

# JAN ÖSTERBERG

## *Svar till Juan Wilhelmi*

---

### *1. Kriterieteorins syfte*

Innan jag diskuterar Wilhelmis svar på mina invändningar, skall jag ta upp något som han inledningsvis säger om vad Beardsleys teori är för slags teori. Wilhelmi påstår – med rätta – att jag inte anser att Beardsleys teori ”är ämnad att hjälpa oss att fälla korrekta estetiska omdömen”. Själv anser han att den är så ämnad. Men det enda argument som han anför utgår från Beardsleys ord att ”målet för kritikern ... beväpnad med argument ... är inte att få människor att *tycka om* dikten utan att få dem att gå med på att den är bra”. Wilhelmi kommenterar:

Nu kan man fråga sig hur en kritiker beväpnad med argument skulle kunna övertyga publiken att en dikt är bra om dessa argument inte skulle kunna användas för att avgöra om ett konkret verk har ett stort estetiskt värde eller ej och således kunna bedömas vara bättre eller sämre än andra verk.

Detta argument är väl inte relevant: att Beardsley anser att kritikern (ibland) avser att övertyga oss om att ett visst konstverk är bra innebär väl inte att Beardsley därför anser att hans teori kan hjälpa kritikern att göra detta, långt mindre att den kan hjälpa denne ”att fälla korrekta estetiska omdömen”. Än en gång: Beardsleys teori säger (varken mer eller mindre än) att alla relevanta skäl för en positiv eller negativ värdering av konst faller under tre närmare angivna generella kriterier. Wilhelmi verkar tro att det dödläge som, menar han, råder mellan objektivism och subjektivism inom estetiken – ett dödläge som hans egen teori skall bryta (transcendera) – beror på att åtminstone vissa estetiker, t ex Beardsley, hävdar att man skall använda sig av generella estetiska kriterier när man värderar konst. (”För att övervinna den

eviga motsättningen mellan objektivistiska och subjektivistiska ståndpunkter och läror undviker jag att rikta min uppmärksamhet mot de termer som används som allmänna estetiska kriterier” (s 7.) Men, såvitt jag vet, har inte någon estetiker, i varje fall inte Beardsley, hävdad detta.

## 2. *Miró och intensiteten*

Wilhelmi menar nu att poängen med hans första invändning mot Beardsleys teori var att visa att ”de primära estetiska egenskaperna med sin närvaro kan sänka det estetiska värdet hos ett verk”. Som exempel anförs ett par av Buñuels filmer, filmer som nästan helt saknar en berättarteknisk röd tråd. Och, menar Wilhelmi, ”[v]arje försök att göra dessa filmer till enhetliga historier skulle försämra dem”. Wilhelmi har säkert rätt i detta, men han har fel i att Beardsley skulle ha en avvikande uppfattning. Han verkar inte ha noterat att Beardsley faktiskt diskuterar ett liknande fall, nämligen en kritiker som ansåg att Gershwins komposition *Rhapsody in Blue* ”inte är fast organiserad enligt symfoniska normer, men själva lösligheten i dess uppläggning bidrar till dess charm” (Beardsley 1981, s 462). Beardsley kommenterar:

Jag tror att detta måste betyda, inte att den är bättre just därför att den är lösligt organiserad, utan att dess speciella kvaliteter ... kanske skulle försvagas av en fastare organiserad form. Om en kritiker sade att ett verk är dåligt just därför att det är alltför enhetligt, så tror jag att sammanhanget skulle visa att han menade att det är alltför enkelt (dvs att det saknar intensiva regionala egenskaper) (s 463).

Något motsvarande skulle förmodligen Beardsley säga om Buñuels filmer.

I sin bok hävdar Wilhelmi också att ett verk kan sakna såväl enhet som komplexitet och intensitet men ändå vara bra, något som jag beivlar. Som exempel anför han Mirós målningar. I min artikel anförde jag tre uttalanden av konstvetare som, menade jag, karakteriserade Mirós konst just med begrepp som faller under de tre generella kriterierna. I sitt svar ifrågasätter Wilhelmi, på för mig oklara grunder, detta.

Som exempel på en karakterisering av Mirós konst som faller under

kriteriet *enhet* anförde jag påståendet att ”formerna [i Mirós senare verk] blir färre och mer behärskade”. Wilhelmi tillskriver mig nu uppfattningen att denna utsaga ”skulle på något sätt vara synonym med ’enhetlig’”. Det menar jag givetvis inte. Jag menar inte ens att den är synonym med ’mer enhetlig’. Vad jag menar är att påståendet att formerna i en målning är färre och mer behärskade än formerna i en annan målning implicerar (ger vid handen) påståendet att den förra målningen är *pro tanto* mer enhetlig än den senare. (Båda kan naturligtvis ändå vara, i absolut mening, oenhetliga.) I stället för att bemöta min uppfattning uppmanar oss Wilhelmi att ”tänka oss” en bild föreställande vissa stiliserade figurer. (Jag antar att vi också skall tänka oss att den har Miró som upphovsman.) Han påstår sedan att denna bild inte är enhetlig. Eftersom det är Wilhelmi som levererar bildmaterialet, får vi väl tro honom på hans ord. Men visar verkligen detta att vissa konstvetare inte menar att Mirós senare verk är mer enhetliga än de tidigare?

Mitt exempel på en karakterisering av Mirós konst som faller under kriteriet *komplexitet* var påståendet att Mirós målningar utmärks av en ”raffinerad färgskala”. Wilhelmi invänder att ”[i] estetiska diskussioner används termen ’raffinerad’ som antonym till vulgär ... medan antonymen till komplex är ’enkel’”. (Det är oklart om Wilhelmi menar att enbart jag eller också den författare som jag citerar har misstagit oss på innebörden av termen ”raffinerad”). Jag tror nu inte att det är ett misstag. Att påstå att en målningens färgskala är raffinerad är att ge vid handen någonting i stil med att de färgkvaliteter som förekommer i målningen är så pass olika varandra (disparata) att det är förvånande att de ändå harmonierar på ett så utsökt sätt. En raffinerad färgskala utmärks alltså både av enhet och komplexitet.

Vad gäller Beardsleys tredje generella kriterium, *intensitet*, tycks Wilhelmi ha missuppfattat innebörden av detta. Han säger att det är ”nästan en självklarhet” att beskriva Munchs *Skriet* och vissa verk av Goya och Bosch – men inte verk av Watteau, Fragonard eller Boucher – som intensiva. Han tycks alltså tro att Beardsley syftar på intensiva ”männliga kvaliteter”, såsom skräck, ångest och vrede. Men vad Beardsley avser är något annat, nämligen den intensitet varmed en ”männlig kvalitet”, vilken som helst, är framställd. Ett av Beardsleys exempel på en karakterisering som faller under detta kriterium är ”det har en sådan stämning av oföränderligt lugn och stillhet omkring sig”

(s 463). Jag vidhåller alltså min uppfattning att också mitt exempel – att Mirós målningar uppvisar ”lyriska och ironiskt groteska symboler för livsglädje och frihetslängtan” – faller under detta kriterium.

### 3. *Konstverk och objekt*

Wilhelmi kommenterar inte min kritik av hans tredje invändning mot Beardsley. Däremot försöker han klargöra sin fjärde invändning, den som går ut på att konstverk inte är objekt. Han skriver:

Man måste, enligt min mening, skilja mellan entiteter som kan beskrivas i objektiva termer vilka man kan förstå oberoende av den livshållning man har, och entiteter vars förståelse endast är fullständig om det råder en överensstämmelse i livshållning mellan skaparen och betraktaren. De första entiteterna är objekt, de andra tillhör konstens värld.

Ja, det är klart att om med ”objekt” avses ”entiteter som kan beskrivas i objektiva termer vilka man kan förstå oberoende av den livshållning man har” är väl (i varje fall vissa) konstverk inte objekt. Men vad får Wilhelmi att tro att Beardsley skulle förneka detta? (Är Wilhelmi måhända förledd av Beardsleys användning av uttrycken ”objektiva skäl” och ”objektiv kritik” och tror att Beardsley med det förra menar objektiva, till skillnad från subjektiva, skäl? Men med denna fras avser Beardsley skäl som refererar till konstverket – till vad de flesta skulle kalla ”ett objekt” men Wilhelmi vill kalla ”en entitet” – och inte till dess upphovsman eller dess psykologiska verkningar. Och med den senare frasen avses kritik som enbart åberopar ”objektiva skäl” i Beardsleys mening.) Vidare: *Varför* kan man enligt Wilhelmi inte kalla konstverk ”objekt”? Såvitt jag förstår menar väl Wilhelmi att de ändå *har* egenskaper, låt vara att de estetiskt relevanta av dessa är förborgade för dem som saknar fullständig förståelse av verken. Till slut: Hur kan Wilhelms säregna användning av termen ”objekt” bidra till ”att övervinna den eviga motsättningen mellan objektivistiska och subjektivistiska ståndpunkter och läror”?