

**Staffan Carlshamre**

## **Konst och filosofi<sup>1</sup>**

Konstnärer och filosofer i vår tid har mycket gemensamt. De vet till exempel inte riktigt vad de håller på med. Vad är egentligen konst? — frågar sig konstnären och kastar sig oroligt på sitt läger. Vad är filosofi? — undrar filosofen och lägger pannan i bekymrade veck. Visserligen hindrar dem inte grubblet att sträva vidare med sitt hantverk, men de kan inte se på sådana frågor enbart med det roade överseende som en kemist möjligen kan ägna problemet ”Vad är kemi?” eller en idrottare frågan ”Vad är sport?”.

Två frågor ställer sig själva när man börjar fundera över denna självupptagenhet hos konstnärer och filosofer. Den ena är varför det är så *svårt* att ena sig om en beskrivning av den egna verksamheten. Den andra är varför det är så *viktigt* att kunna ge ett svar — varför räcker det inte att veta hur man gör?

Filosofen W.B. Gallie lanserade på 50-talet insikten att vissa begrepp är ”väsentligen omstridda” och till dessa skulle han tveklöst vara beredd att räkna både konst och filosofi.<sup>2</sup> I detta ligger att begreppen är förankrade i en historia som många olika grupper reser anspråk på att förvalta och föra vidare. För att försvara sin rätt till den omstridda beteckningen måste varje presumtiv arvtagare tolka och definiera arvet så han eller hon själv hamnar i linje med det väsentliga i traditionen.

Men begreppen konst och filosofi är inte bara föremål för interna strider mellan dem som vill vara konstnärer och filosofer, de är också hotade utifrån. Många av de uppgifter som av tradition hört till konsten och filosofin har med tiden övertagits av andra och man kan känna sig genuint osäker på om där finns någonting kvar som är värt att ägna allvar och möda.

För att förstå parallelliteten mellan filosofins och konstens moderna predikament skall jag utgå ifrån hur filosofer och konstnärer tidigare såg på sig själva och hur den självförståelsen kom att bryta samman. Denna mycket schematiska historieskrivning skall jag strukturera med hjälp av termerna *mimesis*

---

<sup>1</sup> Publicerad under titeln "Navelskåderi och godtycklighet. Konstnären och filosofen som världsmakare.", *Res Publica*, nummer 26, oktober 1994.

<sup>2</sup> Jfr t.ex. hans *Philosophy and the Historical Understanding*, kap 8.

och *poiesis* — på svenska kunde det heta *avbildning* och *skapande*, men grekiska är ju trots allt strået vassare.<sup>3</sup>

## Mimesis

Både konsten och filosofin styrdes tills ganska nyligen — mätt med världshistorisk måttstock — av ett mimetiskt ideal, och det är i förvirringen efter detta ideals sammanbrott som vi fortfarande lever. För filosofins vidkommande heter det mimetiska idealet *vetenskap*. I äldre tid skilde man överhuvudtaget inte på filosofi och vetenskap — Isaac Newton kallades av samtiden ”naturfilosof” — och man tog för givet att filosofins uppgift var att bidra till en sann och alltmer detaljerad beskrivning av verkligheten. Vetenskapens åtskiljande från filosofin tog sig till en början formen av ett successivt avskiljande av fackvetenskaper från den allmänna filosofin: under antiken frigjordes matematiken och astronomin, senare följde de övriga naturvetenskaperna efter, och i vårt århundrade har psykologin och sociologin, exempelvis, erhållit status av självständiga vetenskaper. Filosofins område kom på detta vis efterhand att minska, och man har ibland tänkt sig att det helt enkelt utgör en slags restpost i vetenskapens värld — filosofin diskuterar sådana teoretiska frågor som ännu inte kan behandlas med precisa och etablerade metoder.

Denna gradvisa krympning av filosofins revir kunde man väl stå ut med, så länge restposten inte blev för liten. Men det blev värre när filosoferna tog sig före att på ett abstrakt plan definiera vad vetenskap är och hur vetenskap skiljer sig från vad de kvarvarande filosoferna sysslar med. Den förste som på allvar grep sig an med detta var den skotske filosofen David Hume. Enligt Hume finns det två typer av vetenskaper. För det första de empiriska vetenskaperna, som bygger sina kunskaper på erfarenheten och utforskar verklighetens beskaffenhet. För det andra de matematiska vetenskaperna, vars utsagor inte handlar om verkligheten utan om ”relationer mellan idéer” och som följaktligen inte har behov av någon erfarenhet för att bevisa eller motbevisa sina påståenden. Exakt hur Hume kom fram till detta behöver vi inte bry oss om här. Det räcker att konstatera att själva slutsatsen — att all kunskap ryms inom vetenskaperna, och speciellt att all kunskap om fakta ryms inom de empiriska vetenskaperna — i stor utsträckning accepterades av eftervärlden.

---

<sup>3</sup> Termerna "mimesis" och "poiesis" har ju gjort tjänst i konsteorin alltsedan Platons tid, och kan i olika sammanhang användas på mycket olika sätt. Min användning av dem är dock inte historiskt eller tekniskt belastad i någon högre grad, och man kan plocka upp vad jag menar efterhand. Närmaste inspiration för termvalet är Richard Rortys bruk av orden i boken *Contingency, Irony, and Solidarity*.

Vad blir det då av filosofin? En del av det som filosofer sysslat med kanske "egentligen" är vetenskap, men det kan vi lämna därhän. För Hume ville också visa att en stor del av det filosofer gjort och sagt *inte* ryms varken inom de empiriska eller de matematiska vetenskaperna — men om detta inte är vetenskap så ger det heller ingen kunskap. Och eftersom filosofin inte har någon annan nytta än kunskapssökande att hänvisa till så är hela verksamheten i själva verket meningslös.

Om vi lämnar filosofin ett ögonblick, och tittar på konsten istället, så ser vi att den genomlöper en liknande utveckling. Åtminstone från renässansen och framåt uppfattades konsten som nära lierad med vetenskapen. Dess ideal var att åstadkomma en naturtrogen avbildning av verkligheten. Dess största landvinning var centralperspektivet, men även i andra avseenden uppfattade man konsthistorien som en berättelse om utbildningskonstens framsteg. Som en symbol för denna konstuppfattning tar man ofta Leonardo da Vinci, som inte tycks ha sett någon avgörande skillnad mellan sin konstnärliga och sin vetenskapliga verksamhet.

Men även på konstens område hamnade det mimetiska idealet i trångmål. Till detta samverkade naturligtvis flera faktorer, men vill man ha någonting som sammanfattar och symboliserar problemet, så kan man tänka på uppfinningen av *fotografiet*. Plötsligt var naturtrogen avbildning bokstavligen "ingen konst" — vem som helst som hade en kamera kunde utan ansträngning åstadkomma bilder som var mer "lika" det avbildade än vad den mest talangfulla och välutbildade målare kunde få till.

På så sätt kom både konst och filosofi i den situationen att de antingen kunde slå igen butiken och förklara sin historiska uppgift vara löst en gång för alla, eller försöka hitta något annat övertygande sätt att beskriva sin funktion. Vi skall titta på några av de olika möjligheter som stod till buds och vad de kunde leda till.

Den radikala lösningen är naturligtvis att helt överge det mimetiska idealet men ingrodda tankevanor gör man sig inte av med i en handvändning, utan den första impulsen blir att finna någonting annat att avbilda, någonting som vetenskapen och kameran inte kommer åt. Både konsten och filosofin prövar tre olika källor till ett nytt mimetiskt innehåll, att ersätta det man förlorat: det *förbisedda*, det *djupa* och *avbildningsrelationen*. Jag tar dem i tur och ordning.

### ***Det förbisedda***

En utväg för konsten och filosofin vore naturligtvis att finna ett område av verkligheten som vetenskapen försummat, antingen av en tillfällighet eller, ännu hellre, därför att det är principiellt oåtkomligt för den. Så såg David Hume,

exempelvis, på sin egen uppgift: vetenskapen hade dittills koncentrerat sig på den yttre verkligheten, filosofens uppgift var att komplettera den med en principiellt likartad beskrivning av den inre verkligheten, det mänskliga psyket. Detta är naturligtvis på sitt sätt att ge slaget förlorat, filosofin går med tiden upp i psykologin — en aldrig så mjuk avvecklingsplan kan inte dölja att filosofin som särpräglad kunskapsform har förlorat sitt *raison d'être*. Motsvarande grepp tas dock ofta ännu idag. Bland språkfilosofer finns det många som inte ser sin verksamhet som väsensskild från ”vanlig” språkvetenskap, utan bara konstaterar att filosofer råkar ha kommit längre med vissa problem som lingvisterna försummat. Och även bland filosofer som försöker dra en mer principiell gräns runt sitt revir — som till exempel *fenomenologerna* — kvarstår det mer eller mindre medvetna postulatet att om filosofin inte har ett område av verkligheten att beskriva, så saknar den existensberättigande.

Parallellen mellan Humes reaktion, och en huvudströmning i konstens utveckling efter naturtrohetsidealets sammanbrott är slående. Också konstnärerna vände sig mot det inre livet: att på ett subtilt och nyanserat sätt beskriva och uttrycka själslivets skiftningar blev med romantiken konstnärernas särskilda uppgift.<sup>4</sup> Andra, vetenskapliga ”förbiseenden” som kunde läggas till grund för en konstteori hängde nära ihop med det inre livet: vetenskaplig kunskap är ”abstrakt” och reducerar verklighetens ”sinnliga” aspekt, att fånga denna blir istället konstens uppgift. Så kan man exempelvis uppfatta impressionismens ideologi.

### ***Det djupa***

Men det finns också i Humes försök att rensa ut det ”ovetenskapliga” ur den traditionella filosofin en annan möjlighet. För Hume var ”metafysiken” — filosofernas försök att beskriva den ”djupare” verklighet som ligger ”bakom” den värld som sinnena presenterar och vetenskapen beskriver — meningslös. Men andra tänkare, med andra krav på kunskap, kunde i denna för vetenskapen oåtkomliga sfär tycka sig se just det skyddade område inom vilket filosofen kan ge efter för sina mimetiska behov.

Ett viktigt steg i att avgränsa vetenskapens verksamhet så att det blev någonting över åt andra togs av Immanuel Kant. Han införde skillnaden mellan *fenomenvärlden*, som vetenskapen beskriver, och *tinget-i-sig* som den inte kommer åt. Visserligen argumenterade han att tinget-i-sig var oåtkomligt för *all*

---

<sup>4</sup> Den romantiska vändningen mot det inre kan också tolkas på andra sätt, som jag återkommer till under rubriken *poiesis*. Men att tanken på konstnären som beskrivare av det själsliga fortfarande lever kan man t.ex. övertyga sig om genom att titta igenom några lyrikrecensioner i vilken tidning som helst. Kanske är denna turnering av det mimetiska idealet också vanligare inom den moderna litteraturen än i bildkonsten - man kan exempelvis tänka på den ideologi som ligger bakom Joyces *Ulysses* och Prousts *På spaning efter den tid som flytt*.

mänsklig kunskap, inte bara den vetenskapliga, och lämnade på detta vis rum för den religiösa tron, snarare än det filosofiska vetandet.<sup>5</sup> Bland hans efterföljare godtogs dock inte dessa begränsningar av alla, utan det fanns de som i läran om tinget-i-sig tyckte sig ha funnit filosofins särskilda region — Schopenhauer är kanske det tydligaste exemplet.

På det stora hela taget har de flesta filosofer dock accepterat Kants begränsning av vår kunskap till fenomenvärlden och metafysiken har aldrig riktigt hämtat sig från Humes och Kants gemensamma angrepp.

Också på konstnärerna har tinget-i-sig utövat en viss lockelse. Som ett steg på väg mot en metafysisk hyperrealism kan man kanske uppfatta kubismen med dess anspråk på att avbilda tingen inte som de ser ut utan som de är, men större roll spelar tanken på konsten som uttryck för metafysiska insikter hos en del konstnärer som avlägsnat sig ännu längre från den (i vanlig mening) föreställande bilden — Kandinsky och Mondrian är väl de som först faller en in. De två är ju också tydliga exempel på hur konsten hämtar näring ur religiösa och mystiska impulser.

På sitt sätt har metafysiskt lagda konstnärer det naturligtvis lättare än deras meningsfränder bland filosoferna. Även om konst ofta skapas utifrån mycket elaborerade teoretiska föreställningar, så står och faller resultatets värde sällan med den bakomliggande tankestrukturen.

### ***Avbildningsrelationen***

Av de utvägar ur avbildningens kris som filosofin och konsten prövat under 1900-talet, utan att helt spränga den mimetiska ramen, är dock den tredje kanske den mest intressanta. När vetenskapen åtog sig att avbilda hela verkligheten, så volonterade filosoferna för uppgiften att beskriva själva avbildningsrelationen: att utforska hur det språk och de andra representationssystem som vetenskapen använder för att formulera sin bild av världen fungerar och hur de hänger ihop med den utomspråkliga verkligheten.

Detta gav upphov till många småskaliga uppgifter, som filosofer med tiden blev ganska duktiga på: att analysera begrepp, göra distinktioner, beskriva meningen hos ord. Det är denna typ av intresse för språk och mening som gör att en modern filosof finner det naturligt att komma till en konsthögskola och tala om

---

<sup>5</sup> Visserligen uttalade han sig själv gärna om tinget-i-sig när han sysslade med *etik*. Enligt Kant förutsätter hela vårt sätt att uppfatta oss själva som moraliska agenter att vissa saker är sanna om oss och verkligheten, som inte är sanna i fenomenvärlden: att vi har fri vilja, att dygden får sin belöning, etc. Eftersom vi inte vet något om tinget-i-sig så är vi inte förhindrade, och enligt Kant i själva verket tvungna, att tro att dessa saker (de s.k. "praktiska postulaten") i stället är sanna om ting-i-sig-världen. Dock motsvarar denna form av önsketänkande knappast de flesta filosofers ideal för filosofisk kunskap.

vad ord som ”konst” och ”bild” betyder och att docera en stund om hur man på ett vettigt sätt närmar sig sådana frågor. I vissa exalterade stunder kunde man hos framstående företrädare för denna filosofiska verksamhet känna att de till slut tyckte sig ha besekrat vetenskapen och gett den en underordnad roll — visserligen är det vetenskapen som beskriver vår värld, men det är bara filosofen som förstår beskrivningen och kan tala om vad den betyder!

Men tanken på representationsrelationen som filosofins speciella studieobjekt gav också upphov till mera storslagna försök att på ett principiellt plan beskriva förhållandet mellan språk och verklighet. Detta medförde emellertid sina särskilda svårigheter och paradoxer och med tiden blev resultatet av tankemödan sådant att även *vetenskapens* mimetiska förmåga blev ifrågasatt. Därmed upphävs ju själva förutsättningen för den kontrast mellan filosofi och vetenskap vi hittills rör oss inom och spelet välts överända.

En svårighet är att det tycks ligga någonting paradoxalt i att försöka avbilda själva avbildningsrelationen: måste inte bildens egen relation till det avbildade med nödvändighet falla utanför bilden? Även om man i ett språk kan beskriva ett annat språks förhållande till verkligheten, måste inte Språkets relation till det som ligger utanför språket, generellt sett, höra till ”det osägbara”? Svåra frågor och intuitionerna hos olika tänkare går helt isär. Där den ena ser en principiell omöjlighet ser den andra ingen svårighet alls — varför skulle man inte i språket kunna beskriva relationen mellan språk och verklighet lika väl som allting annat?

Den mest kände företrädaren för åsikten att just de insikter som ligger filosofen varmast om hjärtat hör till det som inte kan sägas — och att filosofin därför är dömd att producera ”nonsens” — är den unge Ludwig Wittgenstein i *Tractatus Logico-Philosophicus*. För en tid drog Wittgenstein av detta slutsatsen att man som filosof gjorde bäst i att hålla tyst och övergick konsekvent nog till annan verksamhet. Att hålla tyst faller sig dock inte lätt för de flesta filosofer och efter en tid var han tillbaka med en annan utväg. Istället för att ge abstrakta och intetsägande beskrivningar av hur språkets satser förhåller sig till fakta i världen — intetsägande i den meningen att bara den som redan vet att de är sanna kan förstå vad de betyder — borde filosofen betrakta språket som en del av världen och beskriva hur ord används av människor i deras konkreta umgänge med varandra och sin omgivning. Hur kan en sådan beskrivning se ut? Wittgensteins tanke — som fått ett oerhört genomslag i modern filosofi — var att språket kunde uppfattas som en uppsättning *spel*, ”språkspel”, där orden är pjäserna och där

spelreglerna bestämmer hur de får kombineras, när de får spelas ut, och vad som blir effekterna av de olika dragen.<sup>6</sup>

Konsekvent genomförd försätter denna språksyn hela den mimetiska idén i gungning. Vetenskapliga teorier och andra språkliga konstruktioner uppfattas inte längre som (i absolut mening) sanna eller falska beskrivningar av en oberoende av språket given verklighet. När Newtons fysik ersätter Aristoteles så är detta inte resultatet av att Aristoteles spegel visat sig defekt och att Newtons bild konstaterats stämma bättre med ”verkligheten” — utan vi överger helt enkelt ett spel för att spela ett annat. I enlighet med sina spelregler har Newton visserligen rätt, men det har Aristoteles också när man spelar på hans villkor. Och visserligen finns det kanske många bra förklaringar till varför en teori får lämna plats för en annan — men varje sådan förklaring är i sin tur ett drag i ett spel som inte kan motiveras genom hänvisning till någon speloberoende ”sanning”.

Men när den mimetiska bilden av språket börjar gunga rycks också grunden bort för tanken på filosofin som representationsrelationens undersökare och övervakare. Filosofin vill ju nämligen ge en *riktig* eller *sann* beskrivning av de olika språkspelen, deras relationer till varandra och till verkligheten. Men då måste den själv tala ett genomskeinligt språk: filosofin får inte själv vara ett språkspel, ett spel med tecken efter givna, men från verklighetens synpunkt godtyckliga, regler. När språkspelsidén ersätter den mimetiska bilden så upplöser filosofin den nya roll den försökt skapa åt sig.

Parallellen till modernistisk konst bör vara klar: med någon överdrift kan modernitet i konsten nästan definieras av att den, mer eller mindre radikalt, problematiserar relationen mellan bilden och det avbildade. Vill man ha ett enkelt exempel kan man tänka på Eschers ”omöjliga” bilder: skenbart exakta avbildningar som ändå är omöjliga att ”läsa” med hjälp av ”normala” avbildningskonventioner. Impressionism och kubism kan också uppfattas som kritiska kommentarer till hävdvunna föreställningar om avbildningsrelationen.<sup>7</sup> Mest radikal blir denna kritik i konstformer som avsvär sig varje avbildande anspråk. En bild som nöjer sig med vara en färgad yta får inte sin status som konst

---

<sup>6</sup> Detta är en oerhört förenklad framställning av Wittgensteins lära om språkspelen, vars tolkning dessutom är mycket omstridd - man är inte ens överens om huruvida han alls hade en sådan lära, eller någon lära överhuvudtaget! En nyansering skall jag väl kosta på mig. När man talar om ”spel” på svenska så leds tanken lätt till en verksamhet som styrs av rigida och på förhand givna regler. Tyskans "Spiel" har också betydelsen *lek* och Wittgenstein uppfattade nog språklekarna som mindre rigida än vad många av hans efterträdare har tänkt sig.

<sup>7</sup> Att de också, från en annan synpunkt, kan uppfattas som spjutspetsar av det realistiska projektet motsäger inte detta.

genom att *vara* en färgad yta, utan av att den genom att vara detta kommenterar möjligheten eller rimligheten hos en bild att vara något *annat* än en färgad yta.<sup>8</sup>

Också själva den originalitetssträvan som präglar modernismen kan ses i samma perspektiv. Är konsten en kommentar till etablerade avbildningskonventioner, så måste den själv stå fri i förhållande till varje konventionssystem. Strävan efter originalitet blir en strävan efter absolut frihet — eftersom denna frihet är omöjlig att realisera tar sig denna strävan uttryck i ett permanent uppror mot de former som nyss uppfattades som giltiga, därför att deras karaktär av begränsande regler var ogenomlyst.

## Utvikning – att definiera sig själv

När den traditionella självförståelsen bortfaller — den trygga förbindelsen med vetenskap och avbildning — hamnar både konstnären och filosofen i modernismens typiska problem: uppgiften att legitimera och definiera sin egen verksamhet. Varje konstnär och varje filosof måste själv svara på frågan ”Vad är konst?” eller ”Vad är filosofi?”. I förhållande till sin publik öppnar man sig därmed för två karaktäristiska anklagelser: för *navelskåderi* och för *godtycklighet*.

### *Navelskåderi*

Den filosof eller konstnär som ägnar tid och möda åt att definiera sin egen verksamhet förefaller nästan med nödvändighet, för den del av publiken som inte är extremt specialintresserad av gebitet ifråga, osunt självupptagen. De stora klassiska filosoferna ägnade sig åt världen, livet, kunskapen, friheten etc. — de moderna bryr sig bara om filosofin. De stora målarna gjorde nästan vad som helst till ämne för sin konst — på en nutida utställning handlar allt om konsten själv.

Hur försvarar man sig mot sådana anklagelser? Det är naturligtvis besvärligt och måste ske i flera steg. Det första steget är att övertyga om att det alls finns ett problem, d.v.s. att den klassiska förståelsen av den egna verksamheten inte längre duger. Redan här bäddar man för ett annat typiskt inslag i moderniteten: distinktionen mellan ”avantgardet” och den stora publiken. För den som helt enkelt gillar Rembrandt eller Platon kan det framstå som en gåta varför inte vår

---

<sup>8</sup> Motsvarande dialektik finns inom andra moderna konstformer. Inom litteraturen har det t.ex. gjorts stort nummer av texters ”mångtydighet” - att varje text i princip är öppen för många tolkningar. Poängen med dikter, exempelvis, skrivna utifrån detta perspektiv är dock inte att de är mångtydiga, utan att de *exemplifierar*, och därmed på ett visst sätt betecknar, egenskapen mångtydighet. Paradoxalt nog förmedlar mycken sådan litteratur nästan uteslutande det helt entydiga budskapet ”jag är mångtydig”. (Det betyder inte att alla sådana verk är ”likvärdiga”. Även om all bra konst säger något så ligger inte dess viktigaste värde i vad den säger, utan i hur den säger det.) Om exemplifikationsrelationen som en av de för konsten centrala semiotiska relationerna har Nelson Goodman skrivit mycket, t.ex. i *Languages of Art* (1968) och *Ways of Worldmaking* (1978).



tids konstnärer och filosofer kan sluta tjafsa och ge oss mer av samma sort. Det andra steget, förutsatt att man lyckas förklara vari problemet består, är att förklara varför man inte helt enkelt tar ned skylten. Om filosofer, som Hume och den unge Wittgenstein trodde, antingen producerar vetenskap eller nonsens, så är väl den rimliga responsen att flytta den gamla filosofins vettiga delar dit där de hör hemma, till fackvetenskaperna, och upphöra med resten (eventuellt blir det litet över till religionen också). Och om konsten förlorat sin historiska mission så får man väl fördela arvet efter den under lämpliga rubriker, som ”utsmyckning”, ”underhållning” och ”dokumentation”.

Mot detta kan man bara hålla upp sin övertygelse om att det finns något viktigt att föra vidare i traditionen — att den rest av konsthistorien eller filosofihistorien som inte är någonting annat än just konst eller filosofi pekar mot något väsentligt och att det bara är utifrån en försöksvis bestämning av detta väsentliga som det går att föra traditionen vidare.

### ***Godtycklighet och artisteri***

Därmed är vi inne på den andra anklagelsen, den för godtycklighet. Om man själv definierar sin verksamhet, så kan man ju göra vad man vill. Som en konstant bakgrund till den konstnärliga modernismen ligger allmänhetens reaktion: det där är väl ingen konst!

Marcel Duchamps ready-mades har ofta fått bli emblemet för denna inställning: vad helst en konstnär kallar konst, är konst.<sup>9</sup> Sin filosofiska legitimation har den fått i George Dickies ”institutionella” konstteori: vad helst som accepteras som konst av ”konstvärlden” är konst. Men dessa lösningar skjuter bara problemet framför sig. Vem är konstnär? Vad får ”konstvärlden” att acceptera ett föremål som konstverk?

Ett typiskt uttryck för godtycklighetsproblematiken är att modern konst — liksom modern filosofi — ständigt måste försvara sig mot charlataner. Varför är tavlor målade av schimpanser inte konst, trots att ingen okulärbesiktning klart kan skilja dem från helt respektabla konstverk? Varför är inte slumpvis dragning av ord ur en hatt en legitim metod att tillverka poesi? Vad skiljer egentligen Martinus kosmologi från ”riktig” filosofi? Duchamps antydda lösning (att en schimpans inte är en konstnär och Martinus ingen filosof) fordrar ju att vi kan säga vad som är en konstnär eller en filosof utan att hänvisa till att de producerar konstverk respektive filosofi — annars blir cirkeldefinitionen alltför trivial.

---

<sup>9</sup> En brasklapp bör väl tillfogas. Jag använder, som man ofta gör, Duchamp för att göra en enkel poäng, men vill inte med detta säga att det är Duchamps poäng jag gör.

Svaret på sådana frågor är, tror jag, att konstnären och filosofen bevisar sin legitimitet genom att vara skickliga på något annat än konst och filosofi — nämligen genom att behärska det som nyss var konst och filosofi. Det som gör en ganska enkel sammansättning av en cykelsadel och ett cykelstyre till ett konstverk är, bland annat, det faktum att Picasso var en enastående skicklig tecknare. Det som gör en urinoar eller en flaskstorkare, utställda på lämpliga ställen, till delar av konsthistorien är bland annat "*Nu descendant un escalier*". Konstnären kan inte bara vara konstnär, han eller hon måste också vara *artist*.

(Finns det någon rationell motivering för att konstnären skall besitta stor konstskicklighet, även när denna inte behövs för framställningen av konstverket, eller handlar det bara om revirbevakning? Ja det finns det, tror jag, och den har att göra med konstverkets innebörd. All mening och innebörd förutsätter *alternativ* att välja mellan - när den som *kan* måla ett porträtt som Tizian *väljer* att ställa ut en röd kvadrat på vitt botten så har denna handling en helt annan innebörd än när jag, med bottenkrapande av min konstfärdighet, visar ett likadant objekt.)

Artisteri och konst förväxlas ibland: när man säger att Maradona förvandlar fotboll till konst så menar man "bara" att han är en lysande artist. Vad är det för skillnad på artisteri och konst?

Etymologiskt är artisten naturligtvis släkt med konstnären. Konstskicklighet och konstnärskap har under större delen av historien inte varit klart åtskilda — kanske är det först det mimetiska idealets sammanbrott som skiljer dem åt genom att inte längre ge konstnären någon klart definierad verksamhet att vara skicklig i. Men varför måste detta problem för målare och skulptörer förmena Maradonas frisparkar status av konstverk? Jag har två förslag, som hänger ganska nära samman.

Det ena är att artisteriet, för att göra maximal verkan, måste utföras med lätthet. Det är det faktum att han till synes *utan ansträngning* får motståndarna att falla åt olika håll, eller finner den enda möjliga luckan för den öppnande framspelningen, som gör Maradona till artist. Konst däremot måste utföras med maximal insats, på gränsen av vad man förmår. Detta innebär inte nödvändigtvis att det är just den tekniska skickligheten som ansträngs — men det betydande konstverket är det som tänjer gränserna för vad som är möjligt, för konstnären och för konsten.<sup>10</sup> Däri ligger också, tror jag, att konstbegreppet aldrig kan göras oberoende av konsthistorien som projekt — måleri som "bara" utnyttjar

---

<sup>10</sup> Det klagas ofta på föreslagna definitioner av konstbegreppet att de blandar samman vad som är konst med vad som är *bra* konst. Själv misstänker jag att denna "sammanblandning" är ofrånkomlig - det ligger ett kvalitetskrav inbyggt i begreppet konst som gör att en målning helt enkelt genom att vara för dålig, för trivial, etc. kan falla att vara konst. Detta har naturligtvis att göra med den normativitet som jag ovan menade vara inbyggd i den moderna konstens ständigt pågående försök till självdefinition.

landvinningar gjorda av tidigare epoker är inte, hur skickligt det än görs, konst ”på riktigt”. Riktig konst vill bidra till traditionen och föra den längre.

Men detta räcker knappast för att bestämma den skillnad vi söker. Det är inte bara artisternas förmåga att dölja sin ansträngning för publiken som hindrar idrott från att vara konst. Idrotten saknar också en djupdimension utan vilken konst, i modern mening, inte existerar. Vari består då detta djup? Ett första, men uppenbart otillräckligt, förslag är att konstverk har mening eller innebörd — de är, i en mycket vid bemärkelse, *tecken*. Men allt som har mening är inte konst, ens om man lägger till kraven på artisteri och maximal insats. Konstverket har också en viss typ av mening, nämligen *djup* mening. Denna djupdimension förbinder konsten med en annan av de källor som den har gemensam med filosofin: religionen. Konstverkets meningsanspråk är att avslöja något viktigt om världen och oss själva, och dessutom något viktigt som inte riktigt låter sig uttryckas på annat sätt. Och den typiska attityden till konstverket har något att göra med den religiösa attityden till verkligheten: stillhet, eftertanke, försjunkande.<sup>11</sup>

\*\*\*

Konsten har fått vara ledande i det här avsnittet — har det sagda någon tillämpning på filosofin också? Ja, det tror jag. Filosofen, liksom konstnären, sysslar med någonting på vilket alla tycker sig vara experter, och liksom konstnären måste hon kunna legitimera sitt omdöme och sin verksamhet i relation till andras prestationer, även när dessa för det obehövade ögat är snarlika den äkta varan. Vilken är filosofens motsvarighet till Picassos tecknarskicklighet?

Den för tillfället mest gångbara yrkeskunskapen hos filosofer är, liksom hos konstnären, relaterad till det som nyss ansågs vara hennes yrkesfunktion: att utföra begreppsanalyser och bedöma argumentationer. Att bringa reda i en diskussion genom en subtil distinktion, eller påpeka att ett resonemang förutsätter en visserligen naturlig men falsk premiss, etc. — sådant är filosofer bra på, och utan att vara bra på sådant är man inte riktig filosof. Kan man, när så erfordras, etablera sin auktoritet genom sådan aktivitet så har man rätt att göra sin röst hörd även i filosofiska sammanhang där denna förmåga spelar liten roll.

Till skillnad från Picassos tecknarskicklighet är dock dessa färdigheter snarare ägnade att underbygga den filosofiska auktoriteten inom skräet än i förhållande till en bredare publik. Allmänheten förväntar sig nog snarare ett innehållsligt expertskap av filosofen: denne skall kunna ge betryggande svar på svåra

---

<sup>11</sup> Här är platsen för en hel drös brasklappar, som jag får nöja mig med att antyda, Med religiös avser jag ingenting som har att göra med konfessionalism av något slag, och ett sätt att svara mot anspråket på djup är naturligtvis att förneka det, etc.

moraliska och metafysiska frågor. Filosofers medverkan i medicinsk-etiska sammanhang är belysande. Lekmännen, och ofta även den medicinska personalen, förväntar sig av filosofen att han eller hon med bjudande stämma skall anbefalla oomtvistliga värden och oomkullrunneliga normer. Filosofen vet att det inte finns moraliska experter, men motiverar sin närvaro genom sin färdighet i att strukturera diskussioner och resonemang — fast han kanske inte längre betraktar utövändet av denna förmåga som filosofins kärna, utan snarare som en biprodukt till en filosofisk utbildning vars bärande tanke är förlegad.

## Poiesis

Efter denna utveckling i förvirringstillståndets och yrkesidentitetens fenomenologi återknyter jag till huvudtråden. Antag alltså att vi har avfärdat den mimetiska ideologin, för både filosofins och konstens räkning — vad gör vi istället? Svaret har jag redan antytt i valet av grundmotsättning: istället för *mimesis* kommer *poiesis*.

Att konstnären skapar, snarare än avbildar, överraskar väl knappast någon. Att konstnären i detta avseende är en lämplig modell för filosofen, är en tanke som vunnit ökad popularitet under de senaste decennierna. Men hur ser denna modell ut? Vad skapar konstnären och hur är resultatet av konstnärens och filosofens skapande likt och olik varandra?

Det som först faller en in är väl att konstnären helt enkelt skapar ett *objekt*, ett föremål vars värde och funktion inte är att representera något annat, utan som nöjer sig med att vara sig själv. Men vilken sorts objekt skapar konstnären? Konstverk, naturligtvis, men det svaret är fusk, vi vill ju veta vad det är för särskilt just med konstverk.

Den klassiska estetiken rymmer ett delsvar på frågan om vad konsten eftersträvar hos konstverket: *skönhet*. Men detta förslag är på många punkter problematiskt. För det första: alla konstverk är inte vackra — inte ens alla bra konstverk är vackra. För det andra: alla vackra saker är inte konstverk, inte ens alla saker som är gjorda för att vara vackra är konstverk. Nog finns det en skillnad mellan konst och dekoration, exempelvis, som inte bara består i att konstverket är vackrare? Den skillnaden består, tror jag, i den djupdimension jag ovan antydde hos konsten.

Men visst finns det konstverk som ”bara är yta”, och reduceras inte sådan konst till en rent dekorativ funktion? Knappast — dekorationen är bara yta, men konstverket *försöker* vara yta, det exemplifierar och kommenterar sin ytlighet, det ”handlar om” relationen mellan bild och verklighet.

Det är i själva verket mycket svårt att tänka sig ett "självtilräckligt" objekt. De föremål vi normalt umgås med är genomsyrade av sina relationer till oss och till andra ting. Att representera någonting är bara en sådan relation. Andra ting i vår omgivning är funktionellt relaterade till varandra, och till oss. Pennan är till att skriva med och "refererar" i denna sin funktion till otaliga andra objekt: papperet, bläcket, bordet, lampan, etc.

Sedan Kant har det varit vanligt att se en del av konstens särart i att konstverk är gjorda för att betraktas med en viss attityd, som i och för sig går att rikta även mot andra typer av föremål, nämligen den "estetiska attityden". Det utmärkande för den estetiska attityden är att den saknar "intresse" i det kontemplerade föremålet. Detta betyder inte att man är ointresserad av objektet, naturligtvis, utan bara att man betraktar det utan hänsyn till dess funktion eller användning.

En del mera extrema yttringar av modern konst kan kanske uppfattas i detta perspektiv, som försök att producera det självtilräckliga objektet, utan vare sig mening eller funktion — en bro inslagen i paket, eller en skog av precisions-tillverkade åskledare i en öken är exempel som faller en in. Men som jag redan flera gånger antytt är sådana konstverk så långt ifrån det meningslösa att deras status som konst är helt avhängig den tanke de uttrycker.

### ***Att skapa en värld***

Av det ovan sagda tror jag man kan dra slutsatsen att konstens *poiesis* inte består i att skapa objekt, utan i att skapa semiotiskt innehåll. Och det är ju tur för mig, för annars skulle alla vidare paralleller mellan konst och filosofi varit omöjliga: någon konkretistisk filosofi som går in för att skapa filosofiska traktater enbart på krumelurnivå kommer nog aldrig att få några förespråkare.

Men vad finns det då att skapa? Ett naturligt förslag bygger på den språkspelsidé som jag ovan presenterade som sista spiken i kistan för den mimetiska språksynen. Skapa nya språkspel — är det inte det filosofen, forskaren och konstnären gör i sina inspirerade ögonblick? Tja, tanken är värd att pröva, men man upptäcker snart att spelmetaforen, med dess pjäser, regler och drag är för trång. Visserligen kan man kanske uttrycka (en del av) Einsteins vetenskapliga insats så att han ändrade reglerna för hur man talar om rummet, tiden och materien, och kanske kan man säga att Cezanne ändrade reglerna för hur man målar ett landskap eller ett stilleben. Men det är inte detta som är det väsentliga och som fascinerar även den som aldrig tänkt skriva en avhandling i fysik, eller måla ett landskap. Skall man få tag i det viktiga får man ta fasta på den andra sidan av Wittgensteins språkspelsidé, att språket inte kan isoleras från den *värld* i vilken spelaren lever. Spelet beskriver inte världen, men det för med sig ett sätt att

uppfatta världen: en uppsättning kategorier och begrepp, möjliga handlingar, värden och emfaser — det är schackspelet självt som gör vissa träbitar till bönder och andra till kungar och som gör gränsen mellan vit och svart till det nav kring vilket allt rör sig. Det är den med spelet korrelerade *världen* som står i centrum för vårt intresse och det är sådana världar som skapas av konstnären och tänkaren.

Mer än någon annan har den amerikanske filosofen Nelson Goodman drivit tanken att tänkare och konstnärer är världsmakare, att de ger oss nya världar att leva i. Tanken kan uttryckas mindre radikalt, som att de ger oss nya sätt att uppfatta eller se på världen, nya ”versioner” av Världen, i bestämd form och med stor bokstav. Goodman talar hellre om världar i pluralis eftersom han vill ta avstånd från åsikten att någon särskild uppfattning av världen — till exempel naturvetenskapens eller ”den omedelbara erfarenhetens” — är grundläggande och att andra uppfattningar är versioner av *den*. Vill man i stället kontrastera sig mot åsikter som smakar science fiction kanske man trots allt föredrar att tala om versioner av Världen — man behöver ju inte associera till scientistisk fundamentalism, utan kan istället knyta an till Spinoza, enligt vilken den enda Substansen alltid måste uppfattas via något av sina oändligt många Attribut. Vet man bara vad man menar kan man säga vad man vill.

Vad skapade Rembrandt? Ett slentriansvar kunde vara att han skapade ett antal estetiskt, konstnärligt och ekonomiskt värdefulla målningar. Men alla vet att rätt svar är ett annat: han skapade ett *ljus*. Det ljuset finns i hans målningar, men för den som sett det där finns det också i verkligheten ett Rembrandtljus.

Vad finns i det kinesiska landskapsmåleriet? Många saker, men framförallt, tror jag, ett *avstånd*. Någonstans i det storslagna landskapet, så liten att hon nätt och jämt är synlig, finns en människa — på den smala stigen långt därborta stretar bonden uppför berget. Sådant är det rätta perspektivet på det mänskliga, säger målningen, inte så närsynt att vi uppfyller världen, men inte heller så distanserat att vi inte syns.

En värld bestäms av vad som finns i den, men också av vad som är viktigt i den, vad som *framhävs* mot en bakgrund. När Turner och impressionisterna struntar i hur tingen ”verkligen ser ut” och gör det flyktiga intrycket till det väsentliga, medan det som nyss var det konkreta förvandlas till intellektuell konstruktion, så ”öppnar de nya världar” för betraktaren. Visst såg båten vid bryggan likadan ut innan Monet målade den, men när konstnären ger oss bilden — och indirekt även orden (”som en målning av Monet”) — så *ser* vi det för första gången. ”Metafysisk transsubstantiering” har den brittiske filosofen Paul Grice kallat denna förskjutning i balansen mellan det tillfälliga och det väsentliga — genom en process som varken lägger till eller drar ifrån blir allting plötsligt mycket annorlunda.

Är detta sant — att det är världsskapandet som är det centrala hos konstverket — så är det inte det enskilda verket som är bärare av en konstnärlig insats, utan *stilen* eller (nästan bokstavligen) *visionen*. Rembrandts "uppfinning" är ljuset, Cezannes uppfinning är den formmässiga reduktionen: kuben, klotet, cirkeln, etc. Tar man detta på allvar så minskar kanske bestörtningen litet inför Rembrandtkommisionens ikonoklastiska slutsatser. Platons skapelse är inte dialogerna utan idévärlden och den berörs inte av att texter flyttas från listan med äkta till listan med falska dialoger.

För världsskapare, eller världsomskapare, är ju de stora filosoferna också. Den som läser Leibniz får inte *veta* att hon är en monad i en värld av monader. Den som läser Spinoza får inte veta att hennes medvetande är en osjälvständig del av Substansen=Gud=Naturen uppfattad under tänkandets attribut, medan hennes kropp är samma del av Gud uppfattad under utsträckningens attribut. Men hon får lära sig att se och begripa sig själv och världen på dessa sätt, så att gamla ting berikas av att bäddas in i ett större rum av möjligheter.

Så är det. Är det så? Så kan man se det!