

ARIEL LITTERÄR KRITIK

MAGNUS WILLIAM-OLSSON (RED)

Språk och oförnuft

❧ KONSTENS KUNSKAP, KUNSKAPENS KONST

ARIEL LITTERÄR KRITIK [7]

Antologin *Språk och oförnuft* utgör nr 7 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vi Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium som äger rum i Stockholm. För mer information, se: <http://fsl-forskarseminariet.blogspot.se/>

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson. I redaktionsgruppen ingår även Mikael Nydahl, Anna-Lena Renqvist, Tatjana Brandt och John Swedenmark.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [7]

© 2015 Författarna och förlaget

OMSLAG & GRAFISK FORM Mikael Nydahl

SÄTTNING Ariel, Knopparp 2015

TRYCKNING Jelgavas tipogrāfija, Jelgava i mars 2015

ISBN 978-91-87605-18-5

Tala med stenar

En inledning

Destruktionen som verkar genom filosoferandet när det står inför att avslöja innebörden i själva tanken, skälvande sedan i sina konturer och anklagande den yttersta horisonten.

María Zambrano*

Hela föreställningen om ett kunnande och vetande i och genom konsten måste grunda sig i en förnuftskritik. Förnuftet har ju som regel tagit avstånd just från konsten när det känt tvånget att definiera sig. Men – hur? Förnuftskritik hör till vår tids doxa, grundkurs inom akademien! Att kritisera förnuftet innebär idag inte att hota, utan snarare att trygga och bygga förnuftets institutioner. Hur ska en kritik undgå dekorum och faktiskt *verka* kritiskt under sådana omständigheter?

Idag har konstnärer större möjligheter än någonsin att formalisera sina och sina konstarters kunskapande. Det är uppenbarligen något vi gemensamt vill stödja. År 2014 beviljade till exempel Vetenskapsrådet konstnärliga forskningsprojekt närmare 28 miljoner kronor och bara de konstnärliga högskolorna i Stockholm fick i stadsbudgeten drygt 69 miljoner för forskarutbildning och forskning.**

* *Escritos sobre Ortega*, Editorial Trotta, Madrid 2011, s 278.

** Källor www.vr.se och www.regeringen.se.

Inga jättelika summor i jämförelse. Och att staten över huvud taget satsar på konstens kunskapsväxt är förstås glädjande. Men hur utövar detta kunskapande den nödvändiga förnuftskritiken i hägnen av institutioner som vilar på förnuftets anspråk? Här finns ett dilemma, som denna bok, och den serie böcker den ingår i, försöker närma sig genom att pröva en kunskapsteoretisk begrepps- bildning med utgångspunkt inte i förnuftets, utan i konsternas tra- ditioner, språk och praktiker: Konstnärliga forskare avkrävs metod, men är metod ett giltigt begrepp i konsten? Finns det en konstnärlig kritik? Att veta, kunna, förmedla och förändra – vad innebär det i ljuset av konstens traditioner, praktiker och perspektiv?

Lars-Gunnar Bodin, som varit verksam i det konstnärliga avant- gardet i närmare 60 år och sett åtskilliga estetiska, politiska och filosofiska konjunkturer passera, påpekar i sitt bidrag att vår tids konst mer än tidigare präglas av »berättande och beskrivande«. Det är en viktig iakttagelse av ett fenomen som uttryckligen understöds av institutionerna. De konstnärer som söker pengar för sina projekt – och inte bara när de gäller »forskning« – tvingas att, i enlighet med instruktionerna, beskriva sin sak, så att makten med utgångs- punkt i beskrivningarna kan jämföra och döma dem i förhållande till andra lika tydliga och ordnade formulär. Och de som utbildar sig på konsthögskolorna, i alla konstarter och discipliner, måste numera i skrift visa att de teoretiskt och historiskt förmår reflektera över sina konstnärskap. Ibland poängterar högskolorna att skrivand- et skall ta sig »essäns« form, en förnufts-kritisk brasklapp som sig- nalerar att man inte är ute efter »vetenskap«. Förnufts-kritik skall alltså paradoxalt nog redovisas just som ett förnuftigt förhållande till det egna.

Nyckelbegreppet är här »reflektion«, ett kunskapande förhåll- ningsätt, snarare än en metod, som signalerar avståndstagande från de vetenskapliga och i synnerhet de naturvetenskapliga kunskaps-

traditionerna. Utan några starka belägg gissar jag att det reflektionsbegrepp som åsyftas i dessa sammanhang ligger rätt nära det Paul Ricoeur utvecklade; en kommunikativ reflektion i ständig och oavgjord prövning av subjektiviteten.*

Men reflektion är inget oomtvistat begrepp. I själva verket är det helt centralt i förnuftets historia och har, med utgångspunkt i Descartes och den »epistemologiska vändningen« varit ett avgörande slagfält för det tjugonde århundradets förnuftskritiska debatt i ljuset av psykoanalys, fenomenologi, hermenutik och dekonstruktion. Men i vår tid har reflektionen och i synnerhet självreflektionen, tycks det, ånyo annekterats av förnuftet.

Förmågan att se sitt eget som ett annat. Kanske är det vårt mest verksamma moraliska imperativ i tjugohundratalets andra decennium. Jag skulle vilja kalla det kravet på självbevishet.** Det är ett krav som inbegriper förmågan att besinna oförmågan och som är centralt för det postdigitala tillståndet, där vi ständig tilltalas *somoss-själva*, det vill säga i egenskap av vår självreflexivitet.

Vår tids kapitalism när sig, som bekant, bland annat av hur vi i det digitala reflekteras genom våra manifesterade intressen, begär och preferenser. Facebook, Google och Amazon, ICA, Konsum och Aftonbladet men också – som Edward Snowden visat – NSA och dess systrar, förfinar ständigt kommunikationen med vår algoritmiska skugga. Genom våra digitala representationer gör vi oss jämför- och urskiljbara som kunder, varor och undersåtar. Att reflektera sig själv i offentligheten är ur det perspektivet varken någon

* Se t.ex. Kristensson Ugglå, Bengt: *Kommunikation på bristningsgränsen – En studie i Paul Ricoeurs projekt*, Symposion, Stockholm/Stehag, 1994

** Jag använder här det gamla ordet »bevist« istället för »medveten« eftersom »självmövetenhet« i vår tid har en pejorativ betydelse. Adjektivet klingar också en aning av verbet. Att vara självbevist får så en bibetydelse av att »bevista« sig själv, just så som självreflektionen stadgar.

neutral eller subjektiv syssla.* Och vi står förstås bara i början av en utveckling mot allt mer elaborerade sätt att försöka undgå den objektifiering av våra liv som detta instrumentella förnuft utsätter oss för. Motståndets handlingsvägar kommer med all säkerhet att förgrena sig. Den oskuld och utopism som präglade digitaliseringens epok är sorgligt förlegad i det postdigitala tillståndet. Att »lika« (engelskt uttal) och samla »likes« på Facebook innebär, det vet minsta unge, inte bara att gynna annonsförsäljningen utan också att vinna sympatier och antipatier som i allt större utsträckning påverkar den högst materiella tillvaron på skolgårdar, arbetsplatser och i andra sociala gemenskaper. Försvunnen den lyckligt avatariska anonymitet cybrymden en gång lovade. I självbevisheten inte bara tolkar och omdefinierar, utan fastmer vaktar vi ständigt oss själva, i ett allt krampaktigare famntag, speglade vår tvilling som Odysseus Diomedes brinnande den intet förtärande lågan i Dantes Inferno.

Vi är alltså, just genom självreflektionen, inskrivna i och objekt för ett förnuft bortom vår kunskap. Just genom bevisheten om vår belägenhet, och i kraft av våra komplicerade strategier för att lura och kringgå den, bidrar vi till att förfina förnuftets kontroll. Dilemmat lämnar oss i en känsla som en aning liknar den i att skriva ansökningar. Ens beräkning kommer tillbaka som cynism oavsett utgången.

Helena Granström tilldelar i denna bok ovissheten en avgörande roll i skapandet. »Om jag på förhand vet vad jag vill förmedla är mitt uppdrag inte längre konstnärligt, utan pedagogiskt. Om jag har ett budskap som är möjligt att formulera explicit, har jag inga

* Reflexion är och har alltid varit beroende av någon form av teknologi, som bland andra Pierre Levy påpekar: »it cannot be exercised without symbolic tools and thus the media that support those tools.« <http://pierrelevyblog.com/category/semantic-sphere/>

skäl att göra någonting annat än att formulera det explicit: verk skapade utifrån ett sådant på förhand känt budskap är illustrationer, inte konstverk.« I förstone förfaller hennes påpekande som en truisem; självfallet måste man vara ovetande innan man vet. Men det Helena Granström talar om är, tänker jag, en annorlunda ovisshet, inte ovissheten innan vissheten utan något man kanske kunde kalla ett oreflekterat tillstånd, ett vara i ren »träffbarhet« för att tala med Lars Ahlins användbara term; öppen, kroppslig och fullt tillgänglig för det okända.

En besläktad tanke, fastän formulerad i en annan tradition, prövar Mats Rosengren när han med den kognitive arkeologen Lambros Malafouris tänker att medvetandet inte är begränsat till skallen, utan gäller hela kroppen. Konstens kunskap är i så fall alltid »förkroppsligad« och inte reducerad till någon enskild människas förmåga, utan är manifest i termer, språkbruk, ritualer, byggnader, städer, tankekollektiv, etc. »All konst realiserar en oupplöslig förening av form och innehåll, mentalt och materiellt, representerande och representerat. Därmed skapar konst erfarenheter och kunskaper för oss människor, i och för den värld vi lever i«, skriver Rosengren. För att artikulera denna kunskap som sträcker sig också bortom språket och det diskursiva använder Rosengren begreppet »social mening«. Genom Ernst Cassirers teori om de »symboliska formerna« och Cornelius Castoriadis uppslagsrika sätt att tänka relationen mellan det partikulära och det allmänna, det enskilda och gemensam, bortom den konflikt mellan struktur och individ som trollbinder den aktuella svenska politiska debatten, landar Rosengren i ett politiskt kunskapsbegrepp. Konstnären ställs »in för sin autonomi och det ansvar den medför – alltså ansvar för hur denna mening förmedlas, förvaltas, institutionaliseras, förkroppsligas, gestaltas, omvandlas och utvecklas. Därför är allt konstutövande i stark mening politiskt och konsten själv allt igenom poli-

tisk, eftersom den ytterst handlar om hur vi ger mening åt vår socialhistoriska existens.«

Rosengrens »kunna« är därmed också ett »förändra«. Men är det en kritik? Loulou Cherinet och Åsa Elieson ansluter i sitt samtal på många vis till Mats Rosengren. Konstens politiska möjlighet ligger, tycks de båda mena, i att avvisa ett teleologiskt förhållningssätt. Konstens politik är immanent i konstverken och skapandet. Med den tidiga dekonstruktionens blick visar de hur det politiska anspråket, till exempel hos den danske konstnären John Kørner, drabbar den egna ansatsen när det skiljer mellan verk och verkan. Och åtminstone Loulou Cherinet avvisar också kritikens förändringsanspråk. Modernismen har löst upp konstverkets autonomi och gjort den kritiska distinktionen omöjlig.

Det är en ofta hävdad ståndpunkt, som inte sällan tar Duchamps pissoar till illustrativt exempel. Men arbetet inom FSL visar gång på gång, i seminarier och skrifter, att kritikens tradition är mer komplex. Å ena sidan är den knuten till begreppsligheten, å den andra är den ett väsensarbete, utgående inte från omdömet och distinktionen, utan från uppmärksamheten och urskiljandet. Liksom Mats Rosengren prövar vi därigenom andra perspektiv på tanke och kunskap än det språkorienterade tänkandet, det som i kraft av »the linguistic turn« dominerat det gångna seklets filosofi.*

Inför FSL:s stora seminarium med titeln »Tänka språk« som ägde rum på Stockholms Konsthögskola i december 2014 om-

* »The linguistic turn« (den språkliga vändningen) är ursprungligen titeln på en inflytelserik bok av den amerikanska filosofen Richard Rorty från 1967, som emellertid blivit ett begrepp i filosofins historia. Frasen syftar på att filosofin, såväl den analytiska som den kontinentala, sedan början av 1900-talet ser tänkandet som med nödvändighet uttryckt i språk. Lingvistik blir genom »the linguistic turn« filosofins ständiga samtalspartner och följeslagare eftersom alla tankar också kan förstås och beskrivas som språkliga förhållanden.

bad Johns Swedenmark att skriva en text vilken tog ställning till de olika sätt att tänka språket som influerat inte bara FSL:s diskussioner, utan tänkandet om tänkandet i stort under de dryga decennium FSL har verkat. Det han gav oss var inget mindre än en medeltida »Summa« – ett försök att ur den enskildes perspektiv sammanfatta vetandet om ett eller annat fenomen.

Swedenmark inleder sin text med att komplicera Ferdinand de Saussures grundläggande tanke att språket är ett system av skillnader: »Språket består av skillnader«, inleder Swedenmark, men det rör sig om »[s]killnader av olika slag, olika i olika språk. Man kan beskriva ett språk, t ex dagens svenska skriftnorm, som ett system av system, vart och ett med olika slags logik.« Han differentierar således Saussures differens och systematiserar hans system. Kanske kan man säga att den språksyn John Swedenmark lägger ut i sin »Summa« tar den fulla konsekvensen av Emile Benvenists Saussurekritik i hans sista föreläsningar, den som bland annat uttrycker sig i insikten att »Språket förvandlar sig genast till en bild av språket«. Skillnaden faller oavbrutet isär, språket klyver och klyver sig, systemen hyser, förskjuter och föder system.* Swedenmarks egen kritik av Saussure (eller rättare Saussure-receptionen) handlar så om faran i att tänka »språket som ett överskådligt helt.« Rörelsen och tiden är här hans hävstångar. Språket skall inte tänkas utifrån tecknet eller det han kallar »existensutsagor«, utan utifrån skiljan-det och systemandet.**

»Reflexionen över språkmångfalden är i sig emancipatorisk, därför att repressionen så gärna tar sig formen av enspråkighet av

* Se den åttonde föreläsningen i *Dernière leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Éditions du Seuil/Gallimard, 2012.

** I denna ambition att tänka språket-i-process öppnas en möjlig tankeväg mot »rytm« som John Swedenmark inte tar i denna text, men som han tidigare ofta tangerat.

olika slag: till exempel upphöjandet av en av språkets funktioner till den centrala, till exempel den aristoteliska logiken», skriver John Swedenmark. Perspektivet tycks öppna för att det konstnärliga kunskapandets förnuftskritik först och främst måste ta sig an frågan om tänkandet och språket.

Ofta möter jag hos forskande konstnärer en önskan att suspendera språket. »Kan jag få dansa min föreläsning?« Jag tror att det vanligen är en önskan sprungen ur rädsla för just det slags repression som John Swedenmarks mångfaldigande språksyn vill övervinna. Konsternas traditioner rymmer språkliga skillnader och system som inte bara låter sig användas i kunskapsteoretiska syften, utan som därtill öppnar för ett särskilt kunskapande och tänkande vilket inte enkelt låter sig beskrivas eller översättas i filosofins och vetenskapens modeller och begrepp.

Det är mot bakgrund av detta man kan hoppas på möjligheten av en kunskapsteoretisk vokabulär bildad ur konsternas egna traditioner och praktiker med makt att utmana de filosofiska och vetenskapliga begreppen vilka inte sällan hävdat sin förnuftighet genom att negera eller rent av förneka konstens kunskap.

Men, och här närmar vi oss kanske själva innebörden, det konstnärliga kunskapandet har därutöver ett än radikalare anspråk. Det sträcker sig mot det om vilket man inte kan tala.

I nummer 34 av tidskriften *Kritiker* publicerar dansteoretikern och akrobatikamatören Camilla Damkjær en text där hon mot bakgrund av sitt utövande av disciplinen »handstående« prövar språkets och kroppens gränssnitt. Också Damkjær omtalar kunskapandet som en »reflektion«, men det rör sig om en reflektion som är avlägsen den kommunikativa variant Paul Ricoeurs utvecklar. För Damkjær är det tvärt om i det okommunicerbara reflektionen finner sin skillnad, den mellan de reflexiva och det pre-reflexiva/pre-subjektiva processerna, mellan tänkandet och neurologien/den

fysiska färdigheten.[†] Det Damkjær talar om är, som jag läser henne, själva grunden för det vi kallar performativ kritik, att i ett oscillerande förhållande mellan göra och läsa, handla och förstå, skapa en komplex form för kunskapens aktualisering. Lite på samma vis som en interpreterande musiker, säg en cellist eller slagverkare, prövar att spela noterna tills det »rätta sättet« sitter i kroppen. En kunskapsform som verkar i och genom det osägliga.

Detta slags reflektion är varken dialektisk eller dialogisk i ordens egentliga mening.^{**} Snarare skulle man kunna tala om det som en antilektik.^{***} Ett mot-talande med det bortomspråkliga, över en skillnad som inte är lingvistisk – varken i Saussures, Benvenistes eller Swedenmarks mening – eftersom den avgränsar språket som sådant.

Här tror jag att vi kan tala om en den konstnärliga reflektionens grundläggande förnuftskritik i det att den åsidosätter själva *logos*. Ja, kanske ska man rent av kalla det ett o- eller i alla fall halvmänskligt kunskapande, i enlighet med Aristoteles civilisatoriska idé om att människan skiljer sig från djuren inte bara genom sin konstfärdighet, utan även genom sin *logismós* (beräkning).^{****}

I Fjärde Mosebok berättas om hur Moses och israeliterna på väg till det förlovade landet når fram till Sinaiöknen och drabbas av törsten. Gud säger åt Moses: »Tag staven och kalla samman menig-

* Skillnaden mellan pre-subjektivt och pre-reflexivt beskriver hon så här: »det pre-subjektive er de processer som subjektet ikke har mulighed for at sanse, f.eks. neuronologiske forbindelser som opstår, men det pre-refleksive er det som i øjeblikket ikke har bevisthedens fokus, men som vi har mulighed for at fokusere reflektivt på.« (Kritiker nr 34, s 152).

** »Dialektik« av grek. *dialegein* (att »tala över/genom«) och det besläktade *dialogos* (»samtal«, till verbet *dailegestahai* »träda i samtal«).

*** Grek. *antilegein* (att »tala emot«).

**** Se inledningen till Metafysiken.

heten, du och din bror Aron. Ni skall tala till klippan i deras åsyn, då kommer den att ge ifrån sig vatten.« Moses gör inte som Gud befallt. Istället för att tala till klippan i allas åsyn, slår han två gånger på den med sin stav, varvid »[v]attnet forsade fram, och både menigheten och boskapen fick dricka.« Gud blir vred och säger till Moses och Aron: »Ni litade inte på mig och höll mig inte helig inför israeliterna. Därför kommer ni inte att föra denna församling in i det land som jag har gett dem.«

Somliga kommentatorer har genom historien menat att Moses brott grundade sig i att han inte ville framstå som dåraktig genom prata med en sten när alla tittade på. Men var det faktiskt hans förnuft som stod på spel? Krävde Gud av Moses att han skulle spela dåre bara för att få visa menigheten att Herrens allmakt inte beror av förnuftet?

Det Moses vägrade var talet.* Och likväl hade hans dramatiska tvåtakt talets verkan, eftersom vattnet ju som avsett forsade ur klippan. Hävdandet av att man kan tala utan att tala är just det filosofer och vetenskapsmän brukar anföra som konstens o- eller halvförnuft. Bara genom talet vinner människan förnuftig, dialektisk, kunskap. Men mot dialektiken har konsten alltid ställt kritikens tradition, det urskiljande som inte representeras av grekiskans *dialegein* utan av dess *krinein*, alltså ett kunskapande inte genom talet, utan genom »prövandet».**

Kritikens tradition medger antilektiskt sam-tänkande med det

* *Septuaginta*, den första grekiska översättningen av Toran använder verbet *lalein* (»att tala«), ett ord som är onomatopoetiskt till sitt ursprung och som betecknar talets i dess låtande. Det svenska ordet »lalla« bevarar den ursprungliga grekiska betydelsen av ordet. Det ska skiljas från verbet *legein* (»att tala«) som betecknar talandet i diskursiv mening. De två orden motsvaras av hebreiskans *dibber* och *amar*.

** Roten *kri* betyder »dela«, »separera«.

språklösa. Kritiken är en kunskapsform som tar hela människodjuret i anspråk. Detta, och inget mindre, är det vi måste hävda inför kravet på att vara förnuftiga i våra kunskapsanspråk. Konsten verkar genom att ställa oss mållösa. Denna mållöshet kan bara uthärdas. Som konstnärer måste vi fortsatt uthärda där filosoferna viker, inför det María Zambrano i mottot till denna inledning kallar »innehörden i själva tanken«.

I denna den tredje antologin under vinjetten »konstens kunskap, kunskapens konst« möter vi en filosof och retoriker, en tonsättare och konstnär, en författare, två bildkonstnärer samt en skribent och översättare. De fem första har fått i uppgift att tänka och tala om ett grundläggande kunskapsteoretiskt begrepp omvandlat till verb; kunna, veta, förmedla och förändra. Den sjätte fick i uppdrag att tänka över språket. Sammantagna utgör deras bidrag ett tungt argument för att konstens kunskap förtjänar en plats invid vetenskapernas och filosofins. Invid, men alltid skiljaktig. I det att konsten kunskap väsentligen är, och måste förbli, en kunskap i oförnuft.

*Magnus William-Olsson,
Stockholm i februari 2015*

Mats Rosengren

Vad kan konst?

Termer och tankar

I september 2007 fick jag ett vykort från Frankrike, från en vän som väl känner mitt intresse för paleolitisk grottkonst. Bildsidan visar en tjur från Lascaux, på baksidan finner man en förklarande text:

»Ingenting bättre har målats sedan dess«, sade Picasso om målningarna i Lascaux-grottan, som härrör från den senpaleolitiska eran (15 000 år före vår tid). I oljelampors sken, inte starkare än stearinljus, målade människor den djurvärld som omgav dem, kanske som en del i en initiationsrit. Att pigmenten applicerades så omsorgsfullt på klippan och hur stenytan användes för att återge djurens raggiga päls antyder att dessa jägare behärskade konstnärliga tekniker. Dessa grottmålningar, som brukar kallas förhistoriens Sixtinska kapell, är konstens begynnelse – sådana är de känslor de väcker.*

Detta sätt att tala om konst och konstnärliga produkter som ursprungliga och i det närmaste tidlösa, eviga uttryck för människans

* Grotte de Lascaux, *La grande salle des tauraux*, carte postal (2004), Editions la noisette/le baobab CL 031: Printed in UE. Den franska texten följs dessutom av en engelsk översättning; utrymmet för personliga hälsningar är minimalt.

längtan efter skönhet och harmoni, dyker upp överallt – inte bara inom grottkonstforskningen. Men hur estetiskt drabbande de uråldriga målningarna från Lascaux än må vara, så är detta i sig ingen anledning till att påstå att de är konst i samma mening, eller på samma sätt som Picassos verk. Det moderna konstsystemet är varken ett väsen eller ett öde utan något som vi människor har skapat. Konst, i den mening som termen idag vanligen används, är en europeisk uppfinning som är kring två hundra år gammal. Den föregicks av ett mer omfattande, nyttoinriktat konstsystem som förblev i över två tusen år och som säkerligen kommer att följas av ett annat, tredje system för konsterna. Som den amerikanske filosofen Larry Shiner konstaterar är det endast genom en medveten ansträngning som vi kan »bryta den trans som vår kultur försätter oss i och se att kategorin skön konst är en sentida historisk konstruktion som i sin tur kan komma att försvinna.«*

Likväl brukas termen konst till synes bekymmerslöst om såväl arkeologiska fynd i uråldriga grottor som om samtida produkter. På så sätt sammanlänkas högst olikartade objekt och praktiker och hänförs till en och samma sfär. Skillnader döljs, likheter överdrivs och man vet inte riktigt vad man talar om. Detta ställer oss inför ett problem som inte har en enkel lösning men som ställer krav på kritisk medvetenhet – i första hand om vad termer gör med tankar.

Inom forskningen kring de paleolitiska grottmålningarna utkristalliserades i slutet av förra seklet två tydliga positioner i förhållande till bruket av termen konst. Vid den ena polen finner vi arkeologerna Margret Conkey och Olga Soffer som hävdar att

* Larry Shiner, *The Invention of Art – a Cultural History*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2001, s 3–4. Jag lånar i detta stycke även andra idéer från inledningen till Shiners bok.

[t]rots att de flesta av oss skulle hålla med om att många av dessa målningar verkligen är estetiskt tilltalande, är det både vilseledande och begränsande att kalla dem för »konst«. Det finns två antaganden bakom termen »konst« som är särskilt besvärande. För det första, såsom konst definierats under det senaste seklet antogs den fungera inom det som vi igenkänner och till och med avskiljer som den estetiska sfären. [...] Vi kan inte förutsätta att denna estetiska funktion fanns också under förhistorien. [...] Det andra och minst lika besvärliga antagandet bakom termen »konst« när den används om dessa mycket tidiga visuella kulturer är föreställningen att konst på nåt sätt är transcendent och därför ger oss transcendent värden. Att påstå att Lascaux är det »första mästerverket« i konsthistorien avslöjar mer om våra kulturella kategorier och konstruktioner än om de sammanhang av förhistoriskt socialt handlande inom vilka produktionen av bilder som de från Lascaux pågick och som gav dem mening.*

Den franske arkeologen Michel Lorblanchet menar däremot att även om det är klokt att tänka sig noga för när man använder termen konst – just för att undvika att skriva in det som vi finner i grotterna i ett alltför snävt, estetiskt paradigms – är

... termen »konst« på intet sätt reducerande. Den implicerar inte en 'monolitisk tolkning' eller en semantisk klassifikation i 'en och samma kategori' eftersom den faktiskt inte implicerar någon specifik tolkning alls. Den är endast ett uttryck för friheten och känsligheten hos människor som möter forntidens produkter – men frihet betyder inte okunskap. När vi erkänner historiciteten hos innebörderna och använd-

* Conkey, Margret and Soffer, Olga, »Studying ancient visual cultures« in Conkey, Soffer et al (Eds) *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. San Fransisco (CA): Memoirs of the California Academy of Science, # 23, 1997, s 2–3.

ningarna av grottbilderna så vet vi att vi kontemplerar de förhistoriska verken med en annan blick än våra fjärran förfäders.*

Lorblanchet försöker fjärma sig från det han uppfattar som en alltför begränsad förståelse av termen konst. I stället vill han knyta an till den vidare betydelsen av termen och uppfatta konstföremål som artefakter i allmänhet. Därigenom kan han hävda att även om Conkey och andra kan ha rätt i att varna oss för de estetiserande konsekvenserna av att använda termen konst så är dessa följder på inget sätt nödvändiga eller oundvikliga.

Såväl Conkeys som Lorblanchets resonemang har bäring långt utanför disciplinen grottkonstforskning. De artikulerar två förhållningssätt till frågan om vad termer kan göra med tankar och förståelse – å ena sidan en tilltro till att om man bara tänker efter ordentligt och anpassar sitt språkbruk så kan man själv kontrollera innebörden i det man säger och hävdar; å den andra övertygelsen om att en term alltid för med sig en hel diskursiv sfär, ett helt tänkande – och detta oavsett om man vill det eller ej.

Bruket av en term är aldrig oskyldigt eller neutralt. Den franske filosofen Jacques Derrida visade gång efter annan hur svårt det är att kliva ut ur metafysiken, det vill säga ut ur vår västerländska epistemiska tradition med alla dess termer och begrepp.** Frågan är

* Michel de Lorblanchet, »Le triomphe du naturalism dans l'art paleolithique«, in *The Limitations of Archaeological Knowledge*, Talia Shay and Jean Clottes (eds). Liege: Etudes et Recherches de l'Université de Liège, #49, 1992, s 116–117. Citaten inom citatet är hämtade från Margret Conkey, »New approaches in search for meaning? A review of research in Paleolithic Art«, *Journal of Field Archeology* 14:413–430, s 414.

** Se exempelvis bland Derridas många texter på detta tema »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines« i *L'Écriture et la Différence* från 1967.

om ett sådant steg alls är möjligt, eller ens på allvar tänkbart. Det är inte så lätt som vissa har trott att ersätta en äldre, inrotad term eller begrepp med en ny, vars betydelse och innebörd man genom definitioner, parafrafer eller likande skulle få kontroll över. Varje ny term, varje parafrafer och definition måste infoga sig i det alltid redan befintliga och föränderliga nätverk av termer, begrepp, språkbruk och språkvanor som betingar betydelsen i långt högre grad än vad man oftast är medveten om. Vilka är då våra alternativ? I sina verk visade Derrida att inte alla sätt att foga sig i denna situation är likvärdiga – det handlar om att ta ett kritiskt och inte minst politiskt ansvar för sin egen diskurs, om att bearbeta såväl språkets ekonomi som att utveckla både medvetna praktiker och diskursiva strategier för att motverka språkssystemens tvingande krafter.

Detta problem kallar alltså mer på en genomtänkt strategi och ett slags terminologisk ekonomi än på enkla, entydiga lösningar. Vi kan knappast undvika använda termen konst, varken för att tala om grottkonst, om Picassos verk eller om samtida installationer – vi har helt enkelt inga andra fungerande terminologiska resurser. Samtidigt måste vi så gott det går försöka undvika att naivt projicera våra egna, samtidiga kategorier på de objekt som vi uppfattar som förhistoriska. Att som Georges Bataille, och många med honom, hävda att konst i vår mening föddes i Lascaux eller i någon annan grotta framstår då som ett kapitalt misstag.* Det finns inga transcendenta värden gömda i eller bortom tecknen och symbolerna i grottorna; inte heller är de några slags behållare som transporterar mening och betydelse genom årtusendena. De är stående möjligheter för oss att tolka och skapa mening ur och av. Att förstå spåren i grottorna – liksom att förstå vilka företeelser som helst – är

* Se Batailles »Lascaux ou la naissance de l'art« [first publ. 1955]. I *Œuvres Complètes*, volume 9, Paris: Editions Gallimard, 1979.

ett begreppsligt arbete som inte har något att göra med att frilägga dolda meningar, men allt att göra med våra semiotiska, diskursiva, hermeneutiska och vetenskapliga kompetenser och praktiker. Det är en fråga om en medveten, kritisk och politisk produktion av doxa, av social mening. Jag återkommer snart till detta.

Vad kan konst?

Den form som Magnus William-Olsson, i ett mail till mig våren 2014, gav frågan om konst och kunskap är ganska märklig och intressant mångtydig: Å ena sidan verkar den förutsätta att konst i sig har något slags agens, att den besitter kunskap som den kan omsätta i handling. Samtidigt tycks det obestridligt att konst är något som människor ibland gör, förhåller sig till, undrar över, skapar och kritiserar. Konst i sig varken kan eller gör något alls. Vi kan – och bland allt det vi människor kan så kan vi göra konst.

Så att fråga efter vad konst *kan* kan tyckas vara att undra över vad enskilda människor kan göra när de gör konst, och i förlängningen vad de kan åstadkomma genom just konstnärligt handlande. Detta antyder i sin tur att konstnärligt handlande skulle vara olikt, kanske till och med väsensskilt från allt annat vi människor gör. Fast det är knappast självklart eller ens troligt.

Men man kan också förstå frågan om vad konst kan som ett försök att se vilka specifika tanke- och handlingsmöjligheter som erbjuds av och inom den vittfamnande och mångskiktade symboliska form som vi kallar konst, och som inte – eller i alla fall inte på samma sätt – erbjuds oss av till exempel teknik, ekonomi, stadsplanering, krigföring, sport eller vetenskap. Frågan blir då vilka dessa handlingsmöjligheter är, vilken domän de rör sig inom och om de verkligen är så särskilda från övriga handlingsformer som man

ibland har trott.

Om exempelvis teknik handlar om funktionalitet, ekonomi om att hushålla med och förmera resurser; stadsplanering om det långsiktiga organiserandet att våra städer så kanske det går att hitta något likande som konst 'handlar om', något som just konst kan, något som eventuellt har med form och skönhet att göra? Kanske, men det som idag brukar inkluderas i konst är uppenbarligen alltmer sällan förknippat med just det sköna och formfulländade. Tvärtom framstår som jag redan antytt just kopplingen mellan det sköna och konst alltmer godtycklig, problematisk och ideologiskt motiverad. Idag på 2000-talet behövs ett annat, mer substantiellt och mångdimensionellt svar.

Så vad frågar man då efter när man frågar om vad konst kan?

Den traditionella synen på kunskap säger att kunskap är något man – när man väl skaffat sig den – besitter som en potentialitet. Alltså kan jag säga att jag kan läsa också om jag inte läser just nu, utan först imorgon, eller sen, om en stund; på samma sätt kan jag simma, cykla, prata engelska, laga mat, förklara vad Derrida menar med *différance* och så vidare. Denna syn på vad det innebär att kunna något förutsätter alltså att man först vet eller kan, sedan manifesterar man detta vetande eller kunnande genom en handling av nåt slag. Därmed placeras den egentliga kunskapen, den sanna och eftersträvansvärda kunskapen i medvetandet och i tänkandet, medan bevisen på att man faktiskt kan något – det man gör, själva praktiken (som att förklara hur något ligger till, eller sätta sig på cykeln och cykla iväg, eller rita en karta som visar vägen och så vidare) reduceras till blott tillfälliga uttryck för eller tecken på den kunskap jag besitter. Det kunskapsmässigt väsentliga blir därmed abstrakt och fjärrmat från våra världsliga bekymmer och praktiker – alldeles som Platon en gång tänkte sig det, och såsom en lång kunskapsteoretisk tradition ständigt upprepat.

Men denna kunskapsuppfattning är varken självklar eller obestridlig. Under antiken artikulerade de tänkare som brukar klumpas samman under beteckningen sofister en annan syn. De betonade att allt kunnande rör sig i ett mänskligt, socialt och politiskt sammanhang – vårt vetande är kort sagt alltid doxa, aldrig episteme. Under senare år har man också inom kunskapsteorin alltmer kommit att uppmärksamma kunskapen i själva görandet; man har insett att kunskap inte alltid kan skiljas från sitt uttryck. Eller, med en annan terminologi, att form och innehåll, hur och vad inte på ett enkelt eller av situationen oberoende sätt kan skiljas åt.

Kopplad till just konst innebär en sådan kunskapsyn bland annat att man inte redan i förväg kan veta varken vad konst kan eller vad den kan lära oss – att göra konst, själva den konstnärliga praktiken, ger oss en förståelse, kanske också ett seende och ett vetande som inte fanns där från början. Ur ett sådant perspektiv får frågan om vad konst kan en annan betydelse, och erbjuder andra möjligheter. Här vill jag återigen vända mig till grottkonstforskningen för att få ett material att arbeta vidare med.

Hur kommer det sig att de bilder, målningar och ristningar som vi finner i grottorna och som är så oerhört mycket äldre än vår moderna konst (de äldsta nu kända grottbilderna är kring 40 000 år gamla) likväl så enkelt och självklart infogar sig i den västerländska symboliska form där avbildning och perspektiv följer specifika regler och konventioner? Denna fråga återkommer gång efter annan inom grottkonstforskningen, likt en besvärjelse. Bisonoxarna i Altamira, som är minst 13 000 år gamla, är omedelbart igenkännliga för oss; den perspektivrika lejonpanelen Chauvet som är mer än dubbelt så gammal framstår inte på något sätt som främmande vår ikonografiska tradition. Många forskare har i detta sett ett närmast konklusivt bevis för att målningarna verkligen är konst i vår

estetiska mening, samt att förmågan att skapa konst i den estetiska, skönhetsorienterade meningen verkligen skulle vara en del av vår eviga mänskliga natur. Men då glömmer de, bland mycket annat, att exempelvis de australiensiska aboriginiska stenåldersbilderna är näst intill osynliga för den som inte tidigare sett liknande bilder ända tills en guide pekar ut linjerna och förklarar konventionerna – sen blir det dock lätt att se emuerna och känguruerna...^{*} Svaret står inte heller denna gång att finna i en postulerad evig mänsklig natur.

Alla forskare faller dock inte i denna fälla. Den franske filosofen Jean-Paul Jouary argumenterar i sin bok *L'Art Paléolithique* från 2001 för att vi skall sluta se grottkonst som

... en enkel form som givits till något annat (till begrepp, till trosföreställningar; till shamanistiska praktiker) för att i stället se den som en ny specifik form, en form i egen rätt och som genererar andra uppfinningar. Det är *som* konst som den paleolitiska tidens konst bör undersökas. [...] Och frågan gäller mindre att »förstå« denna konst än att förstå varför och hur våra förfäder kunde frambringa den, utveckla

* Den australiensiske klippkonstforskaren John Clegg skriver i »Pictures and Pictures of ... « i Paul Bahn and Andrée Rosenfeld (eds.) *Rock art and Prehistory Papers presented to symposium G of the Aura Congress, Darwin 1998*, Oxford: Oxbow Monograph 10, s 109–110 följande:

»Without knowing what to expect it is almost impossible to see what there is. A certain familiarity with styles of pictures is necessary to see them: a guide often has to point out form in great detail before a naive onlooker can see the kangaroo at all. Once the onlookers have their 'eye in', they know what to expect, and rapidly become expert at discovering items that have not been pointed out to them. [...] The processes of 'getting the eye in' involve familiarity with common natural markings on the rock, and an understanding of the representational conventions used.«

den, bevara den – varför de hade detta vitala behov att materialisera sina representationer [...] i denna specifika form.*

Det jag uppskattar hos Jouary är egentligen inte att han lyfter fram just konst som den symboliska form som bör appliceras på det som vi finner i grottorna, utan tanken att vi bör se den paleolitiska konsten som en form i sig – och i synnerhet att han betonar att den bör ses som en generativ form, en form som man kan utfråga *inte* om vad den föreställer utan om vad den *gör*. Alltså frågor som 'Varför just denna specifika stil?' och 'Varför just denna form? i stället för 'Är detta verkligen en bisonoxe?'

Jouary undviker alltså att ställa de mimetiska, platonska frågorna om bilderna som bilder av något. Han riktar vår uppmärksamhet mot konstens formella aspekter och kopplar samman grottkonst med de praktiker som såg den födas, utan att därför reducera den till blott ett uttryck för dessa praktiker. På så sätt skapar han utrymme för den dynamik och föränderlighet som enligt den tyske filosofiske antropologen Ernst Cassirer utmärker varje symbolisk form** – också när den är målad eller inristad är konstens innebörd aldrig stabil utan alltid en funktion av sina egenskaper och de sätt den bemöts och erfars på. Jouary skriver:

Den paleolitiska konstnären målar inte det som hon ser, inte heller det hon tror: hon upplåter för att se [*donne à voir*] det som därefter ses och blir trott och som dessförinnan blott var en diffus föraning. Detta är anledningen till att det är dags att bryta med den redan arkaiska

* Jean-Paul Jouary, *L'Art Paléolithique – Réflexions philosophique*, L'Harmattan, Paris 2001, s 135.

** Jag återkommer strax nedan mer i detalj till Ernst Cassirer och hans begrepp symbolisk form.

förvirring som råder kring den paleolitiska konsten. Verken återspeglar varken sina upphovsmäns »budskap« eller »perceptioner«; de har ingen tidigare existens varken i deras tankar eller i deras sensoriska organ. De *producerar* sina upphovsmän och, till slut, vad människorna kommer att se, tänka, tro och känna. Verken »översätter« inte känslor; verken *är* känslor inskriva i materia.*

Jouarys sätt att resonera kring vad konst kan stå här i samklang med de senaste årens utveckling inom kognitionsforskningen. Den kognitive arkeologen Lambros Malafouris argumenterar till exempel övertygande för det som han kallar teorin om utsträckt medvetande (*extended mind theory*) – alltså tanken att vårt mänskliga medvetande inte blott finns i våra hjärnor utan i hela vår kropp, liksom i de verktyg och proteser vi ständigt använder. Maurice Merleau-Ponty formulerade en gång denna tanke som att den blinde erfar med sin käpp, inte med något annat – och att käppen därför är en del av hans perceptionsorgan.** Kort sagt, medvetandet håller sig inte inom de enskilda kropparnas gränser.

Sedd på detta vis har alltså kognitionen sin grund och ursprung i det materiella och i handhavandet av den materiella världen. Enligt Malafouris är det ett misstag, och dessutom ett mycket vanligt misstag, att tänka på symboliska representationer som först i hjärnan och sedan i världen. Han skriver att

hypotesen om utsträckt medvetande visar på följande möjlighet – att intelligent bruk av materiell kultur föregår intelligent tänkande, eller mer precist att symbolisk användning av materiell kultur föregår sym-

* Jouary 2001, s 145.

** Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London and New York, 2002, 165.

boliskt tänkande. Rent ut sagt så är verktyget ofta smartare än verktygsmakaren och kan med tiden visas ha ett eget medvetande.*

Om detta är sant – och det tror jag det är – så måste vi se över våra utgångspunkter för att bättre förstå frågan om vad konst kan.

Liksom andra verktyg, mentala såväl som materiella, är konst – och här blir mångtydigheten hos termen både påtagligt problematisk men samtidigt användbar – ett verktyg som formar både oss och den värld den mejslar fram. Vi kan inte längre självklart utgå från att konst bara är något som människor gör. Konst – eller mer exakt, konst som symbolisk form – gör också nåt med oss. Den bär sin egen specifika kunskap i och genom att den alltid, oavsett vilken konstform vi tänker på, är förkroppsligad, *embodied*, på ett eller annat sätt. I termer, språkbruk, ritualer, byggnader, städer, tankeskollektiv, kroppar och så vidare. Och konsternas kunskap är inte reducerbar till någon enskild människas förmågor eller kunskaper, utan hör i princip alla medborgare till. All konst realiserar en oupplöslig förening av form och innehåll, mentalt och materiellt, representerande och representerat. Därmed skapar konst erfarenheter och kunskaper för oss människor, i och för den värld vi lever i. Och liksom som den blinde mannens käpp möjliggör vissa erfarenheter och utesluter andra, så ger oss en specifik konst eller konstform tillgång till vissa specifika världar och sätt att leva och erfara – men

* Lambros Malafouris, »Before and Beyond Representation: Towards an Enactive Conception of the Palaeolithic Image«, in *Image and Imagination: a Global History of Figurative Representation*, eds. C. Renfrew & I. Morley. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, s 293. Se också »Beads for a Plastic Mind: the 'Blind Man's Stick' (BMS) Hypothesis and the Active Nature of Material Culture«, in *Cambridge Archaeological Journal* 18:3, 401–14, för en diskussion av den blinde mannens käpp-argumentet.

inte till andra. Konst som symbolisk form producerar kort sagt doxa – eller som jag sedan en tid tillbaka föredrar att säga, social mening.

Konst kan – om social politisk mening

Jag använder termen social mening för att uttrycka i första hand två olika saker i detta sammanhang: Dels för att poängtera att det som konsten kan i första hand har att göra med att ge ny mening till, förändra eller sedimentera förståelsen av vår värld; dels för att betona att förståelsen av världen inte ens för den enskilde är en privatsak – all förståelse, allt meningsskapande är socialt, i meningen att det pågår i ett samhälle och är vår gemensamma angelägenhet. Därför är det sociala meningsskapandet alltid politiskt – naturligtvis inte i den partipolitiska meningen, utan i meningen att det politiska är allas vår gemensamma medborgerliga angelägenhet.

Social mening är mening som inte enbart, eller ens främst, skapas och traderas i språk och bildmedier (semantik, visuell semiotik). Den formas också i och genom ritualer, myter, arkitektur, stadsplanering, perceptuella vanor, trading av inrotade tankesätt, med mera. Därför passar begreppet väl för att fånga det kunnande som konst är och kan ge, som ofta är tydligt och precist men inte alltid diskursivt.

Social mening blir ständigt till. Den omformas, nyskas genom hela vårt sociala liv och upprätthålls genom bruket av alla de specifika verktyg som vi människor använder i vårt gemensamma meningsskapande.* Dessa meningsskapande praktiker måste alla

* Jag syftar här på bruket av ord, språk och bilder, naturligtvis, men också filmer, byggnader, utformningen av offentliga och privata rum, institutioner och deras

förstås som på en och samma gång socialt, historiskt, politiskt och materiellt situerade. För att bättre artikulera detta meningsskapande och konstens roll i det behöver vi två specifika begrepp.

Inflytandet från det första, *symbolisk form*, genomsyrar redan mina resonemang. Jag hämtar det från den tyske filosofiske antropologen Ernst Cassirer och i första hand från *De symboliska formernas filosofi*. Detta trebandsverk, som gavs ut på tyska mellan 1923 och 1929, ägnas i sin helhet åt att utveckla tillämpa och omforma detta begrepp.

Det andra begrepp som vi behöver, främst för att det på ett tydligare sätt än symbolisk form lyfter fram den sociala meningens politiska natur, är *magma av socialt imaginära betydelser*. Denna idé om en magma av mening kommer från den franskgrekiske efterkrigstänkaren och politiske filosofen Cornelius Castoriadis.

Symbolisk form

Ernst Cassirer försöker inte fånga sitt begrepp i en precis definition. Han talar om Språk, Vetenskap, Myt, Religion, Konst och Teknik som exempel på symboliska former – precisionen i hans tänkande växer i stället fram ur de många och väl valda exempel som han diskuterar i sina verk. (Jag hoppas mitt sätt att i denna text använda exemplet grottkonst fungerar preciserande i just denna mening). På en allmän nivå kan man likväl säga att symboliska former är »system av symboler som strukturerar en aspekt av verkligheten

funktionssätt, artefakter av olika slag och hur de används inom olika medier, etcetera. Den sociala meningens mångfaldiga sätt att vara och inkarneras är sant magmatiskt.

enligt en viss, specifik organisationsprincip.«* För Cassirer är symboler alltså inte blott eller bara tecken av typen kristna kors, nationsflaggor eller dylikt – allt som för oss människor på något sätt kan stå för, peka ut eller referera till något annat är symboler enligt Cassirer. Det är själva funktionen hos symbolerna, hur de samspelar och formar vår sätt att vara i världen som intresserar honom. Enligt Cassirer får den mänskliga kulturen sin specifika karaktär och sina intellektuella och moraliska värden »inte från den materia som den består av utan från sin *form*, från sin arkitekturella struktur. [...] Det viktiga är inte de enskilda tegelbitarna eller stenarna utan deras allmänna funktion som arkitekturell form.«**

För Cassirer är ett avgörande och gemensamt drag hos alla symboliska former att de kan appliceras på vilket objekt som helst. Det finns ingenting som är oåtkomligt eller ogenomträngligt för dem – de enskilda objektens egenskaper påverkar inte de symboliska formernas sätt att fungera.***

De symboliska formerna är alltså olika sätt för oss människor att skapa mening i och för vår specifika *omvärld*. De olika formerna kan inte reduceras till varandra, eller till någon för dem alla gemensam nämnare – alla är lika verkliga och har lika stor del i vår världs varande; tekniken och ekonomin är inte i sig viktigare än litteraturen eller myten. Inte heller har de olika formerna i strikt mening några objekt gemensamma. En tavla, som kan vara ett objekt inom konsten, är inte samma sak eller samma objekt som (och definitivt

* Allistair Neher, »How perspective could be a symbolic form«, *Journal of Aesthetics*, 63:4, (Fall 2005), 364, spalt 2.

** Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, New York, 1944, s 36.

*** Se till exempel *Myth of the State*, New Haven and London, Yale University Press. 1946, s 34.

inte reducerbart till) det konglomerat av färger eller kemikalier som tavlan består av och som skulle kunna vara objekt inom naturvetenskapen. Varje symbolisk form skapar alltså i en stark mening sina egna objekt som enheter av form och innehåll, materia och betydelse – och det finns inga objekt i vår värld som inte uppfattas inom någon symbolisk form.

De symboliska formerna är alltså inte permanenta, stela strukturer som formar våra mänskliga erfarenheter på ett för alla likartat sätt. De är i själva verket inga strukturer alls, utan ständigt pågående processer och *struktureringar*: Sett ur ett cassirerskt perspektiv är därför inte det viktiga vad något är, taget i och för sig; utan vilken funktion det fyller, inom vilken symbolisk form. Detta leder Cassirers tänkande bort från alla väsensfrågor, från vad något är, i riktning mot *hur* något är, vad det gör.

Jag försökte nyss visa att man kan förstå den paleolitiska grottkonsten på detta sätt – som en generativ form som inte avbildade utan skapade både världen och självförståelsen för de människor inom vilkas liv och praktiker den var en central del. Detsamma gäller naturligtvis för konster i allmänhet – som film, musik, måleri, installationer, litteratur, poesi och alla korsningar och hybrider man kan tänka sig mellan dessa och andra konster. Konst är, liksom övriga symboliska former, meningsskapande på ett världs- och människoformande sätt. Men för att fånga det för konst specifika i det sociala meningsskapandet behöver vi kunna situera konsterna mer precist i deras sociala, historiska och politiska sammanhang. Vi behöver Cornelius Castoriadis begrepp om en magma av socialt imaginära betydelser.

Magma av socialt imaginära betydelser

Castoriadis menar att människan kollektivt – och oavsett om hon är medveten om det eller ej – i en konkret och stark mening skapar såväl sin omvärld som sina samhällen och politiska ordningar. Hon är den varelse som själv (auto) sätter normerna (nomos) för sin värld. Alltså är hon i ordets ursprungliga mening *autonom* – vilket inte alls innebär att varje enskilt subjekt skulle vara fritt att välja vadsomhelst. I stället konstaterar Castoriadis att ”autonomi är den reflexiva aktiviteten hos ett förnuft som skapar sig i en rörelse utan slut, både som individuellt och socialt förnuft”.^{*} Autonomi innebär att vi medborgare själva tänker över hur vi gör, och varför vi gör det vi gör, och om det är rimligt att göra som vi gör när vi skapar våra samhällen och världar.

Castoriadis politiska filosofi vilar på en övertygelse om att människan har en förmåga att skapa, i synnerhet skapa nya former för sin värld och sitt sociala liv. Han tänker sig att människans radikala, skapande föreställningsförmåga i kombination med institutionaliseringsprocesser på flera sociala nivåer (språk, samhällsorganisation, utbildningssystem, teknik, konst, ekonomi och så vidare) ger upphov till den magma av socialt imaginära betydelser som bildar den värld vi erfar, lever i och kämpar om. Utmärkande för denna magma är att den är skiktad i sinsemellan autonoma skikt. Inom varje skikt kan enheter skapas, kausala kedjor etableras, lagar formuleras, stora berättelser berättas. Men skikten är, liksom Casirers symboliska former, inte reducerbara till varandra. De samexisterar, påverkar och betingar varandra ömsesidigt, vecklas ut och

* »Makt, politik och autonomi« i Cornelius Castoriadis, *Filosofi, Politik, Autonomi*, texter i urval av Mats Olin, övers G. Gimdal och S. Jordebrandt, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 1995, sid 106–139.

in i varandra och bildar därigenom just den värld som är vår. Men de kan inte alla förklaras av en enda gemensam logik, inte alla återförs till ett enda gemensamt ursprung eller sägas sträva mot ett gemensamt mål. Drömmen om en 'teori om allt' är, menar Castoriadis, blott ett försök att skyla över vår autonomi och vår oupphörliga världsskapelse.

Castoriadis väljer termen magma för att understryka de olika stratas samtida autonomi *och* sammanflätning – fysiska strata inte bara betingar de övriga utan betingas i sin tur av dessa, men är därför inte reducerbara till de sociala eller de biologiska. Detta är kärnan i Castoriadis autonomitanke, som går igen på alla nivåer i hans tänkande: Varat, historien, samhället är skapande, och sätter därmed sina egna lagar.

Med utgångspunkt från denna förståelse av magman av sociala imaginära betydelser förklarar Castoriadis sina termval. Han kallar betydelserna *sociala* för att de delas av många, *imaginära* för att de har sitt ursprung i vår föreställningsförmåga (alltså inte för att de i någon mening skulle vara 'falska') och *betydelser* just för att de är olika sätt att organisera vår värld till något som har betydelse, har mening för oss.

Castoriadis sätter i sin filosofi människans autonomi, och det han på den politiska nivån kallar autonomiprojektet, i relation till hennes alltför vanliga strävan efter att heteronomt (*hetero nomos* – utifrån kommande lagar) underkasta sig påstått tvingande naturlagar, gudomliga påbud eller ett obetvingligt öde. De flesta samhällen vi känner genom historien har skapat sig efter andra principer än den autonoma demokratins, slutit sig i tingliga formationer och sökt stabilitet, legitimitet och permanens i stället för öppenhet och rörelse. Men en sådan slutenhet hotar inte bara samhällets förmåga till förändring och självprövning. Den hotar också att helt kväva samhället genom att påtvinga det rationalitet, kausalitet och öde

vilka alla var för sig, eller tillsammans presenteras som ofrånkomliga och nödvändiga. Denna strävan och vilja till *heteronomi* ser Castoriadis som mänsklighetens största självbedrägeri, och han ägnade hela sitt verk åt att på alla tänkbara nivåer visa, hävda och argumentera för autonomins nödvändighet och ofrånkomlighet. Att visa för oss medborgare det lögnaktiga i vårt sätt att dölja vår autonomi *för* oss själva är kanske den svåraste, och mest angelägna uppgiften för varje form av kritik och politik i dag.

Här kommer konstens kunnande in och kan spela en avgörande roll. Av alla symboliska former så är det väl egentligen bara teknik och konst som förvaltar, praktiserar, förfinar och utövar skapande. Och medan teknik i huvudsak arbetar med det att skapa tekniskt effektiva lösningar och innovationer, fokuserar konst det imaginära sociala betydelseskapandet. Och konst kan – om de som praktiserar den så vill – så väl bekräfta och sedimentera som bryta upp och osäkra ett samhälles betydelsemagma. Den kan å ena sidan stärka totalitär blindhet och upprätthålla heteronoma ordningar och å den andra belysa autonomins möjligheter och peka ut nya former för liv och tänkande. Var och en som ägnar sig åt konstnärligt skapande är alltid samtidigt involverad i omformandet eller upprätthållandet av i sin tids, sitt samhälles imaginära betydelsemagma.

Här ställs konstnären inför sin autonomi och det ansvar den medför – alltså ansvar för hur denna mening förmedlas, förvaltas, institutionaliseras, förkroppsligas, gestaltas, omvandlas och utvecklas. Därför är allt konstutövande i stark mening politiskt och konsten själv allt igenom politisk, eftersom den ytterst handlar om hur vi ger mening åt vår socialhistoriska existens. Och liksom den blinde mannens käpp möjliggör vissa erfarenheter och utesluter andra, så måste vi på allvar fråga oss vilka möjligheter och erfarenheter det slags konst vi praktiserar och skapar ger, och vilka den döljer.

Konstkunnande är i denna specifika världsskapande mening nödvändigt för att vi skall kunna förstå vilka vi är, hur vi lever och vilka våra möjligheter är. Kort sagt, vad vi kan hoppas på från och av oss själva.

Stockholm 4/9 2014

Helena Granström

Att gripa världen

Vetande i vetenskap och konst

När jag arbetade med min magisteruppsats i fysik försåg en god vän mig med ett citat. Det var en fras från Thomas Mann, som jag inte har förmågan att återge på originalspråk, men som på svenska lyder någonting i stil med: Och så var det färdigt, detta lidandets verk. Det kanske inte var särskilt bra, men det var färdigt. Och eftersom det var färdigt, så var det också bra.

Jag kom att tänka på det här citatet när jag blev ombedd om att tala om vetande här idag. För mer än något annat är vetandet kanske en känsla: Jag vet något, enbart när jag övertygat mig själv om att jag vet något – när jag *vet* att jag vet något.

Och hur vet man då någonsin att man vet något? Hur vet man att någonting är färdigt, i den bemärkelse att ett nytt stycke kunskap är skapat, att någonting nytt har kommit till en, eller uppstått i en; att man har förändrats på det sätt som man förändras av varje verklig insikt? Hur vet jag att mitt arbete har gjort mig till någon som *vet detta nya*?

Möjligen är det som hos Thomas Mann: Vetandet, det färdiga, är resultatet av ett nästan slumpartat beslut, en känsla som plötsligt omsätts i avgörandet: Nu är det klart. Kanske är det inte särskilt bra, men det är klart. Och eftersom det är klart, så är det också bra

– så är det också någonting nyvunnet, en ny skärva fogad till mänsklighetens samlade kunskap, någonting värt att veta.

Det här citatet kom alltså till mig genom min litterärt intresserade vän när jag skrev en magisteruppsats i teoretisk fysik. När jag senare arbetade med en licentiatuppsats i samma ämne tänkte jag på det ofta. Det något godtyckliga, slumpartade, i kunskapssökandets tidsförlopp är med andra ord inte begränsat till konstens strävan efter vetande, utan lika närvarande i en till synes regelstyrd, exakt verksamhet som naturvetenskap.

Och, även med den teoretiska fysikens kvantitativa och väl avgränsade frågeställningar, är de svar man erhåller fulla av frågor, den nyvunna kunskapen behäftad med likaledes nyvunnen ovissheit. Också här finns en oklarhet över när frågan verkligen är besvarad på ett tillfredsställande sätt, insikten om att svaret i sin tur reser en mängd andra frågor, undran över om den ursprungliga frågeställningen var meningsfull, eller relevant? Hur vet man när man vet något?

När jag senare har arbetat med, och försökt avsluta, litterära verk, har Manns utsaga fortsatt varit med mig. Att avsluta ett konstnärligt projekt är, tror jag, både lättare och svårare än att avsluta ett vetenskapligt. Svårare och lättare av samma skäl: medan konstnärens process avstannar när verket är skapat, kvarstår för vetenskapsutövaren ett avgörande steg, att tolka sin egen produkt. Vad har denna produkt för bäring på verkligheten? Hur kan den användas? Kan den användas? Vilken kunskap härbärgerar den?

Som författare kan jag överlåta detta steg på läsare, recensenter och litteraturvetare. Som fysiker förväntas jag själv försöka besvara samtliga frågor; jag har en ekvation, men vad betyder den? Hur korresponderar den med verkligheten, och hur placerar den sig inom ett befintligt teoretiskt och experimentellt ramverk?

Som jag ser det är detta sista steg inte bara överflödigt inom kon-

sten, det är oönskat. I de flesta fall – i bästa fall – är min tolkning som konstnär den minst intressanta. Om jag, som skrivit boken eller skapat konstverket, kan överblicka alla dess bottnar av mening, är detta verk inte mer intressant än jag själv.

På samma sätt ser jag ovissheten som den enda möjliga utgångspunkten för att skapa intressant konst: Om jag på förhand vet vad jag vill förmedla är mitt uppdrag inte längre konstnärligt, utan pedagogiskt. Om jag har ett budskap som är möjligt att formulera explicit, har jag inga skäl att göra någonting annat än att formulera det explicit: verk skapade utifrån ett sådant på förhand känt budskap är illustrationer, inte konstverk.

För naturvetenskapen ser jag att det förhåller sig tvärtom: Här är jag mycket betjänt av att känna väl till vad jag vill veta, vilka svar jag vill finna. Den vetenskapliga processen består i själva verket till stor del av att ställa ledande frågor till verkligheten – i många fall innebär ställandet av rätt fråga en större vetenskaplig landvinning, än fastställandet av dess svar.

En välformulerad vetenskaplig fråga, ger inom vetenskapen tydliga och användbara, ibland också djupa och omvälvande, svar. Inom konsten förhåller det sig annorlunda: Ju mer entydig och bokstavig fråga, desto mindre öppet och mångtydigt är det svar jag kan erhålla – och desto mindre gör det skäl för att kallas konst.

I den mån mitt litterära arbete har genererat något vetande, bör detta vetande nog hellre liknas vid kännedom, bekantskap, än vid vetenskapens kunskap. Det vetande jag vinner genom skrivandet är samma typ av vetande som man vinner av långvarigt, intimt umgänge med en annan människa, eller en fysisk plats. Denna typ av kunskap är, tror jag, en nödvändig del även i den vetenskapliga forskarens arbete, men intar där inte samma centrala position, och förstås där snarare som ett steg i kunskapsprocessen, än som kunskap i sig. Utgångspunkten för de flesta av mina texter, och då sär-

skilt de gestaltade, har varit att ingå en nära relation med ett känsloläge, en upplevelse av världen, som jag berört i mitt verkliga liv, men där inte vågat, velat eller kunnat överlämna mig till fullständigt. I litteraturen har det varit möjligt för mig att låta en viss stämning, en viss föreställning, dominera hela min världsuppfattning.

I verkliga livet kallas det här galenskap. Kanske kan det inom litteratur och konst kallas för en väg till kunskap.

I någon mening är samma angreppssätt fruktbart inom den vetenskapliga forskningen, som också den i många fall har förts framåt av starka bilder. Tänk dig atomen som ett solsystem i miniatyr – vart för oss det synsättet, om vi överlämnar oss till det? Tänk dig partiklar som fluktuationer i ett fält – hur ter sig världen under denna förutsättning? Niels Bohr, som genom sin forskning i kvantmekanik vederlade sin egen analogi mellan planetbanor och elektronbanor, fortsatte envist att hävda denna analogis betydelsefullhet: Han behövde inte tro på elektronens banor kring atomkärnan, han trodde på bildens riktighet. Alltså: Vi väljer ett perspektiv på världen, och låter det dominera helt. Vi gör oss därigenom blinda för en rad andra aspekter av tillvaron – men kanske gör vi också därigenom våra ögon känsliga för någonting vi tidigare inte såg.

Det är min övertygelse att den verkliga skiljelinjen mellan konst och vetenskap är vilken vikt de tillmäter den mänskliga erfarenheten. Den främsta vetenskap som det moderna vetenskapliga projektet har vunnit åt oss, är vetenskapen om att vi inte vet vad vi vet:

Vi vet att solen går upp – men solen går inte upp.

Vi vet att stenar, träd och väggar är fasta – men stenar, träd och väggar består till mer än 99,9 procent av tomrum, till resterande del av flyktiga partiklar, i ständig tvekan mellan existens och icke-existens.

Vi vet – det vet vi – att marken under oss är i vila, men marken under oss rör sig genom världsrymden med en hastighet av närmare 30 kilometer i sekunden.

Den vetenskapliga, och mer speciellt den naturvetenskapliga, kunskapen, står i uppenbar konflikt med den kunskap om världen som vi vinner med våra sinnens hjälp. Själva kärnan av den vetenskapliga metoden består i strävan att i möjligaste mån göra kunskapssökandet oberoende av den mänskliga sinneserfarenheten. Den direkta upplevelsen har ingen plats i den vetenskapliga världsbilden, utan utgör – liksom människans sökande efter mening i tillvaron – störningsmoment i utvinningen av verklig, sann kunskap om världen.

I denna bemärkelse befinner sig den moderna människan, vars världsbild präglats av naturvetenskapens landvinningar, i ett vakuum mellan sin egen erfarenhet och den kända sanningen om världens beskaffenhet, och i många fall helt utan förmåga att länka samman de två.

Ställ detta i relation till konsten, vars uppgift inte är att förbigå den mänskliga erfarenheten i sitt sökande efter kunskap om tillvaron, utan snarare att bringa denna erfarenhet i dagen och frilägga dess bottnar av mening. Om naturvetenskapen har lärt oss att vi inte vet det vi trodde oss veta, återstår för konsten att utforska det vi alltså inte längre vet: det vi erfar.

En annan skillnad mellan vetenskapligt och konstnärligt kunskapssökande har att göra med synen på själva forskningsprocessen – en fysiker eller matematiker som på beräkningsmässiga omvägar till slut letar sig fram till ett gediget resultat, kommer inte ha något intresse av att redovisa dessa irrfärder i sin slutliga artikel. Här är ambitionen istället att undanröja alla spår av den faktiska kunskapssökandeprocessen, och istället presentera resultaten i deras renaste, enklaste, mest reducerade form. Den vetenskapliga värdeneutraliteten åstadkoms också genom en liknande reduktion – om jag har torterat 50 000 råttor inom ramen för min vetenskapliga forskning, inkluderas inte detta faktum i den vetenskapliga

kunskapen, utan enbart det vetande jag vunnit om cancersvulsters tillväxt eller hjärnans funktion. I konsten är jag beredd att påstå att det förhåller sig tvärt om: vad vi gör när vi skapar nytt konstnärligt vetande, är att samla och presentera berättelser om kunskapsö-kandets processer, inte enbart – och inte ens nödvändigtvis – deras resultat.

Jag talar om olika sorters kunskap, olika sätt att veta – och vad jag då ytterst talar om är, tror jag, olika innebörder av begreppet sanning. En viktig aspekt av det naturvetenskapliga kunskapsbyg-gandet är att dess hypoteser om världens beskaffenhet aldrig kan bevisas. Här skiljer sig naturvetenskapen från matematiken, vars utsagor – eftersom de begränsar sig till egenskaper hos ett formellt system – med fullständig säkerhet kan sägas vara antingen sanna eller falska. Upprepade observationer som står i strid med våra teo-retiska förutsägelser kan bevisa att teorin är falsk, men av uppre-pade observationer som stämmer överens med våra förutsägelser kan vi bara dra slutsatsen att vi ännu inte bevisat att teorin är felak-tig. Experiment kan i bästa fall lära oss vad som inte är sant, men de kan aldrig med fullständig säkerhet tala om för oss vad som faktiskt är det.

Vad vetenskapen kan göra med sina antaganden om världen är att genom iakttagelse göra dem mer och mer sannolika. Vetenska-pens vetande är ingenting annat än en av erfarenhet och beräk-ningsarbete stärkt tro.

Låt mig, för att göra denna skillnad mellan olika typer av vetande tydligt, ge tre exempel på utsagor som alla kan sägas vara giltiga inom sina respektive områden, men vars sanningsanspråk radikalt skiljer sig åt.

(1) Matematiskt teorem – bevisbart:

Om en funktion $f(x)$ är kontinuerlig på det slutna intervallet $[a, b]$ och deriverbar på det öppna intervallet (a, b) , så finns en punkt ξ i (a, b) sådan att

$$f(b) - f(a) = f'(\xi) (b-a)$$

(2) Fysikaliskt teorem – ej bevisbart:

$$i \hbar \frac{\partial}{\partial t} \psi = \hat{H} \psi$$

(3) Poetisk utsaga: Det opraktiska är det enda praktiska i längden.

Vi har här att göra med:

(1) en utsaga om egenskaper hos en matematisk struktur,

(2) en utsaga om uppträdandet hos vår verklighets minsta beståndsdelar

och

(3) en utsaga, formulerad i en litterär kontext, om tillvarons beskaffenhet, eller om hur vi bör leva som människor.

Orsaken till det matematiska påståendets bevisbarhet, är helt enkelt att det inte tar hänsyn till den levande verkligheten. En matematisk utsaga kan förstås som förkunnandet av en regel giltig inom ramen för ett visst symboliskt system.

Att det i vissa fall tycks föreligga en oförklarad, närmast mystisk, korrespondens mellan matematik och verklighet påverkar inte det

grundläggande förhållandet att den matematiska deduktionen aldrig tar hänsyn till någonting annat än matematisk logik. De matematiska strukturerna må ha förmågan att förse oss med kunskap om den faktiska verkligheten när vi lägger ut dem sida vid sida med världen, men deras uppbyggnad har ingenting i sig med världen att göra – förutom i den uppenbara bemärkelse att vi själva, som konstruerat eller upptäckt dessa strukturer, har med världen att göra.

Att vi håller det andra påståendet för sant – Schrödingerekvationens utsaga om sambandet mellan tidsutveckling och energi för ett kvantmekaniskt system – beror inte enbart på att det är matematiskt konsistent med fysikens övriga formalism, utan helt enkelt på att den om och om igen har visat sig ge förutsägelser som överensstämmer med utfallet av experiment. Denna överensstämmelse är ett rekvisit för att vi skall betrakta en fysikalisk utsaga som sanningsenlig – men den är likafullt inget vattentätt bevis för dess riktighet.

Den centrala poängen är att så snart vetenskapen närmar sig verkligheten, måste den ge upp sina anspråk på bevisbarhet – kvar står den med övertygelse och sannolikhet. Gränsen mellan vetande, tyckande och tro är således mindre skarp än vad vi ibland föreställer oss. Detsamma gäller förstås konsten – så snart den försöker närma sig verkligheten, snarare än att uppehålla sig i en strikt inomsymbolisk sfär, är den på motsvarande sätt oförmögen att bevisa något – vad den kan göra är att fördjupa och stärka vår tro.

Om vi så återvänder till den specifika kunskap som alstras av konstnärlig verksamhet, betraktad som ett sätt att närma sig världen, har denna kunskap minst två ansikten: kunskapen hos konstnären, och kunskapen hos den som möter gestaltningen, bilden, musiken eller texten. I den mån skådespelare, målare, kompositör eller författare uppnår ökad kunskap genom sin skapandeprocess, är det samma kunskap som kommer att förmedlas till betraktare,

lyssnare, läsare då hon tar del av verket? Föreligger det ens någon tydlig korrespondens mellan dessa två? Frågan tycks vara av central betydelse i strävan att bättre förstå konstens kunskapsformer.

Och mitt preliminära svar på denna fråga, åtminstone i egenkap av författare, tror jag måste vara nej: Vad jag upplever mig veta efter avslutad skrivprocess tycks vara mycket löst kopplat till vad läsaren upplever sig veta efter avslutad läsning. Kanske har detta att göra just med skapandeprocessens centrala position inom konsten: Vad läsaren av en av mina böcker har tagit del av är inte verket i sin helhet, utan den lilla del av det som utgörs av slutresultatet. Hon har inte delat mina tankar eller tagit del av min inre verklighet – hon har enbart uttytt den del av dessa som är möjlig att omsätta i litterär form, och dessutom gjort det från den mycket specifika utgångspunkt som formas av hennes egna erfarenheter, övertygelser och minnen.

Jag skulle utan att tveka hävda att det litterära skrivandet alstrar någon form av kunskap, men jag ställer mig mer tvekande inför frågan om hur centralt det skrivna är för denna kunskapstilläggelse. Den insikt som skrivandet skapar är för mig relaterad till textproduktionen, men är den relaterad till texten?

Jag vet inte, och jag är beredd att tro att samma tveksamhet gäller för andra konstarter – med undantag för plakatkonsten, som har ett tydligt, avgränsat och väldefinierat budskap att förmedla. I detta fall är kunskapen, den på förhand kända, explicit närvarande i verket, eftersom det var förmedlingen av denna kunskap som var verkets syfte. Men återigen tror jag att ovisshet är den enda möjliga utgångspunkten för skapandet av intressant konst, och det kan vara en ovisshet som sträcker sig genom skapandeprocessen och ut på andra sidan, för att prägla också konstverket och upplevelsen av det. Om en förutsättning för att konstnären skall kunna skapa något av konstnärlig vikt är att hon inte är fullt medveten om vad det

är hon skapar, måste det kunna vara så att den som möter konsten drabbas av den utan att heller vara fullt medveten om hur eller varför.

Oavsett om man finner det omedvetna vara ett meningsfullt begrepp eller ej, tror jag att man tvingas dra slutsatsen att mycket av den kunskap som konsten förmedlar avläses på ett icke-intellektuellt, eller åtminstone icke-verbalspråkligt plan. Och jag tror att just detta förhållande gör fastställandet av en identitet – eller ens en tydlig relation – mellan konstnärens vunna kunskap och konstverkets inneboende kunskap närmast omöjlig.

I idealfallet tänker jag mig att kunskapsprocessen hos den som möter konstverket inte skiljer sig väsentligt från konstnärens kunskapsprocess – konstverket är ett sinnesintryck, fast i förbearbetad och koncentrerad form, på samma sätt som de sinnesintryck som för konstnären har utgjort katalysatorer för en konstnärlig process. Med ett sådant synsätt blir skapande- och upplevandeprocesserna symmetriska, och konstverket just en katalysator, en igångsättare, för kunskapsprocesser, som i sig ligger helt utanför konstnärens kontroll. Men – denna beskrivning är verkligen idealiserad i mer än ett avseende. Kanske framförallt för att den förutsätter en i någon mening ren konstupplevelse, när mötet med konsten i själva verket kan präglas – och hämmas – av faktorer som konstnärens sociala och mediala status, eller på förhand givna idéer om hur verket bör tolkas.

Naturligtvis, skall kanske påpekas, är det både möjligt och vanligt att förmedla fakta inom ramen för konstnärliga verk. Sådan informationsförmedling är dock inte kännetecknande för konsten, och är därför av sekundär betydelse i relation till försöken att ringa in ett konstspecifikt kunskapsbegrepp.

Den kunskap som bor i ett konstverk kan, om vi i den inbegriper kunskapen hos alla som möter det, tyckas både mer svårgripbar, sammansatt och formbar än den vetenskapliga – den förändras och

expanderar varje gång någon tar del av verket – och den kunskap som konstnären har vunnit under skapandet utgör bara en bråkdel av verkets samlade kunskap. I en vetenskaplig kontext kommer vetenskapsutövarens kunskap, i form av erfarenhet och upparbetad intuition, i de flesta fall vida överstiga den kunskap som går att inkludera i en vetenskaplig artikel – på samma sätt som jag tidigare beskriv att texten bara härbärgerar en liten del av den kunskap som skrivandet alstrar. Men om vi i varje vetenskapligt resultat räknar in den kunskap som kan komma att alstras genom teoretiskt vidarebyggnad utifrån detta resultat, förhåller det sig på samma sätt med vetenskap som med konst: Verkets kunskap fortsätter att växa med varje ny människa som ställs inför det, så att den snart långt överskrider den kunskap som upphovspersonen vunnit under dess tillkomst.

Jag talade inledningsvis om kunskapsstillgången som en förvandlingsprocess – den magiska övergången från en som inte vet, till en som vet. Hur förändras jag av att veta? Kanske på samma sätt som jag förändras av att ingå en nära relation med en annan levande varelse – den förändring som genom ingåendet av en sådan relation äger rum i mig har mycket litet att göra med de fakta jag under processen tillägnar mig om den andres beteende och liv. Och på samma sätt, tror jag, med konstens vetande – den kan, som jag också antydde tidigare, kanske bäst förstås som en kännedom, en tät och djup bekantskap med det konstnärliga materialet. Och jag tror att vi, såväl inom som utom konsten, har mycket att vinna på att betrakta allt kunskapssökande just som ett närmande till ett främmande något, som man måste nalkas ödmjukt, lyhört och uppmärksamt för att komma det verkligt nära. Det är en syn på lärande som kan kontrasteras mot den som tycks dominera samtiden, inte minst inom skolväsendet, där kunskapen måste presenteras på ett för eleven aptitligt sätt – varför inte som en mobilapplika-

tion? – och hennes självförtroende måste stärkas i varje steg för att hon skall förväntas ta sig vidare genom kunskapsprocessen. Vår tid tycks ha förlorat insikten om att tillägnelsen av nytt material, vinnandet av något som på djupet kan beskrivas som kunskap, måste vara slitsamt, på samma sätt som ingåendet av en betydelsefull relation alltid är det.

Om vi beslutar oss för att detta relationella sätt är användbart för att förstå konstens vetande, gör det också tydligt för oss varför behovet av tolkning av den vunna kunskapen är så mycket mindre inom konst än vetenskap: den kännedom som uppstår vid ingåendet av en relation är en aspekt av relationen, men att isolera och verbalisera denna kunskap har ingen som helst betydelse för relationens mening eller realitet. Jag kommer åter att tänka på den moderna fysiken, och då särskilt kvantmekaniken, som genom sina ekvationer har skapat en mycket precist formulerad matematisk apparat för att förutsäga beteendet hos vår omgivning, och också dra upp gränser för hur noggranna sådana förutsägelser kan bli. Med den kvantmekaniska formalismens hjälp kan vi med god exakthet beräkna utfallet av otaliga experiment – men fortfarande är det få av dessa ekvationer som vi är förmögna att omsätta i bilder eller i naturligt språk. Vi vet med andra ord inte vad det är vi har en representation av, exakt vad det är vi har förstått, men uppenbarligen har det något med verklighetens beskaffenhet att göra. Inom naturvetenskapen betraktar vi naturligtvis denna oförmåga att tolka resultaten som en brist. Men betraktad som ett konstverk kan kanske kvantmekaniken sägas vara fullödlig – den är uttryck för en form av kännedom, en form av kunskap om vår relation till vår omvärld. Kanske är matematiken den enda form som just denna kunskap kan kläs i, och oavsett vilket består dess innebörd inte i dess eventuella verbalspråkliga beskrivning, utan i den aning om bekantskap med tillvarons innersta som den förmedlar.

Jag har, hittills, talat omväxlande om kunskap och vetande, och med dessa två begrepp avsett ungefär samma sak. Men det tycks finnas en skillnad mellan att veta och att kunna – och baserat på denna skillnad är det möjligt att förstå vetandet som ett teoretiskt specialfall av kunskap. Vad jag känner till om kemins periodiska system utgör då ett typexempel på vetande, medan mina färdigheter i att simma, eller dreja, är en annan form av kunskap, med en uttalat praktisk dimension. Samtidigt är jag övertygad om att distinktionen mellan praktiskt och teoretiskt, mellan att kunna och att veta, är mindre grundläggande än vad den kan verka i förstone. Nästan alla former av kunskap har en praktisk aspekt – exempelvis är det inom högst abstrakta områden som matematik och fysik av fullständigt central betydelse att behärska färdigheter i bevisföring och beräkningsarbete, färdigheter som i högsta grad sätter sig i kroppen och tar dess intuitiva förmågor i anspråk. Kanske är det möjligt att veta utan att kunna, men jag är beredd att påstå att vetandet är meningsfullt enbart i den praktiska kunskapens kontext.

I diskussionen ovan har jag, trots detta, mer eller mindre förbigått den praktiska kunskap, det hantverkskunnande, som är av central betydelse för alla former av konstutövning – skådespeleri, måleri, skrivande, fotografi eller performancekonst, eller kanske snarare tagit den för given. De konstnärliga sysselsättningarnas yrkeskunnande är lika avgörande för konsten som förmågan att framföra ett fordon är för åkeriverksamheten, som förmågan att hantera verktygen är för snickeriet. Men det finns, utöver de konstartsspecifika färdigheterna, ytterligare färdigheter som är tätt bundna till den konstnärliga praktiken, nämligen den samling av färdigheter som vi kallar mänsklighet. Många basala mänskliga förmågor – till närvaro, till kommunikation, till beslutsfattande, närhet, gränsdragning – är färdigheter i den bemärkelsen att de

måste praktiseras för att bibehållas. Jag föreställer mig att det hos konsten, och då särskilt de fysiska konstverken, finns en kraftfull potential att bidra till upprätthållandet av dessa förmågor – exempelvis förmågan att vara fullt ut närvarande på en plats, som tycks ha gått förlorad i en samtid som ständigt har sin uppmärksamhet riktad mot det frånvarande. Konsten kan inte ensam bära detta ansvar, men kanske kan den i kraft av sina relativa frihet från samhällets ideologiska premisser bidra till att åtminstone påminna oss om att dessa färdigheter utgör en del av ett fullödigt människovara – att de en gång har existerat, och kan återerövas. Det skulle, i så fall, göra konstens kunskap till den absolut viktigaste vi har.

Lars-Gunnar Bodin

Förmedling – ett jobb för konstnären?

Preludium

Temat är givet: Verbet »förmedla« och dess användning inom konstsfären. Den uppsats som jag här lägger fram har sin grund i min konstnärliga verksamhet och de erfarenheter jag samlat på mig under lång tid. Den är i alla avseenden höggradigt subjektiv. Jag har inte haft några ambitioner att ge en heltäckande redovisning av verbets alla möjliga tillämpningar. En del spekulativa resonemang och extrapoleringar om vad som rör sig i den tekniska och naturvetenskapliga världen, och som eventuellt kan ha någon bäring för ämnet, har fått ett visst utrymme i min text. Jag är också medveten om att somliga delar av mina tankegångar kan uppfattas som truistiska i övermått.

Jag kan inte höra att verbet har några filosofiska »övertoner« som t.ex. verbet »vara«, men erkänner villigt att jag kanske är döv för sådana signaler. Verbet »förmedla« bereder oss inga större svårigheter i vardagsspråket. I dagligt tal är ju verbet ganska enkelt och rakt på sak som exempelvis i sammansättningar likt arbetsförmedling och bostadsförmedling. Inom konstområdet kan emellertid även de mest jordnära begreppen bli komplexa och mångtydiga. I viss mån gäller detta även verbet »förmedla«.

Begrepp och terminologi

Problemet med många konstteoretiska resonemang är begreppsapparatusens brist på precision och entydiga definitioner. Emellertid gäller detta förhållande att även de flesta begrepp – som i vardagspråk och fackspråk synes vara helt entydiga och avgränsade – får en tendens att bli diffusa eller rent av svårbegripliga när de uppträder och används inom konstens domäner. Motsvarande villkor gäller också när naturvetenskapens väl definierade begrepp kommer till användning inom konsten i en mer överförd bemärkelse. De förlorar i hög grad sin stringens och precision och blir oklara och mångtydiga. Allt som oftast utvecklas dylika termer till s.k. öppna begrepp* som kan ge upphov till ett nästan oändligt antal tolkningar och innebörder likt »demokrati«, »frihet« och »rättvisa«. Innebörden av demokratibegreppet i det forna Aten, DDR eller i dagens Sverige äger en väsentlig åtskillnad. Samma predikament gäller givetvis för själva konstbegreppet. En del av de begrepp som jag för övrigt använder i min text såsom »budskap«, »kultur«, »kommunikation«, »världsbild« tillhör samma kategori.

Sannolikt anser en stor del av konstälskarna och kulturlivets funktionärer att konstatövningens främsta syfte är att etablera en kommunikation mellan upphovspersonerna och deras publik. Man tänker sig att konstnären kommunicerar med mottagarna via konstverket och dess innehåll i vidaste bemärkelse. Enligt gängse definitioner så inbegriper kommunikationen ett ömsesidigt förhållande mellan konstnär och publik. Kommunikationen är således

* Walter B. Gallie: *Essentially Contested Concepts*, i: *Proceedings of Aristolian Society*, Vol. 56, 1955–56. Källa: Olle Edström: *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*, 1991. (Se också Leonard B. Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, sid 32, The University of Chicago Press 1956).

inte enkelriktad. Enligt min mening saknas denna relation om man ser »förmedlingen« som ett sätt att överföra ett konstverk och dess budskap till en presumtiv publik. Sammanfattningsvis är det fråga om *vem som skall förmedla vad, hur det förmedlas, till vem och hur mottagandet fungerar.*

Medier

Jag ser således »förmedlingen« som en i stort sätt en distributions-teknologisk företeelse och kan därför bildmässigt liknas vid postverkets pakethantering. Många konstnärer skulle kanske uppfatta denna liknelse som väl prosaisk och föredrar att se förmedlingens tekniska sidor som en fråga om vilka medier eller distributionskanaler som skall komma till användning för konstverkets förmedling. Begreppet medium, på det sätt som jag använder det, består av två komponenter. Dels som en beteckning för de rent tekniska kanalerna för massdistribution – det vill säga boken, högtalaren, fotografiet, video, radio, tv, internet, etc. – dels som en benämning av de produktionsmetoder, former, material och verktyg som används i skapandet av det konstnärliga objektet inom exempelvis instrumentalmusiken, oljemåleriet, skulpturen, och den digitala konsten. De traditionella konstmedierna såsom instrumental- och vokalmusik, oljemåleriet, skulptur, m.m. har utvecklats under jämförelsevis långa tidsrymder och med en hjälp av en tämligen okomplicerad teknologi. I dag kan valet av tekniskt medium för budskapets förmedling vissa fall till och med vara av mindre betydelse, då flera tekniska medier är tänkbara för samma budskap.

Valet av förmedlingsmedium kan i många fall vara av stor vikt och leda till att konstverket i betydande grad måste anpassas efter mediets förutsättningar, vilket kan få direkta återverkningar på

konstverkets konception. För en majoritet av konstnärerna har sannolikt förmedlingsmediet inget särskilt egenvärde. Man följer väl upp trampade stigar. Konstnären väljer givetvis det förmedlingsmedium som synes bäst anpassat för sitt konstverk. Medier som TV, radio, böcker eller galleriutställningar etc. ses nog som rätt triviala och självklara. Om man vill höja förmedlingens nivå av sofistika-tion måste man tillgripa ett överraskande och ovanligt medium som exempelvis att förmedla en film direkt på insidan av ett par glasögon eller kanske rentav skapa ett helt nytt medium för konstverkets överföring. I ett sådant fall är »Novelty-effekten«, d.v.s. nymodighetsfaktorn, emellertid i många fall rätt kortlivad, inte minst för att teknikutvecklingen är så uppdriven. Den tekniska utvecklingen kan snabbt ändra inriktning och konstnären riskerar att stå med ett medium som helt har hamnat i bakvattnet. I värsta fall upphör all teknisk support och mediet blir oanvändbart. Konstverket riskerar att hamna på konsthistoriens soptipp.

Modellen

I Ingemar Bengtssons verk »Introduktion till musikvetenskapen« finns en schematisk översikt som avser kommunikationskedjan inom musiken. Den kan relativt lätt modifieras att gälla andra konstområden. Man kan till exempel byta ut »tonsättaren« i ruta ett mot »koreografen« eller »dramatikern«. Bengtssons schema är onekligen rätt komplicerat och kräver en viss ansträngning för att kunna förstås på djupet. Jag vill därför tillämpa en betydligt förenklad förmedlingsmodell för kommunikationsprocessen enligt följande triadiska* modell:

* Leonard B. Meyer: »Meaning in Music and Information Theory«. Meyer

Steg 1. Konstnären – i vidaste bemärkelse – väljer eller utformar ett budskap eller ett innehåll, som gärna bör kunna sammanfattas i verbala former.

Steg 2. Med hjälp av ett lämpligt medium eller kommunikationskanal förmedlas budskapet, som i det ideala fallet bör vara av en sådan art att inget av budskapet eller innehållet skadas eller förvrängs under denna process.

Steg 3. Överföringens mottagare, d.v.s. lyssnarna, läsarna och åskådarna – antas då uppfatta och förstå budskapet i sin helhet och utan större svårighet.

(Med begreppet »konstnären i vidaste bemärkelse« menas här den primäre upphovspersonen alltså bildkonstnären, författaren, koreografen, poeten, tonsättaren, etc.)

Som modellen är formulerad ovan utgör den ett idealtillstånd, men vid ett närmare påseende är den behäftad med vissa svårigheter och problem. När det gäller steg 1 måste man även komplettera modellen med en extra kategori »förmedlare« i form av olika uttolkare – skådespelare, dansare, performance-artister, musikinterpretter, etc. Man bör även ha i åtanke de mer perifera förmedlare, vilka verkar som introduktörer, kritiker och debattörer av olika slag inom konstområdet. Jag vill också betona att jag ser kopplingen mellan budskapet och förmedlingsprocessen som mer fundamental och starkare än den del av modellen som berör förmedlingen

behandlar begreppet »the triadic relationship« som har introducerats av Morris A. Cohen och George Herbert Mead. *Music, The Arts, and Ideas*, sid 6, The University of Chicago press 1967.

och mottagaren och den eventuella återkopplingen mellan mottagarna och upphovspersonerna.

Den triadiska modellen verkar fungera utmärkt och smärtfritt när det gäller förströelseindustrins alla yttringar. I vissa lägen fungerar den också för de seriösa konstnärer som i kraft av sin yrkeskicklighet underordnar sig – av fri vilja eller motvilligt – ett budskap som formulerats av personer utanför konstnärens yrkeskrets och som tidvis kan ha andra avsikter än att medverka till att ett konstverk skapas. Skärskådar man konstarnas historia så finner man lätt flera exempel på detta förhållande, från de religiösa samfundens doktriner till Stalintidens glorifiering av kommuniststatens arbetshjältar och 1968-vänsterns plakatkonst. Emellertid är vissa konstarter, som t.ex. instrumentalmusiken, mindre användbara för dylika ändamål.

Steg 1

Med modernismens utveckling under 1900-talet blev friheten total när det gällde att uttrycka vilket budskap som helst inom konstområdet. Med Marcel Duchamps »ready makes« tog sig konstnären också rätten att ha sista ordet när det gäller att avgöra vad som är ett konstverk. Steg 1 i ovanstående modell kan i många fall bli mer problematisk då konstnären ofta strävar att göra sitt budskap så personligt och originellt som möjligt. Något som inte sällan leder till komplexa och svårtydda budskap. Förmedlingens mekanismer gnisslar redan i detta skede. Därtill kommer att vissa konstnärer helt framt påstår att de inte har något budskap att vidarebefordra, såsom t.ex. John Cage som deklarerade att: »I have nothing to say and I say it« (Cages »Silence«). Duchamp har också framkastat idén om konstnären som ett medium av ockult natur, det vill säga

en person som »förmedlar« ett budskap utan att själv förstå dess innehåll. I ett sådant läge är man frestad att tro att konstnären styrs av de mer omedvetna inslagen i sin världsbild.

För vissa konstnärer är Cages exempel säkert en lockande utväg för att helt kunna koncentrera sig på själva konstskapandets hantering och aldrig behöva besvara frågan om vad verket innehåller eller betyder. Beethoven är ett exempel på en sådan konstnär. Han lär ha avskytt alla försök att beskriva ett innehåll som var skilt från verkets form och tonspråk. Etiketter som »mänsken« var honom helt främmande och klistrades på hans pianosonat långt efter hans död.* Frågan är då om steg två i modellen blir avbruten eller meningslös och vad händer i ett sådant fall med steg 3? Många skulle troligtvis anse att konstnären helt enkelt struntar i sin publik om denne uttalar sig som Cage eller är sluten som en mussla likt Beethoven. I detta läge kan eventuellt en intressant omständighet uppstå. Konstnären förmedlar då ett objekt som kan bli föremål för en ur konstnärens synpunkt önskad tolkning. Publiken kan lockas till att uppfatta konstverket som om det faktiskt innehåller ett dolt budskap. En sofistiskt lagd person kan hävda att även ett »tomt« konstverk utgör ett slags budskap.

Hur skall man betrakta ett verk där konstnärens budskap i första hand eller kanske enbart är att skapa ett konstobjekt som är »behagligt för sinnena.«** När inget budskap föreligger, som kan formuleras i verbala termer, vad är det som då förmedlas? Jag menar dock att vad än konstnären själv påstår så lämnar konstverket spår efter sig, vilka alltid emanerar eller kan hänföras till hans eller hennes

* Leonard B. Meyer: Om Beethovens »Mänskens-sonat«. *Spheres of Music*. The Univ. of Chicago Press 2000. sid 21.

** Ewa Jeanette Emt: »Baumgarten och den moderna estetikens födelse« Skriftserien »Kairos« nummer 1. »Estetiken blir då en vetenskap om fullkommandet av förnimmelserna, vilken skall analysera vad som behagar och misshagar sinnena.«

världsbild. I ovanstående fall är det således helt enkelt en fråga om att förmedla ett objekt som ger upphov till en renodlad sinnesupplevelse hos mottagaren.

Vad som är behagligt för sinnet har dock växlat under historiens gång. Under medeltiden ansågs t.ex. den stora tersen vara dissonant, vilket är lustigt när s.k. terssång i dag är så vanlig inom populärmusiken, inom vilken man ju oftast försöker stryka publiken medhårs med »välljud« (t.ex. popmusikduon »First aid«). Redan Aristoteles ansåg emellertid att ett konstverk med ett motbudande motiv eller anstötlig framtoning, som således inte var behagligt för sinnet, dock kunde ha ett stort konstnärligt värde.

Den konstruktivistiskt och rationellt inriktade konstnären, som avvisar all yvig filosofisk överbyggnad eller esoterisk mysticism i samband med sina verk, kan helt framt meddela att han eller hon inte har något budskap eller aldrig haft någon önskan om att säga något specifikt till publiken utöver existensen av sina verk. Bli då deras arbeten mindre värda än de verk som vissa konstnärer låter omgärdas av allsköns kryptiska eller cerebrala kommentarer och introduktioner? Om viljan till förmedlande av ett budskap saknas vad är det då som driver konstnären framåt i sin verksamhet? En rimlig förklaring är måttet av tillfredsställelse över att ha åstadkommit och slutfört något som konstnären kanske sedan länge kan ha kämpat med eller det lustbetonade i själva skapandet. Ibland leder detta till att han eller hon upplever att ha »uppfunnit« något nytt. »Novelty-effekten« i konstskapandet kan också vara en påfallande drivkraft. Stravinskij skriver i sin musikaliska poetik att han vid något tillfälle kallade sig musikuppfinnare. Svårare än så behöver kanske inte det konstnärliga arbetet te sig.

Steg 2

Modellens steg 2 har mer karaktären av en distributions- och kommunikations-teknologisk företeelse, ett slags paketering. Förmedling är då ett mer adekvat begrepp än kommunikation som sammanfattning av modellens mellersta del. Innehållet i »paketet« är – som jag ser det – budskapet i alla dess former och manifestationer. En del konstnärer hävdar – som jag tidigare har sagt – att deras paket är helt »tomt«, en åsikt som jag till vissa delar också omfattar i min egen konstnärliga gärning. I ett sådant läge kan förmedlingens fokus komma ligga på själva paketets utformning och utseende. Det konstnärliga objektet i sig själv blir budskapet och man närmar sig Marshall McLuhans numera ganska slitna idé: »The Medium is the Message«.

En annan aspekt är att konstnärens skapelse är i hög grad ett slutet objekt för utomstående personer under arbetsprocessen. Först vid det slutliga överlämnandet till offentligheten klipps banden av till upphovsmannen. Arbetet med konstverket sker i ett avskärmat tillstånd som ofta kan leda till att en inre dialog uppstår mellan skaparen och hans skapelse. Objektet i detta avseende kan fungera som ett slags »diskussions-partner«. Konstverket kommer i detta fall också tjäna som kommunikationsmedium som ger upphov till begrundan och en känsla av återkoppling eller gensvar från konstobjektet under skapelseperioden. När skapelsearbetet är helt avslutat börjar banden mellan upphovsmannen och hans eller hennes kreation att försvagas successivt. Enligt min egen erfarenhet så har jag märkt att mitt sätt att tänka under arbetet med ett visst verk bleknar bort med tiden. I dag har jag förlorat nästan all »mental« kontakt med ett flertal av mina tidigare verk när det gäller på vilket sätt jag resonerade under kompositionsprocessen. Det enda som finns kvar är att jag vanligtvis känner igen dem som mina.

Den primära upphovsmannen är en ganska ensam person i sitt konstnärliga arbete. Samuel Beckett har skrivit att människans ensamhet är obotlig och att »konsten är apoteosen av ensamheten«. Hans slutsats är att konsten är att den enda utvägen ur denna belägenhet och vara sann mot sig själv. Det är också den enda vägen till kommunikation – inte med andra människor – utan med sig själv. Som jag ser det blir konsekvensen av sådana tankar att skapandet till största delen är en angelägenhet mellan uphovspersonen och hans eller hennes alster och konstnärliga strävan.

Tidigare i konstens utveckling var konstnären i hög grad inlåst i sitt val av konstnärligt medium. Mediet krävde i princip ett livslångt inlärande av dess tekniska uttrycksmedel och manuella hantering, även om man finner många exempel på konstnärer som behärskade flera konstområden. Den snabba och ständigt accelererande tekniska utvecklingen, som genomsyrar åtminstone de västerländska samhällena, har även i hög grad påverkat konstarnas teknologi och konstnärernas utbildning. Den har också skapat nya medier och kanaler, något som bland annat har lett till att konstarnas yrkesgränser har blivit mer och mer diffusa. Framför allt bland de yngre konstnärerna är det i dag vanligt att man behärskar flera konstarter parallellt. Man kan dock notera att en del äldre konstnärer ibland har vissa svårigheter att finna sig till rätta bland innovationerna. Man vill helt enkelt inte gå tillbaka till nybörjarstadiet och vänder därför den nya tekniken ryggen. Inte heller är man hågad att hörsamma Buckminster Fullers käck uppmaning att låta sig utsättas för en ständigt pågående vidareutbildning, ett »University for Life«.

Den tekniska utvecklingen är emellertid aldrig entydigt bra eller dålig. Det gäller även den teknik som konstnären kan komma att använda sig av. I många fall hinner dock inte konstnären med det tidskrävande arbetet att tränga ner på djupet när det gäller att

undersöka och utforska det tekniska verktygets inneboende möjligheter för ett seriöst konstnärligt arbete. Detta förhållande kan leda till ett ytligt arbete och kortlivade gimmicks, samt att verktyget snabbt sorteras bort som föråldrat och förbrukat, vilket knappast är befruktande för konstens utveckling.

Någon gång händer det att ett nytt tekniskt verktyg ger upphov till en helt ny konstform, ett slags »paradigmskifte« inom konsten. Omkring 1948 introducerades bandspelaren för rullband av plast. Ljudinspelning blev avsevärt enklare att hantera. Enskilda ljud kunde lätt särskiljas och hanteras som »ljudande objekt« och klip-pas ihop på ett sätt som liknade filmredigering. Den franske komponisten och ljudingenjören Pierre Schaeffer insåg på dessa grunder tidigt det nya verktygets konstnärliga möjligheter. Hela ljudvärlden stod nu till komponistens förfogande och de enskilda ljuden kunde lätt fogas samman till helt nya konstellationer. Man kunde nu också mer i detalj studera »de ljudande objektens« struktur och karaktär och värdera deras konstnärliga potential. En ny ljudvärld uppenbarades, vilket föranledde Schaeffer att introducera den nya konstarten »konkret musik«. Hela vår ljudvärld blev nu potentiellt användbar för en komposition. I dag före-drar en del konstnärer att kalla den »ljudkonst« eller akusmatisk konst (*acous-matic art, l'art acousmatique*) för att särskilja den från det vi vanligtvis kallar musik. Gränsdragningar inom konstens områden är dock sällan knivskarpa utan gränzsonerna uppvisar ofta diffusa blandningar av två eller flera konstformer.

Den mimetiska faktorn

Om man betraktar en ny konstform som ett medium för förmedling av budskap och sinnliga upplevelser enligt ovan nämnda tre-

stegsmodell, hur kommer den då att fungera och hur skall den värderas? Schaeffer ansåg att den konkreta musiken skulle upplevas och uppfattas på samma abstrakta sätt som vi uppfattar instrumentalmusiken, d.v.s. den skulle inte överföra några verbala budskap eller ge upphov till »utommusikaliska« associationer. Ett ljudande objekt var ett »faktum« och var således inte behäftad med några föreställningar utöver sin existens. Man blev dock rätt tidigt varse att en del konkreta ljudobjekt ändå hade en betydande associativ eller mimetisk laddning. Ljudet från en ringklocka, startande jetplan eller jollrande barn kunde definitivt störa den ideala perceptionen, men även ljud, vilka inte var inspelningar av klart identifierbara ljudkällor, kunde uppfattas som mimetiska.* I viss mån påminner detta förhållande om Platons idéer om »Mimisis« och efterbildningen. Man kan dela in den mimetiska effekten i tre nivåer:

Nivå 1. De ljud eller ljudförlopp som är möjliga att direkt uppfatta som en ljudlig efterbildning av någonting som vi lätt känner igen t.ex. barnjoller, ambulans sirener, skällande hundar, fotsteg i grus, dörrstängning, etc.

Nivå 2. Ljudet eller ljudförloppet är visserligen från början inspelat på ett »naturtroget« sätt, men har genomgått en mer eller mindre omfattande elektro-akustisk transformering, dock inte så långtgående att åtminstone inte det tränade örat uppfattar vad som efterbildats.

Nivå 3. Här är det efterbildande ljudet så pass omformat att man svårigen uppfattar vad som efterbildas. Man har dock kvar känslan att

* Lars-Gunnar Bodin: »Musiken – en gränslös konst?«, *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr 27–28, 2003.

något är efterbildat. I denna kategori bör man också inlemma de ljudförlopp som inte har någon bakgrund alls i den reella ljudvärlden, men som lyssnaren ändå associerar till denna i någon utsträckning t.ex. »det låter som ett startande jetplan« eller »en skock skrånande fåglar«.

Problemet kunde enligt Schaeffer lösas genom att man tillägnade sig en speciell »lyssningsteknik«, som han kallade »reducerat lyssnande« (*écoute réduite*) och som innebar att man måste tillägna sig en förmåga att bortse från ljudets »historia«. Innebörden var att man helt enkelt skulle lära sig att uppfatta *ljudet i sig*, på samma sätt som man lyssnar på traditionell instrumentalmusik. När man t.ex. hör pianomusik tänker man inte på den fysikaliskt tekniska process som frambringar ljudet utan kan koncentrera sig på musiken direkt. Senare tiders komponister som har arbetat med konkret musik och elektro-akustisk musik har inte sett den mimetiska faktorn som ett problem utan snarare som en konstnärlig möjlighet. Om man arbetar konsekvent på nivå 1 kan musiken nästan uppfattas som narrativ och ljudföljden skulle kunna beskrivas i verbala termer, något som man tidigare i grunden hade ansett vara omöjligt. Man har till och med försett sådan »musik« med beteckningen »Cinema Sonore«. Den konkreta musiken har alltså bidragit till att något nytt ur musikalisk synpunkt har kunnat förmedlas.

Mediernas flyktighet

Enbart under min drygt femtioåriga verksamhet som konstnär har flera medier och teknologiska verktyg tillkommit, men en del har också i det närmaste försvunnit. Det är ofrånkomligt att nya medier påverkar konstnärens arbete och kan ge upphov till nya konstfor-

mer. En del medier som fortfarande existerar förändrar även något av sin karaktär med tiden som t.ex. radiomediet. När jag började arbeta med elektroakustisk musik var radiomediet det naturliga och det viktigaste för en konstform som direkt var avsett att nå lyssnaren via högtalaren. Radiomediet var då exklusivt i händerna på ett monopolföretag och komponisten kunde inte räkna med få sitt verk framfört utan ett myndigt godkännande från mediebolagets producenter. Om man dock fick sitt verk framfört i någon av monopolradions kanaler så kunde man räkna med en stor lyssnarskara. I dag har mediet förändrats så att vem som helst kan »sända ut« sina verk från köksbordet via »internetradion«. Lyssnandet kan också äga rum i många former och är inte beroende av någon specifik plats. Mediet har blivit avsevärt mer demokratiskt och befrämjande för rätten till yttrandefrihet, men för komponisten sker det vanligtvis på bekostnad av publikens storlek. Förändringar i de etablerade medierna och de nya som uppstår är således inte problemfria för konstnärerna.

Man talar ibland också om den medieegna konsten och vad som är karaktäristiskt för ett visst medium. Emellertid är det inte alltid så lätt att sätta fingret på vilka speciella egenskaper som konstituerar ett specifikt medium, framför allt om man bortser från de tekniska aspekterna. Då en stor del av min konstnärliga produktion är komponerat för radiomediet borde jag ha en djupare insikt i vad som särskilt kännetecknar just detta medium. Jag vill peka på några särdrag hos radiomediet som jag uppfattar som essentiella. Lyssnarsituationen är viktig. Den upplevelse av närhet och intimitet som kan förmedlas till lyssnarna via radiomediet är av stor betydelse och känslan av att man blir en del av ett stort lyssnarkollektiv.

Steg 3

När det gäller steg 3 inställer sig frågan vilken betydelse för konstnären har då mottagandet av konstverket? När ett konstverk värderas och bedöms sker detta väsentligen utifrån mottagarens horisont. Dess estetiska värden och kvalitetsnivå bestäms i många fall av personer med liten eller obefintlig förstahandserfarenhet av de professionella konstnärernas arbete. Min uppfattning är att detta förhållande sällan bekymrar konstnären i någon mer avgörande omfattning annat än att positiv kritik av konstnärens verk ibland kan gynna hans eller hennes ekonomiska situation och karriär. Även när någon verkligen kvalificerad analytiker tar sig an konstnärens verk för en mer ingående och intelligent analys så blir det ändå lätt »snett«. Jag har själv blivit »utsatt« för detta tre gånger. Alla tre analyser var »felaktiga« så som jag ser det. Det indikerar, enligt min mening, att så snart verket lämnar konstnärens händer så lever det sitt eget liv och konstnären har mycket små möjligheter att styra och kontrollera hur mottagandet utvecklar sig. Mot denna bakgrund kan man fråga sig om konstnärens arbete i någon avgörande mening påverkas av publikens respons och reaktioner i form av gillande eller förkastande?

För uttolkaren, eller interpreten, har publikens respons säkerligen en viktig funktion. Han eller hon är ju ofta i direkt kontakt med lyssnarna eller åskådarna och kan omedelbart avläsa deras bifall eller motstånd, men för majoriteten av de primära konstnärerna – vilka vanligtvis saknar denna gynnsamma position – är det av föga betydelse. Utifrån min egen erfarenhet är det sällsynt att man får några signaler från publiken som visar om man har dess gunst eller ej. Detta förhållande är särskilt påfallande om man arbetar i radio-mediet eller ett liknande massmedium. Men även om man till äventyrs skulle möta ett massivt positivt gensvar så skulle det knap-

past påverka mig i mitt konstnärliga arbete. Jag är övertygad om att den största delen av de seriöst arbetande konstnärerna reagerar på ett liknande sätt.

Undantag finns i någon mån. Inom en liten grupp av synnerligen framgångsrika konstnärer kan det kanske vara av vikt att åtminstone inte drastiskt ändra sin stil och sina uttrycksmedel, eftersom »The Art World« förväntar sig att man alltid och omedelbart skall känna igen konstnärens verk och hans eller hennes stil. Emellertid baseras detta tillstånd oftast på rent ekonomiska grunder. Min slutsats blir att en återkoppling från modellens steg 3 till steg 1 är av ringa vikt för konstnären.

Det narrativa inslaget

Jag har inledningsvis framhållit att jag ser kopplingen mellan konstverkets budskap och dess förmedling som en fundamental enhet i min kommunikationsmodell. Samtidigt vill jag också betona att »budskapet« inte nödvändigtvis behöver uttryckas i verbala termer. Detta behöver påpekas då konsten i vår tid – som jag ser det – i högsta grad är präglad av ett narrativt synsätt – berättande eller beskrivande. Man kan särskilt se hur viktigt det narrativa inslaget har blivit inom populärmusiken. Det är svårt att tänka sig att »The European Song Contest« skulle bestå enbart av rent instrumentala stycken.

Även om den tekniska delen av budskapets förmedling spelar en stor roll för konstverkets väg till mottagaren så är det självklart budskapets »innehåll« och natur som är avgörande för konstverkets existens. Termen budskap används i min text som ett övergripande begrepp som innefattar merparten av det »innehåll« som förmedlas inom ramen för konstens kommunikation såsom alla

typer av narrativa element – beskrivande eller berättande i form av förmedling av religiösa, politiska, filosofiska, esoteriska, naturvetenskapliga idéer, etc. Den narrativa dimensionen är så dominerande att den konst som saknar denna komponent riskerar att marginaliseras. Den nutida konstmusiken är särskilt utsatt. I detta sammanhang måste man också nämna den konst där konstnären deklarerar att något budskap inte föreligger som kan uttryckas i narrativa termer, eller är ytterst förtegen ifråga om sitt budskap. Som det tidigare har sagts tillkommer de verk där det är uppenbart att konstnärens avsikt endast är att förmedla ett konstobjekt som är »behagfullt för sinnena«.

Om man ordnar konstarterna efter graden av deras narrativa innehåll i form av ett »spektrum«, så utgörs ändpunkternas maximum och minimum av romankonsten respektive instrumentalmusiken. Mellan dessa »poler« kan man ha olika uppfattningar hur övriga konstarter skall grupperas. I mitten av detta spektrum finner man bildkonsten som har den egenartade egenskapen att kunna vara fullständigt utan narrativa inslag eller i hög grad berättande eller beskrivande. Uttrycket att »en bild säger mer än tusen ord« har inte kommit till av en slump. En bild av Olle Bærtling eller Piet Mondrian saknar likväl helt den narrativa inslaget. Frågan är då om förmedlingen blir ofullständig eller kanske i alla delar avbruten om den narrativa komponenten saknas? Enligt min mening förmedlas ändå alltid den del av dessa konstnärers världsbild som har gett upphov till deras sätt att uttrycka sig och som ger sig till känna i verkets formella utförande. Om denna relation framstår som obegriplig för mottagaren så blir givetvis förmedlingen problematisk. Verket skulle i alla fall inte framstå som helt värdelöst utan upplevelsen av konstverket skulle kunna utmynna i det som jag ovan har beskrivit som »behagligt för sinnena«. En expertpublik kanske även skulle få en intellektuell »kick« av vissa strukturella förhållan-

den och hur färgkompositionen har gestaltats. Alla konstverk, som fordrar speciella insikter eller en omfattande kunskap vad det gäller konstnärens idébakgrund eller världsbild, kan därför utgöra en stötesten för mottagaren. I de fall man är obekant med de esoteriska idéer som omhuldades av flera kända konstnärer omkring förra sekelskiftet och framåt, har den nutida åskådaren sannolikt svårt att »förstå« kärnan i t.ex. Hilma af Klimts »abstrakta« bilder. Då blir antagligen upplevelsen av konstverket, och hur man värderar det, beroende av hur behagfull form och färg kan te sig.

Världsbilden

Ett centralt begrepp i mitt sätt att resonera är världsbilden.* Ibland betraktas världsåskådning och världsbild som synonymter. En del uppslagsverk har dock divergerande uppfattningar om hur dessa begrepp skall definieras. I min terminologi är inte världsbilden och världsåskådningen två kongruenta storheter, även om vissa likheter dem emellan kan förekomma. Världsåskådningen ser jag som ett filosofiskt verktyg för att förklara den yttre och »inre« verkligheten och kan delas av flera personer, medan världsbilden är individuell och är således en del av individens personlighet. Världsbilden medverkar och styr i många avseenden personens göranden och betenden på ett medvetet eller omedvetet plan.**

* Carl Lesche: »Världsåskådning, vetenskap, teknik och konst«. *Fylkingen Bulletin*, nr 1/1967.

** Mina tankar om världsbilden äger avlägset vissa drag av de idéer om »livsvärlden« som Edmund Husserl introducerade i samband med sin fenomenologi. Jag menar dock att en avgörande skillnad kan ligga i att världsbilden i många avseenden är en slumpvis ackumulerad ansamling av både medvetna och omedvetna föreställningar om världen, som även kan vara förvrängda och enligt den all-

I en morgontidning för någon tid sedan kunde man läsa att varje konstnär « alltid är en del av sin kultur». * Är man fallen för spetsfundigheter kan man tolka detta så att alla konstnärer har sin alldeles egen unika kultursfär. Jag blir mycket misstänksam när begreppet kultur används på ett så lättfärdigt sätt. Kulturbegreppet är för mig diffust och alldagligt och kan omfatta precis vad som helst av mänskliga aktiviteter och är därför svårt att precisera och för klumpigt att använda i konstsammanhang. ** Jag försöker därför i görligaste mån undvika dess användning. I denna uppsats använder jag därför hellre begreppet »världsbild«, som kan tillämpas på ett betydligt mer personinriktat sätt.

Man kan beskriva »världsbilden« som i stort sett ett slumpmässigt bildat konglomerat eller en reservoar för allsköns idéer, tankar, erfarenheter, influenser – under påverkan av filosofi, religion, politik och vetenskap, därtill kommer speciella färdigheter, beteendemönster, attityder, etc. Inte sällan så tar man till sig en del av dessa impulser på ett omedvetet plan t.ex. via spegelneuronernas inverkan på vårt sätt att imitera andra personers idéer, manér och uppträdande. Världsbilden kan hos vissa personer vara väl strukturerad och medvetet genomtänkt eller hos andra utgöra en mer oklar, kaotisk och tillfällig ansamling av tankegodis. Hos många människor är världsbilden ganska säkert en blandning av dessa ytterligheter. Andra delar av ens världsbild kan ha skapats av ett helt medvetet och målinriktat kunskapssökande, som kanske krävt årtal av tidsödande och mödosamma studier inom diverse discipliner,

männas uppfattningen helt felaktiga. Världsbilden är således i alla avseenden något som är specifikt för den enskilda människan och har en utpräglad och komplex sammansättning. Därför har två personer sannolikt aldrig helt identiska världsbilder.

* »Sin kultur«, DN 28.7.2014

** »Dopningskulturen inom cykelsporten«, DN 27.7.2007

samt att man genom många övningstimmar tillägnat sig den nivå av manuell skicklighet som konstnärens yrke kräver. För de flesta människor är världsbilden dock sällan statisk även om vissa delar kan bli livslånga. Stora delar av en persons världsbild ändras eller korrigeras också kontinuerligt. Särskilt intressant är det när en konstnär reviderar sin ideologiska position eller byter sin konstnärliga inriktning på ett genomgripande sätt och att bevittna hur denna process avspeglas hans eller hennes konst.

I det här sammanhanget är det givetvis av särskilt stort intresse hur den del av konstnärens världsbild som berör hans eller hennes estetiska preferenser och värderingar gestaltar sig. Dessa framträder mer eller mindre tydligt i konstnärens verk. Enligt min mening ackumulerar varje konstnär under sitt yrkesliv en uppsättning estetiska preferenser, som förslagsvis skulle kunna avläsas med hjälp av en riktad »statistisk« analys av denna parameter i ett lämpligt urval av konstnärens verk. Ett varierande antal av dessa preferenser är vanligen återkommande i konstnärens verk och kan bli ett så starkt återkommande inslag att de konstituerar dennes stil. I de fall man kan identifiera konstnärens källor kan ibland dessa tydliga preferenser ses som ett »lån« från andra konstnärer eller en specifik konstgenre eller rentav framträda som klichéer.

En del konstnärer delger generöst omvärlden varifrån hans eller hennes viktigaste impulser emanerar. Andra är synnerligen förtagna eller helt ointresserade av att lämna några som helst upplysningar i denna sak, vilket dock i de flesta fallen ändå går att spåra i deras verk. John Cage är t.ex. en konstnär vars världsbild är väl känd genom hans frikostiga sätt att redovisa sina influenser och hur dessa har förändrats och utsorterats under hans levnad. Inte minst gäller det hans andliga utveckling. Cages konstfilosofiska idéer och teorier har i betydande grad påverkat många andra konstnärers tänkande och världsbild. Därtill kommer att hans världsbild har

kommenterats och analyserats i otaliga avhandlingar efter hans död.

Den individuella världsbildens sammansättning påverkar med säkerhet det sätt konstnären kommer att formulera sitt budskap och bestämmer på ett eller annat sätt innehållet i hans eller hennes konst. Säkerligen är ingen persons världsbild heller helt statisk utan den förändras och påverkas fortlöpande av vad som sker i omvärlden på alla plan, högt som lågt, intellektuellt eller känslomässigt. Inte sällan anser nog konstnären att hans eller hennes idéer eller budskap är särskilt originella och enbart ett resultat av konstnärens begåvning och intellektuella förmåga. Mot bakgrund av ovanstående resonemang kan man definitivt ifrågasätta i vilken grad konstnärens tankar och idéer om verkets innehåll och budskap är helt och hållet hans eller hennes egna. Enligt min mening är det mer relevant att då tala om konstnärens världsbild som en betingelse, vilken påverkar och styr budskapets innehåll. Som jag tidigare berört har forskningen visat att vi i hög grad är beroende av våra »spegelneuroner«, vilka styr vår benägenhet att ta till oss och efterlikna företeelser i vår omvärld. När tillräckligt många personer härmar samma sak kan ett mode uppstå, eller i konstens fall en viss konstriktning. Då och då uppstår något som framstår som ovanligt och originellt inom konsten. Man skulle kunna förstå denna process som en effekt av att ett antal idéer och tankar i konstnärens världsbild som sammantaget medverkar till uppkomsten av nya och originella uttryck.

Min världsbild

När jag introspektivt försöker undersöka och analysera min egen världsbild utifrån en förhoppningsvis objektiv synvinkel kan jag identifiera ett antal idékällor som påverkat mitt sätt att betrakta t.

ex. konstens mångfacetterade uttrycksformer. Somliga influenser är för mig av fundamental och dominerande natur och betydelse, andra har varit mer tillfälliga och kommit och gått, men har ofta lämnat ett visst residuum kvar. Två tidiga upplevelser har i hög grad påverkat mitt sätt att tänka när det gäller bildkonsten: Utställningarna »Klar Form« från 1952 och Bærtlings, Mortensens och Jacobsens »Konkret Realism« från 1956, båda på Liljevalchs konsthall. Min bild av det konkreta konceptet förstärktes senare av mötet med Pierre Schaeffers »Musique Concrete« och Hans Arps idéer om den konkreta konsten samt influenserna från de konkreta poeterna Öyvind Fahlström, Bengt Emil Johnson, Åke Hodell, Leif Nylén m.fl. John Cages kompositionsidéer har också i många avseenden inverkat på mitt sätt att tänka, men jag har inte anammat alla hans grundläggande tankar som t.ex. idén om »obestämbarenheten« (*indeterminacy*) i den musikaliska satsen.

Ett mycket viktigt inslag i tillkomsten av min världsbild var den seriella kompositions-tekniken inom musiken, vars höjdpunkt inföll omkring 1960. Med den följde en konstruktivistisk inriktad estetik som kunde appliceras även inom bildområdet. Mitt intresse för numeriska proportioner väcktes vid denna tid, i synnerhet serier baserade på primtal. Fortfarande är jag fascinerad av dessa »mystiska« talföljder. Det gäller såväl musik som bildframställning. Inom konsten är detta inte något nytt tänkande. Man finner där en lång historia när det gäller numeriska proportioner och diverse yttningar av talmystik. Det egendomliga är deras nästan cykliska försvinnande och återkomst. Var är vi i dag? Intresset för dylika ting förefaller vara mycket lågt för närvarande. Konstens idéhistoriska aspekter är i förgrunden i min världsbild men på en rätt diletantisk nivå. Influenser från det naturvetenskapliga området är ofta tydliga. Andra mer aparta inslag i min konstnärliga världsbild är intresset för parapsykologi och science fiction.

Vad kan vi vänta oss av framtiden?

DEN HISTORISKA BAKGRUNDEN

I det tidigare nämnda scenariot med Pierre Schaeffer och den konkreta musiken har jag försökt visa att introduktionen av nytt tekniskt redskap kan resultera i uppkomsten av en ny konstform. I framtiden kommer med all säkerhet nya konstformer att uppstå enligt denna mekanism. Ett problem lurar i bakgrunden. Hur långt är vi beredda att acceptera ett tillstånd där verktyget har producerat merparten av konstverket »på egen hand«? Måste konsten definieras som en företeelse som till hundra procent är skapad av människor för andra människors sinnliga och intellektuella upplevelser? Vi har redan i betydande utsträckning låtit de teknologiska redskapen ta över stora delar av själva realiserandet av konstverket utan att konstnären har haft full insyn i eller kunnat övervaka alla detaljer ifråga om hur resultatets tillblivelse gått till. Vi kanske upplever att vi har full kontroll över processen, eftersom resultatet kan utvärderas, modifieras efter konstnärens vilja eller förkastas när maskinen gjort sitt. Emellertid blir maskinerna tekniskt sett alltmer sofistikerade och deras arbetssätt, utifrån konstnärens horisont, närmar sig funktionen av en s.k. *black box*. Konstnären har i sådant läge praktiskt taget inga möjligheter att förstå eller på denna nivå ingripa i det sätt maskinen utför sitt processarbete. Nästa steg kan innebära att maskinen ta över allt större delar av konstnärens detaljarbete för att till slut göra hela kompositionsarbetet i dess vidaste bemärkelse. Konstnären kan dock ge maskinen ett grundmaterial samt ett varierande antal regler och instruktioner som skall styra maskinen i önskad riktning. Vanligen kallas detta algoritmisk komposition som i princip kan tillämpas inom alla konstområden, inklusive poesin och romankonsten.

Historiskt sett så började man tidigt att experimentera med dessa ting. Det första musikverket som genererades enligt dessa principer kom till redan 1956 med titeln »the ILLIAC suite for string quartet«. Resultatet var en del av ett forskningsprojekt där syftet var att studera hur specifika stilistiska element kunde uttryckas i form av ett regelverk. Utifrån denna grund kunde ett program skrivas där datorn med hjälp av slumpvalsmetoder skulle generera ett underlag som kunde översättas till ett konventionellt partitur. Resultatet blev ett verk som lite avlägset klingar som en hybrid mellan Bartok och Stravinskij. Vad är det som här förmedlas? Om man inte känner till verkets tillkomsthistoria så skulle kanske en konsertpublik uppfatta det som ett lite taffligt epigonarbete av en tonsättare som är osäker på sina uttrycksmedel. Idag är detta tillvägagångssätt – åtminstone på forskningsstadiet – synnerligen långt framme. Enligt uppgift har t.ex. den amerikanske tonsättaren David Cope lyckas framställa »syntetisk« Bach-musik, d.v.s. helt »nya« Bach-verk, vars brist på autencitet endast kan fastställas av kvalificerad expertis.

Vid samma tid som ILLIAC-projektet genomfördes började Yannis Xenakis i Paris använda dessa metoder, som han kallade »stokastiska« för sina egna mål som tonsättare. I verket »Pithoprakta« för stråkorkester (1955–56) är utgångspunkten att i musikaliska former gestalta hur gasmolekyler »rör« sig i ett slutet rum. Verket är som ett stycke modern konstmusik mycket övertygande och har ett gediget anseende som ett betydande konstverk inom den musikaliska modernismen, men är problematisk sett ur ett förmedlandeperspektiv. Även om »innehållet« i budskapet tillkännages så är det förmodligen bara ett fåtal bland lyssnarna som verkligen förstår och uppfattar den fysikaliska kopplingen till det musikaliska materialet. I denna typ av verk är därför risken att förmedlingen av verkets »innehåll« inte når fram till lyssnarna. Verkets konstnärliga

status i konstvärlden tycks i alla händelser inte ha påverkats av detta förhållande. Bör man tolka detta så att det »innehåll« som skall förmedlas inte har någon särskilt stor betydelse i alla lägen?

Det är svårt att få en uppfattning om i vilken utsträckning algoritmiska kompositions-metoder används i dag. Såsom jag tidigare påpekat faller många tekniker ifrån som kommer till användning inom konsten därför att konstnärerna av någon anledning finner dem förbrukade och inaktuella och därför ser dem som föråldrade. Min åsikt är dock att de algoritmiska arbetssätten är synnerligen kraftfulla och sannolikt kommer de till användning igen. Vi kan se att till synes bortglömda kompositions-metoder, vilka har varit vilande under lång tid, kan bli aktuella igen.

Ett intressant fall i detta sammanhang är Lotta Lotass roman »Den svarta solen«, som av allt att döma är uppbyggd eller »komponerad« efter aleatoriska principer, vilket är särskilt intressant med tanke på att denna kompositions-metod inom den seriösa modernistiska musiken har i princip ansetts som överspelad sedan 1960-talet. Begreppet aleatorisk har sin upprinnelse i det latinska ordet alea som betyder tärning. Användningen av denna kompositionsteknik förringar på intet sätt Lotass roman, som har synnerligen stora litterära förtjänster. Det aleatoriska konceptet är emellertid av tidigt datum. Mozarts »tärningsvalser« från 1700-talet* är baserad på samma typ av slumpmetod. De moderna varianterna av denna kompositions-metod introducerades av Pierre Boulez och Karl-Heinz Stockhausen. Stockhausens »Klavierstück 11« (1958) blev ett slags modellkomposition för andra tonsättare, som t.ex. Bo Nilsson med »Zwanzig gruppen för tre träblåsare«. Inom poesin kan man peka på den performativa versionen av Bengt Emil Johnsons »Gubbdrunskning« från 1963.

* Mozart: »Ein musikalisches Würfelspiel«. Oklart när verket är komponerat. Något Köchelnummer ser inte ut att finnas.

Den aleatoriska idén bygger på att upphovspersonen »komponerar« ett antal strukturer, t.ex. musikaliska passager av varierande duration, bildelement, verbala fraser eller texter, vilka vanligen saknar någon specifik ordningsföljd. Vid framförandet får interpreten instruktioner hur verkets material i princip skall hanteras, ibland ges mer specifika instruktioner hur själva valet av strukturerna skall gå till. I Lotass fall är det läsaren som blir »interpreten«. Hennes roman kan även ses som ett exempel på »interaktiv litteratur«. Jag menar att detta exempel stöder idén om att vissa kompositionsmetoder vidaste bemärkelse återkommer periodvis och kan få en förnyad aktualitet.

DEN INTERAKTIVA FAKTORN

En företeelse som tilltagande grad kan komma att beröra konsten och dess förmedling i steg 2 är något som man skulle kunna rubricera som den interaktiva faktorn, vilket innebär att mottagaren d.v.s. läsaren, lyssnaren och åskådaren ges möjlighet att i varierande utsträckning och på allehanda sätt interagera och påverka konstverkets framtoning och utförande. En hel del försök har redan gjorts och ett mindre antal övertygande tekniska lösningar har redan presenterats. Här ska nämnas ett par av datormusikens »uppskaffare« Max Mathews. Hans »Radio Baton« och »Radio Drum« är exempel på elektroniska kontrollorgan som styr ett färdiginspelat musikflöde. Med »Radio Baton« påverkas ljudflödet av de två parametrar som en dirigent visuellt meddelar orkester, i det här fallet tempot och ljudstyrkan. Lyssnaren håller i sina händer två trådlösa »dirigentstavar« som var och en kontrollerar sin parameter av de ovan nämnda och blir på så sätt den som »styr« orkestern i dessa två avseenden och således en »medverkande« interpret. Dessa två

tekniska innovationer får dock anses som tämligen harmlösa i den meningen att de ingriper måttligt i tonsättarens verk. Mycket mer genomgripande interaktioner är inte svåra att föreställa sig. Det är också frestande att extrapolera de idéer och tekniska realisationer som redan existerar. Alla konstarter kan bli föremål för ett interaktivt tänkande.

Under början av 1960-talet så talade man om den s.k. öppna konsten. I verk av denna typ fastställde inte konstnären innehållet i sin komposition, bild eller dikt utan lät publiken vara fri att göra sin egen tolkning. Ingen tolkning var då »fel«. Utifrån ett tekniskt perspektiv kan man i dag tänka sig att mottagarna i princip kan ingripa i konstverkets alla dimensioner. Kommer då konstnärerna vilja ge publiken denna frihet? Vad händer med det innehåll som konstnären är van att ensam bestämma och förmedla. Hur kan då en dylik utveckling komma att påverka själva förmedlingen av konstnärens budskap? Kan den t.o.m. komma att förändra budskapens innehåll på ett mer omstörtande sätt eller göra budskapen helt meningslösa?

Ännu så länge är nog flertalet konstnärer inte så pigga på att ge upp sin historiska upphovsmannarätt att bestämma hur konstverket i det slutliga framförandet skall te sig. För närvarande är kanske inte antalet interaktiva konstverk överväldigande stort, men snart kommer en presumtiv publik säkerligen att bestå av de generationer som från tidig ålder har en stor erfarenhet av interaktion när det gäller dataspel och liknande företeelser. Om inte denna sektor skall utvecklas enbart inom förströelseindustrin bör konstnärerna nog börja och fundera på hur man når denna stora publik utan att behöva ge upp alltför mycket av sin upphovsmannarätt och hur man fortfarande kan förmedla sin världsbild och sina budskap. Rimligtvis betyder detta – åtminstone i teorin – att konstverket måste utformas och anpassas till det nya mediet för att mer effektivt

förmedla verkets budskap och partikulära egenskaper. Från min egen erfarenhet kan jag förutskicka att detta kan innebära en stor utmaning för dagens och morgondagens konstnärer.

Den digitala eran – spekulationer och extrapoleringar

Ett tilltagande problem som också påverkar konceptet »förmedla« är utvecklingen inom datorvärlden. Även utvecklingen av de digitala verktygen för konstnärligt arbete framskrider i ett allt snabbare tempo. I några konstarter har dessa verktyg tagit över allt fler tidsödande moment, som tidigare var ganska tråliga, exempelvis notskrivning. De professionella notskrivarna har därför gått samma öde till mötes som tunnbindarna. Ännu så länge har det kanske inte nämnvärt påverkat de budskap i konsten som förmedlas på traditionellt sätt. Ett konstnärligt dilemma kommer med stor sannolikhet att uppstå när de digitala verktygen alltmer kommer att ta över stora delar eller rentav av hela konceptionsarbetet samt konstverkens praktiska realiserande. Vi har sett att denna process redan har börjat. Datorn har använts för att ta hand om vissa detaljarbeten på ungefär samma sätt som gesällerna i de stora bildkonstnärernas ateljéer målade löv eller andra detaljer på mästarnas tavlor. Emellertid var man tidigt på det klara med att datorerna också – med lämpliga instruktioner – skulle klara av hela kompositionsarbetet inklusive underlaget för utskriften av noter och bilder. Jag har redan nämnt att det första »verket« som producerades med hjälp av »algoritmiska« metoder gjordes redan 1956 och fick namnet »The ILLIAC suite for string quartet« med hjälp av dåtidens världsstörsta dator. De metoder som användes för första gången är idag välkända och det är en aning förvånande att de inte redan har använts i stor skala inom underhållningsindustrin. Detta förhållande är inte spe-

cifikt för musiken utan denna typ av kompositionsteknik kan tillämpas inom alla konstens områden inklusive de mest utpräglat narrativa konstarterna.

En kuslig och kanske obehaglig, men dock ingen orimlig tanke är att man i en ganska nära framtid skulle kunna generera en artificiell världsbild digitalt också för den konstnärliga sektorn. Vi kan redan nu se hur en människoliknande robot, som t.o.m. på pricken liknar en viss person kan skapas.^{*} En världsbild deriverad utifrån en utvald konstnärs idévärld, stil och sätt att skapa skulle kunna digitaliseras och överföras till en humanoid robot som imiterar och agerar i en konstskapande situation på samma sätt som »originalen«. I dag är detta inget omöjlig antagande. Med ett sådant förfarande kan ett teknologiskt »alter ego« skapas för konstnären, som kan överleva konstnären långt in i framtiden. Inte minst kan man tänka sig att konstruera en evigt ställföreträdande »performer« för konstnären ifråga, som kanske dessutom kan masstillverkas. Vem som helst skulle kunna skaffa sig en kopia i naturlig storlek av sin idol för hemmabruk. Inom området för artificiell intelligens diskuteras redan vilka konsekvenser det skulle få när en artificiell intelligens utvecklar på egen hand – d.v.s utan mänsklig medverkan – en ny artificiell intelligens som är överlägsen människans och som i sin tur utvecklar ny typ som är som ännu mer överlägsen o.s.v. En sådan kedjereaktion känns inte alldeles angenäm.**

Det kan förefalla som science fiction, men det kanske inte ligger så värst långt fram i tiden förrän vi även får se och höra den perfor-

* »Att göra nya vänner« om robotforskaren Hiroshi Ishiguro, *Forskning och framsteg*, nr 8/2013.

** »Vad händer när datorerna blir smartare än vi?« Olle Hägerström, Chalmers, *Forskning och framsteg*, nr 7/2014. Stephen Hawking: »AI kan bli slutet för människan«, *Metro* 2014-12-04.

mativa konsten utföras och förmedlas av robotar.* Nödvändigtvis behöver inte de budskap som konstnärerna förmedlar idag komma att förändras mot deras vilja. En artificiell världsbild som fungerar och styr på samma sätt som den världsbild som påverkar de nutida konstnärernas arbete kommer dock säkert att kunna implementeras. I ett senare skede finner vi nog även en robot som själv låter sig påverkas av omvärlden – över tid – och skapar en egen »mänsklig« världsbild. I förlängningen kan man spekulera om vad som händer med budskapet när en robot utvecklar en »omänsklig« världsbild som kanske rent av ger publiken en mycket starkare upplevelse än den konst som hittills skapats av »mänskliga« konstnärer. Kommer konstnärerna att klara av denna konkurrens eller kommer de att marginaliseras av den tekniska utvecklingen och kanske hamna i samma belägenhet som dagens konsthantverk visavis den industriella masstillverkningen av de konstprodukter som tidigare gjordes för hand?

Redan i mitten av 1930-talet diskuterade en visionär som Walter Benjamin** denna problematik och utvecklade en tankegång att som framför allt behandlade den »handgjorda« bilden som ett objekt som alltid var mer värdefull än det »tekniskt« massproducerade fotografiet. Enligt Benjamin hamnade filmen i samma belägenhet i förhållande till den »levande« teatern. Benjamins främsta argument var att den handgjorda bilden ägde en speciell egenskap av avgörande värde – »auran« – som fotografiet saknade. »Auran«, som närmast borde betraktas som en ockult företeelse vars existens sannolikt är ytterst svår att objektivt påvisa. I detta fall är det nog mer en fråga om tro än vetande. Benjamins idéer diskuteras emel-

* Jämför Johan Sundbergs regler för hur ett musikverk genererat med hjälp av slumpmetoder skall ges ett »levande« framförande.

** Walter Benjamin: »Konstverket i den tekniska reproduktionens tidsålder«

lertid fortfarande inom estetiken. Även om »aurans« existens inte kan vetenskapligt fastställas så kan den kanske fungera som ställföreträdande idé för värdet av den konst som människan i någon form har skapat.

Originalets förbannelse?

Inom vissa konstarter är konstverkets originalversion sakrosankt. Man tillskriver gärna originalet speciella egenskaper och värden som gör att det alltid är helt överlägset en aldrig så välgjord massproducerad kopia. Det behöver inte gå så långt att man förser verket med rent esoteriska attribut som Benjamins idé om konstobjektets aura. Idén om originalets absoluta överhet gäller i hög grad bildkonsten, men det finns också andra konstformer där verkets värde stiger ju närmare man kommer »originalet«. Första upplagan av en roman är vanligtvis mer värdefull än efterföljande utgivningar. Är de första 100 exemplaren dessutom numrerade stiger värdet ännu mer o.s.v. Till stor del kan detta förklaras av ekonomiska faktorer som t.ex. objektets samlarvärde. Att äga många originalverk blir också lätt en klassmarkör. Alla konstnärer är kanske inte så förtjusta i dessa omständigheter. Någon gång när vänstervågens höjdpunkt inträffade under 1960-talet så skänkte ett antal meriterade franska konstnärer var sitt originalverk till ett experimentprojekt, vilka masskopierades i en stor upplaga varefter originalet brändes. Ett liknande projekt prövades även i Sverige. Om man bortser från konstverkets ekonomiska aspekter kan verket värderas efter andra kriterier t.ex. att fler kan komma i åtnjutande av konstobjekten. Måste upplevelsen av det massproducerade konstverket nedvärderas och betraktas ligga på en lägre konstnärlig nivå? Så är inte fallet enligt min mening. Jag är fullt nöjd och till-

fredsställd med min silk-screen kopia i naturlig storlek av ett känt Mondrian-verk vars original finns i Centre Pompidous samlingar. Det ger mig i princip samma upplevelse som när jag såg originalet för första gången.

Med det digitalt skapade konstverket tillspejtas denna problematik ytterligare. Verkets originaltillstånd, som föreligger i form av en datafil kan knappast betraktas som ett original i gängse mening. Gäller det en bild så behöver inte ens storleken vara fixerad eller i vilken fysisk form den kan komma att realiseras eller hur stor upplagan skall vara. Bilden kan dessutom vara virtuell och om konstnären så önskar kan den förmedlas och laddas ner via någon lämplig internetkanal i en obegränsad upplaga. En intressant tanke är att ett digitalt bildverk också kan bli föremål för en interaktiv förmedling. När verket har laddats ner kan upphovspersonen ge åskådaren möjligheter att i varierande omfattning modifiera verket t.ex. genom förändra färgskalan eller möblera om formstrukturerna.

Ett särskilt och skrämmande problem med det digitala »originalt« är dess osäkra framtid. Det kan visserligen kopieras i obegränsad omfattning men ingen vet med säkerhet hur lång omloppstid ett digitalt lagringsmedium kommer att ha. De mest pessimistiska experterna^{*} räknar med att livscykeln för dagens digitala lagringsmedier är cirka sju år, sedan anses de som förbrukade och förpassas till teknikhistorien. Mycket tyder på att denna bekymmersamma belägenhet i hög grad kommer påverka stora konstnärsgupper i

* Intervju med Bengt Neiss, IT-arkitekt och funktionsansvarig för »Digital Preservation Group« vid Kungliga Biblioteket och Mikael Johansson, ansvarig för den tekniska driften vid samma institution. Ett stående problem är den korta omloppstiden för varje nytt system för digital lagring. Man räknar med att i genomsnitt byta system vart sjunde år. Redan efter fem år börjar man se sig om vilket nytt system som kommer att vara förhärskande i den nära framtiden. *Mac World*, nr 8/2013.

framtiden. Mot denna bakgrund uppstår den prekära situationen att – även i en relativt nära framtid – de konstverk som i något avseende föreligger i digital form inte längre kan förmedlas. Den tekniskt specifika distributionsapparaturen försvinner ur allmänt bruk. Om detta blir fallet omöjliggörs ett längre liv för konstverken. Sett ur detta perspektiv är det nästan ofattbart att vi fortfarande kan se en oljefärgsbild eller läsa en bok från 1500-talet. Gissningsvis känner en del konstnärer en viss oro eller kanske rent av ångest inför denna oroväckande belägenhet. Jag tillhör definitivt denna grupp.

Loulou Cherniet & Åsa Eliason

Förändra

Ett samtal

Den 6 november 2014 höll konstnären Loulou Cherniet en föreläsning i FSL:s föreläsningsserie »Konstens kunskap, kunskapens konst« under rubriken »Förändra«. Hon talade bland annat om sitt pågående arbete Big Data som handlar om politik och materialitet i Addis Ababa. Arbetet med verket består till stor del av improvisationer med skådespelare i stadsrummet och dokumentation av platser, byggnader, beteenden, ljudlandskap och uppsnappade dialoger från kollektivtrafiken. I arbetet med Big Data undersöker Loulou Cherninet också hur olika former av postproduktion och »display« transformerar materialet och skapar närvaro. Härav titeln som hänvisar till de oöverskådliga mängder information som digitalisering medger att vi hanterar och som ibland ger intryck av att ha »eget liv«.

I föreläsningsspubliken satt konstnären Åsa Elieson, som även hon på många vis sysslat med verket »förändra«, inte minst i det mångåriga och amorfa projektet Power Distortion som inleddes 2011. Projektet startade på Konstnärshuset i Stockholm, en institution med lång och motsägelsefull historia, knuten till den över 150-åriga »konstnärsklubben«. Power Distortion beskriver sig som ett »anarkistiskt demokrati-projektet« och betonar idén om konst som handling.

Jag bad Åsa Elieson att genomföra och redigera ett samtal med Lou-

lou Cherinet för denna bok om verbet »förändra«. I början av februari träffades de två konstnärerna på konditori Sturekatten i Stockholm.

– M W - O



Rummet är tomt på folk när de kommer, men strax efter att de slagit sig ner mitt emot varandra gör ett annat par detsamma vid bordet intill. Åsa och Loulou småpratar lite inledande. Just när de slagit på bandspelearen upptäcker de att paret vid bordet intill är i full gång med sin konversation, som verkar vara något slags arbetsamtal om personlighetsutveckling. En medelålders och en yngre kvinna.

Den yngre: »... att liksom ... få till det med folk. Att de dyker upp. Och hon mailar ... Alltså, jag fattar liksom inte hur hon ... «

LOULOU: Little do they know. [skrattar]

ÅSA: Hehe. Precis. Vi låter dem jobba.

LOULOU: Att de kommer att delta i text.

[*Loulou och Åsa tuggar på sina smörgåsar ett tag*]

ÅSA: ... apropå *Power Distortion*. Jag kom väl fram till att man kan ju prata om hur verksamheten och förhållandena på Konstnärshuset bör förändras hur mycket som helst, men ... Det var ju så jävla fastlåst liksom. Med avtalet och ... konflikterna är hundra år gamla och speglar också akademiens historia ... motsättningar ... När kvinnor kom in på akademien och sådant. Vid förra sekelskiftet. Och den tiden ... Och visst, vi kan prata om det här, utbilda, hålla workshops, diskutera och så vidare, men man kan också försöka att ... bara göra ... konst. Som är fet. På de här temana liksom ... med maktrelationer, den osannolika byggnaden, historien som lever i väggarna ... men med koncentrationen på att konsten ska

vara fet som fan. Och jobba med Huset som spelplats och med omständigheterna det består av. Istället för att allt bara ska cirkla runt och handla om, och planera för något eventuellt som ska komma sedan, när alla förutsättningar är bra. Och det där har jag tänkt på nu, inför detta samtal, apropå att förändra.

[*En stunds tystnad*]

En strategi kan alltså vara att försöka skapa någon sorts tomrum för att göra något annat i. En annan strategi är att ... verka mitt i och inkludera det motstånd som finns då ... Istället för att först ... som om att det vore i steg ... att först ska man röja upp och *sen* ska man gå in i det tomma rummet ...

Och då kom jag att tänka på Good TV som ni gjorde. Jag hörde dig berätta om det i någon panel på Statens konstråd för ett år sen, eller två.

LOULOU: Ja, just det.

ÅSA: Ja, att ni bara: Okej, det finns kanaler ... och så ba: Vad skulle vi vilja pumpa det här med istället. Eller hur?

LOULOU: Ja, jo. Absolut. Problemet är väl att de förblir på något sätt »off-sites«. Om det nu är institutionen, makten man vill förändra. Sveriges Television eller de kommersiella kanalerna ... eller Konstnärshuset. Och så kommer du inte in där, och så hittar du på en alternativ scen och får utlopp för dina idéer där. Men det förändrar kanske inte ...

ÅSA: Jamen det är just det. Det är just därför man ska gå in precis där man vill förändra och bara göra, med görandet. Okej, att man varken kan eller vill komma in där på deras villkor, men man får väl manipulera lite då och inkludera motståndet och så. Som part of the game.

LOULOU: Men alltså kvinnor har väl kunnat ställa ut i Konstnärshusets gallerier? Men inte ... ?

ÅSA: Alltså det där ... Det är en lång och invecklad historia som mestadels handlar om ekonomisk makt. Men i den där infekterade sörjan tänker jag att *Power Distortion* kan vara ... liksom en inkilning ... Gå in och bräcka. Inte för att förändra något bortom, kontrakten och ekonomin och jämställdheten och det där, utan mer att ... liksom ... gör man det så finns det. Även om det kanske också leder till en mer strukturell eller strategisk förändring på sikt, vad det gäller själva ramverket, i och med att opinion bildas, men att försöka vara obrydd ... Och vara brydd om konsten istället. Jamen, som ni gjorde med Good tv. Kan du inte berätta lite mer om det?

LOULOU: Just det, det pratade jag inte så mycket om i föreläsningen. Nej, men det var ju när jag gick på skolan [Kungliga konsthögskolan] som Juanpe [Juan Pedro Fabra] och jag samtidigt hade utvecklat en fascination för Öppna Kanalen. Då var det ju lite annorlunda ... Det fanns exilpolitiker från Etiopien som hade program på Öppna Kanalen, och runt om i Europa har funnits många liknande mindre »public access« kanaler ... som har ... på något sätt varit officiella kanaler, vid sidan av kanalerna från hemlandet. Viktiga program för minoriteter här, fastän nästan helt okända i Sverige. På Öppna Kanalen samlades politiska intressen, oppositionella grupper, minoriteter ... Och så fanns det religiösa grupper ... olika församlingar i stan ... Idag har någon indisk guru sopat banan med allihop och sitter med en publik på flera tusen ...

ÅSA: Vadå finns den fortfarande?

LOULOU: Ja, ja. Öppna Kanalen finns fortfarande. Den har förändrats bara ...

ÅSA: Jaha.

LOULOU: Sen fanns ett program som hette Prostatabröderna. De kämpade en sorts Don Quijote-kamp emot samhället som de menade förbisåg prostataforskningen. Alltså, det fanns en väldigt speciell typ av politisk performativitet och en estetik som var så

verklig att den blev överklig. Man är ju så van vid tevens softade bildfilter, kameravinklarna, typen av klippning... När amatörer tar över tevebilden, det *känns*... Så det fastnade vi för. Estetiken var liksom... approprierad.

ÅSA: Så det var lite som en oppositionell estetik?

LOULOU: Ja, lite som när Canon EOS-kameran etablerades bland konstnärer. De bilderna stack ut i utställningar, uttrycket var så högupplöst så att det... ungefär som när man tvättat fönstren och allt ser *för* verkligt ut, för det är så rent. Och så ser man detta som är renhet... eller *ursprunglig data*... När vi talar om digital bildbehandling beskrivs bilderna som »lossless« eller »icke-förstörande« Det där intresserade mig... Sen hade vi fastnat för någonting som kallades för *Hundarna på Söder*. Det var ett pausprogram. Någon följde efter hundar på söder med en videokamera. En man som går runt på Söder och zoomar in hundar och bara följer...

ÅSA: Det är ju KUNG ju! Haha!

LOULOU: ... Och liksom ba småpratar lite för sig själv och så lä...

ÅSA: Jag dör!

LOULOU: ... lägger på lite musik: *Hundarna på Söder*, hette det. Det där är också nånting... relationen till kameran och hur man skildrar verkligheten...

Öppna Kanalen finns ju i flera städer, men här i Stockholm så man att det via Com Hems utbud nådde ungefär trehundrasextiotusen hushåll. Men det har aldrig gjorts några kontroller för att se hur många som tittar. Så det har man ingen aning om.

ÅSA: Det är lite roligt också. Att man inte vet. Det är såhär... ut i universum, liksom.

LOULOU: BROADCASTING!

ÅSA: Ja, precis.

Loulou: Broadcasting är otroligt intressant. När vi startade Good TV var det väldigt populärt med... [*tystnar en stund och skrattar*

sedan till] Ja! Jag blev förvirrad ... Youtube fanns ju faktiskt inte när vi började, det kom först ett år senare, 2005! När vi började sända konst på Öppna Kanalen hade konstvärlden precis börjat få upp ögonen för möjligheten att streama konstverk från digitaliserade arkiv. Detta var innan UbuWeb dominerade. Då utformades olika idéer om hur konstvärlden skulle etablera egna tevekanaler online. Konstnärer skulle lämna in verk till olika bildbanker för att visas på nätet ... Men det var ganska tunggrott då ...

Vi var mer intresserade av det här med att titta tillsammans. Att broadcasting är något annat än broadcatching och tillgång till bilder när och var du vill. Det handlade inte bara om distribution utan också om gemenskap. Vi sökte KU-medel och skrev i ansökan att vi ville organisera biennaler i människors vardagsrum.

ÅSA: Du har inte Facebook, va?

LOULOU: Jag har Facebook, men jag är väldigt sällan där.

ÅSA: För nu de senaste veckorna har det pågått någon konststafett-grej där. Det går ut på att visa olika verk i fem dagar och varje dag uppmana en annan konstnär att göra detsamma. Konst för en större publik, som uppmaningen lyder. Jag har fått lite uppmaningar från olika håll ... och ska väl göra något ... Men jag försöker tänka hur jag kan göra på något annat sätt än att bara visa upp bilder på tidigare utförda verk ...

LOULOU: Dokumentation liksom ... ?

ÅSA: Just det. Jag har inte sett någon som försökt *göra* ... något interaktivt, till exempel. Något som *är* konsten. Det mest ickedokumentationsaktiga som jag sett är några som lägger länkar till en video på Youtube, till exempel ... Men jag tänker ... Hur skulle man kunna använda ... ?

LOULOU: Digital konst, höll jag på att säga.

ÅSA: Ja. Ingen *gör* den, eftersom det helt gängse är att visa upp en

bild av bilden, typ. Istället för att *göra* den. Det är lite frustr ... lite såhär ... kliigt.

LOULOU: Mmm. Det kan vara idén om det platsspecifika ... Att internet har en egen rumslighet, är mer och mer just en plats ... Till en början, när konstnärer skulle förhålla sig till internet, så gjordes ofta hemsidor som kallades »digital konst«, och det var ofta en lek med de nya programvarorna. Och allt blev så ... så i händerna på de nya möjligheterna ... Varje nytt interface ...

ÅSA: Jamen det var det som var kul för då var man tvungen att liksom gå in i kamp med material ... Istället för det där ... För det är ju som du säger, nu är internet mer av ett rum, eller det används så. Nästintill färdigmöblerade rum, till och med. Men det behöver ju inte vara på det sättet. Jag menar; även det fenomenet, den förståelsen eller alltså ... det villkoret kan man ju gå in i förhandling med.

LOULOU: Nej. Men jag tänker att ... jag tänker på de där breven som Harald Szeeman fick när han gjorde Documenta 5, från konstnärer som Robert Morris som slog bakut mot det tematiska, mot den kurerade utställningen. Att praktiken utanför-det-vita-rummet också genererar något liknande ... ett tvång att förhålla sig ... Alternativet skulle vara ett skitsamma-var-det-visas, det är vad det är och utgör sig själv. [ÅSA: Mm.] Att ... att alltid förhålla sig till nya rum, att översätta sina verk till varje ny plats, att vara kontextkänslig ... Det kan ju också vara något man vill vägra.

ÅSA: Jo.

LOULOU: Naturligtvis, det behöver inte vara så, men blir man ombedd att visa sin konst på Facebook kan jag föreställa mig att man väljer att skita i kontexten och tänker; okej, jag ...

ÅSA: Att man inte orkar ... För det handlar också om att hålla ihop det som varande konst.

LOULOU: Det handlar om anpassning, justeringar, konformitet... Det där har ju också blivit en roll som konstnärer tillskrivs mer och mer. Att man sätts i en kontext och förväntas...

ÅSA: Reagera.

LOULOU: ... reagera på den med sina verktyg och tentakler. Det är ett skådespel. »Vi utgår från den här politiska kontexten och vi vill göra någonting som aktiverar publiken två dagar här, så här... « Du vet... »Du har ett intressant konstnärskap, kan du improvisera på temat... «

ÅSA: Ja. Det motsatta skulle väl vara att typ: Här är mina bilder. Hämta ut dem på posten och häng upp. Bilderna får representera sig själva, som autonoma.

LOULOU: Ja... men nej, inte bara det. Det handlar om situationens makt. Att man som konstnär genererar kontext. Eller väljer en. Att det inte nödvändigtvis handlar om att släppas ner i en beställning... en relevans. Förstår du vad jag menar?

ÅSA: Jaa... Jag bara...

LOULOU: Jag tänkte på det för jag vägrade göra utställningar under nästan två år... det är intressant vad som händer med arbetet när...

ÅSA: Ja. Vänta, jag ska bara ta lite mer kaffe.

[Kommer tillbaka]

LOULOU: Det här är någonting som jag tänker på i förhållande till »förändra«. Hela arbetet med *Big Data* handlar ju mycket om historia och minne... framtid och förfluten tid. Och det förflutna... i och med film, i och med att film finns, så är ju det förflutna möjligt.

ÅSA: Just det, inte bara ett minne, utan det är möjligt som någonting fysiskt närvarande... något materiellt.

LOULOU: Ja. Och att nuet är någonting som iscensätts och det

förflutna är någonting som porträtteras och reproduceras i rörliga bilder... Människan dömd till evig postproduktion... Varför kom jag in på det?... Jo, för att jag pratade om det här med att släppas ner i en specifik utställningskontext. När man medierar ett verk, när det distribueras... det är liksom själva eventet, det som *händer*.

ÅSA: Och det är ett slags rum i sig, ju, som man ska... och man blir nedsläppt i ett hörn av det. Cirkusmonkey-bizniz.

LOULOU: Ja, just det, utställningen som *händelsen* i en konstnärlig praktik... Att sluta ställa ut skapar en sorts tomrum, och det där tomrummet blev intressant för mig. Det handlade mycket om hur jag hade jobbat innan också. Att jag under flera år deltog i väldigt många utställningar och var väldigt sådär... deadline-motiverad. [*skrattar*]

ÅSA: Haha!

LOULOU: När jag slutade fick jag plötsligt bestämma allt själv... det var *det* det var... Det handlar om självbestämmande också. Det innebar inte att jag blev en ensam liten auteur i ett rum. Jag är i dialog med allt möjligt omkring mig. Men när varje utställning blir ett krav på att förhålla sig till någonting specifikt så förändrar det ju... [*ÅSA: Absolut.*]... Och då blev dessa år en sorts opposition mot uppdrag, projekt och hemläxor.

ÅSA: Ja. För det andra är ju inte egentligen ett tomrum heller. Det är ju världens bullrighet. Jag har tänkt på det där... just i relation till förändring då... att antingen ser man världen som en massa, liksom. Som är... hu... hur mycket som helst... alltså... universum, eller alltså: endless. Som man rör sig i, och då kan man förändra strukturen på det medans man rör sig i det, liksom i *hur* man rör sig. Eller så ser man det som en ruta, eller alltså, med flera rutor inuti, som till exempel ett utställningssammanhang där man ska förhålla sig till en ruta inom rutan, på något sätt. Istället för som du då gör, när du tar tillbaka makten över hur du rör dig. Eller hur?

[LOULOU: *Mm.*] Istället för att se det som »här är rutan i rutan och här är de väggar du ska förhålla dig till« så tar du möjligheten att gå runt i massan och interagera där, i kraft av vart du går och hur du går, inte på grund av var du är satt att verka. [LOULOU: *Mm. Ja.*] Det anknyter lite till det vi pratade om i början, det här med att göra rena, tomma rum för att i nästa steg göra konst i de rummen. Nä, skit i det, liksom. Go do, utan att städa upp en tom ruta först. Men då blir man också sin egen kurator, på något sätt. Man måste ju välj... man måste ju då också definiera sig, liksom. Som konst, att det man gör är konst.

LOULOU: Ja. Men om man säger såhär: Konstnären blir sin egen kurator för att det som också händer... är att kuratorn mer och mer blir konstnär. Förstås. Rollerna smälter ihop. Det händer många typer av saker i en konstnärlig praktik och arbetet innehåller ju väldigt många olika moment... Det spelar ingen roll egentligen vilket medium man jobbar med... Jag tror att man försöker översätta praktiken till andra yrken för att förstå vad det egentligen är som en konstnär håller på med. Vad det är att ägna sig åt konst hela tiden. [skrattar] Ja då blir det en sorts metaforer; konstnären är en forskande akademiker som producerar kunskap, eller konstnären är en kurator som organiserar events, eller konstnären är en politisk aktivist som förändrar samhället, eller konstnären är en journalist som genomlyser samtiden, eller konstnären är en terapeut osv.

ÅSA: Just det! Men vet du varför?! Jag tror... Jag tror att man undrar det hela tiden för att...

LOULOU: ... Man applicerar de där...

ÅSA: Egenskaperna!

LOULOU: Ja. I själva verket så...

ÅSA: ... Istället för att konstnären definieras som konstnär...

LOULOU: ... Det...

ÅSA: Det skulle ju egentligen vara... om vi nu bara skissar upp

lite här, att det på ett sätt skulle vara det ultimata. Istället för att bli nedsläppt och få hemläxor och bli definierad av ett sådant uppritat sammanhang. Där liksom premissen är: »identiteten på konstnären är den här och den här, alltså kan vi förvänta oss det här och det här beteendet, den här sortens konst. Eftersom den jobbar si och så, förväntas ha en hållning gentemot det här och det här och så vidare.« Istället för ... som det ultimata skulle vara, tycker jag ... på grund av vad konstnären *gör*, blir den definierad, i den ordningen, inte åt andra hållet. Men för att det ska vara möjligt måste den ju bli definierad som konstnär, på något sätt. Alltså måste den själv knyta an ... till ... konstvärlden, på något sätt. Och när den gör det så måste den ju sätta på sig den där kostymen själv, för att anknyta.

LOULOU: Jo, okej, men ... Man kliver in i språket, i umgänget med andra, och sådär. Men jag vet inte om jag ... Det var det som var så intressant ... Vad är konst som inte beskådas? Jag fortsätter att arbeta ...

ÅSA: Som du gjorde innan utställningsuppehållet?

LOULOU: Ja. Och jag diskuterar mina tankar och utvecklar mina idéer och gör mina filmer tillsammans med människor som jag engagerar. Jag arbetar inte i ett vakuum som får syre av en konstpublik. Jag menar; konsten är också ett sätt att verkligen leva i världen. Ett sådant konstnärskap åsidosätter i viss mån konstvärlden. [*skrat-tar till*] Sen är det såhär att jag faktiskt inte har något emot att bli nedsläppt både här och där. Tvärtom. Men för mig var det också ett resultat av att jobba med video. Det är så lätt och billigt att distribuera och kan få en väldig fart. Och utställningsprocessen handlar om att hålla på och maila och installera och resa till vernissager och hålla artist talks. Det är lätt att allt det där tar över, för det är också där ekonomin genereras ... För mig handlade det nog mycket om att hitta en balans i yrkesutövningen, mer än om att förkasta utställningens moment helt.

ÅSA: Men det är intressant, liksom hur det blev ... För du kunde nog inte ha gjort det om du inte redan hade dig ett namn och ett nätverk och ...

LOULOU: Vadå, att ställa ut?

ÅSA: Nej, att köra på utan att ställa ut ... Alltså ... det jag är ute efter är ...

LOULOU: Nej, för vet du vad? Vet du hur jag började göra konst? Det var genom att *inte* komma in på några konstskolor, utan jobba ihop pengar och åka till Indonesien och måla och göra skulpturer. Och sen bodde jag i USA och var servitris och målade och gjorde skulpturer ... så att mina första år som konstnär ... var ju helt ...

ÅSA: Ja, utan någon konstkontext.

LOULOU: Jamen precis. Så jag har inte så mycket den ...

ÅSA: Men det jag är ute efter är om det finns något i själva formen, själva *sättet att* ... Det den här konstnären gör – Jag pratar inte riktigt om dig nu, utan om vem som helst, till exempel dig – men, det är den här ... strategin, att låta ... att bara: »Om någon kallar det konst; fine, liksom.« Det ger sig av sig själv. Istället för att gå in i ett rum som redan är definierat som konstrum ...

LOULOU: Nä, men jag tror inte att ... Det handlar inte om att *inte* bli definierad som konst. Jag var övertygad om att jag höll på med konst. Och det var viktigt och betydelsefullt för mig att det var konst. Även om jag inte var en etablerad aktör i konstvärlden på det sättet. Jag identifierade mig med konstnärer ur konsthistorien och lärde mig något om materialitet via andra konstnärers arbete ...

ÅSA: Ja, visst. Just det. Jamen ... ändå en ... konstkontext då ...

LOULOU: ... Så det handlar inte heller om att ... vad heter det? Fascinationen för galenskap, Art brut ...

ÅSA: Fast jag är inte ute efter psykologin, egentligen.

LOULOU: Nä.

ÅSA: ... utan att tänka på *hur* ... om det finns något i själva *sättet*

att, som trovärdigt gör att det går att hävda att detta bör förstås som konst. Särskilt i vår tid när det är väldigt upplöst. Jag menar, mellan genrer ... medier. Alltså det här med att förut var ju en skulptur en skulptur, det kan vara en dålig skulptur, men det är likförbannat en skulptur. Alltså ett konstbegrepp som lutar sig mot att mediet eller sammanhanget är definierat som en plats för konst. Alltså, såhär: Vad är det som gör ... oavsett konstnärens intentioner, hur konstnären på olika vis knyter an ... Vad är det, objektivt sett, som gör det till konst? Då skulle det väl vara någonting formwise som gör att; »ah! Det är konst.« Om det inte skulle vara contextwise, liksom. Sen är det klart att konstnärens intresse ... jamen som du beskriver att man knyter sig till en tradition ...

LOULOU: Men det där gör också konstbegreppet intressant. För vad är det vi kan föreställa oss? I Etiopien är konstscenen i princip utan institutioner. Det finns ingen konstkritik. Det finns en konstskola, men den ser inte ut som de gör i väst. Det finns ingen konstmarknad och därför inte heller några professionella gallerier. Konstlivet ser helt annorlunda ut än det vi har isce ... producerat och föreställer oss som konstens sammanhang och fonden mot vilken vi beskriver intentioner och konspira ...

ÅSA: Men hur skulle du beskriva det där konstlivet då? Hur känner man igen det?

LOULOU: Ja du ... Jag vet inte varför det här med definitioner inte ... jag ... Jag har svårt att se det som ett problem! Förstår du?

ÅSA: Men kolla där då, i Etiopien. Hur känner man igen att det är konst?

LOULOU: Mm. Det är väldigt sällan ... alltså, du kan vara säker på att det är någon som *inte* gör det. Och vad är det att just *känna igen* konst? Vilken roll spelar konstpublikens inlärdade beteende och förståelse?

ÅSA: Ja! Just det, det är det jag undrar.

LOULOU: Jag tänker på Makode [Linde] i tårtan på Moderna [Museet]. Eller Anna Odell på Liljeholmsbron. När allmänheten nås av deras verk via massmedia vet folk redan att detta är samtidskonst. De flesta har också hört att konst vill provocera och att konstnärer gärna är lite tokiga. Många är bekanta med tanken på konst som en idé att reflektera över. Trots detta reagerar folk utan den inövade distans en tränad publik har. Vad är jämförbart? Om du går på teatern och ser Medea mörda sina barn. En tränad publik springer inte upp på scen för att försöka rädda barnen. Men det är den kalabaliken konst sätter igång med jämna mellanrum. Och det är inte så stor skillnad egentligen, mellan här och ...

ÅSA: Är inte det ett problem?

LOULOU: Jo. Det är ett problem, men samtidigt tänker jag att det är intressant. Att det faktiskt ...

ÅSA: Jo, det är det. Men du säger, du sa tidigare, att det inte skulle vara något problem ... alltså, först sa du det ...

LOULOU: Ja.

ÅSA: ... Att det inte skulle vara något problem om man definieras av en konstvärld som ... För det är på något sätt läsarten som möjliggör en massa olika perspektiv. Subjektivitet, objektivitet, olika förhållningssätt att ...

LOULOU: Men det är en läsning som är beroende av idén om icke-distans.

ÅSA: Ja, visst.

LOULOU: Om inte den hade funnits som idé, en position utan distans, så hade det ju inte heller varit möjligt att ta ett steg tillbaka.

ÅSA: Nej, det är ju helt sant. Men det är ju ...

LOULOU: Och det är ju ... sammansmältningen av detta ... Förstår du..? Något som finns på riktigt och på låtsas ... Som har makt men offerar den för att återuppstå och fortsätta transformeras ...

ÅSA: Ja, men då är man ju faktiskt beroende av att det finns den andra ...

LOULOU: Men »Det som finns det finns« Hahaha!

ÅSA: Men det är probl ...

LOULOU: »Det som finns, det finns. Det behöver inte nämnas«!

ÅSA: Jo, jo. Visst, det som finns, det finns men ... så kan man ju ba ...

LOULOU: [*skrattar*] Nämen jag bara skämtar det, hrm, är ett citat. Jag är inte helt säker på vad det är vi diskuterar längre, heller.

[*Tystnad ett tag*]

ÅSA: Jag tänker att det vi diskuterar är att om en handling, vi säger en performativ konstpryl, jamen som till exempel Anna Odells grej där ... om den inte alls hade lutat sig mot en konstkontext över huvudtaget ... så hade det ju ...

LOULOU: Det gjorde den ju inte heller där på bron ... då lutade den sig inte ...

ÅSA: Nej, precis, utan konstbegreppet blir det ju så. Då var det ju bara att hon lurade förbipasserande ... Men man måste ju fråga sig: varför gjorde hon det? Då skulle det ju snarare trots allt ändå varit en fråga för psykiatrin. Men hon själv kände ju hela tiden till att händelsen skulle in i en konstkontext. Så hon lutade sig visst ...

LOULOU: Men hon var ju tvungen att ... händelsen ... eventet ... Först var det tvunget att hända i sin renaste form, sen skulle hon avslöja sig och lyfta in händelsen i en ny kontext ... och sen in i galleriet ... och massmedia ... och så skall det liksom sätta igång en vågrörelse och pendla mellan olika kontexter och perspektiv.

ÅSA: Precis. Och det kunde pendla mellan olika perspektiv eftersom distinktion mellan konst och icke-konst finns. Och det är där jag menar att man är beroende av konstbegreppet. För att de här pendlingarna ska kunna uppstå är man beroende av att det finns någonting som mottas som konst och något som inte gör det.

LOULOU: Det finns ett sätt att ... att liksom se ... på ... på världen. Att göra det till konst.

ÅSA: Och då undrar jag ...

LOULOU: Det är ju också int ... Jag menar idag, skiftningar mellan begrepp som visuell kommunikation och fri konst ... Den ... den pendlingen tycker jag är intressant.

ÅSA: Och då måste den fria konsten värja sig mot det och vara anti-visual och anti-craft. Eller hur? Att upprätta den skillnaden. Så att man kan pendla. Kontrasterna. Så att man kommer åt det fruktbara att gå in i och ut ur ...

LOULOU: Mm. Ja.

ÅSA: För det där har att göra med det som du sa i början ... om att upprätta ett undantag ... till sig ... Vänta, nu ... nu väver jag ... nog ihop lite väl snävt här egentligen, men. Jag försöker ... komma tillbaka till det här med att förändra, nämligen ...

LOULOU: Ja, för det är ju det, ja ...

ÅSA: Om vi ska försöka hålla oss ...

För om konstvärlden vore avknoppad från alla andra världar och kunskaper och vetenskaper och strategier och allting, så vore den ju bara ett undantag, som inte hade någon påverkan på världen och inte stod i dialog med allt annat. Så kan vi ju inte ha det!

LOULOU: Om konstvärlden vore avknoppad ... autonom ...

ÅSA: Ja, som visas på gallerier dit en liten konstkrets går för sin egen interna ...

LOULOU: Är det inte lite så det är då?

ÅSA: Jo. Nej. Inte helt. Det är därför det kan leva ...

LOULOU: På vilket sätt är det inte helt så?

ÅSA: Nämen alltså, dels, även om konsten enbart skulle operera på mer eller mindre oåtkomliga och avgränsade platser och institutioner, och de nödvändiga verktygen bara skulle hanteras av ett fåtal, även om det vore så, så skulle ju människor komma dit, eller

på något sätt ingå. Även om de var konstmänniskor ... så är de ju också ... varelor som ingår i andra sammanhang, roller och situationer utöver sina konstsammanhang. Så bara på det enkla sättet ...

LOULOU: Att det är människor som håller på med det?

Åsa: Ja. Typ. Och går in. Och förändras. Kanske.

LOULOU: Jamen då säger vi såhär: Konsten är en del av samhället eftersom konsten är uppbyggd av atomer.

Åsa: HAHAHAHA!!!

LOULOU: HAHAHAHA!!!

Åsa: Punkt!

LOULOU: Punkt! Jag ska ta lite mera kaffe.

ÅSA: Jag måste gå och pissa.

[Kommer tillbaka]

LOULOU: Konsten har ju också denna förmåga att omfamna sitt avantgarde och hävda sin motsats som sin främsta egenskap. Det är ju en del av vad modernismen börjat iscen ... producera. Just att definieras av vad den *inte* är. Och det finns en rörelse mellan exkludering och inkludering som man känner igen. [ÅSA: *Mm. Precis.*] Men vad är det du tänker på? Att konstens autonomi ... för att hävda den ... Handlar det om relevans? Eller handlar det om frihet?

Åsa: Jag fiskar nog efter relevans.

LOULOU: Okej.

Åsa: Jag försöker skissa upp någonting om hur undantaget är beroende av icke-undantaget. För att inte helt slukas. Och då är den beroende av att ha någon sorts ... igenkännbara egenskaper för att pendelrörelser på flera, och kanske oupptäckta, nivåer ska kunna vara möjliga. Så det som är konst måste identifieras ... särskilja sig ... från det som inte är konst. Och ändå inte. För avknoppas det från det som inte är konst och isolerar sig i att vara undantag ... och inrättar sig i någon bubbla, i till exempel sådär raffinerade arrang-

emang som att omfamna sitt avantgarde, så... så blir ju konsten på sätt och vis ingenting alls. Och denna balansgång då... hur man rent praktiskt, som konstnär, måste anknyta sin verksamhet till att vara konst. Och... för mig är det där jävligt ambivalent. För jag vill operera i världen, som en del av den. Men jag måste komma åt att vara ett undantag, på något sätt, inuti den där världen där jag rör mig. Och då kan *sättet* jag rör mig på vara... men hur ska det sättet kunna avskiljas från alla andra rörelser? Jag menar; det är en annan bulle om man sjunger en sång, eller skriver en sonett. Då kan det vara en illa sjungen sång eller en kass sonett, men konst... Jag blir beroende av att aktivt knyta an det till en annan typ av läsning. Ge den instruktionen om läsart, på något sätt...

LOULOU: Mm. Man vill vara i världen, men man vill vara ett undantag, eller; är verkligheten ett undantag och man vill vara mera värld?

ÅSA: Ja! Det är det man vill! Haha!

LOULOU: Jag börjar associera till filmmontage och moral. Den tidiga ryska filmen trodde ju verkligen på möjligheten att förändra världen med konstnärliga medel, att film kunde väcka publiken ur en förslavande illusion. Medan Hollywoods drömfabrik ville låta människor glömma den hårda verkligheten och få drömma, om så bara för en liten stund. De där två riktningarna ut och in mellan verklighet och dröm är intressant, tycker jag. [ÅSA: *Verkligen.*] Och jag vet inte, men jag använder mig nog – i mitt eget skapande – av båda två som metod. Jag har väl helt enkelt valt att bortse ifrån deras ideologiska konsekvenser. [*skrattar till*]

ÅSA: Ja, fast det är jävligt intressant, ja. Jamen just som kontrast, ja. Jävligt intressant.

LOULOU: Ja. De verkar vara motsatser men bägge synsätten representerar tron på förmågan att förändra världen med konstnärliga medel. Idag blandar vi dokumentära och fiktiva grepp, rea-

lism och abstraktion utan att blinka och det verkar som om själva svängningen är det som är ...

ÅSA: Mm! Det är liksom gränsöverskridandet som är ... Ja!

LOULOU: Ja. Som är ... som är ... uppvaknandet. Det är i paradoxen man kan hitta ... upplevelser och insikt. För om man bara tänker film som ett uppvaknande, och det är väl det som är ... avföringen, höll jag på att säga, avarten; film som propaganda och film som handelsvara ...

ÅSA: Precis. För så fort du är uppvaknad och har trätt över gränsen, så är du uppvaknad till en ny verklighet som också är ett slag illusion, eller ett slags ... Och när du drömmer är det i samma stund också den närvarande verkligheten.

LOULOU: ... Och då blir det ju intressant att se på vilket sätt verkligheten skulle vara en illusion ... skådespelarsamhället, marknads-ekonomins förvandling av relationer och tid ... Och det här hänger ju ihop med *Big Data* som jag visade på föreläsningen. Att om man tänker sig historien så är det ... just på grund av att filmen finns ... Det blir något slags pågående event som samtidigt representeras och visas. Någoting som samtidigt pågår och porträtteras. Jag har haft – och det här håller jag på att lära mig någonting om nu – jag har under flera år återkommit till en bild jag inte kunnat släppa. Det är ett foto på några stulna Renoirmålningar och tidningen Expressens löpsedel. De ligger bredvid varandra och på löpet står det: Snökaos i Stockholm. Eller, om du tänker dig, ett snapshot av en bunden, kidnappad person som håller upp en dagstidning. Massmedia placerar den här personen i tid och rum. Det är liksom stilla en stund i flödet av händelser ... Och det är inte vad som helst som ligger där, det är Renoir ... som för alltid ska finnas förvarad av Nationalmuseum ... Det är både ... de kontrasterna mellan massmedier och Renoir, men också att den är stulen ... Och att det var snökaos just då. Det är ju inte snökaos varje dag.

ÅSA: Mer eller mindre, men okej, ja.

LOULOU: Det är ett klipp i tidslinjen. Det är något med det. Jag blev så otroligt fascinerad av det här sättet att bevisa position i tid och rum. Och *tillfället*. Och det som man ... så som många beskriver historien idag; som ett »arbete i rörelse«. Ett arbete öppet för läsningar från alla håll och skiftande perspektiv samtidigt ... Det blir svårare och svårare att placera sig själv i tiden. Vi har tillgång till all förfluten tid i enorma arkiv tillgängliga dygnet runt ... som hela tiden byggs på. Vi hamnar i en loop och *hoppas* på något sätt i tiden. På något märkligt och nytt sätt. [ÅSA: *Mm.*] ... Och därför blir också samtidighet något fysiskt spännande. Vi pratar med någon i Yokohama, mina vänner i Canada sover när jag är vaken och ... Du vet ... Det finns någon sorts samtidighet som är tekniskt möjlig ... och så finns detta: Dagstidningen och Renoir. [*lägger fram sina handflator invid varandra på bordet, för att illustrera löpsedeln och Renoirbildens samtidiga närvaro, skrattar*] Jag vet inte ... Det här handlar ju om tid, och det handlar om FÖRÄNDRING! [*skrattar*] Förstår du vad jag menar?

ÅSA: Jag tror att jag förstår hur du ringar in ... Jag försöker ...

LOULOU: Ja. Någoting.

ÅSA: Frågan är vafan ... om ... är det krampaktigt ... För det bevisar ju ingenting..?

LOULOU: Nämen det intressanta är att jag upplever det fysiskt.

ÅSA: Ah! Just det!

LOULOU: Det att jag upplever det fysiskt. Det är ett så banalt sätt att göra tid och rum till materia.

ÅSA: Japp.

LOULOU: [*skrattar*] Och det är där också ... spelet mellan materia och idé, som ... som är väldigt mycket konst för mig. Att konsten har förmåga att tänka i handling, i förhållande till materialet. Eller

att ge idéer materialitet. Eller att förän...förhöja materia till någonting som ... Och att det *är* det ... Att ägna sig åt konst förbättrar både materia i form av ... till ... [*skrattar.*] ... till industriell design. Men det förbättrar också vår tankeförmåga, det hjälper oss att tänka. Så konsten kan liksom komma åt kunskap som uppträder som materia ...

ÅSA: Så förändringen ... den positiva förändringen, för det är också någonting vi måste prata om ... [*LOULOU: Ja.*] ... Att förändra *från* någonting *till* någonting. Men också dessa förväntningar på det positiva, *förbättringen*, som är så förknippad med förhoppningen om förändring. Det är ju en hel jättediskussion i sig. Men ... med det här då, det här sättet att tänka som du målar upp, konsten, hur man använder materialiseringen av tiden, eller alltså sammanslagningen av tid och rum som ger materialiteten, till att ... till att göra sig mer sensibel? Sig själv och sin publik? Att förbättra sin förmåga?

LOULOU: Mm ... Ja, det var lite det kanske som jag var inne på i föreläsningen ... Att *förändra* och att *ändra* är två olika saker. Och att det jag upptäckte var ... när jag började tänka på FÖRÄNDRA inför föreläsningen associerade jag till allt ifrån tid och rum och atomer, fysikaliska fenomen och det handfasta: utveckling, förbättra samhället, framsteg. Och det kopplade jag till mina erfarenheter av att driva biståndsprojekt och kulturell utvecklingsverksamhet i många år, där vi också instrumentaliserat konst i olika kontexter ... Det är också en hel diskussion i sig. Men jag upptäckte också att jag värderar FÖRÄNDRA och såg framför mig en sorts radikal och definitiv transformation. Att min idé om konst och förändra gör ordet förändra till något större, som har med insikt att göra. Att liksom ... att förändra är en kraft som hela tiden pågår och som är större än varje event och varje liten händelse.

ÅSA: Nu pratar du om förändring?

LOULOU: Njaä, ... mer idén om att verbet förändra blev något mer än att ändra ... en situation ...

ÅSA: Japp. Så långt är jag med ...

LOULOU: Och det handlar också om något annat än handling.

ÅSA: Just det.

LOULOU: Något som påminner om ett tillstånd ... en ångvält som går på, oavsett dina intentioner ... mer som en rörelse ...

ÅSA: Just det. Jag tänkte hela tiden på vatten som metafor när du föreläste. Eller havet, framför allt. Havets vågrörelser. Det är alltid lika mycket vatten ... Alltså, det åker väl upp i något moln ett tag då och då och faller som regn, vattnar plantager och skapar översvämningar ... men de där vågrörelserna ... Medan en handling, ja, det är att tappa någonting på en burk och dricka upp det, liksom.

LOULOU: Ja. Handlingen är pytteliten i jämförelse med: förändring ... [*gör kravlande, stora cirkelrörelser med armarna på vardera sidan om kroppen för att gestalta FÖRÄNDRING*]

ÅSA: Ja. Och då är frågan ... Vad är konstnärens subjekt i det hela? Man kan ju vara en blick på, förstås. För de där vattenmassorna kan man ju inte riktigt knuffa runt, men man kan försöka åskådliggöra någon sorts tidsplats som du gör till exempel med byggnaderna ... Och de två olika tiderna invid varandra – alltså *Big Data*-verket. Var det i Etiopien?

LOULOU: Ja.

ÅSA: ... där två olika tider är fysiskt närvarande samtidigt genom filmen. Och ... det är väl typ det man kan göra. För det andra är ju ... nämen för jag tänker såhär: Allting ska ju ändras och fixas till. Man ska ju få ett bättre jobb, bli gladare, fixa ett mycket mera funktionellt kök. Alla de där för- och efterbilderna. Vårt samhälle är ju besatt av förbättring, att utföra ändringar till det mera positiva. Göra allting bättre. På liksom ... partikelnivå.

LOULOU: Ja. Och rapportering och evaluering en stor del av det.

ÅSA: Just det. Och det måste ju hela tiden sättas i relation till en intention om ett specifikt resultat som man vill nå. Det kan ju bli lite problematiskt när det kommer till konst. Skriva ansökningar och så. För institutioner och bidragsinstanser av olika slag håller ju också på med den där rapport- och evalueringsvärlden. Och egentligen – hur sjutton annars? Men ... men det där att vid planeringen klargöra vart man vill nå, för att i ett senare steg kunna evaluera det... Det är ändå rätt skevt, för en konstnärlig... hur ska jag säga? ... för ett konstnärligt varande. Det kan inte ställa en specifik fråga och vilja en specifik sak som man redan vet. I förhållande till havet, liksom.

LOULOU: Mm. Fast det *kan* ... det är ju en utmaning då, eftersom vårt samhälle kräver oss på effektivitet och produktivitet och resultatbaserad evaluering ... Och att konsten, den akademiska konsten, tvingas in i det. Och så tvingas konstnärer av ekonomiska skäl att ägna sig åt projekt, och projektet som form för verksamhet kräver av oss bla, bla, bla. Men samtidigt är det väl humanioras uppgift att använda sig av språket och kunskaper ... för det går ju att formulera alternativ. Det är en motståndshandling att definiera sitt arbete på ett annat sätt. Eller att vägra uppsatta definitioner. [ÅSA: *Ja. Jo.*] Men det är ofta en möjlig motståndshandling. Naturligtvis riskerar man ju att inte få pengarna, men det är en nödvändig motståndshandling.

ÅSA: Ja, konstnärens *sätt* måste väl vara någon sorts motståndshandling. Och även då kanske i hur man formulerar sig om sin verksamhet. Det måste kanske på något vis ingå i den konstnärliga gärningen. Hur man skriver ansökningar och så vidare, hur man förhåller sig ... För annars återstår bara att värdera och planera konsten efter vad moraliskt gott den kan uppnå.

LOULOU: Ja, då kommer vi in på konst som aktivism. Det har ju

länge funnits politisk konst och kritisk konst, men just aktivismkonst är kanske något som ligger i tiden på ett annat sätt. Och skillnaden skulle väl vara att man vill vara socialt nyttig och användbar i kampen med hjälp av konstnärliga medel. Inte bara kommentera politiken eller konsten, utan faktiskt verka för att en förändring skall komma till stånd. I miljöfrågor till exempel, eller rättvisefrågor.

ÅSA: Ja, och det kan ha sina konstnärliga problem, som att den måste vara mer eller mindre entydig, vara helt på det klara med vad den vill åstadkomma och så vidare, inte öppna sig alltför mycket för olika läsarter, till exempel. Kanske. Det kan ju verkligen innebära konstnärliga problem. Men det kan i och för sig vara rätt intressanta problem ... som utmanar konstnärliga värden på intressanta sätt ... Men det finns – som jag ser det – också rejäla risker med det. Om man inte är väldigt vaksam på hur konstbegreppet behandlas. Och det tror jag även hänger samman med riskerna jag ser just för projektet som form för verksamhet. Den raska och linjära evaluering som hänger ihop med det. Vad det innebär för hur ansökningsförfaranden och kritik och sådant ofta ser. Hur man börjar tänka för att passa in i det ... Det är ju lätt hänt, tror jag, att kombinationen av trenden med aktivismkonst och trenden med projektet som form för konstnärlig verksamhet kantrar till idel försök till uppbygglighet. Och de där två tillsammans ... i klickonomiernas tidsålder som gräddes på moset, känns rätt risky för konstens framtid. Vad återstår då för omvärlden – kritiker och publik – att göra med den konst jag målar upp i det här skräckscenariot, liksom? Thumps up eller dislike? Lyckats uppnå målet eller inte? Så var det bra med det, liksom.

LOULOU: Och det är just aktivismkonstens dilemma. Om man använder den traditionella konstkritikens bedömningskriterier så blir den ofta utdömd som konstnärligt otillräcklig, och om man

använder moraliska bedömningar – alltså; håller du med om verkets idé om godhet eller inte? Kan verket förändra situationen? – så anses den ofta politisk otillräcklig just på grund av att är konst. Men det dilemma är på ett sätt avvisat eftersom modernismen har avverkat idén om konstnärlig kvalitet. Vad är konstnärlig kvalitet, då? Kritiken har ju redan haft sin kris...

ÅSA: Fast man kan ändå gå in och analysera formerna och hur de verkar, snarare än att ta ställning till »resultatet«. Frågor som typ: Är dialogen stolpig eller flödande? Vad innebär det för verkets röst? Hur är balansen mellan olika element och hur samtalar formatiönerna med varandra, hur är tilltalet och förhållandet till publiken – i exempelvis en teaterföreställning. Vilka påståenden om sakenas tillstånd läggs fram? Vad sätts det i relation till? På vilket sätt? Var börjar och när slutar verket? Hur påverkar det verkets förhållande till upphovspersonens signatur? Det är ju estetiska analysverktyg. Till skillnad från att ta moralisk ställning till vad den håller fram för budskap. Den estetiska analysen är ju möjlig, även om man inte kan säga något utifrån objektiv konstnärlig kvalitet.

LOULOU: Jo, men det är samtidigt en traditionell idé om kritik.

ÅSA: Ja. Fast det är då jag tänker att aktivismkonst – alltså aktivismkonst som verkligen ägnar sig åt konst och inte bara använder epitetet som en förevändning – att den ändå har mindre problem med det estetiska än konst som håller frågan om *hur* helt sekundär, och i stort sett bara ägnar sig åt frågan om *vad*, konst som liksom bara tycks intresserad av att lyfta fram ett ämne och en ståndpunkt. Jag tycker fortfarande att det är värdefullt att skilja på estetik och etik. Jag tror att det är avgörande. Men det är ju i högsta grad en uppgift för alla verksamma inom det konstnärliga fältet, inte bara konstnärerna. Man kan väl säga att aktivismkonsten försöker *göra* det moraliska i det att den gör det, inte bara säga vad den anser är det rätta, hålla fram ett budskap. Och detta görande, om det nu pre-

senteras som någon form av konst, genom att till exempel tala från en teaterscen, är ju ändå möjligt att analysera estetiskt.

LOULOU: Ja, det kan du nog ha rätt i. Teatern gör skillnaden tydlig. Kritiken från andra hållet är ju också mer allvarlig: »Ni talar om politik och om att göra gott, men ni åstadkommer ingenting för ni envisas med att ägna er åt konst. Ni flyttar fokus från de politiska frågorna till estetisk form och gör ett spektakel av seriösa politiska protester. Ni hävdar er autonoma ställning och upprätthåller status quo genom att neutralisera varje möjlig motståndshandling till ändlösa reflektioner av paradoxer.« Och den kritiken är ju allvarligare än den om konstnärlig kvalité. Den är det så få som investerar någonting i. Jag menar, har man fått genomföra någonting i konstvärlden, så är det gjort liksom. Den värsta kritiken man kan drabbas av är att inte bli omnämnd.

ÅSA: Det stör mig att det är så få som investerar någonting i kritiken om konstnärlig kvalité.

LOULOU: Kommer du ihåg att jag på föreläsningen visade den där målningen *Medusas flotte* av Géricault, och den där danska konstnären ... Kørner?

ÅSA: Ja, där på Artipelag, va?

LOULOU: Ja, jag gjorde en jämförelse mellan Géricaults målning och Kørners installation *Tripoli Lampedusa*. Det var väl för att jag hade sett en recension av utställningen i tidningen dagen innan, tror jag.

ÅSA: Ja, just det. Du hade problem med den där dansken. Vad var din issue med det där?

LOULOU: Ja, därför att den där kritiken mot aktivismkonst grundar sig ofta i ... det är väl Walter Benjamins idéer kring estetisering av politik, att det är en fascistisk handling ... Eller ja, han säger inte riktigt så, men ... såsom konst ofta används, som instrument för det goda. Man håller upp en bild, genomför en iscensättning och

påbjuder publiken att reflektera, att inse någonting om en situation, ett politiskt läge. Man gestaltar information som allmänheten inte haft tillgång till, inte blivit tillräckligt berörd av, inte insett vikten av och reagerat på. Och att som strategi för att nå en publik, beröra den, ge den insikt... Det ligger ju nära journalistiken, förstås. Det där som Susan Sontag berör i...

ÅSA: *Att se andras lidande*, ja...

LOULOU: Ja, precis. Det ligger i linje med hennes resonemang om krigsfotografi. Och då är Géricault intressant, för han var en av de första konstnärerna som arbetade med realism och journalistiska metoder. Han valde noga en aktuell händelse i samtiden. Nu handlade det kanske inte så mycket om brott mot mänskligheten utan mer om politisk skandal och personlig tragedi. Men hans gränslösa förhållningssätt till realism, att han hyrde en ateljé mitt emot ett sjukhus för att kunna studera döende och sjuka människor på nära håll, att han lånade förruttnade kroppsdelar, att han kontaktade människor som hade varit på den där flotten och intervjuade dem, engagerade dem i sitt arbete, fick dem att bygga en kopia av flotten i hans ateljé... Han gick in i det att komma så nära händelsen som möjligt. Studerade och prövade... Uttömde alla möjliga aspekter av den här kompositionen. Och gjorde studie, efter studie, efter studie. Dessutom är det intressant hur han förhöll sig till måleriet som en stillbild. Hur han valde ut det mest dramatiska ögonblicket i händelseförloppet. Alltså, som om han var en producent på CNN och satt och scannade igenom dagens filmer från något krig någonstans och letade efter det mest dramatiska och talande ögonblicket...

ÅSA: Men han satt ju inte bara och scannade av redan framställda bilder... han går ju in i total dialog med det material som han vill skildra. Han måste titta på allt det här, studera, fatta... Istället för att ha en idé om exakt vad han vill förmedla?

LOULOU: Jag vet inte. Det beror lite på vad du menar med total dialog? För i hans fall är det väl en väldigt specifik strategi.

ÅSA: Strategi för att?

LOULOU: För att närma sig det han vill skildra.

ÅSA: För att närma sig det han vill skildra, ja. Väl? Istället för att använda ett material, startegiskt, för att bara ställa fram en bild inför någon annan och påverka med den. Det är det jag menar med att gå in i intensiv dialog.

LOULOU: Jo, precis, men det han vill göra är att välja det mest uttrycksfulla ögonblicket i det tragiska händelseförloppet för att beröra publiken.

ÅSA: Jo, det är klart.

LOULOU: Så starkt som möjligt. Och hur jobbar en journalist som vill skildra någonting idag?

ÅSA: Använder sig själv som instrument?

LOULOU: Vad har en journalist för metoder och strategier för att beröra dem som lyssnar hemma? Jag lyssnade på en intervju med Cecilia Uddén. Hon beskrev sina metoder och varför hon vill just beröra dem som lyssnar på hennes reportage ifrån Mellanöstern hemma i Sverige. Därför att det är viktigt att känna empati med skeenden runt om i världen. Det får politisk betydelse om vi i Sverige kan leva oss in i människors situation på andra platser.

Så det här med att skildra verklighet, att beröra en publik, att förhålla sig till sanning och historiska händelser ... hur Géricault som konstnär arbetade med det då, 1816, är intressant. Och sen har vi, idag, den här installationen, där titeln, *Tripoli Lampedusa*, satt på ett estetiskt tilltalade rumsligt arrangemang av färg och form ... En abstraktion av våg, båt och människor? En skildring av migrationen från Afrika till Europa? För mig blir verket en illustration av Benjamins idé om att estetisera politik. Vad är det för handling?

ÅSA: Javisst. Frågan är om det ens är att estetisera. Kanske är det

bara att illustrera någon sorts budskap... Och hålla fram något slags... ämne.

LOULOU: Ja, och det finns ju inget budskap. Det är det som är så märkligt i det verket. [ÅSA: *Nej, det är sant, inte något budskap, det är sant.*] För vissa verk resulterar ändå i någon sorts budskap... en typ av återupplevelse. Men detta är ju nästan... en ordvits... Det är bara estetik.

ÅSA: Mm... ja, jo. Det har du rätt i. Det är intressant. Fast jag skulle nog inte kalla det estetik. För mig innebär estetik något annat...

LOULOU: Jag googlade Kørner och jag såg att han hade gjort en liknande vågform tidigare, i mönstrad heltäckningsmatta... det verket hette *Tsunami!* De skulpturala elementen, färgskalan... allt var liksom ett pågående arbete. Han arrangerar om delarna och byter titel...

ÅSA: Mm. Praktiskt.

LOULOU: Jaha. Så blev man inbjuden till utställningen »Här/Nu« på Artipelag. [*raljerar skämtsamt*] Det handlar visst om att förhålla sig till platsen. Okej, då ser vi vad som finns här då... Och så hittar han en gammal båt och får ihop något med båten och vågen och några glasskulpturer som ser ut som små färgglada flyktingar...

ÅSA: Ja! Du har övertygat mig. [LOULOU *skrattar*] Det är verkligen... För det är... det är inte ens ett budskap. Men även om det vore ett budskap... Alltså, man skulle ju också kunna slänga in någonting... ett gammalt plakat och måla om det lite så att det passar situationen... [LOULOU: *Och Läs...*] Jamen, vänta, jag vet att du är jätteirriterad på honom! Och jag håller med nu också. [*slår näven i bordet och fnissar, LOULOU skrattar*] Men budskapet är väl ändå kanske lite såhär: Stoppa... [LOULOU: *»Tänk på det här«*] Ja, »Tänk på det här«. Kanske inte ens »Stoppa det«, men det skulle man kunna läsa in... Typ »Ned med Fort Europa«. Det skulle väl kunna vara ett möjligt budskap, förutsatt kanske att betraktaren redan

tycker ungefär så ... [LOULOU: *Mm...*] Men tillbaka till jämförelsen med Géricault. Där tänker jag att han ändå tar en risk i att liksom försvinna in i dialogen med materialet. Alltså ... det är ju en risk. Han upplåter ju hela sitt väsen, hela sin tillvaro, hela sin ... till att vara så nära han någonsin kan ... använda alla sina förmågor till att ... liksom gå in i det här och göra form av det ... Det är det jag menar med att stå i intensiv dialog med verket. [LOULOU: *Mm... mm...*] Men det är ju en risk som han uppenbarligen är villig att ta. Risken att förlora sig ... [LOULOU: *Mm... det är en intressant strävan... eller idén med...*] ... istället för att det i första hand måste gå fram ett tydligt budskap eller utseende till publiken ...

LOULOU: *Mm...* jag vet inte. Jag måste nästan studera det här mer. [skrattar till] Jag har bara läst lite om historien om den här målningen. Men för Géricault handlade det väl också om att skapa ett verk som skulle slå samtiden med häpnad. De hade ju Parissalongen ... Det är som att du har blivit inbjuden till Documenta och du vet att det kommer hundra av samtidens främsta konstnärer dit och du måste göra ett verk som knäcker alla andra. [ÅSA: *Jepp! Då är det bra med död och...*] I *Artforum (Magazine for Contemporary Art)* måste det stå såhär: »Jag åkte till Documenta och jag kommer bara ihåg ett verk. Åsa Elieson gjorde den här grejen ... « Och den typen av ambition bakom en konstnärs ansträngningar – att bli en sensation på Documenta – det var det som drev Géricault, tror jag. Och valet av motiv, att välja det mest spektakulära i samtiden, det passar in ... [ÅSA: *Ja... mm...*] Och där kan man göra en jämförelse med idag; idéer om konst och relevans. Och vad vi idag kanske skulle kalla journalistiska metoder.

ÅSA: Ja ... men att han vågade investera så mycket i att ... i gestaltningen ... Det är ...

LOULOU: Och sen! Vet du vad! Förlåt att jag avbryter ... Men jag läste att andra konstnärer beskrivit i sina dagböcker om hur de kom

till Géricaults ateljé och vacklade ut [*spärrar upp ögonen och trycker sig som i hänförelse bakåt mot soffans ryggstöd*] och att de vaknade flera timmar senare i en annan del av stan ... De visste inte vad de hade varit med om. [*skrattar*] Det var så starka upplevelser ...

ÅSA: Vadå, av målningen? Inte av ... ?

LOULOU: Ja, ja, ja! De var så tagna. Det var en så stark upplevelse att de bara sprungit ut och vandrat planlöst runt på stadens gator, timmar senare när de vaknade ur sitt töcken befann de sig i andra änden av stan utan att fatta hur de kommit dit ... [*skrattar*]

ÅSA: [*skrattar*] Det är Géricaults PR-byrå kanske, som har pumpat ut de berättelserna, i och för sig.

LOULOU: Jag tror att det är precis det ... Den typen av stark beröring är vad det här verket på Artipelag också är ute efter. Man ska liksom kliva in där ... Han använder det monumentalala ... tar hela rummet i anspråk, och skapar perspektivförskjutningar och så ska man komma in och: »Oooååå ... « [*gör en tung och långsam utandning*] »Vad är det här ... ?!«

ÅSA: Tror du det?

LOULOU: [*skrattar*] Jag tror det ... Jag tror det. Och det är ...

ÅSA: Jag undrar det ... En sådan tilltro alltså ... till formens påverkan ...

LOULOU: ... Det är ju klich ... den här idén om konstens möjlighet att förändra. Det här uppvaknandet, hissande ögonblick ...

ÅSA: Jag var inte där och såg det. Jag vet inte, du kanske fick någon sådan här hissande upplevelse ... ? Eller ens i närheten av en hissande ... ?

LOULOU: Nej, gud! Nej, jag var inte heller där.

ÅSA: Jag menar, även om du blev förbannad?

LOULOU: Nej, jag menar nu bara att jag gissar att konstnärens intention är ...

ÅSA: Vi kan hoppas det. Jag hoppas det, tror jag. En så naiv och

väl ganska otidsenlig föreställning om vad bilder kan göra, hur mycket de förmår att engagera och chocka. Jag tycker snarare att ... Jag menar, jag får ganska ofta en känsla av att i ett fall som det du beskriver nu, med Kørner, att konstnären mest bara verkar ha velat komma undan. Att ha ryggen fri genom att förefalla stå på den lilla människans sida, kanske. Det är moraliskt safe. Och tyst hoppas att inga alltför komplicerade följdfrågor kring djuplodande etik uppstår. I andra, liknande konstnärskap, kanske en mera aktiv ambition att hålla fram rätt budskap. Stämna i bäcken så att ingen kan anklaga en för att vara dåligt påläst i normkritik. Inte verka vara rasist eller sexist eller ... Utan istället, typ: »Jag står för det goda«. Inte så mycket problematisering av vad det goda i så fall skulle vara ... Det tror jag i och för sig har att göra med den tid vi lever i. Att vi lever i något slags känsla av »pre war time« skräck. Och de flesta har svårt att relatera ... Hotet känns på samma gång konkret och abstrakt. De flesta i väst vet inte vad krig är, till exempel. Vi förhåller oss till skildringar och kanske till något slags föreställd balansräkningen som vi tänker ska komma efteråt, att hamna på rätt sida då. Eller inte kunna beskyllas för att ha varit medskyldig till ... Jag tycker mig ana någon sådan typ av rädsla just nu. Att dessa tider kanske inte riktigt vågar tro på verket, språket, till att förändra någon ... något kanske bortom språket. Kanske en uppgivenhet om att det skulle gå också, att vi skulle ha råd med något bortom det allra mest dagspolitiska och konkreta. Driva dig till andra sidan Paris utan att veta var du har hamnat. [LOULOU: Mm ... Mm.] För det är viktigt att man *vet* vart man kommer. Risken att handla fel känns som något mycket allvarligare i dessa tider än att bara ha gjort ett dåligt konstverk. Åsikten eller budskapet måste vara ... Och det där tycker jag att recensenter och andra aktörer på konstområdet – finansörer och så – ofta liksom ... går i någon sorts fälla. Att de studsar mot ... eller liksom tar ställning till

det moraliska, till skylten framför verket, snarare än verket. Och då tänker jag i fallet med Géricault då, till exempel. Att han har ... att det kanske fanns en annan tilltro till själva formen, vad den kunde vara och göra. Alltså ... Okej om man kom till fel del av Paris, men då hade ändå formen varit BLOOOOWING. Men nu ... det är ingen som tycker att det är okej att ba ... liksom ... Det spelar roll *vart* man kastas, inte bara *att* man kastas. Och det är komplicerat. Jag omhuldar ju på ett sätt också den uppfattningen. Jag menar, även jag känner rädsla för vad som ... vad världen står inför. Men jag ser det samtidigt som en allvarlig fara i sig att ... att vara rädd. För då måste man ju tro sig veta vart man ska komma när man handlar. I relation till före och efter. Att vi ska bli mer jämställda, eller någonting. Att det här verket ska ... Och då måste man ... explosionen kan inte vara lika undersökande ... inte lika wild ... Och det är väl just därför konst finns ... För att det är ju så lite vi kommer åt att se och fatta på det där straighta sättet ...

LOULOU: Just det ... Jag kommer ihåg att Magnus [William-Olsson] formulerade sin fråga sådär ... när han bjöd in mig till att tala om förändra i det här sammanhanget. Att ... Hur förändrar konsten just som konst? [ÅSA: *Mm!*] Och då inte som aktivism eller ... Och jag minns att jag på något sätt reagerade på idén om att avgränsa konst som konst och konst som något annat ... För det vi talar om nu är ju konstens förmåga att beröra och att bli berörd ... oavsett vad man definierar som konstens uppgift och funktion ... det är ju någonstans där man hamnar – konstens uppgift och dess inneboende egenskaper ... Vi återkommer till vad konst kan göra med en publik ... Sen är det som att ...

ÅSA: Vad vände du dig egentligen emot? Att konsten skulle ha något speciellt sätt att förändra?

LOULOU: Jag måste nästan läsa det igen. Men det var ... ja. Nej, att det var så självklart att ställa det i motsats.

ÅSA: Till andra sätt att förändra? Till journalistik, eller ... ?

LOULOU: Ja, eller att konst inte skulle vara politik.

ÅSA: Som att det skulle finnas någon annat sorts konst?

LOULOU: Ja. Diskuterar vi vad politik är och politikens avgränsning ... så ... det personliga rör politik och så vidare ... att så självklart avgränsa konst som handling ... [ÅSA: *Mm.*] Det är inte så självklart för mig. [ÅSA: *Mm ... Nej ...*] Det spelar ingen roll om du håller på med abstrakta mönster i akvarell eller ... så är det fortfarande en handling i ett samhälle som ... [ÅSA: *Javisst.*] ... en politisk handling som genomsyras av sitt samhälle, men det kanske inte ...

ÅSA: Vad ansvaret för upphovspersonen består i kanske skiljer sig? Med en journalistisk metod så kan man ... jamen det där med att ha en avsikt, en tydligt uppsatt målbild av vad som ska uppnås, medans en konstnärs ansvar är ... ett annat, på något sätt, står i relation till verket, i första hand. Jag tänker på Yahya Hassans diktverk, till exempel. Det är klart att det förändrar både honom själv och vissa av dem som läser det på plan där det personliga och politiska såklart oundvikligen står i konstant korsdrag, så ... Även om Danskt Folkeparti sedan tar verket som slagträ för sina politiska syften, eller konservativa muslimer tycker att han hänger ut dem så ... Hassans ansvar sträcker sig väl till att göra ett så fett verk som möjligt. Om Pia Kjærsgaard sen väljer att läsa den som ... eller inte klarar av att läsa den på ett annat sätt än vad som gynnar hennes syften så är det hennes ansvar. Sedan är det ju en annan sak att inte vara naiv i förhållande till ämnet och ställa upp i de debatter som uppstår när verket väl givits ut. Och det är ju lätt att ... jag menar; det måste man väl ändå säga att så är det, konstnärens ansvar gäller verkets form, i första hand. Men sen kan man ju – som till exempel Athena Farrokhzad gör i sin recensio i Aftonbladet – säga till honom typ: »Men var lite försiktig för du kan väl räkna ut att det kommer att användas mot muslimer i allmänhet.« Och han svarar

ungefär: »Ja, men det är inte mitt ansvar som diktare.« Så ... angående upphovspersonens intention så ... behöver den inte ... bör kanske inte ... Det kanske till och med kan sägas ingå i det konstnärliga ansvaret att försöka hålla sig obrydd om andras, en tänkt publiks, förväntade användningsområden för sitt verk. Så det kan väl ändå ... skilja? Eller?

LOULOU: Mm ... ja, ansvar är intressant ... jag tänker att ... att göra konst är också att *vara med om* den, någonstans. Det är inte alltid att intention och innebörd ... Om jag tänker på Yayhas poesi så är den ju expressiv ... Men om jag skulle säga ... Jag är, som Athena, benägen att *tala till* och *tala med*, och i dialoger måste strategier formas, medvetet eller omedvetet ... Samtidigt skulle jag inte vilja se konstnärer som enbart skapar utifrån den tänkta publikens möjliga reaktioner. Och detta dilemma belyser Athena i sitt sommarprogram, när hon om och om igen citerar Brecht: »Vad är det här för tid, när ett samtal om träd nästan är brottsligt, eftersom det innebär tystnad om så mycket grymhet.« Det är tvångets mantra. Jag började precis läsa Guy Debords *Kommentarer till Skådespelarsamhället*. Han börjar på första sidan med att formulera textens premisser ... att »jag måste ta hänsyn till läsare som är både uppmärksamma och inflytelserika ... jag kan inte tala fritt ... och framför allt måste jag vara försiktig så jag inte ger för mycket information till vem som helst.« Och detta är ...

ÅSA: Fast när man säger att publiken är såhär och såhär så riskerar den att bli sådan också. Fördumma hela samtalet om vad konst är. Eller i alla fall förvägra andra läsningar, läsningar som kanske inte gör så mycket väsen av sig i offentligheten, men som formas av den. För man formar också ... Och som jag ser det är det en större risk.

LOULOU: Ja. För mig handlar det här om ett dilemma om frihet. Och det är något jag upplevt när jag flyttat arbeten mellan Etiopien

och Sverige. Att ... jag var i början omedvetet om min publik och hur jag faktiskt var i dialog med betraktaren. När jag bodde i Etiopien och jobbade där så gjorde jag alltså konst *för* en etiopisk publik. Vilket jag fattade långt senare när jag visade samma arbeten för en svensk publik som tolkade dem på ett helt annat sätt. Ofta på ett ganska komiskt eller diametralt motsatt sätt.

ÅSA: Men det är det där som är ...

LOULOU: I förlängningen blev det ett dilemma för mig. Det blir tjtatigt att göra verk som missförstås på ett väldigt banalt sätt, om och om igen. Särskilt om man är intresserad av att vara i dialog med en publik. [ÅSA: *Mm, mm.*] Det är inte hela världen att bli missförstådd. Och man kan vara säker på att om tio år har tiden förändrat publiken och nya missförstånd skapats. Okej. Men. Man reagerar på situationen. Hur löser man det problemet? För mig blev det att jag började lyfta in tolkningen i verket. [*skrattar till*] Det blev för mig, i ett första steg; att lyfta in former för kognition och perception i mitt arbete. Så jag gjorde verk som iscensatte tolkning. Jämförelsestudier.

ÅSA: Och det är det du menar att Athena gör i sitt sommarprogram?

LOULOU: Ja. Till exempel. Att det börjar *handla om* det ... [ÅSA: *Mm.*] Till slut, så blev det för mig i alla fall, att jag började göra versioner av mina verk. Det var efter den där arbetsperioden utan utställningar vi talade om. Jag samlade på mig ett oävent material som var som ett arkiv. Och sen, när jag till slut tackade ja till en utställning, då blev jag nedsläppt i en kontext, och då fick den kontexten påverka vad ur mitt material jag använde, och hur jag använde det, och lyfta in någonting som producerades på plats, vilket innebar att det blev en remix för varje ... [ÅSA: *Ja, så gör jag också.*] ... sammanhang. Ja, och i vissa fall filmar jag om sekvenser på plats och röster dubbas ... ett brutalt sätt att placera arbetet i tid

och rum. Och ett sätt att översätta varje verk till varje ny kontext. Som resulterar i små skillnader i samma verk beroende på om jag visar det i Prag, Boden eller Tokyo. Det är märkligt. Vad innebär det?

ÅSA: Mm ... ja. Då händer det någonting på platsen. För platsen läser också verket, på något sätt. Det är inte bara verket som läser platsen.

LOULOU: Ja. Och ett sätt att låta platsen förändra mig, förändra verket. [ÅSA: *Precis.*] Men också att sätta arbetet i dialog med världen ...

En timme går. Vi pratar om motstånd. Och kamp. Om hur det är nödvändigt att gå ihop med andra för att förändra. Att det för att förändra ett samhälle krävs solidaritet, att man identifierar intressen man har tillsammans med andra. Men står inte anpassningen, det kollektiva, i direkt kontrast mot konstens möjlighet att stå ut som en avvikare? Konstens traditionella upphöjning av den individuella erfarenheten? Finns det något som heter det andra? Vad skulle det i så fall vara? I en viss situation är det nödvändigt att stå enade, i en annan är det farligt och stympande. Åsa föreslår att verk som bryr sig för mycket om ett förväntat mottagande skulle kunna springa ärenden längs redan upptrampade spår, kanske till och med legitimera konfliktlinjer uppritade av någon annan, motståndaren.

LOULOU: Menar du att det är farligt att vara strategisk i ett motstånd?

ÅSA: Jaaa ... Kanske. Det är någonting med det strategiska som är för logiskt och linjärt. Det obegripliga och komplexa i världen – som väl är vad konst sysslar med, på något sätt – funkar inte så.

LOULOU: Men vad ska motstånd vara då? Att upphöja det omedvetna i sitt motstånd, »Jag ska vara lite ... « Vadå? Aningslös?

Loulou säger att det finns ett ögonblick då du börjar göra motstånd. Att man är så trängd att man inte har någon frihet. Det är ett ögonblick där du inte längre har något att tjäna på att iscensätta frihet. Åsa håller med om det. Hon går för att fylla sin kaffekopp ännu en gång. Hon kommer tillbaka och ställer ner koppen på bordet framför sig och menar att det finns motstånd utan target. Men ett motstånd utan target, undrar Loulou, vad är det?

ÅSA: Konst? Det kan vara en frigörelseakt, ett utbrytningsförsök. Och inte bara för konstnären, utan för alla som verket detonerar i också.

Vi talar om att bli berörd, vad är det? Också om hur även känslor och upplevelser kan kommodifieras. Det kan bli coffetableböcker som inte har någonting med förändring att göra. Också eventet har blivit kommodifierat idag. Det är en vara, något man kan köpa.

Vi tycks gå runt i samtalets fotspår: Den tilldelade platsen i en utställning – händelsen som ska produceras av konstnären som vi talat om någon timme tidigare. Eventet som ska beröra en publik. Och vi talar om att kastas till andra änden av Paris, utom sig av hänförelse. Vad är det?

Som om det vore den sista droppen vatten säger Åsa gång på gång: »Jag menar inte det. Jag menar inte det. Det finns också något annat, något verkligt, något viktigt i att bli berörd. På allvar omskapad i sin själ. Allt är inte bara ett trick med publikens själsliv. Och vad är förresten det här med publik? Jag är skeptisk till hela den uppdelningen.«

Vi fortsätter att prata om politik, grupptillhörighet, motstånd och strategi.

En och en halv timme passerar. En dam avbryter samtalet och kommer fram till bord vårt bord och undrar om vi läst Doktor Glas. Hon säger att hon inte kunnat undgå att höra vårt samtal, alla frågor, alla

funderingar. Alla frågor och svar finns i den boken, menar hon. Allt vad ni pratar om nu. Och på ett underbart flödande språk, tillägger hon. Ingen av oss kan helt förstå kopplingarna damen gör. Vi får heller inga förklaringar, utan uppmanas bara att läsa den. Sen går hon.

Någon halvtimme till passerar.

Vi pratar om mötet med konst. Både att göra den men också att möta den genom att någon annan framställer någonting. Finns detta »ett annat sätt« att bli påverkad av konst? Än vad, i så fall? Kanske orienterar vi just kring frågan om konst har ett särskilt sätt att förändra.

ÅSA: [berättar om en tidig erfarenhet av mötet med en målning] Jag hatade målningen, som i mig väckte fysiskt äckel. Och det hade inte att göra med att jag »stod för en annan estetik« För denna estetik hade jag på tonårsvis sorterat som mitt lags estetik, liksom. Men jag avskydde denna målning. Att den var så ... tät ... för ... att andningen ... Men det var ett bevis för att konst kunde göra fysiskt intryck, bortanför språk och överenskommelser – även bortom överenskommelser jag hade med mig själv.

Numera, efter flera år i ... yrket, eller vad man ska kalla det ... försöker man ju nå bortanför det där som bara är noder. Men det är på ett sätt svårare ju mer man av rent praktiska skäl orienterar i konstvärlden som tecken, och för att man ser så mycket, för att kunna exemplifiera, argumentera och tala om det ...

LOULOU: ... Jag kan ge många exempel på konst som för mig innebär ett sätt att tänka. Jag kan läsa en filosofisk text, och det kan hjälpa mig att tänka kring någonting. Men jag kan också se konst som kan få mig att uppleva ... vara med om tanke som form, på något sätt.

ÅSA: Vad gör det med dig då? Kan du ge något exempel?

LOULOU: Som mitt arbete med historia. Jag är ingen historiker men som konstnär kan jag närma mig ämnet och vegetera i erfa-

renheter och tankar ... det handlar om en sorts kopplingar ... om det gränslösa materialet, från lera till Internet ... Och det jag är med om är aha-upplevelser, eller drömmier ... eller ... insikt. Jag tror att jag kom in på detta i föreläsningen, hur jag har det när jag tänker. Och det handlar framför allt om association. [ÅSA: *Ja, leka, tror jag du sa.*] Och att liksom ... det spännande i vad som händer är ... om man tänker så här: Historia ... eller förändring, eller vad som helst egentligen ... detta som associeras till detta som associeras till detta ... och tillslut blir det förgreningar, såhär [*spretar med bägge händernas fingrar*] Och sen längst ut på topparna så börjar det ... [ÅSA: *Hoppa mellan grenarna?*] Ja, Det sprakar mellan olika kluster liksom. Tillslut imploderar det. Det är lustfyllt och fruktansvärt ... frustrerande [ÅSA: *Och kaosigt och kaotiskt?*] Och det går väldigt fort. Varje tankebanan är först ett fyrverkeri, sedan ett jordskred. Mitt enda sätt att hantera detta är att vara i dialog med en människa eller ett material. Alternativet är att bli tokig eller att stänga av tankarna med ett ständigt flöde radio och teve. Jag upplever mitt arbete med konst som ... ett sätt att delta ... att vara i och »into the world« ... förtjust i världen. Och det är därför jag tycker det är intressant med hela det här ... performativ kritik ... för man talar om konstens kunskap och kunskapens konst. Och nu när ... konsten akademiseras ... Jag tror att de där kopplingarna mellan tanke som form och fysiska upplevelser av begrepp ...

Ja, och det sättet att vara i världen, tror jag är väldigt viktigt. [*skrattar till*]

ÅSA: Men det är ju här det går ihop! När jag hör dig säga det här ... Jag tror inte på att avgränsa, att liksom skydda området där det här ska utspela sig, utan det måste ju växa istället. [LOULOU: *Ja.*] Men det är här jag tror ... apropå det vi talade om förut om huruvida konsten är hotad eller inte, eller om jag är paranoid. Det här med konsten som autonom ställning ... Nej, inte alls. Men att ett

slags politisk mainstreamlogik lätt får övertag ... Men det här sättet att ... att hålla på med tankekropp ... önskar jag ... ska tillerkännas större värde ... För om konsten är ett sätt att ta sig an ... Ett sätt att se ... Så att alla ... Att inte bara ... det där logiska sättet att ordna ... »först kommer det, sen kommer det, och det beror på det, som beror på ... « och så vidare. Uppmaningar och förklaringar. Alltså, alla förnuftiga sätt som *inte* är konst. Allt som finns, som ska finnas, kan finnas och finns. Uttalade politiska mål och sådant. Ideologier.

LOULOU: Ja ... kunskaper kring tanke, bild och kropp används ju kommersiellt. Det finns ständigt där i massmedier och andra visuella kulturer som inte är fri konst. För fri konst, så som det studeras på konstskolor idag, kommer nog att springas ikapp av studier i visuell kultur. Nya upptäckter inom neurologi, teknik, genetik och så vidare blir det som ger konsten nya verktyg i framtiden och krafterna bakom är dunkla och strävar efter världsherravälde ... Så som krigsindustrin och militären varit viktig för kamerateknikens utveckling ... och att det är i reklamsyfte man utforskar visuella kulturer. Bild och påverkan. Men också ... kulturbistånd. Hur man kan instrumentalisera konsten. Jag talade lite om mitt arbete med kulturbiståndsprojekt i Östafrika. Att jag är kritisk till mycket inom biståndet och kulturutbyten och emot att kultur tvingas översättas till kreativa industrier och konstnärer till entreprenörer för att spela med i det spelet. Samtidigt har jag i och med det arbetet själv följt hur kraftfullt kultur kan transformera människors vardag. Återigen då – användbart. Konst som nytta och essentialistiska strategier ... [*skrattar, för det syftar tillbaka på något vi trasslat in oss i tidigare*] Men att ... att trots alla dessa handlingar som man gör med olika strategier och metoder, är förändring oavsett pågående. Ibland har jag känslan av att om man skulle hejda alla verksamhetsplaner och sluta agera, så skulle samma utveckling ske. [*skrattar*]

Alltså, ibland lägger vi väldigt stor vikt vid handling. Just *den här* utställningen, samtiden ...

ÅSA: Det är ju för att vi fäster så mycket vikt vid oss själva och andra som individer och signaturer.

LOULOU: Ja. På ett sätt som liksom ... samtiden gör historien till en liten plutt. Historiska händelser har ingen räckvidd. Skandaler passerar på några veckor för att sedan helt försvinna ... Där är den här förändringskraften, den som jag hela tiden verkar förknippa med evolution, någonting utöver *handling* och *händelse*. Om man tänker sig förändring som ett tillstånd. Händer det då någonting alls i en värld som ständigt förändras? Ungefär som ... i ett arkiv som är totalt, i vad är ett verk då? Vad är en bok i Biblioteket i Babel?

ÅSA: Mm ... Just det. Sounds like internet! Vad är droppen inuti havet, liksom. Det är inte bara en fråga om olika identiteter nej, utan en fråga om huruvida enskildheter och identiteter ens är *möjliga* ... på något sätt ... Det är ju en både deprimerande och befriande tanke. Deprimerande eftersom vi vant oss att fästa så mycket möda vid identiteter, signaturer, kronologier och handlingar. Vi orienterar ju i det där som något slags livsuppehållande åtgärder, rätt så desperat. Men därför känner jag också att tanken om det grund- och vägglösa ... alltså oavgränsningen av både tid och rum, evighetens samtidighet och evighetens överallt kringflytande, är en rätt befriande tanke.

Resonemanget om arkiv och urval, om det historiska och om nuet fortsätter en god stund. Och om att ändringen som begrepp får oss att tänka på enskilda händelser, målsättning, kontexter, om att göra ingrepp och nedslag av olika slag, men att förändringen kanske pågår oavsett vad vi bestämmer och hur vi riktar oss. Men också tankar om hur revolutionen, handlingen, står i förbindelse med evolutionen, som två olika kraf-

ter. Loulou talar om gnistan, händelsen som antänder, som ändå påverkar Förändringen med stort F [evolutionen], så att man därför inte heller kan påstå att Händelsen saknar betydelse. Åsa påpekar att för att Händelsen ska uppträda måste kraften, naturkraften, Förändring ha tryckt på ett tag. Evolutionen har skapat ett momentum där händelsen är möjlig. Efter ett tag försöker Åsa sammanfatta något av detta i en omständlig metaforik om väg och asfalt som mest skapar förvirring och som efter en mycket lång och hopplöst vinglig sträcka kör i diket.

ÅSA: Nu börjar det bli jävligt flummigt här ... HAHAHA!

LOULOU: HAHAHA! Ja, vi får nog sätta punkt här.

John Swedenmark

Skilnad och återkoppling

Element till en språkbeskrivning

Förord

Jag fick i uppdrag att skriva en text om språk inför seminariet »Tänka språk« på Stockholms konstnärliga högskola den 5–7 december 2014. Jag tog mig an uppdraget i medeltida anda. Den tidens lärde kunde åläggas att sammanfatta allt de visste om ett ämne i en *summa*, som därefter kunde utsättas för en *disputatio*.

De hade skolastikens procedurer att falla tillbaka på. Min stil är däremot essäistisk och associativ.

Under några veckor skrev jag ner allt jag tycker är viktigt i ett kvadratisk anteckningsblock från Stockholms Stadsbibliotek. Den enda uppdelningen i texten (förutom stycke-indelning) är att jag har lagt in datum och plats. Dessutom tillkommer fotnoter i efterskott, även de daterade, samt några förtydligande »faktarutor« utan direkt samband med den närstående brödtextern. Alla litteraturhänvisningar är gjorda ur minnet, och sen instoppade i efterhand.

[21.10, NOBELBIBLIOTEKETS FORSKARSAL] Språket består av skillnader. Skillnader av olika slag, olika i olika språk. Man kan beskriva ett språk, t ex dagens svenska skriftnorm, som ett system av system, vart och ett med olika slags logik.

»System« innebär då en beskrivning som förutsätter att delarna bestämmer varandra, det vill säga förändras av sitt inbördes samspel, inte är identiska med sig själva. »System av system« är en klumpig term, särskilt som samspelet mellan systemen äger rum på mikronivå, med oerhörd hastighet, mycket snabbare än vi är medvetna om.

Kanske bättre och instruktivare att kalla ett språk som system av system för en kropp. Dess olika delsystem motsvarar då organ. Men jämförelsen får inte dras för långt: dess lärdom är det att alla system samverkar utifrån sina respektive enstaka funktionssätt: i språkets fall olika slags logiker.

Men »logik« är bara ännu en jämförelse, förutsätter något slags urlogik; ett sånt antagande försämrar förståelsen av språkets mångfald, språkkroppens många olika organ. (Nu har jag skrivit »olika« väldigt många gånger; det tycks bli ett mycket viktigt ord.)

Logikens fundament är för mig negationen. A eller icke-A. Som

Skillnad – När Saussure för sina studenter ritat upp bilden av ett träd och ordet »arbre« är det för att visa att det är så här det *inte* funkar, utom just när man betraktar tecknet isolerat. Istället är det skillnaderna som gör betydelse möjlig. I den här essän försöker jag visa att de grundläggande skillnaderna är inbördes högst olika och varierar från språk till språk och från tid till annan. Med ett samlingsnamn kallar jag denna mångfald för »olika slags logiker«. Ordet »delsystem« uttrycker samma tanke.

Läs vidare i *Kurs i allmän lingvistik*. Om markeringsteori läs Roman Jakobsons essä »Quest for the essence of language«.

när en signalsubstans får en cell att börja replikera sig, utifrån givna instruktioner. Eller stänger av en reduplikation för all framtid. Negationen som helt central i språket. Men inte existensnegationen, som inbegriper verbet *vara* eller motsvarande. Utan själva grundformen: förekomsten av A vs. ickeförekomsten av A.

Ickeförekomsten är normalfallet, det omarkerade. I många språk sätts inte ens ut några tredjepersonspronomen. Det räcker med bara verbet.

Vår uppdelning av pronomenen *han-hon-hen* bör ses i ljuset av pronomentvånget. Svenskan tvingar sen slutet av medeltiden satserna att vara fullständiga. Alla led måste skrivas ut, även om det finns strykningsregler, till exempel vid samordning eller när det står klart av sammanhanget vem det är som är subjekt.

Och det är det där tvånget som kallar fram pronomenen som utfyllare; att de är könsbestämda hänger samman med svenskans grundläggande uppdelning mellan besjälade och obesjälade referenter, mellan »animat« och »inanimat«, mellan *han-hon-hen* eller *den-det*.

Det finns gott om språk där pronomenen inte är obligatoriska,

där således frånvaron av subjekt och objekt har en betydelse, fungerar som referens till någonting som tidigare nämnts – ett »nollmorfem« för att använda en vanlig term.

Ta bara finskan, där ett fristående *är* i tredje person kan motsvara ett svenskt yttrande där alla leden skrivs ut, kanske *Ja, det är han.*:

On

Vars innebörd i många fall förstås också kan översättas med ett enkelt *Ja!* Det är personböjningen på verbet i finskan som underlättar denna knapphet i uttrycket, detta att *jag-du-han-vi-ni-de* har olika ändelser, medan svenskan, som har samma form genomgående och bara gör skillnad vad beträffar tempus, är nödgad att sätta ut pronomen och att könsbestämma dem (för personer) eller ange vilket genus de tillhör (för inanimater). Men det finns också gott om språk utan verbböjning i vilka pronomen används ytterst sparsamt, snarare som emfatisk förstärkning.

Obligatorisk verbböjning är för övrigt ett annat bra exempel på markeringshierarkier, eftersom det som regel är formen tredje person ental (*han-hon-det*) som är den fonetiskt sett minst markerade, den kortaste, ibland bara ett nollmorfem.

Här har vi alltså en av språkets enklaste men samtidigt allra viktigaste mekanismer, verksam i ett otal av de enskilda språkens delsystem: detta att en frånvaro kan ha betydelse, givet att den ställs mot möjligheten av en närvaro.

Kanske är detta en mer grundläggande logik än den vi är vana vid. Frånvaron av uttryck blir betydelsebärande därför att närvaron av ett annat möjligt uttryck på samma plats skulle ha inneburit en annan och mer insnävad betydelse. Men det är viktigt att se dessa mekanismer, denna logik som någonting som äger rum på språkets

Linearitet – Det är en plattityd att språket försiggår i tiden, och att tecknet således aldrig kan vara identiskt med sig självt. Det vederläggs dessutom av moderna medier och modern poetisk praktik, där tecknet verkligen är närvarande i sig, som tecken och inte som avbild, upprepas i andra sammanhang, inte citeras. Men det är inte en plattityd att språket i form av tal/skrift (*parole*) hela tiden griper tillbaka på sig självt och på situationen genom återkoppling och dessutom rymmer en framåtsyftande dimension. Här behövs de fenomenologiska kategorierna »retention« och »protention«, som Husserl beskriver i sin analys av tidsmedvetandet.

nivå; inte i världen. Språket tillhandahåller skillnaderna och de kan sen användas för att bygga upp yttranden och texter – och för att kategorisera världen. En inrättning där frånvaron av markering blir betydelsebärande kan användas för att syfta på personer, ting eller händelser, men det är skillnaderna som är det primära.

Skillnaderna finns på alla språkets nivåer. Vi måste sluta tänka i termer av innehåll/uttryck och istället se tecknet som en tillfällig förknippning mellan olika delsystem, som inte bara är språkliga.

Delsystemen måste studeras i sin särskildhet för att kunna jämföras, och för att förknippningarna ska kunna uppskattas. Varje delsystem har nämligen sin egen logik. En inrättning där frånvaron av markering blir betydelsebärande kan användas för att syfta på personer, ting eller händelser, men det är skillnaderna som är det primära.

Några ord om referens. Yttranden och texter försiggår i tiden, de är linjära. [15.11, **KÄRLEKSGATAN I MALMÖ**]* Den lineariteten är inte bara konsekutiv: →. Det ena följer på det andra, men en åter-

* Här blev det ett stort hopp i skrivandet, dels på grund av andra åtaganden som konkurrerade tankemässigt, dels därför att tanken om återkoppling dök upp, och visade sig viktigare än vad jag dittills hade tänkt att den var.

koppling pågår oupphörligen till det som redan omnämnts och till situationen. Återkopplingen är helt enkelt en av språkets stora resurser, för att hålla kvar det som redan omnämnts («referens») och för att utvidga beskrivningen av vad som föreligger («situationen»), dra in det i diskursen.

Ett utmärkt exempel på återkoppling är systemet för bestämdhet i svenskan.

En referent introduceras med obestämd artikel *en/ett*. *En gumma gick i skogen*. Skogen behöver inte introduceras eftersom den är latent given i situationen att nån är ute och går. Därefter kan den här referenten omtalas som *gumman* eller *hon*, och alltfler delar av situationen kan återopas, om berättelsen så kräver. Och på så vis växer den.

Återkopplingen som en dialektik mellan det kända, det okända och det givna. Och i många språk kan alltså återkoppling ske genom ickeomnämmande, därför att satsen har en tydlig lucka, och alltså handlar det fortfarande om den som är relevant. Annars behövs det sättas in förtydliganden, av typen *den andra*, *den sistnämnda*, *hämnanen*.

(Förr i världen var Djävulen så fundamentalt närvarande i alla situationer att han hade ett eget pronomen, ursprungligen »den andre«: *hin*.)

Till återkopplingen hör också alla strategier när någon eller någonting är så farligt eller mäktigt att hen/det inte får nämnas; omskrivningar som *gråben* istället för *vargen* bygger på att han redan är starkt närvarande i situationen.

Återkoppling är en viktig del av skrivkonsten. Den som behärskar återkopplingen har makten över att definiera situationen och även föra in element som *inte* hör dit. Till exempel metaforerna. De bryter situationens ramar genom att föra in någonting irrelevant som därför genast måste ges en tolkning, eller framstå som nonsens. Örnen slår ner i hönsgården.

Språket är lineärt utsträckt i tid, och varje ord eller uttryck har en historia. Men det pågår en ständig återkoppling bakåt. Referens till vad som hittills sagts, etymologiska återkomster och andra fall av ord som visar sitt sanna ansikte.

Men den viktigaste referenspunkten i hela språket och för den omedelbara återkopplingen – kanske är den mer än omedelbar – är talhändelsen.

Talhändelsen som språkets origo.

Det hör till språkets grundvillkor att någon säger någonting på en bestämd plats, vid en bestämd tidpunkt. Ett här och ett nu. Ett jag. Eller snarare uppstår *här-nu-jag* därför att det talas/skrivs. Därmed inte sagt att alla *här, nu* eller ens alla *jag* refererar till talhändelsen. Det finns många varianter.

Man skulle kunna kalla detta *här-nu-jag* för »det underliggande«: en referens till det grekiska ordet *hypokeimenon*, som vanligtvis brukar förväxlas med vad som kan kallas »det grammatiska subjektet«: den referent som satsen handlar om och det satsled som ofta har den mest omaskerade formen och till och med kan utelämnas, också i svenskan. Subjektet så etablerat i situationen att det inte ens behöver omnämnas. *Vaknade av att väckarklockan ringde.*

Talhändelsen tjänar som referenspunkt för tidsangivelser, tempus. Olika språk kan ange tider som inte sammanfaller med talhändelsen, till exempel futurum, eller som helt fjärmar sig från vad som nånsin har hänt, till exempel olika modus som anger hypotetiska eller önskvärda tillstånd. Svenskans *vore* är en blek reminiscens av detta: men normalt använder vi istället verbkedjor för att uttrycka både framtid och modus, ofta i ganska stor sammanblandning: *Du ska gå ut med hunden.*

Men det är ytterst viktigt att komma ihåg att den språkliga tidsangivelsen är primär i förhållande till tiden.

Okej – vi kan upprätta en tidslinje och placera in talhändelsen på

Utsägelse – Benveniste gör distinktionen »utsägelse/utsaga« som uppmanar till att se språket både som relaterat till talhändelsen och som text. Han uppmanar med andra ord till ett dubbelseende: från texter som är renons på utomspråklig kontext (lagarna) till utsagor som inte kan förstås utan situationen. Det skulle gå att ställa upp en skala över utsägelsens närvaro, och då även ta hänsyn till Bachtins dialogicitetsbegrepp, och Buber. Den skalan skulle vara flerdimensionell, för att kunna beskriva tilltal som formellt sett inte är markerade i texten men finns där ändå.

den. Men det innebär inte att till exempel former som *slog* eller *spikade* innebär ett påstående om när någonting inträffat, det enda som sägs är att det inte sammanfaller med talhändelsen.

Ta en roman skriven i tredje persons presens, eller för den delen en roman som *Aura*, skriven i futurum. Romanens talhändelse är inte författarens studio eller medvetande, vilket särskilt understryks när författarens studio eller medvetande är en del av berättelsen, till exempel inom autofiktiva verk.

Språket tillhandahåller en resurs. Till alla. Att använda tidshändelsen som referenspunkt. Och en fiktionsförfattare kan använda detta som nav för berättelsen: den absoluta skillnaden mellan satser som relaterar till talhändelsen och såna som inte gör det.

Merparten av språket, åtminstone det skrivna, utspelas ju i tredje person. Det handlar om grejer som inte alls är relaterade till talhändelsen. Ändå finns där en talhändelse, en utsäges som kan ha olika karaktär. Det är Benveniste som framhäver åtskillnaden mellan »utsägelse« (*énonciation*) och »utsaga« (*énoncé*). Men detta är väldigt lätt att förväxla med å ena sidan den talande munnen/den skrivande handen och å andra sidan ljudströmmen/de skrivna bokstäverna. Åtskillnaden *énoncé/énonciation* handlar om två olika

Subjekt – Kristevas essä »Om subjektet i lingvistik« är mycket grundläggande för förståelsen av subjektet som *hypokeimenon*. Men subjektetsbegreppet behöver historiseras ytterligare, särskilt som den språkvetenskapliga termen fått enormt genomslag i filosofin och samhällsvetenskaperna. Det finns en hel mängd sätt att vara subjekt språkligt sett, både formmässigt och innehållsligt; i synnerhet är de västerländska språken formade av att ordföljden definierar subjektet: den där platsen till vänster om verbet inger oss en känsla av närvaro, *ousia*.

aspekter på en och samma språkhändelse, en typologi över alla grader av sammanfall.*

I en situation där *jag* (och därmed även *du*) utsägs sammanfaller utsägelse och utsaga. Men i en tredjepersonstext är utsägelsen mer variabel och kan även fluktuera, på gott och på ont, beroende på skribentens skicklighet.**

Benveniste kategoriserar de två huvudtyperna som »diskurs« (*tal*: *jag/du*) och »historia« (*han/hon/den/det*). Men den distinktionen är knappast användbar, eftersom de termerna är så laddade i andra diskurser, bär på så mycket historia.

Dessutom är det inte fråga om kategorier utan om en skala. Utsägelsens plats är variabel. I till exempel en statlig utredning gör utsägelsen anspråk på objektivitet och abstraktion. Medan då alltså till exempel i en Modiano-roman utsägelsen har en påträngande närvaro också i sin frånvaro.

Jag/du-relationen är nämligen mer primär, ofrånkomlig. Och

* [23.11] För alla hänvisningar till Benveniste, se mitt urval *Människan i språket* (Symposion, 1995).

** [23.11] Den här hänvisningen hör egentligen inte till genomgången av själva språket; men jag tycker att den svaga och variabla gravitationen från talhändelsen är en central komponent i all stilkonst, som inte kan förbigås i ett litterärt sammanhang.

mycket riktigt kallar Martin Buber den för ett *grundord* i sin bok om samma sak. Det andra grundordet är *det*.

Jag/du (och här/nu) är ett ofrånkomligt *hypokeimenon* (»det underliggande«). Så till den grad att dess frånvaro blir betydelsebärande på olika sätt i olika genrer, författarskap, verk. Misstanken om dess närvaro tränger sig på i olika grad och på olika sätt. Och med en hel mängd andra framträdelseformer än den blotta förekomsten av pronomenen *jag/du*.*

Här ett viktigt tillrättaliggande apropå ordet »pronomen«. Det syftar inte på en ordklass i sedvanlig bemärkelse: den kategorisering av språkets grundläggande beståndsdelar efter form och funktion som uppstod hos de forngrekiska grammatikförfattarna och sedermera via medeltidens skolsystem blev en allmänt spridd taxonomi som alla måste lära sig, och plågas av.

Det går att kategorisera ordklasser. (Det går att kategorisera vad som helst.) Men det leder vilse. Pronomen kan uppträda på samma platser i satsen som substantiv och namn. På så vis är termen *pronomen* (»istället för ett substantiv«) relevant. Men framför allt verkar de som ett system för återkoppling, hänvisar till nånting som tidigare nämnts eller finns latent i situationen. De utpekar inte själva grejen, utan är inomdiskursiva.

Hur det är med substantiv i det avseendet är alltid en öppen fråga och varierar från fall till fall. Där finns en stor mängd språkspel, skulle Wittgenstein säga; och oförmågan att hålla isär dem kan ge upphov till minst lika många missförstånd. (Språkspel som lokala användningsregler, utlämnade till språkarens eget skön och

* [23.11] Egentligen hör frågan om röst hit. Den skrivna text som lyckas nå en röst, eller flera, är den som har kontakt med den underliggande talhändelsen. Man måste nog säga: Rösten är alls inte primär. Men om den finns där, också bara som möjlighet eller gravitationscentrum, så *blir* den primär.

tolkarens tolkning, aldrig på förhand formaliserade i typ en grammatik.)

Vi måste sluta tänka i ordklasser! De skiljer sig från språk till språk, från tid till annan. Och i varje skede av ett språk, varje synkront språktillstånd, fungerar de på olika sätt, de upprättar olika typer av skillnader som verkar i olika riktningar. Våra tredjepersonspronomen en återkopplingsfunktion, och innanför den ett system av skillnader, beroende på grammatiskt och naturligt genus, närhet till taländelsen, angelägenhetsgrad, grad av konkretion/kändhet – och överordnat det mesta finns uppdraget att hålla isär referenter och undvika missförstånd.

I fransk prosa används genuskillnaden aktivt för att hålla isär referenter. Maskulinum eller femininum skapar en avancerad diskursiv ekonomi, som ofta blir betydligt längre när den sen ska översättas. Till exempel demonstrativer som *celui-ci* och *celle-là* är ofta distinktiva med avseende på referenten på ett sätt som fordrar att de i översättningen ersätts med ett återupprepat omnämnande av referenten: man skriver ut ordet, kanske *existensen*, eftersom en hänvisning bara med demonstrativa pronomen, *denna*, inte förmår klargöra vad det är som avses. Därför att fransmännen genom seklerna har lärt sig att använda distinktionen maskulinum/femininum maximalt (och den avser ju som bekant alla substantiv, inte bara personer).

Det är ju nämligen så med språk att först uppstår skillnaderna, sen får skillnaderna nya användningar, bara därför att de finns.

Kasus på substantiv och deras bestämningar till exempel. Att i många språk substantiven får olika ändelser som anger deras funktion i satsen. Det går inte att ange en enda betydelse hos ett kasus; det går bara att observera hur skillnaderna möjliggör olika användningar, ibland av de mest oförutsägbara slag, som detta att väx-

lingen mellan dativ och adjektiv i tyska, isländska med flera språk fungerar som en stark och obligatorisk angivare mellan riktning och befintlighet, mellan att vara i sjön eller att vara på väg ner i sjön, vilket i sin tur ger stilkonstnären möjlighet till små subtila variationer.

Införandet av pronomenet *hen* i svenskan är ett exempel på hur hela systemet av återkopplingsfunktioner har påverkats under inverkan av yttre samhällseliga krav, på ett sätt som kommer att få överblickbara konsekvenser.

Det första som måste kommas ihåg är att också *han* och *hon* är tämligen nya fenomen i svenskan. De uppstod under medeltiden, när den fixerade ordföljden gjorde det omöjligt med nollmorfem (så som fortfarande är möjligt i de flesta språk): en utveckling som sammanföll med uppkomsten av bestämd artikel, samt att substantivfrasen blev den grundläggande byggklossen i satsbygget, inte det enskilda substantivet. »Västeuropeisk syntax«^{*} är Natanael Beckmans nyttiga samlingsnamn på hela processen, som gav upphov till vad som ibland brukar kallas »moderna språk«.

Han och *hon* är alltså lösningen på ett obligatoriskt krav på återkopplingselement som gör satsen fullständig.

Huvudbeståndsdelens är *-n*, samma som i svenskans bestämda artikel, det enklitiska pronomenet *'en* («Jag slog'en»), och artikeln framför maskulina egennamn i norrländska dialekter (*n Pär*).

Det feminina motstycket var *-a* som bestämd artikel, *'na* som enklitiskt pronomen och *a* som framförställd artikel till namn (*sola*, *jag slog'na*, *a Stina*).

På den här tiden hade ju svenskan tre grammatiska genus som de flesta andra indoeuropeiska språk. Det där reformerades på femton- och sextonhundratalet i samband med att skillnaden mel-

* Göteborgs högskolas årsskrift, 1934.

lan *den* och *det* infördes och *han* och *hon* förvisades till att bara omfatta animata referenter, enkannerligen människor.*

Men så uppstår, i efterdyningarna av den pågående feministiska händelsen, ett obehag.

Vid återkoppling till en okänd eller hypotetisk referent kändes det som ett övervåld att klassificera henom som *han* eller *hon*. Och bland de möjliga lösningarna genomfördes till slut en (nästan) allmän acceptans av *hen*. I ett specifikt språkspel: att hänvisa tillbaka till referenter vars sexuella genus är okänt.

Men konsekvenserna lät inte vänta på sig.

För det första sammanföll nyordningen med förändringar i själva den sexuella kategoriseringen. Det blev av olika skäl socialt möjligt att vägra definiera sig som antingen man eller kvinna. Därmed kunde *hen* nästan motståndslöst börja användas för att hänvisa till personer som av olika skäl identifierar sig med denna vägran. Uppdateringen av ett återkopplingsproblem fick omedelbara klassifikatoriska biverkningar och hjälpte till att göra världen bättre.

För det andra är de stilistiska konsekvenserna av *hen* så nya att det är svårt att ens formulera dem.

Min förnimmelse är att själva det hypotetiska språkspelet har berikats avsevärt. Själva hänvisningen till en tänkt person har på ett mer påtagligt vis knutits till en kollektiv insikt om varje människas fundamentala olikhet. Vilket känns ibland just när jag sätter dit orden *hen*. Jag får en känsla av att texten blir bättre än vad den skulle ha blivit förr i tiden.

En språklig skillnad ger alltså upphov till mångahanda skillnader i världen. Och förstärks därigenom. Observera särskilt att *hen* inte bara fungerar referentiellt utan även specificerar talhändelsen, tillför en definition av vad som är känt i situationen och till och

* [23.11] Processen finns beskriven i *Om genus i svenskan* av Esaias Tegnér d y.

med gör ovetenheten om personens sexuella kön till positiv information om kunskapsläget i talsituationen och om den mänskliga existensens inneboende möjligheter.

Hypokeimenon har förändrats litegrann, och det under vår levnad.

»Vår«?

Spontant införs här i min diskurs ett element som utvidgar och omdefinierar talsituationen; en förskjutning i relationen till talhändelsen. Ett beskrivande tredjepersonsnarrativ, förankrat i ett här och var uppdykande *jag* utvidgas till att inbegripa ett *vi*.

Det är världens äldsta retoriska tricks. Men icke desto mindre intressant varje gång det förekommer, mer än ofta ganska omärkligt.

Jaget i denna text är ett subjekt-som-antas-veta; det här är en mästartdiskurs skulle Lacan säga. Men införandet av ett *vi* i kraft av gemensamma historiska erfarenheter (införandet av *hen*) gjorde detta skifte, detta byte av växel möjligt – och understryker på så vis att utforskandet av språkets möjligheter är en gemensam angelägenhet, en uppfordran. Utforskandet av språket inte bara som ett objektivt kunskapsinhämtande utan också som en emancipatorisk process och ett bejakande av den mänskliga existensens fundamentala mångfald, som trängs undan av alltför kategoriska, monologiska och normativa beskrivningar.

En inventering av språkets mångfald ända ner på grammatisk nivå är också ett bevis på hur synen på språket är med och formar en given epoks verklighetsuppfattning.

Huruvida språket självt formar eller bestämmer verklighetsuppfattningen (Whorf) är en filosofisk återvändsgränd så länge inte språket är urskilt i sin mångfald av former, funktioner och användningar.

Men hur ett *vi* tar sig an språket är i allra högsta grad ett fält med enorm sprängkraft, eller repressionskraft.

Reflexionen över språkmångfalden är i sig emancipatorisk, därför att repressionen så gärna tar sig formen av enspråkighet av olika slag: till exempel upphöjandet av en av språkets funktioner till den centrala, till exempel den aristoteliska logiken.

Språket är så mycket mer än bara existensutsagor. Och det innehåller många andra minst lika intressanta former av logik.

Till exempel markeringsteorin, det sätt att tänka som varit fundamentalt i alla mina beskrivningar hittills.

[16.11, KÄRLEKSGATAN I MALMÖ] Nollmarkering är normalfallet, markerat med tecknet för tomma mängden, \emptyset .

Ett tag hette min avhandling, som aldrig blev färdig, *The Story of \emptyset* .

Mot nollmarkeringen står alla undantag, som alltså får en betydelse därför att de gör en inskränkning. Samtidigt som alltså normalfallet innebär en betydelse som då inte uttrycks eller utsägs. A står mot icke-A, och icke-A är det som signaleras. Detta i synnerhet i språkets delsystem, de som grammatiken har formaliserat, ställt upp, ja: som tillsammans är grammatiken.

Förutsättningen för att ett ickeuttryck ska fungera betydelsebärande är att markeringen är obligatorisk: Antingen A eller icke-A, där icke-A i sin tur kan delas upp i ännu mer komplexa hierarkier, i vissa fall byggda på tvåvärda motsatser («binära oppositioner»); i andra fall, till exempel systemet av ord för färger, ordnar sig motsatserna mer kollektivt, gruppvis, inte binärt – i färgordens fall längs ett antal skalor; hos prepositionernas som befinner sig i kollektiv opposition alla mot alla, och inte kan analyseras ner i binära motsatser, bygger motsatserna på en tänkt rumslighet.

Systemen fungerar alltså i enlighet med markeringsteorins princip, A vs. icke-A, bara under förutsättning att markeringen är obligatorisk, att den har institutionaliserats under ett givet språks utveckling.

Obligatoriskt skiljer ut sig mot övriga språkets allmänna godtycklighet.

Det handlar om minst två olika slags logik.

Och här passar det in med en mer kvalificerad bestämning av några centrala begrepp hos Ferdinand de Saussure, när han i sina föreläsningar för blivande filologer fick tillfälle att lägga fram sin beskrivning av hur språket fungerar.

Tecknet betraktat i isolering är godtyckligt i relation till det som det betecknar, med Saussures ord »arbiträr«. Men det är viktigt att komma ihåg att uppdelningen i »signifiant« och »signifié« för honom är en anomali, ett onaturligt tillstånd som uppstår just därför att tecknet skärskådas ensamt.[†]

Även om mycket av språket fungerar godtyckligt, till exempel i samband med namngivning, så berättar Saussure framför allt om språkets systematiska aspekter: det är det som är »la langue« till skillnad från »le langage«. I det perspektivet, det systematiska, är tecknet odelbart och oföränderligt därför att det uppstår genom att stå i kontrast mot andra tecken. Jag tror att man borde beskriva »la langue« som ett konglomerat av olika delsystem för att Saussures insikt ska bli fullt begriplig – för att undvika att tänka oss språket som ett överskådligt helt.^{**}

Hjärnan är därvidlag en instruktiv jämförelse.

Vår tid tenderar att se hjärnan som en monolitisk helhet, att

* [23.11] Själva den här motsatsställningen mellan presensparticip och perfekt-particip, där den ena är aktiv och den andra passiv, är naturligtvis inte heller filosofiskt oskyldig. Snarare skulle den kunna tas in som ett exempel på hur en språklig motsats genom seklerna upphöjs till diskursivt handgrepp och slutligen blir bärare av en metafysisk tradition.

** [23.11] Att prata om »språket« blir så ofta bara ett slags gest, jämförbart med att göra oändligheten till ett ord eller ett tecken för att kunna föra in det i resonemanget fastän det som åsyftas egentligen inte alls får plats i resonemanget.

omtala den som någonting som är ungefär synonymt med den personliga upplevelsen av att vara ett subjekt – kluvet eller ej, delvis eller till stor del förmörkat, men hjärnan som en helhet.

När den i själva verket bör beskrivas som ett konglomerat av delsystem med högst olika resurser och funktionssätt, olika *wiring*: delsystem som byggs upp, specialiseras och bringas att blixtsnabbt kunna samverka i samband med individens inskolning i världen: den process av singulär, oförliknelig tillblivelse i samspel med omgivningen som de gamla romantikerna kallade *epigenes* och som under de senaste årtiondena åter kommit till heders inom språkforskningen.

Språket, »la langue« som ett konglomerat av delsystem med olika funktionssätt, olika logik.

Delsystem som kan kallas mer eller mindre språkliga, beroende på i hur hög grad deras funktionssätt bygger på skillnader, på skillnadens princip.

Åtskillnaden mellan de grammatiska personerna är till exempel oerhört språklig, eftersom den så strängt bygger på ett antal samverkande skillnader, oavsett hur dessa förverkligas: som pronomen (i de västeuropeiska språken) eller som verbböjning (i t ex latin, italienska och faktiskt ett stort antal språk över hela jordklotet).

Å ena sidan skillnaden mellan personer definierade utifrån talhändelsen: 1 och 2 person.

Å andra sidan 3 person såsom definierad såsom oberoende av talhändelsen.

Observera att denna åtskillnad så att säga är både form och innehåll. Kontrasten, åtskillnaden skapas genom närvaron eller frånvaron av relation till talhändelsen. Det är inte själva pronomenen eller verbändelserna som åstadkommer skillnaden, utan den är implicit i själva systemet.

Och detta är en av de allra mest förundransvärda egenskaperna

Metafysik – Vår relation till språket, vårt sätt att tänka på det, röjer hela tiden föreställningar om en bakomliggande verklighet av olika slag: empirism, idealism, konceptualism, logicism. Språket/skriften verkställer själva den uppdelningen och därför blir allt arbete med språket sånt det fungerar, i all dess mångfald, anti-metafysiskt i Heideggers bemärkelse. Medan däremot Heideggers språksyn, som inte är en korrespondensteori utan handlar om avtäckande, kommer språket ytterst nära, inte minst genom hans filosofiska praktik.

hos språket, särskilt i de centrala delsystemen. Eftersom skillnaden är primär kan vad som helst användas för att uppbära skillnaden, såväl formegenskaper som innehållsegenskaper hos de verksamma elementen.

Språket är således i sin kärna antimetafysiskt.

Vi går vilse om vi beskriver det i termer av uttryck och innehåll, till exempel i en gängse grammatisk beskrivning som uppfattar -s som ett uttryck för kategorin »3 person singularis« i engelskan. Exakt samma tankefel som när Saussure kritiserar uppdelningen av tecknet i »signifiant« och »signifié« som konsekvensen av att otillbörligen betrakta tecknet i isolering.*

Det finns en skillnad mellan frånvaron eller närvaron av -s på verbet i presens i engelskan. Och en skillnad mellan personer relaterade till talhändelsen eller personer orelaterade till talhändelsen. En skillnad som är så nära förknippad med språkets själva natur att den återfinns i alla jordens språk.

En förknippning mellan två olika system av skillnader, dels en universell åtskillnad, dels en lokalt uppkommen ändelse som inför-

* [23.11] Även om det öppet ska erkännas att det är svårt att prata om språk utan att då och då förfalla till att tala om »uttryck«. Men varje gång i min framställning ska det förstås som »förknippningar mellan olika system av skillnader«.

des på medeltiden, närmast som en nödlösning, för att hela det konglomerat av delsystem ska fungera som kallas engelska och som alla engelskatalare måste kunna kunna lära sig.

Alltså en förknippning mellan olika slags system av skillnader, inte en funktion »uttryck -> innehåll«, så som till exempel personnamn fungerar i många kulturer, exempelvis vår.

Sen finns innanför delsystemet »personer relaterade till talhändelsen« den lika fundamentala distinktionen mellan »jag« eller »du«, där rollerna av talare eller lyssnare fungerar som skillnads-skapare – också här med samma antimetafysiska stränghet. Det är inte orden *jag* och *du*, eller ändelserna *-o* och *-ai* i italienskan som skapar åtskillnaden mellan 1 och 2 person; inte heller är de uttryck för en kategori som grammatikforskningen uppfunnit och tillskriver; utan det handlar om en förknippning mellan system.

Tillkommer i de allra flesta språks personsystem gör även en skillnad mellan ental och flertal, samt lokalt även andra typer av åtskillnader, till exempel mellan exklusivt och inklusivt vi, med eller utan inbegrepp av »*du*« – en olikhet som till exempel kan leda till roliga missförstånd redan i samtal mellan sverigesvenskar och finlandssvenskar.

Personsystemet som ett exempel på ett tajt system bestående av skillnader i flera dimensioner – där vissa skillnader är universella, beroende på språkets själva konstruktion, andra variabla och ständigt med lokala lösningar för vilka system av skillnader som tas i bruk för att samspela med systemet av personer definierade i relation till talhändelsen.

Ordet *person* är för övrigt lustigt i sammanhanget, både genom sitt ursprung (en antik teatermask med inbyggd röstförstärkning) och genom hur den grammatiska kategorin »person« har kommit att ligga till grund för allmänt spridda, för samhällslivet centrala, sociologiska och psykologiska kategorier. Relationerna till talhän-

delsen lämpar sig så bra för att bli jämförda med en uppsättning masker att den liknelsen blir bestämmande inom hela den västerländska grammatiska diskursen – vilket i sin tur gör att upplevelsen av egenart och självständighet – i takt med att samhällsförändringarna gör den allt väsentligare – modelleras på den grammatiska beskrivningen, hela tiden med en latent metaforisk dimension så att [16.11, PÅ TÅGET MALMÖ-STOCKHOLM] masken ibland hotar att kika fram, med sin påminnelse om en möjlig diskrepans mellan sak och sken, mellan verklighet och framträdelseform. Grammatisk person uppstår genom skillnad, hittar sin beskrivning i en teatralisk anordning, och ordet blir sedermera bestämmande för diskursen kring självuppfattning, och därmed för hur moderna individer själva administrerar sin självuppfattning.

Tag denna lilla exkurs längs ett historiskt ord som exempel på substantivens, och begreppens, helt annorlunda funktionssätt och helt annorlunda logik. Substantiv*, och namn överhuvudtaget, är oerhört svårtämjda eftersom de bär med sig hela sin historia, ofta med flera tillflöden och rejäla fluktuationer genom århundradena. Substantiv är sällan identiska med sig själva, vilket blir tydligt vid översättning och historiska tillbakablickar. De *verkar* stabila, eftersom de i varje enskilt fall syftar tillbaka på avgränsade entiteter, saker vars självidentitet verkar given i det enskilda fallet, men som fluktuerar så fort flera tillämpningar ställs bredvid varandra, till exempel i form av en diakronisk jämförelse, en begreppsanalys, en översättning ... Vart och ett har substantiven en helt egen bruksan-

* [23.11] Det är mer än märkvärdigt att ordet *substantiv*, som så explicit hänvisar till referentens handgripliga existens, har blivit vedertaget i svenskan (från tyskan). Det är mycket enklare i latin (och i de romanska språken), där kategorin »nomen« ju också inbegriper det mesta av vad vi räknar in bland adjektiven. Jag är milt orolig för att mitt tänkande kring språk har försämrats avsevärt av det här arvegodset.

visning, och de är djupt opålitliga, såvida de inte sätts under en begreppsapparats stränga regim, till exempel en nomenklatur giltig för hur vissa begrepp ska användas innanför en specifik praktik, ett yrke eller ett forskningsfält, för att undvika att missförstånd uppstår, vilket bara är genomförbart med konstans så länge inte själva verksamheten förändras på grund av inre utveckling (t ex vetenskapliga framsteg) eller att nya slags krav ställs på den utifrån. Endast en konstant och konsekvent praktik förmår ens försöka ge substantiven och begreppen självidentitet; men också detta är på förhand dömt att misslyckas: nya, motstridiga användningar visar sig och ordets historia återkommer till slut och tar revansch på ett sätt som är kusligt, för att inte säga spöklikt. Substantiv och namn – gengångare som tas i tjänst under en begränsad historisk epok eller innanför en verksamhet vars praktik någorlunda tryggar ordens definitioner och användbarhet; men det är en ytterst tidsbegränsad lycka, eftersom språkspelen kring substantiv, namn och begrepp alltid med nödvändighet är inkompatibla, fastän orden själva och deras yttre form förblir oförändrade eller bara förändras lite, på ett sätt som ger illusionen av att substantivet har substans på samma sätt som de ting och företeelser det står för tycks ha substans i det enskilda fallet – ända tills jämförelse anställs i form av översättning, historisk analys eller aporetisk polysemi. Varje substantiv är obeständigt, och till och med dess obeständighet kan svårligen jämföras med andra substantivs inkoherens med världen: vart och ett sviker substantiven, begreppen och namnen på olika vis de sektorer av världen de riktar sitt ljus mot.

Substantiv, namn, begrepp: flackande facklor; handburna, nyckfulla strålkastare.

Låt oss därför istället titta på prepositionerna, som exempel på ännu ett helt annat slags logik, ett delsystem i de västerländska

språken med ännu ett tämligen annat funktionssätt än pronomen, person och substantiv/namn.

De betecknar genom att skilja sig åt inbördes och på så vis dela upp rummet i olika dimensioner och möjliga förflyttningar. Sekundärt får de även, efter historisk utveckling, i uppdrag att göra olika slags uppdelningar: att göra det möjligt att tala om tid; att formulera logiska relationer mellan satser och påståenden. Prepositionerna visar sig även inom filosofin vara upprätthållare av starka, för att inte säga bärande metafysiska konventioner.

Historien är oerhört spännande.

I den västerländska begynnelsen fanns det inga prepositioner, bara adverb. Kuryłowicz kallar dem »preverb«.^{*} Med hjälp av dem var det möjligt att uttrycka rumsliga relationer, men de var inte alls på samma sätt som hos oss knutna till substantiven utan mer fristående. Däremot var de förbundna med substantiven genom styrning: vissa preverb krävde bestämda kasusändelser (och så fungerar fortfarande många adverb i kasusspråk).

Under klassisk grekisk tid börjar omvandlingen, så att adverbena och substantiven knyts tajtare till varandra. Det uppstår prepositionsfraser med formen PP → P NP som kan fungera som självständiga adverbiala eller attributiva element, dvs syftande på verb eller substantiv.

Därmed utskiljs en speciell klass av prepositioner från den mer överskådliga svärmen av adverb. Deras inbördes relation både definierar och definieras av den mänskliga erfarenheten av befintlighet och rörelse i ett abstrakt rum: de spatiala kategorierna.

Det vill säga att prepositionerna, syntaktiskt definierade, bildar ett sinnrikt system på fenomenologisk grund, i samspel med det

* [23.11] Jerzy Kuryłowicz bok *Categories of Indo-European Inflection* är helt grundläggande för mitt följande resonemang.

upplevande subjektets kapacitet för varseblivning, och även genom att tillhandahålla språkspecifika distinktioner som övar upp personernas förmåga till spatial varseblivning, t ex i dimensioner som *på-över-ovanför*.

Varseblivningsskillnader i konstruktivt samspel med språkliga kontraster väver genom århundradena ett alltmer finmaskigt nät av tredimensionell representation, men utan att någonsin komma i närheten av att kunna sammanfattas i ett system av geometriska principer byggda på axiom; detta eftersom definitionerna förblir fenomenologiska (kopplade till det upplevande subjektet) och ej matematiska. Ett språks samlade prepositioner bildar alltså ett amorft system utan tydliga motsatser men med förmåga att i samspel med spatiala erfarenheter och varseblivningskategorier gestalta en rumslig representation som fungerar med den noggrannhet som samhället kräver.

Men prepositionernas roll stannar inte vid beskrivning av rummet, av det spatiala. Rummet blir jämförelsegrund för beskrivningar av tidliga förlopp, vilket förstås ligger väldigt nära till hands; så nära att frågan om vad som kommer först inte känns jätteviktig. Det abstrakta rummet behöver inte alls vara primärt; tvärtom att åtskillnaden mellan det spatiala och det temporala skulle kunna vara en efterhandsabstraktion. Överväg *före-efter-medan*: ingenting säger egentligen att dessa ord etymologiskt sett är primärt spatiala. Däremot finns en intressant gåta med *innan* både som tidspreposition (före substantiv) och som tidskonjunktion (före verb/sats). Där finns ingen spatial motsvarighet, även om ordet torde avse ungefär »hitom«, »på den här sidan«. Det finns heller ingen motsvarande tidskonjunktion »utan«, förmodligen därför att *utan* har en så stark användning som adversativ konjunktion: *inte X, utan Y* – för övrigt ett av mina egna favorituttryck.

[17.11, TULLGÅRDSGATAN] Ett exempel på hur delar av mängd-

den prepositioner kan bilda ett mycket tajtare system, där skillnadens princip är mycket mer aktiv, är franskans motsatspar *y* och *en*, uttalade /i/ och /ã/, det vill säga den ljusaste möjliga vokalen ställd mot den allra mörkaste, ett nasaliserat /a/ med tungan i sin allra lägsta position och med genklang ända upp i näshålan.

De är då inte längre pronomen utan fungerar återkopplande. *Y* anger befintlighet vid en överenskommen referenspunkt som inte sammanfaller med talhändelsen, eller riktning mot en sån punkt. *En* anger förflyttning från en sån punkt. Ur markeringsteoretisk synvinkel är *en* det avvikande fallet, som anger riktning bort ifrån, till skillnad från de övriga.

Men *y* och *en* har även en återkopplande funktion, där de syftar på tidigare – utsagda eller implicita – prepositionsfraser inledda med *à* respektive *de*. På så vis kan ganska stora informationsmängder sammanfattas i en enda distinktion mellan den ljusaste och den mörkaste vokalen, vilket i sin tur bygger på att åtskillnaden mellan *à* och *de* är en av franskans allra mest grundläggande dimensioner som skär igenom hela språket, också i de fall där betydelsen »bort från« är ganska fördunklad, till exempel ifråga om genitiv- eller partitivfraser som börjar på *de*.

Prepositionernas tilltagande abstraktion är ett historiskt förlopp i många språk, sammanhängande med att prepositionsfraserna blir mer obligatoriska i satsen (ordföljdsreglerna stadgar att ett tilläggsled i en sats, till exempel ett adverbial, måste inledas med preposition). Ju abstraktare ämnen som avhandlas, desto mer närliggande och gripbar blir (paradoxalt nog) metafysiken, till exempel inom poesin eller inom heideggeriansk filosofisk forskning. Att vi omedvetet har för vana att säga att vi tänker *på* någonting kan plötsligt väckas upp och få en imponerande förklaringskraft. *Tänk på katten, tänk på katten, tänk på kattens tassar.*

Här som på andra ställen har språket en tendens mot abstrak-

Etymologi – Praktiken att låta gamla ord leva upp genom att rikta uppmärksamheten mot dem har poesin, filosofin och i hög grad även teologin gemensam. Men också detta återupplivande är situationsbundet, hermeneutiskt. Ordens form och historia bär inte på en absolut sanning, lika lite som de bär på en absolut betydelse. Etymologisk kunskap är död tills den används poetiskt. Och den mest levande etymologin är dels den som återskapar själva den historiska situation när ett begrepp fick en ny användning och en ny åtskillnad upprättades (Benveniste) och de historiska genomgångarna av ett givet begrepps historia och förvandlingsöden (Koselleck).

tion. Ord och uttryck automatiseras och underlättar diskursen genom att bli sammanfattningar av tankekedjor och komplexa representationer som därefter inte behöver redovisas fullt ut. Som inom matematiken. Och så fungerar ju även många begrepp. Lättjan gör dem lätthanterliga. Men en dag slår etymologin till: det sker en återkoppling tvärs igenom språkhistorien och ner till de gamla konkreta betydelserna, så att talaren eller en hel skolbildning blir tvungna att förvånat fråga sig: Vad är det vi har gått omkring och sagt i alla dessa år eller århundraden?

Vad får det för konsekvenser när ett ord som *subjekt* plötsligt visar sitt sanna ansikte och därmed upphör att vara ett lydigt redskap, en händig etikett?

Eller vad ger det inte för fin avgrundskänsla när Marcia Cavalcante upphöjer prepositionen *mellan* till vägvisare genom den mänskliga existensen?

Särskilt spännande är den historiska process genom vilken prepositioner upphöjs till konjunktioner och kan specificera logiska relationer mellan satser och påståenden. Men samtidigt hemligen bevarar sin rumsliga bestämning. Ta ett ord som *medan*: en rumslik bestämning »med«, som anger tillfällig samexistens, blir ett sätt

att beskriva simultana tidsförlopp och till slut en konjunktion som ställer motstridiga argument mot varandra och på så vis lanserar en invändning. Man kan förutsäga en hypotetisk situation där betydelsen av rumslig samexistens återaktualiseras och kanske blir ett sätt att beteckna och erkänna en oenighet, en *dissensus*.

Om vi rekapitulerar prepositionernas historia, ett exempel på den process som av lingvister kallas »grammatikalisering«, se till exempel Elizabeth Traugotts bok *Grammaticalization*.

Adverb eller substantiv övergår till klassen av prepositioner därför att syntaxen omformas så att det uppstår en ny form av element, prepositionsfrasen. Därefter får denna klass av inbördes löst definierade prepositioner ytterligare användningar, men hela tiden finns möjligheten till etymologisk relaps så att rumsligheten återigen visar sitt rätta ansikte.

Men nu är det dags att tala om verben. Och därmed också om satsen som grundenhet, jämte orden (fraserna). Kanske är den ännu mer grundläggande, eftersom ett ord egentligen inte kommer till användning förrän det ingår i en sats. Tills dess är ordet bara utpekande. Det hålls upp mot världen för jämförelse. Och kan samtidigt granskas i sin egen rätt. Till exempel inom filosofi eller poesi. Ordets fonetiska och etymologiska egenskaper som ökar dess avbildningsförmåga, i de fall där det tas ut ur sin lättjefulla, automatiserade användning.

På ett sätt är satsen språkets högsta enhet. Men det är nödvändigt att skilja mellan predikativsatser (som påstår något om något) och verbiga satser, som fungerar utifrån sina användningsvillkor.

Satsen är primär. Och den är uppbyggd kring verbet.

Men innan dess måste en annan typ av sats beskrivas, undanskymd trots sin enorma vanlighet, och sitt orätmätiga företräde i språkfilosofin: predikativsatsen, i västeuropeiska språk uppbyggd kring verbet *vara*, som dock bara till formen är ett verb. Verbets

funktion är att vara ett bindeord. Och därför omtalas ofta *vara* och dess många varianter som »kopula«, därför att den kopplar samman. Men själva verbet är egentligen ett ytfenomen, betingat av ordföljdsreglerna, som kräver ett verb i varje sats. Grundvalen är sammanställningen:

Substantiv (Namn) + Substantiv (Namn) / Adjektiv / Platsbestämningar

Där det senare ledet predicerar någonting om det första. Vad det är; hur det är; var det är.

Putin chujlo

»Putin (är en) kuk«

Ett aktuellt exempel från ryskan, där kopulan oftast inte är med i presens, däremot i dåtid.

Man kan till och med tänka sig predikativkonstruktioner där det senare ledet består av en gest som anger vad, hur eller var.

Ett oerhört enkelt språkspel, och lättbegripligt; det kan överbrygga de flesta språkgränser. Bortsett från att kopulan i många språk har ett helt spektrum av former med olika härkomst och olika betydelsenyanser. Till exempel att svenska lokativa betydelser (»var«) fordrar närmare specificering beroende på position: *Tavlan ligger/sitter/står/hänger* – beroende på diverse omständigheter. Eller att den italienska perfektumformen av »vara« härrör från verbet »stå«, homonymt med substantivet för »stat«, *stato*, som på svenska inte betyder någonting, är ansiktslöst. Vad kan en sån omständighet betyda för italienarnas politiska tänkande? Ingenting? En potentialitet som understundom aktualiseras sådär i periferin? Såna frågor kan ingen svara på utom möjligtvis poeterna och

filosoferna. Knappast filologerna. Och samma konstruktion som predikativsatsen går att tillskriva många intransitiva verb (verb som inte tar något objekt utan bara säger vad personen/föremålet ifråga gör):

Putin ljuger

har på sätt och vis samma form som

Putin lögnare

eller rättare sagt att de två språkspelen, det predikativa och det intransitiva, delvis sammanfaller.

Häri ligger en av språkfilosofins allra svåraste utmaningar.

I hur hög grad är predikationen (X är Y) representativ för språket som helhet?

Svaret varierar inom varje språk, och skiljer sig även från språk till språk.

Vissa språk är helt enkelt mycket mer verbiga än andra. (Termen »verbig« är jag skyldig Leon Stassen.)

Svenskan är ett väldigt verbigt språk. Det händer jättemycket i våra verb – med undantag för kopulorna då. Medan exempelvis sydostasiatiska språk, eller tagalog på Filippinerna, är väldigt lite verbiga. De har strukturen att först nämner man någonting, sen säger man någonting om det. Och vad man än utsäger, spelar det ingen större roll om det är ett substantiv, ett adjektiv eller ett verb. De västerländska ordklasserna är inte alls särskilt relevanta. Klassisk grekiska är däremot verbigt på ett ganska annat sätt än svenskan. Kan montera ihop väldigt specifika verb som uttrycker exakt vad det är fråga om, sammansättningar som specificerar vad och vilka som är inblandade i handlingen, och på vilket sätt. Tyskan är inte

dålig på det den heller. Svenskan däremot bättre på långa sammansatta substantiv än på verb. För att inte tala om vissa familjer av nordamerikanska ursprungsspråk, till exempel inuitiska, där hela satsen är inkorporerad i verbet, som i Whorfs berömda illustration:

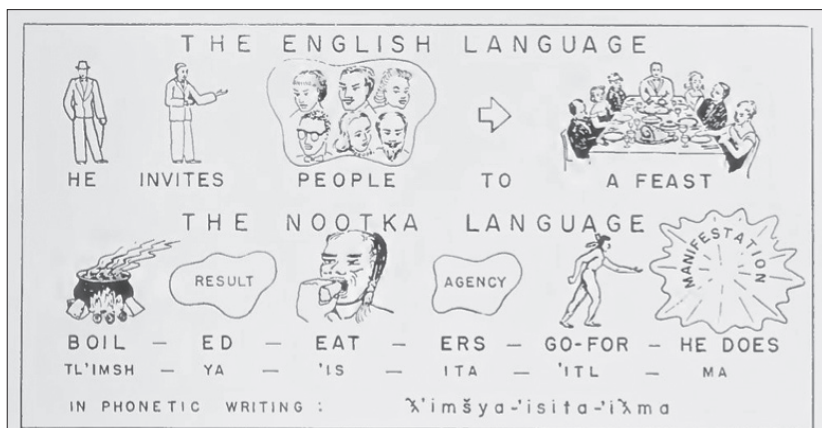


Figure 17. Here are shown the different ways in which English and Nootka form to mulate the same event. The English sentence is divisible into subject and predicate; the Nootka sentence is not, yet it is complete and logical. Furthermore, the Nootka sentence is just one word, consisting of the root *tl'imsh* with five suffixes.

Men låt mig först säga ännu lite mer om de predikativa konstruktionerna, innan jag går vidare till att beskriva andra satstyper. De är nämligen lite av mitt skötebarn. Jag tycker att de är försummade i de nutida språken, i synnerhet vårt eget.

Om vi tittar på formatet XY, det vill säga X är Y, så finns det rika förekomster inuti svenska satser, på en mer underordnad position. Och de skulle förtjäna större uppmärksamhet, och ökad användning.

För det första subjektiv och objektiv predikativ.

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk / for jag till den snötäckta ön.

Tranströmercitatet bygger på en samordning mellan subjektet i huvudsatsen (*jag for*) och det aldrig utstavade subjektet i den långa förleden; han som är trött. Två olika påståenden om samma person länkas samman, och det finns en utsagd men icke desto mindre ovedersäglig orsaksrelation mellan tröttheten och farandet.

Denna resurs borde utnyttjas mer av svenska stilister.

Det enda som egentligen behövs är att i högre grad erövra fältet till vänster om verbet: topikalisera mera! På den platsen finns utrymme för många halvkvädna påståenden, som skulle förbättra prosakonsten avsevärt. Jag tror att hindret är att själva konstruktionen, som har rötter i den klassiska retoriken, alltför brådstörtat framstår som, och uppfattas som, antikverad.

Predikativ samordning kan även anträffas på andra platser i satsen, men då inte med samma underförstådda orsaksrelation, att det ena är någon form av incitament till det andra, mer ett smidigt sätt att föra in ytterligare information om subjektet. *Jag såg mig om i förödelsen, slö i tanken efter elva dagars oavbrutet svirande.* Också den objektiva predikativen handlar mest om vidgade perspektiv, snarare än underförstådda orsaksrelationer.

Jag såg honom på månen.

Jag såg honom vinka från månen.

Men perfektum och supinum kan också tolkas som predikativkonstruktioner, snarare än som någonting som anger punkter på en tänkt tidslinje. Också relativsatserna till exempel inledda med *som*, är gravt underskattade, och där finns i högre eller mindre grad också en underförstådd orsaksrelation i den förbindelse mellan satser som upprättas.*

* [23.11] Jag tror att vad jag egentligen är ute efter med den här ganska tafatta uppräkningsen är en mer levande beskrivning av hur satser är innästade i satser, också i texter som rent kognitivt förefaller vara ganska enkla. Tack vare att satsen

[18.11, TULLGÅRDSGATAN] Vad är supinum och perfekt annat än predikativa utsagor, ibland med ett betydelsetomt bindeverb *har*?

Vi har börjat prenumerera på ETC.

Det sägs att vi börjat prenumerera på ETC.

Bägge två är predikativa påståenden om »oss«, men det som predicas om oss är en sats, vi får strukturen N+V vid sidan av de övriga predikationerna.

Perfektum i svenska behöver faktiskt inte beskrivas mer ingående än så. liksom i en massa andra indoeuropeiska språk, och förutsättningen är att verbet får en självständig form som inte markerar dåtid eller nutid, och som i svenskan inte heller böjs för genus, vilket den gjorde när konstruktionen med *ha + perfekt particip* grammatikaliserades på medeltiden.

Egentligen behövs inte den gängse termen »supinum«. Det enda som behövs sägas är att *har* kan följas av ett perfekt particip i neutralt genus, och att detta predicerar någonting om den omtalade personen eller grejen: att det också här är fråga om det predikativa språkspelet. *Har* är för övrigt ett av svenskans mest egenartade verb, tack vare sin abstraktionsnivå. *Jag har ont i huvet* eller *Jag har en blå Volvo* säger egentligen inte mer än att det finns en förknippning mellan de två elementen, ett slags samexistens eller sammanträffande, som i många fall kan förkortas till ett »med«: *Svenne med Volvon*.*

utgör grundnivå i den grammatiska beskrivningen hamnar deras komplicerade förmåga att inrymma varandra i skymundan – helt enkelt därför att beskrivningarna i annat fall skulle bli alltför komplexa och oöverskådliga. Det är ingen slump att grammatikundervisningen mestadels utgår från valda eller konstruerade exempel. Det riktiga språket är väldigt mycket mer insnärjt i sig självt än vi egentligen vill ha reda på.

* [23.11] Här har vi ännu ett exempel på hur terminologin styr tänkandet kring språket. *Har* ges i diskursen kring språket undertexten av att det handlar framför

I isländska däremot finns en skala som anger ungefär hur pass konstant och vanlig relationen är: *Jag äger–Jag har–Jag är med en blå Volvo*: där »eiga« anger mer omfattande förfogande än det mer tillfälliga »hafa« och det ännu mer efemära »vara med«.

Ännu ett litet exempel på att skillnaden är verkningsfull överallt i språket och innanför historisk tid kan upprätta skillnader som inte bara uttrycker ett semantiskt innehåll (graden av förfogande i dessa isländska varianter är svår både att formulera och formalisera oberoende av det språkliga uttrycket), utan snarare uppstår i ett tajt samspel mellan språkliga och samhällliga skillnader. De betingar varandra, och upprätthåller på så vis det system av skillnader som sätter dem i relation till varandra. Förfoganderelationerna i modern isländska som exempel på ett historiskt uppkommet paradigm som är självklart i sitt naturliga habitat (språket) men inte alls skulle vinna på att det upprättades en oberoende dimension för beskrivning eller mätning av förfogande, utan tvärtom har alla förutsättningar att misslyckas vid prövning av nya fall.

Språket som inrättare av skillnader och distinktioner i tillvaron klarar sig bäst på egen hand, och språkforskarens uppdrag är att vara varsam med klassificeringarna och definitionerna, för att istället iakttä och jämföra hur språkets egen logik är verksam i sig: här genom en förfogandehierarki där det är ytterst underförstått att de tre alternativen *eiga–hafa–vara med* befinner sig i en inbördes kontrast och kan användas för att göra distinktioner i vardagslivet, utan att en oberoende måttstock behöver uppställas.

allt om ägande. En liknande bias finns kring genitiven, att den fundamentala relationen handlar om ägande, vilket jag på något vis har fått inympat i mig, så att det skymmer min känsla för genitiv överhuvudtaget, i alla språk. Det där är dock botat av Benveniste och Kuryłowicz, som bägge hävdar att genitiv är ett sätt att koppla samman två nominala element, innan alla tänkbara tolkningar av vari relationen består.

[18.11, NOBELBIBLIOTEKETS FORSKARSAL] Men det är de riktiga verben som är grejen. Och även de substantiv som avletts från dem.

Verben delar ut roller, som satsens övriga delar sen har att anpassa sig till. En del av dem obligatoriska, andra valfria.

Vissa verb kräver bara ett subjekt. Det är de som kallas de intransitiva.

springer

Andra, de som kallas de transitiva, kräver dessutom ett eller flera objekt.

*slår
ger*

Och varje obligatoriskt led kan naturligtvis strykas beroende på sammanhanget, till exempel därför att referenten är självklar, ovidkommande eller obestämd. Man säger nästan alltid bara *Bonden plöjer* utan att ange vad det är hen plöjer; men likafullt är det ett transitivt verb.

Man kan ange de obligatoriska leden med enkla understreck, tack vare de västeuropeiska språkens strikta ordföljd:

_ springer
_ slår _
_ ger _ _

Detta obligatoriska är så starkt att frånvaron av ett väntat element, eller en vag specifikation, säger någonting om situationen. Och på samma vis fungerar de ovannämnda nollelementen i språk som

inte har tvång på att fylla ut alla element i satsen: frånvaron av t ex objekt refererar till det som är relevant i sammanhanget. Nollförekomst innebär en återkoppling. Faktum är att ordföljdsreglementet spelar en mycket större roll för hur talare av västeuropeiska språk uppfattar språk i allmänhet än vi själva riktigt förstår. Samtidigt som det genom sin konstruktion tillhandahåller ett färdigt schema för att kunna beskriva satser i alla möjliga språk.

Detta var ett av Noam Chomskys och den generativa grammatikens illusionstricks: att smugla in ordföljdsschemat i beskrivningen som ett oredovisat antagande, ett primitivt begrepp.

Åtskillnaden mellan transitiva och intransitiva verb har, måste jag säga, inte mycket till förklaringsvärde. Det är en abstrakt kategorisering som inte kommer i närheten av språkets egentliga funktionssätt.

Vad som behövs är att tillerkänna varje verb dess syntaktiska egenskaper, lista vilka led det kräver och vilka det tillåter respektive förbjuder.

Det hela är inte alls olikt kemi; och mycket riktigt kallas den här formen av grammatisk beskrivning för »valensgrammatik«. Den går tillbaka på Lucien Tesnière (1893–1954).

Precis som varje grundämne, eller klass av grundämnena, kan binda ett bestämt antal elektroner, så har varje verb en viss ställighet, noga specificerad av språkbruket.

Ta verbet »låta« som exempel, vanligt i många av de västeuropeiska språken.

I svenska har »låta« följande krav på sig:

_ låter _ _

Där position 1 är ett substantiv (oftast); företrädesvis animat; där position 3 (verbet är nummer 2) är ett substantiv eller pronomen

(och står om det är ett pronomen i objektsform: *mig, henne*) och där den fjärde positionen är ett nytt verb, det vill säga en ny, underordnad sats, vars subjekt är den referent som omnämns i position 3. (Och glöm för all del inte att ordföljden kan kastas om. I den här beskrivningen fungerar den bara som en tabell.)

Till »låta« finns också vissa användningskrav, som är ganska svåra att precisera. Subjektet måste ha makt över omständigheterna, om det så är en kung eller någon form av passage. Det finns ett slags underförstådd performativ handling, en akt av godkännande, implicit i själva verbet »låta«.

Låt ditt rike komma i bibellöversättningen – det är som om det handlade om att trycka på en knapp. Grekiskan har en helt annorlunda grammatisk form, som implicerar en helt annan typ av gudamakt.

Det handlar ungefär om att »låta« implicerar ett slags alternativ, ett ja eller nej. Som om gudsriket bara låg laddat för avskjutning.

Här ett exempel från just nu:

Låt mig dröja ännu en stund vid detta verb.

Vad är detta för slags imperativ, *Låt mig dröja ...*? Begäran kan knappast vare sig avslås eller godkännas. Möjligen genom att en åhörare demonstrativt verkligt börjar göra någonting annat, slutar läsa, går ut ur salen.

Det är som om verbet här används för att formellt erkänna att talaren överskrider sin gräns och vill ha fullmakt för det. Eller till och med på detta vis ger sig själv den fullmakten, performativt.

[19.11, TULLGÅRDSGATAN] Kanske varje verb har specifika kombinations- och användningsvillkor. Varsina regler för vilka syntaktiska led de kan kombineras med och vilka föremål och per-

Metafor/metonymi – Inte heller de retoriska stilfigurerna kan studeras isolerat utan att tappa sin primära verkan, dödas. Vad en vill bevara i sin skivarpraktik och i textstudiet är en svävning mellan språket och det som omtalas. Varje ord, och i synnerhet verben, används i en viss bemärkelse alltid för första gången. Om detta flow kan man läsa i Sergej Karcevskijs korta uppsats »Dualisme assymétrique du signe linguistique« från 1929.

soner som kvalificerar sig för att kunna uppfylla de platserna.* Så att medan substantiv och namn i stort sett fungerar utpekande, med olika grader av abstraktion, och definieras (åtminstone i hög grad) av sin extensionsmängd, så drivs verben av sina användningsregler: vilka roller de kan dela ut och vilka specifika krav som därmed ställs på dessa personer och föremål, till exempel vissa maktkvalifikationer, vissa former av tillhörighet till specifika kategorier (som dock ofta är svåra att oberoende definiera). Att substantiv och namn i högre grad definieras av sina referenter (i ett samspel mellan språk och värld som blir extra tydligt vid översättning), medan verb i högre grad definieras av de implicita krav som ställs på dem som ska uppfylla deras roller.

De germanska språken är härvidlag särskilt verbiga, eftersom deras register har utvidgats enormt av det kanske stoltaste ögonblicket i prepositionernas historia: hur de promoverades till betonade partiklar som kombineras med verbet och då medför ytterst specifika användningsregister, man skulle även kunna tala om »berättelser«. (I mängden av partiklar ingår även ett stort antal adverb, som aldrig har hunnit vara prepositioner.)

* [23.11] Maurice Gross har gjort ett stort arbete i den riktningen avseende franska verb.

Här är som studiematerial uppslagsordet *dela* ur *Bonniers svenska ordbok*. Poängen med att visa upp det är att den grundläggande, ganska tomma innebörden hos huvud verbet specificeras av de konstruktioner det kan ligga till grund för, var och en med högst specifika användningsvillkor.

dela ha i delar; dividera; ha tillsammans med andra: *d. bostad*; *d. av, in, ut* se resp *avdela, indela, utdela*; *d. med sig* ge av ngt man själv har ||-de

Och listan är sannerligen inte uttömmande. Det är egentligen oväsentligt om vi behandlar detta som många verb, eller som ett basverb med många möjliga konstruktioner, var och en med sina specifika användningsvillkor. Den viktiga poängen är att verbiga språk i hög grad uttrycker sig genom användningsvillkor, inte genom referens som hos substantiv och namn. Och att detta är ännu ett slags logik innanför språket, där restriktionerna anger vad som är möjligt, och därför vad som inträffar eller önskas inträffa – naturligtvis inklusive alla möjliga poetiska eller situationsberoende överskridanden.

Ett uttryck som *Stenen sjunger* verkar genom sitt brott mot restriktionerna för verbet »sjunger«: att det bara kan ta animata eller rättare sagt vokala subjekt. *Städet sjunger* om en smed är däremot en realistisk beskrivning, byggd på utvidgning som kostar en stunds eftertanke, och därför blir desto effektivare, särskilt om det är en fräsch utvidgning.

Verbet snävar in möjligheterna, och därmed är mycket redan sagt i förväg.

Men det går också att beskriva verbet och dess valenser ur en annan synvinkel, som ännu mer berikar perspektivet.

Den typologiska språkbeskrivningen har genom internationellt

samarbete mellan många forskare arbetat fram ett användbart notationssystem för att beskriva satser utifrån verbens krav, på ett sätt som gör det möjligt att få syn på hur olika språk genomför sin markering och på så vis kunna jämföra olika tillvägagångssätt, oavsett vilka metoder som används för markering.

En beskrivning av satsens roller och de kategorier som markeras av ett visst språks grammatik blir utgångspunkten för en jämförelse.

Principen är att skriva ut satsens funktioner nedanför exemplet och samtidigt ange hur dessa funktioner får en grammatisk markering, till exempel genom en kasusändelse.

Det handlar alltså inte alls om satsdelar i traditionell bemärkelse, utan om funktioner i satsen, obligatoriska och optionella argument till verbet – även om namnen på kategorierna ofta sammanfaller med ordklasserna, och naturligtvis är beslätade.

En av de fina sakerna i kråksången är då att nollmorfem också kan komma med i beskrivningen: element vars frånvaro fungerar återkopplade, som ett pronomen.

Men den största vinsten är förstås att det blir möjligt att presentera grammatiska analyser av språk utan att behöva kunna dem, och på så vis anställa jämförelser.

Verbet delar ut syntaktiska roller, och satsen effektuerar beställningen utifrån vad som krävts. Notationen består av kategorier, samt bindestreck inne i exempeltexten som separerar morfemen ifrån varandra. Dessutom ges en rudimentär översättning.

En not om morfem: Traditionell strukturalistisk analys, t ex Eugene Nida, förutsätter en relation uttryck-innehåll inuti de betydelsebärande beståndsdelarna, morfemen. Den nutida beskrivningen är mycket direktare, eftersom de grammatiska elementen, t ex ändelserna, inte tillskrivs en betydelse på samma sätt som ett ord, utan framför allt är skillnad. En morfematisk analys antar att

alla grammatiska och lexikala element fungerar likadant, enligt principen uttryck–innehåll. I den här typologiska beskrivningen utpekas först skillnaderna och förklaras av en tolkning, byggd på generell kunskap om satsers uppbyggnad. Själva notationen ligger därför markeringsteorin nära.* Och den kunskap som fås fram bidrar till ökad förståelse av språk där uttryck och innehåll är skilda system som i vissa sammanhang sammanfaller, men det är alltid nyttigt att hålla dem isär, markeringen och dess tolkning – inte minst därför att de innehållsliga skillnaderna, till exempel grammatiskt genus, alltid själva är med och bygger upp produktionen av betydelse. En distinktion mellan subjekt och objekt, eller maskulinum och femininum, är precis lika semiotiskt verksam som den markering den tvångsmässigt åläggs, till exempel en ändelse.

Den stora äran för att se grammatiken som processer snarare än relationer uttryck–innehåll tillkommer Edward Sapir och hans lärobok *Language*, varifrån jag citerar följande översikt över möjliga sätt att skapa markering (sid 61). På många sätt är dagens notation sprungen ur Sapirs insikter (som i mångt och mycket sammanfaller med Saussures, som dock inte själv fick slutredigera sin bok):

- ordföljd
- sammansättning
- affix (inklusive prefix, suffix och infix)
- inre modifikation
- reduplikation
- accent (betoning och tonhöjd)

* [23.11] Naturligtvis låter sig även predikativsätser gestaltas av detta slags notation; men här är poängen verbens individuella mångfald.

Process – Den bästa introduktionsbok till språket som skrivits är Edward Sapirs *Language*. Den hämtar sin språksyn inte från de nedärvida grammatiska kategorierna och analyserna, den är inte taxonomisk: Sapir ser varje aspekt av språket som en *händelse*, ända ned i de minsta grammatiska detaljerna. På så vis vidareutvecklar han den tyska romantikens språkfilosofi (Humboldt) genom att tillämpa den på levande språk. Skillnaden kan jämföras med neurologisk forskning på apor. Elizabeth Gould med flera har visat att hypotesen att hjärnan inte bildar nya celler i vuxen ålder bygger på att apor som hålls i bur blir deprimerade.

[20.11, TULLGÅRDSGATAN] Det gäller att minimera kategorierna till vad som faktiskt uttrycks/förutsätts i ett givet språk: vilka skillnader som måste anges.

Grammatik är vad ett språk måste uttrycka, som Roman Jakobson sa.

Alla språk har satsen som övergripande enhet, men de olika språken skiljer sig åt, till exempel i grad av verbighet.

Alla språk har ett delsystem som refererar till talhändelsen, men det ser ut på olika vis.

Alla språk har återkopplingssystem för att hänvisa tillbaka i diskursen.

Alla språk har metoder för att hålla isär de grammatiska rollerna.

Detta är nog de universella påståenden jag kan stå för.

Säger man mer är risken stor att ett språks kategorier omärkligt glider över till att bli beskrivningsspråk, och således tar makten.

Det var vad som hände när den chomskyanska revolutionen gjorde anspråk på att kunna beskriva alla världens språk som om de vore engelska, med hjälp av en notation byggd på västerländsk logik, inte på språkens egna kategorier. Att ett språk lät sig beskri-

vas utifrån engelskan, och i synnerhet dess omärkliga ordföljd, togs som bevis för existensen av en medfödd språkförmåga. *Hur* den var medfödd redovisades aldrig. Tvärtom var medföddheten ett grundantagande för hela forskningen. Ändå engagerades flera generationers toppbegåvningar i utforskandet, och många bestående resultat vanns, inte minst viktigt ett störtande av den klassiska, taxonomiska grammatikbeskrivningens regim.

Men min målsättning, och många andras, är att utgå från vad som faktiskt uttrycks, de verksamma skillnader som markeras, och att sen anställa en jämförelse mellan språk och språkgrupper, utifrån allmän kunskap om vilka skillnader som är relevanta i alla språk, till exempel att satsen är den övergripande nivån och att talhändelsen alltid finns tillgänglig för att hänvisa till på olika sätt. På så vis blir de språkspecifika grammatiska betydelserna (eller rättare sagt processerna) och de sekundära utnyttjandena av existerande skillnader tydliga, uppkomna som de är genom kontingenta historiska processer.

Kanske går det att postulera en nivåskillnad mellan språkets hårdvara: de egenskaper som tillhör kommunikationsvillkoren och den mänskliga biologiska designen, och mjukvaran: de olika semiotiska delsystemen, vars funktionssätt och inbördes relationer – också till de universella kategorierna – ständigt är föremål för förvandling.

Jag vill avsluta den här ryckiga genomfarten med att anlägga ett historiskt perspektiv. Och då avses verkligen historiskt, med avseende på kontingenta förändringar i samspel med politiska maktförhållanden, nya medier, religiösa bruk och annat som kan rucka de inarbetade systemen.

Saussure underkände det diakroniska perspektivets relevans i förklaringen av de synkrona tillstånden, och i synnerhet att ett ords eller en konstruktions förhistoria inte bör vara relevant för tolkning

och förståelse. Han intog en antietymologisk ståndpunkt därför att han var övertygad om att ordet eller konstruktionen bara blir till genom sin plats i det nuvarande systemet – en ståndpunkt som jag alltså tycker vederläggs av poesin och filosofin. Ett ord kan inte frånskrivas sin potentialitet på principiella grunder, utan bär med sig sin förhistoria i latent form.

Men min viktigaste invändning mot Saussure, vars storhet jag på intet sätt vill nedvärdera, är att det ger en verkningsfullare och flexiblare bild av språket vid ett visst historiskt tillfälle att uppfatta det som ett konglomerat av interagerande semiotiska delsystem, vart och ett med sin egen logik. Det synkrona språktillståndet kan alltså inte beskrivas utifrån en enda princip, utan bör uppfattas som en mångfald.

Och på samma sätt borde den historiska språkforskningen inrikta sig på delsystemens spridningar och förvandlingar istället för att uppfatta nationalspråken som helheter, ja som organismer.

De olika semiotiska delsystemen, de stora såväl som de små, kan studeras evolutionärt och spridningsmässigt: hur de förändras, utvecklas, förtvinar, respektive hur de breder ut sig och kontamineras. Den västeuropeiska syntaxens förvandlingar under medeltiden är ett tydligt exempel. Övergången till ordföljdsmarkering fick konsekvenser i snart sagt alla delsystem, inklusive uppkomsten av frasen som satsens underordnade beståndsdelar, med bland annat uppfinnandet av den bestämda artikeln och de obligatoriska 3 person-pronomenen.

Min djupaste inspiration till denna syn på språkhistorien är Nikolaj Trubeckoj's sista artikel »Gedanken über das Indogermanenproblem«. I några få skissartade teser avfärdar Trubeckoj tanken på ett gemensamt indoeuropeiskt urspråk och beskriver istället indoeuropeiska enligt ett antal fristående kriterier som visserligen har ett starkt inre samband, fungerar väl tillsammans, men vars

sammansättning beror på en historisk slump och kan upplösas precis så som de en gång uppstått: genusindelningar, avljud och andra delsystem.

[23.11, TULLGÅRDSGATAN] Avslutningsvis bara en sista grej om återkoppling, som inte kom med i det ovanstående. Kanske därför att tanken är rätt ny.

Det handlar om att god stil, och då menar jag inte estetiskt utan med avseende på texters förmåga att uppenbara nya sammanhang, bygger på täta system av återkoppling bakåt. I synnerhet tänker jag på adverbena och på konjunktionerna. Ord och uttryck som *följaktligen, ju, på samma sätt, givet, under förutsättning* att spelar en ofantligt stor roll för att få sagt det man vill ha sagt. De utgör en väldigt viktig del av varpen. Men är samtidigt bara en liten del av en texts återkopplande funktioner. De flesta återkopplingar uppstår genom själva sammanställningen, och genom väl avvägda upprepningar. Vägen genom texten är bakåtsyftande lika mycket som framåtsträvande, och mina etymologiska resonemang ovan avser lika mycket vad som händer innanför en text, när de bärande, text-interna begreppen förändras och fördjupas.

Vad vill jag ha sagt? Kanske en frustration.

Saussure lärde sina studenter att ett ord inte kan studeras i isolering, utan måste ses i relation till andra, frånvarande ord. Det är den relationen som ger det dess »värde«.

Kanske gör jag – vi? – ett motsvarande fel genom att prata om »språk« utan att i tillräcklig grad ta hänsyn till textens interna rörelse, som pågår både framåt och bakåt.

Tänk om återkoppling inte bara handlar om att hålla isär referenter utan om att trädgårdsmästra ett växande längs texten.

Grejer återkommer, i olika skepnader. Ständigt mer komplicerade. Olika kedjor av återkomster samspelar med varandra, på ett sätt som inte alls är olikt musik. Och i det sammanhanget är de syn-

taktiska formerna ganska irrelevanta; givetvis förutsatt att de hanteras med maximal skicklighet.

Tänk om språkets olika delsystem, som ur ett potentialitetsperspektiv, på möjligheternas plan, kan liknas vid en kropps organ eller en hjärnas högst specialiserade areor, om de ur ett textuellt perspektiv snarare är att likna vid olika instrument, genom vilka texten gestaltar sin vilja till upprepning och förvandling – och till en komplexitet som i varje enskilt fall måste kallas oerhörd, utan förebilder.

Tänk om de texter vi älskar, de som vi tillskriver en röst, faktiskt har lyckats besegra språket.

Medverkande

Lars-Gunnar Bodin (f. 1935) är som komponist verksam inom flera fält som musik, ljudkonst, elektroakustisk musik, bildkonst, radiokonst, performance, konkret poesi och text/ljud komposition. Till hans omfattande konstnärliga verk ska läggas en stor pedagogisk verksamhet såväl i Sverige som i USA.

Loulou Cherinet (f. 1970) är konstnär som bor och arbetar såväl i Stockholm som i Addis Abeba. Konststudier såväl i Etiopien (1996–2000) som i Sverige (Kungl. Konsthögskolan MFA 2005). Har gjort en lång rad utställningar i Sverige och i alla världsdelar utom Antarktis. Har också verkat som gästprofessor, bland annat på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm.

Åsa Eliason (f. 1978) är konstnär. Utbildad vid Konstfack (MFA 2009). Verkar performativt med utgångspunkt i det skulpturala/arkitektoniska. Kurerar sedan 2011 det pågående projektet POWER DISTORTION, »ett anarkistiskt demokratiprojekt med konstnärlig handling som metod«.

Helena Granström (f. 1983) är författare. Hon har även en magisterexamen i teoretisk fysik och licentiatexamen i matematik. Hon debuterade 2008 med essän *Alltings mått* och har därefter givit ut ytterligare fyra böcker, senast romanen *Hysteros* (2013).

Mats Rosengren (f. 1962) är filosof, översättare, redaktör och professor i retorik vid Uppsala universitet. Hans bok *Doxologi* publicerades första gången 2002 och har sedan utkommit på svenska och andra språk i flera omarbetade utgåvor. 2012 utkom *Cave Art, Perception, and Knowledge*.

John Swedenmark (f. 1960) är översättare, skriftställare, f d doktorand i allmän språkvetenskap och redaktör. 2009 utkom essäsamlingen *Kritikmaskinen*, 2011 *Baklängesöversättning* (Ariel litterär kritik 2). Har översatt ett stort antal böcker från flera språk, främst dock från isländska.

Innehåll

Magnus William-Olsson

Tala med stenar. En inledning 5

Mats Rosengren

Vad kan konst? 17

Helena Granström

Att gripa världen. Vetande i vetenskap och konst 39

Lars-Gunnar Bodin

Förmedling – ett jobb för konstnären 55

Loulou Cherinet och Åsa Elieson

Förändra. Ett samtal 91

John Swedenmark

Skillnad och återkoppling. Element till en språkbeskrivning 137

Medverkande 183