

Lars-Gunnar Bodin: John Cage och den öppna konsten

Knappast någon enskild komponist har haft ett större inflytande på musikens och ljudkonstens utveckling efter andra världskriget än John Cage. I flera avseenden har hans idéer påverkat synen på den ”experimentella musikens” och ljudkonstens konstteori och praktik. Hans idéer har också starkt bidragit till det ”paradigmskifte” som uppstår i början av 1960-talet, från ett utpräglat deterministiskt synsätt inom den modernistiska konstmusiken, med den seriella kompositionstekniken som dominerande faktor, till den rakt motsatta ståndpunkten med den ”öppna konsten”. För Sveriges del så inträder denna nya syn under 1961.

Cage har också varit en idémässig inspirationskälla för många konstnärer verksamma inom andra konstområden, inte minst för bild- och danskonstnärer. I hög grad har han påverkat konstvärldens attityder när det gäller den s.k. öppna och gränsöver-skridande konsten. Listan kan bli lång om man försöker kartlägga hur Cage’s idévärld har influerat konstskapandet inom merparten av konstdisciplinerna. Här skall jag dock bara nämna ett exempel: Introducerandet av slumpmomentet i framför allt musikskapandet och som i olika versioner och idémässiga utspädningar har dykt upp hos komponister, vilka inte nödvändigtvis omfattar resten av Cage’s konstfilosofi. Ett sådant fall är slump- och sannolikhetstänkandet inom datormusiken. Jag menar att Cage i hög grad jämnade marken för dylika föreställningar.

I något hänseende har hans idéer även haft ett negativt inflytande. Cage förkastade tidigt idén om det fixerade, inspelade musikverket, vilket under lång tid kraftigt marginaliserade och förminskade den konstnärliga framväxten av den elektroakustiska musikens (EAM) akusmatiska delar, särskilt i USA. Alla de ledande avant-gardistiska komponisterna vände sig bort från den akusmatiska musiken och EAM blev en sluten akademisk angelägenhet inom det amerikanska universitetsväsendet med ringa kontakt med konstlivet utanför.

Däremot blev hans idéer mycket fruktsamma när det gäller framväxten av s.k. ”Live Electronic Music Performance” och för performance-konsten i allmänhet. Jag skall därför här försöka att belysa några av de mest centrala delarna i John Cage’s konstfilosofi.

Två grundläggande komponenter kan extraheras ur Cage’s rika idévärld:

1) Principen om det obestämda (Indeterminacy)

2) Konstverkets avpersonifiering

1) Konstverket bör aldrig framföras på samma sätt från ett framförande till ett annat. Det skall vara mer eller mindre spontant föränderligt till sin natur. Då människan i många avseenden är ett vanedjur så måste speciella manipulationer tillgripas för att motverka

konstnärens benägenhet att upprepa vissa mönster eller beteenden. Cage löser detta problem genom att använda sig av olika slumpmetoder under kompositionsakten och ibland även under framförandet av verket. Dessa manipulationer kallar Cage **CHANCE OPERATIONS**.

Det ideala konstverket, baserat på den renodlade principen för obestämbarheten, skall helst vara beskaffat så att inte ens personen som har skapat verket skall veta hur verket kommer att utfalla vid varje enskilt framförande. En fullständigt öppen form.

Upphovspersonens inflytande blir på så sätt medvetet försvagat och kanske rent av likgiltigt, något som leder till att subjektet i "skapelseprocessen" blir oklar eller omöjlig att uppfatta för mottagaren, publiken.

2) Detta leder till en slags avpersonifiering av konstnärens roll som upphovsperson. Konstverkets funktion som ett kommunikativt verktyg mellan upphovspersonen och sin publik reduceras allt mer, kanske t.o.m. till en definitiv nollpunkt. Konstverket blir närmast ett fristående objekt utan uppfattbar koppling till konstnären. Konstverket eller musikstycket får mer karaktären av en serie fakta eller ett enskilt faktum, som kan observeras på samma objektiva, opersonliga sätt som vetenskapsmannen betraktar naturfenomen i sitt laboratorium. Konstverket behöver inte heller tolkas eller analyseras då det i princip är tomt på innehåll och emotionella uttryck. Det kan betraktas som "ein Ding an sich" för att använda Kants kända begrepp i en överförd mening. Konstverket hamnar i samma kategori som vackra naturföreteelser - solnedgångar, bergslandskap, blommor, stenformationer, det stormande havet, etc. Sådana företeelser kan inte i sig värderas enligt gängse estetiska eller konstnärliga kriterier, de finns där antingen man vill ha dem eller ej.

Kanske detta är särskilt tydligt inom vissa delar av bildkonsten. En tvättmedelsförpackning eller några Coca-Cola flaskor presenterade som "facts" på en konstutställning blir då lika estetiska oantastliga som naturfenomen, de ligger utanför ramarna för konsten.

Samma resonemang kan även tillämpas på centrala delar av den s.k. datormusiken. Genom att använda sig av diverse algoritmiska kompositionsmetoder kan komponistens skapande roll och konstnärliga ansvar reduceras. Kompositionen blir kanske inte direkt omöjlig att värdera estetiskt, men komponisten kan alltid undandra sig obehaglig kritik genom att legitimeras sitt verk utifrån vad maskinen har presterat.

Kan det finnas en psykologisk förklaring till denna inställning? Är det ett försök att komma ifrån ansvaret för sina handlingar och bli immun mot all otrevlig kritik? Är detta ytterligare ett exempel på ett nutida ansvarsproblem?

Principen om obestämbarheten leder således till att konstverket blir innehållslöst eftersom inget bestämt skall kommuniceras eller förmedlas. Konstverket blir som tomma ord utan mening. Cage talar också om "empty words" i en av sina berömda essäer. Publikens

betydelse nivelleras till nästan ingenting. Dess roll blir att enbart finnas till, fast mer som en del av den allmänna miljön ungefär, som ventilationsanläggningen och naturligtvis som erläggare av entréavgiften. Troligtvis hade Cage och hans efterföljare aldrig någonsin sin publik i tankarna.

Redan på 50-talet använde Cage och hans krets termen “experimentell musik” - experimental music. I ett uttalande från 1955 säger han: “The word experimental is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as an act of which the outcome is unknown”. Cage använder termen experimentell på ett annat sätt än vad som är brukligt inom t.ex. naturvetenskapen, där experimentet oftast arrangeras för att ge svar på vissa bestämda problem eller verifiera vissa teorier eller hypoteser, men ett experiment kan naturligtvis även genomföras som en ren chansning eller “screening” för komma in i helt okända territorier, **men åtföljs sedan alltid av en utvärdering**. Experimenten ger upphov till ny kunskap och nya erfarenheter som i sin tur kan generera nya experiment. Cage’s version av “experimental music” är det själva situationen eller framförandet som utgör det experimentella. Då varje experiment skall vara unikt och ej får upprepas eller utvärderas så kan ingen ny kunskap ackumuleras som t.ex. skulle “förbättra” stycket från ett framförande till ett annat. Skulle så ske så upprepar man ju delar av tidigare versioner och konstverket skulle så småningom bli helt förutsägbart. Principen om verkets obestämbarhet skulle inte kunna vidmakthållas.

Ett annat fundamentalt inslag i Cage’s tänkande är att det inte skall finnas något skarp gräns mellan konsten och livet. Konsten är de facto en integrerad del av livet. Livet, enligt Cage är helt omöjlig att förutsäga, och (och kanske likt konsten rent av saknar mening, (LGB:s anm.) (Jfr. med Göthe: “Meningen med livet är livet själv.”) och livet skall därför tjäna som modell för konsten. Livet är alltid föränderligt och Cage menar därför att det aldrig kan bli “logiskt, abstrakt eller symboliskt”. Allt detta sammantaget talar för att konsten måste vara indeterministisk.

En annan sak som är av betydelse i Cage konstnärliga tankesystem är frågan om konstverkets identitet. Michael Nyman framhåller i sin bok “Experimental Music” att för s.k. “traditionella avant-gardister” som t.ex. Boulez och Stockhausen och för alla andra komponister inom ramen för “post-renässansens” tradition - d.v.s. i princip alla konstnärer utanför kretsen runt Cage – och hans efterföljare och uttolkare - så är verkets identitet av yttersta vikt (paramount importance). Man måste i “post-renässansens” tradition kunna koppla samman verket med sin upphovsman, känna igen komponistens stil, estetik och uttrycksmedel, något som Cage alltså vände sig emot.

Michael Nyman säger vidare: “Indeterminacy in performance guarantees that two versions of the same piece will have no perceptible musical ‘facts’ in common.” Det måste rimligen uppfattas så att indeterminacy motverkar uppkomsten av en identitet hos

konstverket och att detta är en dygd i sig själv. En inspelning av ett sådant verk blir i princip meningslös. Cage har själv sagt att inspelningar av experimentell musik blir vilseledande: "A recording of such a work has no more value than a postcard". Troligtvis kan denna inställning utsträckas till att också gälla för inspelningar i allmänhet och kan förklara Cage's tidiga avståndstagande till EAM i inspelade, fixerade former.

Har då denna egentligen ganska rigida inställning till musikens utformning och framförande någon signifikant betydelse för den genomsnittlige lyssnaren av nutida konstmusik - eller ens för den mycket erfarne konsumenten av densamma. Ganska tveksamt faktiskt. Man kan göra ett litet tankeexperiment. Hur många i den här högt kvalificerade församlingen har hört Cage's "Atlas Eclipticalis" mer än fem gånger. Om en och samma ensemble framför verket en gång i halvåret eller kanske en gång i månaden, skulle vi då kunna avgöra från ett framförande till ett annat att det rör sig om en helt ny version på grundval av de indeterministiska effekterna. Jag tvivlar.

Om vi istället tar Boulez' "Structures pour deux pianos" - kanske ett av de mest deterministiska verken i musikhistorien - och informerar publiken att detta verk är helt baserat på obestämbarhets-principen. Verket framförs sedan igen för samma publik ett halvår senare. Kan samma lyssnare då avgöra om det är exakt samma version som de hörde sex månader tidigare och sedan anklaga oss för att ha försökt lurat dem. Sannolikt inte.

Min uppfattning bottnar i att den experimentella musiken i Cage-skolans tappning inte är baserad på perceptuella och kognitiva realiteter. Den är snarare uttryck för en slags esoterisk, mystisk estetisk filosofi.

Cage menar apropå känslor i musiken: "De passar inte in i mina verk. De finns i varje person, på hans eget sätt, men jag är inte inblandad. Jag har känslor men jag försöker inte uttrycka dem mina verk."

Halleluja-kören ur Händels "Messias" framstår för Cage som ett paradexempel på ett musikaliskt övergrepp ur känslomässig synpunkt.

På frågan: "Don't you like to be moved"

Cage: "I don't mind being moved, but I don't like to be pushed."

Cage kom tidigt underfund med att det var poänglöst att fortsätta göra musik som framför allt är ett utslag av att uttrycka sitt ego.

Det måste finnas ett bättre skäl för sitt konstnärliga arbete än att projicera sitt eget individuella jag i musik(konst?)

På frågan: "Vilket är ditt andliga testamente?" svarar

Cage: "Att ha visat det praktiska i att göra konstverk utan avsikt och syfte".

Cage's uppfattning ligger märkvärdigt nära en annan konstfilosofi formulerad mer än 200 år tidigare och som kan sammanfattas på följande sätt:

Konsten är utan syfte och mening.

Den behöver ingen tolkning.

Den kräver inget rättfärdigande.

Den kan inte förklaras i filosofiska eller andra termer.

Den är ändamålsenlig just genom att vara utan ändamål.

Jag vet inte om Cage hade läst Kant men det förefaller som deras konstsyn ligger mycket nära varandra.

Cage's konstsyn är ur flera synvinklar problematisk. Den vänder upp och ner på en hel rad egenskaper som har tillskrivits konsten och dess upphovspersoner.

Konstens gränser har ständigt diskuterats och ifrågasatts. Under 1900-talet har uppfattningen om vad som är konst hela tiden blivit reviderad. Här behöver man bara nämna några företeelser som bidragit till denna revidering, t.ex. Duchamps pissoar och andra ready-mades, Pierre Schaeffers "Musique Concrete", Andy Warhol's "Brillo-boxes".

Med Cage sätts allt på sin spets. Konstens gränser upplöses eller elimineras, hur man nu vill se på saken. Då inträder ett tillstånd när det blir egentligen meningslöst att använda sådana begrepp som konst och musik.

Var går då gränsen när det inte längre är meningsfullt att tala om musik? Om konsten i alla avseenden är lika med "livet" själv, finns det någon anledning att skilja ut en företeelse som vi kallar konst från alla andra företeelser i "livet"? Blir allt omkring oss konst? Blir allt ljud lika med musik. Om inte, vad krävs för att musik-ljud skall kunna skiljas ut från alla andra ljud och bilda en egen kategori?

Förstår man Cage rätt borde vi leva i en idealvärld där vi ständigt har "musik" omkring oss, nota bene, om vi tycker om musik. Om så inte är fallet, lever vi då i helvetet?

Ur vissa synpunkter kan man kanske säga att vi snabbt närmare oss en sådan värld, men kanske inte riktigt i ett så rosenrött skimmer som Cage förmodligen menade. I vår omvärld är vi så exponerade för musikkjud att det inte längre går att värja sig. I det urbana samhället finns knappt någon plats som längre är fri från musikkjud. Musikkjuden har totalt och effektivt infiltrerat vår stadsmiljö. Frågan är om man längre kan stå ut med att bara ändra sin attityd, t.ex. genom att anamma Cage's kända tillönskan "Happy new ears". Är det så som vi vill ha det?

Man har tidigare gjort jämförelser inom estetiken mellan spel och sport och konsten. Vissa likheter kan observeras. Man kan säga att i spel och sport överförs heller inte något budskap. Dessa aktiviteter äger ingen mening utöver sin faktiska manifestation, inget budskap, som är skilt från denna. Sporten är ingen "bärvåg" för något annat utanför sig själv och behöver alltså inte värderas eller bedömas utifrån andra kriterier än de som är skapade inom dess egna gränser. Sporten är alltid här och nu och framträder som ett "faktum", som egentligen inte behöver tolkas eller legitimeras, även om den i psykologiska termer kan tjäna som en ställföreträdande identifikation med de agerande. Kanske är förhållandet detsamma när det gäller t.ex. pornografi. Sport och spel är även artificiella företeelser skapade som

förströelser och spänningsskapande tidsfördriv och som sannolikt inte har något att göra med Homo Sapiens överlevnad. Som sådana liknar de också konstens yttringar. Sporten – såväl soloprestationer som lagspel – är alltid baserad på ett av åskådarna väl känt regelverk, som är i hög grad strikt och oföränderligt. Den skapar hos de flesta åskådare en solid referensram, vilken gör det möjligt att bedöma kvaliteten och originaliteten hos utövarnas prestationer. Har man sett ett hundratal fotbollsmatcher så är man något av en expert på denna lagsport. Således ett förhållande som är rakt motsatt vad som gäller i Cage's konstnärliga idévärld.

Om man tillåter sig ett litet tankexperiment och applicerar indeterminacy filosofin på t.ex. fotboll så skulle troligtvis denna sportyttring bli mycket problematisk för fotbollsentusiasterna och förmodligen snart förorsaka ett betydande publikbortfall. Innan matchen börjar vet inte publiken hur många spelare som kommer att delta, hur många bollar som skall användas, hur lång matchen kommer att vara, vilka regler (om ens några) som kommer att gälla, hur många domare som deltar, o.s.v. Inom den modernistiska och experimentella konsten har utvecklingen successivt gått mot ett mer och mer esoteriskt och svåruppfattbart regelverk, som så småningom gradvis löses upp.

Med Cage's konstfilosofi är denna process fullbordad.

I en bemärkelse tycks det dock finnas en gemensam nämnare mellan Cage's konst och sporten. Båda utspelar sig i allt väsentligt på arenor eller andra platser som är särskilt avsedda för dessa ändamål. Det är egendomligt att Cage's musik i princip fortfarande till största delen framförs i någon form av konsertsal eller liknande plats. Är det spelplatsen som är det sista och enda kriteriet på att ett "konstverk" uppförs?

I någon mån har kanske Cage rätt att livet är omöjligt att förutsäga. Vem som helst kan när som helst få en tegelpanna i skallen.

För Cage, som var en rätt ovanlig person med ett ovanligt yrke, var livet möjligtvis mindre förutsägbart, men för den "vanliga" människan, tror jag, att livet är betydligt mer förutsägbart, för att inte säga helt inrutat och enahanda.

Statistiskt sett lever de flesta människor ett liv som domineras av ständigt återkommande göromål och vardagshändelser. År ut och år in äts samma frukost vid samma tidpunkter. Samma tid skall man vara på sitt jobb. En majoritet av människorna utför ständigt man samma variationsfria monotona arbetsuppgifter. Samma antal semesterdagar per år. Man ser i stort sett samma människor om och om igen, etc., etc. Skall konsten och musiken vara som livet eller avspegla detta, så talar det snarare för en musik som är synnerligen enahanda och förutsägbar. Populärmusiken är med detta synsätt mycket mer kongruent med de flesta människors liv. Lika återkommande och förutsägbar. Få överraskningar eller nya, oväntade variationer väntar åhöraren.

När den grundläggande idén är att det inte skall finnas någon gräns mellan livet och konsten så är det naturligt att tänka sig att en sådan konst borde framföras ofta och överallt där "livet" är starkt närvarande, som t.ex. i tunnelbanan, på badstränderna, på dagis, i snabbköpen, träningshallar, etc. Eftersom alla sorters ljud teoretiskt kan komma ifråga för en indeterminacy-baserat verk så bör vissa svårigheter uppstå för lyssnaren i att uppfatta att ett framförande faktiskt äger rum i t.ex. ett köpcentrum. Är det då endast genom visuella signaler vi kan förstå att ett musikaliskt framförande pågår?