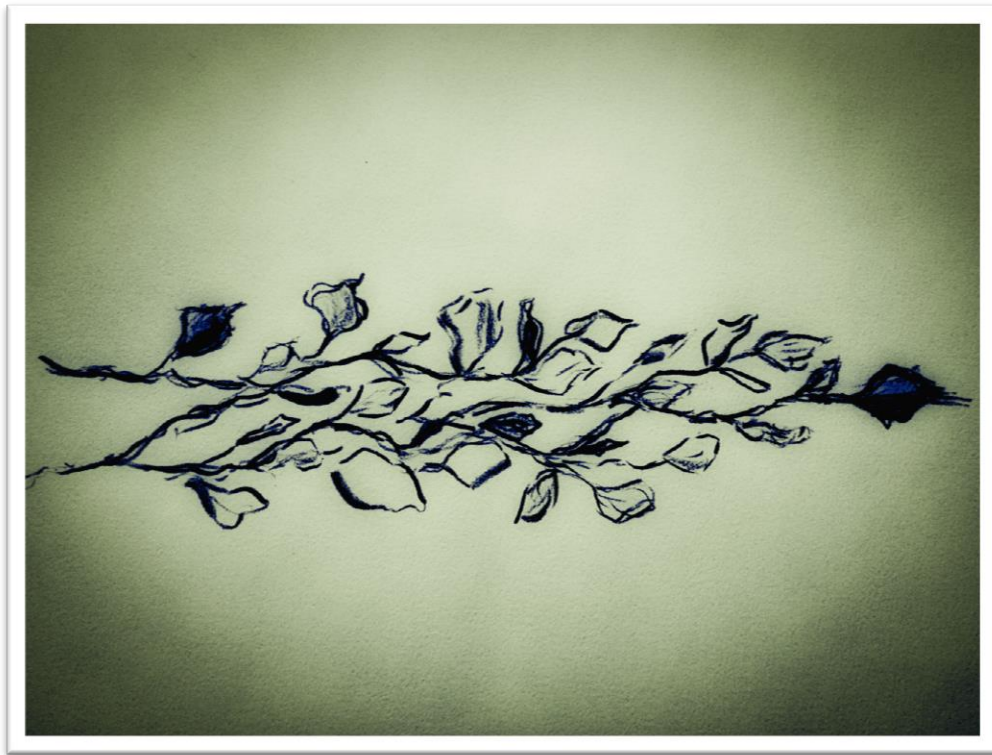




GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

DET KONSTNÄRLIGA EGOT SOM ALTRUISM

– EN FÖRUNDERSÖKNING



Linda Oláh

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning improvisation

Vårterminen 2013

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Improvisation
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2013

Author: Linda Oláh

Title: Det konstnärliga egot som altruism.

Title in English: The artistic ego as an altruism.

Supervisor: Ole Lützow-Holm

Examiner: Einar Nielsen

ABSTRACT

My thesis is an attempt to clarify the purpose and workings of art in relation to the artist, his/her fellows and society. Can art be considered as a uniting force? If so, where does its unifying quality lie? How does art connect with the individual, the community and society? My interpretation of the political climate regarding the arts has resulted in an exploration of the question: What role does art have in society today?

The artistic ego as an altruism – within the title of this thesis lies an absolute paradox – a paradox that through this paper is tested, reviewed and demonstrated as a way of describing art and its workings. The thesis is problematized and studied from several angles: Through the inner artistic process, both reflective and empirical, and through philosophical studies.

Key words: Purpose of Art, workings of art, role of art, artistic process, cultural politics, art in the community, art and learning, art and philosophy.

INNEHÅLL

	6.....	KONTAKT I
1 METOD.....	7	
1.1 Arbetets konstruktion	7	
1.1.1 Texten	7	
1.1.2 Kontaktkapitel och Kontaktscener	8	
1.1.3 Musikkapitel.....	8	
1.1.4 Fonogram I-II	9	
1.1.5 Metod: Slutord	9	
2 INTENTION OCH SYFTE	10	
2.1 Begrepp	11	
2.1.1 "Konst"	11	
2.1.2 "Altruism"	13	
	14.....	MUSIK I
3 ANSATS	16	
	19.....	KONTAKT II
	20.....	Kontakt II.I
4 KONSTENS SUBJEKTIVITET	21	
4.1 Konsten är i sin natur subjektiv	21	
	30.....	MUSIK II
5 UTIFRÅN	34	
5.1.1 Kommunikation	34	
	38.....	KONTAKT III
5.1.2 En annan ingång	39	
5.1.3 En gränslös kommunikation.....	39	
5.1.4 Något annat än kommunikation	40	
6 INIFRÅN	43	
6.1.1 En metod	43	
6.1.2 Yttre förmågor	44	

forts. INNEHÅLL

6.1.3 Inre förmågor	45	
6.1.4 Processen	46	
	49	MUSIK III
	50	Musik III.I
6.1.5 Begåvning	52	
6.1.6 Musiken	53	
6.1.7 Tid – Duration	58	
	60	KONTAKT IV
6.1.8 Lyhördhet	61	
6.1.9 Syntes	62	
	64	MUSIK IV
7 PARADOXEN	66	
	70	KONTAKT V
8 DET SJÄLVUPPOFFRANDE ELEMENTET	71	
	78	MUSIK V
9 DET KONSTNÄRLIGA EGOT SOM ALTRUISM	80	
9.1 Två linjer	80	
9.1.1 Samhället	81	
9.1.2 Konstens ontologiska beskaffenhet	83	
9.2 Slutord	85	
10 KÄLLFÖRTECKNING	88	
10.1 Litteratur	88	
10.2 Tidningar och tidskrifter	90	
10.3 Opublicerade källor	90	
10.4 Övriga publikationer	91	
10.5 Övriga referenser	91	

KONTAKT I

Läses tillsammans med spår 2 på Fonogram II

Jag andas in – Andas ut.

Stirrar stint in i väggen, en bestämd fläck – men ser inte fläcken. Ser bortom fläcken, bortom väggen, bortom rummet. Huvudet är helt tomt, renrensat. Jag eftersträvar den skärpa som enbart finns i det absoluta nuet. Fokus.

I rummet intill sitter en samling människor.

Jag andas in – Andas ut.

Jag släpper fläcken och börjar gå fram och tillbaka i rummet. Jag känner hur varje steg känns tungt och stabilt; grundat. Jag kliver ut ur rummet, träder in i nästa.

Tom förväntan ekar ljudlöst emellan väggarna i väntan på svar.

Jag andas in–

–musiken som ljuder ur mina lungor fyller upp mitt hjärta, min hjärna och all den skärpta tomheten som jag tidigare samlat på mig frigörs och ersätts av ord, ljud och toner som vävs ihop till en musikalisk väv, kompositioner, improvisationer omlott och i fragment – samtidigt pusslar den lyssnande skaran människor ihop den ljudbild som för dem representerar den här konserten, en enskild ljudbild för varje individ som sitter där och lyssnar, tillsammans bildar dessa enskilda ljudbilder den musikaliska helheten som pågår i rummet, i bästa fall; en mångfasetterad ädelkonst – total frihet och absolut kontroll infinner sig – tiden står så stilla att man nästan kan ta på luften i rummet, som om den vore en tjock massa – klockans tid byts helt ut mot den tidslinje som musiken erbjuder; en organisk, levande tidsaxel där jag bänder, komprimerar och expanderar tiden och dess form – musiken lever genom mig, jag lever genom den samtidigt som den vibrerar genom rummet och åskådarmassan – och alltsammans utspelar sig inom loppet av en lång utandning– -

– Jag andas in.

1 METOD

1.1 Arbetets konstruktion

Mitt masterarbete består av fyra delar:

FÖRSÄTTSLAD	–	Introduktion av upplägg och Fonogram I – II
TEXT	–	Det konstnärliga egot som altruism
FONOGRAM I	–	Solomusik
FONOGRAM II	–	Ensemblemusik samt Kontaktscener.

Delarna Text, Fonogram I och Fonogram II är huvuddelarna i arbetet. De tre delarna är likvärdiga. De har alla ägnats samma mängd tid, tanke och utrymme under processen med detta arbete. Därför bör också samma vikt läggas vid alla tre delar när man tar del av det här arbetet.

Den textliga delen av arbetet (*Det konstnärliga egot som altruism*) står inte alltid i direkt kontakt med de ljudande och konstnärliga delarna och därför bör inte heller en sådan kontakt sökas¹. Trots detta är de tre delarna av arbetet helt beroende av varandra: undersökningarna, tankarna och reflektionerna som förs i texten kommer till följd av mitt arbete med musiken och musiken utvecklas i sin tur till följd av mina undersökningar, tankar och reflektioner.

1.1.1 Texten

Mina undersökningar bottnar i min konstnärliga process: i mitt dagliga arbete. Min tanke med denna textliga del av mitt masterarbete har varit att på ett så konkret sätt som möjligt försöka bjuda in läsaren i min process. Jag försöker genom olika former av text: beskrivande, narrativa, akademiska, logiska, filosofiska och reflektiva få en läsare att se och ta del av – inte bara slutsatserna eller utkomsten av mitt arbete – utan även själva arbetet i sig.

Eftersom det konstnärliga arbetet för mig innefattar ett arbete på många fronter samtidigt så har en metod med flera former, eller nivåer av skrivande utarbetats för den här uppsatsen. I den löpande texten kommer ibland avbrott av både citerade böcker, sångtexter och muntliga samtal eller

¹ Med undantag för Kontaktkapiteln som står i direkt förhållande till Kontaktscenerna som finns på Fonogram II, mer om detta i avsnitt "Kontaktkapitel och Kontaktscener"

seminarium som får kommentera eller understryka frågor som rör undersökningen. I den löpande texten inflikas även av en form av metatext. Metatexten består av en reflekterande text som behandlar erfarenheter som jag varit med om, undersökningar, resultaten av dem eller personliga lärdomar som tagit sig uttryck i olika former av anteckningar eller aforismer – texter hämtade direkt inifrån processen.

Jag försöker i arbetet skilja emellan de olika textformerna genom att metatexten presenteras i handstil medan citaten förs i vanligt typsnitt, mindre punktstorlek och indrag. Efter metatexten följer även en fotnot, med datum och tid för när anteckningen fördes. Metatextens fotnoter finns där som ett sätt att ytterligare peka på hur en konstnärlig process fungerar: att den alltid är aktiv. I den löpande texten förekommer också text i kursiv stil, då med syftet att understryka eller lägga extra vikt vid ett ord eller ett påstående.

1.1.2 Kontaktkapitel och Kontaktscener

I texten återkommer avsnitt med överskriften "Kontakt I", "Kontakt II" osv. I dessa textavsnitt tillåter jag mig ett mer målande språk. Dessa kapitel beskriver skeenden som är hämtade inifrån min skapandeprocess. I avsnitten "Kontakt" lyfter jag helt det analytiska ur texten för att på så vis försöka ge rum åt det oanalyserbara och det som dör i begrepp: det direkta skapandet. Texterna är personliga och är försök att spegla min konstnärliga gärning i ord – något som jag inte önskar påstå att jag lyckats med, men genom dessa texter tror jag mig ha kommit så nära som jag förmår. Syftet med dessa kapitel är att ge läsaren möjligheten att gå in i min kropp, min tanke och på så vis se saker *inifrån* och "bli mig" - istället för att ständigt ge läsaren en inblick i den konstnärliga processen *utifrån*. Kontaktkapitlen är också tänkta att fungera som överbrygningar mellan de musikaliska/konstnärliga delarna av masterarbetet och textdelen.

1.1.3 Musikkapitel

Det förekommer även kapitel kallade "Musik I", "Musik II" osv. I dessa kapitel presenterar jag min musik: kompositioner, improvisationer och övningar i olika former; för ensemble eller för mig som solist. Musiken presenteras antingen i form av partitur, skisser eller text.

Min musik finns representerad i den textliga delen av mitt masterarbete av endast en orsak: *att tjäna dess transparens*. Min personliga närvaro eller närvaron av mina personliga värderingar är ofrånkomliga i ett arbete som undersöker konstens och konstnärens tillhörighet, eftersom det enda

jag kan komma tillräckligt nära för att undersöka är just mina egna personliga erfarenheter och upplevelser i frågan. Med anledning av detta anser jag transparens vara en viktig del av texten. De regelbundna hänvisningarna till min musik är en del av denna transparens; ett sätt att påminna läsaren om *vem* det är som skriver.

1.1.4 Fonogram I - II

Arbetet med fonogrammen har löpt parallellt med texten. Fonogrammen är de konstnärliga produkterna av mitt arbete, trots att även texten ibland innehåller konstnärliga inslag. Arbetet med fonogrammen har möjliggjort arbetet med texten, liksom texten möjliggjort fonogrammen. Den ena delen skulle inte vara densamma utan den andra.

Fonogram I – II finns närmare beskrivna i försättsbladet.

1.1.5 Metod – Slutord

Ett försök att väga upp min partiskhet har gjorts genom att jag fördjupat mig i litteratur som berör undersökningen. Jag har även brukat mig av en del andra medier som uppsatser, tidningsartiklar, radiokrönikor och låttexter.

Målet med att med hjälp av text skriven i olika nivåer skapa uppsatsens struktur har varit att generera och förmedla olika typer av kunskaper och följaktligen addera fler dimensioner till uppsatsen. Hela arbetet kan därför med fördel ses som en form av dialog emellan olika röster och åskådningar genom vilka jag försöker positionera konsten som en altruistisk handling. Positioneringen av konst som altruistisk prövas dock utan att förneka det inåtvända arbete som avkrävs konstnären – istället granskas båda dessa skeenden samtidigt; konsten som altruistisk handling och konstnärens process som egoistisk – för att därigenom kunna undersöka giltigheten i begreppet: *Det konstnärliga egot som altruism*.

2 INTENTION OCH SYFTE

Syftet med texten är att fördjupa förståelsen för konstens immanenta värde och dess betydelse för utövare och åhörare. Det finns också en önskan hos mig att lyfta frågeställningar kring just konstens betydelse för dess omgivning så att vi, *var och en* sedan ska kunna finna ett svar kring vad som gör konsten värdefull idag. Det är i min mening nämligen en fråga som kräver ett individuellt svar från var och en av oss.

Fokus i denna text kommer vara att försöka nå till en så bred plåtå som möjligt *inom mig själv* och sedan definiera den och göra den mottaglig även för en utomstående läsare. Jag utforskar möjligheterna och genom dem möjligheten av *en sanning* som berör mitt arbete och orsakerna till mitt arbete, utan att överhuvudtaget påstå att mina synteser sedan skulle göra anspråk på att vara någon form av generell sanning. Tanken är istället att belysa den subjektiva sanningens möjligheter.

Jag kommer alltså skära ner perspektivet till det av en enskild människa och utövare, men trots detta, så vet jag att min ambition av att nå en "sanning" eller "absolut lag" kommer att misslyckas. Jag har visserligen frigjort mig från att behöva söka enighet med min omgivning i definitionen av det jag kommer fram till men motsägelsen ligger istället i att jag skulle kunna nå en slutsats som vore giltig för mig från nu och framöver – eftersom jag liksom alla andra är i ständig rörelse och med tiden kan komma att omforma både mina värderingar och min uppfattning om sakers tillstånd. Jag kommer inte finna någon sanning, och jag söker därför inte heller någon sanning annat än en tillfällig och subjektiv sådan.

Jag vill alltså fördjupa förståelsen inför det arbete som det innebär att vara en skapande person och konstnär. Mer specifikt, en skapande person inom konstformen musik. Det kan måhända i det långa loppet inte avteckna sig som mer än en "statusrapport" - men det fyller också den viktiga funktionen av ett synliggörande för en omgivning och en konkretisering för mig själv. En konkretisering som samhället idag dessutom avkräver oss; för om inte vi konstnärer själva kan uppskatta och verbalisera värdet av det vi gör, hur ska vi då kunna förutsätta att vår omgivning kan göra det?

– Jag tror på konstens inverkan och påverkan därför att jag själv har upplevt den. Därför anser jag att uppgiften med mina utforskningar är att vidareförmedla denna inverkan och påverkan genom mitt vittnesmål. Ett vittnesmål som förmedlas inifrån den skapande konstnärskretsen eftersom ingen kan bära vittne om konstens verkan som de som själva varit med och levit i- och genom den.

Uppsatsen får, för en eventuell läsare, i förlängningen fylla samma funktion som den litteratur som jag fördjupat mig i, de seminarier jag deltagit i och de samtal och diskussioner som jag fört inför detta arbete, gjort för mig. Det vill säga; ett sätt att belysa olikheter och likheter emellan processerna inom var och en av oss och att i förlängningen förhoppningsvis skänka ytterligare bildning inom- och förståelse inför- både ens egen och andras konstnärliga utveckling. Jag vill samtidigt understryka konstens nödvändighet och betydelse för människan och hennes samhälle.

2.1 Begrepp

För att tydliggöra mina idéer för läsaren vill jag i inledningen av detta arbete göra ett försök att åtminstone delvis klargöra en del tvetydiga begrepp. Eftersom en fullgod redogörelse för dessa begrepp skulle motsvara hela arbeten i sig nöjer jag mig i detta inledande skede att klargöra en grundläggande uppfattning omkring bruket av begreppen i just denna text.

2.1.1 ”Konst”

Begreppet ”konst” förekommer frekvent genom mitt arbete. Konstbegreppet är omtvistat och har genom seklernas gång kommit att skifta mening vid ett flertal tillfällen. Vi är än idag långt ifrån en konkret definition av ordet och detta har kanske just att göra med ordets natur – en natur som kanske kan ses som en återspeglning av det som ordet i sig försöker spegla nämligen; konsten. Försöken att definiera konsten för att därigenom definiera begreppet konst har hittills visat sig meningslösa, utfallen av dylika försök tenderar inte leda till annat än nya tvister eller dunkelheter.

Jag gör därför inte anspråk på att försöka definiera varken konsten i sig eller begreppet konst i mitt arbete. I mitt arbete tjänar ordet ”konst” istället som ett samlingsord för *konstnärliga företeelser som tar sig uttryck via olika medel, format och konstruktioner*. Jag lägger inga värdeladdningar i ordet, utan använder mig av ordet enbart i den betydelse som jag befäst i föregående mening.

Anledningen till att jag valt att bruka ordet ”konst” istället för musik i mitt arbete har sin grund i att jag berör frågor som i sin tur berör ett större område än mitt eget verksamhetsfält. Mina reflektioner och analyser övergår på så vis min musik och bidrar samtidigt till en känsla av förening och samhörighet med angränsande konstnärsfält. Det bör kanske påpekas att jag inte har några pretentioner att utge mig för kunnig inom något annat konstnärsfält än musiken och att den

samhörighet och förening som jag upplever uppstår mellan konstarna i och med mina frågor, bygger på mina egna upplevelser av musik och de övriga konstnärsfälten. Med andra ord: när jag talar om "konsten" talar jag inte med full säkerhet om något annat än mitt eget konstfält; musiken. Egentligen kan jag inte heller uttala mig med full säkerhet om något annat än mer specifikt just; *min* musik. Det är på samma gång omöjligt att diskutera frågor om konstens tillhörighet, dess betydelse och dess verkan och enbart tala om musiken eller än mer specifikt om *min* musik. Det skulle vara att tillskriva både musiken och mig själv alldeles för stor vikt. Därför har begreppet konst varit oundvikligt i denna text.

Jag önskar alltså inte på något vis att försöka objektifiera konsten eller konstbegreppet. Jag vill att var och en som läser denna uppsats ska kunna ta med sig sin definition av både begreppet konst och konsten i sig självt i sin läsning av detta arbete. Detta är min önskan. Jag kan dock inte undfly vissa definitioner. Det som diskuteras måste spännas mot något och jag måste ta min utgångspunkt i något.

Den grundläggande utgångspunkten för mitt användande av begreppet konst bottnar i en önskan om att konsten ska vara till för alla. Den utgångspunkten för med sig ett uteslutande av vissa företeelser som konst. Ett konstnärskap går till exempel inte att korsa med enbart karriärlistiska avsikter. Detta är ett exempel på en personlig ståndpunkt som jag måste ta för att kunna skriva om konsten. Jag går närmare in i detaljer kring denna ståndpunkt både under rubriken "Konsten är i sin natur subjektiv" i kapitlet "Konstens oundvikliga subjektivitet" och under rubriken "Musiken" i kapitlet "Inifrån". Det finns även fler ståndpunkter som tydliggörs och utarbetas i arbetets gång, ett exempel på detta är den ytterligare definition jag tydliggör på s. 21: "Konsten är i sin natur subjektiv".

Jag försöker i möjligaste mån undvika att avskärma konsten och konstbegreppets innebörd. Jag önskar alltså inte att påvisa konstens altruistiska egenskaper genom att helt utesluta de egoistiska företeelserna inom konsten. Istället försöker nyansera och problematisera konsten och konstbegreppet så långt som möjligt och bevara ett så vitt spänt konstbegrepp som det går.

Jag definierar alltså trots allt konstbegreppet och konsten i viss utsträckning i mitt arbete; för att texten ska bli begriplig. Jag försöker igenom hela arbetet vara så rak och tydlig med mina åsikter och definitioner som det är möjligt och understryka vad som baserar sig i mina egna värderingar. Genom min tydlighet hoppas jag att de ståndpunkter som jag befäster i mina undersökningar skall kunna utvärderas och omvärderas efter läsarens eget tycke och smak för att på så vis antingen stärka och

förtydliga läsarens tidigare ståndpunkter eller bilda helt nya sådana. Definitionerna, svaren på frågorna kring konst måste ta form *personligen*; inom *var* och *en* av oss.

2.1.2 ”Altruism”

Titeln till detta arbete är en paradox: ”Det konstnärliga egot som altruism”. Det märkvärdiga i just denna titel är att den, samtidigt som den är en paradox också är något helt rimligt – kanske till och med en realitet. Något som jag önskar utforska och kanske till slut också påvisa genom denna text.

”Altruism” är en antonym till ordet ”egoism”, redan här antyds ordets innebörd som också är den innebörd som titeln syftar till. En vidare förklaring av begreppet altruism finner vi i Nationalencyklopedin:

”**altruism**, *osjälviskhet*, att vilja och behandla någon annan (mänsklig) varelse än en själv väl, utan avsikt att därigenom gagna sitt eget intresse.”

Altruism står alltså för osjälviskhet, att göra något för sin omgivning som inte gagnar sitt eget intresse. I begreppet altruism återfinns även drag av självuppoffring. Detta är den definition som står till grund för ordet ”altruism” i den utredning som kommer göras under de följande sidorna.

MUSIK I

IMPROVISATION
Solo röst och elektronik

3-5 min

Intensity attach: change gear to: 51-a-e-a

Hold back "surprised" staccato sounds on:
a-a-a | e-e-e | m-m-m |

p-mp mp mp

Voice
Kong
Loop
Alais

(1) Simultaneously record on Loop (2) Simultaneously record on Alais

(Musiken finns representerad på Fonogram I: Spår 10)

3 ANSATS

”För en kroppslös kamp är det du måste förbereda dig, sådan att du kan göra motstånd i varje läge, en abstrakt kamp som man i motsats till andra lär genom drömmeri.”²

Denna text har sitt ursprung i ett sökande efter en tillhörighet i ett samhälle som jag upplever mer och mer väljer att avskärma sig själva, sin tillvaro och sin omgivning från konsten. Avskärmningen mellan konsten och människorna bidrar i sin tur till en slags alienering av både konsten som uttryck och av de utövande konstnärerna. Utredningen har i sin tur lett mig till att beröra grunderna i mitt eget skapande; för att inom mitt konstnärliga arbete kanske finna svaret på varför jag skapar och möjligen därigenom finna svar kring vad konsten borde ha för samhällelig relevans.

I en strid ström lyfts nya idéer fram på förslag i en politisk debatt kring kultur i samhället som tydligt pekar i riktningen: konsten är inte viktig, konsten fyller inte någon funktion, konsten angår inte mig osv.³ Oavsett om åsikterna sedan stöds av en majoritet eller inte medverkar de till att föda och också göda en klyfta mellan kulturarbetare och övriga medborgare – även om polariseringen inte var en intention från början. Några exempel på röster som uppmärksammat samma tendenser:

”Beröringsskräcken för konst är stark./.../ En stark ström av bondförnuft – allmänt kallat verklighetens folk – pekar ut kultureliten som onödig.”⁴

”Mot bakgrund av musikindustrins ohämmade kommersialisering och trivialisering av musik ser jag det som ett politiskt statement att ägna sig åt nutida konstmusik.”⁵

² Michaux, 1986.

³ Två exempel på politiska utspel i denna karaktär under de senaste två åren; Under sommaren 2011 kom Svenskt Näringsliv med förslag om minskat studiestöd för de som läser humaniora och konst på universitet och högskola. Tomas Tobé, moderaternas skolpolitiska talesperson, lade under augusti månad i år (2012) fram ett förslag om ett kraftigt minskande av estetiska utbildningsplatser för att istället satsa på vårdutbildningar. I ett liknande utfall föreslår Sveriges nuvarande (2012) skolminister Jan Björklund ett minskat antal estetiska utbildningsplatser för att på så vis istället skapa estetiska elitskolor.

⁴ Virtanen, 2012.

⁵ Gurstad-Nilsson, 2013.

Jag tror inte på, och känner mig inte hemma i, beskrivningen av konst som någonting som görs av en särskild grupp människor för en annan eller samma utvalda grupp människor – ett vi och dem.

”Du vill att det ska va’ vi mot dom

Men vilka är dom?

Får jag fråga en personlig sak,

Vilka är vi?”⁶

Jag vill inte känna mig som en främling i mitt eget samhälle. Jag känner mig inte hemma i bilden som ofta utmålas av det konstnärliga egot och dess slutenhet – men kan samtidigt inte fly från det faktum att jag faktiskt jobbar med frågeställningar som cirkulerar kring mig, min musik och mitt skapande. Därför känns också frågan om *varför* jag verkar inom och forskar kring musik ännu mer angelägen än någonsin tidigare.

Varför? Varför musik? Varför konst? Varför viljan att verka som konstnär? Vad fyller mitt arbete för funktion? Fyller det en funktion? Behöver det fylla en funktion? Vad har jag för syfte, för uppsåt? Vad är det egentligen jag håller på med när jag vill verka inom *min* konstform, fördjupa mig i *mitt* hantverk och *min* förståelse av *mig själv* och *min* utveckling? Är allt ändå bara en form av konstnärlig egoism? När jag ytterligare rannsakar mig själv finner jag också ett behov av att göra det arbete jag gör, synligt för en omgivning.

Egoist och exhibitionist- två epitet som står i stark konflikt med både mitt moraliska och politiska jag och som jag därför aldrig skulle kunna förlika mig med att bära. Om det verkligen inte finns mer i konsten än vad dagens samhälle antyder, måste jag sluta mitt arbete med musiken. I förlängningen innebär det nämligen att all konstnärlig verksamhet borde avvecklas eftersom påståendet att konsten enbart har sin grund i egoism och exhibitionism skulle innebära att konsten tappat all form av samhällsrelevans. Åsikten att egoism och exhibitionism är källan till, och drivkraften i konsten, bottnar i okunnighet – något som jag hoppas kommer framgå tydligt i min undersökning.

⁶ Öberg, 2010.

Förvillelsen känns extra påtaglig i dagens samhälle där konsten ständigt frånskrivs dess ursprungliga mening:

- att väcka debatt, att avspegla våra liv, att åskådliggöra orättvisor, att leda oss vidare in i framtiden osv.
- *att lära genom drömmeri*,⁷ att utforska verkligheten ur ett annat perspektiv än det som fysikerna idag föreslår och att istället för att utforska verklighetens materia utforska dess metafysiska gestalt – att utforska genom abstraktion. Därigenom kan konsten leda till nya kunskaper som varken kunnat förmedlas eller upptäckas på annat vis. Detta är det jag kommit fram till: det är *min* åsikt.

” Art is not an arbitrary cultural complement to science but, rather, stands in critical tension to it.”⁸

”... art is richer and vaster and must necessarily initiate condensations and coagulations of intelligence; therefore, serve as a universal guide to the other sciences.”⁹

Som en följd av ovanstående passage framträder konstens kanske viktigaste mening och uppdrag: *att förena oss*. En förening i tanke och åsikt och respekt inför varandras tankar och åsikter. En förening där mångfald och individualism inte faller offer för en unison massrörelse. En förening i *att vi känner* och *att vi tycker* – inte *vad* vi känner och *vad* vi tycker. En förening i att jag har min åsikt och du har din och att det meningsfulla ligger i båda våra åsikter och i mellanrummet emellan dem.

Det konstnärliga egot som altruism.

⁷ Se citat av Micheaux, Henri s. 16 (fotnot 2)

⁸ Adorno, 1997. (s.303)

⁹ Xenakis, 2010. (s.6)

KONTAKT II

Läses tillsammans med spår 3 på Fonogram II

Jag lyssnar till verket.

Det resonerar i mig – Associationer till tidigare upplevelser. Emotionell och intellektuell analys av både associationerna och självaste verket.

En studsboll släpps lös inuti huvudet–

– Den studsar hastigt fram och tillbaka i det trånga utrymmet tills den slutligen saktar ner och faller på sin plats. Men det är en falsk vila. Studsbollen har bara till synes funnit sig tillrätta – –

Analysen blir aldrig färdigställd, tankarna aldrig utsorterade.

– –En lätt nick eller omskakning och bollen är åter i energisk studsning.

Jag står i stormens öga. Lugn, trygg. Runt mig härjar väder och vind vilt. Lugn och trygg; trots medvetenheten att inget hindrar vinden från att plötsligt byta riktning. Omsluten och innesluten.

Att absorberas och att absorbera.

Jag upplever verket.

Vi möts i skiftande samklang och dissonans, verket för, jag följer; ett intensivt möte där alla sinnen är sammankopplade för att bevara denna sinnliga dans levande, så länge det klingar, - resonerar.

I det bästa av världar uppgår vi i symbios. En samexistens som kan utspela sig i strävhet, njutbarhet och allt där emellan – Nyanserna är obetydliga i sammanhanget. Jag väver min upplevelse gödd av det levande, vibrerande verket.

Symbiosen möjliggör upplevelsen.

I den värsta av världar talar vi förbi varandra. Talar olika språk. Faller offer för vår trötthet, ovillighet, vår omognad. Brister i koncentration.

Vår uppenbara förvillelse leder oss till misskommunikation. Istället för en sinnlig dans trampar vi varandra på fötterna.

Kontakt II.I

Jag kan fortfarande minnas hur det var att vara ny i den kontemporära musikens åhörarskara. Hur det var att komma till en konsert och koncentrera sig så djupt och lyssna så intensivt att det gör ont – och ändå inte begripa någonting. Att likaså efter konserten spetsa öronen tills de närapå dubbelviks för att insupa den övriga folkskarans upplevelser och erfarenheter kring konserten för att kanske med hjälp av detta förstå.

Förstå.

Det tog en stund innan jag insåg att det ofta inte fanns något att förstå, i alla fall inte i den konkreta bemärkelse som vi oftast menar när vi säger att vi vill förstå något. Det var också först efteråt som jag insåg att så länge jag vid dessa konserter satt och försökte förstå så hjälpte det inte hur mycket jag koncentrerade mig eller hur mycket jag lyssnade; jag var inte öppen för det som jag skulle möta, *jag var inte mottaglig för det oförståeliga.*

Idag förstår jag – paradoxalt nog.

Jag förstår att jag inte behöver förstå, vilket ger mig möjlighet att slappna av, släppa garden och låta musiken strömma emot mig obehindrat i sin rena form; i sin (o-)uttänkta form. Att verkligen lyssna är att uppleva och att uppleva är att ingå i dans; i kommunikation.

”As long as a human being has his intellect in his possession he will always lack the power to make poetry or sing prophesy.”¹⁰

”... it’s a divine power that moves you, as a “Magnetic” stone moves iron rings. /.../ This stone not only pulls those rings, if they’re iron, it also puts power *in* the rings, so that they in turn can do what the stone does – pull other rings – so that there’s sometimes a very long chain of iron pieces and rings hanging from one another. And the power in all of them depends on this stone.”¹¹

Man kan alltid bli en bättre lyssnare.¹²

¹⁰Platon, 1983. (s. 7-8)

¹¹ Ibid. (s.8)

¹² Anteckning 5 februari 2012 kl.18.02

4 KONSTENS SUBJEKTIVITET

Jag skall i inledningen av detta arbete ägna ett kapitel åt att fördjupa mig i konstens subjektivitet. Anledningen till min ingående undersökning i ämnet kring konstens subjektivitet är att jag här tycker mig funnit roten till en av konstens största bekymmer: dess omätbarhet. Subjektiviteten, med omätbarheten som följd, åberopas i förevändningar kring konstens betydelselöshet och verkar bidra till dess svårbegriplighet. Det som komplicerar resonemanget kring konstens subjektivitet är att den omätbarhet som kommer till följd av konstens subjektivitet förutom att rymma konstens största last också rymmer konstens största styrka – dess ovärderliga värde.

4.1 Konsten är i sin natur subjektiv

Att hävda att konsten kan presentera objektivitet eller representera något objektivt är att hävda att det finns absoluta lagar inom konsten, några slags allomfattande kriterier för vad som är rätt/fel eller bra/dåligt – Men konst är inte och kommer aldrig att vara något som vi kan bestämma, vi kommer aldrig kunna komma överens om en lag eller några regler, även om vi söker oss ned till något som vi själva anser vara högst grundläggande och basalt.

Konstnärer har genom tiderna försökt precisera konsten. Det tycks finnas en inneboende längtan, ett svåremotståndligt begär att skapa ett bedömningsselement, eller någon form av modell eller system för att urskilja konst och icke konst, äkta konst från falsk, sann konst från osann, bra konst från dålig sådan, etc. En önskan om att skapa ett bedömningsselement som skulle kunna appliceras på konst är inte bara ett önskemål som växer bland konstnärer utan återfinns även hos filosofer, musikvetare och andra tänkare – för att inte tala om övriga delar av vårt samhälle; politiker, institutionsråd och stiftelser osv.

Konstnärens längtan efter att skapa ett bedömningsselement har sina naturliga orsaker: Konstnären jobbar en livstid med att förfina kunskaper och hantverk. De förfinade kunskaperna och hantverket förvaltas i konstnärens verk, som utformas för att förmedlas vidare till en publik. Åhörarna i publiken har sedan rätt att kritisera och bedöma verket oberoende av deras kunskaper eller

erfarenheter. Detsamma gäller kritikerna inom journalistiken; recensenterna, som dessutom förfogar över en viss makt vad gäller en konstnärs fortsatta karriär.

I avsaknaden av en bedömningsskala utelämnas konstnären åt publikens och recensentens enskilda åsikter, vilket i sig är rimligt, eftersom de flesta av oss kan enas om att konsten färdigställs i betraktarens öga. Det är därför inte häri problemet ligger. Problemet ligger i att det idag inte föreligger några krav på kritikernas egentliga kunskap, vare sig det gäller konsten rent allmänt, eller för specifika konstarter eller genrer.

”Låt oss börja med diagnosen: hur mår svensk kritik? Njavars. Eller kanske som den förtjänar. Kritikens status har rasat. Liksom annat, bör tilläggas: upphovsrätten bortslumpas, dygder som tålmod, allvar och integritet går tre för två. Seriöst är värdelöst, för att planka Doktor Kosmos.”¹³

Det är sällan man hörsammar konstnärens ursprungliga tanke och mening i en kritisk artikel och det lämnas sällan en möjlighet för en konstnär att bemöta kritiken. Vidare kan man idag i de flesta kritikerkolumner utan att ens behöva ta del av journalistens i ord formulerade kritik, avläsa verkets värde via ett poängsystem ofta graderat i skala mellan 1-5 från ”dåligt” till ”mycket bra”.

”Kultursidan är inte längre en plats för fria intellektuella röster att mötas, umgås och utvecklas på. Den har istället blivit en scen som i första hand upptas av redaktörerna själva med sina allmänna tyckanden, gärna i punktform där de graderar framtida kulturhändelser som de hoppas på.”¹⁴

Konsten befinner sig i en svår situation i och med sin oförmåga att vägas och mätas, detta för konsten omistliga attribut ligger den till last och bidrar till dess upplevda svårtillgänglighet. Anmärkningsvärt i sammanhanget är att just egenskapen av att vara *omätbar* är det som starkast anknyter till vår egen mänsklighet: vår individualitet och vårt ojämförbara varande.

”Det är svårt att förneka att konsten, i det här fallet musiken, också är en vara. Men den är samtidigt mycket mer än detta. Dagskritiken tycks inte förutsätta någon djupare kompetens än den enklaste av varudeklaration och förmågan att plocka ut subjekt och predikat i pressmeddelanden”¹⁵

¹³ Rånlund, 2009-2010. (s.21)

¹⁴ Åberg, 2009. (s. 15)

¹⁵ Redin, 2009-2010. (s.23)

Det är dock varken praktiskt eller överskådligt att låta konsten utkräva sitt unika värde i varje kritikers artikel och framförallt saknar det den lättillgängligt som läsaren annars är så van vid. Utan skalan från 1-5 saknas de snabba, överskådliga och konkreta svaren som läsaren förväntar sig i en recension: var det bra eller dåligt?

”En recensent kan på fullaste allvar häva ur sig saker som »årets viktigaste skiva«, utan vara i närheten av någon motivering. Det är en simulerad kritik.”¹⁶

En ständig effektivisering och en tradition kring att väga, mäta och utifrån resultatet sätta ett värde på det vägda och mätta har lett oss fram till det system som står som mall för de recensioner som skrivs i de största svenska dags- och kvällstidningarna – en normaliserad skala som de flesta tidningar använder för att inte förvirra en läsare. Det största problemet med upplägget på recensionerna är att vi idag har nått en punkt då vi som konsumenter av dessa tidningar inte längre ifrågasätter det normaliserade 1-5 värdet, eller vem som står till grund för det. Vi låter den allmängiltiga 1-5 sanningen påverka våra egna tankar och åsikter eftersom det står i tidningen, svart på vitt, utan opposition. Vi låter det som står i tidningen bli en allmängiltig sanning, trots att orden som står där endast och enbart kan stå för en person; recensenten själv.

Som klavlärare i ämnet musik gav alla barnen varsin musikdagbok. Tanken var från början att vi skulle ta tio till femton av våra fyrtio lektionsminuter varje vecka till att lyssna på ett musikexempel och att de sedan skulle få skriva om vad de hört i sin musikdagbok. Exemplet skulle spelas två gånger. Första gången skulle de bara blunda och lyssna andra gången skulle de skriva. Ordet var helt fritt bortsett från en regel: man fick inte skriva att det var ”bra” eller ”dåligt”.

De tio till femton minuterna blev en hel lektion.

Barnen blev både förtvulade och förvirrade av uppgiften och det slutade i alla fall med att de flesta inte skrev mer än: ”jag tycker det låter dåligt/jag tycker det låter bra. Vid lektionens slut samlade jag in barnens dagböcker och

¹⁶ Redin, 2009-2010. (s.23)

gick sedan igenom musikdagböckerna var för sig och svarade på deras inlägg för att hjälpa dem att uttrycka vad de hört.

Efter ett års tid av dagboksconversationer emellan elev och lärare såg dagboksinläggen helt annorlunda ut. På vägen hade inte bara barnens sätt att uttrycka sig blivit mer precisa, det märktes på stämningen i klassrummet när jag satte på musiken, att också deras upplevelse och deras sätt att lyssna till musik förändrats drastiskt.¹⁷

Jag tycker mig genom erfarenhet ha funnit tecken på att det finns en stark samhällelig påverkan och inverkan på vårt sätt att lyssna och vårt sätt att nästan tvångsmässigt värdera. Det behövs att någon ställer andra krav på oss som lyssnare för att vi ska ruckas ur det invanda mönster som också florerar och manifesterar sig i media. Får vi denna ”ruckning” blir vi sedan inte bara bättre lyssnare och kritiker, vi blir också bättre konsumenter: vi har lättare att urskilja och tolka information om musik i media. Det kan kanske tyckas obetydligt, men idag är detta faktiskt extra viktigt, då hela vår samhälleliga struktur bygger på att vi konsumerar. Utbud styr efterfrågan – vi har som konsumenter alltså en möjlighet att styra vårt kulturutbud.

Det går dock inte att skylla allt på nutidens media och dagens samhälle – kritiker har funnits så länge musik har funnits. Det sätt på vilket musik hanteras, graderas och objektifieras i media och den konsumerande struktur som jag upplever idag har varit under uppbyggnad under lång tid.

Det kan överhuvudtaget tyckas anmärkningsvärt att jag givit mig i kast med att kritisera kritikerna – vad har de egentligen med saken att göra?

Jag upplever att vi på grund av den struktur och det system som samhället är uppbyggt av idag faktiskt har hamnat i ett läge där kritikerna får spela en stor roll, både när det gäller vårt kulturutbud och vår kultursyn. Jag upplever också att kritikerna tack vare sin betydelsefulla roll kommit att

¹⁷ Anteckning 20 juni 2011. Emellan mina högskolestudier spenderade jag ett år som musiklärare för mellanstadieelever (åk 4-5) på en skola i Stockholmsområdet. Skolan jag jobbade på var en helt vanlig grundskola utan speciell profil eller inriktning, vilket betydde det att de flesta barnen som hade ett större intresse för musik, redan innan årskurs fyra lämnat denna skola för att börja musikklasserna. Intresset och engagemanget för ämnet musik bland de barnen som valt att stanna på skolan där jag jobbade var – i varierande grader naturligtvis men – förhållandevis måttligt. – Hur börjar man lära ut musik om det inte finns intresse? Jag kom fram till att vi alla konsumerar musik. Vi är alla någon gång åhörare. Det mest grundläggande och kanske också viktigaste jag kan göra att utbilda eleverna till att bli goda kritiska lyssnare. Därifrån föddes iden med att skapa en musikdagbok.

avspegla stora delar av samhället och allmänheten. Det stora utrymme som kritikerna får idag bär också med sig ett stort ansvar: ett ansvar som varken kritikerna själva eller deras kritik tar.

Som jag nämnt tidigare är det inte bara kritiker och media som ägnar sig åt bedömningsmoment och värdering av konst. Vid sidan av det mediestyrdade värderandet finns en parallell linje av värdering utformad av konstnärerna själva. Här är det istället utövarna som söker ett sätt att urskilja konst från icke konst, bättre konst från sämre konst osv. Slutresultatet av dylika försök tenderar dock bli allt annat än vad de skulle vilja bli, nämligen objektiva lagar och regler. Det jag vänder mig mot är inte en kritik mot ett specifikt konstverk. Då kan aspekter av kvalitet, till och med så pass trubbiga som bra eller dåligt, vara legitima. Det är försöken till en omfattande kvalitetsaparatur eller system som jag här diskuterar.

Leo Tolstoy har i sin text "What is art?" gjort en mycket omfattande läsning och redovisning av de fram till och med honom författade estetiska teorierna. Efter att ha funnit att de allra flesta estetiska teorier baserar sig på det så kallade skönhetsbegreppet, söker han ett ursprung till detta. Han utformar en intressant teori kring konstens historiska statusändring i samhället och hur skiftandet av denna statusändring förändrat inte bara synen på konst utan också själva konsten i sig.

"Not, in the depth of their hearts, believing in the Church teaching, - which had outlived its age and had no longer any true meaning for them, - and not being strong enough to accept Christianity, men of these rich governing classes - popes, kings, dukes, and all the great ones of the earth - were left without any religion, with but the external forms of one, which they supported as being profitable and even necessary for themselves, since these forms screened a teaching which justified those privileges which they made use of. In reality these people believed in nothing. /.../ From the time that people of the upper classes lost faith in Church Christianity, beauty (i.e. the pleasure received from art) became their standard of good and bad art./.../ ... at the same time these were the people who had power and the wealth, and these were the people who rewarded art and directed it."¹⁸

Efter att ha synat grunderna till skönhetsbegreppet och därefter också funnit dem olämpliga, börjar han utforma en egen analys kring vad som skulle kunna vara mer ändamålsenligt i betraktandet av konst.

Han utarbetar en formel som har sin grund i att konst ska beröra. Efter att ha fastslagit denna grundläggande princip lägger han upp graderingar för vad som är bättre respektive sämre konst

¹⁸ Tolstoy, 1904. (s. 59-61)

utefter bl. a beröringens kraft och spridningsförmåga. Det något svårsmälta med hans slutgiltiga formel är att han vill upprätta konkreta rätt och fel – objektiva lagar och regler. Han vill med upprättandet av dessa regelverk kunna urskilja de sanna konstverken från de falska. Han drar sin tankelinje så långt att han slutligen hamnar vid att inte bara utesluta flertalet av sina egna litterära verk, utan även verk av kompositörer som Beethoven och Wagner, ur den exklusiva skara konstverk som får betecknas som ”sann” eller ”god” konst.

*”To evoke in oneself a feeling one has once experienced and having evoked it in oneself then by means of movements, lines colours, sounds or forms expressed in words, so to transmit that feeling that others experience the same feeling – this is the activity of art. Art is a human activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feelings and also experience them. /.../ There is one indubitable sign distinguishing real art from its counterfeit. namely, the infectiousness of art./.../The stronger the infection the better is the art./.../ ... art transmitting feelings flowing from a religious perception of man’s position in the world in relation to God and to his neighbor – religious art in the limited meaning of the term; and secondly, art transmitting the simplest feelings of common life – the art of the people – universal art. Only these two kinds of art can be considered good art in our time. /.../ In music besides marches and dances by various composers which satisfy the demands of universal art, one can indicate very few works of this class: Bach’s famous violin *aria*, Chopin’s nocturne in E flat major, and perhaps a dozen bits (not whole pieces but parts) selected from the works of Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven and Chopin./.../ Whatever the work may be and however it may have been extolled, we have first to ask whether this work is one of real art, or a counterfeit. Having acknowledged, on the basis of the indication of its infectiousness even to a small class of people, that a certain production belongs to the realm of art, it is necessary on this basis to decide the next question, does this work belong to the category of bad exclusive art opposed to religious perception, or of real Christian art uniting people? And having acknowledged a work to belong to real Christian art, we must then, according to whether it transmits feelings flowing from love of God and man, of merely the simple feelings uniting all men, assign it a place in the ranks of religious art, or in those of universal art. Only on the basis of such verification shall we find it possible to select from the whole mass of what in our society claims to be art, those works which form real, important, necessary, spiritual food, and to separate them from all the harmful and useless art and from the counterfeits of art which surround us. Only on the basis of such verification shall we be able to rid ourselves of the pernicious results of harmful art and avail ourselves of that beneficent action which is the purpose of true and good art, and which is indispensable for the spiritual life of man and of humanity.”¹⁹*

¹⁹ Tolstoy, 1904. (s. 46-192)

Om man skulle sätta in Tolstoys slutgiltiga teori i vår samtida kontext skulle det inte bara innebära ett uteslutande av vissa konstnärliga verk utan också ett legitimerande av dagens massindustrialiserade underhållning, som konst. Med uttalanden som: *"The stronger the infection the better the art"* och *"... art transmitting the simplest feelings of common life – the art of the people – universal art."* påbjuder Tolstoy en världsordning där Hollywoods ständigt omtuggade triviala romantiska komedier tillsammans med eurovisionsschlagerfestivalens på löpande band framställda underhållningsmusik skulle representera idealet för "den sanna och goda konsten" (*"true and good art"*).

Varför skulle benämningen av eurovisionsschlager och Hollywoods romantiska komedier som den enda sanna konsten vara så uppseendeväckande? Varför blir min reaktion så stark emot en sådan konsekvens? Det krävs en nedbrytning av företeelserna som är och som också cirkulerar kring eurovisionsschlager och Hollywoods romantiska komedier för att förstå min upprördhet.

Spridningen av, och den enorma uppslutningen kring båda dessa fenomen är enligt min åsikt inget uppseendeväckande i sig. Önskan och sökandet efter bekräftelse kring sin tillvaro, är en stark drivkraft vilket många lyhörda entreprenörer hörsammat. Effekten av lyhördheten har resulterat i att bekräftelsen i sig utgör den största ingrediensen i framställandet av både Hollywoodproduktionerna och Eurovisionsschlager-bidragen; det är alltid lätt att identifiera sig och navigera i filmernas dramaturgi, likaså i musikens formmässiga upplägg, en företeelse som dessutom ständigt förstärker sig själv i det i varje film eller varje låt återkommande mönstret – en bekräftelse av bekräftelsen. Vidare leds vi så småningom till en stagnation av samhället där vi som konsument av den självbegränsande kulturen snart finner oss i ett läge där vi – när vi inte längre känner igen oss – ändrar på oss för att passa in i den bild som "självbegränsande kulturen" påbjuder.

"Although, kitsch escapes, imlike, from even a historical definition, one of its most tenacious characteristics is the prevarication of feelings, fictional feelings in which no one is actually participating, and thus the neutralization of these feelings. Kitsch parodies catharsis."²⁰

Förutom stagnation innebär uppslutandet kring dagens massindustrialiserade underhållning en direkt vulgarisering, en vulgarisering som skapar misstro och osäkerhet kring allt som inte får plats i den självbegränsande eviga cykeln. Är det ett samhälle vi vill leva i?

²⁰ Adorno, 1997.(s.312)

”Verklig bildning, menar Moa Martinsson, är en syntes av boklig lärdom och möten med andra människor, inte minst människor med annan bakgrund och annan världsbild, de som inte hela tiden bekräftar oss själva.”²¹

Det går inte att förneka den Hollywoodska romantiska komediens genomslagskraft, inte heller eurovisionsfestivalens, men det går att ifrågasätta deras motiv. Vad åstadkommer dessa filmer och den här musiken? Finns det en intention? Utvärderas någonsin motivet eller intentionen? Ifrågasätter vi verksamheten bakom dessa skapelser? Om vi inte gör det; varför inte? Bidrar dessa filmer och denna musik till vår bildning? Jag tror visserligen att de flesta med mig är ganska ense kring att den massindustrialiserade underhållningen inte är varken kvalitativ eller i egentlig mening motiverad, utan bara just underhållande och oemotståndligt lättillgänglig.

”The model of esthetic vulgarity is the child in the advertisement, taking a bite of chocolate with eyes half-closed, as if it were a sin.”²²

Parallellt med samhällets utveckling av dessa underhållningsprodukter har lyckligtvis den estetiska teorin också sett en utveckling. Frigörelsen från det skönhetsbegrepp som Leo Tolstoy ansåg sig stävjad av har sedan andra världskrigets slut varit ett faktum. Skönhetsidealet inom konströrelsen har idag tappat all sin forna slagkraft och utbytts mot en mer mångfasetterad bild av vad konst är och kan representera - en mångfasetterad bild som ständigt befinner sig i expansion.

Men om vi återgår till den samhälleliga kulturutvecklingen skönjer vi genast konturerna av Tolstoys teori både inom den dagliga konst-kritiken och i det massmediala kulturutbudet. Det syns idag flera tydliga tecken på förhålligandet av simplificeringen av konsten och konstbegreppet.

I min kritik lyser genast mina egna värderingar igenom: Hollywoods romantiska komedier och Eurovisionsschlagerfestivalen är inte konst. De kännetecknas inte av det uteslutande viktigaste attribut som jag tillskriver konsten: En förening där mångfald och individualism inte faller offer för en unison massrörelse. En förening i *att vi känner* och *att vi tycker*, inte *vad vi känner* och *vad vi tycker*.²³ Istället för att egga och engagera oss bidrar dessa produkter till ett avtrubbat och passiviserat konsumtions-samhälle som ständigt okritiskt förhållig sig självt. En förfärlig och degenererande cirkelrörelse.

²¹ Knutson, Ulrika citerar Moa Martinsson. Sveriges Radio P1.

²² Adorno, 1997. (s.313)

²³ Se kapitlet Ansats (s. 16)

Jag är medveten om att detta aldrig kan bli mer än en åsikt; min åsikt. Detta är en konstnärs ständiga förbannelse men på samma gång en av konstens och också konstnärens stora tjusningar. Man kommer aldrig kunna komma fram till en definition av konsten. Det kommer aldrig gå att definiera konst från icke-konst. Med detta inte sagt att det inte finns kvalitetsbegrepp även inom konsten, men det är en undersökning som går utanför ramarna för denna uppsats.

Den dagen vi lyckas definiera konsten, är konsten döds²⁴

²⁴ Anteckning 12 april 2013 kl. 17.28

MUSIK II

KOMPOSITION
Ensemblemusik

A Röst: Röst
1. Högst vär, höjds är ut: Drifting thoughts, seas and depths.
2. Breasting lowly, bounding heart, given in, to break apart.
Loosing perspective while somnolent in systems collapsing surrounding to the tide in my head.

B Röst: Röst
Länkande visningar... Smalle
Hög gradvis på...
Hög gradvis över hela instrumentet...
Hög upp pulsen i irregulära rytmiska figurer, dock alltid i parvis för att till piken...
Elektroniska Hjörklor

Synth: Synth: Orgel + Bass
För nyhetshörning: kör i diktens slut

Bass: Bass
Elektr. Elektr.
Drums: Drums

(Musiken finns representerad på Fonogram II: Spår 1)

UTIFRÅN

5 UTIFRÅN

Som det står beskrivet i kapitlet *Ansatts*, så tror jag inte på konstens slutenhet. Jag tror inte på dess otillgänglighet eller dess utanförskap. Men eftersom vi allt oftare och allt mer uttalat leds till att tro på denna avdelning mellan *verklighetens folk*²⁵ och konsten/konstutövarna fordras ett prononcerat motargument. Det krävs en artikulation för att på ett djupare plan förstå konstens koppling till mig som konstnär, dess koppling till mina medmänniskor samt konstens roll i samhället. En artikulation som beskriver hur konstens förening med individen, med gemenskapen och med samhället tar sig uttryck. För att närma oss ett artikulerande måste vi undersöka grunderna till resonemanget kring konstens förenande potential: Vad är konstens koppling till konstnären, medmänniskorna och samhället? Vad är dess förenande egenskaper med individen, gemenskapen och samhället? Begreppet kommunikation ligger nära tillhands.

5.1.1 Kommunikation

Det finns otaliga teorier kring hur konst kommunicerar och liknelsen emellan konst och språk tycks närma sig praxis i beskrivandet av konsten. Är konsten ett språk? Är konst en form av kommunikation?

”A real work of art destroys, in the consciousness of the receiver, the separation between himself and the artist, nor that alone, but also between himself and all whose minds receive this work of art. In this freeing of our personality from its separation and isolation, and in this uniting of it with others, lies the chief characteristic and the great attractive force of art.”²⁶

Är kommunikation – individens strävan att nå ut till massan och förena och ena den, och med den, också sig själv i den, i själva verket konstens altruistiska gärning?

”Ty verkets enhet har sin resonans. Dess eko, som vår själ uppfattar ljuder allt närmre och närmre. Det fullbordade verket breder ut sig för att meddela sig och strömmar slutligen tillbaka till sin källa. Ringen är sluten. Musiken visar sig alltså för oss som ett medel att göra oss till ett med vår nästa – och med Den Evige.”²⁷

²⁵ Svanström, 2009.

²⁶ Tolstoy, 1904. (s.153)

²⁷ Stravinskij, 1991. (s.92-93)

Detta kapitel kommer fokusera på den forskning som finns kring den musikaliska kommunikationen. I utforskande syfte kommer jag i detta kapitel anta grundprincipen att musiken verkar som ett kommunikativt medel. Min utgångspunkt i antagandet kommer vara en grundtes som bygger på att kommunikationen möjliggörs av konstnärens strävan efter att nå ut och *förmedla* något med det man skapat och åskådarens önskan att *uppleva* något.²⁸

Kommunikation indikerar kontakt och ömsesidigt utbyte, något som gärna gör konsten till en tacksam representant inom kategorin. Det finns också ett brett forskningsfält inom området konstnärlig kommunikation.

Ingmar Bengtsson, musikforskare och professor i musikvetenskap vid Uppsala Universitet undersöker i sin bok "Musikvetenskap. En översikt" bland annat frågan "Vad är musik?". Ur denna till synes enkla fråga utkristalliserar sedan ett helt spektrum av analyser och resonemang: variationer på hur frågan skulle kunna tolkas, förklaringar till variationerna och sedan svar eller resonemang kring dessa olika variationer. Frågan utvecklas vidare och visar så sin otroliga komplexitet och mångfasetterade snårighet, men ur komplexiteten föds slutligen något av en förenande idé ibland alla förgreningar:

"En huvudtes, som etappvis skall utvecklas i det följande, är emellertid att musik under alla förhållanden kan betraktas som en form av *kommunikation*, som en form av meningsfulla *meddelanden* baserade på specifikt musikaliska *koder* i uttryckets vidare semiotiska mening."²⁹

Ingmar Bengtsson befäster så mitt antagande; musik är att betrakta som en form av kommunikation. Kommunikationen är dock inte vilken kommunikation som helst, utan uppbyggd av specifika "musikaliska *koder* i uttryckets vidare semiotiska mening". Vad är dessa koder och hur är det tänkt att budskapet eller meddelandet ska nå ut och dechiffreras?

Laszlo Ervin konstruerar i sin text "Cybernaetics of Musical Activity" en modell för hur utformningen, tolkandet och lyssnandet av musik är uppbyggt. Han utformar sin modell kring antagandet att känslan är nyckelelementet i avkodandet av det musikaliska budskapet. Det är med hjälp av känslan som man uppnår estetisk avnjutning av musik.

"... feeling is a key factor in the aesthetic enjoyment of music. And that when such enjoyment or experience obtains, the feelings of the subject match with the perceptual qualities of the work

²⁸ Se Bengtsson, Ingmar och Ervin, Laszlo.

²⁹ Bengtsson, 1973. (s. 8)

experienced. /.../Notwithstanding romantic notions to the contrary, performers do not penetrate the musical ideas of composers by some direct empathy or insight. They use the score (or the composer's comments or recordings, if any) and attempt to match the prescribed sounds with their own ways of feeling. If the sounds appear to express just what they have felt themselves, it is natural for interpreters to assume that they have found the right interpretation – and that it is the one intended by the composer. But whether performers precisely recreate the composer's intentions is immaterial (it is the "intentional fallacy"): what matters is that they match sounds to their own genuine feelings. If so, they "bring the score to life", to their own life, which is the only kind they can lend to it."³⁰

Ervin's antagande är grundat på en bred, generell uppfattning som delas av såväl kompositörer, tolkar och kritiker, något som han också själv understryker:

"That music creates feeling, and is in itself a kind of embodiment of feeling in sound, is seldom contested. The evidence on this score is overwhelming and has received the attention of virtually all composers, performers and critics, from C. Ph. E. Bach, through Liszt to Stravinsky."³¹

I kontrast till Laszlos tes har Harald Jørgensen i sin bok "Musikkopplevelsens Psykologi"³² sammanställt fyra olika aspekter på vad musik kan uttrycka:

- Att musik uttrycker ett ljudmönster: musik uttrycker enbart de faktiska ljudmönster som sammansatts av kompositören. Det finns ingen tolkning av musiken annat än den kopplad till den faktiska produkten, ljudet och ljudmönstret.
- Att musik uttrycker känslor.
- Att musik uttrycker något om, eller beskriver speciella situationer, personer el. dyl. Exempel som Jørgensen ger på detta är programmusik. Ett slags tonmåleri, där musiken alltså skall skildra och/eller beskriva en faktisk situation, omgivning eller person.
- Att musik beskriver eller uttrycker något om eller reflekterar sociala förhållanden; exempelvis kan man tala om musik som uttrycker en politisk ideologi, speglar ett samhällsförhållande eller en samhällsklass.

Jørgensen föreslår, i motsats till Ervin, att musikalisk kommunikation istället för att enbart grunda sig i känslobaserad kommunikation har flera uttrycksmöjligheter. Något som också understryks av

³⁰ Ervin, 1973. (s. 376-383)

³¹ Ibid. (s.376)

³² Jørgensen, 1989. (s. 4-5)

följande citat av Hans Gurstad-Nilsson, även om känslan här erkänns ha en omistlig del i *upplevandet* av musik.

”Att avkräva all konst att den ska beröra känslomässigt är naivt och i sin förlängning en skrämmande tanke. Känslorna är en dimension av musikupplevelsen, för mig en omistlig del.”³³

Jørgensen målar med sina exempel upp en rikare bild av den musikaliska kommunikationen, där känslan enbart är en av flera möjliga uttryck för musiken. Musiken bör därför också kunna tolkas på fler sätt än enbart genom känslor. Konstaterandet att musik uttrycks på multipla sätt får mig genast att undra om det inte finns flera versioner av uttryck än Jørgensens fyra varianter. Även om vi förutsätter att det enbart finns fyra; hur orienterar man sig som lyssnare ibland dessa fyra? Finns det en tydlig gräns emellan musik som uttrycker känslor och musik som uttrycker ljudmönster? Hur kan en lyssnare avgöra, vilken av kategorierna som musiken tillhör? Finns det gråzoner, eller områden där de fyra olika kategorierna blandas? Bildar inte dessa gråzoner eller blandningar i sådant fall nya kategorier? Öppnar inte möjligheten av blandningar också upp för blandningar emellan blandningarna – som då leder till ytterligare nya kategorier? Ändlösheten i resonemanget är slående.

Om vi sluter upp kring att konstens kommunikation är oändlig och därmed svår, för att inte säga omöjlig, att fånga upp i kategorier och diktera i svart och vitt kan vi påstå följande;

*Konstutövandet gör sig bättre i gråskala*³⁴

Bestämmandet av konst som en form av kommunikation är egentligen oförenligt med mitt påstående, eftersom bestämmandet av konst som kommunikation medför en inrutning, en gränsdragning; man utesluter konstens möjlighet att inte kommunicera och begränsar den därmed.

³³ Gurstad-Nilsson, 2013. (s. 16)

³⁴ Anteckning 19 oktober 2012 kl.10.27

KONTAKT III

Läses tillsammans med spår 4 på Fonogram II

Rummet står still. Andas frustration.

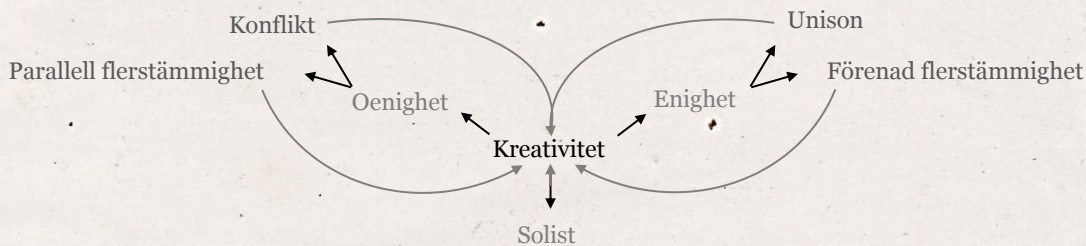
Att bli störd och att störa varandras intuition. Kompromissen införs i ett kompromisslöst land – en välkommet ovälkommen gest.

Vi är alla främlingar här, vi letar oss fram i vår nya omgivning: kartlägger landskapet, klimatet, letar ett gemensamt språk. Finner: nya stigar, gamla stigar; inom oss själva, inom andra, inom gruppen.

Kompromisserna läggs ihop till en enhet – leder vidare – bildar en helhet:

En ny gemensam kompromisslöshet.

Söker kontakt – initierar material och toner – bildar musik.



Reaktionär initiering. Imaginär initiering. Anatomisk initiering. Emotionell initiering.

Disharmoni – Oenighet: Ofrivilligt bundna till varandra sliter vi åt var sitt håll. Avsiktligt eller oavsiktligt. Vi splittrar landet; avgränsar, inrättar självstyre skapar vårt eget språk. Talar sedan högt och tydligt flerspråkig poly/kaka-foni.

Harmoni – Enighet: Gemensamt ömsom leder, ömsom följer vi varandra genom de utforskade markerna som vi skapat. Vi sprider ut oss. Ger varandra utrymme. Låter någon dröja kvar vid en plats – går vidare, för att sedan vänta in.

Solist: Pausering. Gemensamt skapas utrymme åt individens idéer. Andning – Andrum.

Kan vi mötas?

... För att senare byta riktning. Stanna kvar.

Känna tillit?

5.1.2 En annan ingång

Jag lämnar den tidigare antagna grundprincipen att musiken verkar som ett kommunikativt medel och kastar mig istället förbehållslöst in i frågan.

“Its contribution to society is not communication with it but rather something extremely mediated: It is resistance in which, by virtue of inner- aesthetic development, social development is reproduced without being imitated.”³⁵

Förutom Adornos distinktion där musiken (konsten) istället för att ämna kommunicera med samhället snarare representerar ett indirekt *motstånd* till samhället genom dess unika särart, finns det också flera direkt konkreta exempel på icke-kommunicerande musik. Eller åtminstone musik som kommunicerar utanför ramarna för definitionen av ordet kommunikation dvs. ömsesidigt utbyte. Några exempel; det finns musik som används som ett terapeutiskt instrument, det finns ytterligare exempel på kulturer där musik utövas i ensamhet som ett sätt att komma närmare Gud. Man kan också tänka sig scenarion där det finns kompositörer som skriver för sig själva, material som inte är tänkt att framföras för en publik.

Det går alltså att på goda grunder kritisera den generella och kanske rent av slentrianmässiga liknelsen emellan konst och kommunikation. Vidare kan man uppmärksamma att det vi diskuterar i problematiseringen kring kommunicerande konst i själva verket är upplevelsen av konst. Upplevelsen överförs sedan till konstverket i sig. Upplevelsen är att konsten kommunicerar, därför tillskrivs också konstverket en egenskap av att kommunicera och i förlängningen attribueras hela verksamheten som kommunikativ: konst = kommunikation eftersom upplevelsen = kommunikation. Är en överföring av detta slag verkligen giltig?

5.1.3 En gränslös kommunikation

Försöken att konkretisera och kategorisera kommunikationen eller icke-kommunikationen kring konst eller i mitt specifika fall; musik, tycks mig landa i en förenkling som varken gynnar lyssnandet eller utövandet av musik. Frågan är om vi kan enas kring någonting? Möjliggörs en gränslös kommunikation som också innefattar icke-kommunikationen möjligen via ontologiska kategorier?

³⁵ Adorno, 1997. (s.296)

Något som vidare skulle kunna öppna upp för ett gränslöst lyssnande. Skulle det fortfarande kunna kallas kommunikation?

Musiken färdigställs i åhörarens öron. Vi bildar som åhörare en egen uppfattning om vad som försegår i det musikaliska rummet som ljuden bildar. Genom processeringen av det klingande ljudmaterialet blir vi alla tolkare – kompositören likväl som utövaren och åhöraren. Kompositören när denne i sitt huvud *hör* musiken ta form, tolken när denne *hör* sitt instrument klinga och åhöraren när denne *hör* musiken. Vi talar också alla samtidigt genom våra tolkningar, vi berättar; i första ledet för oss själva, vad det är vi hör. Vi lyssnar alla och talar alla samtidigt. En makalös kommunikation som borde innebära total kakafoni och kaos men som i andäktig tystnad försegår i enhällig överenskommelse.

”Vi firar sabbat från viljans tukthusarbete, Ixions hjul står stilla, och vi njuter öden viljelösa åskådningens salighet. Återigen är det fråga om åskådningen, i vilken tillvarons hemligheter avslöjas och vi upplever den fullständiga friheten. En sådan konst kan inte stå i tjänst hos några intressen, och den kan följaktligen inte vara nyttig. Men dess betydelse är gränslös.”³⁶

5.1.4 Något annat än kommunikation

Att upplevelsen av konst har intresserat och fortsätter att intressera inte bara konstnärer utan också filosofer och andra tänkare är tydligt. I undersökningen av vårt varande refereras det ofta till konst och många betydande filosofer behandlar också i sina världsåskådningar ämnet konst i formen av estetiska teorier.³⁷ Nietzsche skrev verket *”The case of Wagner”* av en utslutande anledning, nämligen:

”That the theater should not lord it over the arts.

That the actor should not seduce those who are authentic.

*That music should not become an art of lying.”*³⁸

³⁶ Schopenhauer, Arthur.

³⁷ Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, m fl.

³⁸ Nietzsche, 1967. (s.180)

Uppmärksamheten som filosofin ägnar åt konsten är talande: konsten kännetecknas av en ontologisk beskaffenhet. Genom att undersöka grunderna till konstverkets/konstens ursprung finner vi på vägen definitioner till vårt eget varande.³⁹ Är det inte snarare uti denna ontologiska beskaffenhet som vi berör en intressant aspekt av konsten, både ur ett samhälleligt, tillika mänskligt perspektiv?

³⁹ Heidegger, 1987.

INIFRÅN

6 INIFRÅN

Försöken att utifrån söka svar på konstens koppling till konstnären, medmänniskorna och samhället samt dess förenande egenskaper med individen, gemenskapen och samhället ledde fram till *konstens ontologiska beskaffenhet*. Vad innebär konstens ontologiska beskaffenhet? Vad är dess verkan? Hur tar den sig uttryck? För att fullfölja utforskningen och skänka djupare insikt kring frågorna krävs det att sökandet skiftar position ifrån ett yttre till ett inre perspektiv. Det inre perspektivet utgörs av den konstnärliga processen - här råder konstens ontologiska verkan – det borde därför också vara här vi söker svaren kring dess beskaffenhet. Den fortsatta delen av skrivandet kommer därför i än större grad komma att genomsyras av min person, än den tidigare texten.

Jag vill samtidigt passa på att påpeka att jag som människa inte innehar någon större ontologisk insikt än någon annan människa. Genom mina verk och min konstnärliga process skänks mig dock en möjlighet att dela med mig av ontologisk insikt – mina verk och min process överstiger på detta sätt mig själv.

I följande kapitel kommer angreppspunkterna variera för att åstadkomma det möjliga i det omöjliga – att i ord genomtränga den konstnärliga processen. Detta kapitel bör spännas mot kapitlen; ”Musik I”, ”Musik II” osv. och ”Kontakt I”, ”Kontakt II” osv. med vilka det har stor samhörighet.

6.1.1 En metod

Metoden tar sin form i en rörelse i tre riktningar – rörelsen handlar om en utveckling, ett sökande och ett förvaltande av kunskap och är alltså uppbyggd av tre variabler: *fördjupning*, *diversitet* och *progressivitet*.

Fördjupning – för att nå djupare inom redan förvärvade kunskaper,

Diversitet – för att söka nya horisonter och verktyg och bredda mitt kunnande och;

Progressivitet – för att vara nyskapande i mitt arbete och hitta nya vägar där de gamla upphör.

De tre riktningarna i utvecklingen är alla lika essentiella för att jag, både som människa och som konstnär inte ska stagnera. De tre riktningarna sammanfattas till *den tredimensionella rörelsen*.

6.1.2 Yttre förmågor

Yttre förmågor – mina samlade erfarenhets- och lärdomsbaserade kunskaper,⁴⁰ som med hjälp av den tredimensionella rörelsen ständigt strävar.

Vi sorterar sanningar och osanningar i oändliga linjer, där tidigare sanningar byts mot nya och därmed förvandlar de gamla sanningarna till osanningar. Detta i sin tur sprider nytt ljus över det vi tidigare valt att kalla för osanningar – för om en sanning kan förvandlas till osanning, måste det även gå att tillämpa åt andra hållet. Denna ständiga morfos har för mig i perioder medfört en känsla av meningslöshet – Vad finns det för mening med att försöka definiera något som i slutändan förmodligen måste omdefinieras eller rent utav finnas odefinierbart? Men meningslösheten är destruktiv, fruktlös och skapar endast ett paralyserat tillstånd av vakuum. Allt står stilla. Stagnerar. Så kan det inte vara.

Värdet ligger i *själva processen*. De tillsynes viktiga svaren, sanningarna eller summorna, om man så vill, må vara flyktiga, men är ändå en del av något större. Allt detta pågår i en evig spiral, och skänker oss efter varje bearbetning ett nytt perspektiv och berikar vår sammantagna kännedom om oss själva och det vi gör samt även om andra.

”Att tro helt och fullt men samtidigt hysa tvivel är inte alls någon motsägelse. Det förutsätter en större respekt för sanningen, ett medvetande om att sanningen alltid är något mer än allt det som i ett visst ögonblick kan sägas eller göras. Till varje tes finns en antites, och härtill kommer en syntes. Sanningen är sålunda en process som aldrig tar slut. Vi förstår nu innebörden av de ord som tillskrevs Leibnitz: 'Jag skulle gå fem mil för att lyssna till min värsta fiende, om jag kunde lära mig någonting av honom.'”⁴¹

Det räcker dock inte, att enbart befinna sig i ständig rörelse om man inte medvetandegör den, eftersom rörelsen och den eventuella process som föranlett rörelsen då går förlorad. Det handlar alltså, enkelt uttryckt, inte bara om att ”gå framåt” utan att också vara medveten om att man ”går framåt” och därmed uppmärksamma och förstå vikten och innebörden av varje enskilt steg som man

⁴⁰ Jag väljer att kalla dem för mina yttre förmågor eftersom det är vetenskaper som jag valt att påklä mig – med detta inte sagt att påklädda lärdomar enbart är något ytligt som inte kan gå djupt och bli en del en själv.

⁴¹ May, 1975. (s. 22)

tar. För att uppnå en medvetenhet kring både rörelsen och delmomenten inuti rörelsen, krävs ett stort mått av analys och reflektion och en vilja att bearbeta och registrera hela spektrat av rörelsen.

Att uppleva är att leva sig in i det absoluta. Att absorberas och att absorbera. Reflektionen tillkommer efteråt för att binda våra upplevelser till oss själva. Utan reflektion blir upplevelserna flytande, hängande, ogripbara möjlighetsrika företeelser som varken skänker oss djup, livskvalitet eller ny förståelse. Detta lämnar oss som utvecklade förströdda varelser, med ett minne fyllt av skärvor av vad vi kunde varit. Det är upp till oss själva att skapa vår egen helhet. Reflektion förenar upplevelserna med oss själva och skapar helhet.⁴²

Processen jag försöka beskriva är en strävan. En ständig evaluering och registrering av min pågående utveckling och mitt sökande. För verket fungerar det som en ständig syresättare. Ingjuter liv i det. En del av min mänsklighet, en påminnelse om min felbarhet och min fullkomlighet på en gång. Felbarheten att aldrig bli fulländad och fullkomligheten i att ständigt utvecklas och övervinna sig själv. En ständig strävan.

6.1.3 Inre förmågor

Inre förmågor – en källa eller ett inre incitament som hyser drivkraft, lust och inspiration.

”Det som förenar de verk som lever genom årtusenden, och som med tiden endast strålar allt klarare är ingenting yttre, ingenting ytligt – det är deras rötters rot: konstens eget mystiska innehåll.”⁴³

De inre förmågorna tillhör och bildar det inre incitament som representerar ursprunget till musiken – essensen av den eller som Kandinsky beskriver det; ”rötternas rot: konstens eget mytiska innehåll.”

⁴² Anteckning 2 oktober 2011 kl.02.32

⁴³ Kandinsky, 1994. (s.76)

Det inre incitamentet är alltid aktivt i min kreativa process; i komposition, improvisation, i framförandet av mina verk, i tolkandet av någon annans verk och slutligen i alla former av upplevande av konst.

Det inre incitamentet är det som ser helheten i det ofullständiga. Ser verkets slutskepnad framför sig innan det är färdigställt.

”Konstnären låter oss se världen genom sina ögon. Att han har dessa ögon, att han fattar det väsentliga i tingen, det som faller utanför alla relationer, är en gåva av hans genius, är det medfödda; men att han är i stånd att också låna oss denna gåva, att han låta oss taga på oss hans ögon: det är det förvärvade, det tekniska i konsten.”⁴⁴

Geniuset som Schopenhauer här beskriver är en ekvivalent till det inre incitamentet. Konstnärens genius går lätt att uppfatta som något gudomligt givet; en exklusiv gåva, musikalitet eller liknande, jag uppfattar det dock inte alls så utan ser det snarare som något allmänmänskligt medfött.⁴⁵

Eftersom alla är i stånd till, och äger förmågan att uppskatta konst och därmed också förmågan att ”taga på” konstnärens ögon och på så vis se det väsentliga uti tingen, så bor detta genius – det medfödda – i oss alla. Det som urskiljer konstnären från åhöraren är dragningskraften till denna förmåga. Att konstnären känner en starkare dragningskraft till att se bortom kausala förhållanden jämfört med åhöraren skulle jag beskriva som en följd av det sociala arvet.⁴⁶ Det inre incitamentet bor inom oss alla.

6.1.4 Processen

Jag lever mitt liv i en ständig process –

Mitt konstnärliga arbete stannar inte på scenen, i övningsrummet, på kontoret, i skolan eller vid skrivbordet utan finns ständigt i tanke och sinne. Som konstnär finns det ingen distans mellan yrkesliv, vardagsliv och fritid – allt är sammanlänkat. Jag ser heller inga skäl, eller ens möjligheter att skilja mina livsskikt åt, eftersom de ständigt korsbefruktar varandra. Denna ständiga transcendens och transparens är en vital del i den konstnärliga processen.

⁴⁴ Schopenhauer, 1992. (s.288)

⁴⁵ Se och jämför med avsnittet Begåvning (s.52-53)

⁴⁶ Vidare utveckling av Schopenhauers estetiska teori sker i kapitlet ”Det självupppoffrande elementet” (s.71)

Den konstnärliga processen handlar om att medvetet förvalta kunskaper som kommer från de insikter man får utav att vara en tänkande och reflekterande människa för att sedan samlad, inspirerat och med stark övertygelse överföra dessa tankar, reflektioner och insikter på sin konststart.

”... Att vara som ett glödgat järn. Det är det, det handlar om! Det måste man alltid komma ihåg.”⁴⁷

Det jag beskriver är min konstnärliga process, men i transcendantsen och transparansen emellan mina olika livslager (yrkesliv, vardagsliv och fritid) finns inte längre några gränser emellan min konstnärliga process och min mänskliga process – allt är sammanlänkat. Det handlar om att *”vara som ett glödgat järn”* – om att vara ständigt delaktig och brinna för deltagandet i hela sin varelse. Det handlar om att vara i processen av att vara människa och att finna mening *i processen*, eftersom processen är den enda varaktiga faktorn i livet.

Att ge upp sina idéer är att dö i förtid.⁴⁸

⁴⁷ Yttrat av Nina de Heney under en av mina privatlektioner vårterminen 2012.

⁴⁸ Anteckning 7 mars 2013 kl. 16.00

MUSIK III

IMPROVISATION
Solomusik för akustisk röst

Var är frihet? Var söker man den? Var finner man den? Är frihet något som finns inom var och Andning. Rum. Närvaro. Skapande. Lugn. Möjligheter. Yta. Begränsningar. Andas. Tid. Styrka. Frid. en av oss solitt – solitärt, eller finner vi den i gemenskapen? Att var och en av oss får möjlighet Luft. Akustik. Musik. Erfarenhet. Impulsivitet. Intuition. Improvisation. Känsla. Andrum. Ro. Natur. att definiera vår egen frihet. – Är det frihet? · Friheten i andningen. Källan till sång. Okonstlad. Lätthet. Absorption. Utrymme. Sinnesro. Tilltro. Tillit. Insikt. Styrka. Balans. Andas.

(Musiken finns representerad på Fonogram I: Spår 6)

Musik III.I

Jag skrev denna text som en del av en improvisation som jag framförde på Kalvfestivalen i Kalv sommaren 2012. Festivalarrangörerna hade bett mig framföra ca 2-4 minuter musik, antingen komponerad eller improviserad, som skulle komma att företräda ordet "Frihet".

Förfrågan resulterade i den på förra sidan avbildade texten "Frihet" som sedan kom att fungera som ett slags ansats eller avstamp för improvisationen. Ett sätt att försätta mig som improvisatör i en särskild utvald stämning och samtidigt också peka ut en musikalisk vokabulär, utan att bli för explicit eller att rubba den invaggade stämningen. Den "musikaliska vokabulären" utgörs här av framförallt andning och angränsade ljud. Jag ger mig också möjligheten till viss dramaturgi, som kan utspela sig som rytmisk eller kanske som ett crescendo, via den sista meningen skriven i svart: "Källan till sång" – en brytpunkt, där jag helt plötsligt bringar in en antydning om ett tonligt-klingande element mot den gråa textens ständigt återkommande tonlösa ljudbild: "Andning" "Andrum" "Andas".

Framförandet av mitt ord "frihet" skulle sedan komma att bli en del i en 2,5 km lång pilgrimsvandring, där även 6 andra musiker fått sina egna pilgrimsord att representera: långsamhet, enkelhet, bekymmerslöshet, tystnad, delande och andlighet. Åhörarna fick under sin vandring stanna upp vid 7 stationer där dessa "pilgrimsord" fanns representerade av varsin musiker. Pilgrimsvandringen fördes helt i tystnad bortsatt från den klingande musiken, inga applåder eller diskussioner ägde rum varken innan, emellan eller efter de musikaliska avbrotten i vandringen.

Det sammanlagda deltagandet i pilgrimsvandringen var omkring 120 personer uppdelat på 6 stycken enskilda grupper. Vilket innebar att jag och likaså mina musikerkollegor fick möjlighet att spela våra pilgrimsord 6 gånger i följd – allt under stor andakt och iakttagen tystnad.

Detta påverkade musiken. I varje enskilt möte med pilgrimsgrupperna pulserade stycket, i detta fall improvisationen, med en ständig kraft och intensitet. Stycket fortgick i tystnaden och fortplantade sig i nästa möte med nästa grupp. Improvisationen växte, men utan att förlora fästet i sin klang och sin mening. Efter att sista gruppen lyssnat till ordet reste jag mig upp och anslöt till skaran för att följa dem vandringen ut. Under vandringen förstärktes känslan av musikens och tystnadens enorma påverkan på varandra, på musikerna och på den vandrande åhörarskaran.

Begåvning erövrar.⁴⁹

Jag skriver inte dessa rader av en händelse. Jag musicerar inte på grund av musikalitet. Jag sjunger inte på grund av en ingivelse. Jag besitter ingen gudomlig fallenhet. Jag anser mig inte utsedd.

Begåvning erövrar.

För varje tänkt tanke kring musik, om musik, för musik fylls jag av dess potential. För varje vilset försök att finna klarhet i det grumliga bereder jag väg för en öppning i dimman – ett ögonblicks klarsynthet. Jag kuvar motståndet för att slutligen få det att kapitulera för de samlade insikterna. Begåvning erövrar.

6.1.6 Musiken

”Musik är inte i sig själv så betydelsemättad för vårt inre, så djupt berörande, att den kan betraktas som ett känslans omedelbara språk; utan det är dess urgamla förbindelse med poesin som lagt in så mycket symbolik i den rytmiska rörelsen, i starkare och svagare toner, att vi nu inbillar oss att den talar direkt till det inre och kommer ur det inre.”⁵⁰

Trots musikens svårfångade mångtyddhet och gränslösa skapande så har det konstruerats flera olika regelverk kring själva skapandet av musik. Dessa regelverk och teorier kring musik baseras på och uppkommer tack vare de normer som epokvis uppträder i musikhistorien. Normerna återfinns i alla former av musikaliska genrer och benämns vardagligen; *tradition*.

Tradition behöver inte vara varken negativ eller positiv, men den kan bära med sig vissa risker. På grund av de olika uttalade traditionerna har musiken i särskilda sammanhang fått sig en mer konkret innebörd, åhöraren har således tack vare/på grund av traditionen nu fråntagits en del av sin tolkningsrätt, man vet, tryggt nog, att det ena eller andra är tillåtet/mer bra/mindre bra, och behöver därför inte fullt ut aktivera sitt lyssnande och sin musikaliska tolkningsförmåga.

Den eventuella trygghet man kan finna i traditionen bör dock mer sanningsenligt benämnas som en falsk trygghet. Förutom de risker som traditionen kan föra med sig när det gäller åhöraren så finns det också aspekter av traditionen som kan verka förlamande på själva musiken. Självklart finns det

⁴⁹ Anteckning 9 mars 2013 kl. 00.53

⁵⁰ Schopenhauer, Arthur.

också fantastisk musik som följer särskilda stilistiska regler och som därmed räknas tillhöra en specifik tradition eller genre. Men musik som *enbart* följer en tradition, som förslavats under en normens regler, löper risken att helt mista sin relevans och sitt liv. Liksom musik som inte förstår sitt förhållande till en tradition eller förvägrar den bara förminskas ned till just en vägran. Musik som enbart skrivs för att följa traditionen förminskas ner till funktionsduglig underhållning – och denna typ av missbruk finns representerade inom alla olika typer av musik.

I musik som skrivits för- och på grund av traditionen finns ingen upplevelse – det finns möjligen upplevelser runt omkring denna musik; stora artister, dansgolv, sammankomster av olika slag eller status och klass – fenomen som, kan tilläggas, inte är nya för vår tid. Men bara musiken i sig, naken, utan diverse underhållningsförpackningar eller minnen/fantasier av dem, är tom – ihålig.

Som påpekats i tidigare stycke så kan man naturligtvis göra musik som håller sig inom de musikaliska traditionerna/normerna som är levande – normerna kan vara en del av en kompositörs språk, men då återkommer vi till lyssnarens ansvar; man får inte som lyssnare tillåta sig själv att tryggt paralyseras av traditionens/normernas påbjudna facit, då måste man lyssna och uppleva.

Ämnet går bra att översätta till andra aspekter av konstnärskapet som är mer eller mindre löst relaterade till den form av tradition som jag här talar om. Att till exempel medvetet omforma sitt konstnärliga språk för att gynna sin karriär eller andra kommersiella syften, tillhör samma problematik. Donald Judd, en amerikansk konstnär aktiv främst under 70-80 talen beskriver hur de amerikanska konstnärerna på 50 talet arbetade självständigt med sin konst och inte berördes av den kommersiella marknaden. Han beskriver också hur kommersialismen till en början utvecklades runt omkring några av de främsta då aktiva konstnärerna – snarare än motsatsen: att konstnärerna utvecklades inom kommersialismen. Judd menar därför att kommersialismen till början inte gjorde någon skada på konsten, men att systemet senare utökats och därmed fått helt andra konsekvenser, både för konsten och för konstnärerna.

”Men nu existerar det fyra stora system som alla kräver konst och konstnärer för sin verksamhet: konsthandeln, museerna, utbildningen samt stipendiernas och beställningsverkens byråkrati. Under de senaste femton åren har konstens integrering i industrisamhället påbörjats, eller är kanske det konstens integrering i det byråkratiska samhället./.../ De fyra stora systemen kastar sig

blodtörstigt över konsten, vilket hotar att räddningslöst utplåna dessas eget existensberättigande.”⁵¹

Hierarkierna, systemen och kommersialismen hotar alltså enligt Judd att räddningslöst utplåna konstens existensberättigande. Men vad är egentligen konstens existensberättigande från första början?

Återigen återkommer jag till att det är en fråga som vi måste svara på individuellt och subjektivt – men det betyder kanske inte att man inte skulle kunna fastställa vissa grundläggande kriterier för vad som inte kan vara konst eller vad som kanske till och med kan vara direkt skadligt för den konstnärliga verksamheten.

Det är här vi återkommer till begreppet tradition som i det här fallet också går att para ihop med; bruklighet, funktion, foglighet osv. En konstnärlig process kan inte baseras på varken allmänhetens eller traditionens normer. Då upphör det vara ett konstverk – istället har vi skapat en produkt. Självklart finns det gråskalor när det gäller vad som är att betrakta konst och vad som är att betrakta som en produkt, men den springande punkten är fortfarande konstnärens intention: väger intentionerna av att skapa något för galleristens, kritikerns, publikens, traditionens eller handelns intressen över är det att betrakta som en produkt, är det tvärt om: som konst.

Jag inser själv att jag med mina resonemang är ute på djupt vatten. Hur ska man som åskådare veta vad konstnären har för intentioner eller ingångar till sin konst? Svaret är ju självklart att vi omöjligen kan veta en konstnärns intentioner, åtminstone aldrig helt säkert. Min nuvarande uppfattning säger mig dock att intentionerna avspeglas i konstverket. En avspegling som man genom en fördjupad erfarenhet och utbildning inom konstområdet kan komma att uppfatta med en allt säkrare instinkt. Det är måhända en smått romantisk eller idealistisk syn på konsten men för mig är det den enda tänkbara. För mig.

Min syn på konst eller min tes understryker fortsättningsvis inte bara fördelarna av det koncentrerade lyssnandet eller betraktandet av konst, utan också den direkta nödvändigheten av det. Man måste alltid vara beredd på att uppleva.

⁵¹ Judd, 1990. (s.99)

Framme vid taulan står en auktoritär och smått elitistisk man med ett orubbligt engagemang inom ämnet musikteori. Alla som går kursen formligen indoktrineras med musikteoretiska termer och formler som läraren framför på sitt nästan militanta vis. Steganalys och 2-5-1 progressioner har ingjuttits i våra hjärnor som logiska musikaliska fundament som alltid går att förlita sig på. Lektionerna blir mer och mer invecklade; de tydliga lagar och regler som tidigare tycktes förhållandevis banala vävs nu ihop med andra lagar och regler om möjliga altereringar och bildar tillsammans en tjock och komplex väv. Vi vaggas samtidigt med denna process in i en linda där illusioner om totala sanningar inom musik målas upp varandra.

Vi har numrit mötas en gång i veckan i knappt ett halvår när man går in på att redogöra begreppen kring antiteter i musik. **Undantag** var ordet som vid det här laget skar så illa i allas öron att total förlamning uppstod i rummet. Vi hade svårt varenda liten droppe av vad vi trodde var musiksanningens logiska formel i jakten på den absoluta musiken och vi fortsatte att frenetiskt väva vårt musikteoretiska samhälle av dessa yriga och motstridiga regeltrådar trots reglernas ibland svårgripbara natur – men rena motägelser – undantag? Läraren som hitintills basinerat ut logiska, om än komplexa, följder skapade helt plötsligt ett stort kaos i våra huvuden – för tillåter du ett undantag, måste det ju var möjligt att göra ett till, och ett till... och sedan ytterligare ett? Jag hämtade andan och förmådde mig efter en stund att framlägga följande påstående för läraren "Men detta måste ju i sin tur betyda att det går att tillämpa undantag på alla regler vi hittills har lärt oss?" Hans svar blir inte det betryggande nej som vi väntade på, inte heller ett ja utan "Jamen, självklart. Tycker du att något ska låta på ett visst sätt och kan berättiga det för dig själv så kan du bortse från vilken regel du vill." Det logiska musikteoretiska samhälle som vid detta lag numrit ta form inom våra huvuden raserades och befolkningen revolterade, total anarki utlystes inom loppet av tre stavelser.

Jag inser att det var naivt av oss att anta att det skulle kunna finnas en musikalisk absolut sanning. Jag skulle till och med vilja påstå att det var respektlöst av oss att tro att det skulle gå att förminska ner musiken till en teoretisk formel, ändå är vi inte ensamma om vårt misstag.

Ideligen görs misstaget att uppfatta musik som något som går att fånga i standardiserade mått – något som går att tävla i, något som går att producera, något som går att perfektera, men detta är inte- och kan aldrig bli något annat än alkemi. För att inse detta krävs det att vi vågar tro på musiken och på konsten.

In i musiken. Känn gränslösheten.

Det oändliga stupet.

In i musiken. Känn ängsligheten.

Obarmhärtheten.

In i musiken. Känn ansvaret.

Bär det.

In i musiken. Känn tomheten.

Ihålligheten.

In i musiken. Känn varandet.

Lär din existens.

In i musiken. Känn gravitationen skifta.

Marken rämna.

In i musiken. Känn otåligheten.

Sköt om den.

In i musiken. Känn angelägenheten.

Våga allvaret.

6.1.7 Tid – Duration

”If you consider that sound is characterized by its pitch, its loudness, its timbre, and its duration, and that silence that is the opposite and, therefore, the necessary partner of sound is characterized only by its duration, you will be drawn to the conclusion that, of the four characteristics of the material of music, duration, that is, time length, is the most fundamental.”⁵²

Tid är ett skört begrepp. Vad är tid? Hur är den? Vad innebär tid? Stora frågor, som sällan om någonsin leder till några tydliga svar, på grund av deras flyktighet. För att närma oss ämnet tid krävs därför en omformulering av frågorna: Hur uppfattar vi tiden? Det går kanske inte heller att sätta ett *vi* i den meningen: Hur uppfattar *jag* tiden? Alternativt: Hur uppfattar *du* tiden? – och om det inte finns en egentlig gemensam uppfattning om tid; om uppfattningen av tid är subjektiv, hur vinner man kontroll över den?

Som musiker och konstnär blir frågan om tid – duration – central på ett naturligt sätt eftersom våra verk ovillkorligen förhåller sig till tiden. Våra verk är beroende av tid, därför är också vi som musikaliska konstnärer lika beroende av tid. Vi som skapar musik måste därför finna ett sätt att förhålla oss till tiden.

Tiden representerar i vardaglig mening en form av mätinstrument. Den går att föreställa sig som en praktisk rät linje som går att uppskatta, mäta, räkna, jämföra osv. I framförandet av ett verk eller i skapandet av en improvisation upplever jag en skiftning i min uppfattning av tid. Även om vi inom musik kan föreställa och förhålla oss till en rät tidslig linje så ges det i musiken möjlighet att bända denna linje, dela upp den och flytta runt delarna, påskynda och sakta ner dess hastighet – en organisk tidsaxel.⁵³

En organisk tidsaxel – är det ett element reserverat för konstnärliga utövare? Kan vi inte själva positionera oss i tiden, utefter tiden eller bortom tiden? Är inte vår livstid relativ, organisk? Jag upplever i mitt konstnärliga arbete en förlängning av min livstid – en förlängning som i fysisk mening är överklig, men som i mental mening är högst verklig; till och med påtaglig. Vilken verklighet ska jag förhålla mig till?

⁵² Kostelanetz, 1987. (s.81)

⁵³ Jag gör ett närmare försök att förklara detta fenomen i stycket ”Kontakt II” (s.19)

”Vågar man släppa lös fantasin, tänka det otänkbara..? Vi står inför risken att tappa orienteringen, risken för total isolering, Kommer vi förlora de gränser som gör det möjligt för oss att orientera oss i det som kallas verkligheten?”⁵⁴

”... *det som kallas verkligheten.*” Vi har gemensamt gått med på en överenskommelse om att det som vi kan enas om, är att betrakta som verklighet. Att upplevelser bortom gripbara eller åtminstone åskådliga skeenden är svårare att enas kring, betyder det att de förhåller sig utanför den så kallade verkligheten? Egentligen är jag ointresserad av att varken försvara eller rasera vår bild av verkligheten. Egentligen är jag inte intresserad av att definiera en ny verklighet. *Egentligen* intresserar mig inte verkligheten – i alla fall inte en verklighet som begränsar mig eller förmanar mig kring min uppfattning om min egen tillvaro. Hur jag uppfattar tid är upp till mig. Hur jag sedermera uppfattar min verklighet betingad av tiden, är upp till mig. Men ett beslut måste tas och efterlevas eller omvärderas för att kunna leva i en verklighet med den tidsuppfattning som bäst understödjer en god tillvaro.

I realiteten flyger tiden förbi. Endast i musiken kan jag stanna, dra ut och förlänga min livstid!⁵⁵

⁵⁴ May, 1975. (s.114)

⁵⁵ Anteckning 2 november 2012 kl. 21.43

KONTAKT IV

Läses tillsammans med spår 5 på Fonogram II

Att träda in i ett rum – i en annan sfär.

Att byta miljö.

Jag står vidöppen, tom, formbar, påverkbar.

Beredd.

Jag blir din förlängda arm:

Där du skriker – skriker jag. Där du viskar – viskar jag. Där du andas – andas jag. Där din vilja slutar – tystnar jag.

Marionett.

I linje med-, eller rak motsatts mot mina musikaliska värderingar, mitt inre musikaliska väsen, låter jag mig frivilligen infiltreras för att en stund betrakta och beakta musiken genom dina öron.

Se vad du Ser – Höra vad du Hör – Göra vad du Gör

Samtidigt strävar jag ofrånkomligen efter min självständighet. När förståelsen lagt sig till ro, när din betraktelse slagit sin rot inom mig upphör skådespelet.

Med uppvaknandet av min intention, mitt musikaliska väsen föds möjligheterna till en allians.

Jag blir din förlängda arm:

Denna gång med min egen röst och din betraktelse. Mina skrik ljuder kanske gällare än dina, mina viskningar luftigare. Min andning mer intensivt – men det är din musik som ljuder, din musik som föds och närs av dig, genom mig.

Jag blir din förlängda arm:

Där du skriker – skriker också jag. Där du viskar – viskar också jag. Där du andas – andas också jag.

Där din vilja slutar – tystnar jag.

*

6.1.8 Lyhördhet

Lyhördheten kan ta sig flera former:

*Direkt lyhördhet*⁵⁶ – lyhördheten inför en medmusiker eller inför musiken. Även verbal kommunikation emellan de till musiken kopplade parterna hör till de områden som hanteras av direkt lyhördhet.

*Indirekt lyhördhet*⁵⁷ – lyhördheten inför en åhörare/kritiker eller annan utomstående part.

Att vara en känslig mottagare inför både verbal och ljudande musikalisk kommunikation genererar i längden en finkänslighet i ens egna och andras musikaliska alster, oavsett om de är kompositioner eller improvisationer.

Inre lyhördhet – Lyhördheten inför sitt inre öra – att kunna höra, uppfatta och fånga upp detaljer i ens arbete med och kring verket. Ordlösa detaljer.

”Hans öppna blick skall vändas inåt, mot hans eget inre liv, och hans hörsel endast urskilja den inre nödvändighetens röst.”⁵⁸

Den inre lyhördheten handlar om intuitiva känslor för *hur det borde vara*. Vid ögonblicket för de intuitiva känslorna kring ”hur det borde vara” kan det vara svårt att precisera varför det borde vara på det viset, men det intuitiva överväger i dessa stunder allt förstånd. Man är dock inte nödgad att följa dessa intuitiva infall. Det är lika legitimt att skriva eller framföra musik som aktivt värjer sig emot dessa. Nyckelordet är *aktivt*. Så länge du hör/känner/förnimmer dessa infall kan du välja bort dem. Känner du inte av dem kan du varken värja dig mot dem eller spela med dem.

Det svåra med den inre lyhördheten är att identifiera och urskilja *”den inre nödvändighetens röst”* – att inte misstaga sin egen vilja eller önskning för en *”nödvändighetens röst”* – att inte fastna i ett mönster av självförverkligande. Man får aldrig förhäva sig själv på musiken. Den får aldrig bli ett sätt att förverkliga konstnären.

”Du är smittsam för dig själv, glöm inte det. Låt inte ”dig” ta dig.”⁵⁹

⁵⁶ Direkt lyhördhet eftersom lyhördheten mellan parterna är direkt avgörande för musiken som skapas.

⁵⁷ Indirekt lyhördhet eftersom lyhördheten här endast indirekt har en påverkan på musiken.

⁵⁸ Kandinsky, 1994. (s.76)

⁵⁹ Michaux, 1986.

Återigen slås jag av den transcendenta ontologiska kraften i konstnärskapet. Jag slås av hur min lyhördhet inom mitt yrke fått mig att kunna ta in min omgivning på ett bättre sätt utan att förlora självinsikten och hur jag genom detta funnit en av mina största svagheter: svårigheten att nå det förutsättningslösa lyssnandet. Konsten att kunna nå en punkt där man lyhört tar in utan att låta det intagna materialet färgas av egna åsikter eller viljor, att *verkligen* se saker igenom någon annans ögon, att inte lyssna efter sig själv i det man hör, att kunna separera lyhördheten inför sig själv och lyhördheten inför andra, att finna balansen för att uppnå en *förutsättningslös lyhördhet*.

Kanske är det omöjligt att uppnå en sådan distans till sig själv utan att tappa självinsikten. Men med tanke på vad en förutsättningslös lyhördhet skulle kunna innebära, så måste varje steg i dess riktning betyda ett steg mot en bättre tillvaro.

6.1.9 Syntes

I mina pretentioner att skärskåda den konstnärliga processen inifrån möts jag av den hopplösa uppgiften att överblicka det oöverskådliga. Den enda möjliga utgångspunkten i en sådan paradoxal uppgift är att försöka omvandla det oöverskådliga till något överskådligt. Den process som omvandlingen innebär, medför ofrånkomligen en förenkling av den annars komplexa syntesen som föranleder en konstnärlig process. Eftersom syntesen i sig är oöverskådlig, och därigenom ogenomtränglig för analys blir denna förenkling en nödvändighet för att kunna närma sig ämnet i text. Det ska dock påpekas att det som framställs ur en sådan förenkling inte är något annat än just en simplificering av det verkliga skeendet.

Jag har alltså försökt konkretisera delar av mitt musikaliska arbete, min konstnärliga process, för att få en översikt. Konkretiseringsarbetet med min musik och den översikt den gett, har skänkt mig ytterligare förståelse inför vad musiken och min personliga konstnärliga utveckling betyder för det konstnärliga egots transcendens och dess förening med altruismen:

Musiken och mitt arbete med den gör mig till en bättre människa, det utvecklar mitt sätt att lyssna, mitt sätt att tänka, min empati och kanske viktigast av allt; ökar den förståelsen inför min egen subjektivitet och ger därmed också större sympati inför mina medmänniskors alternativa realitet.⁶⁰

Musiken *fostrar* mig och genom min musik klingar också denna medmänskliga förening vidare. Det som kan uppfattas som egoistiskt utifrån; mitt arbete kring *min* musik, *mitt* hantverk och *min* förståelse av *min* utveckling, är nödvändiga steg – inte bara för att skapa bättre och ärligare musik – utan också för att bli en bättre och ärligare människa. En människa som kan medverka och bidra till sitt samhälle på bästa sätt.

Jag tror att musiken kan ha samma fostrande verkan på alla som är villiga att låta sig beröras av den. Villiga att fördjupa sig i musiken. Därmed inte sagt att man måste. Det är en smärtsam process och även om den i en text som denna kan framstå som enkel och odramatisk så tenderar den i själva verket vara raka motsatsen. Musik byggs inte bara av glädje. Det handlar om självuppooffringar – som kanske långt senare kan komma att avspeglas i en själ och samhället – i gemenskapen.

⁶⁰ Anteckning 20 nov 2012 kl. 10.32

MUSIK IV

ANSATS

Soloröst och elektronik

Jag går in i ett rum. Lysrörsbelysning. Jag plockar upp mina instrument; två olika mikrofoner, diverse effektpedaler och den hop med sladdar som kommer att komma att sammanlänka dem, samt ett munspel.

Ca 20 min går.

Jag sätter mig ner framför det nyinstallerade instrumentet. Drar upp gainen på samtliga kanaler. Ett sus hörs i högtalarna.

Alltid detta sus.

Jag reser mig upp och tar av mig skorna. Volymen på kanalerna är fortfarande uppdragen – för att vänja mina öron vid suset – troliga bort det – skapa tystnad utav suset.

Jag blundar, böjer mig saktat framåt, rullar min rygg ner mot golvet, kotta för kotta, armarna hänger avslappnat ned mot golvet. Det sträcker och ilar i ben och rygg. Jag försöker fokusera på andningen. Trampar lite på stället. Böjer knäna. Sitter i fosterställning ett tag. Andas. Gör sedan om proceduren fast åt andra hållet – Reser mig saktat upp ur fosterställningen och rulla saktat uppåt men bara på utandning denna gång. Stannar vid varje inandning.

Det går ungefär 7 minuter.

Jag är åter i upprätt stående läge. Blundar fortfarande. Nu skakar jag kroppen. Så ledlöst som möjligt. Sedan stannar jag till. För upp armarna, raka framför kroppen tills de når ett rakt utsträckt läge ovanför huvudet, samtidigt som jag andas in. När armarna nått sin högsta punkt håller jag andan för en stund – sträcker ut och tänker mig – förlänger kroppen: på tå och fingrarna dragandes uppåt.

På utandning svingar jag mig nu framåt! Knäna böjs automatiskt i rörelsen samtidigt som armarna pendlar helt avslappnade förbi benen. När de i rotationen bakåt rör sig upp över ryggen följer knäna återigen automatiskt med upp på rörelsen. På inandning gungar kroppen sedan automatiskt tillbaka; armarna svingar sig framåt, knäna böjs automatiskt, rätas åter automatiskt ut och armarna landar i utsträckt läge ovanför huvudet. Återigen stannar jag här en stund. Håller andan. Sträcker ut, tänjer.

Jag återupprepar schemat ungefär 6 gånger. Ca 8 min.

Suset är nästan tyst nu.

Jag är åter i upprätt stående läge. Blundar fortfarande. Nu börjar jag rulla på mina fötter. Känner hur balansen förflyttar sig från spetsen på tårna hela vägen bak till hälen och tillbaka. Känner golvet. Står stabilt.

2 min.

Jag öppnar ögonen och börjar gå runt i rummet. Samtidigt som jag hummar svagt på ett M. Jag iscensätter ett samtal med mig själv på M:et. Ibland livligare, ibland lugnare. Fortsätter gå runt. Öppnar mot ett O ibland – går tillbaka till M.

3-4 min.

Går och sätter mig framför mitt instrument. Känner att jag sitter stabilt. Båda fötterna i marken. Slår an en klang. Nu börjar arbetet med att nå in i musiken. Att befinna sig INUTI.

7 PARADOXEN

Genom att bemästra min musik och alla dess beståndsdelar kan jag förkroppsliga min musikaliska vision i ett ljudflöde (Komposition/Improvisation/Interpretation) och sedan därigenom förmedla den vidare genom det subjektiva och individuella men samtidigt också det kanske mest universella sättet att kommunicera: Musik. – Kontradiktionerna flödar och jag talar emot mig själv, men jag anser eller kanske snarare inser att det är just genom dessa oförenligheter och motsägelser som man, i dessa försök till verbala beskrivningar, kan komma i närheten av att göra musiken rättvisa.

”Motsatsen som metod, motsatsen som funktion. Parallella förhållanden – en form av realism.”⁶¹

Ett försök att fånga mina tankar kring musik och skapande i ord har lett mig hit. Reflektion och bearbetning av intryck och uttryck inom mig själv och min musik – min process. Jag har här återigen kommit att beröra de paradoxala förhållandena som ständigt ligger latent genom stora delar av arbetet. Ibland, liksom i detta fall, dyker de också upp till ytan eftersom deras närvaro inte längre går att försumma till fördel för tydligheten.

Fredrik Nyberg kallar det för; ”Parallella förhållanden – en form av realism”. Dessa parallella förhållanden och motsatser (paradoxer) bildar genom vår åskådan, våra differentieringar och föreningar av dem, den nyanserade bild som skapar vår realitet. Det är också på just detta sätt som jag önskar använda dem i min text: ett sätt att återge den nyanserade bild vi också uppfattar i verkligheten.

I kapitlet ”Inifrån”, där jag behandlar mitt direkta arbete; mitt konstutövande, mitt skapande hamnar det paradoxala i än större fokus och får en delvis annan innebörd än tidigare. Detta, eftersom jag här försöker skildra mitt direkta skapande i begrepp och metoder – något som egentligen aldrig finns närvarande i stunden av skapande. Därför kan man med all rätt fråga sig om det egentligen är nödvändigt eller fruktsamt att analysera denna process och översätta den i begrepp?

⁶¹ Uttryckt av Fredrik Nyberg under sin 75% redovisning av hans doktorsarbete 27 september, 2012.

”Vill sångaren eller virtuoserna leda sitt föredrag med reflexionen, så blir det dött. Samma sak gäller om komponisten, om målaren, ja även om diktaren. Alltid är begreppet ofruktbart för konsten.”⁶²

Begreppen är alltid ofruktsamma för konsten. Eller? Jag överlägger frågan ett flertal gånger. Det är inte så enkelt: Begreppen, verbaliseringen av metoder, reflektionerna kring skapandet – allt har för mig utgjort ett livsnödvändigt bränsle för min vidare utveckling och alltså har de så kallade begreppen i rak motsatts mot Schopenhauers teori varit direkt fruktsamma. (jfr m. avsnittet *Strävan*) I den skapande stunden däremot – när jag sjunger, improviserar, komponerar, kort sagt; skapar – då är begreppen direkt hämmande; ofruktsamma.

I det skapande ögonblicket handlar det om reaktion, reflex och flöde –

”Här måste handlingen ledas omedelbart av den åskådliga kunskapen; passerandet genom reflexionen gör den osäker, därigenom att uppmärksamheten splittras och personen i fråga bringas i förvirring.”⁶³

– man får inte falla offer för sin egen analys eller sin intellektualitet (eller enl. Schopenhauer: Begreppen) i skapandestunden. Det genererar en tvehågsenhet som är tidsödande och rent omöjligt att handskas med i en skapande miljö där allt handlar om att förhålla sig i det omedelbara nuet och att känna ett flöde uti det. Det omedelbara nuet är i sin tur alltid på flykt och försvinner vid våra tveksamheter långt utom synhåll. Detta är kanske extra viktigt inom musik eftersom vi till följd av tvekan också blir musikaliskt förlorade eftersom musiken alltid står i odelbar relation till ögonblicket.

”Även om det är möjligt att i det oändliga teoretisera längs dessa linjer är det likväl förhastat att ge tankarna en mer detaljerad utformning just nu. I konsten går teorin aldrig före utförandet; det omvända är fallet. Här härskar känslan, särskilt under det inledande skedet. Känslan ensam når fram till det konstnärligt riktiga.”⁶⁴

Känslan härskar över skapandestunden – inte analysen. Däremot kan nya känslor eller reflexer födas efter internaliseringen av tillgodogjorda analyser. Internaliseringen av analysen sker med hjälp av begreppsligandet av den.

⁶² Schopenhauer, 1992. (s.113)

⁶³ Ibid. (s.112)

⁶⁴ Kandinsky, 1994. (s.77)

”Bristen på språkliga strategier kring musikaliskt skapande och lyssnande kan i sämsta fall innebära att traditionen stelnar.”⁶⁵

Analysen och de därur upprättade språkliga strategierna föder på så vis nya flöden och möjliggör på så vis nya verk. Utan analysen och verbaliseringen av den stagnerar vi. Analysen och dess verbalisering är på så sätt både livsnödvändig och destruktiv för skapandestunden på en gång – en av konstnärskapets ständigt närvarande paradoxer.

⁶⁵ Lützow-Holm, 2009. (s. 125)

8 DET SJÄLVUPPOFFRANDE ELEMENTET

I begreppet *altruism* finns det immanenta drag av självuppooffring, att hjälpa andra genom åsidosättandet av de egna intressena. Kan man då, beträffande konstnärens gärning, med rätta kalla det för en altruism? Konstnärens gärning, underbyggs och görs möjlig via konstnärens ego, något som jag försökt utreda bl. a i kapitlet ”Inifrån”. Konklusionen av utredningen visar att konstnärens arbete med de jag-centrerade frågorna utgör en viktig del i konstnärens fortsatta utveckling, och därmed också verkets utveckling. Kan därför, hur paradoxal meningen än ter sig, det konstnärliga egot i själva verket kallas en altruism?

Stora delar av detta kapitel kommer föras i dialog med Arthur Schopenhauer, och då främst med dennes tredje bok ”Den platoniska idén: konstens objekt” som är en del av hans verk ”Världen som vilja och föreställning”. För att kunna tillgodogöra sig Schopenhauers estetiska idé krävs en viss kunskap kring hans filosofiska grundidé.

Schopenhauer byggde vidare på och utvecklade Kants teori kring ”Tinget i sig” (”das Ding an sich”)

”Ting är givna för oss såsom utanför oss befintliga föremål för våra sinnen, men vad de må vara i sig själva vet vi ingenting om, utan vi är bara bekanta med deras framträdelser, dvs. de föreställningar som de åstadkommer i oss i det att de påverkar våra sinnen.”⁶⁶

Schopenhauer ansåg i motsats till Kant att tinget i sig inte kan vara orsak till fenomenet eller materia. I stället rör det sig om två sidor av världen som betingar varandra ömsesidigt. Som materia betraktad är världen en föreställning; som tinget i sig – en vilja.

Fenomen eller materia är detsamma som vilja i objektiverad form. En rörelse inom det materiella, såsom en växts utveckling, ett bergs tillkomst eller människans handlande är en viljeakt. Trots att viljan är en helt självständig sådan, är var och en av dessa rörelser ändå bundna till det kausala i sitt väsen. De kausala reglerna har i sin tur en inneboende hierarkisk ordning där de allmänna naturkrafterna representerar den lägsta, mest basala graden. Växter, djur och människor bygger på

⁶⁶ Kant, 2002. (s.47)

hierarkin i nämnd ordning där människans längst utvecklade självmedvetande och reflektion gör henne till viljans högst stående form.

Viljan i sig har inget slutgiltigt mål, vilket gör den bedräglig. Det visar sig enligt Schopenhauer inte minst i de mänskliga strävandena och önskingarna, då den lyckokänsla man kan uppleva när ett mål uppnåtts bara är tillfällig, eftersom den kort därefter avlöses av ny frustration över ett nytt mål.

”I verkligheten hör frånvaron av alla mål, av alla gränser till viljan i sitt väsen, vilket är ett ändlöst strävande. /.../ Materians strävan kan därför alltid blott hämmas, aldrig uppfyllas eller tillfredsställas. Men på detta sätt förhåller det sig med allt strävande hos alla företeelser av viljan. Varje uppnått mål är i sin tur starten till en ny vädjobana och så i det oändliga.”⁶⁷

På detta sätt klättrar vi i eviga cirklar i förhoppningen om att nå en enda stor varaktig lycka; en slutgiltig tillfredställelse på toppen av alla strävanden. Den slutgiltiga stora lyckan är dock inte annat än en illusion eftersom viljan inte har något slut och våra strävanden därmed heller inte finner någon ända.

”... de mänskliga strävanden och önskingarna, vilka alltid föregyckla oss uppfyllandet av dem som viljandets yttersta mål; men vilka, så snart de uppnåtts, ej mer likna sig och därför snart glömmas, bli antikverade och egentligen alltid, även om man ej tillstår det, läggas åt sidan som försvunna illusioner; lyckligt nog, om ännu något blir kvar att önska och sträva för, för att leken med den ständiga övergången från önskan till tillfredställelse och härifrån till nya önskingar, vars raska takt kallas för lycka, vars långsamma för lidande, skall underhållas och ej råka i den stockning, som visar sig som fruktansvärd livsstelnande leda, som en matt önskan utan något bestämt objekt, som dödande languor.”⁶⁸

Såhär långt ter sig Schopenhauers filosofi som en mörk skildring av vår existens. En tillvaro som, uppfylld av dess ändlösa cirklar av viljor, bildar en oändlig meningslöshet. Slutar man istället vilja eller önska så råkar man enligt Schopenhauers egna ord i ”stockning som visar sig som fruktansvärd livsstelnande leda”. Schopenhauer har därför av stora delar av sin eftervärld ofta benämnts som en pessimist. I den snäva beskrivningen saknas dock stora delar av hans uttalade idéer kring just konstens objekt, som möjliggörs av människans unika förmåga att abstrahera, reflektera och på så sett se bortom viljorna och så också hämma eller rent av ställa sig utanför dem.

⁶⁷ Schopenhauer, 1992. (s.251)

⁶⁸ Ibid. (s.252)

”Medan vetenskapen, följande den rastlösa, ovaraktiga floden av fyrfaldigt gestaltade grunder och följder, vid varje uppnått mål eggas att gå vidare och aldrig kan finna ett yttersta mål eller fullkomlig tillfredställelse, lika litet som man genom att springa på uppnår den punkt där molnen beröra horisonten; så är däremot konsten alltid vid målet.”⁶⁹

Häri finner vi människor också vår räddning. Med våra reflekterande och abstraherande förmågor har vi givits möjligheten att ta ett steg utanför den ständiga strävan och för en stund befinna oss vid det *mål* som i vår dagliga strävan annars enbart hägrar som en illusion.

Konsten är alltid vid målet.

Genom sin förmåga att stanna upp och se det oändliga i varje enskilt ting, och därmed också se sin enighet med tingen, uppstår en förening mellan konstnären och det hela – det i rummet och i tiden oändligt myckna. Upplevelsen förs vidare genom konstnärens verk, och sluter på så vis också in åhöraren i det oändligt myckna. Frågan är dock, hur man lyckas uppfatta och fånga det oändligt myckna.

”Följaktligen är genialiteten förmågan att förhålla sig rent åskådande, att förlora sig i åskådningen och att rycka kunskapen, som ursprungligen var till endast för att tjäna viljan, undan denna tjänst, d. v. s. att fullkomligt lämna ur ögonen sitt intresse, sitt viljande, sina syften, följaktligen att på en tid fullkomligt avstå från sin personlighet /.../och detta ej blott för ett ögonblick, utan så ihållande och med så mycken besinning som är av nöden för att kunna upprepa det fattade med överlagd konst och »was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken.«”
(Fritt översatt; i vacklande uppenbarelse befästa det i varaktiga tankar.)⁷⁰

Här börjar vi skönja det som jag skulle vilja kalla det *självupppoffrande elementet*. Men innan jag till fullo går in på ämnet och börjar reda ut begreppet så krävs det en analys av Schopenhauers användning av orden *geniet* och *genialiteten* som förekommer frekvent i de följande citaten. För mig är benämningen *geni* (el. *genialitet*) såsom det beskrivs i citatet ovan högst problematisk eftersom det i sin innebörd antyder en medfödd extraordinär begåvning och i realiteten innebär en grov exkludering kring vilka som skulle vara i stånd att åstadkomma samma mentala tillstånd. (Problematiken som jag nu tar upp i samband med Schopenhauers *geni*-begrepp tangerar de tidigare tankarna jag skrivit om i anknytning till begåvning och ”*det inre incitamentet*”.)

⁶⁹ Ibid. (s.275)

⁷⁰ Ibid. (s.276)

Att påstå att konstnären skulle tillhöra en av gudarna utsedd elit står inte bara i motsats till mina egna åsikter och värderingar, utan strider också emot flera av Schopenhauers egna resonemang. Han förklarar i ett senare skede att samma mentala tillstånd som uppnås vid skapandet av ett verk också måste uppnås vid mottagandet, om än inte lika ihållande som beskrivet i citatet ovan.

”Vi måste därför anta att alla människor, om det ej tilläventyrs finns sådana som absolut ej äro i stånd till någon estetisk njutning, äga denna förmåga att uti tingen se idéerna och att därmed för ett ögonblick avkläda sig sin personlighet.”⁷¹

När han refererar till *geniet* och *genialiteten* implicerar det något från realiteten, kausaliteten och materialiteten upphöjt, därav ordvalet. Men som jag förstår det syftar Schopenhauers konsekventa nyttjande av dessa begrepp *inte* till något exklusivt, utan snarare till något som vi *alla* är förmögna till, fastän i olika verkningsgrad.⁷²

Efter denna reflektion kring begreppen *geni* och *genialitet* hos Schopenhauer kan vi återgå till det ursprungliga citatet rörande det självuppoffrande elementet:

”Följaktligen är genialiteten förmågan att förhålla sig rent åskådande, att förlora sig i åskådningen och att rycka kunskapen, som ursprungligen var till endast för att tjäna viljan, undan denna tjänst, d. v. s. att fullkomligt lämna ur ögonen sitt intresse, sitt viljande, sina syften, följaktligen att på en tid fullkomligt avstå från sin personlighet /.../och detta ej blott för ett ögonblick, utan så ihållande och med så mycken besinning som är av nöden för att kunna upprepa det fattade med överlagd konst och »was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken.«”
(Fritt översatt; i vacklande uppenbarelse befästa det i varaktiga tankar.)⁷³

Det självuppoffrande elementet ligger i förmågan att helt och fullt avkläda sig sin personlighet till förmån för ett klart hörande öra. Att avkläda sig sin personlighet ska dock inte förväxlas med att avstå från sig själv. Tvärt om har denna text gång på gång fastslagit arbetet med det konstnärliga egot som centralt i en konstnärs arbete – att ständigt upplåta sig själv och sitt ego som försökskanin åt ens konstnärliga tankar och idéer. Att avkläda sig sin personlighet är istället att avstå från sina viljor och önskningar och på så sätt också friställa sig från verkligheten.

Som intensivast upplever jag detta avklädande i skapandets stund.

⁷¹ Ibid. (s.286)

⁷² Jämför med ”Det inre incitamentet” (s. 45-46)

⁷³ Schopenhauer, 1992. (s.276)

Följden av att i sin verksamhet avkläda sig sin personlighet beskriver Schopenhauer som ett utanförskap. Ett utanförskap som inte sällan blir föremål för en generalisering när det gäller konstnärens missförståndhet.

”Härav förklaras den ända till oro gränsande livligheten hos de geniala individerna, då nuet sällan kan tillfredsställa dem, därför att det ej uppfyller deras medvetande: detta ger dem denna rastlösa strävsamhet, detta oupphörliga sökande efter nya och för betraktelsen värdiga objekter, vidare även detta nästan aldrig tillfredställda krav efter väsen liknande dem och vuxna dem själva, med vilka de kunna meddela sig; medan den vanlige jordsonen helt utfylld och tillfredställd av det vanliga nuet, uppgår i detta och, då han också överallt träffar på sin like, erfar denna särskilda behaglighet uti alltagslivet, som är nekat geniet.”⁷⁴

Motvilligt känner jag mig nödgad att erkänna den av Schopenhauer uppmålade bilden för sann, åtminstone delar av den. Jag upplever faktiskt ”detta nästan aldrig tillfredställda krav” i bemötandet av min omgivning. Motvilligheten består i att jag återigen i Schopenhauers text tycker mig skönja en önskan att tydligt åtskilja konstnären, eller ”geniet”, och ”jordsonen” åt, något som jag redan tidigare tagit avstånd ifrån. Min motvilja finner i hans exempel ytterligare en grund: Jag kan i Schopenhauers citat inte låta bli att känna medlidande med och tycka synd om konstnären/geniet. Men ömkan inför konstnären, eller konstnärens situation, är även det något som jag inte alls vill känna igen mig i och därför önskar distansera mig från.

Samtidigt inser jag att grunderna till denna motvilja blir en ofrånkomlig följd av Schopenhauers resonemang. För att konstnären ska känna ”nästan aldrig tillfredställda krav” i bemötandet av sin omgivning, krävs det att denne på något sätt frikopplas från ”den vanlige jordsonen”. I konstnärens nekade behag att överallt få träffa sin like infinner sig en specifik sorg eller förlust som i sin tur blir föremål för ömkan.

När jag själv söker nya sätt att uttrycka situationen för den otillfredsställda känslan och samtidigt undvika både åtskiljandet mellan konstnären och ”jordsonen” och känslan av ömkan inför konstnären, fastnar jag vid ordet *mellanrum*. Ordet försatt i ett sammanhang blir: *Fånge i ett mellanrum*. Eller ytterligare utvecklat: *Fånge i ett självförvållat mellanrum*.

Mellanrummet utgörs av det vakuum som uppstår mellan avklädandet av personligheten dvs. avståndstagandet från sina viljor och önsknings, och det vanliga livet där förutsättningarna för vår existens kräver ett visst mått av viljor och önsknings.

Fångenskapen i mellanrummet upplevs, i likhet med Schopenhauers scenario, som ett utanförskap. Utanförskapet uppstår i mellanrummet. Utanförskapet innebär en sorg, eller saknad hos

⁷⁴ Ibid. (s.276-277)

konstnären. Men till skillnad från Schopenhauers citat kan man i min formulering ”Fången i ett självförvållat mellanrum” inte känna samma ömkan för konstnären eftersom denne här inte utges vara ett offer.

Orsaken till utanförskapet och sorgen – dvs. mellanrummet – är i min formulering självförvållat. Om det vore ett resultat av självdestruktivitet skulle det återigen göra konstnären till föremål för medlidande eftersom det återigen försätter denne i en offerroll. Självförvålladet är dock inte en följd av destruktivitet. Visserligen är mellanrummet smärtsamt, men det är snarare en ofrånkomlig konsekvens än ett motiv. Motivet är istället konsten.

Avklädandet av personligheten möjliggör skapandet och upplevelsen av konsten – skapandet och upplevelsen av konsten befriar oss från vårt vardagliga ständiga strävande och skänker livet en större mening. Konsten är alltid vid målet.⁷⁵

Betraktelsen av konsten som det som skänker livet en större mening kan vid första anblick verka som ett sätt att ersätta religionen med konsten, men det är det inte. Konsten är ingen religion. Konsten kommer, till skillnad från religionen, till exempel aldrig kunna presentera en enformig moralisk grundprincip.

”The raw – the subjective nucleus of evil – is a priori negated by art, from which the ideal of being fully formed is indispensable: This, and not the pronouncement of moral theses of the striving after moral effects, is art’s participation in the moral and makes it part of a more humanly worthy society.”⁷⁶

Konsten, i alla dess former och manifesteringar, har inte heller ambitionen av att skänka människor svar på livets mening eller mål.

”Du tycker att jag drömmer
Jag som inte ens kan sova
Mitt sjätte sinne är ett lidande i en gåva”⁷⁷

Det självuppoffrande elementet är ett lidande och en gåva. I många fall upplevs gåvan så stor att lidandet inte framträder som ett egentligt lidande, och följaktligen bör det kanske inte ses som ett sådant? Om så är fallet, kan man då med rätta kalla elementet för självuppoffrande? – en fråga som påminner om en annan fråga: Om ett träd faller i skogen och ingen hör det, har ljudet ändå förekommit? Frågan kräver ett ställningstagande. Själv anser jag att trädet i skogen kan både falla och

⁷⁵ Jämför med citat av Schopenhauer, 1992. s.73 (fotnot 69)

⁷⁶ Adorno, 1997. (s.303)

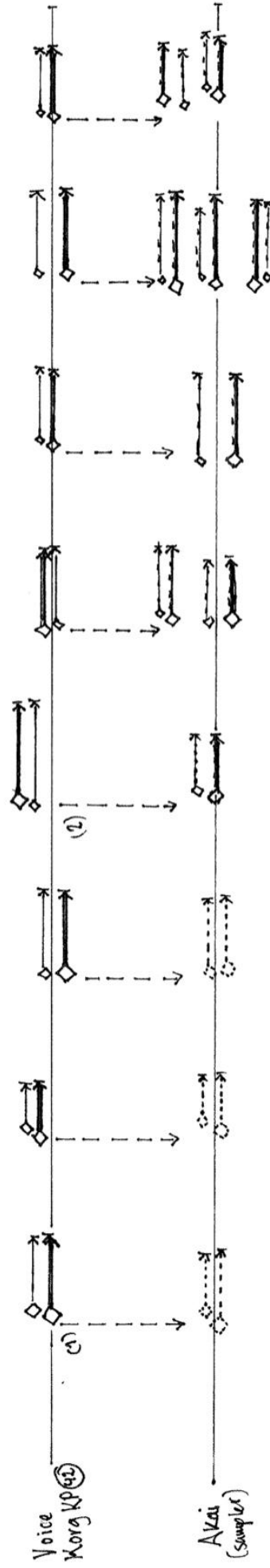
⁷⁷ Öberg, 2010.

ljuda, utan en själs närvaro. Ljudet, trots att ingen hör det, finns oavsett. Liksom det självupppoffrande elementet: Lidandet – trots att det kanske inte alltid uppfattas – existerar likafullt.

Det självupppoffrande elementet – avklädandet av personligheten – är alltså sammanfattningsvis ett ambivalent ting: Å ena sidan försätter sig konstnären i ett mellanrum: i det smärtsamma vakuum som distanserar denne från den vardagliga existensen. Å andra sidan lyfter sig konstnären ur strävsamhetens oändliga cykel och tillåts uppleva den annars i livet outhärliga vilsamheten som lyftet innebär.

MUSIK V

KOMPOSITION
Solo röst och elektronik



(1) Simultaneousley record on Akai. (2) Simultaneously record and play on Akai.

(Musiken finns representerad på Fonogram I: Spår 5)

9 DET KONSTNÄRLIGA EGOT SOM ALTRUISM

Jag står nu inför den svåra uppgiften att försöka sammanfatta detta textliga arbete och den undersökning som arbetet inneburit. Jag inser också att det finns anledning att i detta sista kapitel anta en kritisk hållning till det arbete som jag valt att titulera ”Det konstnärliga egot som altruism”. Jag slås av komplexiteten i min frågeställning och de problem som den komplexiteten har åsamkat: texten är vissa avseenden esoteriskt och består av flera, både parallella och linjära tankegångar. Trots mina försök att upprätthålla en klar, tydlig och genomarbetad linje kan jag se hur jag i avsnitt hoppat från den ena konklusionen till den andra i min iver att nå resultat i undersökningen. Något som också är en direkt följd av undersökningens omfattning. Frågor rörande konstens tillhörighet besvaras inte under två års tid av arbete, inte ens med hjälp av femton års tidigare studier och arbete inom fältet musik. Trots min vetskap om vad ämnets omfattning och frågeställningarnas komplexitet har genererat för misstag, skulle jag idag varken välja ett annat ämne eller en annan frågeställning. Anledningen är att jag trots arbetets och undersökningens brister också kan uppfatta ögonblick av klarsynthet. Ögonblickliga genombrott.

9.1 Två linjer

I mitt arbete uppfattar jag framförallt två linjer. Två linjer som börjar utkristallisera sig och som kan leda vidare till en vidare granskning efter färdigställandet av denna uppsats. Det finns flera sätt att definiera dessa tankelinjer, vissa mer specifika än andra. Jag har slutligen valt att döpa tankelinjerna till ”*Samhället*” och ”*Konstens ontologiska beskaffenhet*” – två tämligen konkreta benämningar. De konkreta benämningarna av de två linjerna tvingar mig nämligen att uppnå en tydligare klarhet och exakthet i mina tankegångar. Linjerna – ”*Samhället*” och ”*Konstens ontologiska beskaffenhet*” – representerar också två olika perspektiv; ett yttre och ett inre, dessa perspektiv är även dem frekvent återkommande igenom arbetet. Perspektiven handlar om olika positioneringar och metoder: det yttre är ett utblickande, jag försöker se utanför mig själv, se en bredare och allmännare bild. Jag granskar konsten utifrån, som skeende och uppfattningarna om skeendet: *Samhället*. Det inre är ett inåtblickande, jag söker bland mina upplevelser och erfarenheter som konstnär. Jag granskar konstnären inifrån, skeendet konst inifrån: *Konstens*

ontologiska beskaffenhet. Båda perspektiven/linjerna har fått varsitt avsnitt i detta avslutande kapitel av uppsatsen. Förhoppningsvis ska dessa avsnitt tydliggöra även för läsaren varför och hur jag funnit dessa linjer som de viktigaste hållpunkterna i min text.

9.1.1 Samhället

“By crystallizing in itself as something unique to itself, rather than complying with existing social norms and qualifying as “socially useful”, it criticizes society by merely existing, for which puritans of all stripes condemn it.”⁷⁸

Redan i de inledande kapitlen av detta arbete antas en ifrågasättande och kritisk ton till dagens kulturella utveckling och den kultursyn som följer utav en sådan utveckling och om det är någonting som mina undersökningar i samband med detta arbete gett mig så är det ytterligare bekräftelse på att min ursprungliga oro kring kulturens utveckling är mer än berättigad: Läget är kritiskt.

Min oro är inte den första att uttryckas i ämnet. Adorno predikar om den nutida konstmusikens död redan under 70-talet, Camus talar illavarslande om konstnärens förtvivlade position i samhället redan 1957, Leo Tolstoy redan i 1900-talets början.

”Att en människa är lyhörd inför sin egen begåvning innebär framför allt att hon har en tro på sig själv”, har Emerson så storartat sagt. ”så länge som en människa fortsätter att vara trogen mot sig själv, går allt hennes väg, regeringen, samhället, solen, månen och stjärnorna”, är ett tillägg av en annan amerikansk 1800-talsförfattare. Denna fantastiska optimism verkar idag vara död. Konstnären känner oftast skam inför sig själv och för sina privilegier, om han har några.”⁷⁹

Optimismen är död sedan länge. Konstnären lever enligt Camus utsago i skam sedan ett halvt sekel tillbaka. Ett faktum som i sig är illavarslande, men inte främst för att de understryker min oro kring kulturutvecklingen utan snarare för vad dessa mängder av domedagspredikningar inneburit för dagens situation.

⁷⁸ Adorno, 1997. (s.296)

⁷⁹ Camus, 1957. (s. 70)

Idag står vi nämligen för en situation där de röster som värnar om konstens varande och därför värnar för den aktuella utvecklingen verkar tala för döva öron. Den invigda skaran av kulturidkare och entusiastiska åhörare läser visserligen kultursidornas debattinlägg om senaste avvecklingen inom kultursektorn och skakar till följd bedrövat på huvudet. De invigda läsarna konstaterar enhälligt att läget är kritiskt men allmänheten bläddrar oberört vidare i tidningen – om man ens noterat debattinlägget. Har vi kanske nått den punkt då det skrikits varg för många gånger?

Kanske är det också så att samhället misstolkar dessa konstanta omen från konstnärernas håll. Man förväntar sig en plötslig kollaps av något slag, något kaotiskt och hastigt och när kaoset aldrig utbryter slår man istället dövörat till. Det problematiska i situationen är att det aldrig kommer bli en plötslig konst-krasch. Konst-kraschen utgörs istället av en urholkning, en degenerering eller långsam söndring. Kraschen sker genom en gradvis nedbrytning av kultursektorn som resulterar i att konsten blir mer och mer exkluderad från samhället och samhället mer exkluderat från konsten. Det sker genom åsidosättandet av konsten: konst är något som flyttar längre och längre ut i periferin, blir mer och mer avlägset; svårtillgängligt. Den försvinner inte, den kollapsar inte men blir mer och mer osynlig och en konst som är osynlig har tappat sin verkningskraft.

Min utläggning och kritik av kulturpolitiken är inte mycket mer än just det: ett konstaterande av problemet och dess följder, möjligen också en tänkbar förklaring till dess förvärring – men vad med dess grunder? Adornos tankar kring frågan finns citerade på **sidan 72**. Mina egna tankar försöker jag delvis reda ut genom den här texten. Kanske skyntas min motivering kring grunderna för den sviktande kulturpolitiken tydligast i kapitlet "Konstens subjektivitet", där konstens subjektivitet med omätbarheten som följd försätter konsten i en omöjlig situation i ett samhälle som är uppbyggt kring mätbarhet. Omätbarheten är omöjlig i ett ekonomiskt samhälle eftersom allt måste ha ett pris, konsten blir till följd av detta en besvärlig företeelse. Egentligen tangerar jag med mina resonemang på sätt och vis Adornos citat. Det jag vill poängtera är att konstens sociala/politiska icke-funktionalitet faktiskt är dess funktionalitet. Behovet av ett samhällsligt element som står utanför penning- och social statusdyrkan (som allt som oftast bygger på inkomst) är otroligt viktigt. *Den värdelöshet som tillskrivs konsten på grund av sin egenskap att inte kunna värderas i ett värdebaserat samhälle är alltså konstens faktiska värde – omätbarhetens värde.* Samtidigt är det denna motsättning som gör att den upplevs som disfunktionell. Missförståndet om konstens disfunktionalitet leder i sin tur vidare till de missförstånd som råder kring konstens onyttan. Samma missförstånd banar sedan väg för generaliseringar kring konstens slutenhet och konstnärens egoism. Slutligen bildar alla dessa missförstånd en frånvändhet och ett avståndstagande från konsten. Frånvändheten och avståndstagandet från konsten är idag påtaglig, något som jag

försöker påvisa genom några av de artiklar och debattinläggen som finns representerade i kapitlet *Ansats*.

9.1.2 Konstens ontologiska beskaffenhet

Konstens ontologiska beskaffenhet – att lära oss om oss själva och vårt varande genom konsten. I mitt arbete snuddar jag ständigt vid denna tanke. Kanske är det till och med nyckeln som kan komma att låsa upp hela paradoxen; *Det konstnärliga egot som altruism?*

”Tonernas värld är såväl en yttre som en inre verklighet och musiken inget för sig själv stående, något isolerat. Tvärtom visar sig musiken på ett alldeles speciellt sätt som en avbild av skapelsen, kanske rentav Skaparen?”⁸⁰

Gunnar Bucht vidrör ämnet från ett annat håll i ovanstående citat. Musik som en avbild av skapelsen eller rentav Skaparen? Jag är inte själv klar över om jag tror på en allsmäktig Skapare – men jag tror på *skapelsen* och akten *att skapa*. Jag tror på det kreativa och erkänner också min egen och människans existens som följderna av en skapelseakt, utan varken religiös eller icke-religiös anknytning.

Konstnären försätter sig, under arbetet med sitt verk i en skapande roll. Vi återspeglar akten av att skapa genom vårt arbete med verket likväl som själva skapelsen avspeglas i vårt färdigställda verk. Till skillnad från övriga kreativa arbeten där t ex. bilar, möbler eller andra ting förs till världen via våra händer så skapas konstverket helt utan brukssyften. Istället blir kanske syftet just skapandehandlingen och skapelsen – eller kanske idén kring dem båda?

Det finns flera tänkbara aspekter som sammanbinder utforskandet av konsten och utforskandet av vår egen existens. Jag berör vid ett tillfälle i undersökningen ytterligare en aspekt förutom skapandehandlingen och skapelsen: konstens omätbarhet och dess starka anknytning till vår egen mänsklighet: vår individualitet och vårt ojämförbara varande. Konsten skänker oss med andra ord en möjlighet att utforska den mänskliga individualiteten och kanske till och med se grunderna till vårt behov av att vara starka individer och skapa vår egen tillvaro.

⁸⁰ Bucht, 2009. (s.84)

Konstens ontologiska beskaffenhet verkar i det abstrakta och det metafysiska. Konstnärens undersökningar sker på ett idémässigt plan. Vi undersöker varandet genom vårt eget varande. Vi undersöker vår existens och vår tillvaro genom det att vi upplever vår existens och vår tillvaro. Genom vår unika förmåga att *reflektera* och *abstrahera*. Konst som en form av filosofi? Konstnärer som filosofer? Nej – konst bottnar i görandet. I akten *att skapa genom* (och tack vare) *abstraktion*.

Konst som en form av forskning? Kanske kan man till och med sträcka sig så långt att konst har mer att göra med undersökning och forskning än något annat?

”På samma sätt som en fysiker är en samling atomer som försöker ta reda på vad en atom är, så är konst en uppfinning som syftar till att ta reda på vad konst är.”⁸¹

En forskning där vi genom konst försöker ta reda på vad konst är, att genom att skapa konst försöka förstå den. Är det samma sak som konst för konstens skull, eller är det något annat? Genom resonemanget förs jag genast vidare till ruta ett: varför konst?

Frustration.

Kanske är konst helt enkelt ett behov? Något som finns naturligt hos alla människor – ett slags utlopp? I förlängningen fortsätter sedan konsten att bedrivas för att undersöka detta behov/utlopp. Alltså måste konsten vara två saker samtidigt: fråga och svar – simultant. Oändlighetsprincipen och paradoxen gör sig återigen påmind i granskandet av konsten.

Jag kan dock inte låta bli att återkomma till det faktum att jag förutom att lära mig om konst faktiskt också lär mig om mig själv, om min existens och om min omgivning tack vare mitt arbete med konsten. Jag inser att jag vandrar i cirklar och återupprepar mig själv. Därför måste undersökningen tillfälligt stanna här: vid aningen om konstens ontologiska beskaffenhet.

*

⁸¹ Billgren, 2010. (kap. 4)

9.2 Slutord

Jag har nått slutet på min utbildning och därmed måste också ett avslut frammanas till denna uppsats. En inte helt oproblematisks föresats. En otillfredsställande känsla infinner sig. En känsla av att inte vara klar, inte vara färdig; inte vara redo.

Känslan bottnar inte i någon form av dåligt samvete eller lathet. Jag är inte missnöjd med mitt arbete. Jag känner inte heller att jag har tagit några genvägar eller känt lojhet inför uppgiften med arbetet. Jag är tvärt om ganska nöjd och bitvis till och med stolt. Tvehågsenheten kring mitt arbete och dess stundande avslut bottnar istället i det faktum att ett avslut på mitt arbete i nuvarande läge faktiskt inte kan bli annat än en konstruktion – något tvunget och uppdyktat. Jag vill till och med gå så långt att jag påstår att undersökningen knappt nått sin början.

I ett försök att göra det lättare att nå ett åtminstone tillfälligt slut på undersökningen kring *”Det konstnärliga egot som altruism”* har jag tagit mig friheten att i sista stund lägga till underrubriken *”- En förundersökning”*. Det gör inte avslutet mindre oorganiskt – men det gör både min nuvarande ståndpunkt, denna text och också undersökningen mer rättvisa.

Genom detta slutliga kapitel, som fått samma namn som hela arbetet, har jag därför försökt peka ut vad min förundersökning gått ut på och till viss del också lett fram till; vilken grund jag står på inför mitt fortsatta arbete med undersökningen.

Som jag nämnde i inledningen av detta kapitel så känner jag själv behovet av att anta en kritisk hållning och se bristerna i min undersökning: min iver och mitt ibland alltför hetlevrade och oförlåtande engagemang. Jag inser samtidigt att om jag ska lära mig någonting inför framtidens fortsatta undersökning, så är det kanske just att jag nu i dessa avslutande ord, istället för att ivrigt och oförlåtande helt avfärda min ansträngning inför och med denna text, bör försöka anta en motsatt hållning; att vara behärskad och förlåtande.

”Det konstnärliga egot som altruism – En förundersökning” hade inte kunnat tacklas eller skrivas på något annat vis. Inte nu – inte av mig. Den aktuella utformningen av arbetet saknar dock inte helt och hållet sina fördelar: Genom att vända och vrida på olika argument och genom att intuitivt hoppa emellan olika konklusioner tycker jag mig faktiskt ha funnit min utgångspunkt. *Med ett stabilare fotfäste och en tydligare riktning finner jag mig nu vid den verkliga undersökningens början.* Jorden är uppluckrad, fröet är sått. Nu börjar omvårdnaden i väntan på dess första grodd.

KÄLLOR

10 KÄLLFÖRTECKNING

Nedan följer en alfabetsikt ordnad förteckning över de referenser som legat till grund för arbetet. Indelningen av källorna har skett under följande kategorier:

- Böcker sorteras under titeln *Litteratur*,
- Artiklar sorteras under *Tidningar och tidskrifter*,
- Ännu opublicerat material sorteras under *Opublicerade källor*,
- Uppsatser sorteras under *Övriga publikationer*
- Resterande referenser sorteras under *Övriga referenser*.

10.1 Litteratur

Adorno, Theodor. (1997) *Aesthetic Theory*
London: Continuum.

Bengtsson, Ingmar. (1973) *Musikvetenskap: en översikt*
Stockholm: Esselte studium.

Billgren, Ernst. (2012) *Vad är konst?*
Halmstad: Bokförlaget Lagenskiöld.

Bucht, Gunnar. (2009) *Rum, människa, musik*
Riga: Atlantis.

Camus, Albert. (1957) *Konstnären och hans tid*
Borgå: WS Bookwell.

Ervin, Laszlo. (1973) *Cybernetics of Musical Activity*
Artikeln är hämtad ur: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31
Wiley-Blackwell/The American Society for Aesthetics
(URL: <http://www.jstor.org/stable/429168>, Nov 21, 2012)

Heidegger, Martin. (1987) *Konstverkets ursprung*
Göteborg: Daidalos.

Judd, Donald. (1990) *Samlade skrifter 1975-1986*
Uddevalla: Bohusläningens Boktrycker AB.

Jørgensen, Harald. (1989) *Musikkopplevelsens psykologi*
Oslo: Norsk musikforlag.

Kandinsky, Wassily. (1994) *Om det andliga i konsten*
Uddevalla: Mediaprint.

Kant, Immanuel. (2002) *Prolegomina*
Falun: Skandbook AB

Kostelanetz, Richard. (1987) *Conversing with Cage*
New York: Limelight editions.

May, Rollo (1975) *Modet att skapa*
Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

Michaux, Henri. (1986) *Vinkelben*
Stockholm: Ordström.

Nietzsche, Friedrich. (1967) *The birth of tragedy and The case of Wagner*
Toronto: Random House Inc.

Plato (1983) *Two Comic dialogues: Ion and Hippias Major*
Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Schopenhauer, Arthur. (1992) *Världen som vilja och föreställning*
Falun: Scandbook.

Stravinskij, Igor. (1991) *Musikalisk Poetik*
Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Tolstoy, Leo. (1904) *What is art?*
New York: Funk & Wagnalls.

Xenakis, Iannis. (2010) *Arts/Sciences: Alloys, the thesis defense of Iannis Xenakis*
New York: Pendragon Press.

Åberg, Andreas. (2009) *Den vältempererade kritiken*
Stockholm: 10tal Bok.

10.2 Tidningar och tidskrifter

Nutida Musik, nr 4/2009-2010 Årgång 52
Rånlund, Sven.
"Kritik över gränser"

Nutida Musik, nr 4/2009-2010 Årgång 52
Redin, Johan.
"Tron på uppdraget"

Aftonbladet 12 januari
Virtanen, Fredrik.
"SVT träffar rätt i tidens fördumning med Bert"
<http://www.aftonbladet.se/ledare/ledarkronika/fredrikvirtanen/article16058315.ab>

ArtMonitor, nr 7/2009
Lützow-Holm, Ole.
"Utflykter och tillflykter"

10.3 Opublicerade källor

Gurstad-Nilsson, Hans 2013 *Musik och minne*
Högskolan för Scen och Musik, Göteborgs Universitet.

10.4 Övriga publikationer

Svanström, Micael 2009 *Kultureliten, Invandrarna och Verklighetens folk*
Stadsvetenskapliga institutionen, Lunds Universitet.

10.5 Övriga referenser

Bob Hund – *Stumfilm*

Thomas Öberg.

Citat ur texten till låten "Festen är över"

Sveriges Radio P1

Knutson, Ulrika.

Krönika den 21/2 – 2013 "God morgon Världen!"