

KONSTEN SOM PROCESS

Det sinnligas estetik

av Cecilia Sjöholm

Sjöholm (1961) är docent i litteraturvetenskap och FD i filosofi, verksam på Södertörns högskola. Hon har publicerat bland annat *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire* (Stanford University Press, 2004) samt *Kristeva and the Political* (Routledge, 2005). Hennes forskningsområde är idag estetik och politik, med särskilt intresse för Hannah Arendt.

Relationen mellan konst och forskning är ett flitigt diskuterat ämne på konstskolor och på själva konstscenen, men det har ännu inte inlemmats i den estetiska filosofin. På det här området – inom de konstnärliga akademierna i Storbritannien och på sistone i de skandinaviska länderna – är det produktionsprocesserna bakom konstverket som fokuseras, snarare än det slutgiltiga verket i sig. Filosofer blir ofta provocerade av det »öppna« förhållningssätt till de frågor kring medverkan, ansvar, fakticitet och kunskap som alla omsätts i handling genom konstens processer. Men samtidigt är provokationen i sig startpunkten för en annan, viktigare teoretisk diskussion: hur skall vi förstå konst som ett slags forskning? Inte vetenskap eller kunskap utan som ett slags forskning vars syfte är att kasta ljus över konsten som process? På vilket sätt låter sådana processer oss ompröva begrepp som kunskap, objekthet, subjektivitet, medialitet, sinnlighet och så vidare? Föreställningen om konsten som process leder oss inte tillbaka till det som vanligtvis kallas den kreativa akten, som exempelvis psykoanalysen har beskrivit som en form av sublimering. Konstprocessen är inte en subjektiv impuls; konsten som process syftar snarare på den vidare kontext inom vilken ett konstverk måste betraktas: en kontext bestående av arbete eller hantverk, social belägenhet, framställningsformer, offentlighet, medialisering, reception, tolkning, historicitet och så vidare. Konst är inte *en* process utan flera och dessa utmärker sig genom en produktivitet där den subjektiva insatsen bara är en aspekt av flera.

Det dubbla verket

För att förstå konstens processuella karaktär behöver vi närma oss estetikens idéhistoria från en ny horisont. Jacques Rancière tillhör de filosofer som ger oss verktyg att göra det. I sin bok *Le Partage du sensible* (*Delandet av det sinnliga*) belyser han det sätt på vilket konstens

processuella karaktär kan betraktas. Han hävdar att modern konst hör till en särskild estetisk ordning: det sinnligas estetik. En sådan estetik innefattar en särskild sorts produktivitet, genom vilken konstverket har kommit att bli en symbol för arbete: konstverket omvandlar sinnligheten till en symbol för en politisk eller social gemenskaps självrepresentation. Enligt Rancières egen estetiska historieskrivning är det romantiken som har gjort en sådan symbolik möjlig. För de antika grekerna var konstnären en dubbel varelse. Genom att flytta sitt verk från det intima skapandets rum till den offentliga scenens rum spelar konstnären som mime­tiker med ett dubbelt vara och blir på så vis obehaglig för gemenskapen. Det är först i och med romantiken som konsten – eller åtminstone den sorts konst som Rancière kallar det sinnligas estetik – kommer att representera »arbete« i den bemärkelsen att den visar upp den samtidiga identiteten och icke-identiteten av tanke och produkt, av arbete och objekt. Den »ordning« eller »regim« som kategoriserar konst utifrån dess sinnliga kvaliteter besitter en produktiv kraft som gör det sinnliga främmande för sig självt: produkten är identisk med icke-produkten, logos identiskt med pathos, avsikten identisk med det oavsiktliga och så vidare.

Det som är specifikt för det sinnligas estetik är alltså att det sinnliga har blivit främmande inför sig självt. En sådan »regim« härstammar givetvis från romantiken där konstobjektets simultana identitet och icke-identitet flyttade fokus från frågor om smak och njutning, till frågan om produktion, om skapande, om det omedvetna, om det som låg bortom verkets manifesta yta och så vidare. Men det som är specifikt för Rancières idé om det sinnligas estetik är att de frågor kring splittrandets betydelse, som uppmärksammades under exempelvis romantiken, är ointressanta i sig själva; det intressanta är snarare det sätt på vilket konsten under romantiken representerar »arbete« i den mening att den visar denna simultana identitet och icke-identitet av tanke och produkt, verk

och objekt. Genom producerandet av dialektiska samband mellan kunskapsmodus och det ovetbara, mellan representationens specifika kategorier och det orepresenterbara, innebär romantiken en specifik konstruktion av »delande« (partage) av det sinnliga, i det att det sätts upp särskilda produktionsvillkor för det sinnliga där konstverket bara blir *en* aspekt. Rancièr hävdar att Marx behövde romantiken för att kunna utveckla insikten om arbetet som en produktiv gemenskap: konst är omvandlingen av en tanke till en sinnlig erfarenhet, inte hos ett enskilt subjekt, utan delat av en gemenskap. Enligt Rancièr måste det sinnligas estetik betraktas först och främst genom detta »delande av det sinnliga«, vilket innebär både en gemenskap av delande och ett uppsplittrat kollektiv; ett rum som både delas och delas upp. Detta »partage«, ett samtidigt delande och uppdelande, kommer att bidra till uppkomsten av nya gemenskaper och nya splittringar genom sinnlighetens specifika egenskaper. Rancièr menar att det i politikens grund finns en estetik som inte har något att göra med den »estetisering av politiken« som Walter Benjamin har kritiserat. Det sinnligas estetik skall snarare förstås som former av tid och rum, som förutsättningarna för erfarenheter som i sin tur kommer att bestämma möjligheterna och begränsningarna för det politiska.¹ Det är utifrån detta delande, såsom förutsättning för möjligheten till erfarenheter, som man skulle kunna undersöka de estetiska praktikerna.

Konst är sålunda en praktik enligt Rancièr; konst är arbete. Inom filosofin däremot har frågan om konsten traditionellt blivit kopplad till frågan om kunskap. Därmed har konsten ofta ansetts underlägsen filosofin i det avseendet att den är en sorts kunskap som är flytande, osäker och övergående. Platon degraderade känslor som erfors i samband med upplevelser av konst till en lägre kunskapsfär och påvisade att konstens illusion är underlägsen filosofins sanning. I och med den moderna estetikens födelse på 1700-talet uppvärderades den estetiska kän-

loshären genom att den förknippades med moralens utveckling. Frågan om estetik blev en fråga om bedömning och om subjektet – och om subjektets förmåga att förvärva kunskap i relation till konstobjektet. Den moderna estetikens födelse korrelerar med frågan om objektet och dess återspeglning i och genom kunskapens subjekt. Sedan kom vändningen bort från estetik under 1900-talet. Heidegger gör, liksom Nietzsche, upp med estetik med hjälp av konstverket. I och med vändningen bort från estetik ignorerades den traditionella frågan om skönhet, och fokus flyttades i stället till konstverket, som blev ett symptom på vidare frågeställningar om sanningens natur. Syftet var att visa att konstverket framhäver sanningens historiska villkor, kulturella villkor, metaforiska natur och så vidare. Nietzsches och Heideggers idéer om konstverket löser upp inte enbart den traditionella frågan om objektet utan även om subjektet. Men med namn som Merleau-Ponty, Rancièr, Kristeva, Deleuze och i viss mån även Levinas har filosofin under de senaste årtiondena återvänt till estetik som en diskurs ägnad åt frågan om det sinnliga snarare än om det sanna. Merleau-Pontys diskussion om måleriet har bidragit till att belysa perceptionens processer; Deleuzes verk om film har visat på vilket sätt filmens särskilda sorts ljus löser upp en viss föreställning om det verkliga; Rancièr har hävdat att begreppet det sinnligas estetik måste bidra till att belysa den politiskt besvärliga frågan om det verkliga, och Kristeva har visat hur alla konstnärliga uttryck korsas av en dimension av affektivitet och sinnlighet, vilken bestämmer på vilket sätt vi skapar betydelse, inte enbart i konsten utan i livet som sådant. Uppgiften för det sinnligas estetik – för att vidga Rancièrs begrepp – ligger inte så mycket i att förstå konstverkets natur i allmänhet eller att beskriva konstens funktion i relation till kunskap eller en föreställning om sanning som har definierats inom en filosofisk diskurs. Snarare belyser frågan om det sinnliga såväl de olika processer som är kopplade till konst – skapandets, perceptionens och tolkandets proces-

ser – som politiserandets, medialiseringens och fetischeringens processer. Det sinnligas estetik utesluter alltså inte subjektets frågeställningar, men gör frågan om det estetiska främst till en fråga om de processer som beskriver delandets villkor. Medan den platoniska nedvärderingen av konsten grundade sig på sökandet efter ett sanningsbegrepp som skulle stå upp emot osäkerheten, medan 1700-talets estetik var navet i en ny humanism, och vändningen bort från estetik mot ett nytt sanningsbegrepp föranleddes av en ny historicitet, väcker vändningen mot det sinnligas estetik frågeställningar som handlar om hur delandet av det sinnliga både skapar, förvandlar och förvaltar olika former av sociala och politiska gemenskaper.

För Ranciére är subjektiviteten därför endast en av många aspekter av de processer som vidlåder det sinnligas estetik. Men frågan är: om vi vill diskutera det sinnligas estetik, måste vi då inte titta närmare på subjektivitetens funktion eller de subjektiva och enskilda aspekterna som rör det processuella inom konsten om vi vill förstå det sinnligas natur? Enligt Ranciére är det inte subjektiviteten utan luckan mellan konstnären och konstverkets dubbla vara som är intressant. Kategorier såsom singularitet och subjektivitet är underordnade »partage« – detta att samtidigt dela med sig och splittra, vilket gör konstverket till en gemenskapsfunktion snarare än en subjektivitetsfunktion. Men hur skall vi kunna förklara det sinnliga, eller ens det sinnligas estetik, om vi förbiser de subjektiva aspekterna genom vilka det sinnliga framträder, inför och för ett singulärt subjekt? Föreställningen om konsten som process skulle mycket väl kunna betraktas i enlighet med en sinnlighetens estetik, i den bemärkelse som Ranciére och andra med honom talar om det. Men om vi vill diskutera det processuella inom konsten i enlighet med det sinnligas estetik riskerar vi att hamna mitt emellan två extremer: å ena sidan har vi den materialistiska ontologiseringen av det sinnliga, exemplifierat av Ranciére, och å andra sidan har vi en subjektiv föreställning om det

sinnliga som bär religiösa övertoner av gudomlighet. Det senare exemplifieras av Levinas.

Det sinnliga som skugga

Levinas inleder sin essä »La réalité et son ombre« med att vederlägga uppfattningen att konsten skall betraktas som något kognitivt, det vill säga som antingen mindre sann eller mer sann än verkligheten.² I Levinas egen text består konst inte av material med ett kognitivt innehåll, utan av fantasins, sinnlighetens och rytmens element, aspekter av det verkliga som faller utanför vår kunskap om verkligheten. Vad viktigare är, konsten ger uttryck åt en sorts dubbel existens som andra mänskliga praktiker såsom filosofi, vetenskap, politik och så vidare är oförmögna att förmedla på samma sätt: »Verkligheten skulle inte vara enbart det den är, vad den visat sig vara i det sanna, utan den skulle också vara dess kopia, dess skugga, dess bild.«³ Konsten skulle således inte alls avslöja eller upplösa någon sanning; dess sätt att vara befinner sig bortom behovet av tolkning. I Levinas text förkastas på så vis det filosofiska fasthållandet vid att konst är sanning: konst är inte sanning, inte heller osanning. Konst är sken och därmed ett sätt att vara som undflyr anspråken på sanning eller kunskap. Konst är varats sinnliga aspekt, en likhet som strukturerar det sinnliga. Konsten är varats skugga – men en skugga som inte förblir fixerad eller kan fångas i subjektets introspektiva sökande efter sanning. Konsten är snarare ödet, den placerar oss i ett intervall av säker, dödlig orörlighet där vi kan korsas men aldrig röra oss. Konst är en särskild form av orörlighet, annorlunda än begreppet – det finns något omänskligt och monstros över det sätt på vilket en staty framstår som fixerad och på samma gång ofärdig. Situerad i ett ögonblick ur vilket den aldrig kommer att befrias.

Mot slutet av sin essä hävdar Levinas att konsten släpper taget om skuggan genom dess

funktion av sken och genom dess sätt att vara i verklighetens skugga. Därigenom hänger den sig åt en form av oansvarighet och överlåter sig själv åt njutningen. Konsten möjliggör på sätt och vis njutningen i det intervall eller den stund av död tid som fryser till i konstverket. Den låter oss sålunda njuta när vi står ansikte mot ansikte med döden: »det är något syndigt och egoistiskt och feigt över konstnärlig njutning. Det finns stunder då man kan känna sig skamsen över det, som om man festade under en pestepidemi.«⁴ Detta är anledningen till att kritik enligt Levinas är en nödvändig del av konsten, oavsett om den aspekten av verket tillhandahålls av kritikern, filosofen eller konstnären alternativt författaren själv; konsten är myt, den är både osanning och sanningens källa. På så vis menar Levinas att konst är en process i vilken det sinnliga inte enbart fabriceras och produceras som »verk«, utan snarare en process i vilken det sinnliga omvandlas genom de frågor som ställs till och genom det. Det sinnliga i konstverket är inte bara något som upplevs under särskilda förutsättningar, så som Rancière hävdar, utan något som får betydelse genom ifrågasättandet: av kritik, filosofi eller religion. Modern eller sekulariserad konst har introjerat denna form av ifrågasättande, vilket innebär att verket iscensätter den sorts sinnlighet som är tillgänglig för intellektuell erfarenhet. Men det innebär, vilket antyds mot slutet av *Le Partage du sensible*, att konsten kommer att fortsätta att vara förföljd av en viss fråga om gudomlighet. I modern konst levererar kritiken – eller möjligen en viss intellektualism som är inneboende i konstverket självt – ett slags sanningsanspråk som kopplas till den sinnliga erfarenheten av verket. Den sinnliga aspekten, eller återskenet som Levinas kallar det, är en skugga genom vilken frågan om varat avslöjas för en människa som tror sig stå bortom den. Den gudomliga aspekten av det sinnliga har blivit införlivad i ett konstverk, en gudomlighet som också hemsöker den form av kritik som själv inte tror sig vara metafysisk.

Intimitet

Som Rancière har visat måste utmaningen för det sinnligas estetik vara att överskrida de föreställningar om konst där begrepp som sanning, singularitet, gudomlighet och så vidare isolerar verket som objekt. Att blott och bart betrakta verket som objekt innebär också att missuppfatta dess roll i den mänskliga gemenskapen. Men som vi har sett riskerar Rancière att helt förbigå singularitets- och subjektivitetsaspekterna. Som Levinas visar, i sin korta text, är det just de sinnliga aspekterna av konsten som det tänkande subjektet ser sig tvingat att utmana. Den njutning som det estetiska verket erbjuder ställer också människan inför frågan om en gudomlighet som den moderna kritiken glömt bort, men som enligt Levinas ändå hemsöker oss. Det är här som en vidare estetik forskning kan vara till hjälp, och en reflektion över hur modern konst har integrerat inte bara intellektuella processer i estetiska, utan även kroppsliga och sinnesrelaterade processer, på senare tid inte minst genom föreställningen om konst som en form av forskning. Som jag påpekade inledningsvis har kopplingen mellan konst och forskning framhävt konstverkets processuella karaktär. Det har medfört ett självreflekterande från konstnärens sida, ett självreflekterande som leder oss till frågan om subjektivitet och dess återspeglning i det sinnligas estetik. Det är i detta sammanhang som Kristevas intimitetsbegrepp skulle kunna hjälpa oss att slippa undan såväl Rancières undvikande av all typ av subjektivitet, som sökandet efter de spår av gudomlighet som lever kvar i Levinas konstdiskussion. Vad intimitetsbegreppet kan göra är att framhålla en särskild sorts singularitet i det sinnliga, och samtidigt distansera sig självt från en särskild föreställning om gudomlighet.

Alltsedan upplysningen har filosofin förkastat »intimiteten« som ett begrepp som står i opposition till den politiska, offentliga sfären. Men psykoanalysen kan bidra till att ge begreppet en

ny klang. Psykoanalysen kan tyckas ägna sig åt frågor rörande det som kan betecknas som den privata eller intima sfären: sexualitet, affektivitet, kärlek, begär och så vidare.

Men som diskurs om intimitet producerar psykoanalysen erfarenheter av singularitet och sinnlighet som är av större betydelse än de som är åtkomliga genom enkel introspektion. I sina böcker *The Intimate Revolt* och *The Sense and Nonsense of the Revolt* hävdar Julia Kristeva att 1900-talets filosofi har konstituerat en form av »återvändande« till kroppen, genom att visa på en process där affekter, sinnesstämningar och frågor om kroppslighet har kommit att bli en del av filosofiska spörsmål. Kristeva själv använder Merleau-Ponty, Heidegger och Sartre som exempel på denna form av återvändande. Tvärt emot vad man skulle kunna förvänta sig kopplar hon inte i första hand denna utveckling inom filosofin till arvet från Husserl och fenomenologins metod, utan snarare till den särskilda diskursiva tradition som har utvecklats inom den kristna traditionen från Augustinus. Enligt Kristevas terminologi är den intima sfären inte en fråga om nära relationer eller familjeliv. Det intima är snarare en fråga om det omedvetna, vilket tycks sippra fram genom det sinnliga. Det intima är en domän av affekter, sinnesintryck, sinnesstämningar, känslor; en domän inom vilken tankens funktion är nära kopplad till kroppen. Intimitet är tankens förmåga att koppla språk till former av sinnlighet. Intimitet, i denna bemärkelse, är inte en beskrivning av en inre sfär utan snarare en beskrivning av en särskild kroppslighetsdiskurs.

I den kristna betraktelsetraditionen och i utforskandet av sinnena i Augustinus och Loyolas verk har frågan om relationen mellan ordet och sinnena varit central för betraktelsen och för individens relation till Gud. I intimitetens språk blottar författaren sin själ genom att frigöra sina sinnen. Han löser sålunda upp singulariteten i sin existens – och därmed även Guds suveränitet – med ett språk i vilket denna existens visar sig själv som sinnlighet. Den kroppsliga

erfarenheten och alla de aspekter av sinnlighet som vi möjligen kopplar samman med känslor, affekter, sinnesstämningar och så vidare blir till bevis för en gudomlighet som endast kan visa sig själv genom en singular existens, en individs liv. En sådan erfarenhet kan dock inte blottas helt och fullt genom en generell fråga som rör kopplingen mellan tanke och kropp eller relationen mellan perception och sinnlighet. Den kan endast blottas genom upptäckten av singulariteten i det liv som vittnar om dessa affekter och vad de betyder, om dessa känslor och vad de har för innebörd. Det språk med vilket jag vittnar om de gudomliga aspekterna av det sinnliga är således inte triumferande eller jublande utan snarare ett intimitetens språk, eftersom jag upptäcker den gudomliga betydelsen genom affekter, sinnesstämningar och sinnesintryck från enskilda händelser som bara har med mitt liv att göra, med mina erfarenheter och mina frågor.

Psykoanalysen är den teori och praktik som i vår tid har visat sig mest kapabel att bevara denna singulara kvalitet hos det mänskliga livet där sanning, betydelse och sinnesintryck blir del av samma erfarenhet, utan tillgripandet av gudomlig interpellation. Den freudianska intimitetens egenart består i en »omarbetning av själ/tanke-dikotomin«.⁵ För att bevara denna specifika beskaffenhet hos själslivet, där sinnesintryck är fästa vid singulara erfarenheter snarare än vid generella beskrivningar av kroppsligheten måste psykoanalysen framhålla vikten av motöverföring å ena sidan och själva stilen hos det språk som används å andra sidan: en »poetik« som Kristeva kallar det.⁶ Här återkommer vi till ett område som är väl bekant från Kristevas argumentation på annat håll. Föreställningen om intimitet som en domän som överskrider språket och som samtidigt är sammanflätad med meningsfulla processer har givits olika namn: det pre-oidipala, inre erfarenhet, negativitet, det semiotiska, abjektet, motöverföring och så vidare. Även om Kristeva kopplar intimitetsbegreppet till revoltbegreppet är det inte nödvändigtvis en fråga om reaktion eller revolution, utan snarare om att skydda en

viss föreställning om det mänskliga livets singularitet. En intimitetsdiskurs bidrar inte på något sätt till att revolutionera samhället men den skulle mycket väl kunna ge oss ett visst skydd mot de standardiserande, fabricerade bilder som utmärker det kapitalistiska samhällets nya aggressiva kolonisering av vårt inre. Intimitetens språk konstituerar därför möjligheten till en tillgång till erfarenheter som fördjupar vår upplevelse av det sinnliga. Men samtidigt är intimiteten också en sfär som inom filosofin har setts som en »platonisk grotta« med lockbeten och förklädnader, där sinnesintryck nedvärderas i förhållande till sanning. Psykoanalysen förkroppsligar den sekulära omvandlingen av en lång tradition inom kristendomen, genom vilken själens intima liv har blivit en fråga om singularitet.

Intimitet är tankens förmåga att koppla samman språk med former av sinnlighet. Intimitet, i denna bemärkelse, är inte en beskrivning av en inre sfär utan snarare en beskrivning av en språklig funktion genom vilken relationen till kroppen framhävs. Denna aspekt av psykoanalysen, vilken tycks inbegripa föreställningen om ett ursprungligt intimt objekt, skulle mycket väl kunna föra oss tillbaka till den mjuka soffa som psykoanalytiska strömningar har velat ersätta med Lacans hårda ord. Men om vi verkligen har tagit oss förbi frågorna om intimitet, hur kommer det sig då att vi ständigt återkommer till dem, att de tränger sig på i våra liv? Psykoanalysens intima objekt produceras och reproduceras, det återuppväcks och återupplivas genom alla de överföringsdiskurser som framhäver den kroppsliga aspekten av sinnligheten. Psykoanalysens objekt singulariserar inte genom döden eller ödet, utan snarare genom en repetitiv egenskap. Det produceras och reproduceras oupphörligt, det må vara i form

av melankoli, hysteri eller njutning. Det är under alla omständigheter mänskligt snarare än omänskligt och ändligt snarare än gudomligt.

Uppgiften för det sinnligas estetik skulle därför inte vara att föra konsten närmare kunskapen utan snarare motsatsen: att visa de sätt på vilket produktionen av det sinnliga särskiljer sig från kognitiva mål, hur de än benämns. Konsten i sig är en process eller, hellre, olika former av processer. Konstens processer kan vara tankeprocesser, eller handla om medialisering, materialitet, synlighet och så vidare. Ändå nöjer sig alltför ofta den estetiska teorin med att filosofera kring det estetiska verket. Konstutövandet och den estetiska teorin ställs idag upp mot varandra som två skilda institutioner, men det är inte nödvändigtvis en särskilt fruktsam uppdelning. Det räcker inte att konstatera att konsten säger det ousägliga, att den visar det som inte kan sägas, att den ger uttryck åt en annan sorts kunskap och så vidare. Konsten i sig motsäger sig den sortens generaliseringar genom vilka den har gjorts till objekt under den estetiska disciplinen. Men den synliggör ett sätt att tänka och vara – eller snarare tankeprocesser, medieprocesser – som skiljer sig från den akademiska teorin. Snarare än att stanna vid fokus på objektet, bör estetikens uppgift idag vara att förmedla dessa processers funktioner, i synnerhet produktionen av det sinnliga, en process som man mycket väl kan återopas som både politisk och gudomlig, singular och fiktiv, subjektiv och kollektiv. För mig tycks den filosofiska estetikerna – trots att den har närmat sig detta tema under de senaste årtiondena – fortfarande befinna sig i startpunkten för denna särskilda forskning.

Översättning från engelskan, Malin Lundh

1. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004, s. 13 f.
2. Emmanuel Levinas, »Reality and Its Shadow«, övers. Alphonso Lingis, *The Levinas Reader*, red. Sean Hand, Oxford: Blackwell, 1989, s. 130 ff.
3. Ibid., s. 135.
4. Ibid., s. 142.
5. Julia Kristeva, *Intimate Revolt: and, The Future of Revolt*, övers. Jeanine Herman, New York: Columbia University Press, 2002, s. 50.
6. Ibid., s. 51.

