detta, som det skall vara; dock knyts även andra be-
stämningar, utvändiga omotiverade former till det uttryckta.) [Hegel
1995, s. 40, min övers.]

I den romantiska konstformen, däremot, har konsten nått så långt
att inte ens den klassiska konstens fulländning längre är tillfreds-
ställande. Konstnärerna tappar tron på balansen mellan yttre och
inre realiteter. Därför kan det, skriver Hegel, tyckas som om den
symboliska konstformen och den romantiska konstformen liknar
varandra. Båda förefaller präglas av en bristande överensstämmelse
mellan Begrepp och Realitet. Men detta är bara en skenbar likhet,
menar Hegel. Den bristande överensstämmelsen mellan Begrepp
och Realitet i den romantiska konstformen är för honom bara ett
tecken på att dess Realitet betecknar en djupare enhet och sanning,
förborgad i människans inre.

Denna konst utpekar Hegel som kännetecknande för den
kristna epoken. Den är känslornas och subjektivitetens konst, en
konst som i största möjliga utsträckning befriat sig från beroendet
av det sinnliga och det materiella. Därför är bland annat måleriet
typiskt för den romantiska konstformen. I måleriet föreligger
det avbildade endast som en flat färgyta, reflekterande det ljus
som våra ögon registrerar – här handlar det därmed om en ”ab-
strakt sinnlighet”, ett ”förändligt material”. Överraskande nog
menar Hegel att måleriet till sin natur är ännu mer immateriellt
än musiken, för musikens medium utgörs av materiella ljudvågor

medan måleriet omvandlar de tredimensionella objekten till en ”ren rumslighet”. Denna rena rumslighet är ”sinnligt bestämd” av målningens flata yta, men det ljus som denna yta emitterar är, säger Hegel, inte det ”enkla ljuset” som har en existens ”för sig” (som fysikalisk våglängd motsvarande ljudets vågor) utan ett ljus som vi uppfattar som identiskt med färgerna hos de fullständigt virtuella avbildade objekten:

Hier ist nicht mehr der Gegenstand diese in sich abgeschlossene, auf sich beruhende Gestalt, es ist nicht mehr die materielle Totalitet, sondern sie geht über zur abstracten Sinnlichkeit, zum vergeistigten Material. Ihr Element ist also ein abstractes, vergeistigtes Element. In das Musik ist das Element die Abstraction des bloß materiellen Schwingens. Hier herrscht aber nicht mehr das abgerundete Materielle, sondern es geht in die Verflächung über. Die Fläche ist also die sinnliche Bestimmung nach der bloßen Räumlichkeit. – 2tens ist hier das Licht nicht mehr als einfaches Licht; ist nicht mehr die Gestalt, die für sich, abstract ist, sondern das Licht bricht sich an dem Gegenstande, bricht sich zur Farbe.

(Här föreligger ej längre föremålet som denna i sig självt slutna Gestalt, som låter sig självt bero, här är ej mer den materiella totaliteten, snarare går denna över i en abstrakt sinnlighet, i ett förändligt material. Dess element är alltså ett abstrakt, förändligt element. I musiken utgörs elementet av den rent materiella vibrationens abstraktion. Här råder dock inte längre det påtagligt materiella, snarare går detta över i ytmässighet. Ytan är alltså den blotta rumslighetens sinnliga bestämning. – För det 2:a är ljuset här inte längre något enkelt ljus; är icke mer Gestalten som är för sig, som är abstrakt, snarare bryter sig ljuset på föremålen, bryter sig till färg.) [Hegel 1995, s. 243 f, min övers.]

Detta kan kallas kärnan i Hegels teori om måleriet – tanken om en fullständig immaterialitet som samtidigt realiseras via det sinnligt materiella. Den förändligade färgytan framstår därmed, enligt denna teori, som den visuella konstens högsta manifestation. Beträktaren måste här bortse från bildens materiella existens och istället låta sig uppslukas av dess virtuella rum. Bilden blir en negation av det omgivande rummets materialitet, så som den inre verkligheten är en negation av den yttre. Detta förhållande utgör enligt Hegel en ”absolut negativitet”, men en negativitet där subjektet till slut försonas med världen och dess utvändiga manifestationer: ”Denn alles Äußerliche, alles Mannichfaltige ist im Subject aufgezehrt, das Subject ist mit sich eins”. (”Ty allt det utvändiga, allt det mångfaldiga har uppgått i subjektet, subjektet är ett med sig självt”) [Hegel 1995, s. 163, min övers.] Den sköna

anden materialiseras i den flata bildyta som modernismens målare så småningom skulle renodla för dess egen skull.

Denna text utgör inledningen till en essä avsedd att beledsaga ett urval texter ur den moderna estetikens historia. Första gången texten användes var vid Karlstads universitet år 1998; sedan dess har den genomgått omfattande förändringar.

Källor

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/21; eine nachschrift*, Frankfurt am Main 1995.

Id., *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (följer Hothos version från 1835), Stockholm 2005.

Kant, Immanuel, *Critik der Urtheilskraft*, Berlin/Libau, bey Lagarde und Friedrich, 1790. (Svensk översättning av Sven-Olov Wallenstein: *Kritik av omdömeskraften*, Stockholm 2003).