

Kan konsten hävda sig i en teknik-och naturvetenskapsdominerad värld.

(betraktelser av en konsnärligt verksam ”pionjär”.)

Föredrag för Linköpings Univ. Dec. 08

Ordet pionjär i föredragets överskrift kan uppfattas som ett slags skryt och jag är därför inte helt tillfreds med detta ordval.

Min verksamhet har i huvudsak omfattat komposition inom musik, bild och text, i mindre grad har jag även sysslat med performance. Kanske låter det litet konstigt att tala om komposition i samband med bild och text, men jag har menat att mitt kompositionsarbete med t.ex. ett ordmaterial inte skiljer sig nämnvärt ifråga om metodik från mitt arbete med ett klangligt material. Detsamma gäller min bildproduktion. Denna syn på kompositionsarbetet växte fram ganska tidigt, redan under min studietid, då jag blev helt fascinerad av den s.k. seriella kompositionstekniken. Denna kompositionsteknik var mycket dominant inom konstmusiken under 1950-talet och går i korthet ut på att musikens s.k. parametrar organiseras med hjälp av ett överordnat system, som styr hela kompositionens form och utveckling. Musikens parametrar är t.ex. tonhöjden, tonernas durationer, deras ljudstyrkor och klangfärger. I princip kan alla musikens aspekter fastläggas inom ett seriellt system. Det är alltså frågan om ett mycket strängt förhållningssätt visavis komponerandet, väl jämförbart med andra epokers komplexa och rigoröst lagbundna komponerande, t.ex. medeltidens polyfoni. Musiken är kanske i högre grad en någon annan konststart lämpad för ett kompositionsarbete som vilar på lagbundenhet och regelsystem. Det är knappast förvånande att musiken så tidigt som 1956 blev föremål för experiment med datorer. Musikens parametrar kan lätt översättas till siffervärden. När jag hörde talas om Öyvind Fahlströms arbete med seriella idéer inom bildskapandet och poesin anade jag att den seriella tekniken kunde användas för att komponera bilder, dock med en annan metodik än den som Fahlström använde. Jag debuterade därför på Sturegalleriet i Stockholm 1960 med seriell musik och bild, var och en för sig. Mitt arbete med att komponera texter kom ca fem år senare, efter det att jag kommit i kontakt med den svenska konkreta poesin och dess utövare några år tidigare. Detta ledde till att jag och Bengt Emil Johnson 1967 lanserade en konstriktning som vi kallade text/ljudkomposition och som fick en viss internationell respons. Bild- och textkomponerande är något som fortfarande intresserar mig i hög grad.

Har man varit engagerat verksam inom ett specifikt område under mer än 50 år så kan det knappast undvikas att viss kunskap ackumuleras och man har fått en tämligen god uppfattning om utvecklingen inom sitt eller sina gebit.

Tillräckligt mycket händer under denna tidsrymd för man skall kunna skilja tillfälliga fluktuationer från mer stadigvarande trender och förändringar. Under det här föredraget skall jag försöka summera utvecklingen, inom konstområdet som jag har sett det och hur jag tror att den fortsatta utvecklingen för konsten kan komma att gestalta sig. Framför allt har jag lagt tyngdpunkten på idéutvecklingen inom den modernistiska konsten - ungefär från förra sekelskiftet fram till slutet av 1900-talet. Man har ju haft olika uppfattningar om när modernismen hade spelat ut sin roll. Kanske var det under början av 1980-talet, medan andra anser att den fortfarande är aktuell. För mig spelar det inte så stor roll vad som är det riktiga. Utifrån min erfarenhet och mitt perspektiv skall jag också beskriva hur jag tror att tekniken

och naturvetenskapen påverkar konsten, och vilken roll den spelat för konstutvecklingen framför allt under 1900-talets senare hälft. Det omvända förhållandet, att konsten har påverkat naturvetenskapen har i alla fall inte jag erfarit. Jag måste också erkänna att jag har en utpräglad romantisk och idealiserad syn på konsten. En del av åhörarna i den här salen kanske rent av kommer att uppfatta mina tankar som ganska flummiga. Mycket av vad jag kommer att säga här är också välbekanta saker, kanske på gränsen till det triviala

Jag måste dock medge att jag med en viss bävan tar mig an att framföra mina tankar och funderingar inför ett så kvalificerat auditorium som en universitetspublik utgör. Konstnären lever ofta i sin egen föreställningsvärld av tankar och idéer och är vanligtvis inte van att arbeta med vetenskaplig akribi och med en minutiös källkritik.

Inte sällan är dock konstnären en slags forskare inriktad på att finna nya uttrycksmöjligheter i syfte att i konstnärliga former gestalta en föränderlig världsbild. Men det stannar inte där, utan konstnären har ofta förmågan att skapa fantasi-och idévärldar, som inte har någon koppling till verkligheten. Dessutom har konstnären många gånger mer eller mindre frivilligt tvingats till att i sin konst bli en megafon för religiösa, politiska och diverse andra budskap, en slags bärvåg för allsköns förkunnelser. Redan i detta påstående ryms en konst-teoretisk, idéhistorisk tvistefråga, som estetiker behandlat åtskilliga gånger under lång tid och skulle kunna summeras så här:

”Skall konsten vara absolut d.v.s. bara vara ett uttryck för sin egen form och inre spelregler eller skall den vara narrativ, berättande, idébärande; en slags förpackning av ett innehåll som är skilt från konstformen själv.” Jag skall återkomma till denna motsättning som jag ser som fundamental för konstutvecklingen i vår samtid.

Vissa allmänna begrepp och termer är många gånger undanlidande och svåra att hantera trots att de förefaller vara väl etablerade och entydigt förstådda av flertalet människor. Sådana begrepp är t.ex. ”rättvisa” och ”demokrati”. Även om en lexikalisk översättning av ordet ”demokrati” är ”folkvälde” har begreppet en stor betydelsespridning när man jämför hur termen har använts i t.ex. det antika Aten, i det forna Östtyskland och i Sverige av idag.

Ett annat exempel, som rentav äger ännu större betydelsedivergenser än demokrati, är begreppet ”kultur”, som kan stå för praktiskt taget vad som helst som har att göra med mänskliga eller biologiska företeelser – från konstyttringar till kulturlandskap till kokkonst till ”dopingkulturen inom cykelsporten”(DN 2006), etc. Listan kan bli hur lång som helst. Numera försöker jag om möjligt att undvika detta utslätade och innehållslösa ord.

I mars 2006 arrangerade Svenska Akademien, Konstakademien och Musikaliska Akademien ett seminarium över temat ”Högkultur som subkultur”. Åtta personer ur svenska kultureliten var engagerade som inledare – däribland Johan Forsnäs, professor vid ”Tema kultur och samhälle” och vid detta universitet - och deras inlägg finns utgivna i en pocketbok. Bara en av dessa åtta är en aktiv konstnär – Dan Wolgers. Många kloka och väl underbyggda saker framfördes men när man läser flera av dessa inlägg får man en känsla av att konsten inte har med detta att göra. Ordet konst används därför sparsamt av dessa skribenter, desto oftare reciteras sådana tänkare som Pierre Bourdieu, Jürgen Habermas och m.fl. Konsten blir i dessa diskurser reducerad till en klassfråga. Man talar mycket om finkultur, smakelit, högt och lågt, förtryckande kvalitetskriterier. osv. På mig gör det nästan ett intryck av att man tar konsten som gisslan för få excelera i sociologiska och social-antropologiska utsvävningar.

Forsnäs ger sig särskilt på konstmusiken och de smakexperter som dväljes bakom Musikaliska Akademiens elefenbensmurar. Trots att jag råkar vara ledamot av denna akademi så skall den givetvis få sina fiskar varma när så är befogat. Konstmusikens prekära läge skall jag återkomma till senare.

Kultur och liknande begrepp har beskrivits som ”öppna” eller ”omtvistade begrepp, begrepp som inte kan ges en exakt definition eller ens en kortfattad beskrivning. Filosofen Walter Gallie har 1956 lanserat termen ”contested concepts” och menar att: ”Dylika begrepp ger oundvikligen upphov till ändlösa dispyter om dessas korrekta användning.”

Även orden ”estetisk” och ”konst” är av en sådan art.

Definitioner och gränsdragningar mellan olika konstformer är inte heller alltid så lätta att formulera. T.o.m. begreppet ”musik” är svårt att ge en koncis och heltäckande definition. Man får finna andra vägar. Ett sätt är den metod som Dowling och Harwood använder i sitt standardverk ”Musical Cognition”, nämligen att extrahera och sammanställa ett antal karaktäristiska egenskaper och parametrar, vilka är applicerbara på praktiskt taget all musik, som ur ett globalt perspektiv har gjorts och görs idag. När man en konsensus om en sådan sammanställning så etableras åtminstone en grundläggande begreppsnivå som vi alla kan arbeta vidare ifrån.

EXEMPEL 1 – Dowlings kriterier

Man skall dock hålla i minnet att inte ens en så universell och okontroversiell sammanställning av kriterier som Dowlings är allomfattande. Stora delar av den elektroakustiska musiken kan t.ex. svårligen beskrivas enligt Dowlings kategorier. Detta är ett ganska typiskt problem när man behandlar olika företeelser inom konsten. Det finns nästan alltid undantag, gråzoner och gränsdragningsproblem vart man än vänder sig. För min egen del är jag nöjd om man kan ringa in eller beskriva kärnområdet av en konstart eller annan företeelse inom konsten. Jag tycker att det är helt nöjaktigt om man kan täcka in - låt oss hugga till med - 80 % av det konstområde man behandlar. Jag har själv tillämpat Dowlings metod och formulerat ett tiotal framträdande egenskaper som jag anser vara karaktäristiska för elektroakustisk musik och ljudkonst, men som saknas helt eller är synnerligen svagt utvecklade inom den traditionella instrumental-och vokalmusiken. Lyckas man med en sådan metod så blir det definitivt mer hanterligt att diskutera estetiska och andra frågor som gäller just det konstområde som är i fokus.

EXEMPEL 2 – LGB:s EAM-kriterier

Ganska tidigt kom man underfund med att varje konstart har specifika estetiska egenskaper, vilka inte kan appliceras utan vidare på andra konstgrenar. Särskilt gäller detta när man inom samma huvudområde försöker tillämpa estetiska kriterier från en äldre, etablerad konstgren eller konststil på en nybildad, t.ex. elektroakustisk musik kontra den etablerade instrumental-och vokalmusiken. Den nybildade grenen bedöms och värderas efter normer och värdesystem som utvecklats inom den äldre grenen.

Det är sällan till den nybildade konstformens fördel. Några andra exempel är teatern visavis filmen, den klassiska baletten visavis den modernistiska dansen.

Begrepp som naturliga logaritmer eller atomvikt är invariabla och behåller sina definitioner konstanta oavsett hur samhället eller tidsandan förändras. Begrepp som konst och estetisk är däremot ständigt utsatt betydelseglidningar och omvärderingar och riskerar t.o.m. hamna på historiens skräphög.

Ovanför entrédörren till Konstnärshuset i Stockholm finner man devisen ”Ars longa, vita brevis”. Att livet är kort kanske de flesta inser, men hur lång är konsten? Den syn på konstnären och konsten, som grovt sett varit förhärskande under större delen av 1800-talet och fram till andra världskriget, växte fram i mitten på 1700-talet. Äldre än så är således inte det konstbegrepp som vi hitintills har använt. Idag anser förmodligen de flesta av oss att konst och konstverk har funnits i alla tider, i alla historiska kulturer alltifrån bilderna i Altamiragrottan fram till Andy Warhol, men det är vi som har utnämnt och upphöjt dessa bilder och musikverk som skapades i äldre tider till konst. Den samtid, som såg dessa bilder när de just hade skapats, betraktade dem troligen som rituella, magiska bilder eller senare också som föremål utförda av hantverkare; produkter likvärdiga med vad skomakare, krukmakare, snickare, etc. brukade åstadkomma.

Personer som vi nu anser vara geniala konstnärer som t.ex. Fidias och Michelangelo sågs alltså av sin samtid som hantverkare, låt vara att de säkerligen ansågs vara de absolut främsta inom sitt skrå.

Vad som föranledde denna gradvisa förändring i attityderna och synen visavis konstnärerna och konsten skulle kräva ett särskilt kapitel. Man har framhållit att den framväxande romantiken eller att det s.k. moderna projektet tar sin början vid denna tid. Ur ett idéhistoriskt perspektiv är det kanske anmärkningsvärt att precis 1750 lanseras **Estetiken** som en särskild gren inom filosofin av Alexander von Baumgarten

EXEMPEL 3 – Baumgarten: **Scientia cognitionis sensitivae**

(En vetenskap om sinneskunskapen)

Baumgarten hade möjligen inte tänkt sig man inom estetiken så snart och i så stor omfattning skulle komma att inrikta sig just på konstarterna. Baumgarten egentliga avsikt var att undersöka hur man skulle kunna uppnå kunskap genom våra sinnen som ett komplement till den tidigare metoden att nå kunskap genom deduktion, d.v.s. enbart förstå världen genom sitt tänkande och mer eller mindre ignorera sinnesdata. Inom den antika vetenskapen föranstaltade man sällan eller aldrig några experiment för att bättre förstå hur världen och materian verkligen var beskaffad. Med hjälp av sin intellektuella förmåga så resonerade man sig fram hur allting det borde vara, och tog ringa hänsyn till vad man såg och hörde, d.v.s. sinnesdata.

Estetiken blev snart på modet och åtskilliga av dåtidens filosofer kände sig manade att lägga fram sina åsikter i fråga om konstens och konstarternas filosofiska aspekter. Sedan dess har många problematiska tankar och idéer om konsten estetiska sidor formulerats och förts fram. Problem som fortfarande är aktuella inom konstteorin. Här är ett exempel:

EXEMPEL 4

Konsten är utan syfte och mening.

Den behöver ingen tolkning.

Den kräver inget rättfärdigande.

Den kan inte förklaras i filosofiska eller andra termer.

Ett dylikt påstående förefaller ganska modernt, man skall nästan tro att det hade yttrats av John Cage eller någon annan inflytelserik nutida konstnär, om man inte visste att det var Immanuel Kant som hade formulerat dessa utsagor. Dessa tankar ger stöd åt den del av konstvärlden som förfäktar att konsten är sig själv nog och inte utgör någon bärvåg för budskap och idéer som ligger utanför konsten själv. Den andra delen av konstvärlden hävdar givetvis motsatsen. Konsten främsta uppgift är att på ett mer eller mindre propagandamässigt sätt berätta, förespråka, avslöja, belysa, eller kritisera företeelser inom samhälle, religion, moral, mellanmänniska relationer, etc.

Inom konsten finns två konstarter som kan ses som varandras motpoler – musiken och litteraturen. Litteraturen är alltid narrativ, berättande, belysande och analytiskt beskrivande. Någon fullkomligt abstrakt litteratur existerar knappast inte enligt denna uppfattning, medan musiken - åtminstone den rent instrumentala – alltid är absolut, fri från alla utommusikaliska föreställningar. Musikens innehåll menar man kan bara beskrivas i sina egna uttrycksformer, den är till sin natur - som man säger på engelska - ”self-referential”. Det är kanske litet svårt att idag att förstå hur sådana polariserade uppfattningar av konstens natur och syfte kunde diskuteras med så stor intensitet och med ett så omfattande engagemang, framför allt under 1800-talets senare del. Inom konstmusiken fanns en falang som med Richard Wagner i spetsen ansåg att musiken visst kunde uttrycka ett idéinnehåll om den integrerades med andra konstarter, medan den andra falangen ledd av Johannes Brahms och den mycket inflytelserike musikfilosofen och kritikern Eduard Hanslick, med emfas menade att:

EXEMPEL 5

”Tönend bewegte Formen sind einzig and allein Inhalt und Gegenstand der Musik”

(Musikens innehåll och föremål är endast och allenast former i tonande rörelse)

Denna tes som tidigare ofta citerades har stötts och blötts bland tonsättare och musikintresserade. Framför allt - som Hanslick menade - att känslor inte kunde uttryckas i musik d.v.s. tonsättaren kunde inte komponera så att bestämda känslor överfördes till lyssnaren. Å andra sidan ansåg redan Aristoteles att musik åtminstone kunde uppväcka känslor, även om dessa affekter kanske inte entydigt kunde styras av upphovsmannen.

Idag diskuteras knappast konstfrågor av det här slaget. Min egen uppfattning är att man inom de intellektuella kretsarna inte är särskilt intresserade av de klassiska och fundamentala konstteoretiska spörsmålen och att dessa nu för tiden inte har någon starkare ställning ens bland konstnärerna själva. Min slutsats är därför att den konst som inte kan beskrivas eller tolkas i narrativa termer, såsom den abstrakta och konkreta konsten, inte står särskilt högt i kurs för närvarande. De som förfäktar de olika konstarnas narrativa aspekter förefaller i dagsläget att ha ett förkrossande övertag. Underhållningsindustrins påverkan på konsten är också avgörande, vilket ytterligare förstärker konstens narrativa aspekter. Inom underhållnings-industrin finns inget utrymme för filosofiska spetsfundigheter. Historieberättandet på alla plan är det enda som gäller. Man kan se denna effekt på populärmusiken, där det vokala, narrativa inslaget är helt dominerande, men även inom den s.k.konstmusiken där operakomponerandet har högst status. När hörde vi sist någon rent instrumental låt i t.ex.Eurovisionens schlager-tävlingar?

Ytterligare ett uttryck för oppositionen mot användandet av för konsten främmande inslag är det av fransmannen Théophile Gautier formulerade och mycket slitna slagordet om konstens oavhängighet och som riktades mot den sociala estetiken som gjorde sig gällande framför allt inom romankonsten under 1800-talet och som förespråkades av författare som Victor Hugo:

EXEMPEL 4 “L’art pour l’art”, konsten för konstens egen skull.

Detta slagord har i våra dagar snarast fått en klart nedsättande innebörd. Den person, som nu dristar sig att påstå att konsten är till för sin egen skull och att den har ett autonomt värde i sig, skilt från andra företeelser i samhället, betraktas nog som en aning asocial eller kanske rentav debil.

Om vi nu backar tillbaka till 1800-talet så kan man konstatera att konstnärerna fick en successivt utvidgad kundkrets och publik i takt med det framväxande borgerskapet och dess tilltagande ekonomiska styrka. Man blev mindre beroende av kungen, kyrkan och adeln. Konstnärernas frihet ökade, men samtidigt ökade också ekonomiska risktagandet när en slags konstmarknad växte fram. Tanken uppstod också att konstnären nu stannade för sig och statusmässigt över de andra hantverkarna.

Under denna tid – från 1700-talets mitt tar den moderna konstnärsrollen så småningom form, vilken under 1800-talet blir alltmer uttalad. Den ”moderne konstnären” har karaktäriserats som “en individ med en speciell begåvning som skapar sina verk i frihet, med geniets rättighet. Hans verk är originella och han är ofta före sin tid och missförstådd. Han är inte rädd att provocera sin publik. Den konst han skapar är vid denna tidpunkt i allt större utsträckning uppfattad som en stor kulturgärning, långt ifrån alltid i det enskilda fallet, men generell. (efter Teddy Brunius)”.

Romantiken förde med sig en starkt idealiserad syn på vart konstnären skulle sträva i sin konst. Den riktigt högtstående konsten skulle vara sublim, nå de översinnliga sfärerna, förmedla transcendentala och andliga skönhetsupplevelser av det extatiska slag som Platon kallade ”ett gudomligt vansinne”. Många kanske småler åt en sådan till synes så omöjlig och svåruppnåelig målsättning åtminstone för merparten av konstnärerna. Dock skulle det inte skada om lite fler konstnärer nu för tiden åtminstone gjorde ett försök.

Emellertid vet vi nu med att människor enligt egen utsago får storartade musikaliska upplevelser av det slag som jag just har beskrivit. Alf Gabrielson vid Uppsala Universitet har visat detta i en omfattande, under många år pågående undersökning av dessa företeelser som han har publicerat i omgångar sedan 1989. Just i dagarna har han utgivit en bok med titeln ”Starka musikupplevelser” byggd på dessa forskningsinsatser.

En motsvarighet inom bildkonsten är Stendhals syndrom, ett sinnestillstånd först beskrivet av denne författare när han besökte Uffizierna i Florens för första gången. Skönhetsupplevelserna blev honom så överväldigande att han blev totalt sinnesförvirrad, förlorade orienteringen i rum och tid. Helt knäsvag och gråtfärdig vacklade han ut ur detta konsttempel. Om man inte hade fått bekräftat att detta tillstånd drabbar ett par personer i publiken **varje** dag muséet är öppet, år ut och år, in skulle man tro att beskrivningen av Stendhals upplevelser är en skröna. I Florens lär det finnas en psykolog som har specialiserat sig på att ge terapeutisk akuthjälp åt dessa människor.

Man kan kanske tillägga att den moderne konstnären också så småningom skaffade sig vissa rättigheter inom samhället i form av en utmanande livsstil, avvikande åsikter och värderingar,

vilka mer eller mindre accepterades av resten av etablissemang. Man kunde alltid skylla på att för geniet - som en undantagsmänniska - gällde andra lagar. Sinnebilden för denna konstnärstyp är t.ex. Richard Wagner, som med sin "geniala" storhet och måttlösa krav nästan fick ett konungarike att kollapsa ekonomiskt. Dessa föreställningar om genialiteten har egendomligt nog varit långlivade och är först i våra dagar på väg att tona bort. Genikulten har ersatts av stjärnkulten, som innebär en förskjutning från den primäre upphovspersonen till förmån för artisten/uttolkaren. Den geniale konstnären – alla kategorier – blev känd och beundrad genom sina verk, men var ofta ganska okänd till sin fysiska person. Richard Wagner kunde säkert promenera på gatorna utan allmänheten skulle ha känt igen honom som den "geniale" Wagner. Idag, då det omvända förhållandet råder, gäller det att synas så ofta som möjligt och i alla tänkbara sammanhang. Stjärnkulten är nu nästan mer påfrestande än genikulten var.

Marcel Proust har i andra bandet av sin romansvit "På spaning efter den tid som flytt", träffsäkert sammanfattat hur man resonerade under den tid då föreställningarna om den geniale konstnären stod i zenit.

Prousts gjorde sig till tolk för uppfattningen att den geniale konstnären var före sin tid, vilket förde med sig att hon eller han i princip skulle vara obegriplig för samtidens människor, med undantag för en liten upplyst elit. I den händelse som konstnären fick utmärkta recensioner var detta snarast något mistänkt. Blev man uppskattad av de usla recensenterna kunde man ju inte gärna vara genial. Futuristen Marinetti menade t.o.m. att det bästa som kunde hända en konstnär var att bli utbuad av publiken.

Idén att konstnären hade fullständig frihet att följa sin intuition, sina visioner in i det okända utan att ta någon hänsyn till sin samtida publik, gav honom ytterligare ett mandat att undersöka var konstens gränser låg. Den modernistiska konstutvecklingen under 1900-talet handlar i stor utsträckning om denna process. Konstnären blev en utforskare av okända områden och en pionjär när det gällde flytta gränsen och inmuta nya domäner för konsten. Under vissa perioder gick denna process väl snabbt. Konstens "nya" områden har inte ens idag hunnit att bli helt assimilerade och kartlagda på djupet.

1975 träffade jag i Bombay en insiktsfull indisk sitarspelare. Han uppfattade den västerländska konstnären som en slags konstens skridskoåkare. Det gällde att ta sig fram utefter ytan på snabbaste sätt, muta in en så stor yta som möjligt för sig själv, så fort det gick. Medan den indiska musiken t.ex. grävde sig allt djupare ned i de själsliga regionerna. På sätt och vis liknar en sådan uppfattning den som Platon föredrog; den bästa konsten var enligt honom den Egyptiska som inte utvecklades alls utan var helt statiskt, bevarade sina uttryckssätt intakta över tiden. Ändå var den Egyptiska konsten trots allt inte den helt idealiska, då Platon också menade att konsten egentligen borde förbjudas då den störde människornas sinnesro.

Inom den modernistiska konsten å andra sidan försökte man ofta att störa sinnesfriden. En markant tendens har länge funnits bland konstnärerna – särskilt under 1900-talet - att med ett ganska rabiat och aggressivt uppförande och på ett för allmänheten utmanande sätt försöka riva ner och slå sönder etablerade idéer och föreställningar även utanför konstens regioner. Jag skall nu belysa några nyskapande idéer och manifestationer inom modernismen, vilka jag anser har fått en särskilt stor genomslagskraft och i hög grad påverkat senare generationers konstnärer och konstyttringar. Dessa idéer leder till sist fram mot modernismens slutfas och kanske dess slutliga upplösning.

1)

De Italienska futuristernas experiment med en ljudkonst och musik från åren före första världskriget. Tanken var att särskilt bullerljud, d,v,s. i princip alla ljud utanför den etablerade musikens ljudvärld kunde användas som material för ett musikverk. Detta var en mycket omstörtande tanke i den dåtida konstmusikens tankevärld. Deras arbeten pekade direkt i riktning mot den konkreta musiken – introducerad av Pierre Schaffer, under 1940-talets sista år och som idag bildar fundamentet och avstampet i den s.k ljudkonsten, eller Sound Art för att använda en internationell term. Dessa innovationer har helt förändrat synen på vad som kan användas som utgångsmaterial, men kanske fortfarande möter ett motstånd i vidare kretsar. John Cage, som verkade ungefär samtidigt med Pierre Schaffer, anammade dessa tankar har försökt att få oss att älska hela ljudvärlden genom sitt ofta citerade rekommendation: ”Happy new ears”,

2)

Dadaisternas metod att skapa poesi. Man klipper sönder en slumpmässigt valt text. Blandar bitarna i en hatt och tar sedan upp en bit i taget som de kommer och lägger ihop dem ett och ett. Sedan är dikten färdig. Här lanserades slumpmetoder inom konsten på ett ganska provokativt sätt då det förkom att man utförde dessa manipulationer inför publiken. ”Instant poetry” skulle man kanske kunna säga. Här ser vi ett av de första stegen mot konstens avpersonifiering. Dadaisternas syften var klart inriktade på att angripa borgerskapets konstuppfattning som bl.a. grundades på konstnärens genialitet.

Slumpmetoder i konstnärliga sammanhang är dock inte helt okända i musikhistorien. Redan Mozart hade använt s.k. aleatoriska moment i sina tärningsvalser. Aleatorik blev populärt bland tonsättarna under kort tid från och med 1950-talets sista år. Även den svenske tonsättaren Bo Nilsson komponerade ett dylikt verk, ”Zwanzig Gruppen” för tre träblåsare.

Dadaisternas slump-idéer dyker upp igen efter andra världskriget, särskilt i John Cage’s komponerande. Cage utvecklade olika sätt att arbeta med slumpvisa moment i sina verk. Ibland styrde sådana tillvägagångssätt alla s.k. parametrar i musiken. Tärningslag, slantslingning, och andra metoder kom till användning. Senare började Cage att använda den kinesiska spådomsläran I CHING för att skapa dylika förlopp. Vid användandet av I CHING strör man ut ett antal röllekastjälkar framför sig och utifrån den konstellation som uppstår tolkar man sedan enligt vissa regler vad man ser och vad de betyder. Således ett ganska subjektivt hanterandet av slumpen. Cage kallade dessa förfaranden för ”Chance Operations”. Cage’s tänkande inspirerade ett stort antal komponister och andra konstskapare inte bara i USA. Under 1900-talets andra hälft var han tveklöst en av de främsta tänkarna och inspiratörerna inom den modernistiska konstutvecklingen efter andra världskriget.

Idag kan man utan vidare säga att slumpidéer och sannolikhetstänkande är väl etablerade och spridda inom den experimentella och komplexa konsten. En parallell utveckling tog fart när datorerna började användas. Komponisten och arkitekten Iannis Xenakis startade i slutet av 1950-talet sitt arbete med att med hjälp av sannolikhetsalgoritmer generera underlaget till sina orkesterkompositioner. Det är kanske inte så egendomligt att just musik blev förmål för de första datorexperimenten inom konsten då musikens parametrar –tonhöjder, tidslängder, dynamiska nivåer, val av klangfärg, etc så lätt går att uttryckas med siffror. 1956 gjordes det första lyckade försöket med att generera ett musikstycke med hjälp av en dator– ”The Illiac Suite for Strinqartet” efter namnet på den maskin som användes, ILLIAC III, vid den tiden världens mest kraftfulla.

En viktig och oundviklig fråga i detta sammanhang är - enligt min mening- varför detta stora intresse för sannolikhet och slump? Att datorerna är särskilt lämpade att generera slumpvisa förlopp var något som konstnärerna snabbt kom underfund med efter det att intresset för slumpen som viktig faktor i konstskapandet hade vunnit insteg.

Det kan finnas olika parallella förklaringar. Naturvetenskapen har åtskilliga gånger under historiens gång i grunden ändrat vår världsbild och men det är också en process där vår världsåskådning kontinuerligt revideras även i mindre steg. Givetvis är också konstnärerna påverkade av denna förändring. När andra världskriget avslutades med atombombens användning fick gemene man upp ögonen för fysikens betydelse. Sannoliktänkandet inom kvantfysiken sipprade ut som en mer generell idé på flera plan och på andra områden än fysikens. Många konstnärer har sina tentakler ute och fångar in nya idéer inom naturvetenskapen mer eller mindre intuitivt. Inom den experimentella konsten har denna påverkan snarast tilltagit. Ibland händer det att konstnären totalt missuppfattat vad det egentligen handlar om, men idéerna har likväl tjänat som en inspirationskälla och kan ändå resultera i storartad konst. Ett exempel är t.ex. Lawrence Durrell's stora romansvit "Alexandria kvartetten" som sägs vara inspirerad av Einsteins relativitetsteori. Huruvida Durrell verkligen förstod relativitetsteorin eller inte är egentligen ointressant. Konstverket talar för sig själv. Idag används ofta slumpmoment i konstskapandet i stort som smått.

Den andra förklaringen är av mer psykologisk natur och troligtvis är inte alltid konstnären medveten om detta förhållande. Det var naturligtvis lockande att få tillgång till ett kraftfullt verktyg som kunde hjälpa konstnärerna att komma ur sina hjulspår av materialmässiga stilistiska, formella käpphästar och klichéer – åtminstone de konstnärer vars ambitioner var inriktade mot förnyelse och innovationer. De algoritmiska kompositionsmetoderna var i början mycket spännande för de komponister och bildskapare som hade tillgång till datorkraft, vilket var fallet endast för ett fåtal konstnärer i början av denna utveckling. Det faktum att man kunde formulera en uppsättning regler för hur ett verk eller delar av det skulle genereras av datorn och låta maskinen sköta det krävande detaljarbetet utgjorde utan tvivel ett lockande alternativt till det dagliga arbetet. Om resultatet inte blev tillfredsställande var det ju bara att ändra reglernas formulering. Det finns dock vissa svårigheter här av estetisk och konstteoretisk art. Hur skall man utvärdera ett verk om sitter med tio eller hundra olika versioner av verket? Inträder kanske ett nytt tillstånd i konstskapandet då man ger datorn fria tyglar att generera alla aspekter av verket? Hur stora skall konstnärens insatser vara för att man skall anse att hon eller han verkligen är verkets upphov? 50 eller 60 %? Uppträder konstnären nu som en gudom som startar ett sofistikerat urverk som utför verket utan konstnärens närvaro. Blir inte ett sådant verk svårt att värdera utifrån gängse estetiska principer; eller blir det kanske helt meningslöst? Jag tror inte att det är särskilt svårt att formulera reglerna för ett algoritmiskt verk på ett sådant sätt att det blir omöjligt – även för regelförfattaren själv att känna igen sitt verk bland de verk som gjorts av andra regelförfattare, vilka har arbetat på ett liknande sätt. Konstnärens arbete närmar sig nu naturens sätt att forma sig. Detta förhållande har varit en tvistefråga inom estetikens. Skall naturens alla yttringar, som t.ex. solnedgångar över Alperna, "vackra" stenar eller blommor, Niagara-fallen, allehanda naturformationer, etc. betraktas på samma sätt som ett konstverk av människor?

3)

En tredje idéutveckling har varit synnerlig viktig för den gränsdragning som skall gälla för vad som anses vara konst eller inte. 1914 ställer Marcel Duchamp på ett konstgalleri för första gången ut industriellt tillverkade föremål, som alltså inte är format av konstnären själv.

Föremålen är bl.a. en flasktorkare och en pissoar och benämner sitt "konstverk", "fontän". Detta är en välkänd händelse inom 1900-talets konsthistoria. Man kan hysa olika uppfattningar om detta tilltag, men konsten blev inte densamma efter denna händelse. Begreppen "ready-made", objets trouves är nu väl etablerade och vi har sett otaliga varianter av ready-mades – inte minst som material för mängder av collageformer. Vilka konsekvenser fick det då för konstbegreppet om man accepterar att alla sorters föremål, särskilt massproducerade ting, kan upphöjas till konstverk – även sådana som inte ens var gjorda av människohand eller uttänkta av någon konstnär? Självfallet utvidgades konstens gränser i grunden samtidigt som dess fundament underminerades och själva innebörden i begreppet konst förtunnades. Duchamp själv yttrade: "Allt som en konstnär säger är konst, är konst."(?) Alltså är det konstnärerna som bestämmer vad som är konst. Om Daniel Spoerri bakar in resterna av sin frukost i ett plastblock och påstår att detta är ett konstverk så har han helt rätt enligt Duchamp. Helt oproblematiskt är inte denna åsikt. Om åskådaren säger att ett utställt föremål inte är konst, vem avgör då vem som har rätt –konstnären eller åskådaren? Dessutom måste man ta hänsyn till sammanhang, tid och plats. En konstutställning är ju egentligen en mycket speciell företeelse. Även om den vänder sig i princip till alla som vill komma och se den, så är det i praktiken en avgränsad och utvald skara personer som tar del av de utställda objekten. Inte sällan kommer en slags elitpublik. Själva platsen – galleriet eller konsthallen – är också av stor betydelse för konstverkens accepterande. Om Spoerri i stället hade valt att placera sina frukostrester i tunnelbanan under rusningsdags så är det rätt osannolikt att trafikanterna ens skulle förstå att de passerade något som Spoerri utnämnt till ett konstverk.

Flera decennier efter Duchamps utställda pissoar lanserade två amerikanska estetiker och filosofer– Arthur Danto och George Dickie - en konstteori som brukar kallas för "Institutionsteorin". Enligt denna är det den s.k. konstvärlden – "The Art World", som bestämmer vad som är konst. Konstvärlden består av gallerister, museiintendenter, konstkritiker, kuratorer, konstssamlare, etc., men knappast av social-antropologer som Bourdieu och som grupp betraktat när man någon form av samsyn om vad som gäller som konst. Ganska lösligt förefaller det, men konstvärlden har en betydande makt ännu så länge att utnämna verken till konst. Den konstnär vars konst blir upptäckt och utpekad av konstvärlden har nog sitt på det torra.

Varje konstområde har dock sin egen konstvärld som bestämmer vad som är konst eller inte och vilka kvalitetskriterier som gäller. "Institutionsteorin" har blivit föremål för hård kritik och förklarats undermålig som konstteori, men verkar fungera som en sociologisk beskrivning av sakernas tillstånd inom de olika konstvärldarna.

Om man extrapolerar Duchamps ready-made-idé och tar ett steg till så kan man fråga sig om det är nödvändigt att ställa ut något fysiskt föremål över huvudtaget? Konstnärerna inom koncept-konsten svarade i princip nej. Det räcker med att beskriva konstverket i ord eller möjligen med en skiss. En särskild poäng är att man även beskriva ett verk som bara kan tänkas men är av sådan art att det inte tillverkas eller har sådana dimensioner så att det i praktiken blir omöjligt att realisera. En av mina favoriter därvid lag är ett förslag av popkonstnären och svensktättlingen Claes Oldenburg till ett monument i Stockholm. En jättelik fogsvars – kanske 200 meter lång skulle placeras över Västerbron så att det såg som den sågades i två delar.

Kanske utgör den definitiva slutpunkten i Duchamps idéutveckling de objekt som Andy Warhol visade 1977, de s.k. "Brillo-Boxes". De flesta amerikaner kände nog till tvättmedlet "Brillo" vid den här tiden. Således en mycket vanlig produkt. Warhol gjorde ett antal

håpnadsväckande naturtrogna kopior för hand av dessa tvättmedelsförpackningar, så förvillande lika att de lika gärna skulle kunna komma direkt från snabbköpet. Detta verk blir en estetisk och konsthistorisk ”mind-twister”. Vad är det för mening med att ställa ut något som såg ut som ready-mades i Duchamps mening, men som visar sig vara kopior av konstnären? Möjligen var det detta verk som fick Arthur Danto att deklarerat att konsten var slut. Hur man än vill förhålla sig till denna manifestation så befästs intrycket av att konsten börjar komma till vägs ände.

4)

Innan jag skall försöka knyta ihop dessa idéer så skall jag diskutera ett fjärde och sista idé-komplex som till största delen har haft en stor betydelse för det som man ibland har kallat den experimentella musiken. Ordet experimentell har ofta i konstsammanhang utgjort ett honnörsord även då ordet experiment verkar vara helt oortodox, eller rent av felaktigt använt. Vad jag syftar på här den s.k. ”obestämbareffekten”. Det låter ganska klumpigt på svenska. Upphovsmannen, John Cage, kallar den för principen om ”the indeterminacy”. Även om John Cage huvudsakligen har sysslat med musik, så har han haft mycket stor betydelse för generationer av komponister, men också på bildkonstnärer, koreografer och performance-artister. Jag hade förmånen att arbeta som assistent och springpojke under en nästan en månad åt Cage. Den tiden var viktigare för mig ett helt år av konventionella kompositionsstudier, ja kanske helt avgörande för min konstnärliga verksamhet. Efter Cage’s död 1992 kom en hel rad hyllningsböcker. Men som jag visade i det andra Cage-citatet inledningsvis. Man kan få lov att diskutera hans filosofi ur ett konsteoretiskt perspektiv utan att hans insatser som konstnär förringas.

Enligt Cage’s teori om Indeterminacy gäller följande:

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 kallade alltså Cage **CHANCE OPERATIONS**.

Det ideala konstverket, baserat på den renodlade principen för obestämdbarheten, 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 kanske helt 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 kanske otillåten, överförd mening. Konstverket hamnar i samma kategori som vackra eller fula 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.

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. Detta är självklart inom det vetenskapliga arbetet, men i 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). Man kan jämföra med Goethes ord: "Meningen med livet är livet själv." 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 skulle tala för att konsten måste vara indeterministisk.

Michael Nyman säger i sin bok "Experimental Music": "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.

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."

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”. Svaret påminner oss om det tidigare citatet av Kant.

Jag har uppehållit mig särskilt mycket med John Cage's tankar och idéer, därför jag menar att hans filosofi har varit sällsynt inflytelserik inom den modernistiska konstutvecklingen från 1950-talet och framåt i tiden. Men hans konstsyn utgör en av modernismens yttersta utposter. Efter Cage utbreder sig tomheten. Alla idéer som skulle kunna föra konstutvecklingen vidare verkar uttömda. Det är bara återståendet som återstår. När det gäller min egen konstsyn så upphörde och upplöstes modernismen med Cage's död 1992.

De andra tre konstidéerna som jag har skisserat pekar mot samma slut men från olika synvinklar. Den första idén om att hela ljudvärlden är material för konstnärens verk utan någon någon urskiljning eller utvärdering passar väl in i Cage's världsbild. Så gör den även andra idén. Slumpmetodik är en hörnsten inom Cage's idévärld. Den tredje kan synas mer apart. Cage använde dock ljudande readymades på ett tidigt stadium. Redan på 1950-talet använde Cage radioapparater i sina kompositioner, vilka slumpmässigt ställdes in på olika radiokanaler. Ett annat verk är Fontana Mix från 1959?

Ett intressant effekt av John Cage's idéer om det obestämbara verket är att det svårligen låter sig inordnas i de kategorier som kulturforskarna omhuldar. Högt eller lågt, finkultur eller lågkultur, smakmakt, estetisk kvalitet, etc. spelar ingen roll i detta sammanhang. Ett musikverk som aldrig går att förutsäga, aldrig klingar så att man kan känna igen det måste också vara en mardröm för underhållningsindustrin. Man kan därför vara rätt säker på att Cage's idéer aldrig kommer att få något gehör i dessa kretsar.

Modernismens konstbegrepp blev under 1900-talet allt mer dominerande och under dess höjdpunkt praktiskt taget synonymt med nyskapande konst i största allmänhet. De egendomliga idéerna om den postmodernistiska konsten, som ofta dyk upp inom de intellektuella kretsarna under slutet av 1980-talet, tycks ha gått upp i rök. Hur är det nu? Vad är det som händer idag med de sju klassiska konstarterna? Vart är konsten på väg?

Man skall vara mycket försiktig med framtidsprognoser. De blir ofta helt fel. Oväntade saker inträffar som omkullkastar förutsägelseerna. Jag skall ändå drista mig att sia litet om vad som kan förväntas. Många tecken pekar mot att konstarterna i sina modernistiska tappningar är på väg att ebba ut, för att i princip marginaliseras. Möjligen kommer kanske de bästa verken att på något sätt ingå i det s.k. kulturarvet. Detta kommer att ske successivt och i olika tempi. Vi kommer troligtvis inte att se någon påtaglig förändring det från ena dagen till den andra.

Den konststart som först kommer att krympa ihop är den nutida konstmusiken. Denna process har i konst-musikaliska kretsar uppmärksamats sedan ett par decennier. Indicierna är många och nya adderas då och då. Några svenska exempel: Rikskonserter kommer sannolikt att helt läggas ned inom kort. Om inte regeringen kommer att bifalla orkesterutredningen så försvinner sannolikt minst hälften av landets symfoniorkestrar. Flaggskeppet inom den

svenska konstmusiken – musikradion i P2 har redan krympt väsentlig och består numera bara av ett mindre antal musikjournalister utan den produktionskompetens som tidigare krävdes för att göra inspelningar. Någon egen inspelningsverksamhet i radiohuset tycks inte förekomma med undantag för radioorkestern.

Detta anses vara helt rättvist, då all musik ur estetiskt/konstnärlig synpunkt har samma värde. Man skall inte ha någon extra favör för att man studerat vid en musikhögskola i fyra/fem år. Därtill kommer att den status som en tonsättare åtnjöt för cirka femtio år sedan är idag har försvunnit. På det här sättet kan man fortsätta att göra listan lång. Ett av de mer bizarra inslagen är t.ex. utnämningen härom veckan av Benny Andersson till hedersdoktor vid Stockholms universitet. Jag roade mig med att försöka utröna hur många s.k. seriösa tonsättare som hade hedrats med en sådan utmärkelse under den senaste hundra-års perioden. Resultatet blev fyra stycken. Den sista i raden – Gösta Nystroem – blev hedersdoktor 1958. Nu är det hög tid för Linköpings universitet att knipa Per Gessle som hedersdoktor innan något annat lärosäte gör det.

Poesin har sedan länge varit en marginaliserad konstart och kommer kanske att överleva på samma nivå som nu via internet. Den kvalificerade litteraturen läge är mer osäker. Utan ett kraftigt statligt stöd kommer den nog att gradvist försvinna. Enligt min mening finns även ett konstnärligt problem. Romankonsten har knappast förnyats. Inga nya formidéer eller experiment av betydelse tycks förekomma. Samma gamla historier återkommer ständigt och inte ens i nya förpackningar. Att inte läsarna tröttnar på alla dessa tröstlösa relationsberättelser. Litteraturen påminner mycket om den av Platon högt värderade Egyptiska konsten, den som var helt oföränderlig.

Bildkonsten, som vi idag känner den, kommer att klara sig hyggligt så länge konstverken är samlarobjekt och dessutom kan betraktas som värdepapper av investerarna. Men detta förhållande kan ändras på mycket kort tid om utvecklingen går åt ett annat håll.

Den förändringsfaktor som jag uppfattar som den starkaste och farligaste för den fria konsten utgörs av den maktfulla multinationella underhållningsindustrin. Bland kulturvetarnas diskurser och på tidningarnas kultursidor så nämns den nästan inte alls. Den styr redan idag praktiskt taget allt som är väsentligt inom kultursfären och dess maktbegär verkar vara omätligt. Girighet och vinstmaximering är ledorden. Här är det inte fråga om några spetsfundigheter av estetisk eller konstnärlig natur eller vad som är hög- eller lågkultur eller andra idealistiska värden. Här är det bara fråga om vinstmaximering. Jag förstod inte varför Bill Clinton vid World Trade-rundan på sin tid kunde sätta hela världshandeln i gungning för att USA inte då omedelbart fick sina krav tillgodosedda när det gällde den amerikanska filmindustrin tills jag fick klart för mig att den är USA:s näst största industrisektor.

Underhållningsindustrin kommer att pressa undan och ta över de spillror av den modernistiska konsten som kan tänkas finnas kvar här och var. Möjligen försvinner själva begreppet konst eller så kommer dess innebörd helt att förändras och endast avse företeelser inom populärkulturen. En helt annan konstnärstyp träder fram och bland komponisterna blir antalet nedladdade eller abonnerade låtar det avgörande måttet för komponistens konstnärliga värde.

Om man vill vara ironisk eller cynisk så kan man kanske säga att detta inte är någon ledsam eller beklagansvärd utveckling. Något som inte förefaller vara livskraftigt skall inte stödjas, åtminstone inte med skattemedel. Det är något överraskande att vår regering, när de har

chansen, inte implementerar Ronald Reagans ”lättfattliga och rakryggade kulturpolitik”: Den kultur som kan bära sina kostnader behöver inget statligt stöd, den kultur som inte kan bära sina kostnader är undermålig och skall därför inte ha något statligt stöd. Alltså inget stöd till konsten och kulturen över huvud taget

Det kan komma att bli mycket svårt i framtiden att argumentera för statligt stöd till elitkonstens marginella grupper om de finns några kvar.

En orsak till underhållningsindustrins tilltagande utbredning och maktställning är ytterst den teknologiska och naturvetenskapliga utvecklingen. Jag vill därför försöka belysa denna utveckling något utifrån en konstnärs perspektiv. Konstnärerna har rätt ofta varit tröga att ta till sig teknologiska innovationer. Under tiden från förra sekelskiftet fram till andra världskriget lanseras flera intressanta elektroniska instrument, framför allt från slutet av 1920-talet då högtalar- och förstärkar teknik blir tillgänglig tack vare de elektroniska radiorören. Här skall nämnas några:

Theremin utvecklad av den ryske konstruktören Lev Termen, Ondes Martinot, konstruerad av den franske ingenjören Martinot 1928, Trautonium framställd av Friedrich Trautwein, slutet av 1920-talet, Hammondorgeln i mitten av 1930-talet, konstruerad av amerikanen Laurens Hammond. Man kan fråga sig varför dessa instrument inte attraherade konstmusikens mer namnkunniga tonsättare, med undantag av ett par franska tonsättares verk för Ondes Martinot. Termens instrument serietillverkades t.o.m. i USA. Troligtvis beror detta på ett estetiskt glapp mellan konstruktör och konstnär. Konstnärernas brist på tekniska kunskaper parad med konstruktörernas outvecklade musikaliska orientering med vidhängande okunskap om komponisternas behov har bidragit till en slags ömsesidig misstänksamhet. Detta tillstånd har varit ett problem nästan ända fram till våra dagar. Därtill kommer ett slags naturtänkande in i bilden bland tonsättare och musiker. De elektroniska instrumenten ansågs inte kunna frambringa levande och naturliga toner. En sådan syn på musikens material har varit riktningsgivande för en hel del av den musikakustiska forskningen och är det förmodligen fortfarande i vissa kretsar. När man under 1960-talet började med att generera ljud med hjälp av datorn öppnades flera nya forskningsområden. Ett handlade om att försöka syntetisera de traditionella musikinstrumenten. Det främsta kriteriet var att resultatet naturligtvis skulle vara så likt de riktiga instrumenten eller den verkliga sjungandet som möjligt, alltså idéerna om den levande tonen och uttrycket. När forskarnas skulle demonstrera sina resultat på konferenser och symposier t.ex. under de internationella ”Computer Music Conference” kunde man ofta få höra löjeväckande taffliga exempel som visade att vederbörande forskare inte hade någon aning om komponerandets elementa. Under alla förhållanden så har dock kunskapen om de traditionella instrumentens akustiska egenskaper ökat explosionsartat.

Exempel Rachmaninov på Theremin

och Jean-Claude Risset.

Dock finns det märkligt nog inslag av samma konservatism och traditionalism bland de personer som arbetar på företagens avdelningar för forskning och utveckling. Mycket av vad som utvecklas är egentligen bara förbättringar av tidigare koncept och produkter men som egentligen inte är särskilt nyskapande. Jag skall ge ett exempel på ett koncept som varit av allra största betydelse för musiken nämligen att lagra musikaliska förlopp och ljudmaterial. Kort sagt inspelningsteknik. Från Edison och fram till nu, har många tekniska lösningar kommit fram. För varje nytt steg i denna utvecklingsprocess har tekniken förbättrats och ljudkvaliteten höjts. Allt längre ljudavsnitt kan spelas in med allt bättre ljudkvalitet och sätten

att redigera och manipulera inspelningen har ständigt förfinats, men konceptet har i grunden inte ändrats. Man kan hitta många exempel. Det mycket spridda programmet Photoshop är i många stycken bara ett sätt att ersätta mörkrumsarbetet med effektivare och snabbare metoder. Photoshops lustiga plug-in filter som försöker imitera olika måleriska effekter som är väl kända inom konsthistorien är ett annat exempel på ett tillbakablickande koncept. Men ibland – med facit i hand – ger vissa tekniska landvinningar upphov till storartade och språngvisa förändringar. Helt nya konstarter såsom fotografien och filmen kan vid sällsynta tillfällen skapas.

När nya tekniska landvinningar börjar bli tillgängliga för konstnärligt arbete uppstår ett slags estetisk glapp. Det tar en betydande tid innan konstnärerna i gemen förstår hur den nya tekniken fungerar, dess konstnärliga potential och hur nya konstnärliga idéer och uttrycksmöjligheter kan skapas med dess hjälp.

Ett genomgående problem i relationen teknik och konst är att tekniken oftast kommer först och är utvecklad vanligtvis utan tanke om den är användbar för konst eller ej. Tekniken utvecklas också i ett accecelererande tempo. Nya tekniska landvinningar adderas ständigt. För konstnären innebär detta ett visst dilemma därför att nya kraftfulla tekniska verktyg kräver en relativt lång inlärningsperiod för att man över huvud taget skall komma underfund med hur de skall användas i den kreativa processen. Det kan ta år innan man till fullo förstår hur dessa verktyg skall användas på ett fullödigt sätt i det konstnärliga arbetet. När man har kommit fram till denna punkt så kan verktyget vara överspelat. Risken är att konstnären frestas att bara skrapa på ytan och man aldrig kommer att kunna utnyttja verktygets fulla kapacitet förrän nästa tekniska nyhet förändrar allting. Jag tycker mig se och höra att detta förhållande är särskilt utbrett inom underhållningsindustrin och populärkulturen. Dessa förhållanden kan observeras inom flera konstarter, men kanske främst inom musiken och bildkonsten inklusive video och film, men i ringa omfattning inom litteratur och dans.

De som idag studerar konst får dock bättre förutsättningar att hantera den accelererande tekniken. Mycket inom konstarterna är kopplat till datoranvändning och att de program som används – i många avseenden – har en hel del grundläggande teknik gemensamt då börjar konstnärsfacken lösas upp. Allt fler arbetar inom både musik och ljud eller med andra uttryckssätt såsom installationer och performance-konst. Denna tendens tror jag kommer att bli bestående och förstärkas. En ny konstnärsroll skymtar som jag vill kalla ”konstingenjören”. Redan finns många nya utbildningsvägar, såväl i Sverige som utomlands som i praktiken leder fram till ett sådant yrke även om det officiellt inte existerar. Även inom de traditionella konstutbildningarna blir detta synsätt alltmer förekommande.

Om vi examinerar tiden efter det andra världskriget så tar utvecklingen flera stora språng när det gäller att utnyttjandet och inlemmandet teknologiska framsteg för konstnärliga ändamål. Man tänker kanske inte på att när bandspelaren med plastband introducerades i industriell skala omkring 1948 så fick den inom musiken ett genomslag som bara kan beskrivas som ett musikaliskt paradigmskifte. Helt nya konstnärliga områden öppnades. Hela ljudvärlden blev i princip tillgänglig som utgångsmaterial komponisternas skapande. Flera grundläggande kompositionstekniker utvecklades och en ny konstform föddes – den konkreta musiken. Den som insåg potentialen i detta nya sätt att hantera ljud var Pierre Schaffer i Paris just 1948. Nu kunde ljud hanteras på samma enkla sätt som man kan behandla bilden inom filmkonsten. Ett nytt estetiskt idiom skapades som fortfarande är starkt omhuldat t.ex. inom Sound Art. Givetvis så har underhållningsindustrin profiterat på denna

utveckling. Jag skall bara ge ett exempel. Med hjälp av bandspelaren kan s.k. loopar eller bandslingor framställas som gör att ett ljud kan upprepas i oändlighet. Numera med datorns hjälp kan detta enkelt åstadkommas. Särskild programvara finns idag tillgänglig för vem som helst. Man hör dessa effekter överallt och kanske i övermått. Många exempel skulle kunna andragas.

Nu när vi befinner oss i ett läge då de konstnärliga idéerna inte emanerar från mer filosofiska resonemang eller från andra intellektuella källor så är det mycket som talar för att det i ännu högre grad blir de tekniska landvinningarna och innovationerna som kommer att ge upphov nya konstnärliga företeelser. Underhållningsindustrin kommer dock snabbt att assimilera alla nya landvinningar eller rent av kontrollera och styra den till sin egen fördel. Man talar alltmer om att CD och DVD skivor är överspelade. Nedladdningsproblemet är snart ett minne blott, inga lagringsmedia blir nödvändiga. Bild och musik kommer att levereras i strömmande form genom mobilen. "Konsten" finns nu enbart i cyberspace, som naturligtvis helt kontrolleras av underhållningsindustrin. Det finns nog knappast plats ens för Mozart i denna värld.

En strimma av hopp kan möjligen skönjas för den gammaldags seriösa konsten. Redan när detta cyberspace implementeras så är den förmodligen tekniskt passé. Det tycks vara en slags "naturlag" att när en teknik är färdig att användas av allmänheten är den redan föråldrad. En dylik lagbundenhet måste rimligtvis vara "a pain in the neck" för industrins forskare och utvecklare.

Det är sannolikt att några revolutionerande forskningsresultat kommer att påverka även konsten i en oändlig riktning. Redan för ca tio år sedan hörde jag talas om elektroniska kretsar som kunde tryckas på papper. Nu tycks denna idé vara på tapeten igen. Ursäkta vitsen, men det är ju en spännande tanke att tapeterna i våra bostäder också skulle kunna tjäna som bildskärmar. Då skulle ju idén om virtual reality verkligen kunna få den spridning som man tidigare har hoppats på. Och om tekniken blir ekonomiskt överkomlig och spridd så kanske även de seriösa konstnärerna har en liten chans att få vara med.

För något år sedan kom följande nyhetsnotis från Reuters nyhetsbyrå i London:
Sony Corporation has been granted a patent for beaming sensory information directly into the brain. The U.S. patent, granted to Sony researcher Thomas Dawson, describes a technique for aiming ultrasonic pulses at specific areas of the brain to induce "sensory experiences" such as smells, sounds and images.

Niels Birbaumer, a neuroscientist at the University of Tübingen in Germany, told the New Scientist Magazine he had looked at the Sony patent and "found it plausible". Birbaumer himself has developed a device that enables disabled people to communicate by reading their brain waves.

Om detta kommer att realiseras så kommer vi troligtvis att bevittna en fundamental omvälvning av konsten och dess förutsättningar. Om vi då fortfarande använder begreppet konst.

Credo: Jag skulle vilja avslutningsvis berätta om hur jag personligen betraktar konsten. Min uppfattning är, mot bakgrunden av jag har behandlat här idag, hopplöst romantisk, idealistisk och antediluviansk. Konsten är för mig inte i första hand en klassfråga och den handlar inte heller om att vissa konstverk tillhör hög- eller låg-kulturen. Konsten erbjuder, när

den är som mest värdefull, upplevelser som inte går få i andra sammanhang och som är mycket svåra att beskriva i rationella och vetenskapliga termer. Konsten bör erbjuda sina mottagare sublimerade, transcendental, översinnliga och kanske rentav esoteriska upplevelser. Den får gärna vara mångskiftad, gåtfull och svårtolkad eller kanske helt obegriplig för intellektet. Den får gärna ge upphov till en upplevelse som liknar det gudomliga vansinne som Platon har skrivit om. Men konsten kommer inte till mottagaren helt motståndslöst. Man måste också som mottagare anstränga sig för att nå fram till dessa värden. Man måste utveckla sin sensibilitet, sin förmåga att aktivt lyssna och se. Man kan inte heller låta konsten dväljas i bakgrunden och man kan säkert inte lyssna till musik i många timmar varje dag med full koncentration. Underhållningsindustrin går den rakt motsatta vägen genom att göra allt så enkelt och lättkonsumerat som möjligt. Publiken infantiliserar, som en TV-recensent skrev för någon tid sedan och det verkar ingen bry sig om.

