

Göran Hermerén

Etik och estetik

Inledning

Låt mig börja med att citera tre skönlitterära författare.

Oscar Wilde skriver i *The Picture of Dorian Gray*: "There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written." På många andra sätt har Wilde varierat tanken att konsten är autonom. I hans formalistiska estetik faller konsten inte under moralens domvärjo. När han i ett annat sammanhang skriver: "Art is completely useless" är det naturligtvis praktiska syften han i första hand tänker på.

Henry de Montherlant, den franske dramatikern och författaren till en rad psykologiska romaner, mest känd kanske för sitt skådespel *Port-Royal* (1954), har skrivit: "I moralen räknas enbart avsikten, i konsten enbart resultatet." Han antyder därmed att moral och konst inte har något med varandra att göra.

Men Montherlants utgångspunkt är en annan än Wildes, och hans ståndpunkt kan också ifrågasättas på andra grunder. Han förutsätter för det första en viss moral, förmodligen av kantianskt snitt. De som förespråkar en konsekvensetik måste ju definitionsmässigt ta avstånd från Montherlants position. Han företräder vidare en ahistorisk syn när det gäller konstnärligt värde: verkets förhistoria, och vägen till resultatet, har ingen betydelse för värderingen av verket.

I sin bok *Romankonsten* skriver Milan Kundera, med utgångspunkt från Husserls teori om livsvärden: "Det är ur det perspektivet jag

tolkar och delar den envishet med vilken Hermann Broch upprepade: Att upptäcka det som bara en roman kan upptäcka är det enda som skänker romanen existensberättigande. Den roman som inte finner en dittills oupptäckt sida av tillvaron bryter mot all moral. Kunskapen är romanens enda moral.”

Konst har alltså enligt Kundera med moral att göra, även om det är moral i en speciell och uttunnad mening som säkert avviker från den vedertagna. På denna punkt skiljer sig Kundera från Wilde. Det handlar inte bara om att romanen är välskriven, utan om den upptäcker en ny sida av tillvaron. Kunskap har ju med vetande att göra, moral med vad man gör eller underlåter att göra, och många har ifrågasatt den platoniska doktrinen att den som vet det rätta gör det rätta. Hos Kundera identifieras frågan om den kunskap en roman ger med frågan om dess moral.

Var och en av dessa ståndpunkter kan förefalla rimlig, givet sina förutsättningar. Samtidigt är det uppenbart att de inte utan vidare går att förena och att det inte är enkelt att skilja vilka oenigheter som beror på att nyckeltermerna som ”konst”, ”moral”, kunskap” och ”nytta” används i olika betydelser, på att författarna gör olika förutsättningar om verkligheten, eller på att deras värderingar i grunden skiljer sig åt, på att de är oense om mål i grundläggande värdefrågor eller om medlen att nå dessa mål.

Intrycket av problemets komplexitet blir inte mindre när man studerar den teoretiska litteraturen.

I sitt systematiska huvudverk i estetik skriver Beardsley att problem som gäller konflikterna mellan vad han kallar ”aesthetic” och ”moral concerns” är, ”even for this untidy subject, unusually heterogeneous, vague and unsatisfactory” och att här ”even more than in other areas of aesthetics, a great deal of thinking that remains to be done.”¹ Detta gäller ännu idag.

Det beror bl a på att problemen kan beskrivas på många olika sätt och att gränsdragningen mellan begreppsliga, terminologiska, empiriska och normativa oenigheter är mycket oklar. Från mycket olika

¹Citaten är hämtade från Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis: Hackett, 1981, sid. 558.

utgångspunkter har förhållandet mellan det etiska och det estetiska diskuterats inte bara av en rad mer eller mindre analytiskt skolade forskare utan också av så sinsemellan olika författare som Oscar Wilde och Sören Kierkegaard.²

Den senare skiljer mellan tre stadier: det estetiska, det etiska och det religiösa. Kierkegaard beskriver övergången mellan det etiska och det religiösa stadiet under skilda perioder, men det behöver vi inte fördjupa oss i här. Det som är viktigt i detta sammanhang är att det estetiska är det lägsta, och det religiösa det högsta. För Oscar Wilde är det tvärtom. Det estetiska står högre än det etiska. Det hör enligt honom till en andligare sfär. Att inse skönheten i något är det högsta stadium vi kan uppnå. För den enskilda människans utveckling är enligt Wilde till och med färgsinnet viktigare än känslan för rätt och orätt.

Till svårigheterna hör också att här finns en viktig historisk dimension.³ Vi kan inte utan vidare förutsätta att vårt sätt att idag i västerlandet definiera vissa (värde)begrepp, eller att rangordna olika värderingar, kan generaliseras eller totaliseras i den meningen att de gäller alla kulturer vid alla tider. Historiska studier av hur dessa konflikter uppfattats och lösts i olika konstarter, samhällen och tidpunkter kan därför vara nödvändiga, även om också det historiska materialet kan beskrivas, analyseras, tolkas på flera sätt.

Vad betyder för övrigt det lilla ordet "och" i rubriken "etik och estetik"? Antyder det en sammanställning, jämförelse eller motsatsställning mellan rubrikens huvudord? Det finns flera tänkbara relationer mellan konst och etik, eller mellan estetik och etik. De kan illustreras med olika cirklar.

²Sören Kierkegaard, *Stadier på Livets Vej* och Oscar Wilde i ett flertal arbeten, kanske speciellt i *Intentions*, London: Methuen, 1919, och *De profundis*, H.M. Prison, Reading, 1897; omtryckta i *The Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow: HarperCollins, 1994.

³Detta belyses av några av bidragen till *Etische contra ästhetische Legitimation von Literatur; Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, ed. Walter Haug & Wilfried Barner, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, Tübingen: Niemeyer, 1986.

1) De sammanfaller helt



konst moral

2) De är helt skilda, som radikala formalister och förespråkare av konstens autonomi menar:⁴



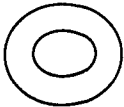
konst moral

3) Det ena inkluderas i det andra



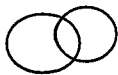
konst

4) Det andra inkluderas i det ena



moral

5) De täcker varandra delvis



konst moral

⁴Det finns många olika versioner av dessa riktningar, mer eller mindre radikala och långtgående. Se till exempel Harry Olechnowitz, *"Autonomie der Kunst": Studien zur Begriffs- und Funktionsbestimmung einer ästhetischen Kategorie*, Berlin, 1981; och kap. 4 i G. Hermerén, *Aspects of Aesthetics*, Lund: Gleerup, 1983; Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Bilden är emellertid mer komplicerad än så.

Att det finns vissa uppenbara beröringspunkter mellan etik och estetik är klart, som debatten kring Oscar Wildes liv och författarskap visar.⁵ Ett annat välkänt exempel är kontroverserna kring Leni Riefenstahls filmer, framför allt hennes *Triumph des Willens* från partidagarna 1934. Ytterligare ett är debatten om pornografi, censur och konst, som från principiella och filosofiska utgångspunkter diskuteras i bl a Bernard Williams rapport⁶, en rapport som sedan i sin tur blivit föremål för feministisk kritik.⁷ Men här skulle jag vilja undersöka om det finns mer djupgående skillnader och likheter mellan etik och estetik.

Problemet

Vad är det som jämförs och eventuellt kommer i konflikt, när motsättningar mellan "aesthetic" och "moral concerns" diskuteras? Problemet kan beskrivas på flera sätt.

(1) Är det verkens, alternativt de estetiska objektens, olika slag av *värden*? I så fall förutsätts att de kan ha exempelvis estetiskt, konstnärligt, moraliskt och ekonomiskt värde och att dessa värden ibland kommer i konflikt med varandra. Ytterligare preciseringar av denna strategi för oss långt in på värdeteorins område. Till värdeteorin räknar jag här i första hand värdeontologi, värdeepistemologi och värdesemantik.

(2) Är det kanske i stället verkens, alternativt de estetiska objektens, faktiska *effekter* på mottagaren? I så fall kan man på analogt sätt skilja mellan effekter av olika slag, estetiska, moraliska, politiska, ekonomiska och andra. En del kan vara normaleffekter, andra kan vara sidoeffekter som inträffar mer eller mindre regelbundet och i hög grad är beroende av mottagarnas intressen, förväntningar, etc.

⁵Omtryckt i *The Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow: HarperCollins, 1994.

⁶*Obscenity and Film Censorship*, ed. Bernard Williams, Cambridge: Cambridge University Press, 1981. – jfr även Stefan Morawski, "Art and Obscenity", *JAAC*, 26, 193.

⁷Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, Cambridge: Polity Press, 1986, särskilt pp. 19-21, 24-31, 33-35.

(3) Eller är det konstnärens avsikter, eventuellt avsikter att uppnå vissa effekter? På liknande sätt som ovan förutsätts då att man kan skilja mellan olika typer av avsikter, estetiska, moraliska, politiska och andra, även om de inte är lätta att definiera exakt. I så fall blir det möjligt att analysera vissa historiskt givna konflikter som konflikter mellan dessa olika typer av avsikter.

(4) Eller är det slutligen konflikter mellan olika intressen som verken tillfredsställer eller är tänkta att tillfredsställa? På i princip samma sätt som ovan kan man skilja mellan olika typer av intressen, estetiska, moraliska, politiska och andra, även om de inte är lätta att alltid hålla isär. I så fall blir det möjligt att analysera vissa historiskt givna konflikter just som konflikter mellan dessa olika typer av intressen.

De olika strategierna kombineras med olika ontologier. Uppfattas värden som *egenskaper* hos objekt, har man valt att beskriva problemet i egenskapstermer. Talar man i stället om konflikten som en konflikt mellan effekter av olika slag, förutsedda, önskade, eller andra, så har man valt att beskriva problemet i kausala termer, där *händelser* blir en grundläggande ontologisk kategori. Beskriver man emellertid problemet i termer av konflikter mellan avsikter av skilda slag, ligger det nära till hands att koppla denna beskrivning till en analys av de olika aktörernas *handlingar*. Uppfattar man slutligen problemet som en konflikt mellan exempelvis moraliska och estetiska intressen, ligger det nära till hands att anta att intressen alltid är någons intressen och därmed att koppla denna beskrivning till en intressentmodell.

De tre sista sätten kan lätt tillämpas på debatter om pornografi och obscenitet. Det förefaller svårt att inte definiera dessa begrepp (pornografi och obscenitet) åtminstone partiellt i termer av avsikter eller effekter. Dessa debatter kan därvid lätt förstås så att de handlar om konstnärliga eller litterära verks effekter på mottagarnas känsliga sinnen, om konstnärens respektive författarens mer eller mindre skamliga avsikter eller om vilka intressen (och vilkas intressen) i samhället som gynnas eller frustreras av pornografi.

Naturligtvis kan även alla tre infallsvinklarna kombineras. Det kan exempelvis handla om en konflikt mellan vissa avsikter och vissa effekter, eller om en konflikt mellan vissa avsikter eller effekter å ena sidan och vissa etablerade normer och värden i samhället å den andra.

Inte minst när det gäller anklagelser för pornografi i skönlitteraturen (Joyces *Ulysses*, D.H. Lawrences *Lady Chatterly's Lover*, Mykles *Den röda rubinen*) förefaller det ligga nära tillhands att tänka på en sådan kombination.

Infallsvinklarna kan också reduceras till färre än tre, om man är beredd att göra vissa förutsättningar. Givet vissa definitioner av värde, sammanfaller en del av dessa strategier. Definierar man t ex värde i termer av faktiska effekter på mottagarna, går det inte att upprätthålla någon klar distinktion mellan (1) och (2). Det är f.ö. också Monroe Beardsleys sätt att beskriva problemet. Definierar man däremot värde med hjälp av begrepp som intressen, eventuellt kvalificerade som "rationella", "faktiska", "legitima" eller på annat sätt, kommer saken delvis i ett annat läge. Bara vissa effekter blir då relevanta: de som tillfredsställer eller frustrerar dessa intressen.

De teoretiska utgångspunkterna för en jämförelse mellan etik och estetik skall strax klargöras. Men först ytterligare några preciseringar av huvudorden i rubriken på föredraget.

Ytterligare preciseringar av etik och estetik

"Etisk" har två motsatser, dels "oetisk", dels "aetisk", och motsvarande gäller moral. "Oetisk" används ibland i den normativa betydelsen "orätt", "etiskt oacceptabel", ibland i den deskriptiva betydelsen "icke etisk, fallande utanför etiken". Dessa betydelser måste man hålla isär. Man kan ha olika åsikter om etikens innehåll dvs om vad som i olika situationer är rätt och fel, respektive etiska principer som är relevanta, och hur de skall viktas vid eventuella konflikter – men ändå vara någorlunda ense om hur t. ex religion och etik eller etik och medicin skall avgränsas från varandra.

Ytterligare några preciseringar måste göras. När man talar om etik och estetik i detta sammanhang, vad avses då – alldeles bortsett från att man när det gäller etikens och estetikens innehåll kan ha skiftande uppfattningar? Är det etiska teser, argument eller kriterier? I litteratur, konst, film och teater eller i *kritiken* av litteratur, konst, film och teater?

En del hävdar att kritiken är en egen konstart, men även om detta är riktigt måste man skilja mellan exempelvis måleri och konstkritik.

Dessa distinktioner kan kombineras enligt följande:

| etik/estetik | i konst | i kritik |
|--------------|---------|----------|
|--------------|---------|----------|

teser

argument

kriterier

(a) klassifikation

(b) karakterisering

(c) värdering

Teserna kan i detta sammanhang vara teser om värden, intressen, effekter eller avsikter. Argumenten är argument för eller mot sådana teser. Beträffande kriterierna gäller att med (a) avses klassifikationer av verk och grupper av verk i genrer, riktningar, stilar etc., och med (b) karakterisering av avbildade eller framställda personer och motiv.

Till var och en av dessa möjliga kombinationer svarar en empirisk och en normativ variant. En av de empiriska varianter är exempelvis påståendet att etiska argument förekommer faktiskt i kritik av konst, och den motsvarande normativa är då givetvis att etiska argument bör förekomma i kritik av konst.⁸ När man talar om förhållandet mellan etik och estetik, kan diskussionen alltså avse många olika saker. Om inte dessa frågor hålles isär, bäddar man för oklarheter och missförstånd, för skenbar enighet och oenighet.

Det betyder att vart och ett av cirkeldiagrammen i föregående avsnitt kan ersättas av flera olika varianter. Att cirklarna ligger helt utanför varandra innebär då att det inte finns några etiska teser, argument och klassifikationer i konst respektive i kritik, och tvärtom; att etikcirkeln och estetikcirkeln delvis täcker varandra implicerar att det finns

⁸Se för ett instruktivt exempel bl a *Etische contra ästhetische Legitimation von Literatur; Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, ed. Walter Haug & Wilfried Barner, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, Tübingen: Niemeyer, 1986.

några etiska teser, argument och klassifikationer i konst respektive kritik, etc.

För att avgränsa området för detta föredrag något skall jag här välja ut några få av de mer än tolv möjliga kombinationerna, nämligen i vilken utsträckning etiska teser förekommer, respektive bör förekomma, i konst (i vid mening, inkluderande alla konstarter) och etiska argument i konstkritik och konstforskning (också i vid mening, dvs kritik och forskning om alla konstarter och även om deras relationer). Jag kommer i detta föredrag att koncentrera mig på den första av dessa.

Teori

Grundbegreppen

Till att börja med kan det vara intressant att ännu en gång återvända till begreppen i rubriken till detta föredrag och undersöka parallellen mellan begreppsparen etik och estetik och konst och moral:

| | | |
|--------------|-----|----------------|
| <i>etik</i> | (2) | <i>estetik</i> |
| (1) | | (3) |
| <i>moral</i> | (4) | <i>konst</i> |

Detta innebär att det finns sex logiskt möjliga och intressanta begreppsliga relationer att undersöka. Här skall jag särskilt koncentrera mig på att jämföra (2) och (4). Men först några ord om relationen (1).

Jag tillhör dem som håller på att det finns en skillnad mellan etik och moral och att det i varje fall i vissa situationer är viktigt att observera denna skillnad.

Enligt detta språkbruk är moral något som visar sig i vad människor gör eller underlåter att göra, medan etiken är moralens teori i den meningen att den beskriver, analyserar, tolkar, kritiskt granskar och systematiserar de principer, normer och värderingar som skulle kunna användas, eller faktiskt används, för att legitimera (rättfärdiga) vårt handlande.

Distinktionen behövs för att förklara hur etik kan vara ett ämne man kan studera på ett universitet. Jämför man Moder Theresa och Adolf Hitler är det lätt att inse att en person kan ha en god moral utan att nödvändigtvis vara en framstående etiker eller skicklig i etisk analys. På liknande sätt får man (med ett beklagande) konstatera att en skicklig etisk analytiker inte nödvändigtvis alltid har en god moral.

Kants etik och Kants moral enligt detta språkbruk är skilda saker, och detta stämmer också med, tror jag, någorlunda vedertaget språkbruk. Talar man om Kants moral, syftar man normalt på hur han handlade mot andra (arrogant, hjälpsamt, vänligt, översittaraktigt,...), vilka konsekvenserna av hans handlande var, i vilken grad han förutsåg dessa konsekvenser och vilka ansträngningar han gjorde för att förutse dem.

Diskuterar man däremot Kants etik syftar man snarare på hans teorier i exempelvis *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Det innebär att man intresserar sig för definitioner, begrepp och påståenden som förekommer när moraliska problem diskuteras, för vilka förutsättningar dessa definitioner, begrepp och påståenden bygger på, och för en kritisk diskussion av dessa förutsättningar.

Konsekvensen av detta är bl a också att vi borde kunna skilja mellan två sorters estetik, som närmast har att göra med relationen (3) i diagrammet ovan: en estetik som visar sig i praktiskt estetiskt handlande, vad man gör eller underlåter att göra som exempelvis kritiker eller konstnär. Denna estetik behöver inte vara medveten, verbaliserad eller föremål för reflexion. Den inkluderar konstnärens estetik. Med utgångspunkt från de val han ställs inför i sitt praktiska arbete och hur han då väljer kan hans eller hennes estetik preciseras.

Denna estetik är en integrerad del av den konstnärliga praktiken och kan inte skiljas från denna. På denna estetik kan man ställa de krav som ställs på konstnärlig verksamhet generellt: den skall vara fruktbar, leda till intressanta resultat, originella och spännande verk, etc.

Sedan har vi den teoretiska reflexionen över denna konstnärens estetik, dvs försöken att systematiskt identifiera, beskriva, kritiskt granska, jämföra, analysera och systematisera de normer, principer och värderingar som kan användas, eller faktiskt används, för att motivera de val som görs i t ex konstnärligt eller kritiskt arbete. Detta är den traditionella akademiska eller filosofiska estetiken.

Beardsleys *Aesthetics* är ett bra exempel på denna typ av estetik.⁹ Den konstnärliga praktik som där får sitt teoretiska fundament är nykritiken och med den besläktade riktningar. Ett annat är Nelson Goodmans *Languages of Art*¹⁰ eller Nicholas Wolterstorffs *Works and Worlds of Art*.¹¹ På denna estetik kan man ställa de krav som ställs på vetenskapliga teoribildningar inom andra områden, dvs krav på motsägelsefrihet, enkelhet, fruktbarhet, generaliserbarhet, etc.

Relationerna mellan två slag av estetik

Relationerna mellan dessa två slag av estetik är inte oproblematiska. De täcker inte varandra helt, även om de överlappar. Med detta menar jag att det finns problem som är viktiga för den praktiskt arbetande konstnären, men som får ett begränsat utrymme i den akademiska eller filosofiska estetiken, och problem som får stor uppmärksamhet i den akademiska estetiken som men som inte är så viktiga för den praktiskt arbetande konstnären.

Gestaltningens problematiken är oerhört viktig för den praktiskt arbetande konstnären, liksom bildens (musikens, ...) rytmer, rörelser och

⁹ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd ed., Indianapolis: Hackett, 1981.

¹⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*, London: Oxford University Press, 1969.

¹¹ Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon, 1980.

andra uttrycksmedel, inklusive pausernas och de vita fläckarnas funktion. Detsamma gäller reduktionsproblemet. För konstnären gäller det ofta att reducera, förenkla, skala bort det oväsentliga, för att därmed förhöja intensiteten, uttrycket och koncentrationen. Men det är inte ofta man finner något intressant eller upplysande om detta i de vanligaste och viktigaste estetiktidskrifterna som *British Journal of Aesthetics* eller *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Diskussionerna om relevansen av konstnärens avsikter för tolkningen av verket, som det däremot skrivits spaltkilometer om av estetiker, bekymrar däremot inte så många konstnärer, liksom strider mellan förespråkare för olika tolkningstraditioner (marxistisk, strukturalistisk, freudiansk, postmodernistisk, dekonstruktivistisk etc).

Annorlunda uttryckt: när konstnärer träffas och diskuterar bilder, intresserar de sig ofta för hur bilderna är uppbyggda, hur tekniska problem lösts, och hur idéer till dessa lösningar liksom till den konstnärliga idén transformerats och bearbetats. Mer spekulativa och djärva tolkningar, med eller utan hjälp av dekonstruktivister och postmodernister och deras teoretiska överbyggnad, tilldrar sig ofta ett mer förstrött intresse.

Bildens verklighet står i centrum för konstnärernas intresse, inte den verklighet som eventuellt varit utgångspunkten för bildskapandet eller som symboliseras. Liknande gäller när musiker träffas och diskuterar musik.

Värderingsförändringarna

En intressant skillnad mellan konst och moral, mellan etik och estetik, åskådliggörs av värderingsförändringarnas problem. Moraliska värderingar är kopplade till trosföreställningar på ett tydligt sätt. Vi väljer ett visst mål, och tror att ett bestämt handlande är ett medel att nå detta mål. Finns inget annat medel, och vi gärna vill uppnå målet, utför vi handlingen. Det var detta Max Weber på sin tid kallade "Zweck-rationalitet".

En genuin värderingsförändring kan här bestå i att de gamla målen övergetts och att vi nu strävar efter nya. En skenbar värderings-

förändring däremot kan bestå i att dessa trosföreställningar reviderats, och därför handlar vi annorlunda. Värderingsförändringarnas problem har emellertid en komplexitet som inte kan utvecklas närmare här.¹²

När det gäller konst är (skenbara) värderingsförändringar hur som helst inte på samma tydliga sätt kopplade förändringar av trosföreställningar. De svävar i en viss mening fritt. Låt oss kalla denna tes *frikopplingstesens*. Är den riktig? Till en viss del beror detta på vad vi talar om när vi talar om konst.

Är det estetiska objekt eller de konstnärliga verkens estetiska värde, förefaller frikopplingstesens uppenbart riktig. Är det däremot deras konstnärliga värde, kommer saken i delvis annan dager. Då kan vad vi tror om vem som skapat dem, när de skapats, vilken teknik som använts osv ha stor betydelse för vår värdering av verken. Skälet är att originalitet i romantikens och postromantikens konstsyn spelar en så stor roll för verkets konstnärliga värde. Ändras dessa trosföreställningar, behöver inte de grundläggande värderingarna ha ändrats. De kan ligga fast.

Liknande gäller diskussionen om verkens ekonomiska värde. Här är det marknadskrafter, utbud och efterfrågan och skicklig marknadsföring som påverkar priset. Men i detta sammanhang är det viktigt att skilja definitionen av ekonomiskt värde från trosföreställningar som påverkar det ekonomiska värdet.

Handlingsteorins relevans

Till de mer djupgående likheterna, som möjliggör ett intressant samband mellan etik och estetik, hör att handlingsbegreppet spelar en stor roll i både etik och estetik. Sedan 1975 har jag och andra betonat handlingsbegreppets roll i estetiken.¹³ (Detta gäller inom flera områden som

¹² Se mitt bidrag till boken *Värderingsförändringar*, red. Jonas Anshelm, Stockholm: FRN, 1995.

¹³ Denna idé har föreslagits och diskuterats i åtskilliga av mina skrifter, från *Influence in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1975 (distinktionen mellan vad jag där kallar "the object-focused" och "the action-focused conception of art"), till mina nyligen publicerade uppsatser "Art and Life: Models for Understanding Music" in the *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 73, No 2, 1995, pp. 280 ff and "Music, Action

estetikens ontologi, kunskapsteori, semantik, normativ teori,...). Att komponera är att utföra en handling, liksom att gå på konsert eller spela en melodi. Om handlingsbegreppet (i) spelar en stor roll inte bara i etik utan också i såväl konstskapande, konstdistribution och konstbetraktande som konstkritik, och (ii) handlingar är det som normalt är det som blir föremål för moraliskt beröm eller klander, så ligger det ju nära till hands att betona sambandet mellan etik och estetik.

Men detta teoretiska samband blir praktiskt intressant först när man kan visa på konflikter i samband med konstskapandets eller konstdistributionens eller konstbetraktandets praktik.¹⁴ Jag skall här försöka peka på några sådana, utan att gå in på de uppenbart moraliskt laddade frågorna om förfalskning och plagiat – att en moralisk dimension här kommer in är alltför uppenbart för att behöva utvecklas.

Tillämpningar

När det gäller tillämpningar, kan det till att börja med vara klagörande att skilja mellan problem inom några olika områden. Annorlunda uttryckt: Vems konst och vems moral är det fråga om? Är det konstnärens, kritikerns, galleristens/förläggarens eller läsarens/betraktarens? Regissörens, finansärens, eller skådespelarens? Jag skall här ge några exempel.

På alla dessa områden gäller att det finns bakomliggande värderingskonflikter. Därför är det viktigt, om man vill ha en konstruktiv diskussion av problemen, att så tydligt som möjligt redovisa och motivera valet av utgångspunkter, och sedan resonera steg för steg från kunskapsunderlaget ("fakta-premiss") och de värderingar och normer man utgått från ("värdepremisserna") till slutsatsen.

and Language" in *Aesthetic Matters, Essays presented to Göran Sörbom on his 60th birthday*, ed. L-O Åhlberg and T. Zaine, Uppsala, 1995, pp. 31-43. Se också t ex Gregory Currie, *An Ontology of Art*, London: MacMillan, 1989 and Johan Wrede, "The Action Aspect of Art", i *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, ed. L. Aagaard-Mogensen & G. Hermerén, Lund: Doxa, 1980.

¹⁴Cf. Stuart Hampshire, *Morality and Conflict*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Då blir det lättare att se på vilka punkter man är oenig, vari eventuella oenigheter består, och vad man skulle behöva för ytterligare informationer, undersökningar eller metoder för att lösa oenigheten. Kan debatten dessutom föras i ömsesidig respekt, blir den också bättre. Det viktiga är inte alltid att nå fram till en gemensam lösning av problemet utan själva processen som kan bidra till att skapa förståelse för olika ställningstaganden.

Det är framför allt tre uppgifter som är viktiga i detta sammanhang:

(i) att *identifiera* de moraliska/etiska problemen, vilket förutsätter att bakomliggande värderingar och värderingskonflikter medvetandegörs, blir synliga och tydliga;

(ii) att *bearbeta* problemen, vilket betyder att de belyses från olika utgångspunkter och varierande antaganden beträffande kunskapsunderlag och värdepremisser (dvs val av normer och värderingar, tolkning och tillämpning av dem);

(iii) att *argumentera för en lösning* av problemen t ex med utgångspunkt från allmänt accepterade värdepremisser eller någon tydligt redovisad etisk teori.

Konstnärens etik

Förfalskning och plagiat är självklara exempel på dålig konstnärlig etik. Men dessa är så uppenbara och så ofta diskuterade att vi kanske kan förbigå dem här och hänvisa i stället till den stora litteraturen om detta.¹⁵

Frågor som har med marknadsföring och prissättning hör naturligtvis hemma under denna rubrik, liksom det som ibland kallas grafikgeschäfte, dvs att man inte förstör plåtarna efter första upplagan

¹⁵Se t ex Alfred Lessing, "What Is Wrong with a Forgery?", *JAAC* (Journal of Aesthetics and Art Criticism), vol. 23, p. 461; Mark Sagoff, "The Aesthetic Status of Forgeries", *JAAC*, vol. 35, p. 169 ff.; Nelson Goodman, *The Language of Art*, Indianapolis & New York: Bobbs-Merrill, 1968, kap III och den mer allmänna diskussionen av förhållandet mellan influenser, allusioner, parafraaser, pastischer etc in G. Hermerén, *Art, Reason and Tradition*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1991, chapter 3.

utan tillverkar överupplagor, eventuellt signerade på olika sätt, som Leif Eriksson påtalade i sitt konstnärliga påhopp på Max Walter Swanberg (Eriksson skrev och ritade på en Max Walter Swanberg litografi, vilken han sedan ställde ut), något som så smångom ledde till rättsligt efterspel. Detsamma gäller att gjuta flera olika skulpturer ur samma form. Det senare gjorde t ex Henry Moore ofta. Hans *Hill Arches* finns både i Wien och i Berlin.

Inget av detta är nödvändigtvis moraliskt tveksamt i och för sig. Det som kan vara moraliskt tveksamt är om detta inte redovisas öppet (och påverkar prissättningen). Hur tveksamt det eventuellt är, beror på vilka normativa och värderande utgångspunkter man valt.

Till de traditionella problemen under denna rubrik hör frågor om det moraliskt klandervärda i konstnärers medvetna eller omedvetna aningslöshet om det politiska sammanhang de fungerar i och hur och för vilka syften deras används. I sin biografi gör Leni Riefenstahl gällande att hon var helt omedveten om vad som pågick i Nazi-Tyskland, och bara var intresserad av att göra bra filmer.¹⁶ Och hennes filmer *är* bra: hon hade en osviklig känsla för bildrytm och övergångar mellan olika sekvenser som gör att hennes filmer (och även hennes senare stillbildsfotografier) var långt före sin tid.

Hit hör också frågan om det eventuellt moraliskt klandervärda i medvetna eller omedvetna provokationer från konstnärers sida, som Peter Dahls *En skandal i societeten*. Den orsakade på sin tid stora rubriker och även polispådrag. Om detta finns en bok av Maj-Britt Wadell.¹⁷ Andra exempel inkluderar Lars Vilks *Nimis* och *Arx*, som provocerat naturvänner på Kullaberg. DADA hade ju f. ö. på sitt program just provokationer.

Också konstnärer som genom sin verksamhet utsätter människor eller djur för fara kan bli kritiserade moraliskt, vilket drabbade Jean Tinguely på Louisiana på 1960-talet. En av hans skulpturer skulle förstöra sig själv i en serie av explosioner, och en mängd människor hade samlats för att bevittna denna happening. Efter sista explosionen skulle

¹⁶Leni Riefenstahl, *Memoiren*, München & Hamburg: Albrecht Knaus, 1987.

¹⁷Maj-Britt Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Lund, 1974.

en burdörr öppnas och en innestängd duva flyga ut. Emellertid döddes duvan, vilket föranledde rasande protester av djurvänner.

Men det finns också andra problem.

I Norge är det tydligen vanligare än i Sverige att konstnärer sitter med i inköpsnämnder. Systemet har både fördelar och nackdelar. Till fördelarna hör att personer förtrogna med verksamhetens villkor och med vad som rör sig på fältet är med och bestämmer. Till nackdelarna hör att det inbjuder till vissa frestelser (vänskapskorruption och dess motsats) som ett aktuellt exempel från en stad i västnorge nyligen visar: konstnärer som sitter i inköpsnämnder och köper varandras arbeten för skattebetalarnas pengar.

Politikernas och konstnärernas moral

Det är i år sex år sedan ayatollah Khomeyni dömde Salman Rushdie, författaren till romanen *Satansverserna* till döden. Hittintills har han klarat sig undan, men 1991 mördades den japanske översättaren av boken.

Konflikten mellan prästerskapet och författaren har uppenbart moraliska övertoner. Muslimer finns på båda sidor i konflikten. Muslimer som engagerat sig för yttrandefriheten och som menar att domen mot Rushdie underblåser fördomarna mot deras religion har uttalat sitt stöd för Rushdie. Författarens konstnärliga frihet står här mot den religiösa ortodoxins krav på renlärighet.

Lenin betraktade på sin tid filmen som "the most important art" just på grund av dess förmåga att med kraft förmedla ett budskap, att övertyga och därmed kunna fungera som ett vapen i den ideologiska kampen. Studier som gjorts av film och propagande i olika länder visar att det inte bara är i f.d. Sovjetunionen och andra totalitära stater filmen användes på detta sätt.¹⁸

Också här kan problemet ser ur flera aspekter: de politiska maktavarna som frestar eller beordrar filmskapare att medverka i

¹⁸Se t.ex. *Film and Propaganda in America: A Documentary History*, 4 vols, ed. David Culbert, New York: Greenwood, 1990-1 (vol. 3. Westport, Conn.: Greenwood); *Film and Radio Propaganda in World War II*, ed K.R. M. Short, Beckenham: Croom Helm, 1983.

dessa problem, och filmskapare som ställer upp på de politiska makthavarnas förslag. Man kan naturligtvis inte generellt säga att det alltid är rätt eller fel att medverka eller föreslå att någon skall medverka; det beror rimligtvis på vad filmen gör propaganda för. Det finns sådant som man, givet vissa normer och värderingar, *bör* göra propaganda för, och givetvis också sådant som det är fel att göra propaganda för.

Kritikerns och intendentens etik

Hemma hos konsthallschefer och kritiker är väggarna ofta fulla med konst. Detta är naturligtvis helt i sin ordning, om de som vi andra gått på utställningar och köpt, eller köpt i ateljéer till samma priser som andra. Men eftersom kritiker och gallerister har en stor makt, kan det vara frestande att ge och ta emot gåvor i utbyte mot gentjänster.

Om det är moraliskt tveksamt att *ge* en sådan gåva, hänger rimligtvis ihop med avsikten och de förväntade konsekvenserna. Om det är moraliskt tveksamt att *ta emot* gåvan, hänger rimligtvis också ihop bl a med om och hur man låter sig påverkas av den, när det gäller vem som skall få ställa ut, hur man som kritiker skriver om konstnären ifråga etc.

Genom att variera de normativa utgångspunkterna, kan man nå delvis olika resultat. Det är inte självklart att man kommer till samma resultat om man väljer att utgå från någon form av utilitarism, rättighetsfilosofi, pliktetik eller jämlikhetsfilosofi – även olika former av utilitarism kan ibland leda till olika slutsatser. Att närmare utföra detta är en uppgift för den fortsatta etiska analysen. Den faller därmed utanför rubriken för detta föredrag.

Det ligger i sakens natur att man inte alltid kan veta om otillbörlig påverkan och utnyttjande av sin ställning förekommer och i så fall i vilken utsträckning det sker. Inte heller kan vänskap mellan konstnärer, kritiker och intendenters förbjudas. Men att här finns ett moraliskt, och inte bara juridiskt, problem är väl uppenbart.

Andra exempel diskuteras initierat i en bok av Sören Halldén med den provocativa titeln "Humbugslandet".¹⁹

¹⁹Sören Halldén, *Humbugslandet. Vägvisare i kulturlandskapet*, Stockholm: Thales, 1989.

Konservatorns etik

Vi kommer här in på ett stort och mångfacetterat problemområde, som först nyligen börjat få den uppmärksamhet det förtjänar och som på ett intressant sätt är kopplat till klassiska teoretiska frågor om konstverkets identitet och unikheter m.m. Den som restaurerar ett konstverk gör ändringar, tillför kemikalier och substanser som inte fanns förut. Hur stora förändringar kan man göra utan att verket ändras, utan att verket upphör att vara "samma" verk?

Utgångspunkten är att vi har flera aktörer på arenan, konstnären, konstverkets ägare, konservatorn, ... och dessa kan ha motstridande önskemål och intressen beträffande vad som skall göras med konstverket. Vems intressen skall tillgodoses på vems bekostnad? Vem har rätt att begära vad av vem?

Detta är naturligtvis i grunden ett etiskt problem, där olika handlingsalternativ kan bedömas i ljuset av principer som förslagsvis kunde kallas *försiktighetsprincipen* (ändra så lite som möjligt), *illusionsprincipen* (ändra så att ändringarna blir om möjligt blir osynliga och att man inte kan skilja vad konservatorn gjort från vad konstnären gjort), *ärlighetsprincipen* (ändra så att man klart ser vad som är original och vad konservatorn har gjort), den *estetiska principen* (ändra så att verket blir så estetiskt tilltalande som möjligt), *hållbarhetsprincipen* (ändra så att lagningarna blir så hållbara som möjligt) etc. En del av dessa principer går att kombinera, medan andra kan alldeles uppenbart komma i konflikt med varandra.

Här är ett autentiskt exempel.

En kvinna vaknar mitt i natten av att någon rör sig i hennes vardagsrum. Det är hennes f.d. make, en känd konstnär, som är i färd med att måla om några av sina egna målningar, som nu tillhör hustrun. Hon tar dem till en konservator och ber honom återställa målningarna i deras ursprungliga skick. Har hon rätt att göra det? Bör konservatorn åta sig uppdraget? Har konstnären rätt att ändra på tavlor som han sålt eller gett till andra? Detta exempel, som inte är påhittat utan har verk-

lighetsbakgrund, illustrerar ett av de många etiska problem som en konservator kan ställas inför i sitt arbete.²⁰

För att systematiskt analysera sådana problem kan det vara en hjälp att bearbeta dem enligt denna analysmodell:

Problem:

Faktabakgrund:

Aktörer och berörda:

A B C D E

Alternativ

1

2

3

4

5

Relevanta värderingsprinciper:

Denna matris tillämpas normalt i flera steg. Först måste problemlandskapet inventeras. Häri ingår att man kartlägger aktörernas och de berördas intressen, undersöker i vilken utsträckning de olika handlingsalternativen (gör ingenting, rengör endast, konservera mer eller mindre långtgående enligt metoden x, konservera enligt metoden y,...) tillfredsställer eller frustrerar aktörernas och de berördas intressen. Sedan måste man väga dessa intressen mot varandra i ljuset av någon öppet redovisad och relevant värderingsprincip. Detta kan förefalla vanskligt och äventyrligt, men min erfarenhet av många års arbete i etikkommittéer av skilda slag visar att det är fullt möjligt.²¹

²⁰Jag har fått detta exempel av konservator Karin Hermerén, som är sysselsatt med en undersökning av etiska problem som aktualiseras vid konservering och restaurering av konstverk.

²¹Denna förteckning över olika aktörer och etiska problem i deras verksamheter gör inte anspråk på fullständighet. Också den estetiska teoretikern påverkar konstlivet på gott och ont, särskilt om han som exempelvis Arthur Danto arbetar i gränslandet mellan estetik och konstkritik, eller kombinerar rollerna som estetiker och konstkritiker.

Lösningstrategier

Läran om dubbla intentioner, respektive dubbla effekter, som en del använder i euthanasidebatten för att klara sig ur vissa moraliska problem, kan också komma till användning här, t ex på så sätt att man säger att de estetiska effekterna, intentionerna, värdena, är de avsedda. Vid en eventuell konflikt med andra värden kan man då försöka hävda att de omoraliska effekterna, intentionerna, värdena är icke förutsedda och icke önskade sidoeffekter. De bör därför inte beaktas.

Somliga vill försöka upplösa problemet, alltså visa att det är ett skenproblem eller att det egentligen inte är något problem. Så uppfattar jag egentligen läran om dubbla intentioner eller effekter. Dessa försök har man goda skäl att ställa sig skeptisk till. Konflikter mellan "moral" och "aesthetic concerns", för att använda Beardsleys terminologi, kan vara genuina problem. Försöker man trola bort dem, förfalskar eller förenklar man en komplicerad verklighet.

Detsamma gäller en rad andra försök, som jag nu kort skall beröra. Det gemensamma för dem är att de bygger på vissa definitioner eller förutsättningar som gör att anklagelserna blir irrelevanta. Det finns två huvudstrategier.

Den första går ut på att man definierar konstverk eller hellre estetiskt objekt så snävt att anklagelser för att fördärva moralen blir irrelevanta ("ignore side effects and concentrate on artistic or aesthetic value"). Den andra innebär att man har en så moralistisk syn på konsten – den står definitionsmässigt i moralens, religionens eller politikens tjänst – att renodlade estetiska värderingar och jämförelser också blir irrelevanta ("judge works of art solely, or chiefly, with respect to moral standards").

Det kan också finnas en motsatt tendens att idyllisera verkligheten genom att säga att moraliska och estetiska värden, intentioner eller effekter alltid, eller så gott som alltid, är korrelerade med varandra, så att högt värde på den ena dimensionen alltid, eller så gott som alltid, kombineras med högt värde på den andra.

I sin innehållsrika bok *Aesthetics and the Good Life*, skriver Marcia Eaton

”...the aesthetic cannot be understood in isolation from other human concerns and experiences. What delights or repels us aesthetically, what we believe, and what motivates or offends us morally influence and interfere with one another.”²²

Jag instämmer till fullo med detta. Men ett sådant påstående kan inte utan vidare tas till intäkt för fromma förhoppningar i stil med:

”Moral behavior and aesthetic pursuits go hand in hand because people who see moral features in a situation are likely to see aesthetic features as well, and vice versa.”²³

Invändningen här är förstås att det finns alltför mycket empirisk evidens som talar emot denna idylliska bild.

Det är dessutom helt klart från vad Eaton säger på andra ställen att det finns genuina konflikter mellan moral och konst.²⁴ Hon betonar med all rätt att ”moral value does not always outweigh aesthetic delight”. Då är vi tillbaka i det ursprungliga problemet igen. Det räcker att det finns ett tydligt sådant exempel för att ett principiellt, filosofiskt problem skall aktualiseras.

Utgångspunkten för den följande diskussionen är att här föreligger ibland, fast kanske mer sällan än man tror, genuina moraliska konflikter, och de måste i princip lösas på samma sätt som andra värdekonflikter. Det förhållandet att ibland vissa moraliska intressen, värderingar eller avsikter står mot varandra, och ibland vissa moraliska intressen, värderingar eller avsikter står mot estetiska, gör i detta sammanhang ingen skillnad. Denna förutsättning är säkert kontroversiell, men jag vill pröva den och se vad den leder till.

Detta innebär att det finns flera olika lösningsstrategier, som i sin tur kan diskuteras – och som är föremål för livliga debatter inom moralfilosofin, och har varit det länge.

²² Marcia M. Eaton, *Aesthetics and the Good Life*, London & Toronto: Associated University Presses, 1989, p. 178.

²³ *Op. cit.*, p. 160.

²⁴ *Op. cit.*, p. 174.

De klassiska utilitaristerna söker lösa konflikterna genom att se vilket handlingsalternativ som genererar mest övervikt av lust över olust – en konsekvens av detta blir då att det inte finns anledning att anta något särskilt estetiskt värde.²⁵ Moderna intresseutilitarister vill däremot lösa moraliska problem genom att låta de starkaste intressena avgöra, eventuellt sedan de först utsatts för kritisk granskning och/eller den typ av kognitiv psykoterapi Richard Brandt har beskrivit.²⁶

Rättighetsteoretiker av ett visst slag eliminerar lösningar som innebär kränkningar av någon berörd aktörs rättigheter. Somliga estetikere skulle vara beredda att utsträcka detta till konstverk (genom att hävda att även konstverk har rättigheter).²⁷ Andra pliktetikere av mer traditionellt kantianskt snitt skulle välja en delvis annan väg: se i vad mån olika föreslagna alternativ är förenliga med det kategoriska imperativet.²⁸

När argument från förespråkare av dessa etiska traditioner skall vägas mot varandra, spelar föreställningar om det goda livet en viktig roll. Problemet är bara att människor har mycket skilda visioner av vad ett gott liv består i. Konflikter mellan etik och estetik uppfattas förmodligen på ett sätt i Japan, och på ett delvis annat i Sverige. Sverige idag skiljer sig dessutom i många avseenden från Sverige för hundra år sedan, inte minst när det gäller värderingar. Konflikterna måste därför sättas in i en historisk och kulturell kontext. Utsikterna att hitta generella lösningar och allmängiltiga kriterier är därför inte särskilt goda.

Förutsättningar

Jag har ovan mest, men inte uteslutande, diskuterat problem inom bildkonst. Förutsättningarna inom konstarterna är inte desamma, och detta är viktigt att observera innan man generaliserar.

²⁵Jfr Torbjörn Tännsjö & Hans Mathlein, "Aesthetic Nihilism", i J. Emt & G. Hermerén, *Understanding the Arts*, Lund: Lund University Press, 1992.

²⁶Richard Brandt, *A Theory of the Good and the Right*, Oxford: Clarendon, 1979.

²⁷See t ex Alan Tormey, "Aesthetic Rights", *JAAC*, 32, 163.

²⁸T ex enligt formuleringen "Handla så att maximen för Din handling kan upphöjas till allmän lag."

På denna punkt kan man alltså inte, som man så ofta gör inom estetiken, utan vidare förutsätta att analyser och resonemang kan tillämpas på andra konstarter. Det som ibland kallas "comparative arts", jämförande studier av konstarternas uttrycksmöjligheter och begränsningar, kan här ha en avgörande betydelse.

Särskilt gäller detta möjligheterna att identifiera, beskriva, och analysera moraliska problem. Detsamma gäller förutsättningarna att föreslå lösningar eller problematisera olika lösningsförslag liksom att argumentera för dem eller peka på synpunkter eller aspekter som bör beaktas i diskussionen.

Det kan vara instruktivt att i detta sammanhang ställa Stravinskys *Våroffer* mot Dostojevskys *Brott och straff*. Exemplet är kanske övertydligt men det manar till försiktighet vid generaliseringar. Vilka moraliska problem identifieras, beskrivs och analyseras i *Våroffer*? Vilka lösningsförslag föreslås eller problematiseras? Vilka synpunkter eller aspekter framhävs som bör beaktas i diskussionen av dessa lösningsförslag? Inga, skulle jag vilja påstå – och detta gäller alla tre frågorna.

Men när det gäller *Brott och straff* är situationen helt annorlunda och snarast den omvända. Skönlitterära verk lämpar sig i regel mycket väl som utgångspunkt för presentation av moraliska problem, och de framhäver ofta viktiga aspekter som bör beaktas i sådana diskussioner. Man kan här tänka på klassiker som *Lord Jim*, *Doktor Glas*, *MacBeth*, *Hamlet*, ...

Detta gäller också generellt berättande konstarter, som film och teater. I en berättelse kan man på ett nyanserat sätt visa hur problemen utvecklas, hur människors attityder och värderingar påverkas av sådant som de delvis är omedvetna om, hur deras insikt om problemens komplexitet ökar och utvecklas etc.²⁹

För att inte bli missförstådd vill jag uttryckligen säga att alla konstarter kan bli föremål för moralisk bedömning. Ett bildkonstverk kan kritiseras på moraliska grunder för att vara pornografiskt eller obscen, för den kvinnosyn eller de samhällsideal konstnären uttrycker.

²⁹Det finns f.ö. en tradition inom etiken som är orienterad just mot berättelsen (narrativ teori, med ett fint ord) i motsatsställning till den mer vanliga principorienterade inriktningen i etik, som dominerar i verk som Tom Beauchamp & James Childress, *Principles of Biomedical Ethics*, 4 uppl, New York: Oxford University Press, 1994.

Skillnaden mellan bildkonst och de berättande konstarterna som litteratur, film och teater, som naturligtvis också kan bli föremål för moralisk bedömning och kritik, är att de senare *dessutom* kan komma med bidrag till den moraliska debatten. De kan konkretisera problem, peka på aspekter som det är rimligt att beakta vid ställningstagande till moraliska problem, göra detta på ett slagkraftigt sätt, oavsett om de var först eller om insikten eller den först hade formulerats av filosofer, samhällskritiker eller andra.

Slutsatser

Konstverk kan självfallet illustrera moraliska begrepp som olika slags dygder (gula, invidia, luxuria), liksom orättvisor och grymheter. Detta är inte nödvändigtvis detsamma som att uttrycka moraliska ställningstaganden.

Men genom sitt handlande tar konstvärldens aktörer medvetet eller omedvetet ställning i moraliska frågor, och det är därför omöjligt att hävda på ett övertygande sätt att konst och moral, etik och estetik, inte har något med varandra att göra. Handlingsbegreppet är centralt både i etik och estetik. Med hjälp av detta begrepp kan etiska och estetiska problem relateras till varandra.

Konflikterna mellan etiska och estetiska problem är inte riktigt desamma i olika konstarter, och detsamma gäller de olika konstarternas möjlighet att bidra till den moraliska debatten.

Den traditionella infallsvinkeln till detta problem leder inte framåt, eftersom den bygger på förutsättningen att nyckelbegreppen 'konst', 'moral', 'estetik' och 'etik' liksom 'nytta' har en en gång för alla given innebörd som kan fastställas genom en rad tillräckliga och nödvändiga villkor.

Detta innebär också att det inte finns en en gång för alla given lösning av dessa konflikter. De måste sättas in i ett bestämt kulturellt och historiskt sammanhang, och alla lösningar blir provisoriska. Fler fallstudier av historiskt givna konflikter behöver därför göras.

Denna slutsats kan förefalla orimligt pessimistisk, med tanke på att allt fler moralfilosofer numer tycks ansluta sig till teorier om att det finns korrekta lösningar på moraliska problem och att vi kan veta vilken lösning som är den korrekta. Men jag har inte blivit övertygad av argumenten för dessa teorier.

Om resonemanget i detta föredrag är i grova drag korrekt, kan man också av detta dra en rad slutsatser beträffande de estetiska vetenskapernas särarter, såväl i förhållande till andra vetenskaper som fysik, medicin och historia, som i förhållande till varandra.

De estetiska vetenskapernas särart kan sålunda karakteriseras genom att man beskriver och analyserar

- undersökningsobjekt (värdeladdat och värderrelevant, mänskligt avtryck),
- urvalsproblem (på basis av värden och värderingar³⁰),
- materialet, som kan vara mer eller mindre fragmentariskt i olika discipliner,
- metodregler för belägg: vad man kan och bör säga när och hur,
- mål (på basis av etiska, estetiska och andra värden).

På flera av dessa punkter kommer alltså etik och estetik in i karakteriseringen av exempelvis konst- och litteraturforskningens särart. Men det är egentligen ett ämne för ett annat föredrag.

³⁰ Se text kap. 2 i G. Hermerén, *Aspects of Aesthetics*, Lund: Gleerup, 1983. En nära till hands liggande tanke är ju att konsthistoriker skall skriva om det som har konstnärligt värde, och endast om detta. Begreppet konstnärligt värde, definierat på ett visst nutida sätt, kan då användas för att lösa konsthistorikerns urvalsproblem. Men man kan också relativisera diskussionen och skriva om det som i sin samtid ansågs ha konstnärligt värde. Distinktionen mellan strategierna är viktig, eftersom begrepp som konst och konstnärligt värde har tolkats på olika sätt i olika tider och kulturer.