

Bengt Molander (red.)



Mellan konst och vetande

Texter om vetenskap,
konst och gestaltning

Vetenskap och konst – olika sätt att utforska verkligheten

Tore Nordenstam

Vid Katarina-torget i Gamla stan i Zagreb fanns det en gång ett galleri för modern konst, som hette Galerija suvremene umjetnosti. Landet som galleriet låg i finns inte längre. Om galleriet fortfarande existerar, vet jag inte. Detta galleri arrangerade en serie symposier med titeln »tendencije». Den 13 och 14 oktober 1978 ägde det sjätte symposiet av detta slag rum. Till »t-6» hade ett antal yngre konstnärer från Zagreb, Beograd, Milano, Paris, New York och andra ställen inbjudits. Det var en samling samhällskritiska och engagerade konstnärer: Radomir Damjanović, Zoran Popović, Tomislav Gotovač, Hans Haacke och så vidare. De hade allesammans reagerat starkt mot akademiutbildningen. Ingen av dem arbetade då med olja eller akryl. De föredrog svartvita fotografier, gärna amatörmässigt utformade, videoband, film. De arbetade gärna med bildsviter och sammanställningar av ord och bild.

Kritiken riktade sig inte minst mot konstens kommersialisering. Ett av de mest slående bidragen var ett verk av Boris Bučan: SWISSART hette verket, som bestod av dessa bokstäver i samma utförande och röda nyans som ett av de större flygbolagen använder som sitt kännemärke. Damjanović visade bland annat ett videoband med titeln »Marx-, Hegel- und Bibelstudien im Zündholzlicht»: en kvinna och en man vid ett bord, tre böcker, mängder av tändstickor; kvinnan tänder en tändsticka, läser några ord, lösryckta, ur Bibeln, på tyska, tänder en sticka till och hinner läsa några ord till; mannen tänder en tändsticka och stavar sig på eländigas-

te tyska igenom ett ord – »Ka-pit-el» – ett ord till – »Ka-pitt-aal» – och så vidare i kanske tjugo minuter, slut.

Ett tredje exempel från Kroatien, denna gång från en utställningskatalog från det tidigare nämnda galleriet i Gamla stan i Zagreb: GORGONA, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1977. En av medlemmarna av Gorgona-gruppen var målaren Julije Knifer, som är upphovsman till följande text, som publicerades i katalogen dels på serbokroatiska, dels på engelska. Låt mig citera den engelska texten:

Request to the Yugoslav Academy of Arts and Science – Zagreb

I, the undersigned, for many reasons and purposes, appeal to the above title directly because:

1. I consider that the above institution is the only one competent to solve the questions and problems of other peoples' existence, which are either:

- a) successful existences
- b) unsuccessful existences

I count myself among the existences under item a) because:

I am still alive and still walk at all hours of the day and night, without any great difficulties, the streets of the town in which the above institution exists and works.

I, the undersigned, for the last time in legal possession of I myself, ask the above title to accept my request which with deep appreciation I present for the purpose of freeing myself from my own identity. I return everything to you with much gratitude and once again thank you for everything. Your undersigned.

Julije Knifer

De tre exemplen har det gemensamt att de på ett slående och komprimerat vis demonstrerar komplexa förhållanden. För att kunna uppfatta och uppskatta dem krävs det en viss förståelse av de sammanhang som verken är inbäddade i. Det krävs en del faktakunskaper för att kunna uppfatta och uppskatta SWISSART, till exempel att man känner till det schweiziska flygbolagets symbol och att man vet en del om förbindelserna mellan konst och ekonomi på 1900-talet. En speciell estetisk hållning krävs också. Om man nalkas alla bildkonstverk med 1800-talets akademimåleri och impressionisterna som styrande modeller, får man problem när man kommer till

ett verk som SWISSART. Men för en person som har de bakgrundskunskaper som behövs och som också har den rätta estetiska känsligheten och som dessutom använder sig av denna känslighet i den aktuella situationen – för en sådan person fungerar de nämnda exemplen på ungefär samma vis som en vits fungerar för den som spontant förstår den.

Ett sätt att uttrycka vad det handlar om här kunde kanske vara att skilja mellan att *säga* och att *visa*. Frank Palmer gör ett försök i den riktningen i boken *Literature and Moral Understanding* från 1992 («telling» och »showing», s. 188ff.). Något ligger det uppenbart i detta. Det är en sak att beskriva hur konstmarknaden har vuxit fram och förändrat sig, till exempel hur sponsorverksamheten har förändrat sig från renässansen till våra dagar. Det är en annan sak att kort och tydligt kommentera detta, i bild eller i ord eller på andra sätt. En utläggning av hela det omgivande fältet, som får SWISSART att fungera som ett slående inlägg, kan bli en ganska omfattande historia, ett utmärkt ämne för avhandlingsskrivande i både konsthistoria och ekonomi.

Damnjanoviçs sammanställning av Marx, Hegel och Bibeln visar, utan att det formuleras verbalt, på likheter mellan traditionellt religiösa hållningar och marxistiska hållningar som haft en viss utbredning på 1900-talet. Temat fundamentalism aktiveras utan att ordet används. Och frågan om läsarnas förståelsedjup aktiveras onekligen också, intill det plågsamma, accentuerat av den långsamma framställningen och avsaknaden av estetiska bildraffinemang som eljest kunnat glädja en konnässör. Inte minst för konnässören blir Damnjanoviçs framställning en ganska prövande upplevelse. Om människors mottagande av marxistiska texter på 1900-talet skulle det också kunna skrivas intressanta avhandlingar, till exempel i litteraturvetenskap, idéhistoria och sociologi.

Och detsamma gäller också Julije Knifers blygsamma begäran om att bli befriad från sin personliga identitet. För den införstådde är Knifers text oöverträffbar i sin ironiska knapphet. Men för att ironin skall fungera förutsätts en del kunskaper om hur auktoritära regimer med hjälp av olika styrningsorgan – bland annat konst- och vetenskapsakademier – har försökt att detaljreglera människors liv. Och på samma sätt som i de andra exemplen förutsätts det

både att iakttagaren har en viss sorts estetisk känslighet och att hon faktiskt använder den i den aktuella situationen.

Man skulle kunna säga att de tre nyss nämnda exemplen visar eller demonstrerar eller exemplifierar eller gestaltar komplexa förhållanden, som också skulle kunna beskrivas och kommenteras och analyseras. Det skulle kunna vara klagörande att uttrycka sig så. SWISSART visar onekligen något som också skulle kunna beskrivas och analyseras av en journalist eller en humanistisk forskare, till exempel. Ibland kan det vara träffande att säga att det är en skillnad mellan att *visa* något och att *bara säga* något. Och analogt, ibland kan det vara träffande att säga att det finns en skillnad mellan att *se* något och *bara veta* något. Det är en sak att veta att en viss bild föreställer en svävande kula, en annan sak att uppfatta en bild så att man verkligen ser kulan svävande. (Exemplet finns i Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen*, s. 201.) Det är en sak att säga om någon att han är neurotisk och att beskriva några av symptomen på detta. Det är en annan sak att visa detta, till exempel i en text eller i en teaterföreställning.

Men anta att vi försöker oss på en generalisering om konst och vetenskap: »I konst visas det, i vetenskap sägs det.» Då anmäler sig invändningarna raskt. I konst sägs det ju också något, i konst förekommer beskrivningar och kommentarer och analyser. I vetenskapliga sammanhang visas också något, olika förhållanden kan demonstreras och exemplifieras och gestaltas. Palmer, som jag hänvisade till nyss, diskuterar frågan om det kan vara givande att säga att skönlitteratur har något att visa oss om livet i motsättning till att bara säga oss något om detsamma (»literature has something to show us of, rather than merely telling us about life», s. 189). För att få fram vad han är ute efter presenterar han följande dikt:

I am very unhappy
I got in debt through gambling
Then they took my house away
My wife deserted me
And took the children with her

Verket kommenteras sålunda: om någon skulle kalla sig poet och på fullt allvar publicera denna dikt, så skulle det vara berättigat att

invända att »dikten» saknar konstnärligt värde på grund av att den bara omtalar utan att gestalta: »it speaks by 'telling' and consequently says nothing» (s. 190). »With my bogus poem (above) all we seem to be given is a bare instruction to feel something, but it lacks the power to make us feel», heter det hos Palmer (s. 191). Som exempel på det motsatta, en diktare som inte bara omtalar utan också visar eller gestaltar, tar Palmer Popes porträtt av Lord Hervey i *Epistle to Dr Arbuthnot*, bland annat följande två linjer: »Yet let me flap this bug with gilded wings,/ This painted child of dirt that stinks and stings.» Här sägs det något, skriver Palmer, »that could not be said simply by being stated» (s. 193).

Det är uppenbart att Frank Palmer uppskattar litterär konstfärdighet. I tillägg till sitt eget hemmalagade opus citerar han följande specimen från en antologi med titeln *Love, Love, Love*:

I will bring you flowers
every morning for your breakfast
and you will kiss me
with flowers in your mouth
and you will bring me flowers
every morning when you wake
and look at me with flowers in your eyes

I detta opus finner Palmer »krass sentimentalitet» och saknar något som han finner i Shakespeares sonetter, till exempel: »what the writer does not do is to *create* his love there on the page (as Shakespeare does for instance in his sonnets)» (s. 198). Vid närmare eftertanke finner Palmer det bättre att använda ordet »skap» än att använda ordet »visa» för att få fram det som kännetecknar litteraturens väsen.

Det som Palmer är ute efter är tydligen Popes och Shakespeares bruk av litterära medel. I litteraturen kan man göra ting som inte går att göra i bild, påpekar han. Popes porträtt »utnyttjar den outömliga fond av associationer och resonanser som det visuella mediet saknar» (s. 194). Jag ser inte någon anledning till att framhäva diktkonsten på bildkonstens bekostnad på det viset som Palmer gör. I en dikt kan man uttrycka sig på sätt som inte går i bild, och omvänt. Jag ser inte heller någon anledning att avfärda enkla texter så raskt och kategoriskt som Palmer gör. Enkelheten kan ju vara

avsiktlig, som hos Göran Palm och Claes Andersson, till exempel. (»Det finns så mycket att se fram emot. / Varje söndag är det tips och Lotto. / Onsdag, torsdag och lördag är det Bingo. / Det är bara måndagar, tisdagar och fredagar / det inte händer någonting alls.» Ur Claes Andersson, *Rumskamrater*, 1974.) Enkelheten kan vara precis det som är det rätta, till exempel i en vistext av Nils Ferlin eller Evert Taube. (»Tänk att jag dansar med Andersson, lilla jag, / lilla jag med Fritiof Andersson. / Tänk att bli uppjuden av en så'n / populär person!» Evert Taube, första strofen i *Rosa på bal*.) Enkelhetens värde beror på sammanhanget. Och det har med resonans att göra.

Ett viktigt ord i det nyss anförda citatet är just »resonanser». Resonansen uppstår på grund av att en dikt har sitt eget klangrum. Allt det som finns i dikten och inte minst allt det som inte finns i dikten är där i förhållande till alla andra dikter. En person som medvetet väljer dikten som form och som har den kompetens som krävs spelar mot en rik bakgrund. Dikten är det den är i kraft av alla de ekon som uppstår i det poetiska rummet. Och motsvarande för andra konstgenrer. Detta, vill jag tillägga, gäller också för en sådant verk som Palmers hemmalagade lilla dikt. Man skulle gott kunna tänka sig dessa rader i en eller annan diktsamling av en eller annan större poet, men då skulle raderna också få en helt en annan mening (som inte nödvändigtvis behöver vara ironisk).

Varje konstform har sina egna verkningsmedel och sitt eget klangrum. Går man från dikt eller roman eller symfoni eller ballett till vetenskapliga framställningar, mister man dessa säregna verkningsmedel, inklusive ekoeffekterna. Men i stället inträder andra verkningsmedel och andra resonanser.

Vi närmar oss dagens egentliga tema, nämligen gestaltningens roll i vetenskaperna. Litteraturforskare har visat ett avsevärt större intresse för skönlitterära texter än för vetenskapliga sådana. Men det är uppenbarligen så att den vetenskapliga litteraturen lika väl som den skönlitterära kan indelas i genrer och stilar. Det finns både strängt formbundna genrer och friare genrer. Som ett extremt exempel på bunden vetenskaplig framställning kan vi ta Den naturvetenskapliga tidskriftsartikeln. Facktidsskrifter i kemi och medicin uppställer gärna detaljerade föreskrifter för potentiella bidrags-

givare. De insända manusen lusläses av professionella bedömare (»referees»), som bedriver kvalitetskontroll med utgångspunkt i de formulerade och oformulerade framställningsreglerna. Resultatet blir en typ av texter som är minst lika formbunden som sonetten (eller som sonettcykeln, där nästa sonett börjar med den föregående sonettens slutrad, och den avslutande, femtonde dikten består av begynnelseraderna i de föregående fjorton sonetterna). Som ett exempel på fri vetenskaplig framställning kan vi ta Essän, en form där en viss frihet från de vanliga vetenskapliga framställningskonventionerna är obligatorisk. Essän får inte vara alltför lik en artikel eller en avhandling, då är det inte längre en essä. Essän får heller inte skilja sig alltför mycket från den vetenskapliga artikeln eller avhandlingen; eljest upphör den att vara vetenskaplig. Som så kallad fri vers är den fria vetenskapliga framställningen kringgårdad av genrekonventioner och styrd av mönstrens makt.

Framställningskonventionerna är med andra ord ett inslag bland många i alla vetenskapliga paradig. Den vetenskaplige konnässören kan bestämma vetenskapliga texters traditionstillhörighet lika raskt och säkert som en konsthistoriker kan avgöra attribuerings- och dateringsfrågor mot bakgrund av sin upparbetade stilkänsla.

Vi kan säga (som Palmer) att ordkonsten kännetecknas av sin outtömliga fond av associationer och resonanser. Vi kan tillägga (mot Palmer) att bildkonsten kännetecknas av sin egen, lika outtömliga fond av associationer och resonanser. Vi kan lägga till att detsamma gäller för alla andra konstarter. Och vi fortsätta med att säga att varje vetenskaplig tradition kännetecknas av sin fond av associationer och resonanser. Ett vetenskapligt arbete hör hemma i en eller annan tradition eller, om det rör sig om paradigmskapande nybrottsarbete, det placerar sig i ett nytt rum som bestäms av de föregående traditionerna. Ett vetenskapligt arbete är, på samma sätt som ett konstverk, det det är i kraft både av det som finns och det som inte finns i verket. Både i estetiska och i vetenskapliga sammanhang är det så att bara konnässören kan se det som inte finns i det aktuella verket. För att uppfatta det som inte finns med måste man känna till ett antal relevanta jämförelseobjekt. Ekoeffekterna, resonanserna, är just det som uppstår när man spontant eller reflekterat anställer jämförelser.

En filosof som väljer att skriva i dialogform placerar sig genast i ett speciellt klangrum. Den välskolade och medvetne filosofiske dialogförfattaren förhåller sig till en tradition som börjar med Platon och fortsätter med Berkeley och Hume på 1700-talet och Kierkegaard på 1800-talet och, om man så vill, med Wittgenstein på 1900-talet, för att nämna några prominenta bidragsgivare till denna speciella filosofiska genre. (Wittgensteins framställningsätt skulle kunna beskrivas som ett slags inre dialog.) Den välskolade och medvetne filosofiske författaren som väljer en monologisk framställningsform väljer att ställa sig utanför den dialogiska traditionen och placerar sig i någon av alla de framställningstraditioner som inbegriper till exempel Aristoteles, Descartes och Kant eller i någon av de traditioner på 1900-talet som utmärks av avståndstagande från dessa historiskt givna traditioner.

Den välskolade och medvetne filosofiske läsaren placerar på samma vis ett givet verk i ett därför välägnat klangrum. När Allan Janik läser Diderots dialog *Rameaus brorson*, gör han det bl.a. mot bakgrund av Platons grottmyt. Diderot själv konfronterar inte uttryckligen sin dialog med Platons dialog *Staten* (där grottmyten ingår), men Janik finner det givande att göra så. Den uppgift som Janik ställer sig i essän »Rameau's Nephew. Dialogue as Gesamtkunstwerk for Enlightenment (with constant reference to Plato)» är nämligen att klargöra Diderots speciella syn på upplysning. Och då är det närliggande att knyta an till grottmyten. I Platons historia om fångarna i grottan spelar ljus- och mörker-metaforer en central roll. Den som kommer rätt ut i solljuset efter att ha vistats i grottans mörker, blir bländad och kan ingenting se. Den som vill se, måste gå försiktigt fram. Till att börja med måste han lära sig att skilja mellan verkliga ting och de skuggor som tingen kastar. Han måste lära sig att skilja mellan verklighet och sken. Och när han har gjort det, kan han så småningom komma till insikt om att också kunskapen om tingen är ett sken. Tingen är i sin tur skuggor av det som är det egentligt verkliga, nämligen formerna eller idéerna. Och idéerna kan bara uppfattas intellektuellt. Den upplyste befriade före detta fången förkastar all kunskap som bygger på sinnena, på kroppen, som otillförlitlig. Den tillförlitliga kunskapen har karaktär av rationell insikt, inte sinnlig erfarenhet.

Enligt Platon är där ett gap mellan de logiska sanningarnas perfekta värld och den värld som vi faktiskt lever i. När uppmärksamheten styrs till den grad mot idévärlden, uppstår en klyfta mellan kunskap och lärande («knowledge has been severed from learning»), som hänger samman med Platons klyfta mellan kropp och själ. Dialogdeltagarna i *Rameaus brorson* kallas för »jag» och »han» («moi» och »lui»). Han är i allt han gör först och främst ett kroppsligt väsen, Han står för allt det som Platon försöker komma undan i berättelsen om fångarna och grottan – och i sin filosofi som helhet. Han är en nöjd fånge i grottan, till skillnad från Jag som enligt Allan Janik personifierar neostoicismens värden som de uppfattades omkring 1760. (Jag är en reflekterande, kritisk intellektuell man med regelbundna vanor, ingalunda asketisk men heller inte någon hedonistisk livsdyrkare.) Med Platons kritik av hedonismen i bakgrunden framstår Hans försvar av hedonismen i Diderots dialog som ovanlig. Janik: »Philosophers may have been unhappy with the Platonic view that virtue is the only real happiness but they have seldom dared to defend the full consequences of hedonism as Diderot does in *Rameau's Nephew*.»

Den självförståelse som Han visar är också ovanlig. I jämförelse med sin berömde farbror, han som revolutionerade harmoniläran, är Han en medelmåtta, som i brist på annan begåvning framlever sitt liv som parasit. Men han är en medveten parasit. Han hycklar inte. Med Platons intressen som bakgrund framstår Diderot också som originell i sitt val av tema: uppriktighet och äkthet versus bigotteri och förställning: »for Diderot, unlike Plato, the most serious aspect of the problem of appearance and reality concerns not simply ignorance but hypocrisy within the Cave.» Äkthet, uppriktighet, »sincerity» är enligt Janik ett värde som är främmande för Platons föreställningsvärld och som kom till den sekulariserade upplysningen på 1700-talet från jansenismen och i sista hand från Augustinus. (Se vidare Allan Janik, »From Montaigne to Diderot: Pascal, Jansenism and the Dialectics of Inner Theater».) Att Janik uppmärksammar just detta tema i Diderots dialog är inte överraskande för den som läst Janiks och Toulmins gemensamma bok *Wittgenstein's Vienna*. Wittgensteins Wien är kanske det viktigaste

inslaget i det klangrum som Janik placerar Diderots dialog i, utan att detta blir uttryckligen sagt.

Musik betraktade Platon som en suspekt konstform. Att Diderot väljer just den framställningsform som han faktiskt gör passar bra mot den bakgrunden. Det brukar sägas att *Rameaus brorson* är uppbyggd som en svit, en musikform som var populär på 1700-talet. En svit i denna betydelse är (förklarar Janik) »en serie danser avbrutna av rent musikaliska avsnitt i en löst ordnad räcka, vanligen i samma tonart». Om man ser på konversationerna i Diderots dialog som de rent musikaliska inslagen och brorsonens mimiska uppträdanden som danser, så kan man säga att Diderots arbete har svitens form. För den som vill ifrågasätta Platons skarpa distinktioner mellan kropp och själ, det sinnliga och det intellektuella, är det ett gott val att välja en musikalisk form. I musiken upphävs Platons dualism i föreningen av sensuell skönhet och sträng intellektuell struktur, som Allan Janik formulerar det (»a piece of music overcomes Platonic dualism inasmuch as it reconciles sensual beauty with rigorous intellectual structure«).

Varje konstform har sina speciella möjligheter och begränsningar. I ett träsnitt kan man utnyttja träbitens struktur, i en litografi är det stenen som öppnar och stänger. På samma sätt har de olika vetenskapliga framställningstraditionerna sina öppningar och stängningar. Det skulle uppenbart vara en stor – alltför stor – överförenkling att säga att konsten gestaltar verkligheten på ett sätt, vetenskapen på ett annat. Det finns saker som man göra med konstens medel som inte kan göras med vetenskapliga medel, och vad man kan och inte kan skiftar från konstform till konstform. Och omvänt finns det saker som kan göras med vetenskapliga medel som inte kan göras med konstens medel, åter skiftande från vetenskapsgren till vetenskapsgren. Om jag, som avslutning, ändå skulle våga mig på en mycket allmän utsaga om vad vetenskapen kan som inte konsten kan, så skulle det bli följande observation: vetenskapliga framställningar kännetecknas av en speciell disciplin, närmare bestämt en familj av hållningar och handlingar som är resultatet av de skiftande disciplineringsvägarna i vetenskapernas värld. En aspekt på denna disciplinering som man kan vänta sig att finna på alla vetenskapens olika områden är resultatet av den *begreppsliga träning*

som är ett nödvändigt inslag i allt vetenskapande. Bland alla de vetenskapliga verktningsmedlen vill jag alltså speciellt framhäva begreppsapparaterna, som är med på att göra vetenskaperna till vetenskaper. De begreppsliga medlen är konstitutiva inslag i alla vetenskapliga mönster och verksamheter.

Litteraturhänvisningar

De två essäerna av Allan Janik som nämns i texten ovanför ingår i Bo Göranson, red., *Skill, Technology and Enlightenment: On Practical Philosophy*, Springer-Verlag, London 1995.

Den fullständiga titeln på Frank Palmers bok är *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education, and Culture*, Clarendon Press, Oxford 1992.

Wittgenstein-hänvisningen är till den tvåspråkiga upplagan *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1953.

Wittgensteins exempel med den svävande kulan är också utgångspunkten för mitt bidrag till festskriften till Göran Sörbom, *Aesthetic Matters*, utg. av L.-O. Åhlberg & T. Zaine, Enheten för kulturstudier, Uppsala universitet 1995 (en essä med titeln »'The sphere seems to float.' Remarks om art and ethics»).

Claes Anderson-dikten från *Rumskamrater* finns också med i Claes Andersson, *Det som blev ord i mig. Dikter 1962–1987* (Bokförlaget Alba 1987), s. 126.

De i texten nämnda arbetena av Platon, Diderot, Wittgenstein och författarduon Janik och Toulmin är även tillgängliga i svenska översättningar.

Begreppens konstitutiva roll i allt vetenskapande är det centrala budskapet i Thomas S. Kuhns bestseller *The Structure of Scientific Revolutions* (första upplagan 1962).