

VETA OM KONST

Sixten Ringbom & Lars Berggren

KONST OCH KONSTVETENSKAP

Lars Berggren

Avsikten med denna text är att kortfattat försöka klargöra hur vi inom ämnet konstvetenskap vid ÅA idag definierar termen ”konst” och utifrån vilka förutsättningar vi bedriver vår vetenskapliga verksamhet. Tyngdpunkten kommer att ligga på konsten (inklusive arkitekturen), men den beskrivs i ett sammanhang och på ett sätt som samtidigt tydliggör våra infallsvinklar, arbetsmetoder och ämnets förändring över tid. Anledningen är att det idag förefaller finnas en ökande osäkerhet hos såväl akademiker som allmänhet beträffande konstvetenskapens verksamhet och syften.

Att missuppfattningar förekommer förklaras till stor del av *konstbegreppets* föränderliga och svårgripbara natur. Som vi märker snart sagt varje dag när vi läser tidningarna, ser på TV eller lyssnar på radio finns det inte en utan massor av till synes helt olika åsikter om vad som ”är” konst, eller vad konst ”borde” vara. Diskussionerna kan emellanåt bli ganska heta och då vänder man sig gärna till konstvetenskaparen för ett vetenskapligt grundat besked om hur det ”egentligen” ligger till. Är exempelvis Teemu Mäkis video där han massakrerar en katt verkligen *Konst*? Eller sopsäcken som städaren på Atheneum kastade bort i tron att den var just en sådan? Behöver ett konstverk överhuvud taget finnas till som materiellt objekt?

Svaren går vanligtvis ut på att det beror helt och hållet på hur man ser saken. Hur kan det vara på det sättet? Ja, för att gå till själva roten av problematiken finns det inte ett utan flera olika konstbegrepp som definieras på helt olika sätt. Vi kan bara gå till dagstidningarna för att varje vecka finna en hela provkarta på olika definitioner och mål för konsten: ”det som finns mellan Gud och människan”, ”det innersta rummet”, ”ett medel för individen att förverkliga sig själv”, ”en politisk arena”, ”att förhålla sig oppositionellt till dagspolitiken”, ”stimulera”, ”utmana borgerligheten”, ”tolka tidsandan”, ”främja demokratin”, ”det som gör oss till människor”. Och så vidare.

För enkelhetens skull ska vi betrakta alla de konkurrerande (eller snarare sammanblandade) konstbegreppen som enbart tre: det historiska, det estetiska, och det institutionella. Det första utgår från kunskap och färdighet, det andra grundar sig på en filosofisk konstruktion, och det tredje beskrivs i termer av en samhällelig institution (dvs. en kulturell konstruktion).

1. Det historiska konstbegreppet

Det *historiska* konstbegreppet har vi fått från det medeltida tyska ordet för kunnande: ”können”. Som ”Kunst” eller ”konst” betecknades den uppsättning kunskaper och färdigheter som fordrades för utövandet av specialiserade verksamheter eller yrken. Denna betydelse har ordet också kvar i de flesta europeiska språk, och hos oss talar vi ju fortfarande om *konsten* att bygga vägar, stoppa möbler eller laga mat. Att framställa målningar eller skulpturer, dans eller musik, var förr i tiden att utöva *konster* på precis samma sätt.

Under nio tiondelar av den västerländska historien definierades ”konst” på detta sätt. Hos de gamla grekerna motsvarades termen av ”techné”, som vi övertagit med betydelsen ”teknik”, medan romarna använde beteckningen ”ars”, som med tiden skulle upptas i de romanska och anglosachsiska språken som ”arte” eller ”art”. Ingenstans skilde man mellan hantverk och konst, hantverkare och konstnär, konst och reklam, konstbild och annan bild. Allt var kunnande och färdigheter som man tillägnade sig genom studier hos en mästare genom långvarig och trägen övning.

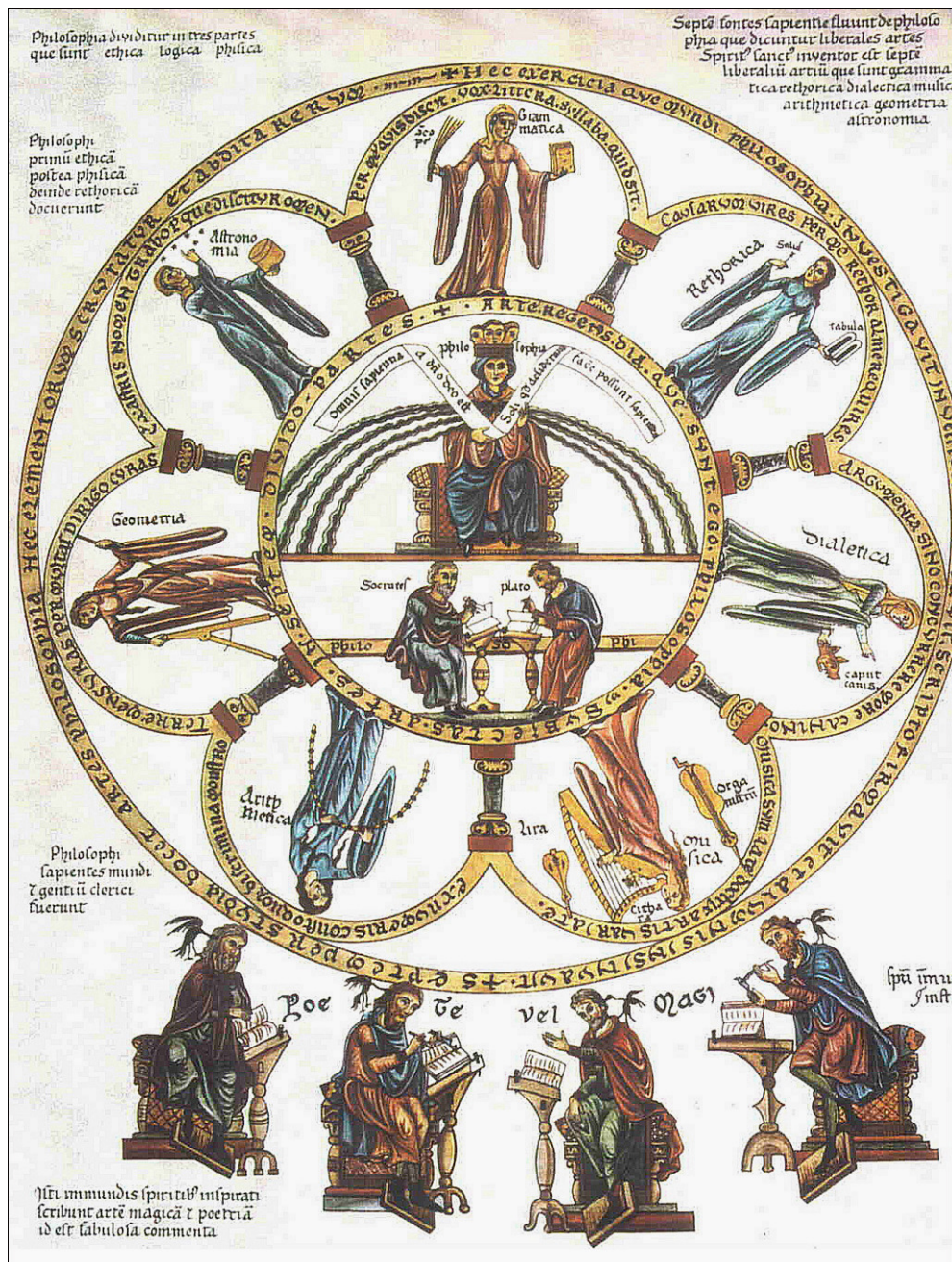


Fig. 1. Herrad von Landsberg: "Septem artes liberales", i *Hortus deliciarum*, 1180. I centrum tronar Filosofin som drottning av de fria konsterna, dvs. Astronomin, Grammatiken, Retoriken, Dialektiken, Musiken, Aritmetiken och Geometrin. Utanför kretsen av fria konster befinner sig Magin och Poesin som producerar "sagolika berättelser".

En del konster var förvisso finare än andra. De *fria konsterna*, som var fria för att de utövades av fria män och inte av slavar eller lönearbetare, hade naturligtvis högst status. De bestod bland annat av aritmetik, geometri och musik, och när målare, skulptörer och arkitekter i 1400- och 1500-talens Italien började göra anspråk på högre status än sina kolleger – vagnmakarna, plankstrykarna, förgyllarna och pillertrillarna – så legitimerades detta med hänvisning just till deras kunskaper i aritmetik och geometri. Här började man för första gången skilja mellan hantverk och konst. Här formulerades teorier om de (av)bildande konsternas uppgifter och funktion, och här kom man med tiden att inrätta akademier för ”konstnärlig” utbildning.

Att dessa konster fyllde en rad viktiga samhälleliga behov var alla överens om. Det handlade ju i mångt och mycket om att synliggöra och legitimera institutioner,

status och maktrelationer, trosföreställningar och värdehierarkier. Först på 1600-talet började man fundera på om det inte fanns en högre mening med konsterna själva, något som gick utöver det värde som fanns inneboende i de föremål, relationer och institutioner de visualiserade.

Till en början fokuserades intresset på konst som aristokratiskt njutningsmedel. För att förstå och njuta av konsterna måste man nämligen vara utrustad med *smak*. Förmågan att utveckla smak gick visserligen i arv men den måste formas genom omsorgsfull och långvarig skolning och var därför med nödvändighet förbehållen ett mycket litet fåtal. Smaken definierades som förmågan att urskilja och njuta av det *Sköna*, och läran om detta sköna kodifierades under 1700-talets andra hälft under beteckningen *Estetik*.



Fig.2. Sebastiano Ricci: "Allegori över konsterna", olja på duk, 1690-1694. Den bevingade kvinnogestalten – troligen konstens kvinnliga genius – avvisar satyrernas närmanden och ägnar sig istället åt Litteraturen och Måleriet. De övriga konsternas symboler (teleskop, vinkelhake, nothäfte m.m.) har nu hamnat under och bakom.

Det *Sköna* skapades av de konster som nu försågs med tillnamnet "de sköna" – poesin, måleriet, skulpturen, musiken och dansen – vilkas uppgift det var att skapa *Konstverk* utan någon praktisk funktion, avsedda enbart att njutas för sin egen skull, och som belönade betraktaren med en speciell estetisk upplevelse, nämligen *Konstupplevelsen*. Denna särskilda upplevelse beskrevs i termer av "intresselös njutning" eller "ointresserat välbehag", och var inte bara ett tecken på bildning och kultur utan i sig ett av livets högsta mål. Konsten betraktades som det främsta kännetecknet på *civilisation*, ja, det som sist och slutligen skilde den kultiverade människan från barbaren, vilden och djuren.

Den *Sanna Konsten* var från och med nu ett mål i sig, inte ett medel. Den hade blivit en överhistorisk, objektivt existerande kategori och som sådan var den, åtminstone teoretiskt sett, befriad från alla kopplingar till det vardagliga livets behov och passioner, följde bara sina egna regler och var per definition *autonom*. Därmed har vi också

definierat det andra huvudsakliga konceptet, från vilket alla senare koncepter, konstinstitutioner med mera, kom att utgå.

2. Det autonoma konceptet

Det autonoma, eller det *moderna*, konceptet började spridas i framför allt filosofiska kretsar vid mitten av 1700-talet och vann, efter en inledande period av motstånd, snart anhängare överallt. Detta inte minst för att *Konsten* (från och med nu omtalad i bestämd form) kunde användas för att förklara skillnader mellan individer, klasser, samhällen, kulturer och raser, både i samtiden och i historien. Den var helt enkelt ett bekvämt index för kulturell status och utvecklingsnivå.

Frammot seklets slut började teoretikerna intressera sig för konstens funktion även på samhällets lägre nivåer. Alla människor ansågs nu, om än fortfarande i mycket olika mån, vara utrustade med ett särskilt estetiskt sinne, som vid åsynen av god konst reagerade med att utlösa lustupplevelser. I offentliga konstverk kunde man därför kombinera lämpliga doser av njutning med samhällsnyttiga budskap – på så vis skulle framför allt ungdomen och de lägre klasserna samtidigt förnjötas och fostras till goda medborgare. Konst framstod med andra ord som ett med tiden allt viktigare instrument för politisk påverkan.

Under 1800-talet knöts konceptet både till den hegelianska *världsanden* och den romantiska *människoanden*. Konstnärerna kom att betraktas som *genier*, speciellt sensitiva medier, som tolkade och gestaltade dessa andars utveckling i fantasins utflöde av jaget. Utrustade med speciellt känsliga antenner kunde de avläsa och förutspå både nu läge och framtid, och deras verksamhet blev därför intimt förbunden med *framstegstanken*. Från mitten av seklet fokuserades sedan intresset alltmer på konsten som ett uttryck för *folksjelen* och *nationen* – och på konstnären som representant för och uttolkare av dess egenart.



Fig. 3. Antonin Mercié:
"Konstens genius", skulptur på
Louvrens fasad. Illustration i
Svenska Familj-Journalen 1881.

Redan före sekelskiftet 1900 hade konsten i stort sett försetts med alla de kännemärken som den anses ha idag. Den stod för sanning, frihet, framsteg, förändring, utveckling, kreativitet, originalitet, genialitet och åtskilligt annat. Den var en särskild form av mänsklig kommunikation och samtidigt en övermänsklig och överhistorisk kulturtermometer – och den hade förknippats intimt med först liberala, sedan demokratiska och socialistiska politiska ideal. På 1900-talet kom *Konsten* successivt att ersätta religionen som medel i nationaliserings-, civilisations- och folkbäbättringssträvandena. Under parollen ”Konsten skall bliva allas” inkorporerades den i (bland annat) det svenska socialdemokratiska folkhemsidealet som en andlig motsvarighet till den ekonomiska emancipationen. Konsten blev helt enkelt en viktig del i den ideologi som nu gemenligen kallas ”det moderna projektet”.

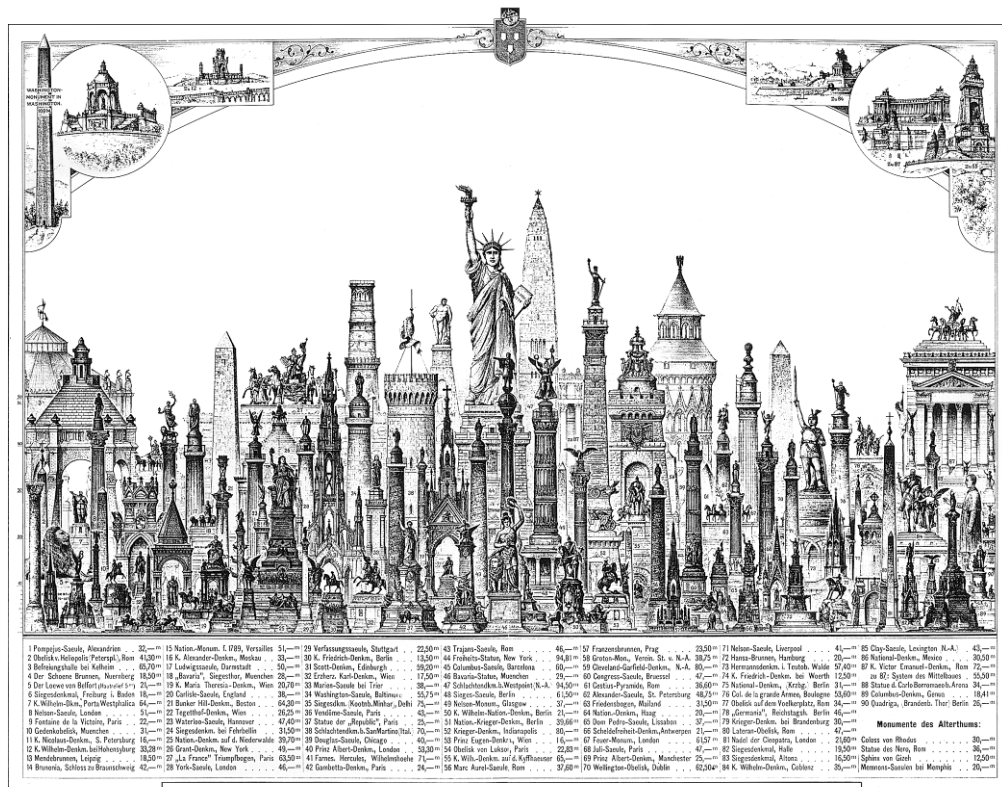


Fig.3. ”Die höchsten Monumente”, i *Monumente und Standbilder Europas*, Berlin 1895. Bilden visar resultatet av ”nationernas ädla kamp” om att resa de högsta monumenten – och därmed manifestera sin kulturella, tekniska och ekonomiska ställning bland kulturnationerna.

3. Det institutionella konstbegreppet

Kring det moderna konstbegreppet byggdes en rad samhällseliga institutioner upp. Statliga, kommunala och privata konstskolor grundades, liksom konstmuseer och konstföreningar. På olika nivåer inrättades särskilda instanser med uppgift att bedöma konst och ge råd vid konstanskaffning och offentlig utsmyckning. Konst infördes på schemat i det allmänna skolväsendet. Forskning om konst initierades genom inrättandet av professurer i konsthistoria (ofta kombinerad med estetik och/eller litteratur) vid universitet och akademier.

Givet att ingen riktigt visste vad Konsten egentligen var, hur den skulle definieras och värderas, eller ens hur man skulle känna igen den, så ter sig utvecklingen uppseendeväckande. En förklaring är säkert att det inom den modernistiska ideologin fanns behov av alternativ till den traditionella religionens högre värden och livsmål. Här existerade ett tomrum som kunde fyllas med konst. För dem som krävde handfasta bevis

på konstens överhistoriska existens fanns redan det oändliga förrådet av konstföremål från olika tider, som lätt kunde ordnas upp och arrangeras in efter de nya spelreglerna. Samtidigt legitimerade alla de nya institutionerna sinsemellan varandras existens.

Pådrivna av en ideologi och en publik som ständigt krävde nya lösningar sökte sig konstnärerna fram längs de vägar som öppnades av exempelvis fysiken, optiken och perceptionspsykologin. Gamla stilideal ersattes av vad man kallade ”sann” eller ”vetenskaplig” realism. I sökandet efter ett nytt, objektivt och allmängiltigt formspråk övergav man sedan stegvis gamla former och teman, så småningom även den föreställande bilden och det av konstnären framställda konstverket. I framstegstankens tecken blev gränsöverskridandet och originaliteten, dvs. brottet mot normen, själv till en överordnad norm. Ismerna avlöste varandra i allt snabbare takt, delade sig och smälte samman, till dess man bara kunde urskilja det som var nyast, dyrast, störst, mest provocerande, eller helt enkelt konstigast.

Trots ihärdiga försök fann varken filosoferna, estetikerna eller konstteoretikerna någon objektivt konstaterbar egenskap som kunde karakterisera all konst. Skönheten hamnade redan tidigt i bakgrunden, men den estetiska upplevelsen fanns länge kvar som grundbulten i hela konstruktionen. Psykologer och neurologer sökte länge fastställa dess exakta natur och position i hjärnan med hjälp av tester, experiment och undersökningar (senast med magnetkameror) men misslyckades. Eftersom avantgardekonsten samtidigt alltmer förlorade intresset för estetisk formgivning kom även den estetiska upplevelsen att förlora i trovärdighet. När konstetablissemangen i den postmodernistiska eran till slut också tappade intresset för den fysiska formen och enbart sökte framkalla upplevelser och reaktioner hos betraktaren, började det framstå allt klarare att konstabegreppet var en kulturell konstruktion bland andra.

Omkring 1970 börjar det dyka upp en ny typ av studier som förklarar konstens funktion i samhället i mer eller mindre sociologiska termer. Den grundläggande klassificeringen av föremål eller aktiviteter i konst eller icke-konst, liksom deras inplacering på en värdeskala, ombesörjs av ett antal olika agenter på det socioekonomiska fält som brukar kallas *konstvärlden* (*Art World*). Den omfattar i första hand inflytelserika enskilda personer (gallerister, konsthandlare, konstkritiker, mecenater eller konstsamlare) och institutioner som mediaföretag, auktionsfirmor, museer, konsthallar, konstråd eller kulturdepartement.

Konstvärlden och de föreställningar, kunskaper, aktiviteter och ideal som är knutna till den, ingår i sin tur i det västerländska moderna samhällets system för etablerande av statushierarkier, konvertering av ekonomiskt kapital till kulturellt och vice versa. Konstverken som sådana intar inte längre den centrala positionen i detta system utan det viktiga är produktionen av meningsbärande sociala strukturer, normer, identiteter och livsprojekt.

4. Ett mångfacetterat och skiftande fält

Vi kan alltså grovt indela västerlandets bildkonsthistoria i tre perioder. Under den första, som omfattar hela tiden från de första mesopotamiska kulturerna och fram till och med 1700-talet, är det grundläggande kriteriet helt enkelt *skicklighet* i att framställa bilder av olika slag. Konsten var alltså ett medel, inte ett mål i sig. Den andra perioden, från slutet av 1700-talet till slutet av 1900-talet, kännetecknas av tron på *Konsten* som en objektivt existerande, överhistorisk kategori. Konsten var ett mål i sig, inte ett medel. Under den tredje och sista perioden – dvs. från ungefär 1970 och fram till idag – karakteriseras konsten förmodligen bäst som en samhällelig institution, en integrerad (och troligen oundgänglig) del av den västerländska kulturens rådande ideologi.

Självfallet fungerar det inte så enkelt i verkligheten. Variationerna inom perioderna är stora, och framför allt förändras ju inte vare sig alla konstnärers eller den breda publikens åsikter om vad som konstituerar ”Konst” över en natt. Varje ny period rymmer mycket av den föregåendes praxis och tankegods, och vad som betraktas som ”riktig” konst varierar med tid, plats och socialt sammanhang. Därför blir också diskussioner av enskilda konstverk ofta ganska förvirrade tillställningar.

Konstvetenskapens roll är att bringa reda i detta kaos, inte att fungera som smakdomare eller estetisk polis – även om det ofta är precis vad allmänheten och myndigheterna väntar sig av oss. Vad vi studerar är helt enkelt vem som kommunicerar vad till vem; när, var, hur och varför – dvs. samma uppsättning av grundläggande frågor som sysselsätter hela det humanistiska vetenskapsfältet. Det som skiljer konstvetenskapen från de andra ämnena är att våra frågeställningar alltid utgår från bilder i någon form – dvs. de visuella koder, konventioner och institutioner med och inom vilka människor kommunicerar med varandra. Tyngdpunkten i analysen kan sedan ligga på olika faktorer – ekonomiska, politiska, sociala, psykologiska, idémässiga, tekniska eller konstnärliga – men i princip bearbetar konstvetaren, historikern, etnologen, religionsvetaren, ekonomen och sociologen samma fält.

Konsten är således ingenting permanent, något som alltid funnits, eller som finns inbyggt i oss. Det begrepp vi har om den är en social konstruktion som uppkommit i en speciell kultur, den västerländska, under speciella omständigheter och under en viss tidsperiod. Som alla sociala konstruktioner förändras den kontinuerligt över tid och i samverkan med samhället i övrigt. Konsten är därför inte evig eller tidlös till vare sig form, innehåll, funktion eller begrepp. För konstvetenskapen är det dock under överskådlig tid en huvuduppgift att följa och analysera hur denna sociala konstruktion fungerar i samhället, vilka uppgifter den fyller och hur och varför den förändras.

KONSTVETENSKAPENS ARBETSFÄLT

Sixten Ringbom & Lars Berggren

Traditionellt har *konsthistorien* befattat sig med "konst": dels måleri, skulptur, grafik, teckningar, dels arkitektur, stadsplanering, trädgårdskonst och konsthantverk. Konsthistoriens arbetsfält täcker alltså föremål, anläggningar och företeelser som är så olika varandra att man börjar undra om de alls kan ha något gemensamt. Vad har en stadsplan och en porträtteckning med varandra att göra? Eller en trädgårdsanläggning och ett krucifix?

Den traditionella konsthistorien hade ett svar på detta: det gemensamma består i att dessa verk alla har frambragts genom människans längtan efter *skönhet*. Därför har konsthistorikerna främst befattat sig med föremål och anläggningar som av sina upphovsmän medvetet har getts en tilltalande form, ett vackert yttre.

Dessutom sysslade konsthistorikerna mycket med *stil*, alltså den igenkännbara prägel som utmärker verk av en och samma konstnär, verk av olika konstnärer tillhörande samma lokala tradition och verk av konstnärer som har arbetat under samma tidsskede. Man ansåg att sådant som bär en klar stilprägel också förtjänar att studeras av konsthistorikerna. På det här sättet blev arbetsfältet vidare – det finns ju otaliga produkter som har framställts utan tanke på att direkt vara vackra men som ändå har en tydlig stilkaraktär. Att visa hur stilar har utvecklats, spridit sig, förändrats osv. blev alltså en huvuduppgift.

Med tiden uppmärksammades nya sidor i det konsthistoriska materialet. Man började bli alltmera intresserad av det budskap, den symboliska information som bilder, byggnader och formade föremål kan bära på och som på så sätt kan ge en inblick i gångna tiders tänkesätt. Under 1950- och 1960-talen dominerade *ikonologin* – dvs. den riktning som studerar sådana frågor – den internationella konsthistorieforskningen.

Samtidigt började man också intressera sig för de sociala mekanismer som styr den konstnärliga verksamheten. Nya frågor blev aktuella: Hur finansieras konst? Vilka bestämmer om konst? Varför kallas viss konst skräp, hötorgskonst, kitsch osv. medan annan konst anses fin och värdefull? Borde inte *all* konst undersökas vetenskapligt, inte bara den konst som har framställts för de tongivande, de förmögna och de välutbildade – alltså för den så kallade eliten? Arbetsfältet utvidgades och konsthistorikerna skulle nu inte bara behandla elitens miljö utan också intressera sig för den förment dåliga eller likgiltiga konsten.

Med detta följde ytterligare en utvidgning av ämnet: man började söka kontakt med beteendevetenskaperna. Experimentell konstpsykologi hade visserligen existerat alltsedan 1870-talet och psykologiska resonemang hade ofta förts också av konsthistorikerna, men nu skulle konstpsykologin, den något yngre konstsociologin och mera traditionell konstforskning bilda basen för en ny, bredare vetenskap om konst. Fenomenet konst skulle inte bara undersökas ur historisk synvinkel. Nej, med beteendevetenskapens metoder skulle man nu ge sig på de verkliga kärnfrågorna: Hur går det till när konst skapas? Vad händer när vi upplever en bild eller en bebyggd miljö? Under 1970- och 1980-talen bytte så ämnet konsthistoria överallt inom det svenskspråkiga området namn till *konstvetenskap*.

Sedan dess har konstvetenskapens arbetsfält utvidgats ännu mera. Foto, film, video, datorbild, reklam, design och mycket annat studeras idag inom ämnet. Även metodrepertoaren har kontinuerligt breddats till att omfatta exempelvis semiotik, dekonstruktion, en mera mångdimensionell kontextanalys och olika naturvetenskapliga metoder (exempelvis murbruksdatering). Denna utveckling har lett till att konstvetenskapen på olika håll utvidgats eller specialiserats på olika sätt, något som i sin tur genererat nya ämnesbeteckningar, som "konst- och bildvetenskap" eller bara

”bildvetenskap”. Ibland har konstvetenskapen slagits samman med andra, närstående ämnen i enheter som kallas ”visuell kommunikation”, ”visuell kultur” eller liknande.

Oavsett hur vi definierar vårt ämnesområde kan emellertid ingen enskild institution eller avdelning behandla den visuella formkulturen i hela dess ofantliga – och ständigt växande – omfattning. Vi måste därför införa vissa undantag och inskränkningar. Vid ÅA använder vi oss av en vid definition av konstvetenskapens studieobjekt och metoder: vår vetenskap undersöker sådana bilder, föremål, byggnader och miljöer som människan har gett en medvetet gestaltad visuell form, vad som brukar kallas *den visuella formkulturen*. Liksom den traditionella konsthistorien anser vi också att våra studieobjekt bör ha ett mänskligt intresse. De behöver inte nödvändigtvis vara vackra (också om de ofta nog är det), men de bör fungera (eller ha fungerat) som medel för att genom synliga former förmedla budskap, känslor, stämningar och intryck till betraktare och brukare.

Konstvetenskapen av idag studerar inte konsten och konstupplevelsen som av naturen eller högre makter givna utan som produkter av samhälle och kultur. Därför använder vi ett brett spektrum av metoder. Några dem beskrivs i det följande översiktligt av Sixten Ringbom, professor i konstvetenskap vid ÅA 1968-1992. Texten skrevs 1980 och sedan dess har konstvetenskapens arbetsfält och metodarsenal (som redan påpekats) utvidgats ytterligare. Som en första introduktion till vad det innebär att studera konst vetenskapligt fungerar den ändå fortfarande utmärkt.

METOD BRINGAR ORDNING

Sixten Ringbom

Det konstvetenskapliga arbetsfältet representerar en liten bit av vår verklighet och är liksom verkligheten själv invecklat och svåröverskådligt (fig. 1). Vi måste ha något slags principer för att ur denna röra kunna leta fram ett begripligt mönster.

En sak vet vi att hålla oss till, nämligen konstverken själva, för dem måste ju konstvetenskapen i alla fall handla om. Vi hittar *verket* i mitten av virrvarret. Detta verk kan vara ett föremål, en bild eller en arkitektonisk skapelse fastän vi för tydlighetens skull har låtit det se ut som en tavla med pampig ram. Detta verk kan i och för sig studeras på många olika sätt. Det kan som rent materiellt föremål undersökas genom *naturvetenskapliga mät- och analysmetoder*. Material, bindemedel och färgstoffer kan analyseras till sin kemiska sammansättning. Fotografering med röntgenstrålar och ultraviolett och infrarött ljus blottar för det vanliga ögat osynliga drag i verkets uppbyggnad. Åldern för organiska material samt material som innehåller koldioxid, främst puts och bruk, kan bestämmas genom C-14-metoden, vissa oorganiska material kan dateras genom termoluminiscensmetoden. Dendrokronologin, en metod som bygger på variationer i trädens årsringar, nyttjas för datering av trävirke.

Verket kan också undersökas genom att *kombinera* den naturvetenskapligt-tekniska analysen med historisk kunskap om vilka material och arbetssätt som förekommit under olika tider. Personer med sådan dubbel kompetens kallas *konservatorer* och är fackmän inom den tillämpade vetenskap som har det lite tvetydiga namnet *konservering*. Inom denna bransch finns det många specialiteter, t.ex. byggnadskonservering som befattar sig med trä, timmer, tegel, sten, murbruk, stuck etc. För konservering av möbler, textil, tavlor, skulptur, kalkmålningar, glas, metall, papper mm. finns det likaså specialister.

Med sin undersökning vill konservatorn i första hand skapa en grund för sitt eget arbete, bevarandet av konstverken från sönderfall. Men hans undersökning bildar samtidigt en bas för all annan forskning kring äldre konst. Att ta ställning till *äktheten* hör till konstkonserverns viktigaste uppgifter: dvs. att konstatera om material och tillkomstsätt rimmar med den datering som verkets andra egenskaper synes peka på.

Vi märker att redan konservatorn blir tvungen att så att säga gå "utanför verket" – den historiska kunskapen om gångna tiders material och arbetssätt bygger ju på omfattande undersökningar av andra verk, studium av gamla handböcker och receptsamlingar, på urkundsmaterial för datering av tekniker osv.

Ännu ett steg "utanför verket" tar sedan den *museala beskrivningen*. Museerna brukar nämligen i sina kataloger anteckna väsentliga uppgifter om de verk de har i sin ägo. Byggnadsvårdande myndigheter upptar på samma sätt data om de hus och miljöer som de har att dokumentera och vårda.

Också den mest kortfattade museikatalog upptar förutom mått, material och teknik också uppgifter om konstnär, motiv och tillkomsttid. Ifall en tavla föreställer några frukter och har konstnärens signatur jämte årtal så är ju saken ganska enkel (förutsatt alltså att en teknisk undersökning har visat att målningen med signatur och allt är äkta). Men om bilden föreställer en skäggig gubbe med en förgylld rundel runt huvudet och en svåridentifierbar grej i handen, och om bilden varken är signerad eller daterad, ja, då är det svårare. Då måste vi börja jämföra den med andra verk vilkas motiv, upphovsman och tillkomsttid är kända. Nu gör vi det i praktiken också i det första, enklare fallet med den signerade fruktmålningen eftersom vi vill veta vem människan bakom verket egentligen var, när och var han levde och verkade, om det hörde till hans vanor att måla just frukt, vad han annars kan ha utträttat osv.

Om vi börjar intressera oss för vad verket föreställer eller – särskilt ifråga om föremål och byggnader – vad det har tjänat till, ja, då söker vi ju våra upplysningar långt utanför det. Det ena ger det andra: vi frågar oss varför konstnären har utfört det just så här och vi märker att en förklaring ligger däri att han har blivit lärd att göra så.

Vi finner t.ex. att hans lärare var den första som hade använt ett konsekvent perspektiv, men att samma lärare i andra avseenden följde sina lärare – vi börjar se konturerna av en konstnärlig tradition. Vi ser att det motiv som konstnären har använt och som vi först tyckte att var så enkelt i själva verket inte alls är hans eget påhitt: för det första bestämdes det av hans uppdragsgivare, för det andra hade han läst om det i en bok, för det tredje innehöll hans intellektuella miljö, hans kulturarv, en mängd associationer knutna till detta motiv, associationer som vi idag inte längre har levande för oss utan måste försöka rekonstruera.

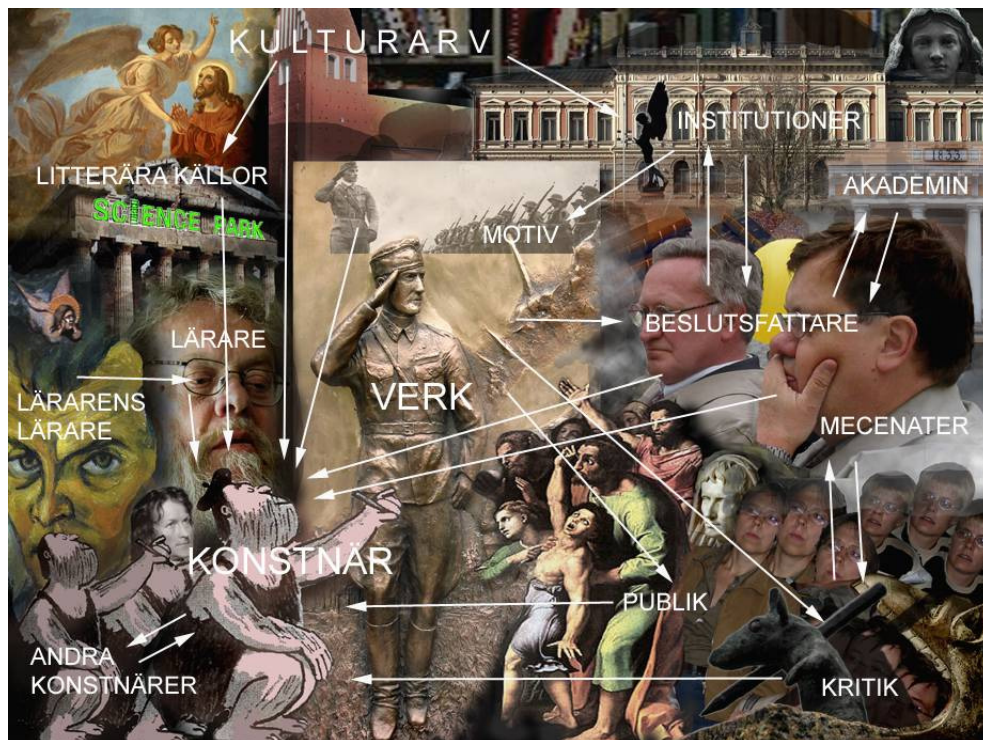


Fig.1. Det konstvetenskapliga arbetsfältet – en bit komplicerad verklighet. III. LB 2007.

Vi börjar intressera oss för konstnärens uppdragsgivare och finner att konstverk ofta kommer till på beställning. Den beställande institutionen kan variera (t.ex. hov, kyrka, stat, stiftelse eller samfund). Enskilda beslutsfattare kan ha spelat en avgörande roll (ämbetsmän och prelater), eller enskilda mecenater (privatsamlare av olika slag) – huvudskillnaden är närmast den att beslutsfattare spenderar andras pengar medan mecenaterna använder sina egna eller i varje fall pengar som de betraktar som sina egna. Särskilda konstinstitutioner kan fungera som mellanled (konstakademier, konstföreningar o.dyl.).

Konstverket når vanligen också andra än beställaren, ibland med detsamma såsom t.ex. då det är fråga om ett offentligt monument, ibland senare när det har blivit allmänt tillgängligt, t.ex. genom att komma på museum. Konstverkets publik omfattar både beställare och andra mottagare och den kan påverkas av konstverket; genom sina reaktioner kan publiken i sin tur påverka konstnären. Publiken både påverkar och påverkas av institutioner och beslutsfattare. En speciell typ av publik utgör kritikern, så att säga en yrkespublik som har till yrke att reagera på konst och som dessutom får

betalt för det. Yrkeskritiker av sådant slag har förekommit under en jämförelsevis kort tid av konsthistorien, ungefär de senaste tvåhundra åren.

I bakgrunden av detta kraftfält av förbindelser, påverkningar, beroenden och orsakssammanhang skymtar ett gemensamt kulturarv, specifikt för varje tidpunkt, miljö och socialgrupp. Denna kulturbakgrund är inte alltid så lätt att rekonstruera eller att leva sig in i. Dessutom är det ofta svårt att påvisa en konstnärs direkta beroende av element i en sådan kulturbakgrund. Men för att rätt förstå ett konstverk är det nödvändigt att känna till det. Det finns otaliga exempel på fantasifulla feltolkningar av både bilder och byggnader där missförståndet just har uppkommit på grund av ofullständig kännedom om den kulturella bakgrunden, konstnärens referenssystem för att nu använda ett jargongord.

Vårt schema i fig. 1 ska inte tas alltför bokstavligt. Det är långtifrån fullständigt: här saknas t.ex. en rubrik som "konstnärens personliga upplevelser", Man kunde också ha ritat ut flera pilar. Men det går naturligtvis inte att ställa upp ett schema som fullständigt skulle passa in på alla situationer ur konstens historia och nutid.

Vi ska utgå från detta ofullständiga schema och se lite närmare på de olika pilar som går från den ena rubriken till den andra och som särskilt koncentreras i riktning mot konstnären. Vi skall se på de inflytelser som från olika håll samlas upp i den stora tjocka pil som anger relationen mellan upphovsman och verk. Pilens tjocklek avspeglar relationens betydelse: konstverk är mänskoverk och har däri sitt huvudsakliga intresse för andra människor. De olika instanserna i vårt schema må ha haft sina viktiga andelar i verkets utformning. Men i sista hand är det upphovsmannen som av detta material skapar någonting nytt som i bästa fall går långt utöver de mottagna impulserna.

Vi ska snygga upp vårt schema (fig. 2) och med dess hjälp försöka förklara några grundläggande konstvetenskapliga betraktelsesätt.

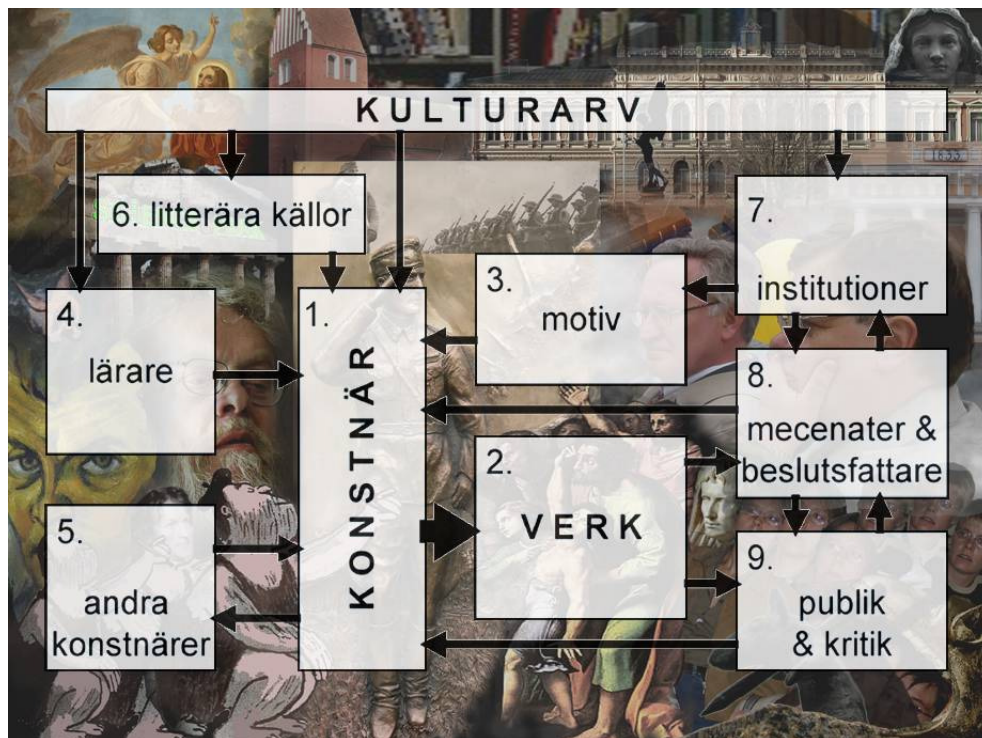


Fig.2. Det konstvetenskapliga arbetsfältet – en uppsnyggad version. III. LB 2007.

1. Den historisk-biografiska metoden

Den historisk-biografiska metoden har gamla anor. Den härstammar ytterst från Plinius d.ä.:s (23-79 AD) *Naturalhistoria* som innehåller avsnitt om berömda antika konstnärer och deras verk. Också under medeltiden kunde en eller annan konstnär hedras med en levnadsteckning. Men det var under renässansen som konstnärsbiografin fick fast form i Giorgio Vasaris (1511-74) *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1. uppl. 1550, 2. uppl. 1568). Vasari byggde sina levnadsteckningar på eget studium av de behandlade konstnärernas arbeten, på hörsägen och på källuppgifter – det sistnämnda dock tämligen osystematiskt. Han meddelade uppgifter om konstnärens levnad, hans lärare och förebilder, förhållande till kolleger och hans vanor och egenheter. Vasari räknade vidare upp de verk han kände till och meddelade uppgifter om vem som hade beställt dem och var de befinner sig. Ibland registrerade han också publikens reaktioner. Eller uttryckt i vårt schema:

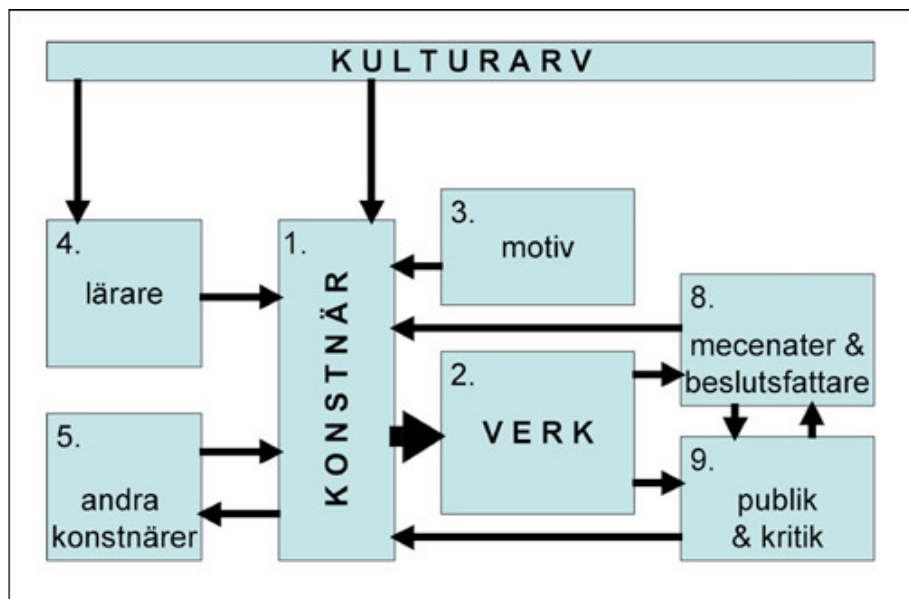


Fig.3. Den historisk-biografiska metodens intressen. III. LB 2007.

Le Vite är mera än en samling lösryckta konstnärskrönikor. Vasari hade nämligen också en helhetssyn på konsthistorien. Enligt denna syn har varje mera betydande konstnär lämnat sitt bidrag till konstens utveckling som alltsedan medeltidens förfall har förlöpt i riktning mot det bättre (fastän Vasari i sin samtid såg symtom på nedgång).

Vasaris biografiska grepp förblev länge ett föredöme för levnadstecknare av konstnärer. Men med tiden började konsthistorikerna utnyttja de framsteg som historikerna hade gjort inom sin vetenskap.

Ett av den nyare historieforskningens viktigaste metodbegrepp är *källkritiken*, dvs. den kritiska prövningen av de tillbuds stående källornas användbarhet. Under 1800-talets senare hälft utvecklades den konsthistoriska forskningen jämsides med historievetenskapen i riktning mot större tillförlitlighet. Men trots allt måste man tyvärr medge att det ibland har varit så och så med konsthistorikernas källkritik. Konsthistoriker saknar ofta fackhistorisk skolning och historisk metodik behandlas mer eller mindre summariskt i den konsthistoriska utbildningen. Saken blir inte bättre av att också fackhistoriker alltför ofta är ointresserade av historievetenskapernas teoretiska grundvalar och okunniga i vetenskapsteori.

Under 1900-talet har konstnärsbiografin tagit emot impulser från psykologin eller kanske snarare från den psykologiserande biografi som kan sägas vara en skapelse av

vårt århundrade. I detta slags levnadsteckning försöker författaren psykologiskt förklara konstnärens handlande, både som människa och konstnär.

Ifall författaren inte går in på konstnärens verk utan i stället nöjer sig med att skildra hans levnad, så blir det ju inte någon skillnad mellan konstnärsbiografi och andra slags levnadsteckningar. Sådana renodlat biografiska framställningar är visserligen ganska sällsynta i den konsthistoriska litteraturen, men ofta nog behandlas verket kortfattat och utan djup, detta trots den ofta förekommande underrubriken "Liv och verk".

Författare av den historiskt-biografiska skolan brukar vara misstänksamma mot det de någon gång kallar "spekulativa konstruktioner". De håller sig till de historiska dokumentens säkra vittnesbörd hellre än att börja spekulera om subtila stildrag, om konstnärens avsikter, om verkets eventuella innebörd på något mera svärgripbart plan, eller om dynamiken i det kraftfält där verket tagit form och som vi har försökt åskådliggöra i schemat.

2. Stilhistoria och stilkritik

Romantik, gotik, renässans, manierism, barock, rokoko, nyantik, empire, nygotik, biedermeier, nyrenässans, impressionism, expressionism, jugendstil, art déco, funkis – om det finns något som har skiljt stilhistoria från andra fack, så är det begreppet *stil* och den stora betydelse som konsthistorikerna har tillmätt detta begrepp. Nästan alla de uppräknade stiltermerna har präglats för att beskriva konst fastän flera av dem senare har applicerats på andra konstarter (t.ex. barockmusik, expressionistdramatik) eller rentav fått ge namn åt hela kulturepoker.

Ordet *stil* (från grekiskans *stylos*=skrivstift, griffel) var ursprungligen en litterär term och började först på 1700-talet tillämpas på konst. J.J. Winckelmann (1717-68), ibland kallad den moderna konsthistoriens fader, skrev bl.a. en bok om den antika konsten vilken han delade in i stilperioder. Samma stilperioder tillämpade han också på nyare konst. Före Winckelmann hade man använt termer som *manér* eller *smak* ("i Leonardos manér", "i gotisk smak"), men ordet *stil* visade sig just lagom allmänt för att slå igenom. Senare konsthistoriker började se hela konsthistorien som en process där den ena stilen har avlöst den andra ungefär som kapitlen i deras egna lärda böcker.

Vad är då stil för något? Vi ska här säga att ett konstverks *stil utgör summan av de drag i verkets utförande som skiljer det från eller förenar det med andra verk* med motsvarande motiv, innehåll eller funktion. Stil handlar alltså mera om konstverks "hur?" än om deras "vad?". Stilen präglar nämligen alltid *form och utförande* (komposition, linje-, färg- och formspråk). Stilens förhållande till andra egenskaper hos verket är mindre entydigt: bildkonstens motiv och ämneskretsar är bara delvis stilbetingade (t.ex. rokokons herdescener), och detsamma gäller för ändamål och funktion i arkitektur och konsthantverk.

Det måste vidare understrykas att stil är ett *relativt* begrepp: stilen i ett föremål framträder bara i jämförelse med andra verk. Alltså: en stol, en hotellbyggnad och en madonna kan man ju vanligen identifiera som sådana utan att man jämför dem med andra möbler, byggnader och tavlor. Ska vi däremot bestämma stolen som barock, hotellet som jugendstil och madonnan som florentinsk ungrenässans så bygger bestämningen på jämförelse. Vår ungrenässansmadonna skiljer sig t.ex. från madonnor i gotisk eller högrenässansstil genom formatet och kompositionen, mänskotyp och minspel, hållning och klädedräktens drapering, teckningen, koloriten och penselföringen. Samtidigt liknar den uppenbarligen andra florentinska ungrenässansmadonnor i alla eller flera av dessa avseenden

Utförandet beror givetvis i hög grad på konstnärens skolning och kontakter med yrkesbröder. Uttryckt i vårt schema rör sig stilfrågan därför om förhållandet mellan verk, konstnär, lärare och andra konstnärer (fig. 4).

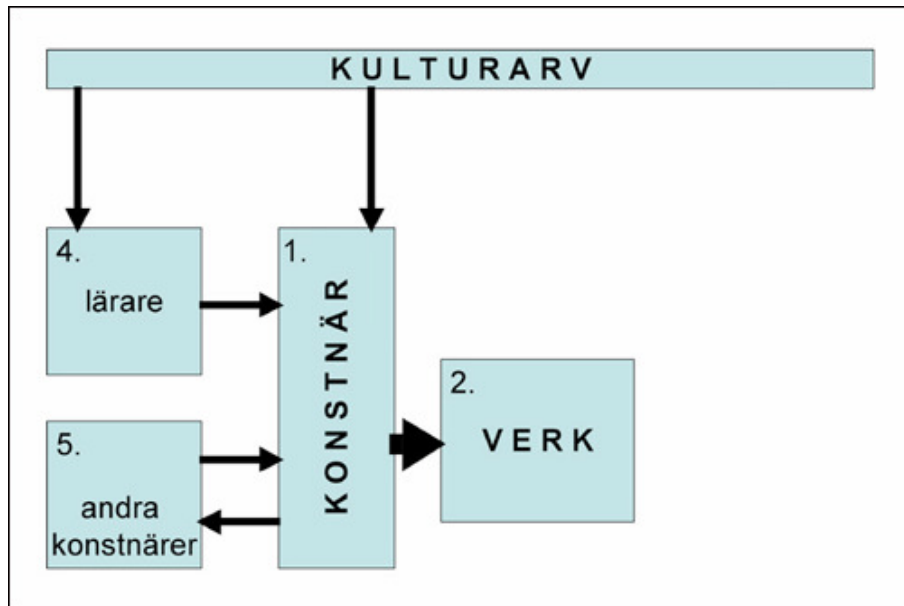


Fig.4. Stilkritikens intressen. III. LB 2007.

Med stark förenkling men tillräcklig sanning kan man säga så här: stilkritiken ser i konstens historia en hop verk, så att säga ett jättelikt museum, där en del av materialet redan finns uppsorterat i grupper av stilmässigt besläktade arbeten och resten väntar på att bli sorterat på samma sätt. Studiet av stildrag, alltså den omsorgsfulla, estetiskt känsliga, vid behov detaljerat småpetiga avvägningen av egenheter i konstverkens utförande kallas just *stilkritik*. Stilkritiken söker gärna stöd i fakta som den historisk-biografiska metoden kan erbjuda. För en viss konstnär kan det finnas en kärna av ett fåtal säkra verk, t.ex. arbeten som är signerade och/eller kan knytas till konstnären genom urkundsuppgifter. Utgående från denna kärna försöker stilkritiken nu rekonstruera konstnärens hela produktion genom att kring de få säkra verken gruppera osignerade arbeten som liknar de säkra så mycket att de kan antas vara utförda av samma hand.

Värre är det med de stora bestånd av bevarade verk om vilka det inte finns minsta skriftliga omnämnande. Äldre konst, liksom de flesta byggnader, saknar oftast signatur. När inskrifter och källor saknas, återstår bara att pröva sig fram med hjälp av stilkritiken. Och det får konsthistorikern alltför ofta lov att göra. Så är den stora anonyma massan av både antik och medeltida konst "uppordnad" genom stilistiska bestämmningar och så att säga upphängd i ett fåtal fasta punkter, hållpunkter fixerade av sådana verk som kan säkras genom urkunder, inskrifter, fyndort eller liknande. Som man lätt kan tänka sig, är detta stilkritiska nätverk skört och det händer ibland att det ger efter, dvs. de samband och grupper som en tidigare stilkritik har ställt upp håller inte för en förnyad granskning. Verk måste dateras om, flyttas från en grupp till en annan, gamla grupper avskaffas, nya uppfinnas...

Med sina drag av finsmakeri och sysslande med ovägbara förhållanden har stilkritiken framstått som en vetenskapligt tvivelaktig metod. Använd ensamt för sig fungerar den särskilt dåligt och därför försöker man numera så långt det går att kombinera den med andra metoder. I kombination med tekniskt-naturvetenskaplig analys, konservators sakkunskap, historisk dokumentation och ikonografi utgör stilkritiken därför än idag ett outhärligt hjälpmedel. Till slut några ord om

stilbegreppets olika nivåer. Vi vet att termen stil används för hela tidsepoker på hundratals år, liksom för skeden i en enda individs konstnärliga utveckling. Från det största till det minsta kunde det se ut t.ex. så här:

- stilperiod (“renässans”, “barock”)
- nationell eller lokal stil=”skola” (“nederländsk renässans”, “Petersburgs-empire”)
- stilriktning eller “ism” (“realism”, “klassicism”, “primitivism”)
- personlig stil (“Caravaggiesk”, “Caravaggiosk”)
- stilskede (“ungdomsstil”, “mognadsstil”, “ålderdomsstil”)

3. Ikonografi, ikonologi och idéhistoria

Till skillnad från språket har bilden svårt att förklara och förtydliga sig själv. En i ord berättad händelse uppfattar vi i och med att vi behärskar berättarens språk. Men en bild av samma händelse är svårare att begripa. Vilka är de uppträdande personerna? Vad håller de på med? Varför är de klädda på det här sättet? Ofta behövs det en bildtext, alltså en språklig utsaga, för att vi ska se vad bilden handlar om.

Denna egenskap hos bilder förklarar vårt sätt att förhålla oss till äldre konst och konst från främmande kulturer. Vi nöjer oss ofta med att bara se på färger, former, människor, natur osv. och bryr oss inte så mycket om vad bilden egentligen handlar om. Men i längden tycker vi att detta sätt att se blir otillfredsställande. Vi börjar undra vad bilden föreställer, vad de olika detaljerna syftar på, om det kan ha funnits andra bilder med samma motiv osv.

För att igen hänvisa till schemat – nu gäller det omständigheter som verkets motiv, de litterära källor som konstnären har byggt på och de förebilder som han kan ha funnit hos andra konstnärer, föregående och samtida. Den forskningsgren som inriktar sig på konstverkens motiv kallas *ikonografi* (från grekiska eikon=bild). Ikonografi som konstvetenskaplig metod gäller studiet av bildmotivens ämne, betydelse, källor och utveckling – låt vara att också en ikonmålare kallas ikonograf; vilket som avses får sammanhanget utvisa.

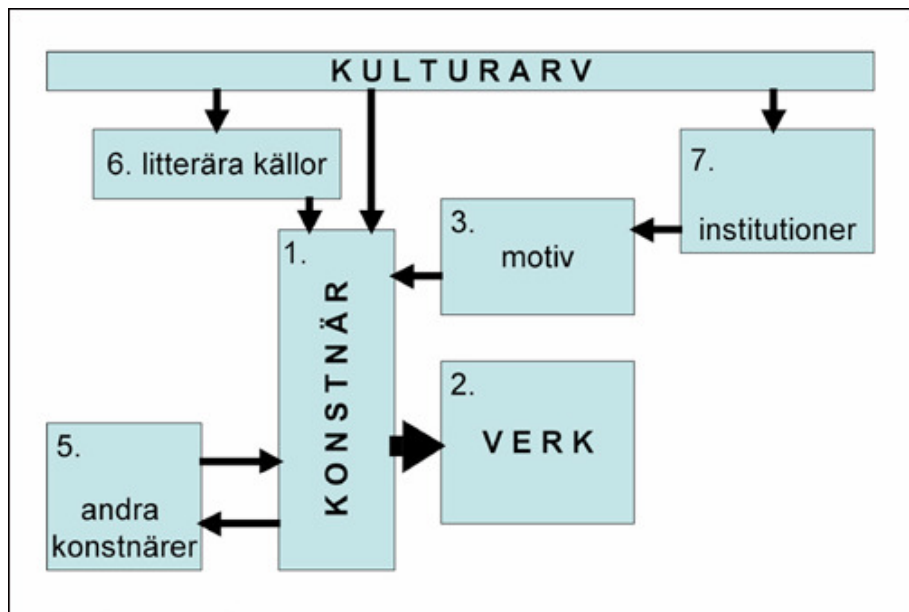


Fig.5. Ikonografins intressen. III. LB 2007.

Det är lätt att inse att den ikonografiska metoden har sina begränsningar. I första hand måste den ju gälla bildkonst (fastän också föremål och byggnader kan bära på betydelser och därmed ha en ikonografi; varom mera nedan). Men inte ens all bildkonst är ikonografiskt intressant. Så är t.ex. åtskilligt av de senaste hundra årens konst i *motivhänseende* okomplicerat eller tom. likgiltigt – helt enkelt därför att konstnärerna inte lagt tyngdpunkten på motivet utan på andra sidor, framför allt stilen. Men om vi vänder oss till speciella arter av bildkonst såsom religiösa bilder, monument, propaganda, samhällskritisk konst etc., eller om vi går tillbaka i tiden, ja, då blir läget ett annat: vi märker att budskapet, det framförda bildinnehållet har varit minst lika viktigt som utformningen.

Så är den *kristna konstens ikonografi* redan i sig ett stort vetenskapsområde: det finns tjocka handböcker och lexika, ärevärdiga skriftserier och tidskrifter som är ägnade utforskandet av de kristna bildmotiven. På motsvarande sätt finns det för andra religioner vetenskapliga specialiteter, t.ex. buddhistisk ikonografi. Den *klassiska antikens konst* har givetvis sin ikonografi eller rättare sagt flera olika ikonografiska branscher ägnade olika motivtyper. En motivgrupp omfattar gudalära och mytologi, en annan saga och historia och en tredje porträtt – bl.a. är studiet av de romerska kejsarnas porträtt en givande sysselsättning som kan belysa politiska och ideologiska förhållanden i det gamla Rom. Nyare tiders konst kan undersökas från olika ikonografiska utgångspunkter, alltså utgående från olika motivtyper såsom porträtt, landskap, topografi (=ortsbeskrivning, t.ex. en viss stad), händelsemotiv, litterärt ämne mm.

Att *bestämma givna bilders motiv* är ikonografens första och självklara uppgift. Följande steg blir att *klassificera och förteckna motivtyper*, en verksamhet som systematiskt bedriven resulterar i ikonografiska kataloger och register. Sådana kataloger och register finns numera i vissa centrala forskningsinstitut och kan sedan några år tillbaka också utnyttjas på andra håll via datorsökning eller i form av mikrokopior.

Men ikonografin är inte bara beskrivande. Den undersöker också hur motiven har uppkommit och utvecklats, hur de förhåller sig till litterära inspirationskällor, och hur olika konstnärer och konstnärliga riktningar har löst uppgiften att gestalta motiven. Institutionernas roll kan vara avgörande, såsom fallet är i kristen ikonografi.

Inom den ikonografiska forskningen har man ibland överbetonat de litterära källornas roll: det är visserligen klart att t.ex. Bibeln, kyrkofäderna, helgonlegender mm. har bestämt utformningen av kristna bilder, men knappast har väl konstnärerna arbetat med boken i ena handen och penseln i den andra. *Bildtraditionen*, förmedlad genom lärare, yrkesbröder, mönsterböcker, trycksaker och föregångares arbeten har varit den andra huvudsakliga utgångspunkten.

Det finns en konstvetenskaplig riktning som vill tränga ännu djupare in i motivets innebörd, nämligen den i inledningen nämnda *ikonologin*. Denna metod, som ursprungligen hade utvecklats för tolkningen av klassiska motiv i renässansens konst, fick sitt genombrott med Erwin Panofskys (1892-1968) inflytelserika bok *Studies in Iconology* (1939). Konstverket ses här som ett symptom, som ett symboliskt uttryck för en given kulturmiljö.

Skillnaden mellan ikonografi och ikonologi är inte alldeles skarp. Tvärtom finns det en glidande övergång från ikonografins begränsade mål till ikonologins mera ambitiösa strävan att tolka kultursituationer. Ikonologin strävar faktiskt till att förklara hela det fält som illustreras i vårt schema (fig. 1), och detta med eftertryck på *kulturarvet*. Ikonologin blir lätt en form av *idéhistoria* och radikalt tillämpad upphör den att vara konstvetenskap: bilderna är inte längre forskningens föremål utan blir i stället medel, dvs. dokument på samma sätt som texter, urkunder och traditionsstoff.

Ovan var det fråga om att ikonografi och ikonologi kan tillämpas också på arkitektur. Hur kan det komma sig? Till skillnad från bilder avbildar ju hus och

byggnader inte något, åtminstone inte i normala fall. Det är sant. Men vid närmare studium visar det sig att arkitektur, utan att direkt avbilda något, ändå kan bära på betydelser, framställa någonting. T.ex. i religiös byggnadskonst kan templet eller kyrkan representera skapelsen, världen, kyrkoåret eller någon annan föreställning. En stadsplan kan utgöra en projektion av en social ordning. En byggnads proportioner kan vara valda med tanke på att uttrycka idéer om harmoniska förhållanden. Dess former kan vara avsedda att visa stränghet, värdighet, glättighet – också byggnader kan ha en min eller uppsyn. Dekoration och ornamentik kan ha alldeles bestämda betydelser, ja faktiskt ha ett rikare symbolinnehåll än en bild. Dessutom kan byggnad och bildutsmyckning tillsammans bilda en ouplösbar helhet.

Det visar sig att ikonografisk och ikonologisk tolkning kan tillämpas också på arkitektur. Här gäller för övrigt liknande begränsningar som för metodernas tillämpning på bildkonst: det är bara arkitektur från vissa perioder som har ett intressant betydelseinnehåll som motiverar ikonologisk analys. Både inom bildkonst och arkitektur är det framför allt verk från medeltiden, renässansen och barocken som har utrustats med betydelser av det slaget.

4. Konstens sociala rum

Konstnären och hans verk kan också ses i förhållande till det samhälle där han är verksam. På vilka villkor arbetar konstnären? Är han en "fri företagare" eller är han i tjänst hos en institution eller hos en enskild person, t.ex. furste? I hur hög grad har konstnären själv fått välja sitt motiv och avgöra hur arbetet ska utföras, i hur hög grad har han varit bunden av beställarens krav? Vilken funktion har verket? Hur reagerar publiken? Kritiken? Finns det återkopplingar mellan publik och kritik å ena sidan och konstnär å den andra?

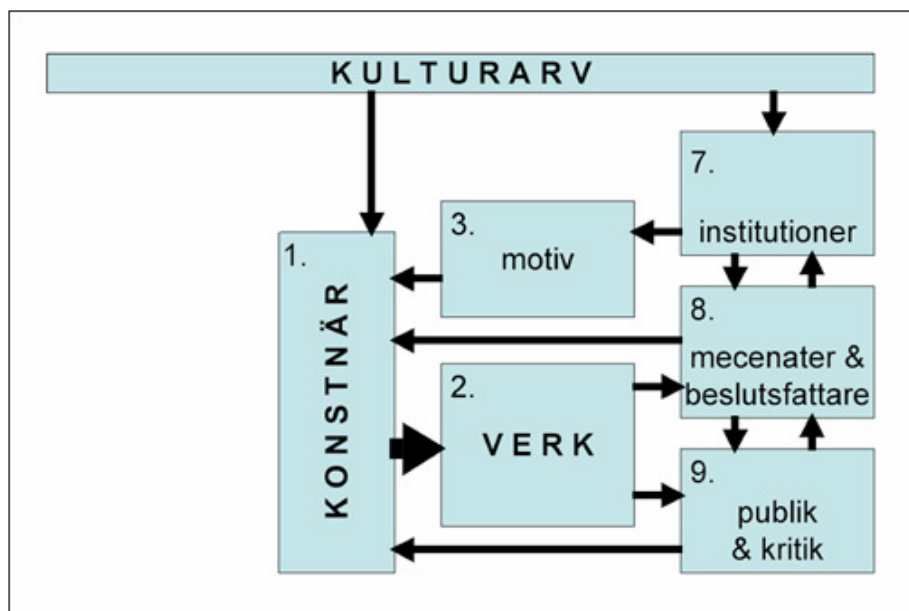


Fig.6. Konstens sociala rum. III. LB 2007.

Ovanstående frågor har det gemensamt att de i sista hand gäller egenskaper hos verket. De förutsätter att vissa drag hos konstverk kan förklaras genom att studera konstnärens förhållande till det omgivande samhället. I det avseendet är frågeställningen fortfarande klart konstvetenskaplig: den ingår i en strävan att förklara varför konstverk ser ut som de gör. En sådan inriktning företrädde bl.a. Gregor Paulsson (1889-1977),

den mest betydande representanten för det sociala betraktelsesättet i nordisk konstvetenskap.

Men det finns också forskare som koncentrerar sig på konstverksamhetens sociala villkor helt oavsett de spår som dessa har lämnat i själva konstverken. Alltså:

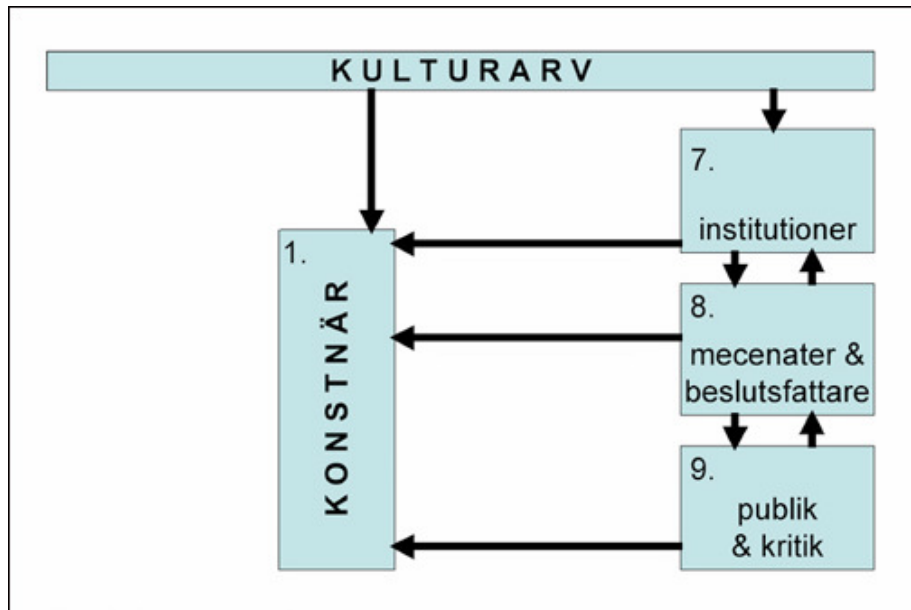


Fig.7. Konstverksamhetens sociala rum. III. LB 2007.

Man kan med andra ord undersöka konstens institutioner i och för sig: t.ex. kyrka, hov och stat som beställare av konst och arkitektur, olika socialgrupps förhållningssätt till konst, konstinstitutioner såsom konstskolor och konstakademier, museer, konststiftelser och konstsamlingar. Man kan granska konstpolitik och konstbyråkrati. Man kan analysera konstpubliken och dess sammansättning: samlare, mecenater, konstinstitutionernas beslutsfattare, "vanlig" publik, kritiker m.fl.

Konstens och konstverksamhetens sociala rum kan nalkas på i huvudsak två sätt: i det förflutna och i nuet. I det förra fallet blir resultatet ett stycke *konstens socialhistoria*, i det senare blir det fråga om *konstsociologi*.

5. Konstpsykologi

Konstpsykologins arbetsfält omfattar två huvudområden. Dels studerar den det konstnärliga skapandets psykologiska förlopp och mekanismer (fig. 8). Dels undersöker konstpsykologin mottagarens uppfattning och upplevelse av verket (fig.9).

Vi börjar med det första fallet, *det konstnärliga skapandet och dess förutsättningar*. En grundförutsättning är givetvis att konstnären kan sin sak, besitter en färdighet som han har förvärvat genom inläring. Ett specialfall av konstnärlig skolning kan vi studera hos små barn som lär sig teckna och måla. Utvecklingspsykologin kan därför belysa drag i den konstnärliga inläringens mönster. Ett annat specialfall är de sinnessjukas konst där konstnärens förhållande till lärare och andra konstnärers verk ofta kan studeras mycket ingående. Studiet av sinnessjukas konst tog sin egentliga början först in på vårt eget sekel med Hans Prinzhorns bok *Bildneri der Geisteskranken* (1922).

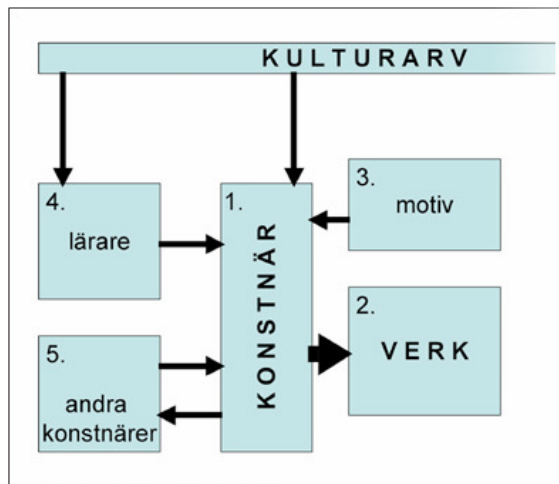


Fig. 8. Konstnärligt skapande. III. LB 2007.

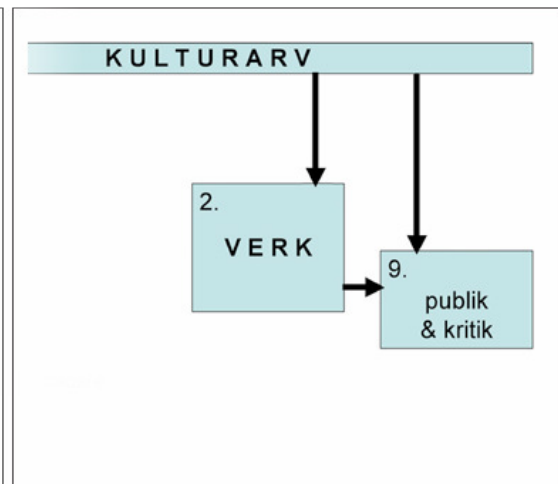


Fig. 9. Verkets mottagare. III. LB 2007.

Konstnärens förhållande till motivet är också psykologiskt intressant. Särskilt i realistisk, naturavbildande bildkonst uppstår frågan om hur konstnären uppfattar det motiv han har framför sig, en fråga för perceptions- eller varseblivningspsykologin. Konstnären varseblir inte bara sitt motiv utan också det verk han har under arbete. Han uppfattar sin bild genom bildperception, en form av varseblivning som tycks vara förbehållen människan och några av de högsta djuren. Hur föremålsperceptionen, bildperceptionen och genom inläring förvärvade färdigheter samspelar hos en konstnär är föga känt. Problemet kompliceras ytterligare genom att också andra faktorer medverkar: fantasi, gestaltungsformåga, minne, och individuellt betingade egenheter av samma slag som de karaktärsdrag som får olika människors handstilar att avvika från varandra. Vissa av dessa faktorer är besvärliga eftersom de inte låter sig preciseras så klart som dagens vetenskapliga psykologi kräver för att alls ta befattning med dem – ändå bör varje konstpsykologi värd namnet vara beredd att tas också med sådana svårgripbara och vaga omständigheter.

Fackpsykologernas obenägenhet att ge sig in på diffusa och vetenskapligt omogna problem har lett till att den konstnärliga skapelseprocessen oftast har behandlats av konsthistoriker – tydligen har dessa en lättsinnigare syn på metod och precision. Den svenske konsthistorikern Ragnar Josephsons (1891-1966) *Konstverkets födelse* (1940) är en klassiker som behandlar den konstnärliga gestaltungsprocessen utgående från serier av skissmaterial. Den österrikisk-brittiska konsthistorikern E.H. Gombrich har i sin *Art and Illusion* (1960) behandlat den roll som inlärd schemata spelar i det ovannämnda växelspelet mellan föremålsperception, bildperception och färdighet.

Också den psykoanalytiska skolan har bidragit till våra dagars konstpsykologi. Sigmund Freud var själv intresserad av konst och skrev bl.a. en psykoanalytisk studie över Leonardo da Vinci. Fastän de mera renläriga konsttolkningarna i Freuds anda tenderar till överdrifter, har psykoanalysen pekat på viktiga mekanismer i det konstnärliga skapandet.

Konstpsykologins andra huvudintresse omfattar som redan sades förhållandet verk-publik, frågan om hur betraktaren varseblir, uppfattar och värderar konst. Också här intar varseblivningspsykologin en central plats: idag vet vi redan en hel del om hur människan uppfattar bilder och – för arkitekturens del – rumsliga strukturer. Försök har också gjorts att komma åt folks smak och tycke i konstfrågor, det som kallas estetiska preferenser. Redan för mer än hundra år sedan konstaterade en av den experimentella psykologins banbrytare, Gustav Theodor Fechner (1801-87) att hans försökspersoner föredrog rektanglar med sidorna proportionerade enligt gyllene snittet ($a:b=b:(a+b)$)

framom andra slags rektanglar. Men några allmängiltiga resultat av verkligt intresse för frågan om våra konstupplevelser har preferensforskningen inte än lyckats åstadkomma.

Bättre har man däremot lyckats i studiet av folks sätt att förhålla sig till arkitektur; på detta område pågår för närvarande en livlig forskning som kanske också kommer att ge en ny belysning åt den historiska arkitekturforskningen.

5. Mot en konstvetenskaplig syntes?

Vi har utgående från vårt schema presenterat några viktigare konstvetenskapliga synsätt. Därvid har vi för tydlighetens skull plockat isär vårt schema i lämpliga bitar som vi sedan har tittat närmare på.

Nu fanns det faktiskt för sådär 30 à 40 år sedan [dvs. i mitten av 1900-talet] en liknande uppsjälkning av konstvetenskapen i skilda vetenskapliga skolor: en traditionellt historisk-biografisk, en stilkritisk, en ikonologisk osv. Men idag finns en klar tendens att sammansmälta dessa riktningar och konstvetarna strävar till att belysa sitt ämne från olika sidor. I stället för att ansluta sig till en bestämd riktning ser forskarna gärna de olika metoderna som en uppsättning verktyg med olika användningsområden; verktyg som finns där redo att tas fram och användas allt efter situationens krav.