

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

Konsten och livet

Strandberg, Hugo

Published in:
Filosofisk Tidskrift

Published: 01/01/2010

Document Version
Final published version

[Link to publication](#)

Please cite the original version:

Strandberg, H. (2010). Konsten och livet: ett försök. *Filosofisk Tidskrift*, 31(4), 46–56.
https://www.filosofisktidskrift.se/fulltext/2010-4/pdf/FT_2010-4_46-56_hugo_strandberg.pdf

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.

Det kan tyckas finnas en spänning i hur konstens betydelse ska förstås, en spänning som antyds av min rubrik: konsten och livet. Å ena sidan skulle man kunna tänka att konst, för att alls ha någon viktig plats i livet, måste ha någon viss funktion, något som den bidrar med. Å andra sidan ger detta intryck av att betyda att konst egentligen inte skulle vara viktigt, dels för att något annat i princip skulle kunna fylla samma funktion, dels därför att det då är detta mål jag vill uppnå som är viktigt i första hand, inte konsten. Den här spänningen blir t.ex. synlig då man avvisar en inställning som vill ge konsten en rent ekonomisk betydelse (som medel, t.ex. för arbetskraftens rekreation, eller som produkt och vara), och därför börjar tala om konstens egenvärde, utan att vara på det klara med vad man egentligen menar med det, vilket då får till resultat att den ekonomiska inställningen trots allt verkar vara den enda klartänkta.

Frågan är: finns några kopplingar mellan konsten och det som inte är konst, och i så fall, av vilka slag är dessa kopplingar och hur ser de ut?

1. KONST SOM EGENVÄRDE

Den här frågan är mer komplicerad än den kan verka. Det räcker inte att påpeka att mitt eget intresse för konst inte alls är instrumentellt, utan handlar enbart om konstens egenvärde, för att på så sätt visa att detta är möjligt. Det räcker inte, för den instrumentella inställningen kan vara dold, också för mig själv. Mitt konstintresse kan t.ex. vara uttryck för en social inställning, där jag vill framstå som originell eller traditionalist och alltså ser mig själv med andras ögon, även om jag själv inte erkänner, ens inför mig själv, att detta är fallet.

Även om det alltså finns en viktig inledande svårighet om hur den verkliga karaktären av mitt intresse för konst kan vara dold för mig, kan vi ändå gå över till själva frågan: Vad skulle det alls betyda att säga att konsten har ett egenvärde? Det verkar lätt att förklara alla möjliga slag av instrumentella värden konsten kan ha, men så fort jag ska försöka säga något om konstens egenvärde blir jag svaret skyldig. Ett förslag på

svar anmäler sig dock, mer eller mindre automatiskt. Konstens egenvärde skulle ligga i, tänker man sig, att den sysslar med ett område som är dess alldeles egna. Det här egna, unika området är ”det sköna”, ett område som då måste tänkas som isolerat från de områden som är andra verksamheters: ”det sanna”, ”det goda”.

Problemet med den här synen på konst är att det i verkliga fall blir högst oklart hur den här gränsdragningen ska upprätthållas. Eftersom konsten här tänks vara oberoende av moralen, menar man att ett verk inte kan kritiseras för att det överskrider olika moraliska ”gränser”. Men frågan är hur man ska förstå det här. För det som gör att den moraliskt överskridande konsten får den laddning den har – och därmed dess eventuella skönhet – är ju just dess relation till något annat än sig själv. Det blir alltså helt oklart vad det skulle innebära att ta den på allvar. Det är som om det moraliska överskridandet först har en moralisk betydelse (däriigenom får det estetisk effekt), sedan inte har det (när det tas upp till diskussion). Och poängen här är mer generell: vad skulle det alls innebära att kalla något för, eller uppleva något som, vackert, om detta var isolerat från allt annat? Det här blir en helt abstrakt idé om ”det sköna”.

2. ETT EXEMPEL: MUSIK OCH POLITIK

Problemet med det här förslaget (och liknande) är att det förutsätter att konsten antingen har instrumentella relationer till det som inte är konst eller inte har några relationer alls. Men stämmer verkligen detta? Problemet är alltså, skulle jag vilja hävda, själva begreppet ”egenvärde”, som verkar bygga på den här idén. Dessutom är det inte helt lätt att upprätthålla föreställningen om ett egenvärde. Den ekonomiska inställningen till konst tycks tvärtom bygga på den: det är skönheten som är den konstnärliga produktens värde, som ska omsättas i ett ekonomiskt värde.¹ Hur som helst, varje relation är inte instrumentell (är t.ex. inte ideologisk). Ett exempel kan visa hur.

Mitt exempel är fri improviserad musik och den politiska betydelse denna ibland tänks ha. Vad är det för slags musik? Medan jazzsaxofonisten tidigare

¹Jfr Adorno 1990, s. 499: ”Sie [die Ästhetik] stört das Sonntagsvergnügen, zu dem ihnen die Kunst, das Komplement des bürgerlichen Alltags in der Freizeit, geworden ist. Bei aller Kunstfremdheit verhilft jener Widerstand auch einem der Kunst Verwandten zum Ausdruck. Denn sie nimmt das Interesse der unterdrückten und beherrschten Natur in der fortschreitend rationalisierten und vergesellschafteten Gesellschaft wahr. Aber der Betrieb macht noch solchen Widerstand zur Institution und münzt ihn aus. Kunst hegt er als Naturschutzpark von Irrationalität ein, aus dem der Gedanke draußen zu halten sei. [...] Gefühl wird dadurch zu seinem Gegenteil: verdinglicht.”

(Charlie Parker kan sägas utgöra typexemplet) ofta setts som urtypen för det romantiska geniet – bryter inte bara mot regler (det gör klåparen också) utan sätter nya – handlar det i fallet fri improviserad musik om någonting annat. För Kant var geniet den som skapar nya regler; geniet uppstår här, skulle man kunna säga, när dessa nya regler blir *följda av andra*.² Men i fallet fri improviserad musik är det inte bara så att inga nya regler sätts – man tänker sig inte få efterföljare, man tänker sig inte skapa ett idiom – utan det sker ett skarpt brott med varje konstuppfattning som använder sig av begrepp som regler. Om man tänker i sådana termer – hur ska nästa element se ut för att passa in i det föregående – improviserar man inte fritt. Den som improviserar fritt är varken framåtblickande (med fokus på en avrundning), eller tillbakablickande (med fokus på den helhet som kan tyckas vara på väg att växa fram). Frågan är inte en om rätt och fel, utan om bra och dåligt: blir något sagt eller börjar improvisationen gå på tomgång (dvs. slutar den vara en improvisation).³ Poängen med en improvisation är, skulle man kunna säga, att vara sig själv. Och detta är ingen lätt sak.

Vad skulle då den politiska innebörden av fri improviserad musik vara? I många fall är visserligen påståendet om en sådan innebörd starkt överdrivet, men det ligger ändå något i det. Jämför vad ”athenaren” säger i Platons *Lagarna*:

Men sedan, allt eftersom tiden gick, kom det upphovsmän som började bryta mot reglerna för god musik; de som gjorde det var visserligen skapande begåvningar, men de visste inget om vad som var rätt enligt reglerna på musans område [...] Allt blev en enda röra, och utan att vilja det beljög de i sitt oförstånd musiken genom att påstå att det inte fanns något som var rätt och fel i den [...] Men som det nu var hade föraktet för regler och uppfattningen att alla förstod sig på allt startat inom musiken hos oss för att sedan sprida sig, och i dess släptåg kom friheten. Folk slutade känna fruktan eftersom de ansåg sig veta; oräddheten alstrade skamlöshet. [...] Ur den friheten växer det säkert fram en annan frihet, nämligen oviljan att underordna sig de styrande [...]⁴

Det här kan man naturligtvis vända på. Inte så att alla kan allt, eller att

²Se Kant 1974 [1790–99], s. 213, 241–5. Det här betyder givetvis inte att de genialiska konstverken ska imiteras; kravet på imitation är en form en regel kan ta, men det finns förstås otaliga andra, som är betydligt mer centrala i det här sammanhanget.

³Att spelandet går på tomgång kan vara liktydigt med upprepning, men behöver inte vara det. Att göra något en andra gång är inte samma sak som att göra den första, helt enkelt eftersom den andra helt enkelt är den andra och inte den första. Upprepningen kan ha sin poäng. Tvärtom också: att inte upprepa sig kan vara att spelandet går på tomgång.

⁴700d–701b. Citerat efter Platon 2008.

man ska tro sig kunna allt. Utan: i den mån den här friheten är en där jag är mig själv – dvs. är vad man kunde kalla en genuin frihet – så kommer den musikaliska och den politiskt-moraliska friheten att vara två sidor av samma sak. Poängen är alltså inte att den ena är ett verktyg för den andra. Det politiska är här inte ett budskap, en ideologi, utan ett görande. Men, återigen, här måste man vara uppmärksam på hur något som till synes är ärlighet inte alls är det. Uppriktighet kunde vara namnet på det fall från ärlighet som bevarar dess yttre drag; uppriktighet är alltid *inför andra*, dvs. är ett exempel på den ”sociala” inställning jag tidigare talat om.

Walter Benjamin är inne på en liknande tanke (i artikeln ”Der Autor als Produzent”). Hans poäng är att litteraturens politiska funktion inte ska förstås propagandistiskt. Tvärtom: ”Vi står nämligen inför faktumet [...] att den borgerliga produktions- och publikationsapparaten kan assimilera förvånansvärda mängder av revolutionära teman, ja propagera dem, utan att därmed allvarligt ifrågasätta sin egen existens och existensen av den klass som äger den.”⁵ Den politiska innebörden ligger inte primärt i vad som sägs, utan i vad författarna *gör* när de skriver och publicerar sig: Är de bara del av den gamla produktionsapparaten eller innebär deras skrivande *aktivitet* att de är med om att bygga en ny? Och allra viktigast, gör de läsarna till mer än passiva mottagare, nämligen till medskapare? I den meningen är den politiska betydelsen inte en som konsten ibland har och ibland inte; den politiska och den ”rent konstnärliga” läsningen är två sidor av samma sak.⁶

3. IMPROVISATION, SAMTAL, ORDNING

Det här exemplet – fri improviserad musik – byggde dock på att något sådant som ett skapande utan regler är möjligt. Och det kan man ifrågasätta. Eftersom det här är en viktig fråga för mina syften – den har helt uppenbara konsekvenser för hur man ska förstå vad det innebär att ”vara sig själv” – vill jag här ta upp den till diskussion.

Är fri improvisation över huvud taget möjlig? Den här filosofiska frågan har ofta diskuterats i samband med sådan musik. Den eventuella omöjligheten skulle inte ligga i att det är oerhört svårt att improvisera fritt, utan i att detta skulle vara något principiellt omöjligt, en begreppslig omöjlighet. Cecil Taylor – en som annars brukar räknas som en av den här musikens främsta utövare – säger:

⁵Benjamin 1977, s. 692, min översättning. Se också s. 689.

⁶Se Benjamin 1977, s. 696. Se också Adorno 1990, s. 338–9, 351. En liknande poäng, fast i ett annat sammanhang och kraftigt tyngd av en metafysisk barlast, görs av Schiller i ”Über die ästhetische Erziehung des Menschen” (i Schiller 1959). Se särskilt brev 3, 9, 21.

Det finns ingen musik utan ordning – när musiken kommer från en människas inre. Men den ordningen hänför sig inte nödvändigtvis till något enskilt kriterium på vad ordning ska vara, påtvingat utifrån. [...] Frågan handlar alltså inte om ”frihet” i motsats till ”ofrihet”, utan snarare om att känna igen olika idéer om och uttryck för ordning.⁷

Man kan här naturligtvis diskutera i vilken mån det här är en bra beskrivning av Taylors egen musik eller inte, men det är inte det intressanta i det här sammanhanget, för han uttalar sig inte om enbart sin egen musik. Men jämför det Taylor säger med ett samtal. Vad skulle de betyda att säga att det inte finns något samtal utan ordning? Är detta verkligen en bra beskrivning av vad ett samtal innebär? Och om inte, visar inte det att det finns utrymme för en musik – och i förlängningen en konst överhuvudtaget – där begrepp som ordning inte har en plats?

Det där kan möjligen låta mystiskt, men är i själva verket något högst välbekant. Ett samtal har ingen given början, inget givet slut. I ett samtal finns det ingen idé om en helhet, utan vi går dit samtalet leder oss. Inte heller bestämmer det redan sagda hur samtalet ska fortsätta. Nya ämnen kan plötsligt dyka upp. Naturligtvis kan jag anmärka på att min samtalspartner inte håller sig till ämnet, men detta är då något jag tar upp *i* samtalet. Det finns med andra ord inte något externt som på förhand bestämmer vad det innebär att hålla sig till ämnet eller om man ska göra det. Samtalet dör när det går på tomgång; att det är levande betyder att saker verkligen blir sagda. Och att på allvar vara närvarande i samtalet betyder att jag är där som mig själv. (Det alltså just då något kommer från ”en människas inre”, för att tala med Taylor, som begrepp som ”ordning” inte har en plats.) Om jag säger det jag säger med tanke på hur det ter sig – oavsett konformt eller individuellt – samtalar jag inte. Och det visar att samtalet inte är någon lätt sak.⁸

4. KONST OCH REGLER

Om nu fri improviserad musik ur ett perspektiv har varit ett extremt exempel, är det ändå så, skulle jag vilja påstå, att det här improviserande draget inte saknas hos någon konst. Det är alltså inte så att det jag beskri-

⁷Citeras i Nat Hentoffs *liner notes* till Cecil Taylors *Conquistador!* (Blue Note 84237-2). Min översättning. Förutom ”order”, använder Hentoff ord med liknande innebörd: ”constructions”, ”architecture”, ”discipline”.

⁸Det här är inte platsen för en utförligare diskussion av vad det betyder att säga att detta inte är ”lätt”. Lägg dock märke till att svårigheten inte är yttre. Man kunde säga att det är jag själv som gör det svårt för mig. Och därmed är det, i en annan mening, inte alls svårt.

vit bara rör ett specialfall, som om det fortfarande återstod att redogöra för andra konstverks relationer till det som inte är konst, relationer som kunde vara helt väsensskilda från det här. Tvärtom är det jag beskrivit här en aspekt som finns där hela tiden, på olika sätt. För vad skulle det innebära att det improviserande draget var helt frånvarande? Estetiska bedömningar skulle då vara centrala, bedömningar som kunde beskrivas som en fråga om vad som passar in.⁹ Elementen i verket skulle då helt enkelt bestämmas av (tanken på) en helhet. Vidare skulle elementen bestämmas negativt; det centrala skulle vara att ett element *inte* passar, att något skaver, medan det att det passar in framför allt skulle vara avsaknaden av disharmoni. Den estetiska sensibiliteten skulle här övas upp genom att man får en större känslighet för sådana disharmonier. Kort sagt, föreställningar om ordning och regler skulle vara centrala. Denna ordning skulle dock inte nödvändigtvis behöva vara formulerbar eller allmän (som om verket skapades med tanke på regler som också gäller för andra verk).

Men om detta skulle vara en fullständig beskrivning av konst skulle konsten bara vara ett dött skal, bestämd helt av regler utan att det finnes något som reglerna var tillämpade på, en helhet som inte består av något utan bara är en "helhet". Någon kanske skulle vilja nämna strävan mot formalism i modernismen som ett exempel på detta, men den understryker faktiskt min poäng. Det är vilseledande att beskriva strävan mot formalism som en abstraheringsprocess, där tidigare gällande regler bara frilades. I själva verket var det lika mycket ett etablerande av ett nytt sätt att förstå vad konst innebär; med andra ord var det som *görande* inte en enbart formell verksamhet.

Poängen här kan möjligen missförstås. Det är inte så att jag förordar en särskild, "gränsöverskridande" eller "innovativ" konst. Det är inte så, av flera anledningar. För det första eftersom en betoning av det gränsöverskridande likafullt skulle vara bestämd av dessa gränser, om än negativt. För det andra eftersom ett helt unikt konstskapande ändå kunde vara ordnande, i den bemärkelse som är viktig här. Lägg märke till att estetiska bedömningar, som jag för en stund sedan beskrev dem, är interna till verket självt. (Det här betyder att olika former av externa begränsningar inte är det som det handlar om här; sådana behöver alls inte vara ordnande.) För det tredje, och det här är det viktigaste, är min poäng att ingen konst kan fångas i begrepp som "regler", "ordning" och liknande. Fri improviserad musik må ha varit ett extremt exempel, men exemplet

⁹Wittgenstein återkommer gång på gång till sådana formuleringar i sina diskussioner om estetik. Se t.ex. "Wittgenstein's Lectures in 1930-33", s. 105 (i Wittgenstein 1993); Wittgenstein 1966, s. 5; "Philosophie der Psychologie: Ein Fragment", § 297 (i Wittgenstein 2009).

syfte är att hjälpa oss att uppmärksamma något som gäller också i andra, långt från "extrema", sammanhang. En improvisation är fri i den utsträckning den inte är bestämd av idiom (vare sig positivt eller negativt, dvs. begrepp som idiom är helt enkelt irrelevanta här). I annan konst däremot, där konventioner spelar en roll, är det likväl inte frågan om de följs eller inte som är den intressanta, utan vad som åstadkoms i verket med hjälp av dem. Konst är helt enkelt inte en ordnande verksamhet.

5. UPPMÄRKSAMHET OCH VÄRLDEN

Poängen är alltså att konsten som aktivitet har många relationer till det som inte är konst, utan att den här relationen för den skull måste förstås som instrumentell. Om man tvunget skulle tala om "värde", skulle det vara ett värde som inte är ett värde *för något*, men inte för att vi i stället måste tänka oss ett område helt avskilt från annat. En liknande poäng kunde göras också i det fall som konsten faktiskt *säger* mig något. Det här behöver nämligen inte betyda att konsten bara bli en förmedlare av ett budskap.

Poängen här är att ett konstverk inte har en *given* betydelse och innebörd. Dess betydelse och innebörd beror på vilka frågor jag närmar mig det med. Dessa frågor är inte statiska, utan nya frågor väcks av vad jag varit med om tidigare (både i allmänhet och i fråga om konst) och kommer då också att förändras i framtiden. Adorno uppmärksammar det här på flera ställen: ett konstverk är alltid mer än vad som är fallet.¹⁰ Poängen här är framför allt att konstverket inte uttöms av mitt sätt att uppfatta det på (vilket innebär att det inte kan förstås enbart utifrån sina element). Men detta borde radikaliseras: *allt* är *alltid* mer än vad som är fallet, kunde man säga.¹¹ Annorlunda sagt: världen är inte sluten, som om dess betydelse kunde uttömmas. Det är en helt förvirrad tanke att världen skulle bestå av ett antal element som skulle uttömma dess mening. Inte bara därför att i den mån man delar upp något i mindre bitar, finns det flera sätt att förstå både dessa bitar och deras kombination, utan för att själva uppdelningen i mindre bitar (och uppdelningen i mindre bitar på just detta sätt), har som bakgrund, för att ens vara begriplig, ett *visst* sätt att (söka att) förstå detta något. Världen är således inte främst oändlig

¹⁰ Adorno 1990, s. 73, 134, 499.

¹¹ Det Adorno anspelar på är givetvis § 1 i Wittgensteins *Tractatus*. Mot den bakgrunden blir det därför viktigt att ta Wittgensteins kritik av den här tanken i beaktande. Se t.ex. *Philosophical Investigations*, §§ 96–97. (Den här kritiken kan riktas också mot det sätt på vilket jag här och i det följande använder ord som "världen". Det är fortfarande ett väldigt abstrakt bruk. Poängen är alltså inte de här formuleringarna som sådana, utan vad de kan hjälpa oss att få syn på.)

i spatio-temporalt hänseende; ett sådant perspektiv förutsätter redan oändligheten i förstälsemässigt hänseende. Världen är inte avslutad, ett objekt som jag studerar från ett utifrån perspektiv; mina olika sätt att försöka förstå världen är själv del av den.

Det här kan låta märkligt, men jämför det med att lära sig tala. (Det här är naturligtvis mest tydligt beträffande små barn, men jag tror samtidigt att det är viktigt att lägga märke till att det här inte är ett lärande som är avslutat; såtillvida gäller det också den vuxne.) Att lära sig tala är inte att få ett medel att använda för att nå ett mål man redan har. Tvärtom blir det här möjligt ha mål man inte tidigare kunnat ha. Ett så enkelt exempel som ordet ”gul” kan illustrera detta. Att lära sig det här ordet är inte bara att lära sig ett ord, utan är framför allt att lära sig skilja ut gult.¹² Även om den här poängen är riktig, kan den bli för ensidigt instrumentalistisk. Huvudpoängen handlar inte alls om mål och medel, det är bara en liten del av vårt talande som har den karaktären. I stället kunde man uppmärksamma vårt sätt att tala om känslor. Här öppnar sig helt enkelt nya aspekter tillsammans med begreppen.

Förutom att konsten gör världen större helt enkelt genom att komma att existera, kan den alltså också göra världen större för mig genom att innebära ett nytt sätt att se på saker. Den kan lära mig något, inte i första hand genom att lägga till nya fakta till de jag redan känner till, utan genom att öppna världen för mig på nya sätt, varpå bland annat en ny *typ* av fakta blir möjliga för mig (i den utsträckning det alls är intressant att tala om ”fakta”). När den säger något om något annat, får den mig att *uppmärksamma* saker jag tidigare inte sett.¹³ Det här ska inte i första hand förstås som att det finns vissa ting jag tidigare inte sett, utan att jag inte lagt märke till vad de är, hur de är. Det här tydliggörs på ett bra sätt i Carl Th. Dreyers film *Mikaël*. I en scen ska huvudpersonen, en uppbyren målare, måla ett porträtt av en furstinna, men han misslyckas att fånga hennes ögon. Målarens elev, vars teknik lämnar mycket i övrigt att önska, lyckas dock avsluta målningen, eftersom han, som är kär i henne, verkligen *ser* hennes ögon. Det här kunde vara en banal poäng, om det inte också var så att Dreyer *själv* är den som ser detaljernas vikt och i sitt sätt att registrera lyckas få oss att se dessa detaljers mening.

¹²Jag har diskuterat det här mer utförligt i Strandberg 2009, kap. 3.

¹³Uppmärksamhet handlar om att uppmärksamma något viktigt. Det handlar alltså inte om att enbart se ”mer” i största allmänhet. Därmed ska ett begrepp som ”uppmärksamhet” förstås i kontrast till Deleuzes enformiga betoning av ”skillnad” (en enformighet delvis beroende av en dogmatisk monism), med vilken det annars har en yttlig likhet. Se t.ex. Deleuze 1992, kap. 11; Deleuze 2004, kap. 1. (Jfr dock Deleuze och Guattari 1994, s. 82, där formuleringen är mer nyanserad.)

Det här kan låta exceptionellt, men är det egentligen inte. När jag säger att någon förstår något, är det jag påstår om honom inte att han helt enkelt kan svara rätt på vissa fakta-frågor. Utan jag påstår att han har gjort detta till sitt, att han kommer att handla på ett förståndigt sätt, att han menar det han säger när han säger vad det är han har förstått, osv.¹⁴ Men det betyder att vad det innebär att komma till förståelse inte enbart och alltid kan vara en fråga om att helt enkelt konfronteras med nya fakta. Poängen här är inte att jag också måste blir övertygad om att dessa fakta verkligen stämmer. För även om jag alls inte ser någon anledning till att betvivla dem, finns det fortfarande en fråga om att förstå deras innebörd, sätta dem i samband med annat, ha en känslomässig kontakt med detta, osv. Utan att vara en förmedlare av ett budskap – innehållet behöver som sagt inte vara nytt – och utan att vara propagandistisk eller didaktisk – båda dessa begrepp hänför sig ju till något som fjärrmar mig från en egen förståelse – kan konsten alltså i allra högsta grad vara viktig för min förståelse av mig själv och världen.

6. KONSTENS PLATS

Grundfelet i föreställningen om konstens instrumentella funktion är därför, skulle jag vilja säga, att den ger konsten en *bestämd* plats. Det är alltså en helt abstrakt föreställning, i det att den bara ger utrymme för en sak (nämligen för det man redan har bestämt sig för på förhand) och bortser från alla de andra sidor ett visst verk också har. Men dessutom kan det bara bli tal om en instrumentell funktion om ett mål och syfte redan är fastslaget, och det innebär att man inte är öppen för att konsten kan ha en betydelse också på det planet.¹⁵ Därmed blir det inte så konstigt att religiösa begrepp ofta används för att karaktärisera konst. Adorno använder t.ex. begreppet uppenbarelse,¹⁶ vilket kan tyckas vara märkligt, då han samtidigt kopplar begreppet autonomi, som för ho-

¹⁴Lars Hertzberg diskuterar den här frågan (i Hertzberg 2005). Hans exempel är det här (s. 13): "I am told there is a way of testing whether anorectic patients have a clear insight into their condition and the risks involved. It turns out (I do not know the details of this) that most patients are able to answer a questionnaire about their illness correctly. Even so, a certain percentage of them will end up starving themselves to death. Are we to say that they really *know* the condition they are in?"

¹⁵Eftersom att få syn på saker som man tidigare varit blind för inte alls behöver vara "trevligt" – det kan ju innefatta sidor hos sig själv som man helst hade fortsatt vara blind för – så är konst, så förstådd, inte alls "rekreativ". Däremot kan sådant som ofta går under namn av konst naturligtvis vara ett bra distraktionsmoment, som därmed gör att man "slipper" ta tag i de moraliska frågorna.

¹⁶Adorno 1990, s. 125, 162, 423.

nom är viktigt, till konstens frigörelse från det religiösa sammanhanget: "Autonomin som konsten vann, efter att ha skakat av sig sin kultiska funktion och dennas efterbilder, levde av idén om humaniteten. [...] Nog förblir dess autonomi oåterkallelig. Alla försök att genom en social funktion återställa konsten har misslyckats."¹⁷ Men lägg här märke till den förståelse av religiös tro som ligger bakom detta. Sådana som Weil¹⁸ och Kierkegaard¹⁹ skulle påpeka att det sociala är just det motsatta till tron. Vad det är som kastar ljus över vad, religionen över konsten eller konsten över religionen, beror naturligtvis på vad det är som för just mig framstår som svårt att förstå, men i vilket fall som helst är poängen i just detta sammanhang att konstens betydelse inte ska förstås som en fråga om ideologi eller instrumentellt.

Denna betydelse kan dock inte placeras på konstens eget konto enbart. Det spelar ingen roll hur "bra" ett visst verk än är; det själv har ingen automatisk verkan. Att lägga märke till något är inte något konsten gör för mig. Precis som i ett samtal kan inte den förståelse jag får genom det läggas hos enbart en av oss. Det är inte så att detta är en förståelse jag lika gärna kunde ha kommit till på egen hand, och inte heller är det så att den är en som du bara hade behövt informera mig om.

7. AVSLUTNING

Att vi talar om konsten visar dess vikt. Att tala om konst kan tyckas vara att översätta den till något som gör den överflödig, men min poäng är att det här helt enkelt är en fortsättning på konsten. Genom att prata om den gör jag det klart för mig själv *vad* det är jag sett. Våra samtal uttömmar inte verket utan förhöjer det. Man kan säga mycket om konstens betydelser, utan att den för den skull uttöms i dessa. Att säga att konsten och livet skulle vara två *skilda* saker vore därför vilseledande.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. 1977. *Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe, Stichworte, Anhang*. I *Gesammelte Schriften*, Band 10:2, utg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1990. *Ästhetische Theorie*, utg. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, 10:e uppl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1977. *Gesammelte Schriften*, Band II:2, utg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

¹⁷ Adorno 1990, s. 9, min översättning.

¹⁸ Se Weil 1948, s. 182.

¹⁹ Se Kierkegaard 1963 [1847], s. 117–21.

- Deleuze, Gilles. 1992. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, övers. Martin Joughin. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Difference and Repetition*, övers. Paul Patton. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles och Félix Guattari. 1994. *What Is Philosophy?*, övers. Hugh Tomlinson, Graham Burchell. New York: Columbia University Press.
- Hertzberg, Lars. 2005. "The Limits of Understanding". *Sats: Nordic Journal of Philosophy* 6.
- Kant, Immanuel. 1774 [1790–99]. *Kritik der Urteilkraft*. I *Werkausgabe*, band 10, utg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Sv. övers. *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales, 2004.
- Kierkegaard, Søren. 1963 [1847]. *Opyggelige Taler i forskjellig Aand*. I *Samlade Værker*, band 11. Köpenhamn: Gyldendal.
- Platon. 2008. *Skrifter: Bok 5*, övers. Jan Stolpe. Stockholm: Atlantis.
- Schiller, Friedrich. 1959. *Sämtliche Werke: Fünfter Band*. München: Carl Hanser Verlag.
- Strandberg, Hugo. 2009. *Escaping My Responsibility: Investigations into the Nature of Morality*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Weil, Simone, 1948. *La Pesanteur et la grâce*. Paris: Plon. Sv. övers. *Tyngden och nåden*, övers. och inledning Margit Abenius. Skellefteå: Artos, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig. 1961 [1921]. *Tractatus Logico-Philosophicus / Logisch-philosophische Abhandlung*. London: Routledge & Kegan Paul. Sv. övers. *Tractatus logico-philosophicus*, övers. Anders Wedberg. Stockholm: Thales, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. 1966. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, utg. Cyril Barrett. Oxford: Blackwell. Sv. övers. *Föreläsningar och samtal om estetik, psykoanalys och religion*, övers. Hans Neijbert. Stockholm: Bonniers, 1968.
- Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Philosophical Occasions 1912–1951*, utg. James Klage, Alfred Nordmann. Indianapolis – Cambridge: Hackett.
- Wittgenstein, Ludwig. 2009. *Philosophical Investigations*, 4:e uppl., utg. P. M. S. Hacker, Joachim Schulte. Chichester: Wiley-Blackwell. Sv. övers. *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg. Stockholm: Thales, 1997.