

Att befolka sina inre rum

Petra Werner

En vårkväll 2012 hölls en debatt på ABF i arrangemang av Stockholms socialdemokratiska skolförening, där de medverkande var Mikael Damberg, socialdemokratisk talesperson i skolfrågor, och idéhistorikern Sven-Eric Liedman, som då precis hade givit ut *Hets. En bok om skolan*.¹ Politikern talade om det faktum att ett stort antal elever lämnar den svenska grundskolan utan gymnasiebehörighet, och att detta till varje pris måste åtgärdas – och det var brått. Huvudsaken var att få jobb efter skolan, menade han. Liedman å andra sidan talade i ordalag som var betydligt mer övergripande. Han menade att det viktiga var att öppna för en tillgång till kreativitet, så att eleverna skulle få syn på det icke självklara, och detta betonade han flera gånger. Politikern tog upp tråden först efter flera replikskiften och medgav till sist att det kunde vara trevligt med lite kreativitet också, men att det viktiga var målet, det vill säga gymnasiebetyg och anställning. De båda talarna höll en artig men distanserad ton mot varandra, och det var en ganska uppenbar diskrepans mellan deras förhållningssätt – kanske en liten bild av de vatentäta skott som tycks råda mellan olika läger i debatten om skola och utbildning. Å ena sidan handlar det om resultatorientering och ständiga nya direktiv och å andra sidan handlar det om en önskan att hitta det bästa sättet att utbilda morgondagens samhällsmedborgare, och – inte minst – vad de egentligen bör eller behöver lära sig.

¹ Sven-Eric Liedman, *Hets! En bok om skolan* (Stockholm: Bonniers, 2011).

Jag nämner debatten inledningsvis i denna text för att den berör en viktig kärnpunkt i diskussionen om estetiska läroprocesser, nämligen synen på den estetiska dimensionen i tillvaron i stort. I begreppet estetiska läroprocesser finns en motsägelse som rör frågan om hur vi ser på betydelsen av estetiska uttryck och värden. Bengt Molander menar att styrdokument och läroplan uttrycker en önskan om att närma sig estetiska läroprocesser men utan att egentligen ha klart för sig vad man menar med det; snarare sätts begreppet estetik som en sorts motsats till kunskap.² Men i stället för att slentrianmässigt betrakta den estetiska dimensionen som en underlättande inramning för inlärningsprocessen, föreslår Molander ett kunskapsteoretiskt perspektiv och diskuterar kunskap i form av handling och uppmärksamhet, ett synsätt han menar kan öppna för en mer allmän förståelse av begreppet estetiska läroprocesser. Jag återkommer till det längre fram.

Med denna utgångspunkt i kombination med min egen konstnärliga identitet vill jag laborera med begreppet estetiska läroprocesser mot bakgrund av teori och praktik från några olika yrkessammanhang.³ Syftet är att försöka förtydliga begreppets olika delar, fördjupa förståelsen av dem, och dessutom få en belysning av vad en estetisk process kan innebära ur ett psykologiskt perspektiv. Efter att ha dissekerat begreppet hoppas jag slutligen kunna sammanfoga delarna och visa att själva huvudpoängen med begreppet är att sträva efter ett helhetsperspektiv.

Estetik kontra pedagogik

Estetiska läroprocesser kan handla om att lära sig själva gestaltandet, att lära sig genom det gestaltande arbetet eller att lära sig

² Bengt Molander, "Estetiska läroprocesser – några kunskapsteoretiska reflektioner", i Fredrik Lindstrand & Staffan Selander (red.), *Estetiska läroprocesser – upplevelser, praktiker och kunskapsformer* (Lund: Studentlitteratur, 2009), s. 232.

³ Min bakgrund består av många års verksamhet inom bildkonst och måleri, skiftande musiksammanhang inklusive musikerterapi och dessutom teater- och filmsammanhang.

om det gestaltande arbetet och dessutom om hur detta går till, alltså det processbetonade.⁴ Att beakta den estetiska dimensionen i en pedagogisk situation är samtidigt något delvis annorlunda än att diskutera en pedagogisk situation ur en estetisk synvinkel. Det berör balansgången mellan att med ett pedagogiskt mål använda sig av estetiska medel, och att använda sig av pedagogiska resurser med målet att lära sig ett estetiskt gestaltande. Att arbeta estetiskt gestaltande kan belastas av varje målinriktning. Det finns ett moment av oberörbarhet i det estetiska gestaltandet, som invaderas och omintetgörs av att ha ett uttalat syfte.

Resonemanget må uppfattas som något romantiserat men jag vågar ändå påstå att de flesta som någonsin befattat sig med konstnärlig verksamhet känner igen sig. Under arbetet med en målning infinner sig regelbundet en sorts vägskaal där man lämnar det hantverksmässiga medvetandet till förmån för det mer slumpmässiga, och i en musikalisk improvisation är gedigna förkunskaper visserligen en grundförutsättning, men lika viktig är förmågan att när som helst lämna dem och använda instrumenten på ett oförutsägbart sätt. Den här typen av processer är helt beroende av frihet från uttalade syften eftersom poängen just är att ta sig till en plats dit man inte visste att man ville komma. Man hänvisas således, när man ska befatta sig med estetiska lärprocesser, till en balansgång mellan praktiskt målinriktat pedagogiskt arbete å ena sidan och en öppenhet för individens eget befolkande av sina inre rum å den andra.

Min personliga reflektion beträffande det allmänna utrymmet för den estetiska dimensionen inom exempelvis svensk skola är att det, oaktat alla satsningar på konstnärlig verksamhet på förskolenivå sedan åtskilliga år, är väldigt långt mellan tanke och handling. Det är förmodligen inte heller alldeles lätt för en entusiast att vinna gehör för en integrering av estetiska uttrycksmedel på sin arbetsplats, då det lätt kan uppfattas just som ovanstående

⁴ Fredrik Lindstrand, "Det tolkande – och det tolkade – uttrycket", i Lindstrand & Selander (red.), *Estetiska lärprocesser*, s. 153.

politiker gav uttryck för: något som kanske är trevligt men inte nödvändigt och i värsta fall påklistrat, vilket återigen för tankarna till Molanders ovan nämnda misstanke. Begreppet estetiska lärprocesser berör, kan vi konstatera, såväl ämnet estetik som begreppet kunskap, men även förhållandet till konstnärliga upplevelser och därmed symboliseringsprocesser.

Estetisk fostran – en kort historisk tillbakablick

Begreppet estetiska lärprocesser har ett naturligt pedagogiskt ursprung, och det ligger nära till hands att tänka sig att det bottnar i tanken om en estetisk fostran. Att ett barn föds med hundra språk men berövas nittionio är ett välkänt citat ur en dikt.⁵ Långt innan den dikten skrevs diskuterade Friedrich von Schiller nödvändigheten av ett konstnärligt skapande för att upphäva skillnaden mellan sinnevärld och idévärld.⁶ I Sverige hör Ellen Key till de mest kända reformpedagogerna, och hon lyfte fram den estetiska dimensionen som en viktig del av den mänskliga tillvaron.⁷ Ett flertal konstpedagogiska rörelser har varit framgångsrika i inte minst den svenska förskolan, däribland Rudolf Steiners Waldorfpedagogik, Reggio Emiliapedagogiken och Montessoriskolan. Men vad är det som händer efter förskolan? Varför är det så svårt för oss att fortsätta med en integrerad estetisk verksamhet trots att vårt samhälle kommit att bli alltmer estetiserat? Frågan om hur skolan ska kunna hitta ett sätt att hantera es-

⁵ Ur en dikt av Loris Malaguzzi, Reggio Emiliapedagogikens grundare, se Bertil Sundin, *Estetik och pedagogik i dynamisk balans?* (Stockholm: Mareld, 2003), s. 77. Den har följts upp av forskning och försök att hitta sätt att vidmakthålla den medfödda mänskliga kreativiteten. Se t.ex. Jan Thomaeus, *Vart tar alla begåvade barn vägen* (Stockholm: Norstedts 1974); Jon-Roar Björkvold, *Den musiska människan* (Stockholm: Runa, 1991).

⁶ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, svensk utgåva *Schillers estetiska brev*, övers. Göran Fant (Järna: Kosmos, 1995).

⁷ Ronny Ambjörnsson, *Ellen Key. En europeisk intellektuell* (Stockholm: Bonniers 2012), s. 445 samt Anders Burman, "Den svenska radikalismens enfant terrible: Ellen Key", i Anders Burman & Per Sundgren (red.), *Svenska bildningstraditioner* (Göteborg: Daidalos, 2010), s. 108.

tetiken har diskuterats av Lena Aulin-Gråhamn, Magnus Persson och Jan Thavenius:

Hur kan skolan hitta produktiva och kreativa vägar att förhålla sig till å ena sidan estetikens marginalisering innanför dess egna väggar och å andra sidan dess enorma expansion utanför dem? Konsten och det estetiska vidgar skolans vedertagna kunskapssyn och kan på så sätt förändra det lärande som sker i skolan. Det sker av hävd i hög grad genom språkligt intellektuella former. Konsten och det estetiska kompletterar med de icke verbala vägarna till erfarenhet och kunskap. Alla sinnen får vara med. Känslorna, fantasin och inlevelseförmågan som gör oss till kännande och ansvarstagande människor lämnas inte utanför lärandet. Formens betydelse för all kunskap och allt meningsskapande får en accentuerad roll i lärandet. Kunskapens osäkerhet och mångfald behöver inte längre vara ett problem och hinder i lärandet utan kan utvecklas till en styrka.⁸

Bengt Molander beskriver den kunskapssyn som är dominerande i modern västerländsk kunskapsuppfattning, såsom präglad av ett avbildningstänkande eller representationstänkande.⁹ Det implicerar en dualism mellan subjekt och objekt, liksom idén om kunskap som kunskap *om* något. Detta är en avgörande distinktion eftersom det påverkar hur vi kommer att se på estetiska lärprocesser, nämligen som tal *om* estetiska objekt.

En införlivad estetisk dimension

Hur kan man då tänka sig att estetiska lärprocesser kan integreras i livet? Frågan är delvis av kulturhistorisk och antropologisk art och handlar om hur man i vissa kulturer genom århundradena har använt och fortfarande använder dans-, musik- och bildskapande på ett konkret sätt för att kommunicera, hantera existentiella problem eller bota ohälsa. Personligen kan jag relat-

⁸ Lena Aulin-Gråhamn, Magnus Persson & Jan Thavenius (red.), *Skolan och den radikala estetik* (Malmö: Malmö högskola, 2003), s. 230.

⁹ Molander, "Estetiska lärprocesser", s. 235.

era till flertalet sammanhang där den estetiska dimensionen varit mer eller mindre integrerad i livet, och det har ofta varit religiösa sammanhang. Även om jag själv alltid varit ateist har jag haft många troende runt mig, däribland den judiska familj som jag levde nära flera år. Varje fredag samlades hela deras extended family,¹⁰ för att fira shabat. Större delen av kvällen ägnades åt sång, enskilt, i dialog samt gemensamt, där den judiska historien och olika existentiella teman skildrades. Liknande upplevelser har jag haft vid besök hos vänner i både den katolska och protestantiska kyrkan där i vissa fall sång, musik och dans är traditionellt förankrat i liturgin.¹¹ Historiskt sett kan man betrakta kyrkomålningar som exempel på estetiska lärprocesser i det att de spred en uppfattning om både kunskap och historia för människor som inte kunde läsa.

Man har för övrigt upptäckt ett starkt samband mellan grottmålningar i Australien som är tiotusentals år gamla, och dagens konstnärer bland aboriginerna, där nästan exakt likadana bilder florerar. Förklaringen visar sig ligga i att dessa bilder utgör en liten del av ett kollektivt berättande som sedan årtusenden skett i musikaliska och vokala sammanhang där ingen del av berättandet kan existera ensam.¹² I dokumentärromanen *Budskap från andra sidan* beskrivs en amerikansk kvinnas oväntade bekantskap med en aboriginstam i Australien.¹³ Medlemmarna i stammen använder sig av musik och ljudskapande för alla

¹⁰ Uttrycket får kanske ursäktas eftersom det på ett adekvat sätt beskriver hur människor som förlorat många av sina biologiska släktingar med tiden skapar andra familjekonstellationer där t.ex. en före detta granne kan kallas mormor.

¹¹ Överhuvudtaget har jag ett intryck av att en stor del av det svenska musikkivet har sitt ursprung i kyrkliga sammanhang – det är helt enkelt där man har haft ett naturligt förhållande till musiken. På Musikhögskolan har t.ex. rekryteringen i många år skett från frikyrkligt håll, då det ofta är människor i sådana miljöer som har den träning och spelvana som krävs.

¹² Se <http://www.tv.nu/program/hurkonstenformadevarlden> (BBC/Via sat History 12/1 2013).

¹³ Marlo Morgan, *Budskap från andra sidan*, övers. Birgitta Gahrton (Vällingby: Strömberg, 1995).

möjliga syften. De har en erfarenhet av sig själva som del av allt, tillsammans med sand, insekter och luft liksom musik och drömmar, och föreställer sig att allt detta fyller oundgängliga funktioner. De menar att vi västerlänningar, här kallade mutanter, koncentrerar oss på att undvika allt som är obehagligt och främmande. När vi bygger upp vår tillvaro på skyddet mot detta inser vi inte att vi samtidigt avspjälkar oss mot oss själva. Det kreativa skapandet är en möjlighet för oss att handskas med döden. Konsten är både sig själv och utgör en del av den process vi är inbegripna i, antingen då vi själva skapar eller då vi tar del av vad andra skapar. Det kan handla om att man – både genom det egna skapandet och genom att uppleva ett konstverk – försöker hitta en form för gestaltande av sina egna inre bilder, alltså ett sätt att symbolisera djupt personliga teman, antingen de hör hemma i religion, mytologi eller konst. Vår traditionella uppfattning om konst är delvis formad utifrån romantikens bild av konstnärssjälens och geniets uttrycksbehov, men även av renässansens och nyklassicismens längtan till det antika grekiska skönhetsidealet med dess statyer och tempel, dess litteratur och filosofi. I teveserien *Riket* säger obducenten vid ett tillfälle att döden är den totala närheten, det är därför vi är så rädda för döden – det finns nämligen inget vi fruktar så som närhet.¹⁴ Att vara helt integrerad med konst och musik innebär kanske en total integrering eftersom den inte kan vara bara till hälften.

Ett musikerterapeutiskt perspektiv

”Måste man kunna något instrument?” Det var den vanligaste frågan jag fick under de år jag arbetade med musikerapi. Frågan pekar på något centralt, nämligen förhållandet till kunskap i begreppet estetiska läroprocesser, och huruvida det krävs förkunskaper, teoretiska eller praktiska, för en estetisk läroprocess. Filmregissören Woody Allen har i sina (drygt fyrtio) filmer använt sig

¹⁴ *Riket* (danska: *Riget*) är en dansk-svensk teveserie från 1994 om fyra avsnitt, skapad av Lars von Trier och Morten Arnfred.

av musik ur det material som har samlingsnamnet *The American Songbook*.¹⁵ Musiken hörs i bakgrunden utan vokala inslag, men titlarna och textinnehållet är för den amerikanska publiken så bekant sedan generationer att musiken fungerar som illustration eller kommentar till handlingen även utan text. För en svensk publik är kanske sambandet inte lika självklart, men musiken uttrycker ändå något genom instrumentval, rytmik, tempo och harmoni, vilket gör att den likaväl utgör en viktig del av filmupplevelsen. Den konstnärliga inramningen kan vara tillräcklig för att hjälpa oss in i en process av symbolisering där de främmande verbala uttrycken motsvaras av inre bilder som i sin tur hjälper oss att internalisera den nya kunskapen. Det inrättas ett inre rum för symboliseringsprocessens bilder som i förlängningen utgör ett embryo för bildning, en resonansbotten mot vilken vi i allt högre grad kan låta intryck utifrån skapa genklang. Denna beskrivning kommer nära mina erfarenheter av musikalisk improvisation och musikterapeutisk behandling. Det handlar om en sorts inre översättningsarbete där själva pågåendet i sig är kunskapen.

Nå, måste man kunna spela då, för att gå i musikterapi? Musikterapi¹⁶ med psykodynamisk inriktning¹⁷ har en psyko-

¹⁵ En populärmusikrepertoar från slutet av 1800-talet fram till i dag, med tyngdpunkt på 1910- till 1940-talen, bestående av sånger och låtar, ursprungligen från musikaler och filmer, som därefter framförts i otaliga sammanhang. Kompositörerna är exempelvis George Gerschwin, Cole Porter och Irving Berlin. Se vidare Petra Werner Kjellberg, *Musik och film. Ett möte mellan två konstformer i Stanley Kubricks "2001 - a Space Odyssey" och Woody Allens "Manhattan"*, magisteruppsats vid Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2007.

¹⁶ Världsförbundet för musikterapi (WFMT) har sedan 1996 fastslagit följande definition av musikterapi: "Musikterapi innebär att en utbildad musikterapeut använder sig av musik och/eller musikaliska element (ljud, rytm, melodi, harmoni) i en process avsedd att möjliggöra och främja kommunikation, relaterande, inläring, mobilisering, uttryck och andra relevanta terapeutiska mål med syfte att tillgodose fysiska, emotionella, mentala, sociala och kognitiva behov". www.musikterapi.se (2013-01-14).

terapeutisk målsättning med syfte att ge insikt om patientens bakomliggande problem.¹⁸ Musikterapi i Sverige är inte helt nytt som ämne eller som behandlingsform, men fortfarande ganska okänt. Metoden används inom specialpedagogiken, men också inom psykiatrin. Utbildningen – en påbyggnadsutbildning – på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm har funnits i snart trettio år. Själv examinerades jag 1997 och arbetade därefter några år, både i privat mottagning och inom institutioner. Metoden kallas expressiv musikterapi och innebär att man använder det musikaliska uttrycket i samarbete med klienten för att i en dialektisk process komma till insikt om eller bearbeta psykologiska förhållanden.¹⁹ Metoden är alltså påtagligt interaktiv i jämförelse med många andra terapimetoder, dock hela tiden med klienten i fokus. Ungefär hälften av mina klienter bestod av personer med olika diagnoser: autism, Downs syndrom, schizofreni, svår depression eller psykos. Den andra hälften bestod av personer utan diagnoser men som ville komplettera sin samtalsterapi med musikterapi i hopp om att komma åt något som de upplevt att samtalsterapi inte tillfullo kunnat nå. En del var professionella musiker, några hade inga förkunskaper men de flesta kunde spela lite piano eller gitarr, eller sjunga. Trots de olika bakgrunderna kan jag utan tvekan säga att det inte spelade någon som helst roll för hur terapin såg ut. Nedan ger jag några exempel.²⁰

¹⁷ Till skillnad från den funktionsinriktade musikterapi som enbart sysslar med träning av motoriska och sensoriska funktioner, och inte berör de psykodynamiska aspekterna.

¹⁸ Det teoretiska ramverket är i stor utsträckning hämtad från det psykologiska området, medan ämnet musikpsykologi främst har en empirisk inriktning, men även en fenomenologisk och psykoanalytisk anknytning. Kärnan i musikpsykologi är studiet av skapande, utförande och upplevelse av musik.

¹⁹ Expressiv musikterapi är någonting annat än receptiv musikterapi som är psykoanalytiskt orienterad och bygger på musiklyssning. Klient är den gängse benämningen på patienten i musikterapi.

²⁰ Alla exempel är tagna ur fallstudier i en rapport som jag tog upp i handledningsutbildning 1997 (materialet är avidentifierat).

Exempel 1 (privat mottagning):

Jag sitter mittemot C, 15 år med Downs syndrom, och han spelar en liten figur på amadinda, en sorts träxylofon. Så tystnar hans toner, han ser på mig och jag svarar direkt på mina trätonboxar. Efter några sekunder har en dialog utvecklats, jag medverkar utan att tänka, ibland spelar jag lurigt, oväntat, ibland härmar jag hans spel och ibland gör jag en egen melodi. Han i sin tur svarar och frågar på samma varierade sätt. Plötsligt har det gått en halvtimme, vi har båda uppslukats av samspelet och hans mor som är åskådare säger efteråt att hon är chockad, att hon har sett en glimt, en vakenhet och framförallt en kommunikationslust hos sin son, som hon inte anat. Jag har själv inte varit genomtänkt i mitt spel – annat än genom att jag under flera år befunnit mig i liknande situationer, och därför har en beredskap eller en sorts tyst kunskap om klienter med skiftande livssituationer.

Exempel 2 (privat mottagning):

D, 4 år med höggradig autism, har gått hos mig i ett års tid. Idag springer hon omkring i rummet medan jag provar olika sätt att nå henne, frustrerad av hennes frustration. Jag försöker möta den splittring jag ser genom att spela lugnande. Hennes svar på mina pianotoner eller min rytmiska trumpuls är emellertid att hon springer iväg. Jag försöker nå henne genom att spela hektiskt, genom att tänka tvärtom. Hon tittar förskräckt på mig och springer ännu längre bort. Då försöker jag ta tag i henne, hålla i henne och sjunga en bekant visa. Hon slingrar sig ur mitt grepp. Så småningom ger jag upp dessa försök att genom mitt tänkande nå henne, och i stället sjunker jag ned vid pianot och spelar efter mitt eget huvud, vad som faller mig in. D, som för tillfället befinner sig i ett angränsande rum,

svarar då plötsligt genom att spela en lång stund på pianot där. Mitt spel är lätt kaotiskt, ryckigt, saknar harmonik såväl som melodik och rytmik. Tonerna faller helt slumpmässigt och samtidigt inte heltäckande; snarare lätt fragmentariskt. Tydligen är detta äntligen en sorts omedveten avläsning av D:s tillstånd just nu, för hon fortsätter att svara under en lång stund. Resten av timmen fortsätter jag att bara spela, samtidigt som jag försöker att hålla kontakt med henne. Jag försvinner inte in i min egen musikhvärld helt och hållet, utan snarare drar jag ut en del av min inre musikhvärld och delger henne den, och det blir ett mentalt rum där vi kan umgås en kort stund.

Exempel 3 (på en institution):

G och H, två 17-åriga pojkar med psykos, som i vanliga fall har stora svårigheter att kommunicera eller ens sitta kvar i rummet längre än några minuter, placeras tillsammans med mig och en assistent vid instrument. G får spela synt vilket han gör genom att rytmiskt trycka ned två toner med ett tersintervall, och därefter flytta fingrarna ett tonsteg nedåt eller uppåt. Detta skapar en transartad, besvärjande stämning. H får mot sin vilja en cello i sina armar och motarbetar detta till en början genom att prata och prata och hålla instrumentet demonstrativt passivt. Assistenten och jag själv spelar på tonboxar och congas, med små förändringar och under tiden försöker jag svara på H:s oavbrutna haranger. Då och då är jag beredd att ge upp men något får mig att fortsätta... Så, efter cirka sju-åtta minuter saktar H av sin monolog, delvis efter att jag antytt något om lyssnandet som viktig del av musikskapande. Han börjar låta stråken glida utefter strängarna och pratet förvandlas till en dikt som han skapar i stunden. Till slut framför vi för oss själva ett timslångt verk där

G mässar sitt ackompanjemang, med en blick på sin kompis, medan vederbörande reciterar en fantasifull dikt om sig själv, avbrutet av korta intermezzon på cello. Efteråt är båda pojkarna påtagligt förändrade. De är tysta, avvaktande och tittar nyfiket och nästan blygt på varandra och oss.

Exempel 4 (privat mottagning):

En kvinna i trettioårsåldern, B, har vid flera tillfällen talat om hur hon känner sig "beige" ibland. Detta har hon berättat innebär att hon tycker sig sakna känslor och bara upplever sig som tom. Jag föreslår vid en session att hon ska spela "beige" musik, varpå hon spelar piano en lång stund. Till en början trevande, men efter några minuter mer varierande. När B slutat spela ber jag henne lägga sig ned och lyssna på mitt svar. Jag säger att jag ska försöka spela en "spegel" av hur jag tyckte hennes "beige" musik lät. Efteråt säger hon att hon kunde känna igen sig själv i det jag spelade, men också urskilja annat som hon inte hade tänkt på. Vi diskuterar denna "beiga" känsla och kommer fram till att det uppenbarligen finns många andra färger i denna till synes menlösa färg.

Exempel 5 (vid en utbildningssituation):

Med en grupp på tjuo vuxna som går fortbildning i olika terapiformer, genomförs vid ett tillfälle en övning som går ut på att en individ i taget får göra en kort soloimprovisation, med vilka instrument som helst (allt finns inom räckhåll i rummet) vilket sedan hela gruppen svarar på. Varje enskild etyd är cirka tre minuter, och varje gruppsvar lika långt. Inga ord utväxlas förrän efteråt. Övningen fortskrider med intressanta men respektfyllda och inspirerande musikaliska möten tills turen kommer till gruppens egen interna ledare. Ve-

derbörande ställer sig upp och börjar rastlöst och irriterat slänga omkring sig några rytminstrument, klampades runt på högklackade skor. Gruppens deltagare svarar genast genom att med uttryckslösa ansikten slänga omkring sig instrument på samma vis, vilket ger ett starkare intryck eftersom de är så många. Vi utbildare sitter vid sidan av och fylls av viss oro inför hur detta ska tas av gruppens ledare, men vi överraskas i stället av att vederbörande efteråt förklarar hur hon fått syn på sin egen roll och inverkan i gruppen, att hon plötsligt ser tydligt vad det är hon gör och vad det framkallar hos omgivningen.

Dessa exempel illustrerar ett förhållningssätt som närmar sig estetiska läroprocesser. Både terapeuten och klienten deltar aktivt i ett kommunikativt och utvecklande arbete där en ömsesidig uppmärksamhet är en förutsättning. Situationen är dubbel: man kan inte slappna av och förlita sig på att något ska vara förutsägbart för det som lät likadant sist behöver inte alls betyda samma sak. Samtidigt är en annan av grundförutsättningarna att terapeuten har en tydlig musikalisk och terapeutisk identitet som underlättar för klienten att få rätt bemötande. Här finns en avgörande – och samtidigt begränsande – skillnad från när man sysslar med fri improvisation som musiker, då man är helt fri att dominera, utmana, gå emot eller vara destruktiv om man så önskar. Detta är givetvis helt otänkbart i en terapisituation. Jag återkommer till det senare.

Det finns en form av musikterapi som kallas receptiv. En variant därav heter GIM – Guided Imagery and Music. Den grundades av den amerikanska musikterapeuten Helen Bonny som ett resultat av hennes samarbete med Stanislav Grof och hans experiment med LSD för att på kontrollerad, konstgjord väg uppnå förändrade medvetandetillstånd.²¹ Personer med tidigare

²¹ Kenneth E. Bruscia & D. E. Grocke (red.), *Guided Imagery and Music. The Bonny Method and Beyond* samt Helen L. Bonny, *Music and Consciousness*.

grava alkoholmissbruk fick alltså lyssna på musik under påverkan av LSD (i mycket små doser), vilket så småningom resulterade i att musikterapeuten Bonny fortsatte försöken men utan LSD, då hon efter en längre tids studier drog slutsatsen att själva musikupplevelsen var tillräcklig för att framkalla den förändring av medvetandetillståndet som var önskad. I kombination med symboldramalikhande tekniker lät hon sina patienter i ett djupt avslappnat tillstånd lyssna på musik (företrädesvis ur den västerländska konstmusikrepertoaren) i avsikt att nå djupare medvetandelager.²² Klienten berättade fortlöpande för terapeuten om sina dagdrömsliknande upplevelser, under pågående musiklyssning. Bonny hade förutom Abraham Maslows höjdpunktsupplevelse (se nedan) även musikestetisk teori som grund för sina antaganden, främst Susanne Langer, amerikansk femtiotalfilosof som diskuterade samtidens konst såsom en meningsbärande företeelse snarare än ett tillfredsställande av sinnenas lust.²³ Bonny tänkte sig, i likhet med Langer, att musiken innehöll en särskilt mänsklig rörelse, påminnande om människans känslomässiga uttryckssätt. Hon menade att lyssnaren gavs hjälp att definiera sina egna känslor genom de känslor som musiken uttryckte.²⁴

Övergångsområdet

Musikterapin hämtar mycket av sin teoretiska grund från objektrelationsteorier, som i sin tur härstammar ur Freuds psykoanalytiska teorier, men avskiljer sig från den klassiska drifteorin genom att sätta den tidigaste relationen i livet i fokus. Detta tänkande har utvecklats ur en klinisk erfarenhet att man i arbetet med individer med tidigt störda psykiska strukturer behövde

The Evolution of Guided Imagery and Music (Gilsum, NH: Barcelona Publishers, 2002).

²² Lisa Summer, *Guided Imagery and Music in the Institutional Setting*, 2 uppl. (St. Louis, Mo: MMB Music, 1990).

²³ Susanne Langer, *Filosofi i en ny tonart*, övers. Elof Åkesson (Uppsala: Gebers, 1958).

²⁴ Even Ruud, *Vad är musikterapi* (Stockholm: Norstedt, 1982).

kompletterande teoriunderlag. Objektrelationsteorier har sin utgångspunkt i hur ett litet spädbarn hanterar sin verklighet genom att bygga upp en inre objektvärld.²⁵ Den engelske psykiatern D. W. Winnicott har i samband med utformningen av sin objektrelationsteori formulerat tankar kring individuationsfasen.²⁶ I det här sammanhanget är framför allt två av hans begrepp intressanta. Det första är övergångsobjektet, med vilket han avser de föremål som för barnet ersätter den förlorade första objektrelationen (modern), exempelvis en nalle. Detta objekt fungerar som en länk mellan yttervärlden och barnet. Det andra begreppet, övergångs- eller mellanområde, betecknar den länk mellan den inre och den yttre verkligheten, benämningen på en sorts brygga, en möjlighet att gå från ett stadium till ett annat och är något som människan fortsätter att använda hela livet, i sitt kreativa skapande. Winnicott beskriver *leken* som ett ursprungligt övergångsområde där människan tagit upp, bearbetat och internaliserat problem i tillvaron. Som vuxen fortsätter människan att använda sig av övergångsområden, konstnärliga såväl som mellanmänskliga, i avsikt att bättre hantera livet. Det kan handla om musikaliskt samspel men även om en kärlekssituation eller religiösa upplevelser. Enligt Winnicott har övergångsområdet sin grund i det lilla barnets illusion om den förlorade första relationen, och denna illusionsförmåga skapar en korrespondens mellan den inre och den yttre verkligheten. Musiken kan, även i terapeutiska sammanhang, ses som en laddad plats, ett ”winnicottskt” mellanområde, en illusion där man försöker återskapa ett gammalt band eller göra en återanknytning till en gammal tillhörighet. Det musikaliska ”scenrummet” ger materialet, vilket i sin tur rymmer inre och yttre faktorer som kan fungera som en spegling av det ursprungliga dramat i vilket fantasin såväl som

²⁵ Ludvig Igra, *Objektrelationer och psykoterapi* (Stockholm: Natur och Kultur, 1983) samt Leif Havnesköld & Pia Risholm-Mothander, *Utvecklingspsykologi* (Stockholm: Liber, 1995).

²⁶ D.W. Winnicott, *Lek och verklighet*, övers. Ingeborg Löfgren (Stockholm: Natur och Kultur, 1971) och Winnicott, *Through Paediatrics to Psychoanalysis. Collected Papers* (London: The Hogarth Press, 1977).

verkligheten strävar efter en orientering, en mening. Klienten väljer själv om han eller hon vill tolka verkligheten, skapa sin egen konst eller försöka avbilda.

Den kulturella upplevelsens plats och det estetiska ögonblicket

Winnicott menar alltså att det mellanområde i vilket barnet och modern har den första objektrelationen, senare får en annan roll som ett område för kulturella upplevelser. Det som en gång var en förutsättning för barnet att separera och bli en individ, utvecklas till ett övergångsområde i vilket en särskild sorts aktivitet kan ta plats, nämligen den sortens aktivitet som innefattar själva länken mellan subjekt och objekt; leken, religionen, konsten och kärleken. Övergångsobjektets och övergångsfenomenens mest väsentliga drag är paradoxen samt accepterandet av paradoxen, att upplevelsen och objektet både är inre och yttre verklighet och varken eller. Winnicott beskriver denna plats som den transcendent dimension som även kan betraktas som en plats för det heliga, men hävdar också att konsten är en självständig mänsklig aktivitet som härrör ur barndomsleken, ett område mellan illusion och verklighet, den kulturella upplevelsens plats. Den brittiske psykoanalytikern Christopher Bollas talar om estetiska ögonblick och avser därmed de existentiella ögonblicken från vårt tidigaste varande som vi söker oss tillbaka till genom konsten, i det att vi söker en transformering där det ointegrerade självet finner integration i formen.²⁷

Mellanområdet är alltså den plats där ny mening kan genereras och metaforer kan uppstå. Men det är även platsen för en dialektisk relation mellan primär- och sekundärprocesstänkande, det vill säga det tidlösa drömtänkandet respektive det logiska förnuftstänkandet. Clarence Crafoord utvecklar beskrivningen

²⁷ Christopher Bollas, *The Aesthetic Moment and the Search for Transformation. The Annual of Psychoanalysis*, vol. 6 (New York: International Universities Press, 1977).

av detta mellanområde som han menar också ger utrymme för en sorts ensamhet i integrerad samvaro, en förmåga att vara ensam.²⁸ Ett exempel på sådana mellanområden anser han vara mystiska upplevelser, som ger en känsla av att stå i samband med något eller någon trots att man är ensam. Mellanområdet beskrivs här som det tillstånd där människan kan födas på nytt om och om igen som psykisk varelse, på samma sätt som i den ursprungliga relationen till föräldern. Bertil Sundin, slutligen, beskriver barnets lek i estetiska sammanhang som dess sätt att organisera och utforska yttre och inre världar. Den estetiska erfarenheten är grundläggande för orienteringen i vuxenvärlden eftersom det i musikaliskt språk inte finns någon etablerad kod som i talspråket, utan den måste etableras på nytt av varje ny konstellation.²⁹

Symboliseringsprocessen – ritualens betydelse

Even Ruud utgår i sin musikterapeutiska forskning från den humanistiska riktning inom psykologin som bland andra Maslow företrädde.³⁰ Denna riktning hade de positiva värdena i livet som utgångspunkt, såsom exempelvis kärlek, trygghet, lek, kreativitet. Man betraktade höjdpunktsupplevelser – *peak experiences* – som avgörande i livet, och dessa fann man ofta i musikupplevelser.³¹ Ruud har också skrivit om det han kallar *liminal improvisation*, liminal erfarenhetsupplevelse, där han bland annat

²⁸ Clarence Crafoord, ”Symbolisering äger rum”, *Divan* 1994:9.

²⁹ Bertil Sundin, *Barns musikaliska utveckling*, 3 uppl. (Stockholm: Liber utbildning, 1995). Sundin, *Musiken i människan. Om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik* (Stockholm: Natur och Kultur, 1988).

³⁰ Even Ruud är en norsk musikterapeut som även disputerat och skrivit ett stort antal böcker i ämnet och är en av förgrundsgestalterna i musikterapi-sammanhang.

³¹ Ruud, *Vad är musikterapi?* Abraham Maslow, *Religions, Values and Peak-Experiences* (New York: Penguin, 1964/1994) samt Even Ruud, *Varma ögonblick. Om musik, hälsa och livskvalitet* (Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2002).

beskriver jazz och musikterapi som moderna övergångsriter.³² Det liminala området kan beskrivas som en tröskel, ett ingemansland, eller som processen att skiljas från en gammal position och småningom ingå i en ny.

Improvisation innebär att man skapar nytt här och nu med ett element av oförberedd beredskap. Den kan innehålla vissa förutbestämda referensramar (som i fråga om jazz) och i musikterapi kan de stilistiska konventionerna vara färre, men i stället kanske man vill fokusera på något särskilt fenomen.³³ Improvisationen kan utgöra en förutsättning för förändring, kanske mellan tillstånd, relationer till fenomen eller till andra människor, eller rent av till en själv. I denna mening utgör improvisation en transitionell övergångsritual där medvetandetillståndet förändras. Psykologen Mihaly Csikszentmihalyi använder begreppet *flow* eller "flöde" när han vill beskriva det ögonblick där vi glömmer att skilja på oss själva och omgivningen, nuet och det förflutna, det vill säga medvetande och beteende blir ett.³⁴

Precis som musiken kan tjäna som brobyggare mellan inre och yttre världar, kan den tjänstgöra som ritualskapare. En laddad plats måste skapas som förberedelse för att något utöver det vardagliga ska kunna äga rum som stöder symboliseringsprocessen hos individen. Så visst har konsten sina ritualer. På ett konstmuseum promenerar man sakta och tyst, kanske en smula inåtvänd, något som markerar en skillnad till varandet. På en konsert samlar sig orkestern eller gruppen genom att stämma sina instrument, och när dirigenten knackar med sin pinne tystnar publiken för att mentalt tillsammans med musikerna träda in i ett annat rum där man inte kommunicerar på vardagligt sätt.

³² Even Ruud, "Liminal improvisation", i Carolyn Kenny (red.), *Listening, Playing, Creating. Essays on the Power of Sound* (Albany: State University of New York Press, 1995).

³³ Jag arbetade i femton år med improvisationsgruppen Altair, där vi förutom egna inspelningar och konserter även gav kurser och seminarier. Se http://www.musicomatrix.com/mt_altair.htm.

³⁴ Mihail Csikszentmihályi, *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*, övers. Göran Grip (Stockholm: Natur och Kultur, 1996).

Härigenom öppnas en väg till ”den andra världen”. I en musikalisk improvisation finns tydliga rituella inslag likaväl som i ett förberett stycke. Var och en sätter sig på en bestämd plats, tar ett särskilt instrument och utför kanske handlingar som upprepas eller förändras från gång till gång. Det finns också en rit i musikens ”gest”, som hjälp att gå utanför sig själv och uppgå i något annat – att transcendera.

Under de omvälvande åren i puberteten väljer man kanske att använda musiken som en extra hud som skydd mot den obegripliga omvärlden genom att lyssna på musik i hörlurar på hög volym, eller tillsammans med många andra i en festlokal. Musiken blir nästan till något fysiskt i det att den bygger väggar runt individen, ett ”winnicottskt” mellanområde, en illusion där man försöker återskapa ett gammalt band eller göra en återanknytning till en gammal tillhörighet. Detta är en antydan till ny identitet, eftersom vi innerst inne vet att man egentligen bara kan skapa nytt trots längtan till den ursprungliga relationen. Det musikaliska ”scenrummet” tillhandahåller materialet, vilket i sin tur rymmer inre och yttre faktorer som kan fungera som en spegling av det ursprungliga dramat, i vilket såväl fantasin som verkligheten strävar efter en orientering, en mening. Musikterapeuten Lisa Summer menar att om vi levde för evigt skulle konsten överhuvudtaget inte finnas.³⁵ Det är ett uttryck för synsättet att det kreativa skapandet är en möjlighet för oss att handskas med döden. Konsten är både sig själv och utgör en del av den process vi är inbegripna i, antingen då vi själva skapar eller då vi tar del av vad andra skapar.

Det omedvetnas kompensatoriska förmåga att ge upphov till symboler kallade psykiatern Carl Gustav Jung den transcendentala funktionen.³⁶ Symboler är förmedlare mellan föreställning-

³⁵ Lisa Summer, *Guided Imagery and Music in the Institutional Setting*, 2 uppl. (St. Louis, Mo.: MMB Music, 1990).

³⁶ Eugene Pascal, *Jung i våra liv. Praktisk tillämpning av C G Jungs teorier*, övers. Svante Hansson (Stockholm: Svenska Dagbladet, 1993). Se även Owe Wikström, *Den religiösa människan* (Helsingborg: Plus Ultra, 1996).

arnas inre, subjektiva värld, och den yttre objektiva världen. Fantasin är livets material, genom vilket organismens strävan mot olika mål kan prövas. Jung ville understryka att mytbildningen, symbolernas förekomst, är levande funktioner i det mänskliga psyket. Symbolerna kan betraktas som ett naturens försök att försona och utjämna motsatser inom psyket och fungerar som omformare i det att de leder från en lägre form till en högre. Kunskapen om symboliseringsprocessen är viktig när det gäller utvecklingen av de konstnärliga terapiformerna och även relevant när det gäller estetiska processer.

Ett konstnärligt perspektiv

Vad händer om man försöker belysa begreppet estetiska läroprocesser ur ett konstnärligt perspektiv, och tar bort prefixet ”läro”? Är detta tillägg bara en eftergift för att vinna legitimitet i en undervisningsvärld där det konstnärliga fortfarande har en låg status? Frågan kan uppfattas som provokativ men ställs här för att pröva tanken att begreppet i sig är en tautologi. En estetisk process inbegriper kanske automatiskt ett lärande, eftersom det handlar om en individ eller flera som på något sätt är berörda av en estetisk dimension. Det krävs ytterligare definitioner för att närma sig begreppets svårfångade natur.

Här anmodas läsaren att göra ett litet experiment: Välj ut en vägg i ditt eget hem. Studera vad du har valt att hänga upp där, eller vad du åtminstone har gått med på att någon annan har hängt upp. Fråga dig varför du ville ha just den tavlan, just det vykortet eller den gardinen? Varför just den kombinationen av objekt? Eller: varför valde du att *inte* välja vad som skulle finnas på väggen utan lät någon annan välja. Vilken orsakskedja ligger bakom valet – eller ickevalet – av objekt som man ställer fram i sin närvaro och kallar prydnad? Varför blir man tillfredsställd av att se en viss film men frustrerad av att se en annan film? Vad är det som gör att man genom livet återkommer till en bok och läser den om och om igen med ny behållning? Kanske handlar det om att man försöker hitta en form för gestaltande av sina

egna inre bilder, alltså ett sätt att symbolisera djupt personliga teman. Denna beskrivning skulle kunna gälla för religion och mytologi, men kanske även för konst. För att spetsa till frågan och göra den lite mer provokativ: är det karakteriserande för konst att innehållet, budskapet eller informationen i konstverket tycks ge nytt stoff åt mottagaren trots att tid går – att det alltså handlar om en förmåga att överleva tiden? Författaren Michael Ende menar att många av dagens konstnärer tror att de som tidigare skapade skön, vacker konst hela tiden hade för avsikt att dölja en egentlig sanning, vilket enligt honom visar på en förväxling mellan skönhet och förskönande.³⁷ Skönhet är inte bara vackert utan där ryms dissonanser, mörker och djup, men även det storslagna. Också hopplösheten är en del av människans liv, påpekar han och tillfogar att Dostojevskij och Kafka visste att mörkret spelar lika stor roll som ljuset. En enda sak är säker beträffande konst och skönhet, anser han slutligen, nämligen att det rör sig om en helhetsupplevelse. Där finns alltid lika delar huvud, hjärta och sinnen, och det är när denna helhetskänsla uppstår som vi har att göra med konst.

Transpersonella upplevelser och höjdpunktsupplevelser

Höjdpunktsupplevelser kännetecknas bland annat av en känsla av att universum är en helhet och att man har sin plats där. Egot transcenderar och man får en stark upplevelse av koncentration. Tid och rum försvinner, världen upplevs som vacker, man upplever ett värde i att bara vara, all dualitet är borta, det finns ingen rädsla eller ångest, och man blir mer ansvarstagande och aktiv, mer kärleksfull och accepterande.³⁸ Det faktum att musikpsykologin har koncentrerat sig mer på forskning kring musikens enskilda element (tonhöjd, rytm, melodi, klangfärg) än på själva upplevelsen av musik, inspirerade musikpsykologen Alf

³⁷ Intervju med Michael Ende, *Svenska Dagbladet* 1/10 1985.

³⁸ Maslow, *Religions, Values and Peak-Experiences*.

Gabrielsson till att starta ett stort forskningsprojekt om människors starkaste musikupplevelser, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond.³⁹ Detta projekt omfattar idag närmare 900 människors berättelser och syftet med projektet är att åstadkomma en systematisk beskrivning av olika aspekter i musikupplevelsen. Det handlar om hur man på olika sätt varseblir musiken (perception, kognitiva aspekter som tankar, associationer och minnen, fysiska och känslomässiga reaktioner, och sociala, religiösa och personliga aspekter). Gabrielsson menar att musik, litteratur, konst, film, dans, natur, kärlek, sex och religion kan ge upphov till likartade starka transpersonella upplevelser.

Jag frågar mig om det kan vara klagörande att belysa de estetiska lärprocesserna ur själva upplevelseperspektivet, det vill säga människans grundläggande behov av att genomgå och även bearbeta starka upplevelser av insikt, skönhet, frid, klarhet, andlighet och kunskap. Det skulle innebära att betrakta de olika upplevelseprocessernas ursprung i stället för att fokusera på det estetiska. En estetisk lärprocess handlar kanske i grund och botten mindre om de estetiska inslagen och mer om själva processen, och inte minst att denna process har ett mål, ett syfte: något ska läras in. Därmed är mina laborationer med begreppet tillbaka vid startpunkten, nämligen det paradoxala med ett begrepp som å ena sidan implicerar en pedagogisk strävan och å andra sidan omfattar det estetiska, det konstnärliga.

Detta med uppmärksamhet!

När jag har lett kurser i improvisation har jag kunnat konstatera hur svårt det är för många att verkligen *lyssna*. Jag ser en likhet i svårigheten att verkligen *se* när man ska försöka teckna eller måla av något, ett ting eller en person. Det kräver verklig koncentration för att se i stället för att hela tiden hemfalla till att avbilda så som man *tror* att det ser ut. Det är inte fråga om att

³⁹ Alf Gabrielsson, *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik* (Stockholm: Gidlunds, 2008).

värdera dessa olika perceptionsnivåer – det är bara det att de är relevanta och användbara i olika situationer. Därmed är vi tillbaka i Bengt Molanders kunskapsteoretiska perspektiv som jag inledningsvis refererade till. Han diskuterar närvaro och uppmärksamhet varvid han i sin tur refererar till Ulf Linde som beskriver kunnande helt enkelt som en form av uppmärksamhet.⁴⁰ Molander utvecklar det vidare till att låta det handla om en form av *uppmärksamheter*, eftersom det inte är fråga om någon sorts universaluppmärksamhet. Han citerar en god vän som beskrivit amatörens största synd, nämligen den att bara lyssna på sitt eget sätt att spela, i stället för att lyssna på andra. Det är en beskrivning som täcker in lärprocesser likaväl som estetiska processer i stort. Vid en musikalisk (eller för den delen scendramatisk) improvisation finns en ofrånkomlig förutsättning för denna ömsesidiga uppmärksamhet: att det råder tillit, att de som medverkar känner att de fullständigt kan ge sig hän åt situationen.⁴¹ Det innebär vetskapen om att man kommer att bli mottagen precis som den man är – att tillåta och vara tillåten, mottaga och vara mottagen villkorslös. Att öppna sinnena, utvidga möjligheterna att upptäcka impulser och lära känna sin intuition, instinkt och därmed även att kunna gå emot denna. Impulserna kan ha sitt ursprung i den egna fantasin som i sin tur är uppbyggd av både identitet och erfarenheter, och som genast förvandlas i mötet med annan människas uttryck. Det blir i detta möte viktigt att medverka till att frigöra sin motspelares egen kreativitet. Att separera solot, sin egen insats, respektive att understå sig något som föds, något utanför en själv. Å ena sidan det musikaliska hantverket, å andra sidan att släppa all medveten

⁴⁰ Molander, *Estetiska lärprocesser*, s. 239.

⁴¹ Keith Johnstone, *IMPRO. Improvisation och teater* (Stockholm: Entré & Riksteatern, 1985). Johnstone är en kanadensisk regissör som i sitt arbete ofta hänvisat till psykoterapeutiska tekniker och teoretiker. Hans metoder går ut på att hjälpa skådespelare att våga närma sig sina egna personligheter för att på så vis på ett mer välgrundat sätt kunna förmedla ett sant och genuint uttryck på scenen. (Johnstones metoder ligger också till grund för den teknik som populärt kallas teatersport.)

kontroll och göra sig ”medvetlös” och även försöka öppna dörren mot slumpen, att förändra medvetandetillståndet och samtidigt underordna sig det som händer i samspelet. En förutsättning för att kunna fördjupa sig på ett meningsfullt sätt i uttrycksmöjligheterna är samtidigt att det finns en form, eftersom det inte går att förhålla sig utan något att förhålla sig till. Vidare: att balansera mellan medvetandet som ”vet” idén sekunden innan den sedan också utförs – med motiveringen att det känns ”bra”, organiskt eller passande – och att i stället försöka frångå detta inre recept och handla utifrån en medvetlöshet. Att titta åt ett annat håll för att få syn på det som man inte visste att man ville veta, som blinda fläcken. Man måste i konstnärliga sammanhang frångå rena överlevnadsmekanismer och ta ett steg framåt även om där väntar en ravin.

De estetiska läroprocesserna kan innehålla en fingervisning om en vidgad bildningsuppfattning där det mer handlar om träning av uppmärksamhet än om inläring, mer om att lyssna än att agera, mer om skapandet av ett inre rum än om att skaffa kunskap, och snarare än att fylla sig med information, befolka detta inre rum.