

Claes Entzenberg

Att uppfinna gåtfullheten

Hommage till Rune Hagbergs konst

Das Bekannte überhaupt ist darum,
weil es *bekannt* ist, nicht erkannt.

– Hegel¹

1. ATT VARA ELLER INTE VARA:

KONSTENS RELATION TILL FILOSOFI

Den centrala frågan i all konstfilosofi är egentligen varför konst är en sådan sak som filosofi skall behandla. Om så borde konstfilosofin kunna säga något om såväl konst som filosofi. Särskilt tre filosofiska positioner är utmärkande bland otaliga försök att bestämma konstens filosofiska gränser: två riktningar har hållit fast vid idén att konsten kan definieras med hänvisning till konstens perceptuella eller konceptuella egenskaper. Båda försöken avvisas av anti-teoretiker som förnekar att konsten kan definieras i termer av nödvändiga och tillräckliga villkor. I denna korta artikel försöker jag sammanföra dessa till synes motstridiga tendenser: en avgränsning av konstens komplexa enhet av preexisterande motsatser. Vissa skulle naturligtvis hävda att vi inte kan säga något filosofiskt om konst om vi inte eftersträvar allmängiltighet, det slutgiltiga svaret. Svaret på konstens gåta kan och har fått flera svar, men det som gör något till konst är själva gåtfullheten, inte svaren (som varierar). Problematiken diskuteras här med hänvisning Rune Hagbergs konst, som anslår en helhet som inte är summan av delarna utan måste fenomenologiskt upprättas för att kunna förstås.

2. ATT LÄGGA MÖNSTER

I de flesta fall, tillhör historiska narrationer inte de händelser som framläggs, även om skribenten varit en del av dem. Man skriver ett narrativ för att förstå den aktuella situationen: den narrativa strukturen blir ett sätt eller sättet att förklara förändring och utveckling. Att vi använder narrationer i olika försök att ge hypotetiska eller slutgiltiga förklaringar är inte kontroversiellt, men valet av narration är naturligtvis inte evident, inte heller vad som ingår däri. Överflyttad på konstens domän, är detta ett etablerat sätt att bestämma konstens historiska utveckling.

¹Ur Hegels ”Vorrede” till *Phänomenologie des Geistes* (1809) kan översättas som ”Det bekanta är just genom att vara *bekant*, inte förstått”.

Konst inplaceras i ett avantgardiskt schema som understryker utveckling framåt och uppåt (Hegels *Aufhebung*), en inre dynamik som använder "idealtypiskt" (Weber) konstruerade delar. När man sålunda applicerar detta schema på konstens utveckling, särskilt från den senare delen av 1900-talet i vår kultur, ställs teoretikern inför en kulturell formation där gammalt idealtypiskt tänkande tycks svårt att applicera. Den teori som användes för all konst tidigare, kunde nu bara användas för att förstå enskilda konstarter. I vissa läger såg man förändringen som ett uttryck för att den perceptuella teorin om konst som dominerat ersätts av en konceptuell teori som nu återfår den gamla teorins roll: att ge identitet åt konsten. Just spänningen mellan det partikulära (de konkreta konstverken) och det allmänna (konstbegreppet) har sedan konstfilosofin etablerades förblivit bestående. Vad denna vändning indirekt aktualiserar är vad konstfilosofin ska och kan göra i en sådan situation. Därtill måste läggas fenomen som kulturens differentiering, smakgemenskapens upplösning: kort sagt pluralismens grepp om konsten som bara ökar i vår digitala tidsålder. En strategi skulle vara att vänta med förhoppningen att enheten åter kan användas så man kan återgå till den gamla modellen. Modellen står i centrum i John Passmores berömda uppsats "The Dreariness of Aesthetics" och Barnett Newmans attack på den naturvetenskapliga metodologins dominans inom estetiken i det klassiska yttrandet att "Estetik är för konsten vad ornitologi är för fåglar".²

3. FÖRFLYTTANDE AV TYNGDPUNKT INOM TEORIN

När kulturen på 1960-talet och framåt alltmer distanserade sig från högkonsten (modernismens olika formspråk) har man ofta förstått det som idéns seger över skenet: att konsten är på väg att ömsa skinn, att det som nu gör något till konst inte längre är möjligt att perceptuellt uppfatta, konsten måste då vara konceptuell. Här återfår konsten sin tidigare förnekade sida: sanningsfunktionen; kort sagt allt som de kontemplativa och distanserade perspektiven negligerat sedan estetikens etablering under på 1700-talet. På upplevelsens altare har konsten förlorat mycket av sitt värde. Men återställande av denna konstens andra (konceptuella) sida, har ofta missförstått i så motto att man tror att konstens perceptuella sida är borta och att vi nu skall fokusera på konstens rent idémässiga/konceptuella sida. Återställandet av den konceptuella sidan är mera komplicerad än vad denna dualism antyder.

²J. A. Passmore "The Dreariness of Aesthetics", *Mind* 60 (1951). Citatet förekommer i otaliga böcker och artiklar sedan den publicerades 1952. Se *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, red. C. Greig Crysler, Stephen Cairns och Hilde Heynen (London: SAGE Publications, 2012).

Av enheten ($1 + 1 = 2$) tycks konstens perceptuella och konceptuella egenskaper synergetiskt ha skapat en kvalitet som inte enkelt kan återföras till någon av dessa ($1 + 1 = 3$): mötet mellan dem förvandlar båda som en del av konstverket, vilket betyder att perceptuella egenskaper måste ses genom det konceptuella och tvärtom. Vad konsten ställer oss inför är just denna odelbarhet.

Andy Warhols användning av materiella kopior är en del av den intelligenta vändning som initierades av Marcel Duchamps *readymades*: vi ser alla urinoaren och boxen, de är en ouplöslig del av konstverken när de blir transfigurerade via konstnärens intention och historiska teoribundenhet, till konst (det är och inte). När man inte kunde tänka sig detta som konst, återfaller man till den gamla idén att konsten måste se ut på särskilt sätt, just den idé som Warhol och andra likasinnade konstnärer vände sig emot. Konsten hade tidigare avgränsats genom hänvisning till identitetsskapande fysiska och perceptuella egenskaper, vilka inte räcker till för att skapa identiteten som konst (den är alltså bara en kopia), men som ger grunden för transfigureringen av objektet till konst: när det är konst är det inte reducerbart till de sinnliga egenskaperna (som de bevisligen har), och tillförs en mening som boxarna inte har i sina naturliga habitat, på hyllan med renhållningsprodukter i varuhuset. Men valet av objekt är inte alls slumpmässigt: dess sinnliga egenskaper och funktionen som rengöringsmedel, den franska flaggan, Trikolorens välkända färger och dess associationer till frihet, jämlikhet och broderskap och att dessa begrepp markerar en ny konst genom begreppens politiska associationer. Alla dessa manifesta drag kan i princip ligga till grund för estetiskt värde. Att detta värde inte kan vara identitetsskapande betyder inte att konsten plötslig saknar sådant värde: när föremålet kontextualiseras som konst får det egenskaper som det saknade som bara ett ting. I detta sammanhang blir kopplingen till Trikoloren och dess ursprungliga rengöringsfunktion förstått i ett nytt sammanhang, vilket kommer att betyda något som antyder förändring av relationen mellan konst och människa, ett slags mänsklig vardaglig relevans. Kan konsten överleva i marginalen mellan två tillsynes oförenliga världar? Konsten kan här ses som uppvisande en egenskap som gör det svårt att skapa linjära, progressiva linjer där denna samtida fas är den senaste i en utveckling som skall avlösas av ett nytt skede på väg mot en ännu konturlös framtid. Vad Danto betecknar som "post-historical" är konst efter den traditionella narrationens död, och denna konst lämnar dualismen bakom sig. Han lyfter från konstens frigörelse från yttre krav och denna frigörelse är en förutsättning för förändring. Danto bygger hela sin idé om konstens död på just upplösningen av teorin och därmed konst i traditionell betydelse som utgår från den dualistiska konstruktionen, där Andy Warhol

med sina *Brillo* lät konsten återfå en förankring i det en vardagliga. Men samtidigt som konsten når ett tillstånd av frihet måste indirekt också filosofin förändras.

4. TEORINS METAMORFOS

En tillämpning är göra den stora teorin till flera små, där konstarnas enskilda teorier kan fungera som den stora tidigare har gjort. Felslutet att om vi inte har en, har vi ingen ligger till grund för mycket konstfilosofiskt tänkande: om vi inte har en teori om konst, kan vi förstå mångfalden som tecken på konstteorins död. Man har anfört empiriska observationer men, kan man invända, konstfilosofins uppgift är traditionellt begreppsligt orienterad. Vad man tidigare teoretiskt konstruerade kring konst i allmänhet kan sålunda appliceras på enskilda konstare: antalet blir visserligen oöverskådligt men filosofin kan fördjupa förståelsen av konst(er). Vi har sett mängder av försök att slutföra ett abstrakt och felvänt perspektiv (där allt reduceras till avlägsna punkter i fjärran). Att man valt att analysera konstbegrepp i dess mångfald, är inte ett angrepp på bruket av teori inom estetik rörande konst. Tvärtom, är det att inse att teorin är helt outhärlig för att vi skall förstå den samtida konsten. Men den Wittgenstein-influenserade estetikern blir lika vilse här som bland de stora teorierna. Behovet att definiera har aldrig varit större än nu, att kunna kontextualisera/bestämma blir essentiellt för att man skall förstå konst. Men skillnaden mellan nu och då är graduell: konsten efter konstteorins död (den monolitiska) kan inte enkelt återföras till en linjär utvecklingsmodell av olika konstsystem som avlöser varandra i en narration som oåterkalleligt går framåt (med start, mitt och ett slut). Detta utvecklingsschema har tillskrivits den tyske filosofen Hegel, och dennes försök att kombinera logik och historia i sin konstfilosofi. Utan att ta ställning till Hegels filosofi och den mångförgrenade receptionen av den, använder jag i stället några av idéer hos konstfilosofen Arthur C. Danto, som tolkar Hegel och applicerar utvecklingstanken för att förklara (bild) konstens väg fram till våren 1964, då Andy Warhol presenterade sina *Brillo* på *Stable Gallery* i New York. Enligt Danto markerar utställningen en förändring som inte bara är ännu en fas i utvecklingen, utan den innebär slutpunkten för en teori som därmed kan filosofiskt formuleras. I Dantos enorma produktion kan skillnaden lättast iakttas i verken *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) och *After the End of Art* (1997), där konsten kan definieras i det förra verket, medan det senare öppnar för pluralismens ersättande och omöjliggörande av en teori av det slag som dominerat konstfilosofin.

Nedan försöker jag manövrera mellan dessa konstens villkor: att histo-

riskt utvecklas och ändå bestå. Den moderna (1880–1964) (bild)konsten misslyckades med att definiera sin egen essens (i manifestens tidevarv), men när utvecklingen slutgiltigt upphör kan historien inte anföra kontradiktoriska exempel, och filosofin kan därför slutgiltigt fastställa konstens essens. Pop-konst, minimalism, konceptkonst, performance, liksom flera nya konstarter, räknar Danto till den ”posthistoriska” konsten, alltså en konst som vänder sig mot tidigare teorier och som söker nya vägar. Brytpunkten är Warhols *Brillo*, som skulle förlora sin betydelse som konst om vi inte inplacerade den i förhållande till den etablerade narrationen. Det som händer här är att mångfalden ersätter ett förhållande paradig för konst. Vad vi ser då är en historisering av konstens ontologi, detta att vara om något, förkroppsligat på meningsnivå. Dantos berömda tes om oskiljbara objekt demonstrerar med önskvärd tydlighet att skillnaden mellan konst och icke-konst måste sökas i avsikter, mot bakgrund av teori och historia, för att bli begripliga. Skillnaden inom konst mellan formspråk är en del av en historisk utveckling av konst som alltjämt fortsätter. Idag är det närmast ett axiom och självklarhet. Kanske är det konstens motor idag att vara originell och nyskapande utan att man använder nya material alls, att man använder gammalt på ett nytt sätt. Appropriationskonst innebär just detta.

Det filosofiska sökandet efter konstens essens i ”post-historiska” fasen är alltså inte meningsfullt längre: när Danto skriver i avsnittet ”The End of Art” i *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), ”The age of pluralism is upon us. It does not matter any longer what you do, which is what pluralism means. When one direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply.”³ Så vad som simultant upphör är konstfilosofi och konst, en konstfilosofi som bygger på ett slags monolitiskt struktur vars slut Danto anger i ljuset av utställningen av Warhols verk. Nu är idén om konstens slut inte empirisk. Den skulle i så fall kunna vara slut före eller efter Warhols verk. Vad idén bygger på är en konceptuell förändring som inte låter sig motbevisas med historiska exempel. Duchamp skapade tretton sådana verk enligt historieböckerna, men detta är delvis fel. Han skapade inga objekt och dessa ting är inte konst. Vad han gjorde i stället var att sammanfoga det perceptuella och konceptuella. Vad som skapas är enhet, där båda blir oskiljaktiga genom att integreras med varandra. Denna enhet skapar Duchamp, och på 60-talet blir han den konstnär som blir mest betydelsefull för Andy Warhol och hans radikala samtida. Enheten av det sinnliga (uttryck) och intentionell mening utgör konstverket. Diarmuid Costello ser här något som alltför många har uppfattat

³Ibid., p. 115.

som en inkonsekvens i Dantos resonemang: om det inte är materialet måste det vara idén.⁴ Som vi redan noterat är ”förkroppsligande” av en idé inte ett uttryck för konstens nästa fas. Skillnaden är att konstens traditionella filosofi inte monolitiskt längre kan hävdas. Vad vi ser är oupplösligt förenat med det som betyder. Man kan jämföra ett konstverk med kroppens expressivitet. Om vi tänker konst som förkroppsligande, kan vi uppfatta den som att alltid uttrycka något genom sig själv, dess sinnliga kropp blir en oupplöslig förenat med dess uttryck. Den allmänna tanken är att konst betyder något genom sin manifestation. Genom olika manifestationer, uttrycker inte konsten någon idé bakom, under, eller inom. Konsten har inte en kropp, den är kroppen. Även om dualismen lämnas här (subjekt-objekt, tanke-ting) innebär inte alls att dessa tankekonstruktioner helt har förlorat sin roll: de är oupplösligt förbundna med vårt kulturella handlande. Enligt denna tanke kan det ena inte existera utan det andra. Även om detta kan uppmärksammas i mycket samtidskonst, är det i själva verket ett återvändande till tiden före dualismen, före delningen som sedan återvänder när estetiken etableras som ett ämne inom filosofin, vilket Heidegger beskrev som konstens död genom estetiken. Utvecklingen tycks cirkulär, inte linjär. Vi strävar att komma framåt för att upptäcka att platsen vi kommer till är bekant och att vi varit där förut.

5. RUNE HAGBERGS KONST

DUALISMENS UPPLÖSNING OCH TEORINS HISTORICITET

För att demonstrera behovet av ny modell vänder jag mig till en av vårt lands främsta konstnärer, Rune Hagberg (1924–2015) som just genom sin konst demonstrerar att konst bär på något gåtfullt som vi dras till som metall till en magnet. Rune Hagbergs verk, liksom verk av Henri Michaux och japanska zenbuddister, förknippas inte med yviga gester, utan snarare med begrepp som tystnad, stillhet och outsäglighet. Hagbergs kalligrafiskt inspirerade tuschmålari är just en sådan sammanmältning av andligt och materiellt, ett målari som inte representerar mening utan är mening. Även om man lätt förminskar ett konstnärsskap genom att ta fasta på influenser och traditioner, ger hans konstnärsskap en stark koncentration på några få tecken, som sätter tanken i rörelse. Han återvänder gärna till sina gamla tecken för att ge dem ett nytt liv, ett slags oavslutad gåtfull manifestering, en undanglidande

⁴Diarmuid Costello, ”Whatever Happened to ‘Embodiment’? The Eclipse of Materiality in Danto’s Ontology of Art”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 12 (2007), s. 83-95.

suggestiv meningsrikedom.⁵ Inslagen finns där men det som drar till sig uppmärksamhet är själva situationen att frågor tycks aktualiseras genom konsten men inga svar ges därigenom: det är själva tystnaden, de hoprullade och hopsnörda pappersbuntarna som alltid är förseglade. Innehållet är kvar men otillgängligt. Tystnaden bär på en kraft som rör objektets meningsnivå (den nivå som all konst måste ha enligt Danto). De heliga skrifterna enligt judisk tro, Torarullarna, finns där i rummet och vare sig de läses eller inte så har de kraft. Bara att skriften finns gör den meningsfull. Även den olästa texten är verkningsfull. Så också i Rune Hagbergs konstnärskap: som betraktare inbjuds man begrunda det som inte visas, det gäller i såväl hans rullar, hans monokroma verk som hans kalligrafiskt inspirerade tuschmåleri. Det är naturligtvis viktigt att här liksom i fallet konceptkonst inse att det inte är enkom idéerna som skall tydas utan det materiella är oupplösligt del av meningskonstruktionen. Meningen formuleras också genom det materiella. Tystnaden är mättad av betydelse, inte som en negativ pol utan som något i vardande. Att betrakta ett konstverk som rent konceptuellt skulle vara betrakta det som tankens hämnd på konsten, inte att se konstens filosofiska betydelse. Hagberg erbjuder som många samtidskonstnärer möjligheten att tyda enheten av känsla och förnuft, perception genom konception och vice versa. En konstfilosofi idag kan inte följa de antaganden som gjorde den möjlig tidigare: Danto ger oss en signal om att konstfilosofin nu står inför ett vägval. Vad som har varit filosofins självpåtagna roll att definiera konsten kan nu inte göras när den historiska utvecklingen av konstens traditionella narration upphör. Det som följer är en ”post-historisk” fas, där konsten inte längre följer utvecklingen linjärt, där filosofin måste förändras i grunden för att konsten skall fortsätta utvecklas. Danto såg en frigörelse här men frigörelsen rör nedmonterandet av ett otidsenligt monolitiskt tänkande. I samma ögonblick som detta sker, återskapar konsten i modern tid en synergetisk form som ger en gräns trots dess gränslöshet: konsten har i fått den eftersträvade friheten att göra det väntade oväntat och oväntade väntat. Den är men ändå inte. Konsten hittar sin plats inom paradoxen: friheten manifesteras där.

Tystnaden, det stora ledmotivet i Rune Hagbergs konst, blir sålunda

⁵Rune Hagbergs långa gärning som konstnär och skribent finns sammanställt i arbets- och minnesanteckningar av honom själv i den rika reflexionsboken *Händelser* (Löderup: JHB Förlag, 2008). Mottot från Seneca för samlingen ger en nyckel till hur man kan förstå Hagbergs konst, inte bara hans suggestivt avslutna pappersrullar ”Jag ser jag har råkat ut/för det som händer/med bokrullar som klibbat igen/av att ha legat länge:/man måste så att säga rulla upp/minnet och då och då/skaka ut allt det/som har lagrats där”.

som uppehållet mellan två omvandlingar, ett utplånande, ”där också det utsuddade blir kvar i själva utplånningen”, skriver Carl-Johan Malmberg uttrycksfullt.⁶ När man söker tyda Hagbergs konst slås man av hur hans konst iscensätter något som aldrig expressivt uttalas, bara antyds i en vilsam och seren gest. Att det är filosofisk konst, starkt påverkad av österländsk tänkande, är kanske okontroversiellt, men att se det som något konceptuellt som utförs i ett konstnärligt medium är att förlora konstens möjlighet att omvandla, att öppna upp för något dolt just genom den enhet som är konstens. Hagbergs och mycket samtidskonst berör genom att väcka, kanske undergräva förenklingar av våra ställningstaganden, om än bara för att göra oss medvetna om detta: konsten har ett slags indirekt etisk-estetisk signifikans. Hans konst blir paradoxal i det att han omvandlar och omformar om och om igen, då skapandet blir oupplösligt förenat med utplånandet, liksom de vita, snörda objekten av papper, som innehåller text som förintar sig själv om man försökte snöra upp dem. Ett penseldrag blev ett signifikant tecken för ett konstnärskap som tematiserat utsuddandet, utstrykandet och eliminerandet, penseldraget icke draget eller upphävt. De ihoprullade (gåtfulla) ofta vita rullarna, blir den fulländande framträdelsen av dessa motsträviga rörelser mellan olika energier: framträdande och försvinnande, fläckar och streck, direkta spår efter penselns möte med ytan, frigörelsen från bundenhet till konventionella skrivtecken; tanken för genom något. Den strid mellan tanke och materia, som all konst alltid är underkastad, omfattar också striden mellan betraktaren och verket – den gör konstförståelsen determinerad och därför oavslutad. Konsten öppnar upp för förståelsens bestämning.

LITTERATUR

- Costello, D. 2007. ”Whatever Happened to ’Embodiment’? The Eclipse of Materiality in Danto’s Ontology of Art”. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 12, nr 2, s. 83–94
- Danto, A. C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Danto, A. C. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, A. C. 1997. *After The End of Art*, Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Hagberg, R. 1989. *Gränsens position*, Stockholm: Sandler AB. Resultat av samarbete mellan Rune Hagberg och C.-J. Malmberg.
- ⁶Carl-Johan Malmberg, ”Konstnären Rune Hagberg är död”, i *Svenska Dagbladet*, 17 mars 2015. Tillsammans författade de boken Rune Hagberg, *Gränsens position* (Stockholm: Sandler AB, 1989).

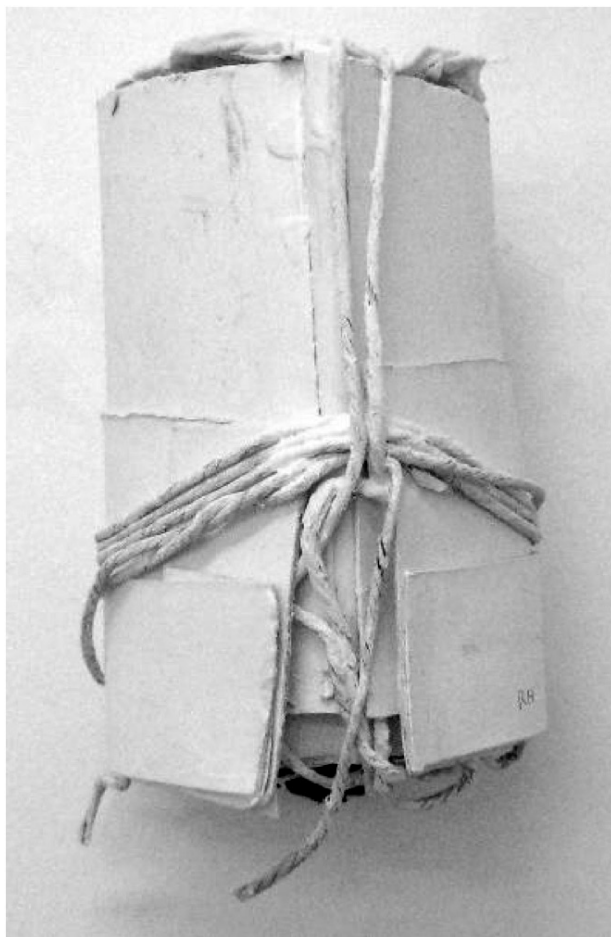
Hagberg, R. 2008. *Händelser*, Löderup: JHB Förlag.

Hegel, G. E. F. 1979. *Phänomenologie des Geistes* i Werke. Band 3, Stuttgart: Frommann Holzboo.

Malmberg, C.-J. 2015. "Konstnären Rune Hagberg är död". *Svenska Dagbladet*, 17 mars.

Newman, B. 2012. Citerad från *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, red. red. C. Greig Crysler, Stephen Cairns och Hilde Heynen, s. 123. London: SAGE Publications.

Passmore, J. A. 1951. "The Dreariness of Aesthetics", *Mind* 60.



Objekt av Rune Hagberg, 2014