

# Deleuze och mångfaldens veck

EXCERPT

»Percept, affekt, begrepp« av Gilles Deleuze och Félix Guattari, här översatt av Sven-Olov Wallenstein, publicerades första gången som »Percept, affect, concept« i *Qu'est-ce que la philosophie*. © Éditions de Minuit 1991.

Grafisk form: Konst & Teknik

Typsnitt omslag: Aurora Neu Garnitur II, Konst & Teknik

Typsnitt inlaga: Indigo Antiqua Pro Text, Johan Ström

Tryckt i Lettland av Dardedze Holografija, 2008

© Författarna och Axl Books, 2008

Axl Books, Stockholm, 2008

info@axlbooks.com, www.axlbooks.com

ISBN 978-91-977247-3-9

Deleuze och mångfaldens veck

Redaktörer:

Helena Mattsson

Sven-Olov Wallenstein



## Innehåll

Förord 9

*Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein*

Gilles Deleuze och mångfaldens veck 13

*Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein*

Förnimmelser av staden 21

*John Rajchman*

Deleuze och formens genes 43

*Manuel De Landa*

Rum och infångning, arkitekturen  
och krigsmaskinen 65

*Anne Querrien*

Diskussion 1 87

Deleuze och estetikens bestämning 93

*Jacques Rancière*

Förnimmelsens kropp 117

*David Lapoujade*

En instauration av världar	135
<i>Suely Rolnik</i>	
Filmiska begrepp: några kommentarer till Deleuze och filmteorin	157
<i>Astrid Söderbergh Widding</i>	
Diskussion 2	175
Kommentar till översättningen	185
<i>Sven-Olov Wallenstein</i>	
Perfect, affekt, begrepp	195
<i>Gilles Deleuze och Félix Guattari</i>	
Medverkande	245
Postskriptum: historien om Art Norde	249
<i>Mats Brodén</i>	







## Förord

Deleuze – tio år senare... 1998, då vi organiserade symposiet »Deleuze and the Folds of Multiplicity« på Art Node i Stockholm, var den svenska receptionen av Deleuze ännu i sin början. Idag förhåller det sig annorlunda: ett antal böcker har översatts (*Nomadologin*, 1998; *Nietzsche och filosofin*, 2003; *Vecket: Leibniz och barocken*, 2004), ambitiösa tidskriftsnummer har producerats (*Glänta-Aiolos*, 2004) och referenserna i avhandlingar och tidskrifter har blivit fler och fler – vilket har bidragit till att om inte göra Deleuze och Guattari till »normalvetenskap«, så i alla fall beröva dem något av den ytterligt främmande karaktär som fortfarande utstrålade från deras verk denna märkliga helg för tio år sedan.

Texterna från symposiet publicerades våren 1998 i tidskriften *Material*, som bara något år senare skulle gå i graven. Detta nummer är sedan länge slutsålt och svåråtkomligt. Att vi idag väljer att ompublicera materialet i bokform har dels att göra med det stora intresset för Deleuze, men också för att vi hoppas kunna förmedla något av den entusiasm och den kreativa och konstruktiva atmosfär som kännetecknade diskussionerna för tio år sedan. Efter Deleuzes död 1995 följde tre stora symposier, i Paris, i New York och i vår källare på Skeppsholmen. Många som hittade dit hade troligen bara vaga uppfatt-

ningar om vad som skedde, men reaktionerna var slående lika: något nytt blev möjligt, andra förbindelser mellan filosofin, bildkonsten, arkitekturen, filmen, litteraturen och politiken kunde etableras,

I sitt föredrag påpekar John Rajchman att det är upp till oss, *idag* – i ett nu som alltid är nytt – att bestämma hur ett filosofiskt arv ska uttolkas, att läsa det i ljuset av våra egna problem och idéer. Filosofins begreppsliga skapelser hör bara skenbart till det förflutna, i grunden är deras tid en annan: de är inte *i* tiden, men inte heller *utanför* eller *ovanför* den, utan de agerar, med en fras från den andra av Nietzsches *Otidsenliga betraktelser* som Deleuze älskade att citera, »mot tiden och därmed på tiden och förhoppningsvis till förmån för en kommande tid.«

Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein,  
Stockholm, januari 2008.





Gilles Deleuze och mångfaldens veck  
Art Node 31 januari–1 februari 1998  
*Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein*

Vad vore en lämplig karakteristik av Gilles Deleuzes filosofi? Ett begrepp han själv ofta använde för att beskriva såväl sina egna texter som dem han författade tillsammans med Félix Guattari, var *rhizom*, en icke-hierarkisk struktur av begrepp som fortplantar sig i alla riktningar och inbjuder till en mångfald användningssätt, omfunktioneringar och ympningar. Ett annat begrepp kunde givetvis vara *mångfald*, vilket stod i centrum redan för hans första bok, monografin över Hume med titeln *Empirisme et subjectivité* (1953), och som kan följas genom de senare studierna av Bergson, Kant och Nietzsche, *Différence et répétition* och *Logique du sens*, och fram till de senare verken. Detta är ett sätt att tänka skillnad, mångfald och uppprepning utanför de platoniska ramarna, ett »omstörtande av platonismen«, och som sådant genljuder det förstås av Heidegger, men är också något fundamentalt annorlunda (förhållandet mellan detta avstånd och denna närhet var en av de frågor som symposiet ofta återkom till). Det rör sig inte om ett »åminnande tänkande« som leder oss tillbaka till metafysikens begynnelse, eller rentav till en andra början dold i denna begynnelse och dess ljusnings duplicitet, utan om en aktiv konstruktion där det filosofiska problemet blir till en skapelse och begreppet till en skärningspunkt. Metafysikens död, slut, upphävande eller

återinskrivning i ett »grammatologiskt kontinuum« (Derrida) är teman främmande för Deleuze: filosofin börjar alltid på nytt, i varje ögonblick, och den bestäms mindre av vad den *var* än vad den *kan bli*.

Det andra ordet i symposiets titel, »veck« (*fold, pli*), dyker upp i monografin *Foucault* (1986), där det först knyts till diskussionen av »subjektivation«, ett temporärt veck som infångar och konfigurerar maktrelationernas rena, virtuella och diagrammatiska mångfald i termer av subjektivationsprocessernas historiskt föränderliga former. Temat utvecklas på bred front i *Le Pli* (1988), där det börjar länkas till det multipla: det multipla och multi-plexa är också det som är veckat, »plierat« och »plisserat« på en mångfald olika sätt. Med utgångspunkt i Leibniz skapar Deleuze ett begrepp om det barocka som sätter det i relation till många samtida estetiska problem, genrernas upplösning, konstens teatralitet och transgeneriska strategier, samtidigt som vi också, åtminstone implicit, förs tillbaka till de äldsta av figurer, labyrinten i Parmenides Poem: *palintropos esti keleuthos* (fragment 8), vägen är veckad tillbaka över sig själv, labyrintens trop är på en gång En och Många.

Vad gäller förhållandet mellan enhet och mångfald går tolkningarna av Deleuze isär: vissa ser honom som de nomadiska skillnadernas och intensiteternas filosof, andra anar att en absolut monistisk substans likväl lurar bakom den blott skenbara mångfalden (som hos Spinoza, även om Deleuze ägnat stor möda åt att frigöra sin store föregångare från en sådan tolkning); så till exempel Alain Badiou i sin provokativa *Deleuze, la clameur de l'être* (1997). Innan man tar ställning i denna konflikt bör man betänka

att Deleuze själv alltid sökte röra sig bort från alla dualismer, *samtidigt* som de tenderade att återskapas som organiserande figurer i hans texter. De är, som han säger i en intervju, likt gamla möbler man hela tiden flyttar runt. På så sätt skulle titeln »Folds of Multiplicity« kunna peka på en väsentlig spänning i Deleuzes verk i dess helhet.

Under senare år har Deleuzes arbeten tilldragit sig stor uppmärksamhet, ofta utanför den traditionella filosofins gränser. Filmteoretiker, psykoanalytiker, feministiska forskare, arkitekter och konstnärer har närmat sig hans verk med högst olikartade infallsvinklar, vilket också innebär att svara på den utmaning som ligger i texterna själva, eftersom de i grunden ifrågasätter traditionella distinktioner mellan teori och praktik, det begreppsliga och det sinnliga, det abstrakta och det konkreta.

Det begrepp om en filosofisk *konstruktivism* och om tänkandet som ett *experimenterande* som här formuleras kan ses som ett sätt att överskrida de ofta sterila diskussionerna om »postmodernismen«, med deras latent historicism och benägenhet att fatta samtiden som en period kännetecknad av eklekticism och uttömning. Så har *John Rajchman* i sin nya bok *Constructions* (1998) försökt utarbeta ett nytt sätt att tänka kring arkitektur, form och materialitet med utgångspunkt i Deleuze, och i sitt inledande bidrag till symposiet diskuterar han möjligheten att formulera en konception av staden och urbaniteten i deleuzianska termer.

Receptionen av Deleuze och Guattari inom arkitekturdebatten har skett inom ramen för olika försök att överskrida tidigare modeller för komplexitet, som kollage, hybridisering, kontextualisering etc, i riktning mot ett nytt

dynamiskt formbegrepp. *Manuel De Landa* fokuserar i sitt bidrag på de morfogenetiska implikationerna av ett rhytmiskt tänkande via »hybridkomposit« och han levererar ett kraftfullt argument för att de naturvetenskapliga referenserna hos Deleuze och Guattari ingalunda ska ses som metaforer eller analogier, utan som led i en grundläggande attack mot en samtid alltför besatt av språkliga och textuella modeller, och som byggestenar till en ny »neo-materialistisk« filosofi.

Arkitekturen står också i centrum för *Anne Querriens* bidrag, som på basis av teorin om »krigsmaskinen« och det »släta« och »räfflade« rummet i *Mille plateaux* diskuterar huruvida arkitekturen är dömd att förbli en »infångningsapparat«, eller om den också har förmåga att skapa rum för möjliga friheter. *Joost Meuwissens* bidrag till symposiet, som analyserade relationen mellan skillnad och upprepning inom arkitekturen med utgångspunkt i *Différence et répétition* och dess modell för ett intensivt rum, har tyvärr tvingats utgå.

*Jacques Rancière* diskuterar Deleuzes analyser av enskilda konstnärskap, framför allt Bacon i *Logique de la sensation* och Proust i *Proust et les signes*, och finner att de tillhör en lång tradition som uppfattar estetik mindre som en teori om konstverk än som en »idé om tänkandet«, det vill säga ser konstverken som redskap för att förändra filosofin inifrån och slå sönder de vanemässiga bestämningarna av sinnlighet, erfarenhet och sensibilitet. *David Lapoujade* följer i detalj Deleuzes diskussioner av Bacon och visar hur den tanke om kroppen och dess förnimmande som där utvecklas bryter med fenomenologins föreställningen om kroppen som ett meningscentrum och en plats för in-



karnation, för att istället söka sig ned till en »Kropp utan Organ« som inte längre tillhör subjektet och världen, utan snarare är en gräns för vår förmåga att syntetisera erfarenheten till en helhet. *Suely Rolnik* utgår i sitt bidrag från ett annat konkret exempel, den brasilianske konstnären Tunga, vars rhizomatiska strategier och fria förhållningsätt till material och tekniker hon kartlägger i detalj som ett sätt att »instaurera världar« och att vidareföra den brasilianska »antropofagiska« rörelsens idéer om införlivande och kulturell hybriditet.

*Astrid Söderbergh Widding* diskuterar till sist Deleuzes två böcker om film, *L'image-mouvement* och *L'image-temps*, där idén om konstverkets uppror mot vår gängse sinnlighet, mot erfarenheten som *doxa*, kanske ställs på sin spets, och där också frågan väcks om de filosofiska begreppens egna cinematiska kvaliteter och om deras förmåga att inter文enera i hela den audio-visuella kultur som omger oss.

Symposiets grundfråga gällde den deleuzianska filosofins implikationer för samtida estetisk teori och praktik. Konstnärlig praktik är förvisso bara ett av många sätt att »utveckla« mångfalden och att »inveckla« den till en ny enhet, men likväl något som är ständigt och eminent närvarande hos Deleuze. Syftet är inte bara att undersöka Deleuzes (och Guattaris) påståenden om konst och de olika konstarterna – även om det finns många av dem, och de kunde ge upphov till en hel serie symposier – utan också att se helheten av detta rhizomatiska tänkande i förhållande till dagens diskussioner av konstbegreppet, till konstarternas inbördes relationer och till idén om det estetiska som sådant. Ett tema som återkom i diskussionerna vid ett flertal tillfällen var hur den relativt fixa struktur som åter-

finns i Deleuzes och Guttaris sista gemensamma verk, *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) – där filosofin sysslar med *begrepp*, vetenskapen med *funktioner*, och konsten med att skapa konfigurationer av *percepter och affekter* – egentligen ska förstås. Utgör denna modell ett klargörande av en genomgående tendens i deras arbeten, gemensamt och var för sig, eller rentav ett steg tillbaka till en nykantiansk arkitektur, en konception av erfarenheten som bygger på en förnuftets arbetsdelning av traditionellt snitt som riskerar att beröva konsten dess förmåga att intervensera i andra fält, inte minst i det filosofiska begreppets egen konstruktion? Som ett appendix finns en översättning av kapitlet »Percept, begrepp, affekt« från ovannämnda bok, vilket förhoppningsvis kan klargöra vad som står på spel i några av de mer elliptiska passagerna i diskussionerna.

Alla översättningarna är baserade på föreläsningmanuskripten, utom Anne Querriens bidrag, som översatts från en mer omfattande fransk originaltext. Diskussionerna har av utrymmesskäl något redigerats och förkortats.

Översättning och redigering av texter och diskussioner från symposiet har utförts av Sven-Olov Wallenstein, med undantag av Suely Rolniks bidrag, som översatts av Johan Kilander, och Astrid Söderbergh Widdings, som översatts av författaren.<sup>1</sup>

## Noter

1. Inför denna ompublikation har alla översättningarna setts över av Sven-Olov Wallenstein.



Förnimmelser av staden  
*John Rajchman*

1.

»Färgen har tagit mig i besittning. Jag behöver inte söka den. Den kommer alltid att ha mig i sin besittning, jag vet det. Detta är innebörden i denna välsignade stund: färgen och jag är ett. Jag är en målare.«

Så skriver Paul Klee i sin dagbok 1914 under en kort resa till Tunis med en konstnärsvän och en schweizisk greve som stod för finanserna. Denna resa var en vändpunkt i hans karriär. Långt senare skulle han komma att »förverkliga« vad som hänt i ett utsökt litet landskap i tre delar med titeln *Tempelträdgårdar*, ett verk som förverkligade vad han kallade en »syntes av urban och pittoresk arkitektur«. I denna syntes är det centrala inte bara den lösa geometrin, utan framför allt färgen som badar i ett nordafrikanskt ljus. Här återfinner vi, filtrerat genom måleriet, vad som kunde kallas en »förnimmelse av staden«.

Tvivelstutan finns många sådana förnimmelser. Så gjorde exempelvis Mondrian 1915, strax före sin abstrakta vändning, målningar och teckningar baserade på det parisiska stadslandskapet, och han attraherades speciellt av delvis förstörda byggnader vars innanmäte blivit synligt genom att deras murade fasader rivits bort – långt före Gordon Matta-Clarks arkitektoniska snitt. Vi kan se resultatet av denna fascination när Mondrian flyttade från

Paris till New York och började arbeta på *Broadway Boogie Woogie*. I denna målning ser vi ett slags diagram över New York med dess berömda rutnät – en förnimmelse av staden snarare än en representation av den, genom vilken man känner intensiteter och pulser i mellanrummen; och givetvis måste jazzen, som rör sig »mellan« tonlägena i den klassiska musikens skala, också räknas som en av den moderna affektens centrala förnimmelser. Till dessa två förnimmelser av staden, vilka är förbundna med en hel rörelse inom måleriet, kunde man lägga ytterligare en: Gerhard Richters europeiska stadslandskap från sent 60-tal, baserade på flygfoto­grafier ur hans ständigt växande *Atlas* – fyrkantiga, utan människor, präglade av hans distinkta byråkratiska grå färgtoner. Här har vi alltså olika exempel på förnimmelser av staden hos tre olika målare, var och en med en specifik relation till abstraktionen.

Men vad är sådana förnimmelser? Ett sätt att tänka kring dem kunde komma från Deleuze, som givetvis på många sätt är besläktad med Klee, och som i sin analys av förnimmel­sens logik hos Francis Bacon talade om att införa »en smula Sahara i hjärnan«. Ty Deleuzes filosofi är till sin form en spretande mångformig konstruktion, utan övergripande plan, som man kan träda in i och ut ur på många sätt. Skulle alltså förnimmelser av staden kunna vara en sådan ingång och, i så fall, var finns då utgången?

Låt oss börja med några element i Deleuzes estetik. Vi vet att han tog djupa intryck av Cézannes läxa i förhållande till impressionisterna, att förnimmelserna är i tingen och inte i våra varseblivningar av dem – de är i tingen före våra traditionella distinktioner mellan subjekt och objekt. Alltså är dessa förnimmelser abstrakta på ett annat sätt och i en

annan mening än de förnimmelser som baseras på idén om representation, och varje målare utarbetar dem på sitt eget sätt. Under senare år kom Deleuze att mena att konstverk i en viss bemärkelse *är* paket av förnimmelser, något skapat som hämtats fram ur tingen och erhåller egna liv bortom de liv som passerar genom dem, och därmed också en specifik relation till tiden, annorlunda än minnet och historien. Låt oss ta ett exempel från litteraturen. Man kan mycket väl tala om förnimmelser av staden hos Proust, men Deleuze försöker visa hur de länkas till tecken hos en »komplicerad tid« eller en »förlorad tid«, som inte är minnets tid, utan snarare tillhör något singulärt som ännu återstår att skapa – i sista hand ett slags virtuell karaktär hos ett kommande folk som framträder ur stratifikationerna i 1800-talets Paris, och som – till skillnad från hos Gide – ges genom en pervers lek, och en humor vad gäller det som Proust kallade de »stora statistiska skillnaderna mellan könen«. Men förnimmelens problem gäller inte bara tiden, utan också rummet och rörelsen; Deleuze kontrasterar Klees diagrammatiska rörelser med Kandinskys rena och fortfarande ikoniska geometrier. Han analyserar också olika typer av segmentaritet i Fernand Légers färgstarka målning *Människor i staden* (1919), och dess relation till problem angående rörelsen, kroppen och grunden, kroppen och gravitationen, vilka redan antyds i exempelvis Kleists essä om marionetteatern.

Eftersom förnimmelserna existerar i tingen före representationen och framträder i specifika sammansättningar i rum och tid, tillhör de också nervsystemet och hjärnan, och är en del av Deleuzes neurofilosofiska materialism. Alltså skulle vi kunna placera in temat »fornimmelser av

staden« i en större tradition som gäller förhållandet mellan stad och nerver, och som själv genomgår tydliga förändringar – man kan tänka på Simmel, Benjamin och Freud. Det är just denna tradition som Jonathan Crary behandlar i en kommande bok, som analyserar Cézanne, Seurat och Manet i ett försök att visa hur neurologin och bildestetiken utvecklades tillsammans, som om de var för sig återspeglade samma krafter på olika sätt. Man kunde säga att utvinnandet och skapandet av förnimmelser på något sätt innebär att omkoppla hjärnan, utanför dess vanliga spår och med oförutsägbara resultat. Därför passar Henri Bergsons försök att frigöra nervsystemet från idén om reflexbågen ganska väl samman med den period i måleriets historia på vilken Crary fokuserar; det ger oss en vokabulär för att beskriva en icke-segmenterad typ av tid och rum. Men genom att fokusera på denna epok inbjuder Crary också till frågor om förnimmelserna av staden i vår nya urbana belägenhet, vilken inte längre är densamma som i denna mekaniska europeiska Metropolis som sysselsatte Simmel och Benjamin.

I detta sammanhang är det instruktivt att ta upp ett problem som Deleuze formulerar i slutet av *Cinéma 2*, och i ett öppet brev till filmkritikern Serge Daney<sup>1</sup> angående den senares pessimistiska ståndpunkter: problemet angående hjärn-staden, det vill säga förhållandet mellan nerver och stad i urbana former som präglats av digitala informationsmaskiner. På samma sätt som Bergson erbjöd en ny filosofi om hjärnan för att frigöra oss från mekanistiska uppfattningar, behöver vi en teori om hjärnan av annat slag än den som ser den som en uppsättning kognitiva färdigheter av typen »reidentifikation av objekt«,



programmerade i en inre dator styrd av en mjukvara som »känner igen det sanna«; vi behöver en mer intuitiv och diagrammatisk bild, knuten till förnimmelsevirtualiteter som inte styrs av den horisontala-vertikala bildramen, och i vilken saker och ting flyter runt, blandas och övergår i varandra. Ty om informationstekniken tenderar att överta begreppet maskin från de mekaniska förlagorna och därmed placera en typ av »andlig automat« i vårt medvetande, är det bara genom uppkomsten av nya typer av psykologiska automatiker, med hjärn-staden, som vi överskrider den mekaniska automatikens epok, som den studerats av t. ex. Pierre Janet. Vi behöver förnimmelser av våra »digitala automatiker« i staden, ungefär som Fritz Lang i *Metropolis* gav oss förnimmelser av våra mekaniska automatiker. Man kan undersöka de kroppsliga uttrycken och sjukdomarna hos de sinnen som styrs av kognitiva färdigheter och mjukvaror – t. ex. anblicken av karriärvansinniga människor på snabbtåg i Tokyo, som Chris Marker för några år sedan utforskade, i närbild och i slow motion, i *Sans soleil*.

Här tror jag vi finner en viktigt princip i Deleuzes estetik: vi ska inte döma, utan visa vad som håller på att hända med oss; eller, med en fras han lånade från Klee, vi ska inte återge det vi redan kan se, utan synliggöra det vi inte kan se. Detta gäller framför allt maskiner – de sammansättningar eller »assemblage« (*agencements*) vi bildar med dem och de livsmöjligheter de erbjuder. Att utvinna förnimmelser, att skapa förnimmelser, är att introducera en annan tid, ett annat rum, i dessa sammansättningar – vilket vi kan se i Alfred Jarrys »tempo-mobiler« som föregångare till Heidegger, eller i Man Rays fotomontage

*Dancer-Danger*. Ty i sådana verk finner vi något helt annat än teknologisk futurism eller determinism, något som snarare har att göra med ett visst »motstånd mot nuet«, och som skulle ta annorlunda politisk form såväl på höger- som på vänsterkanten.

På så sätt återfinner vi flera komponenter i temat »förmimmelser av staden« hos Deleuze. Men hur kan vi då formulera detta tema: vad är det problem det svarar mot och vilka är de begrepp genom vilka det utvecklas?

## 2.

Varje fråga har sin tid, och det förefaller som om det för oss återigen är »stadens tid«, till och med tid för frågan om staden. Det handlar inte bara om den massiva urbanisering som tänjer vårt begrepp om staden och ger upphov till nya förmimmelser av modernitet. Staden, eller åtminstone det urbana, har blivit en besatthet hos den globala curatorn, som om det var svaret på frågan om den samtida konstens nya globala bildvärld; det har också blivit en viktig tummelplats för de nya problem som ställs då politiken flyttas upp på en mer global nivå. Men finns det i allt detta lättsinniga prat om det globala, förutom en uppenbar modetrend, något annat, ännu osynligt, som måste synliggöras genom förmimmelser?

Kanske är det i denna brytpunkt vi kan artikulera frågan om förmimmelser av staden i Deleuzes filosofi. I detta perspektiv gäller frågan vilka *typer* av tänkande vi för med oss till staden eller till de urbana betingelser som har framträtt sedan 1800-talets europeiska metropolis, industriella, mekaniska och koloniala. Ty åtminstone i vissa läger finner vi en viss oro eller osäkerhet som gäller vad en

kritisk teori kan göra idag, och vilken politikens roll är i den. Jag tror att vi kan se denna osäkerhet i de avsiktligt inkonklusiva diskussioner som ägt rum inom ramen för de ambulerande symposier om arkitekturens villkor som organiserats av ANY. I dessa diskussioner har det funnits föga enighet ens om hur sådana frågor ska formuleras, eller om syftet var att besvara dem eller frigöra oss från dem; vissa ställde till och med skarpa frågor varför det antogs att den enda respektabla positionen var en kritisk position. Utan tvivel är vissa drag hos detta problem specifika för ANY, eller för arkitekturdebatten i allmänhet, och har att göra med de trauman som orsakades av det modernistiska programmets besvikelser – i förhållande till vilka man inte vet om Manfredo Tafuris verk är en diagnos eller ett symptom. Icke desto mindre tror jag att detta återspeglar en mer omfattande oro idag angående frågan »vad är kritisk teori eller kritisk praktik«, och »vilken roll spelar politiken i allt detta«. Jag tror inte att vi alla skulle besvara dem på samma sätt idag som för tjugofem år sedan, och inte heller att vi kan enas om vad som skulle räknas som nya svar. Detta borde emellertid inte leda oss till likgiltighet, utan till att tänka på nya sätt och uppfinna nya möjligheter.

I denna anda kunde vi närma oss förra sommarens dokumenta. Denna edition anklagades just för nostalgi inför 70-talets politiska konst och teorier, men den kan också läsas på ett annat sätt, eller i förhållande till en annan konception av tid och historia. Vi kan se titeln på den montage-bok som publicerades i samband med utställningen – »Poetik-politik« i ett ord – som benämmandet av ett problem, till och med en omöjlighet, till exempel

vad gäller terrorns omskakande tid och det besläktade våldet i konsten som detta utforskas av den unge videokonstnären Johan Grimont i hans *DialH-I-S-T-O-R-Y*. Vi finner en liknande känsla av den förflutna tidens omöjlighet i Jean-Luc Godards *histoires du cinéma*, med dess egenartade sfinxlika röst som förefaller tala genom en öken till de okända som skall komma, som kanske kan påbörja dessa *histoires* igen, under andra omständigheter, ojämförbara med dem under vilka de en gång började. Vi kan faktiskt läsa hela detta bokmontage som ett urval och en blandning av »histoires« på samma sätt, mindre som svar på frågorna »vad är politik« och »vad är kritisk konst eller kritisk teori« än som ett försök att väcka dem på nytt i en situation som inte längre har samma vissheter som för 20 år sedan. Låt oss som exempel se på Daniel Deferts (Foucaults samarbetspartner sedan många år) bidrag. Han rekonstruerar med stor noggrannhet den *histoire* som handlar om hur begreppet heterotopi blev centralt i Foucaults filosofi, och hur det kom att appliceras på politisk geografi, framför allt i USA. Detta förefaller ha förmedlats genom gruppen kring Tafuri, och spriddes från arkitekturkretsar till andra forskare, som Ed Soja. Men Soja har sedan dess avsvurit sig sin entusiasm för Foucault till förmån för något han kallar det »tredje rummet«. Frågan ställs om man kunde tänka sig andra typer av förhållanden till Foucault – till exempel med utgångspunkt i att det disciplinära samhälle han beskrev, till och med den »welfare-warfare«-stat inom vars ram han fogade in det, just är något vi håller på att lämna, vilket ställer nya problem och kanske öppnar nya möjligheter. Detta var just den hypotes jag ville testa på ANY-kon-

ferensen i Rotterdam, strax innan documenta öppnade. Men jag går för snabbt fram.

3.

Låt oss först vända tillbaka och ställa dessa frågor om kritisk teori och politik till Deleuzes filosofi. Jag tror inte att vi kommer att få samma svar som för 20 år sedan; saker har förändrats. Men om vi introducerar denna oro, eller denna oros tid, i Deleuzes behandling av dessa frågor tror jag att vi stöter på två satser som kan hjälpa oss att formulera eller omformulera dem.

A. Den första passagen är länkad till en poetisk formulering Deleuze finner i *Hamlet* – »tiden är ur led«. Vi vet att Deleuze med början i *Différence et répétition* (1968) använde denna formulering för att sammanfatta en tanke hos Kant – nämligen att tiden frigörs från sitt beroende av rörelsen. Men när han återvänder till detta problem hos Kant, många år senare, 1993, driver han idén ett steg till. Han säger att den typ av tid som frigjorts från rörelsen och gått ur led är »stadens tid och inget annat«.<sup>2</sup>

Detta är min första sats, och den kan själv läsas på många sätt. För Paul Virilio antyder den en diagnos av den typ av kollektiv oro för en global framtid han ser nu i Europa, eller i den europeiska staden, kopplad till en längtan efter ett mytiskt förflutet.<sup>3</sup> Men man kan också givetvis notera att »stad« är en av innebörderna i *polis*, roten till vårt ord »politisk«, och en annan betydelse är »stat«. Jag nämner detta eftersom jag tror att staden i Deleuzes hela politiska tänkande är skild inte bara från staten, utan också från de teologiska och republikanska idéerna i politisk teori om en högre stad eller en gudsstad som skulle

tillhandahålla en modell för staten, eller omvänt. Den stad vars tid antyds av Hamlets sats är snarare immanent än transcendent. Det är en virtuell stad snarare än en framtida eller futuristisk stad. Den har inte – *kan* inte ha – någon övergripande plan, inte ens hos Gud; ty de relationer den förutsätter, det *habitus* den bildar, återstår alltid att konstruera. Men vad skulle det innebära att introducera denna andra stad – något som alltid återstår att konstruera, som redan påverkar oss och våra relationer till varandra – i staden och i politiken – i själva idén om politik och om det politiska?

B. Detta leder mig till min andra sats. Den återfinns i ett avsnitt med titeln »Flera politiker«, i boken *Dialogues*, skriven tillsammans med Claire Parnet 1977, och den kom senare att införas i lätt modifierad form i *Mille plateaux*, strax före Legers målning *Människor i staden* och kapitlet om »Mikropolitik och segmentaritet«. I detta avsnitt talas om Delignys diagram över de autistiska barnens irrande rörelser; men vi finner också en avvikelse från marxismen. Under det att marxisten ser samhället som konstituerat av klassmotsättningar, föreslår Deleuze att vi ska se det som ständigt läckande (*en fuite*), och att vi praktiskt ska analysera det i termer av dess flyktlinjer (*lignes de fuite*), alltså i termer av minoriteter och massor, vilka till skillnad från igenkännbara klasser genomkorsas av sådana linjer – till exempel de abstrakta linjer som förefaller löpa ut från de stora segmenteringarna av människornas rum och tid i staden; och i detta avseende deklarerar Deleuze att »politik äretaktivt experimenterade, eftersom vi inte vet i förväg vilken väg en linje kommer att ta«.

Den sats jag vill lyfta fram ur detta komplex av tankar från 1977 är ganska kort. Den lyder helt enkelt: »en annan politik, en annan tid, en annan individuation«. I termen individuation känner vi förstås igen ett viktigt tema i Deleuzes filosofi, som delvis hämtats från Gilbert Simondons redogörelse för hur själva idén om *bios*, om liv, kom att lämna hylomorfismen, preformismen och de arkety-piska invarianterna bakom sig, för att istället förbindas med icke-specifierbara variationer i obestämda miljöer. Framför allt kontrasterar Deleuze processer av individuation med processer som gäller individualisering inom något system av identifikation, med sina bilder och symboliskaigenkännanden. Individuation är alltså effektuerandet av något för vilket vi inte har en bild, och den fungerar därmed enligt en annan mening av tid än den som rör förverkligandet av någon pre-existerande bild eller specifikationen av redan givna möjligheter. Det måste till en differentiering, en »aktualisering genom uppfinnande«. Genom individuationen eller dess tid bildar vi »virtuella sammansättningar« med varandra, irreducibla till någon symbolisk ordning och de bilder genom vilka vi identifierar vår plats i den.

Men vad har då sådana sammansättningar, vad har denna »andra tid« och »andra individuation« att göra med politik, eller med »en annan politik«? I avsnittet om de många politikerna formuleras problemet inte bara i relation till segmentaritet, utan också i relation till en speciell politisk form – nationalstaten. Vi upptäcker här vad som nu blivit en gängse idé, till och med ett lösenord – nationalstatens erodering i ett tillstånd av flöden på en global marknad av varor, tjänster och arbete; och givetvis hade

Deleuze och Guattari i *L'anti-oedipe*, för 25 år sedan då Paul Krugman fortfarande var student, understrukt ban- kernas och det finansiella kapitalets roll i denna situation. Men i *Dialogues* ställs problemet likväl på ett speciellt sätt. Faran ligger inte i en excessiv statlig kontroll, utan tvärt- om i framväxten av något nytt som staten inte kan kon- trollera eftersom det inte passar in i dess vanliga åtgärds- schema. Med andra ord förlorar nationalstaten, som överbestämts först av kolonialismen och sedan av det kalla kriget, sin förmåga att »överkoda« de faror vi står inför. Det finns en individuation av något som ingen stat och inget parti kan gripa, och i förhållande till vilket vi måste uppfinna nya former av handlingar och relationer – »en annan politik, en annan tid, en annan individuation«. Följaktligen måste vi uppfinna en annan typ av politik som inte längre modelleras på nationalstaten eller på den »kos- mopolitiska« idé som härletts från den, som inte längre uttöms genom att fångas in i dessa modeller. Ty, som Deleuze kommer att hävda i sin filmstudie, »vi besitter inte längre en bild av proletariatet som det skulle räcka med att medvetandegöra«.

#### 4.

På olika ställen, i olika faser av utvecklingen av Deleuzes filosofi, finner vi alltså två satser – »en annan politik, en annan tid, en annan individuation« och »stadens tid och inget annat«. Men vad har de med varandra att göra? Hur är de förbundna i Deleuzes tänkande? Och vad kan de säga oss om temat »förnimmelser av staden«, som vi för- söker formulera?

Vi kan börja med att se på två sätt på vilka problemet



förefaller ha utarbetats i Deleuzes filosofi.

A. Det första gäller problemet om tid och historia hos Foucault, och framför allt det sätt på vilket Foucault uppfattade sina historier – sina arkeologier eller genealogier – som diagnostiska. Detta problem gäller experimenterandets tid som den figurerar i Foucaults konception av vad det innebär att studera historia. Deleuze fäster uppmärksamheten på de passager där Foucault säger att specifikationen av ett »arkiv« (till exempel i kliniken eller fängelset) för honom är ett sätt att bestämma det vi inte längre är, det vi håller på att upphöra att vara, för att på så sätt konfrontera oss med detta andra vi håller på att bli, vilket är innebörden i diagnos.

I *Vetandets arkeologi* skriver Foucault att »analysen av arkivet gäller för vår diagnos. Inte för att den skulle tillåta oss att göra en uppräknning av våra distinktiva drag och på så sätt skissera vad vi kommer att bli i framtiden. Utan för att den berövar oss våra kontinuiteter; den upplöser den temporala identitet i vilken vi finner glädje att känna igen oss själva när vi önskar driva ut historiens diskontinuiteter...«

Deleuze understryker att vi bör förstå Foucaults analyser av det disciplinära samhällets panoptiska diagram på just detta sätt. Syftet är att visa att det samhälle som tecknas av detta diagram är i kris, att det inte längre förmår handskas med de okända nya krafter som knackar på dörren – krafter som har att göra med introduktionen av digitala maskiner i våra mellanhavanden, vilka förefaller fungera på andra sätt än genom segmenteringen av rum och tid i de sammanhängande institutioner som var typiska för disciplinen. Frågan om hur vi ska kartlägga eller »diagrammatisera« dessa nya krafters rum och tid ställs

alltså i Foucaults diagnos, i hans kartografi, men i detta fall måste man göra en karta över det för vilket det inte finns någon färdig *kalkering* – inget chiffer och ingen dechiffriering, ingen pre-existerande kod eller bild.

Vi ser nu hur tiden hos »en annan politik, en annan individuation« hör till studiet av historien. Detta studium är diagnostiskt och diagrammatiskt till den grad att det ger upphov till ett aktivt experimenterande för vilket historien så att säga endast tillhandahåller de negativa betingelserna. Detta var en tråd jag försökte följa i presentation förra sommaren på konferensen ANYHOW i Rotterdam. Jag talade om en »diagrammets och diagnosens pragmatism« – en pragmatism som rör »saker i görningen« för vilka vi inte besitter modeller; och jag frågade vilken relation detta kunde ha till det som kallats den »nya urbanismen« eller »stadens glada vetenskap«, och hur den avviker från prioriteterna hos de segmenterade eller disciplinära rum och tider som hänger samman med den industriella staden.

Men vad har denna experimenterandets tid i historien att göra med politik? I Foucaults fall tror jag att vi kan titta på vad han kallade frågor som ställs *till* politiken, som ännu inte är *del* av den – ännu inte innefattade i en politisk teori. Med andra ord finns en speciell typ av politik som består i att skapa tid och rum för politiken, eller för frågor som kommer till den utifrån – en experimenterandets tid *före* politiken, kopplad till frågor som ännu inte tänkts i den, en tid innan politiken uppfunnits eller återuppfunnits, men som den ändå behöver. Frågan om »teori« – kritisk teori – kommer då att gälla att arbeta med sådana tider och med frågor för vilka det inte finns någon pre-ex-

isterande teori, ingen vetenskap, inget »vi« som bär upp en konsensus. Detta leder mig till en annan poäng hos Deleuze, som han skulle komma att utveckla i sitt samarbete med Félix Guattari.

B. Jag tror att ett exempel på en sådan fråga hos Deleuze, ännu inte innefattad i en politisk teori, och som man måste ställa »före politiken« eller ställa »till politiken«, är den som gäller minoritet – en mindre litteratur och en mindre politik. Tillsammans med Guattari hävdar Deleuze att minoriteten alltmer blir vårt problem idag; det är just det problem som uppkommer i en situation då vi inte längre »besitter en bild av proletariatet som det skulle räcka att medvetandegöra«.

När Deleuze vänder sig till problemet om »minoriteten« i *Cinéma 2*, utforskar han den mening i vilken frågan om minoriteten just är en fråga om »en annan tid, en annan individuation«. På så sätt infogas den i den mer omfattande vändningen från rörelsebild till tidsbild som utgör den grundläggande idén i Deleuzes studie: vändningen till bilder och montage där tiden kan gå ur led, upphöra att vara synkroniserad, bryta sig ur den sannfärdiga narrationsens segmentering, för att upptäcka en annan och mer komplicerad mellanliggande kontinuitet. Istället för en rörelse genom vilken massorna blir själv-medvetna, som hos Eisenstein, har vi sammanställningar av flera tider och platser i uppfinnandet av minoriteter, framtida folk. Vi får en blivandets stratigrafiska tid snarare än självförverkligandets linjära eller narrativa tid. Om vi lånar en fras från diskussionen av begreppet minoritet hos Kafka, kunde vi säga att minoriteten är ett kommande folk, ett folk som saknas och resulterar från skärningspunkten mellan

många geografier och historier, i Kafkas fall de judiska författarnas situation i Prag. Detta är givetvis något helt annat än en etnisk grupp utrustad med ett språk, en kultur och ett land; och Deleuzes poäng är just att Kafka valde att *inte* skriva på jiddisch eller tjeckiska, utan snarare att skapa ett mindre och främmande språk inom tyskan, för ett kommande folk.

Om vi ställer frågan i vad mån Deleuzes idé om minoritet eller mindre litteratur utgör en fråga före politiken, eller antyder ett experimenterande med något som ännu är otänkt i den, kan vi starta med idén om ett kommande folk (*un peuple à venir*). Vi kommer tillbaka till den fråga som skisserades i *Dialogues* – vi måste frigöra själva idén om »folket« från nationalstatens form och från idén om det kosmopolitiska som fortfarande förutsätter denna idé, som hos Kant. Ty en minoritet kan aldrig reduceras till en fiktiv etnicitet eller en nations inbillade gemenskap; tvärtom måste den lära sig att tala ett främmande språk inom ett givet modersmål, den är sammansatt av mångfaldiga geografier som inte kan reduceras till ett givet fädernesland. Det är snarare ett virtuellt folk, ett folk i rörelse, som inte passar in i erkända sociologiska klasser eller strata, och inte är del av de sociala uppdelningar som baseras på dem. Det uttrycker eller bär upp de krafter eller potentialer som visar att samhället inte är ett kontrakt utan ett experiment, ett aktivt experiment. Detta är den andra poängen. En minoritet är *ett* folk, ett indefinit och obestämt folk, inte *folket*, om vars allmänvilja Rousseau drömde – »folket är alltid en kreativ minoritet«, deklarerar Deleuze i en passage. Ett kommande folk, en minoritet *kan inte* representeras; den kan inte en räknas; tvärtom påvisar den

det »ovärdiga i att tala för andra«. Distinktionen mellan det privata och offentliga kan inte appliceras på den, som i fallet med en dominant eller hegemonisk majoritet. Alltså ställer den en speciell typ av politisk fråga. Eftersom den moderna demokratin de facto och de jure är en nationalstatlig demokrati, ofta en statlig »welfare-warfare«-demokrati som tenderar att handskas med folk via deras representanter, fordrar minoritetens problem att dessa begrepp ska förändras – själva idén om *demos* och dess relation till staden, *polis*. Jag tror att det är i denna bemärkelse som Deleuze talar om ett »demokrati-blivande« som inte längre handlar om nationellt medborgarskap, inte ens ett »national-socialt« medborgarskap, utan skulle formas på ett annat sätt än genom officiell *Bildung* av en *Rechtsstaat*. Och det är just något av detta demokrati-blivande som Deleuze söker formulera i en sen essä om Herman Melvilles berättelse *Bartleby the Scrivener*.<sup>3</sup> Här försöker han visa att bildandet av en originell karaktär är oförenlig med en *Bildungsroman*, och att denna romans tid frigjort sig från en rationalistisk eller neurotisk europeisk plot, vilket introducerar frågan om uppfinnandet av originella rum och tider i den amerikanska demokratis själva idé. Det är detta försök – som senare skulle haverera – som förenar Melville med det misslyckande experiment som tog form samtidigt i Ryssland, där det är konstruktivismen som fångar en känsla av det kommande folkets rum och tid, vilket Melville hjälpte till att synliggöra i USA, då han ställde problemet om en ny bild av vänskap eller solidaritet som inte längre skulle baseras på den kristna människokärleken eller frälsningen. Vi finner alltså något sådant som en egenartad ny rätt till rörelse i demokratin.

Härav framgår att minoritetens eller den mindre politikens problem ingalunda gäller identitet eller identitetspolitik. Tvärtom utgör det en diagnostik av identitetens problem och av vad Deleuze i sin första bok om Hume kallade det våld eller hat som medföljer den. Minoritetens problem handlar snarare om att skapa en annan idé om det egna, inte längre rotad i modersmålet eller fäderneslandet, utan något som resulterar ur ett kommande folk, fött av mångfaldiga källor och geografier, inte fixerade på en unik plats eller i en unik tid; problemet gäller den typ av Jord som dessa folk skapar i sina trajektorier, på en gång inre och yttre; det är ett problem som gäller att introducera dem och denna Jord i *begärets* själva idé och praktik.

5.

Sådan tror jag den fråga är som Deleuze försökte formulera och utarbeta för 25 år sedan, vid en tid då man föreföll mycket mera säker på vad »kritisk teori« och »politik« innebar. Men är det fortfarande vår fråga – bär den fortfarande för oss på en otidsenlig kraft, rör den sig fortfarande i en tid »före politiken«? Mycket beror på vad vi gör av den, hur vi föreställer oss den, de betingelser under vilka vi tar upp den igen. Och ett sätt på vilket vi kan använda den är just genom att utveckla temat »förmimmelser av staden« och det kritiska tänkandets relation till detta tema.

I detta avseende är det slående att Deleuzes bild av framtida folk, som resulterar ur överlagringar av många tider och geografier och först formulerades i relation till Kafka och hans mindre litteratur, steg för steg kom att bli del av hans själva bild av filosofin, av vad som gör den kritisk eller förmögen att göra motstånd mot nuet. Man kan

säga att en kritisk teori för Deleuze är en som säger att »folket saknas«, »folket har ännu inte kommit...«, och därmed kräver en annan tidlig sensibilitet än avantgardet, som gör anspråk på att veta och behärska det som händer med oss. Sådan skulle till exempel innebörden vara i det folk som saknas, på vilket Paul Klee anspelar i sitt arbete vid Bauhaus, där vi kan se något av principen för *paideia* i *Pedagogiska Skissböcker*, eller i de landskap som tecknas av kvittrande fåglar och deras territoriella linjer – idén om landskapet som förnimmelse, inte längre i motsats till staden, utan tvärtom förbundet med en känsla av det kommande, och som då den frigörs från varje föregående rörelse (till och med den dialektiska) blir till idén om staden själv. Då kan vi utveckla frågan om förnimmelser av staden på följande sätt: hur ska vi ge hjärna och kropp åt de mångfaldiga folk vi redan är, eller håller på att bli; hur ska vi med andra ord kunna försinnliga (auditivt, visuellt, affektivt) denna tid före »jag tänker« och »vi tänker« som vi varken kan programmera, behärska eller veta utan endast experimentera med, och som är »stadens tid och inget annat«?

Kanske var det med något sådant i åtanke som Deleuze i sitt sista samarbete med Guattari åter tog upp frågan »vad är filosofi?« och deklarerade:

»Vi saknar inte kommunikation; tvärtom har vi för mycket av den. Vi saknar skapande. *Vi saknar motstånd mot nuet*. Skapandet av begrepp åberopar självt en framtida form; det åberopar en ny jord och ett nytt folk som ännu inte existerar.«<sup>4</sup>

#### Noter

1. »Lettre à Serge Daney«, omtryckt i *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990). *Öa.*
2. »Sur quatre formules poétiques qui pourraient resumer la philosophie kantienne«, *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993). Den första versionen (där den citerade frasen inte förekommer) av denna text publicerades i *Philosophie* 9, 1986, och finns i sv. övers. i Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein (red): *Tankens arkipelag* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1992). *Öa.*
3. Se Paul Virilio, »Cybernetics and Society«, i »The Virtual House«, *ANY* 19–20, hösten 1997. *Öa.*
4. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991), 104. *Öa.*







## Deleuze och formens genes

*Manuel De Landa*

En konstant i den västerländska filosofins historia förefaller vara en viss konception av materien som en passiv mottagare för former som kommer till den utifrån. Med andra ord, formens och strukturens genes förefaller alltid involvera källor som går bortom kapaciteten hos dessa formers och strukturers materiella substrat. I vissa fall är dessa källor uttryckligen transcendentala och eviga essenser som definierar former som påtvingas ofruktsamma material. Det tydligaste exemplet på denna teori om form är givetvis den religiösa kreationismen, där formen börjar som en idé i Guds tänkande och sedan påtvingas en lydlig och foglig materia genom en befallning. Men det finns också mer seriösa exempel. I den antika filosofin förefaller Aristoteles essenser passa detta schema, liksom de som bebor platoniska himlar. Och även om den klassiska fysiken började med ett tydligt brott med den aristoteliska fysiken och utrustade materien med vissa spontana beteenden (t. ex. tröghet), reducerade den det materiella uttryckets variation och rikedom till begreppet massa, och den studerade bara de enklaste materiella systemen (planetär dynamik utan friktion, ideala gaser) där formens spontana självgenerering inte sker och en transcendental agent alltid finns gömd i bakgrunden.

Men som Gilles Deleuze visar i sin studie av Spinoza<sup>1</sup>

har inte alla västerländska filosofer intagit denna ståndpunkt. I Spinoza upptäcker Deleuze en annan möjlighet: att de källor som är involverade i formens genes inte är transcendentala utan immanenta i materien själv. Ett enkelt exempel räcker för att illustrera detta. Den enklaste typen av immanent källa till morfogenes förefaller vara endogent genererade stabila tillstånd. Historiskt sett var de första sådana tillstånd som upptäcktes av vetenskapsmän knutna till gasers beteenden och utgjordes av energiminima (eller entropimaxima). Så till exempel framträder såpbubblans sfäriska form ur interaktionerna mellan dess ingående molekyler, då dessa på ett energetisk sätt tvingas att söka den punkt då ytspänningen minimeras. I detta fall är det inte fråga om att någon »såpbubblehet« skulle påtvingas utifrån, att en ideal geometrisk form (sfären) skulle forma en orörlig samling molekyler. Tvärtom styr en endogen topologisk form (en punkt i denna molekylära sammansättnings rum av energetiska möjligheter) de individuella såpmolekylernas kollektiva beteende, vilket resulterar i att en sfärisk form framträder.

Dessutom kan samma topologiska form, samma minimala punkt, styra processer som genererar många andra geometriska former. Istället för såpmolekyler kan vi till exempel ta de atomära beståndsdelarna i en vanlig saltkristall: den form som då framträder ur minimerandet av energi (i detta fall sammanbindande energi) är en kub. Med andra ord, en och samma topologiska form kan vägleda morfogenesen hos en mängd olika geometriska former. Något liknande gäller för andra topologiska former som är inneboende i dessa rymder av energetiska möjligheter. Till exempel kan sådana rymder innehålla slutna

loopar (tekniskt kallade »gränscyklar« eller »periodiska attraktorer«). I detta fall kommer de olika möjliga fysiska instantieringarna av detta rum att alla uppvisa ett isomorft beteende: en endogent genererad tendens att oscillera på ett stabilt sätt. Oavsett om det gäller en socioteknologisk struktur (t. ex. en radiosändare eller en radaranläggning), en biologisk (en cyklisk metabolism) eller en fysisk (en konvektionscell i atmosfären), är det en och samma immanenta källa som ligger till grund för deras olikartade och oscillerande beteende.

Eftersom detta är en avgörande punkt i Deleuzes filosofi bör den förklaras mera i detalj. Han kallar denna förmåga hos topologiska former att ge upphov till många olika fysiska instantieringar för en process av »divergerande aktualisering«, och lånar idén från Henri Bergson, som runt sekelskiftet skrev en serie texter i vilka han kritiserade sin samtids vetenskap för dess oförmåga att tänka det nya, det i sanning nya. Det första hindret bestod enligt Bergson i en mekanisk och linjär uppfattning av kausalitet, och den strikta determinism denna uppfattning medförde. Om hela framtiden redan är given i det förflutna, om framtiden endast är den tidsmodalitet där tidigare bestämda möjligheter förverkligas, då är uppenbarligen sann innovation omöjlig. För att undvika detta misstag, menar Bergson, måste vi kämpa för att fatta framtiden som sant öppen, och det förflutna och nuet såsom havande inte bara med möjligheter som blir verkliga, utan också med virtualiteter som blir aktuella.

Distinktionen mellan det möjliga och det verkliga förutsätter en uppsättning förutbestämda former (eller sensorer) vilka erhåller fysisk realitet i materiella former

som liknar dem. I morfogenetiskt perspektiv adderar förverkligandet av en möjlighet inte något till en förutbestämd form, utom just verklighet. Distinktionen mellan det virtuella och det aktuella innefattar däremot inte någon typ av likhet (som i vårt exempel ovan, där en topologisk punkt blir en geometrisk sfär), och den konstituerar inte en forms essentiella identitet, utan bryter tvärtom upp denna identitet, eftersom former så olika som sfärer och kuber framträder ur samma topologiska punkt.

I vad som förmodligen är Deleuzes viktigaste bok, *Différence et répétition*, skriver han: »Aktualiseringen bryter med likheten som process lika mycket som den bryter med identiteten som princip. I denna mening är aktualisering eller differentiering alltid en genuin skapelse«. Och han går vidare och diskuterar aktualiseringsprocesser mer komplexa än bubblor och kristaller, som t. ex. embryogenez, utvecklandet av en fullt differentierad organism ur en enskild cell. I detta fall är de energetiska möjligheternas rum mer utvecklat och innefattar många topologiska former som styr komplexa rumstidsliga dynamiker: »Hur sker aktualiseringen i tingen själva? [...] Under de aktuella kvaliteterna och extensiteterna [*étendues*], under arterna och de aktuella delarna, finns de rumstidliga dynamikerna. [...] De måste kartläggas i alla domäner, även om de i vanliga fall är dolda under de konstituerade extensiteterna och kvaliteterna. Embryologerna visar att äggets uppdelning i delar är sekundär i relation till mer avgörande morfogenetiska rörelser: förlängning av fria ytor, tänjning av cellskikt, invagination genom veckbildning, lokal förskjutning av grupper. Här framträder en hel äggets cinematik, som implicerar en dynamik.« (276–77)

I denna bok använder sig Deleuze ständigt av dessa »rum av energetiska möjligheter« (vilka tekniskt kallas »tillståndsrum« eller »fasrum«) och av de topologiska former (eller »singulariteter«) som formar dessa rum. Eftersom dessa idéer också återkommer i senare böcker, och begreppen »fasrum« och »singularitet« tillhör matematiken, kan man anta att en avgörande del av Deleuzes tänkande härrör från matematikens filosofi. Och kapitel IV i *Différence et répétition* utgörs också av en meditation över differential- och integralkalkylens metafysik. Å andra sidan, givet att »fasrum« och »singulariteter« blir fysiskt signifikativa endast inom materiella system som genomkorsas av starka energiflöden, är Deleuzes filosofi också nära kopplad till den del av fysiken som sysslar med materia- och energiflöden, det vill säga termodynamiken. Kapitel V är också mycket riktigt en filosofisk kritik av 1800-talets termodynamik, ett försök att från denna disciplin utvinna några nyckelbegrepp som behövs för att formulera en teori om immanent morfogenes.

I början av kapitel V introducerar Deleuze några nyckelbegrepp som också dyker upp i senare verk, framför allt begreppet »intensitet«, men än mer viktigt är att han på denna första sida avslöjar sina ontologiska antaganden. Sedan Kant har vi traditionellt skilt mellan världen som den uppträder för oss människor, världen av fenomen, och världen som den existerar i sig oavsett om det finns mänskliga agenter som interagerar med den eller ej. Denna värld »i sig« kallas »noumen«. Ett stort antal samtida tänkare, framför allt de som kallar sig »postmodernister«, tror inte på noumen. För dem är världen socialt konstruerad och allt den innehåller är språkligt bestämda fe-

nomen. Man kan notera att även om många av dessa tänkare förklarar sig vara »anti-essentialister«, så delar de med essentialismen en uppfattning av materien som ett passivt material, med den skillnaden att form i deras fall inte kommer från de platonska himlarna eller från Guds tänkande, utan från det mänskliga tänkandet (eller från språkligt uttryckta kulturella konventioner). Världen är amorf och vi delar upp den i former genom att använda språket. Inget kunde vara längre från Deleuzes tänkande än denna postmoderna språkliga relativism. Deleuze är i högsta grad en realistisk filosof som inte bara tror på de aktuella formernas autonoma existens (former hos sten, växter, djur etc.), utan också på existensen av virtuella former. På de första raderna i kapitel V i *Différence et répétition*, när Deleuze introducerar begreppet »intensitet« som en nyckel till förståelsen av hur virtuella former aktualiseras, skriver han: »Skillnad är inte diversitet. Diversitet är given. Men skillnaden är det genom vilket det givna är givet. [...] Skillnaden är inte fenomenet, utan det noumen som står närmast fenomenet. [...] Varje fenomen hänvisar till en olikhet som betingar det. [...] Allt som sker och uppträder svarar mot olika ordningar av skillnad: skillnader i nivå, temperatur, tryck, spänning, potential, skillnad i intensitet.« (286)

Låt mig illustrera denna idé genom ett välkänt exempel från termodynamiken. Om man gör en behållare uppladdad i två kärl och fyller det ena med kall och det andra med varm luft, skapar man därmed ett system som innehåller en skillnad i intensitet, som i detta fall rör temperatur. Om man så gör ett litet håll i väggen mellan kärnen ger intensitetsskillnaden upphov till en spontan ström av luft



från den ena till den andra sidan. Det är i denna mening som skillnader i intensitet är morfogenetiska, även om den form som framträder i detta fall är alltför enkel. Ex-  
emplen ovan med såpbubblan och saltkristallen, liksom de mer komplexa veckningar och tånjningar som ett em-  
bryo genomgår, är alla genererade på basis av liknande principer. Men i den passage som citerades ovan hävdar Deleuze att 1800-talets termodynamik trots denna viktiga insikt likväl inte kan ge den grundval han söker för en filosofi om materien. Varför? Eftersom denna gren av fysiken blev besatt av slutgiltiga jämviktsformer på bekostnad av de skillnadsbaserade morfogenetiska processer som ger upphov till dessa former. Men, som Deleuze försöker visa, de virtuella singulariteternas roll kan bara fattas under loppet av den morfogenetiska processen, det vill säga innan den slutgiltiga formen aktualiserats, innan skillnaden försvinner.

Detta tillkortakommande hos 1800-talets termodynamik – att den förbisåg intensitetsskillnadernas roll i morfogenesen och fokuserade på den jämviktsform som resulterar då de ursprungliga skillnaderna har försvunnit – har idag övervunnits i den senaste versionen av denna gren av fysiken, som fått den passande benämningen »långt-från-jämviktstermodynamik« (*far-from-equilibrium thermodynamics*). Även om Deleuze inte uttryckligen refererar till denna gren av vetenskapen, står det klart att den inte träffas av de invändningar han riktar mot dess motsvarighet under 1800-talet. De system som studeras i denna nya disciplin genomkorsas av starka materie- och energiflöden, vilka inte tillåter intensitetsskillnaderna att släckas ut, utan tvärtom upprätthåller dem. Det är bara i dess »långt-

ifrån-jämviktstillstånd« som den fulla variationen av immanenta topologiska former (stabila tillstånd, cykliska eller kaotiska attraktorer) uppträder. Det är bara i denna intensitetszon som den skillnadsbaserade morfogenesen kommer till sin fulla rätt, då materien blir en aktiv materiell agent som inte behöver en form som skulle påtvingas den utifrån. Om vi än en gång återvänder till exemplet med embryots utveckling, så innehåller det DNA som styr processen inte – som man en gång trodde – en ritning för organismens slutgiltiga form, det vill säga en idé som implicerar en trög materia som generna formar utifrån. Den moderna förståelsen av denna process ger oss tvärtom bilden av gener som lockar fram en form ur en aktiv materia, det vill säga att genernas och deras produkters funktion nu bara ses som att begränsa och kanalisera en mångfald materiella processer, vilket sker i den långt-ifrån-jämviktss-zon i vilken formen framträder spontant.

För att avsluta min karakterisering av Deleuzes teori om formens genes, skulle jag vilja titta på hur hans senare arbeten (i samarbete med Félix Guattari) har utvecklat dessa grundidéer, och på ett omfattande sätt utvidgat de typer av immanenta källor till form som finns i materien. Framför allt i deras gemensamt skrivna bok *Mille plateaux* utvecklar de teorier om genesen hos två viktiga strukturer, som de kallar »strata« och »självkonsistenta aggregat« (alternativt »träd« och »rhizom«). Strata framträder ur artikulationen av homogena element, under det att självkonsistenta aggregat framträder ur artikulationen av heterogena element som sådana.

Båda dessa processer uppvisar samma typ av »divergerande aktualisering« som vi såg i de enklare processer vil-

ka ligger bakom bildandet av såpbubblor och saltkristaller. Med andra ord, i båda processerna har vi en virtuell form (eller en abstrakt maskin, som de nu kallar det) som ligger under de resulterande aktuella formernas isomorfi. Låt oss börja med att i all korthet beskriva processen bakom genesen hos geologiska strata, eller mer precist sedimenterad sten, som t.ex. sand- eller kalksten. Om man tittar närmare på stenlagren i en blottad bergssida slås man av att varje skikt innehåller andra skikt, vart och ett sammansatt av små stenar som är nästan homogena med avseende på storlek och på form och kemisk sammansättning. Det är dessa skikt som kallas »strata«.

Givet att stenar i naturen inte ordnats i standardstorlekar och standardformer, förefaller något slags sorteringsmekanism krävas för att förklara denna högst osannolika fördelning, någon specifik funktion som tar en mångfald stenar med heterogena kvaliteter och fördelar dem i mer eller mindre uniforma skikt. En möjlighet som geologerna upptäckt är att floder kan fungera som sorteringsmaskiner. De för med sig stenmaterial från ursprungsplatsen till den plats i oceanen där en ackumulation sker. I denna process reagerar stenar av olika storlek, vikt och form olika på det vatten som transporterar dem. Dessa olika reaktioner på vattnets rörelser är vad som sorterar stenarna, så att de små kommer till oceanen snabbare än de stora. Denna process kallas »sedimentering«. Förutom sedimenteringen krävs en andra process för att förvandla dessa lösa anhopningar av sten till en enda storskalig entitet, det vill säga en sedimenterad stenformation. Denna operation består i att cementera de sorterade komponenterna, och den utförs av vissa substanser som upplösts i vattnet och

tränger in i sedimentet genom porerna mellan stenarna. Då denna perkolerande substans kristalliseras konsoliderar den stenens temporära rumsliga relationer till en mer eller mindre permanent »arkitektonisk« struktur.

Denna dubbla artikulation, sortering och konsolidering, kan också återfinnas i biologiska arter. Arter formas genom den långsamma artikulationen av genetiskt material. Givetvis deponeras inte gener på ett slumpartat sätt, utan de sorteras genom en mängd olika urvalsprocesser, t. ex. klimat, förekomst av rovdjur och parasiter, honans och hanens val i parningen etc. Alltså »sedimenteras« genetiskt material i en högst reell mening, precis som stenar. Vidare kan dessa lösa kollektioner av gener på samma sätt som sedimenterade stenar gå förlorade genom att betingelserna dramatiskt förändras (till exempel på grund av en istid), om de inte konsoliderats tillsammans. Denna andra operation sker genom »reproduktiv isolering«, det vill säga genom att en genpool sluts till, vilket sker då en underavdelning av en reproduktiv gemenskap blir oförmögen att para sig med de övriga. Genom selektiv ackumulation och isolativ konsolidering börjar en population av individuella organismer att bilda en storskalig entitet: en ny individuell art.

Vi kan också återfinna dessa två operationer (och därmed också detta virtuella diagram) i bildandet av samhällsklasser. Vi kan tala om »strata« närhelst ett givet samhälle uppvisar en mångfald av differentierade roller till vilka alla inte har jämlik tillgång, och när en underavdelning av dess roller (det vill säga de roller till vilka bara en styrande elit har tillgång) innefattar kontroll över avgörande energetiska och materiella resurser. I de flesta

samhällen tenderar roller att »sedimenteras« genom en mängd sorterings- och rankingsmekanismer, men ranken blir inte i alla av dem till en autonom dimension hos den samhälleliga organisationen. I många samhällen är inte differentieringen av eliter extensiv (de bildar inte ett centrum under det att den övriga befolkningen bildar en utesluten periferi), överskott ackumuleras inte (de kan förstöras under rituella fester) och primordiala relationer (släktskap och lokala allianser) tenderar att bestå. Alltså är en andra operation nödvändig: de informella sorteringskriterierna måste ges en teologisk tolkning och en legal definition. Kort och gott, för att förvandla en löst rankad ackumulation av traditionella roller till en samhällsklass måste den sociala sedimentet konsolideras via en teologisk och legal kodifiering.

Finns det ett virtuellt diagram också bakom genesen hos hybridkomposit [*meshworks*]?<sup>22</sup> I den modell som Deleuze och Guattari föreslår finns tre olika element i detta andra virtuella diagram. Först förs en mängd heterogena element tillsammans via en artikulation av överlagringar, det vill säga en förbindelse av olika men överlappande element. För det andra fordras en speciell klass av operatörer eller inskjutna element för att verkställa denna sammanlänkning via lokala förbindelser. Kan vi finna exempel på detta diagram i geologi, biologi och sociologi? Kanske är det tydligaste exemplet ett ekosystem. Under det att en art kan vara en ytterst homogen struktur, länkar ett ekosystem samman en stor mängd heterogena element (djur och växter av olika arter) som artikuleras via en sammanlutning, det vill säga funktionell komplementaritet. Eftersom ett av ekosystemets huvuddrag är cirkulationen

av energi och materia i form av mat, gäller komplementariteterna i detta fall föda: rovdjur-byte och parasit-värd är de vanligaste. I denna situation kan symbiotiska relationer fungera som inskjutna element vilka bygger upp näringskedjor genom att etablera lokala sammankopplingar. Exempel på detta innefattar bakterier som lever i många djurs tarmsystem och hjälper dem smälta maten, eller de svampar eller andra mikroorganismer som bildar »rhizosfären«, de underjordiska näringskedjor som förbinder växter och jord.

Geologin innehåller också aktualiseringar av dessa virtuella operationer, och ett bra exempel är vulkaniska bergarter. Till skillnad från sandsten är de inte resultat av sedimentering och cementering, utan produkter av en helt annan konstruktionsprocess som utgår från svalnande magma. Då magman svalnar börjar dess olika element separeras och kristalliseras i sekvenser, där de som stelnar tidigare blir behållare för dem som senare erhåller en kristallinsk form. Under dessa omständigheter blir resultatet en komplex uppsättning heterogena kristaller som sluter sig samman med varandra, vilket är vad som ger graniten dess överlägsna styrka. Här innefattar de mellanliggande elementen allt som ger upphov till lokala artikulationer inuti kristallerna, inklusive kärnbildningar och vissa linjedefekter som kallas dislokationer, och lokala artikulationer mellan kristaller, t. ex. de olika skeendena på gränsen mellan flytande och fasta ämnen. Granit kan alltså sägas vara ett exempel på ett hybridkomposit.

I den socioekonomiska sfären kan förkapitalistiska marknader uppfattas som exempel på kulturella hybridkomposit. I många kulturer har veckomarknaden traditio-

nellt utgjort en mötesplats för människor med heterogena behov och erbjudanden. Marknader förbinder människor genom att stämma samman komplementära krav, det vill säga genom att sluta dem samman på basis av deras behov och erbjudanden. Pengar (till och med primitiva pengar, som saltblock eller porslinsnäckor) kan sägas fungera som mellanliggande element: i det rena bytet är möjligheten att två exakt samstämda behov ska mötas av en slump mycket låg, men när pengar finns närvarande blir dessa slumpartade möten onödiga och komplementära behov kan mötas så att säga över avstånd.

På samma sätt som sandsten, djurarter och sociala klasser kan sägas vara divergerande aktualiseringar av virtuella processer av »dubbel artikulation« som för samman homogena komponenter, är granit, ekosystem och marknader aktualiseringar av en virtuell process som för samman heterogena element genom sammanslutning och inskjutning av mellanliggande element. Dessa virtuella processer är enligt Deleuze helt verkliga, en verklig virtualitet som inte har något att göra med det vi kallar virtuell verklighet. Men likväl, då denna verkliga virtualitet utgör det noumenala maskineriet bakom fenomenen, det vill säga bakom verkligheten såsom den uppträder för oss människor, och då denna verkliga virtualitet styr alla verkliga formers genes, kan den inte undgå att relateras till virtuella verkligheter, inte bara de som skapas i datasi- mulationer, utan också av författare, filmare, målare och musiker. Deleuzes arbete handlar från början lika mycket om fysik och matematik som om konst. Men det förefaller mig som om det är först när vi förstår den deleuzianska världen av materiella och energetiska flöden, och de for-

mer som spontant framträder i dessa flöden, som vi kan börja fråga »vad är en roman eller en målning eller ett musikstycke« i denna värld. Med andra ord, rörelsen borde gå från en rik materiell värld havande med virtualiteter, till litteratur och konst, och inte från litteratur (och texter, diskurser, metaforer) till en socialt konstruerad värld där materien än en gång blivit en passiv mottagare för externa former. Det är i denna mening som Deleuzes arbeten utgör en sann utmaning för en språkbesatt postmodernism, en neomaterialism som kan berika såväl vetenskapens som konstens begreppsliga reservoar, och som en dag kunde leda till ett fundamentalt nytt sätt att förstå såväl vår historia som våra framtida alternativ.



## Diskussion

SVEN-OLOV WALLENSTEIN: Du presenterar en utmanande tolkning för oss, inte minst för att det neo-materialistiska perspektivet så tydligt ställs mot den lingvistiska vändningen inom filosofin. Deleuze blir till en kraftfull realist. Ändå skulle jag vilja ställa en fråga om användningen av termen »diagram«. Om vi ser på boken om Foucault och analysen av sociala strata, så utgörs diagrammen väsentligen av maktrelationer som endast opererar i det intersubjektiva fältet. Där sägs uttryckligen att maktrelationer är immateriella och rör den samhälleliga historien, som de dubblar med ett slags instabilt »blivande«, så åtminstone på den nivå förefaller det finnas en skillnad mellan klippors fysiska heterogenitet och maktdiagrammens intersubjektiva immaterialitet.

MANUEL DE LANDA: I boken om Foucault handlar det endast om mänsklighetens historia, och en viss del av den, nämligen de disciplinära institutionerna. I *Övervakning och straff* är ju diagrammet inte bara en konkret fängelsearkitektur skisserad av Bentham, det gäller också för skolor, sjukhus etc. Diagrammet föds i samhället men behåller ändå en virtualitet som går utöver det, och det finns ingen likhet mellan de former det ger upphov till. Jag vill komma bort från ett begrepp om makt som för det tillbaka till ett abstrakt begrepp. Det viktiga är att undersöka dess specifika effekter, och ett exempel är denna sorteringsmekanism jag pratade om. Se

på analysen av marinsjukhuset i *Övervakning och straff*: det utgör ett veritabelt filter för sjömän som kunde föra med sig epidemier, här upprättas undersökningens och sanningsregimens roll, och de ständiga testen blir ett sätt sortera, att skilja friska från sjuka. Jag berörde inte den sociala dimensionen i min presentation, men dessa implikationer finns utvecklade i min bok, *A Thousand Years of Non-Linear History*, som uteslutande behandlar den mänskliga historien.

JOHN RAJCHMAN: Det finns ett problem vad gäller vetenskapens status i din neomaterialistiska läsning. Onekligen finns det många referenser till vetenskap hos Deleuze, men också en upplösning av skillnaden mellan vetenskap och andra fält. Till exempel i förordet till *Différence et répétition*, där han talar om att skriva sig in i det okända, om en användning av vetenskap som fiktion. I din tolkning finns en tendens att se vetenskapen för sig och konsten som något annat, men är det inte elementet av fiktion i Deleuzes beskrivning av vetenskap som också kan tillåta honom att mena att även konstverk kan säga vetenskapsmän någonting? Hur ser du egentligen vetenskapens status inom ramen för en deleuziansk neomaterialism?

MD: I början på *Différence et répétition* sägs att vetenskap alltid är homogeniserande. Laboratoriet är alltid en ren plats, där material reduceras till ett enkelt betyde. Deleuze avvisar uttryckligen föreställningen om allmänna lagar, som han vill ersätta med begreppen singularitet och universalitet...

- JR: Men de är inte begrepp inom vetenskapen.
- MD: Jo, i den meningen att de finns hos tänkare som Leibniz eller Euler; 1600-talets debatter är fulla av dem. I *Mille plateaux* görs en distinktion mellan »kunglig vetenskap«, till exempel Newton och hans Royal Society, och »mindre vetenskap«, till exempel Hooke: han beger sig in till smeden, in i köket, och upptäcker att den kungliga vetenskapen inte kan förklara varför såsen är så god, eftersom detta fordrar en förståelse för materiens expressivitet. Robert Boyles teori gäller en ideal gas, men kocken och smeden möter materien i ett annat tillstånd, där den är rik på morfogenetiska möjligheter, ett helt drama, en materiens teater. Man kunde göra upp en lista på sådana »mindre« vetenskapsmän: Hooke, som faktiskt byggde de maskiner som sedan Boyle använde för att bevisa sina teorier, Geoffroy St. Hilaire, en av de första att tänka embryot på ett nytt sätt... en hel tradition som aldrig övergav materiens komplexitet. Detta gjorde de till priset av att exkluderas ur historien, och jag menar att det idag är vår plikt att återupptäcka dem.
- ANNE QUERRIEN: Men även den mindre vetenskapen kan bli kunglig och hela processen kan slå tillbaka. Se bara på Isabelle Stengers och Prigonines teorier om dissipativa strukturer, som man nu försöker applicera på allt, morfogenes, städers utveckling etc., och sedan blir man arg när det inte fungerar.
- MD: Det handlar inte om någon naiv indelning mellan bovar och skurkar i vetenskapshistorien, snarare

om att kartlägga dess flyktlinjer, finna ögonblick då allt ännu inte är bestämt.

s-ow: I *Mille plateaux* finns ett slags intuitionistisk syn på matematik och logik, en fascination inför vad författarna kallar det »anexakta« till skillnad från det blott »inexakta«, under det att den kungliga vetenskapen är axiomatisk och teorematisk, den skapar system, vilket också är oundvikligt och nödvändigt. Men man måste bygga system; vissa av de gotiska katedraler som konstruerades med anexakta metoder föll faktiskt ihop! Den mindre vetenskapen fungerar inte alltid, framför allt måste den bli teorematisk för att kunna utsägas. Den är likt en underström dömd att sugas upp, men som ändå inte kan reduceras till sin kungliga kontrahent.

MD: Den kan också påverka den kungliga, få den att bli något annat. Se bara på Prigogine – han fick nobelpris, vilket ju onekligen gör honom kunglig – men ändå motsätter han sig determinism på global nivå, han inför tiden som ett motdrag mot den klassiska fysiken, och allt detta har nu blivit till flyktlinjer inuti den kungliga vetenskapen. Efter 400 år av tidlös fysik har nu den fysiska världen fått en historia, en morfogenes. Men jag skulle vilja gå tillbaka till *Différence et répétition*: där finns inte bara en ontologi baserad på intensiteter, virtualiteter, etc, utan också en epistemologi baserad på problem och lösningar, där det handlar om problemets prioritet över lösningarna. Problem kan vi här också fatta i rent fysisk mening. I fallet med såpbubblan ser vi hur den mångfald av element

som bildar ytan löser problemet: »hur kan vi finna en minimal form?« Jag kommer att tänka på en tysk arkitekt som ville göra tältformade byggnader med minimala ytor: han utnyttjade inte ett datorprogram, utan tog en träbit där pinnar fick representera pålarna, sänkte ned den i en tvållösning och plötsligt hade den resulterande bubblan löst problemet. Naturen löser problem utan människan – ytor, embryon, vindar löser problem. Frågan är hur vi kan nyttja materiens spontana problemlösningsförmåga för att behandla våra egna problem.

#### Noter

1. *Spinoza et le problème de l'expression* (Paris: Minuit, 1968). Ö a.
2. Eng. *meshwork* (vilket översätter fra. *agencement*, men också innefattar konnotationer från begreppet »rhizom«) skulle också kunna översättas med »nätverk«, vilket idag på svenska fått andra konnotationer. De Landa vill använda *meshwork* istället för den gängse engelska översättningen *assemblage*. Tidigare svenska översättningar av Deleuze har begagnat det mer neutrala »sammansättning«, men för att i detta sammanhang återge De Landas speciella emfas vid begreppets syftning på delarnas heterogenitet har jag tillgripit »hybridkomposit«.







Rum och infångning, arkitekturen och krigsmaskinen  
*Anne Querrien*

Varje makt implicerar ett rum som den konstituerar. Makten har förmåga att förverkliga detta rum, även om det rör sig om ett virtuellt rum gjort för att härbärgera Gud, som i Ignatius av Loyolas *Andliga övningar*, även om det handlar om ett rum för att förintna människor, som i koncentrationslägret. Ett rum definieras av sin horisont, som fältets öppning mot en rörelse där en krigsmaskin kan ta sin plats, eller som en infångningsapparat för människor, såsom de definieras av de rörliga nomaderna eller den stabiliserande Staten.

Lägret, gruvan, fabriken, skolan och sjukhuset är alla rum där människan konfronteras med arbetets omänsklichkeit och med funktioner som ordning, tvång, dödlig gräns. Människans blivande är infångat, prepareras och repareras som en produktivkraft dömd till nuet. Människans blivande tar sin tillflykt till drömmen, bönen och det imaginäras olika former. Det är på så sätt som Ignatius av Loyola försökte få Gud att framträda omedelbart vid den kontaktyta mellan det aktuella och det virtuella som utgörs av den mentala bild som produceras i bönen – ett projekt som hade kunnat vara konstnärligt om det inte på ett så massivt sätt överkodats av Jesuiterna, producenter av mentala bilder definierade en gång för alla.

Oftast uppfattas förmågan [*puissance*] som en och en-

dast en väg in i det reella, den som skapats av den för tillfället utövade makten [*pouvoir*]. Bilderna börjar då urvattnas och upprepas, utom för de som kan uppskatta den tekniska framställningens små skillnader, olika signaturer. Men om vi med Spinoza, Deleuze och Toni Negri bejakar förmågan som en mångfald stadd i blivande, så söker vi en rumslig princip för samexistens, samklang mellan spridda delar, något som tillåter en oändlighet av konfigurationer och undflyr den despotiska frestelsen i syfte att bli mottaglig för den reella mångfalden, bilden i flöde som rörelse, minne och skapande.

Alltsedan slutet av 1800-talet och samhällets förvärldsliggande är staden som uttryck för en mångfald underkastad en förenhetligande normativitet vars syfte är att representera makten som ett rum uppbyggt av förstenade relationer. Den nyligen uppkomna medvetenheten om mångfalden av aktörer på det urbana territoriet begränsar dem till en förmedlande funktion, stänger in dem i intermediära positioner och gör dem till konstituerade »kroppar« inom reproduktionen som den enda rådande horisonten. Denna mångfaldiga förmåga att konstituera rummet bör inte bara utforskas med utgångspunkt i de makter som hindrar, förslavar och underkastar, Statsmaskinens beställning av arkitektur eller de territoriella makter som imiterar den. Deleuze kallar »krigsmaskin« en sammansättning som karakteriseras av en rörelse som vrider sig runt sig själv och förflyttar gränser istället för att upprätta dem, en sammansättning som fullföljer den nomadiska traditionen i dess exterioritet i förhållande till de urbana eller sedentära formerna. Konsten skulle kunna vara en arvtagare till denna nomadiska funktion – men arkitekturen?

Ett rum är inte en mottagare eller ett ursprung, utan en uppsättning produktionsregler som kan överföras överallt, som kan nomadiseras, och själva ordet »nomad« hänför sig snarare till lagens transport, lagen i förflyttning, än till det territorium som avdelats som betesmark i ett rum räfflat av agrikulturen.<sup>1</sup> Deterritorialiseringen innebär inte en avfärd från territoriet, utan att det sätts i rörelse, konstitutionen av ett flyttbart rum vars relation till platsen utgör ett problem – mellan underkastelse och okunnighet, de två ytterlighetslösningar som ofta antas. Här ser man en av de komplexa dimensioner som Deleuze ser som grund för varje skapande process, möjligheten till kontinuerlig variation.

Att vara arkitekt är att på djupet känna denna rörelsens variation i rummet och att bindas till det ena eller andra av de värden den antar. Vissa kommer att vara känsliga för snabbheten, andra för trögheten, vilket ger deras signatur en speciell prägel. Under det att despotens makt ger upphov till ett rum där alla rörelser lyder samma rytm, går i takt, inför lagstiftarens makt en differentiering som låter varje social position karakteriseras av en speciell relation till rörelsen. Arkitekten måste göra sina val i kontakt med en verklighet som a priori undflyr honom och ålägger honom att värdera den egna positionen. Om han lyder påbudet dominerar den normala sociala positionen i lagstiftarens kontraktsbundna form; om han lyckas införa något av sitt eget begär efter snabbhet eller tröghet kommer han att skapa ett konstnärligt verk och ge tiden dess egen stämpel. Relationen snabbhet-långsamhet är här bara ett exempel, och kanske det enklaste.

Det handlar för arkitekten inte bara om att kunna mot-

stå frestelsen att följa de dominerande tendenserna när det gäller att utveckla rummet, utan om att finna den dimension i vilken han kan införa ett fält för utforskande, för innovation, möjligheten att utveckla en linje. Det handlar mindre om en utvidgning än om en intensifiering av rummet, en ny räffling, möjligheten att ge mått på en idé. Detta mått kan följa en experimentell linje av successiva approximationer vilka söks i den bearbetade materiens förmåga att anta den ena eller andra kvaliteten. Lätthet är ett bra exempel på detta. Den tekniska gränsen ligger inte fast en gång för alla, utan sätts ifråga i en skapande process av nomadisk karaktär.

Arkitekturhistorien är en ackumulerad infångning av hantverksmässiga serier vilka utforskar materien utan övergripande plan och utan kommersiella möjligheter, och den framställer »goda« och redan konventionella former för de sociala grupper som kan finansiera arbetena. Därav arkitekturens föga innovativa karaktär i ett större perspektiv och den seglivade myten om mötet mellan fursten och arkitekten som en förutsättning för skapande av nya idéer. Infångningen organiseras också via en systematisk jämförelse mellan verk som fyller samma funktion och genom upprättandet av en norm, ett bruk eller en modell, en och samma operation som intar territoriet.

Arkitekturen befinner sig i en egendomlig position – å ena sidan är den konst och en krigsmaskin genom sina utövares vilja till ett eget arbete, en signatur, ett nomadiskt rum som kan investeras i vart och ett av sina förverkliganden, å andra sidan är den en infångningsmaskin i och med att den underkastas Statsapparaten i rollen som driv- och överföringsorgan. Å ena sidan är den en mångfald i tiden

av förverkligade arbeten för en arkitekt, i rummet för mängden av arkitekter som arbetar vid samma tid. Å andra sidan är den en vilja till förenhetligande, till stil och till koncentration, den har positionen av en organiserande referenspunkt i det sociala rummet i dess helhet.

Erosionen, det obsoleta, ruinen finns närvarande i verket från dess konception, som en konkret virtualitet som agerar på miljön och tvingar fram ett val mellan vissa möjligheter vid det befriande ögonblick då verket framträder inte bara som underkastat utan också som konstruerat, inte bara projekterat utan också materialiserat. Ett ögonblick som innebär att tyngden sprids ut i de olika delarna, att uppresningen blir till i plural.

I egenskap av sammanfogning av disparata nödvändigheter som den artikulerar i sammanlöpande linjer i konstruktionen blir arkitekturen till vägvisare för människans sociala och teknologiska möjligheter, en inbjudan till att delta i rumsliga spel som begränsas av tekniken och de sociala relationerna, men också än mer av att det alltid är krigsmaskinen, idag i huvudsak en ekonomisk sådan, som representeras i dem. Denna maskin träder inte mot arkitekten eller dem som brukar dessa rum i en riskfylld strid öga mot öga, som den antike eller orientaliske krigaren, i ett slags jämlikhet. Den framträder som en serie tvång, en komplex räffling av rummet som måste slätas ut för att vi ska få fotfäste, kunna bebo det. Arkitekturen blir diskret, den ger akt på de regler som är dess undergång, den blir listig. Hur kan man utsäga singularitetens ögonblick, skapa en taktill syntes av visuella och materiella begränsningar, instrumentera heterogena utsagor så att en melodi framträder? Hur skapa rörelse i dessa tröga krav

som blockerar varje begär? Vad är ett arkitektoniskt program? Det som blir kvar när man glömt allt, när man föreslagit den form som vinner samtycke? Ännu en räffling, till och med monumental, svarar inte på det problem som krigsmaskinen ställer, skapar inte en händelse som kan upprepas, det nya program som arkitekturen skulle behöva utveckla. Tvärtom begravs den i denna räffling. Heroismen möter krigsmaskinen genom att imitera den.

Om arkitekturen territorialiserar genom att konstruera byggnader för arbete, boende, nöjen, kommers etc., deterritorialiserar den lika mycket de urbana territorierna genom att förändra deras dimensioner, framför allt vad gäller storleken. Denna deterritorialisering, denna upprensning av moderniteten i städernas hjärta, åtföljs av konstruktionen av nya territorier och av förvandlingen av andra till oberörbara helgedomar, och av en generell kvalifikation av rummen med utgångspunkt i generella planer. I detta universum av total kvalifikation, organisation och management har arkitekten en plats som är på en gång perifer och fritt vald, som en representation av reglerna för en lyckad kvalifikation, vilka inte kan vara annat än konventionella, och han drar linjerna från traditionen fram till ett föremål lämpat för en given plats.

Den visdom man bibringats av ålder, eller kanske av sjukdom, kan möjliggöra en sådan existentiell position, men den tillhör inte den unge arkitekt eller student som i skolan eller på universitetet konstruerar ett territorium av referenser som han fattar som externt i relation till det territorium han skolas in i, och som ska ge form åt hans framtida arbete. Stilen uppfattas ofta som ett slags »tics«, ett tecken med vilket man kan signera i allt övrigt banala

arbeten. Arbetet med serieproduktion eller med datorer som kan integrera serier av variabler, minskningen av den tid som ägnas varje projekt, allt bidrar till att driva arkitekturen tillbaka till den dekorativa position där konstruktion av rummet inte längre står på dagordningen. Frågan om den andre kommer då att ställas i *futur antérieure*, som om den redan hade behandlats, utan någon deterritorialiserande verkan, eller till och med med en reterritorialiserande, paralyserande verkan, utan att krigsmaskinen har kunnat intervensera och utan att något svar på den har kunnat konstrueras. Detta är att lösa problemet genom att negera det, att ta ett steg tillbaka för att kunna ta ett längre språng. Men i väntan på detta går hela stridens skönhet förlorad.

Krigsmaskinen är för Deleuze den rena exterioritetsform som manar staden eller Staten till att befästa sig och bli permanent, att omge sig med fortifikationer, att uppfinna nya konstruktioner för att försvara sig och anta utmaningen mot sin egen långa varaktighet. Arkitekturen befinner sig precis där staden eller Staten och krigsmaskinen stöter samman, och den lånar flera av den senares kännetecken. Det arkitektoniska rummet ska inte bara läsas inifrån, med utgångspunkt i bruket, som ett bebott rum; det är först och främst en händelse, något som bryter in från det yttre, en fråga ställd till blicken, och som sådan hör den till krigsmaskinens universum. Dess egenart, liksom arkitekturens, består i hur den framträder: fortifikationerna tilltalar oss som allra mest när de vittnar om en annan kultur, mer ålderstigen och annorlunda, och då vi fattar den som riktad mot oss, en liten krigsmaskin från en annan plats som stöter mot den försvarslinje som nu

blockerar vår väg. Krigsmaskinen och arkitekturen utgör ett brott i den existerande ordningen, de är tecknet på att en ny ordning håller på att ta form eller har existerat tidigare: detta är skälet till att ruiner eller monument gör mer intryck på oss än samtida arkitektur, som kan vara konventionell eller imitera de tidigare formerna. Det finns inte längre någon adekvat representation av krigsmaskinen, och inte heller av det rum som ska gestaltas via arkitektur, eftersom denna maskin molekylariserats och upplösts i samhället. Nu är det konfrontation med naturen (träden, molnen...) som blir till forskningens mest framträdande tema.

Krigsmaskinen skulle då vara naturen själv, med alla de katastrofala risker den utsätter människan för och som våra ingenjörer försöker skydda oss från genom de tekniska restriktioner de ålägger byggnaderna. Arkitekturen skulle då bestå i att närma sig naturen så mycket som möjligt (som vore den en frestelse), stödd på kalkyler, och med en ständig risk för »förglasning« (jfr. Jean Nouvels Fondation Cartier i Paris). Likväl kan man konstatera att denna konfrontation med naturen som människans andra praktiskt taget alltid åtföljs av en iscensättning av en kultiverad, tämjd och lantlig natur; relationen till naturen har gjorts till en dualitet, till och med en pluralitet.

Detta får oss att i krigsmaskinen se inte en representation av det utommänskliga, utan en annan modalitet av den mänskliga tillvaron, ett människans växt- eller djurbivande, som Deleuze och Guattari indikerar, vilket får oss att på nytt vända tillbaka till denna konfrontation: en konstitutiv klyvning hos människan vid vars rand konstverket skulle uppresas, i de material och dimensioner som



det väljer att bearbeta: sten, ljud, färger etc... Kriget är en passionerad relation till en materia, en handling där kroppar och människor drivs till sin gräns, försöker frigöra sig från de regler som håller dem borta från den frestelse som finns i denna gräns och innesluter deras raseri. Konsten följer materien ända till dess brytpunkt, men håller den likväl på avstånd. Territoriet är nu en av dessa möjliga materier, den mest synliga och den mest animala, mest förbunden med kroppen som den plats där handlingen utvärderas. Gruppens försvar eller erövring av ett territorium tillåter risktaganden som det enskilda djuret inte skulle utsätta sig för. Och människan har till priset av stora ansträngningar lyckats skaffa kontroll över allt viktigare grupper av djur, ända till den punkt då territoriet inte längre är krigsmaskinens primära objekt. Man bygger inte längre fortifikationer, inte ens i betong, utan endast simulerade fortifikationer, utan att förstå krigsmaskinens molekylarisering.

Varje gång jag hos Deleuze och Guattari stöter på idén att tänkandet går fram »mitt i« (*procède par milieu*), tänker jag på grässtrået eller ett rhizomsegment, en miljö som omgivning, en närliggande heterogenitet eller en alteritet som definierar genom skillnad. I relation till det arkitektoniska verket innebär denna idé om »miljö« att inskottet kommer först, trots att man ofta uppfattar det som försumbart, eller isolerar endast dess förbindelse-länkar, vilka upphäver miljön då de genomkorsar den.

I min läsning av *Mille plateaux* vill jag hålla fast vid grundidén, det vill säga att arkitekturen är en infångning av krigsmaskinen, att man väljer att etablera en singularitet då man ställs inför en frambrytande mångfald, att kon-

struera en kontaktyta mellan mångfalden och singulariteten. Vad som står på spel i den samtida konsten skulle kunna vara dess förmåga att betrakta syntesens punkt som rörlig, även om arkitekturen inte kan göra sig av med sin perspektivistiska enhet, som identifierar platsen för verkets upphovsman och för betraktaren, organiserar verkets underkastelse under upphovsmannen genom att betrakta hans position som given. Det lyckade med vissa moderna arkitekturverk som Centre Beaubourg och Eiffeltornet förefaller mig snarare bero på att de låter oss se den omgivning eller miljö i vilka de uppreses. Samma sak gäller för Arche de la Défense och alla andra verk med panoramiska dimensioner, där man inte kan garantera att ett öga ser samma sak som ett annat. På dessa platser sätts andra krafter i spel än representationens och de som fångar blicken i maktens bild. Orden har skilts från tingen och lämnar plats åt en mångfald berättelser. Det är fortfarande ytterst sällsynt att arkitekten ger plats åt berättelser, trots alla de postmoderna provokationerna.

I sökandet efter en sammanfogning av tyngd och ett rums elevation bildas en tredje kraft som fångar in den mänskliga närvaron genom utövandet av en funktion som kan uppfattas som en flykt från denna funktion (t. ex. habitatet). Kanske handlar det också om att organisera kommunikationen mellan den mänskliga närvaron och uttrycksdragen hos en abstrakt kraft som man har kunnat tänka som Gud eller som makt, och som man idag uppfattar som tomhet för att slippa att uttryckligen ställa frågan om den mänskliga gemenskapens nya horisont, det vissa kallat kommunism. Hur ska man kunna fortsätta att peka på denna gemensamma tillblivelse då det inte längre finns

någon mänsklig form och då de abstrakta formerna tenderar att spridas snarare än att samlas?

Den förverkligade arkitekturen förhåller sig till affekten på samma sätt som fortifikationerna till kanonkulan. Arkitekturen är arbete, formgivning, ett motstånd som utvecklas på samma sätt som den subjektiva kraft som attackerar den och mot vilken den skyddar, samtidigt som den behåller kontakten med ett slags vardagslivets pedagogik eller en konstnärlig vision av världen.

Arkitektens inlemmande i Staten, hans infångning och konstitutionen av det arkitektoniska verket som infångningsmaskin härrör från att det arkitektoniska verket ofta genom sin respekt för programmet accepterar definitionen av en interioritet. Det arkitektoniska verket accepterar att avgränsa ett inre och ett yttre, att skapa en omslutning vars inre överlämnas åt dem som bebos det eller de programmerare som tror sig representera dem. Detta upplöses ibland genom krav på en kontinuitet mellan omslutningens två sidor, en kontinuerlig övergång mellan det inre och det yttre, en permanent relation mellan det på så sätt skapade rummet och den exterioritet i vilken det utvecklas. Då kan rummet bebos på ett nomadisk sätt, i en virvelrörelse: rummet kan då helt enkelt bebos. Jag föredrar uttrycket »rummet bebos nomadiskt« framför »rummet bebos poetiskt«,<sup>2</sup> eftersom det senare innebär att rummet ska fabriceras, under det att rummet för den samtida stadsbon ofta är något man tar emot. Om arkitekten är detta rums poet, kan stadsbon inte vara annat än dess konsument eller nomad, den som förflyttar sig.

Arkitekturen fångas in av Statsapparaten genom att den måste garantera existensen av ett inre som begrepp. Den

blir ofta till en politiskt konserverande kraft, i spänningen mellan de affekter den genomkorsas av och de repetitiva och konservativa formgivningarna den tvingas syssla med. Alla livsformer kan bli ett hot mot verket, liksom alla typer av meteorologiska förändringar, vilket kan leda till en abstraherande rörelse och en reaktion mot samhället som tar konkret form i en polisiär relation till rummet.

Staten utgörs av en sammansmältning av grupper och deras samvaro. Kriget stöts ut i det yttre som något farligt, vars utstötta närvaro sedan iscensätts. Samma sak gäller pengarna i deras mest spektakulära form, det vill säga just vid den punkt där arkitekten kallas in. I storskaliga arbeten organiserar arkitekten byggprocessen och representationen av Statsmakten som en dubbel infångning av det intellektuella och det manuella arbetet, var och en med sina specifika former, vilka arkitekten tillåter oss att sammanbinda. Och idag, då arbetet alltmer dematerialiseras och det blir svårare att organisera det i form av massor, vilken är då arkitekturens framtid och hur bör dess syfte förändras?

Krigsmaskinen fångar Staten i ett skruvstäd mellan världsomspännande ekumeniska organisationer, som kapitalismen eller olika religioner, och de små och olydiga, marginella och minoritära hoparna: arbetslösa, politiska aktivister, konstnärer... Konstnärerna är de vars materiella arbete kommunicerar mest med de världsomspännande organisationerna och de som är mest benägna att på Statens kommando upprätta förmedlingar, stödjepunkter och riturneller som avleder och blockerar de flöden de själva satt igång. Då krigsmaskinen förslavats av Statsapparaten förvandlas den till en infångningsmaskin. Denna un-

derkastelse gör slut på den ständiga metamorfos som krävs för att upprätthålla en konstnärlig krigsmaskin; den förstatligade infångningsapparaten förmår inte manövrera i det yttres släta rum och vänder sig mot befolkningen i det inre, med alla de officiella konstnärliga praktikernas repressiva aristokratiska attityd till följd. Därav också den speciella svårigheten för arkitekten att förbli konstnär, givet hans disciplins speciella underordning under Staten.

Införandet av mångfalden i den reella materien, eller snarare infångandet av det reellas mångfald i formen, sker genom formens kontinuerliga variation, vilken kanske musiken har lättast att utforska eftersom den inte fordrar samma mobilisering av arbetskraft, inte lika mycket underkastat arbete. Och likväl ser vi musiken i dess traditionella eller klassiska former underkastad muskförläggaren, och den skapar insmickrande riturneller snarare än något kontinuerligt utforskande.

Det är i den imperiala politiska formen som den konstnärliga maskinen förefaller som allra mest underkastad, och den döms till ett slags ögonblickets förstening; detta är speciellt tydligt i arkitekturen, som inte längre skapar något, utan nöjer sig med att till leda upprepa tidigare utvecklade former. Övergångsperioderna är mer gynnsamma för konstruktörernas rörlighet och för utforskande av nya konstruktiva linjer, där staden och landet kan tränga in i varandra i en kontinuerlig variation mellan städerna. Risken med denna modell för en öppen rymd, eller det släta rummet som överlåter åt nomaderna att bestämma sitt boendes former, är att de tekniska instrument vi besitter idag förtingligar rörligheten som något kvantitativt, och att den inte fattas som ett nytt sätt att vara till:

den kanaliseras, räfflas och berövas sin frihet. På samma sätt får vissa monumentala arkitekturer tillblivselinjer-  
na att konvergera mot döden eller makten, eller båda på  
en gång, som den enda möjligheten, som den allestädes  
närvarande underkastelsens lag. Hur kan arkitekturen  
och konsten göra motstånd mot denna lag och mot den  
inbjudan till likriktning som varje dag hamras in genom  
medierna? Ett skapande som utförs av några få men ger  
tecken åt alla, som undviker delegerandets blindskär,  
bristen på ansvar och arbetsdelningen.

Kan man inta ett rum som man inte känner, eller vars  
lagar man inte känner, eftersom det inte upprepar sig och  
hela tiden är annorlunda, som öknen och havet för noma-  
den och sjömannen? Kan man uppnå samförstånd med ett  
rum som märkts av dessa skillnader? Krigsmaskinen ger  
sig först ut för att släta ut rummet, för att bryta ned de för-  
nimbara skillnaderna så att den bara kommer ha att göra  
med de osynliga skillnader inför vilka detta intagande blir  
till begär. Den kollektiva utsägelsesammansättningen  
märker först rummet, på ett punktuellt och likartat sätt  
hos nomaden, kanske också hos konstnären, eller rentav  
hos var och en, men i fallet med Staten innesluts ett terri-  
torium. Till skillnad från nomadtruppen, den ideala krigs-  
maskinen eller det konstnärliga projektet (till och med i  
kollektiv form) bildar Staten inte en enda kropp, utan den  
är fårad och uppbruten av olika kroppar som försöker att i  
den, mot den, i hemlighet återskapa krigsmaskinen.

Krigsmaskinen i staden idag är utan tvekan biltrafiken:  
kanske måste man betrakta de olika sätten att förflytta sig  
som lika många krigsmaskiner och utveckla nya visioner  
utifrån detta, i rörelse och med olika hastigheter, inte en

central, koordinerad och unik vision som är oförmögen att skapa hierarkier i de flöden vars tilltagande den kontemplerar. Kan konstnären intervensera i staden, och i så fall hur? I dess skådespel? I dess rörelse? I dess skådespel i rörelse? Detta är frågor som Deleuze aldrig ställde direkt, men som hans verk ändå öppnar genom att indikera krigsmaskinens två sidor, den offensiva och den underkastade, och dess innovativa funktion som gränssnitt i det bebodda rummet, dess paradoxala förmåga att göra rummet beboeligt genom sina speciella sätt att operera.

Detta är en krigsmaskin vars operationer hakar in omständigheterna, t. ex. den terräng den möter och de krafter den disponerar, och den får sin karaktär genom de möjligheter att transformera rörelsen som den föregriper. Det primära för den är rörelsen och inte egendomen. Det är en rörelse som går bortom det givna och redan uppnådda; en öppen kontinuitet, kanske helt enkelt sökandet efter en kontinuitet mellan det som kommer och sker, mellan det yttre och det som möter det från det redan givna; ständigt en föreställning om en spänd gräns snarare än ett centrerat defensivt rum. Men vid gränsen bibehålls det knappt lösta problemet, spänningen kvarstår och riktas mot en ny fråga, mot en ny form av permanent undersökning av rumtiden, eller andra dimensioner, som en förutsättning för liv.

## Diskussion

MANUEL DE LANDA: Jag skulle vilja peka på några samband med mitt inlägg, och kanske utveckla dem en smula. Det rör sig om förhållandet mellan strukturerade homogena strukturer och heterogena maskiniska sammansättningar. Se till exempel på nomadarméer: de är decentraliserade och bildar rhizom med landskapet, de förmår utnyttja dess enskildheter, medan den grekiska falangen och den romerska legionen var väsentligen homogena. Staten är egentligen en infångningsapparat, ursprungligen hade den inga arméer, utan dessa kom utifrån, och Staten fångade in dem, omfunktionerade dem för att försvara sig mot nomadernas attacker. På ett analogt sätt kan en hantverkare arbeta med heterogena material, vilket är ett annat paradigm än det hylomorfa schemat, vars analys Deleuze övertar från Gilbert Simondon, där det sker en rutinisering av arbetsprocessen och formen förvandlas av något påtvingat, på så sätt att den kommer att härröra från hjärnan och inte från ett partnerskap med materialet.

PIERRE GUILLET DE MONTHOUX: Jag skulle vilja fråga hur begreppen om territorium och Stat förskjuts beroende på läsningen, inte minst i den amerikanska reception av Deleuze som är så stark idag. Territorium, urbanism, rum, arkitektur, inga av dessa termer kan ha samma innebörd när de överförs till en annan kulturell och historisk kontext.

ANNE QUERRIEN: Det är sant att min presentation i hu-



vudsak baseras på franska exempel. Men man ska komma ihåg att territorium för Deleuze och Guattari är ett begrepp som också gäller för djuren, och att analysen börjar på en mer grundläggande nivå, i den animala sfären, till exempel som den diskuteras i kapitlet om »riturnellen« i *Mille plateaux*. Jag talar här med utgångspunkt i min egen forskning som primärt har gällt nationella territorier i Frankrike, vägar och dylik infrastruktur, från konstruktionen av katedraler till väg- och bromyndigheternas operationer på 1700-talet. Det är förvisso så att Statens infångningsapparat tar form tidigt i Frankrike. Men för mig är de begrepp som framläggs exempelvis i *Mille plateaux* ingen »stor teori« som måste äga giltighet överallt; böckerna växte fram ur konkreta diskussioner som ofta gällde omedelbara politiska strider och de innehåller inte några eviga sanningar. Tänk på att Deleuze själv talade om dem som verktyglådor.

**OIDENTIFIERAD:** Jag tycker att begrepp som nomadism idag måste relateras till exempelvis arbetslöshetsproblem. Det är uppenbart att Staten byter roll idag, inte minst på grund av den europeiska integrationen. Deleuze och Guattari och deras begrepp kommer ur en fransk etatistisk tradition, men här finns en socialdemokratisk stat som faktiskt är något helt annat. Det rebelliska är här inte riktat mot Staten, vilket förefaller vara fallet i högre grad i Sydeuropa. Vad är det egentligen man eftersträvar när man försöker överföra och överätta idéer till en annan miljö? Nomadism innebär

för mig bara isolering, så frågan är hur detta tema skulle kunna användas idag, här och nu, på ett konstruktivt sätt. Vad ska vi ha det till?

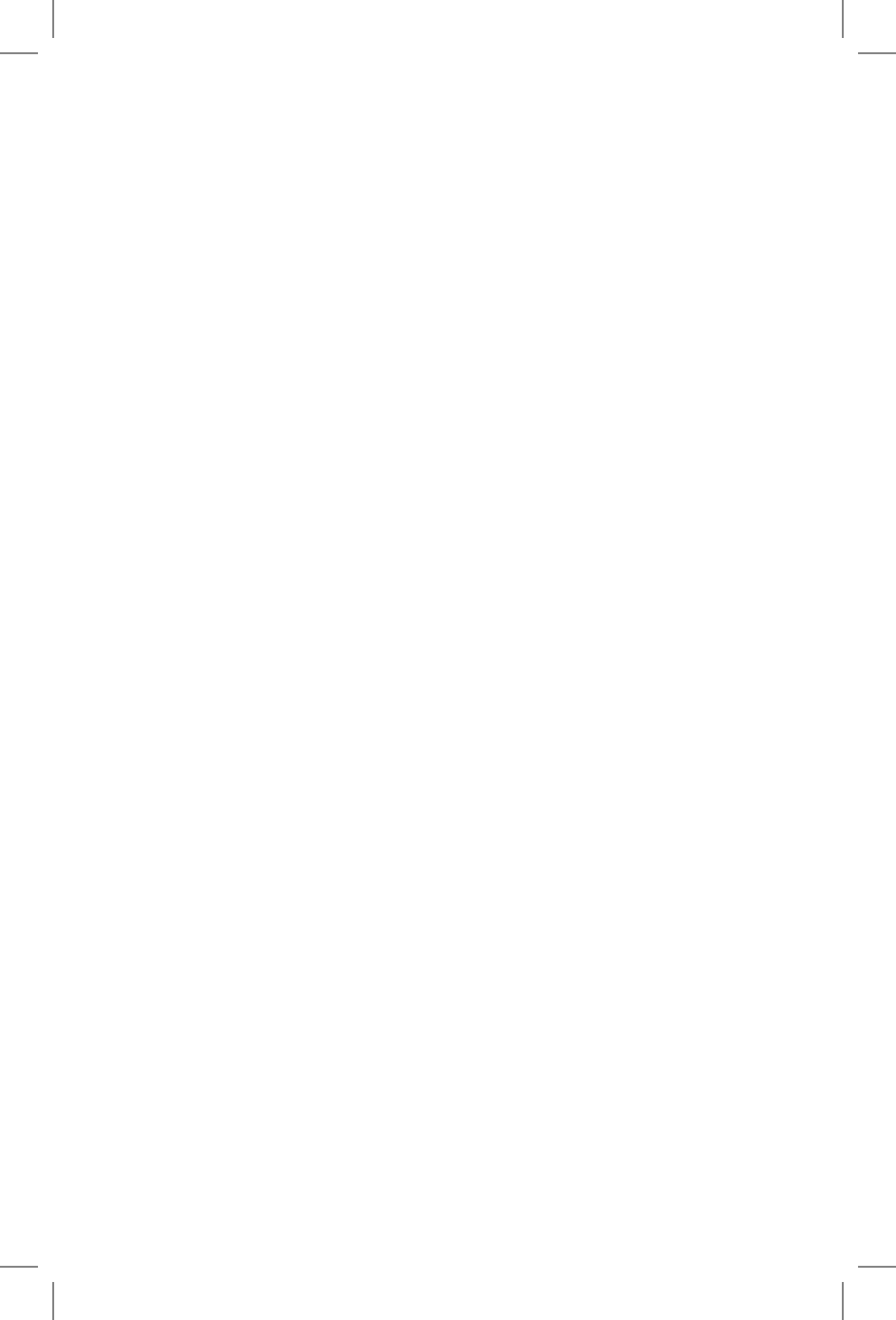
- AQ: Jag tror inte att sådana begrepp ska fattas som en beskrivning av viss specifik historisk eller politisk realitet: de kan vara ett sätt att tänka, ett sätt att skapa instrument för att reflektera över den egna verkligheten.
- MD: Frågan är viktig, och den förtjänar ett detaljerat svar. Alltså, vilken är det egentliga politiska relevansen hos Deleuze? Först och främst gäller det en omskrivning av historien via idén om mångfald, att kunna tänka utan totalitet. Vi har vant oss att tänka i historiska scheman: först har vi feodalism, sedan kapitalism, sedan socialism säger vissa, informationsåldern säger andra. Detta är en idé om en totalitet eller teleologisk ordning, och vi talar alltid om kapitalismen som vore den en totalitet. Deleuze låter oss tänka detta på ett nytt sätt: det finns inga totaliteter, utan bara *emergenta helheter* – till exempel institutioner, som inte är totaliteter utan emergenta individualiteter på högre nivå, vilka i sin tur kan ge upphov till städer, system av städer och nationalstater, men aldrig till totaliteter. Fernand Braudel och andra ger oss en annan bild av ekonomisk historia, som inspirerat Deleuze och oss som vill arbeta i hans efterföljd, och detta har viktiga konsekvenser, till exempel i tredje världen där det ofta finns en tanke på en nödvändig sekvens av historiska stadier, och där den europeiska historien ofta får utgöra en modell. Om vi

tänker i mångfalder kan vi se att Europas historia är mycket mer heterogen, med alla sina olika virtuella utvecklingslinjer, och det fanns alltid flera alternativ i varje ögonblick. Detta har enorma konsekvenser – vi kan söka i teknikhistorien efter andra produktionssätt som eliminerats eller marginaliserats, och det finns ingen nödvändighet vare sig i historien eller i den värld vi lever i idag. För mig har detta en omedelbar politisk och social relevans.

## Noter

1. Det grekiska ordet *nomos* betydde ursprungligen »betesmark« innan det fick betydelsen »lag«. Se Deleuzes och Guattaris kommentarer i »Traktat om nomadologin«, *Nomadologin* (Raster Förlag, 1998), 217, not 67 (diskussionen bygger på Emmanuel Delaroche, *Historie de la racine »Nem« en grec ancien* [Paris: Klincksieck, 1949]). Öa.
2. En anspelning på Heideggers tankar om boendet som »poetiskt«; se t ex «...dichterisch wohnet der Mensch...«, i *Vorträge und Aufsätze II* (Pfullingen: Neske, 1954). Öa.





## Diskussion 1

JOHN RAJCHMAN: Jag skulle vilja öppna diskussionen med utgångspunkt i dagens ytterst olika presentationer. Manuel ställde en neomaterialistisk Deleuze mot allehanda idealistiska och textuella modeller; Anne talade om de filosofiska begreppens födelse i olika politiska kontexter, framför allt då *pouvoir* and *puissance*, vilka båda översätts med *power* på engelska. *Pouvoir* förefaller mig vara något politiskt-institutionellt, något homogent eller homogeniserande, medan *puissance* snarare gäller det heterogena, kanske också en annan relation till materialiteten som sådan. En linje som löpte genom diskussionen kunde kanske förbinda följande problem: frågan om en annan relation till materialet, introduktion av en idé om komplex repetition i arkitekturen, och den »mindre vetenskaps« innebörd. Hur ser ni på begreppet *puissance* – finns här en enhetlig användning i alla dessa problemfält?

MANUEL DE LANDA: *Pouvoir* står för mig mot *puissance* som färdig form mot morfogenetisk potens. Det gäller ett slags kapacitet, något som kommer från det inre, en potentialitet i fysikalisk mening. Detta förnekas i det hylomorfa schemat, hos Aristoteles,

som ger upphov till en hel tradition där sedan Gud kan uppträda som all forms upphovsman. Denna andra *puissance* har gjorts osynlig även i verkligheten, i vardagen.

JR: Vad gäller Aristoteles finns hela komplexet av *dynamis* och *energeia*, som står nära Deleuzes tankar om det virtuella.

ANNE QUERRIEN: Men mångfald gäller också sociala rörelser. Det är just det som Toni Negri försöker visa i sin bok om Spinoza och som också är viktigt i Deleuzes bok om samme filosof: *puissance* som en förmåga till mångfald hos människor.

MD: Detta gäller alla populationer: människor, atomer, molekyler, emergenta ordningar. Deleuze säger detta i närmast algebraiska termer: tänk alltid »n -1«, på så sätt att totaliteten är subtraherad, tänk det multipla så att det inte formar en totalitet.

SVEN-OLOV WALLENSTEIN: Vi talade tidigare om den kungliga kontra den mindre vetenskapen, om teorematik i kontrast till sinnlig individualitet. I kapitlet om »Krigsmaskinen« i *Mille plateaux* refererar Deleuze och Guattari till Husserls text om geometrins ursprung och idén om »vaga essenser«, så här tycks de åtminstone för ett ögonblick använda tanken om »livsvärlden«, Husserls *Lebenswelt*, som grund för alla abstraktioner, fast de vid många andra tillfällen är negativa mot en sådan konception. Finns här en saklig närhet eller är likheten en chimär?

JR: De visar sig uppskattande mot Husserl, men i sista hand fattade han dessa vaga essenser som proto-



geometriska, han ville nå fram till de rena idealiterna. De nomadiska essenserna utgör snarare en annan och parallell typ av intelligibilitet. Till exempel är Manuels formbegrepp inte baserat på livsvärldens rörelser.

TRULS OLAF LIE: Om man som arkitekt eller konstnär arbetar med nya syntetiska material, vad sker då med singulariteterna som finns till exempel i sten; är inte detta en rörelse bort från materialet?

MD: Nej, det tror jag inte. Ta stål som fungerar som ett likformigt material, det betar sig alltid på samma sätt, vilket också påtvingar oss ett sätt att tänka om byggande, konstruktion etc. Kompositmaterial, som glasfiber, är å andra sidan ett rhizom, med heterogena kristaller sammanhållna av en matris, vilket ger oss möjlighet att konstruera i kontinuerlig variation istället för arbeta med kalkyler baserade på tryckkrafter och bärande element. Det handlar inte längre om form, utan om en distribution av intensiteter. Vi har förlorat denna tanke, men kanske kan vi återvinna den. Detta är analogt med vad jag tidigare hävdade om kapitalismen: att gå tillbaka till 1600-talet för att undersöka hur material användes då är inte någon regression, utan ett sätt att frigöra andra möjligheter, att skapa alternativa genealogier.

AQ: Bara en kommentar till Sven-Olovs fråga: mina egna arbeten gällde bland annat förhållandet mellan den kungliga och den mindre vetenskapen under 1700-talet, men termerna var egentligen de omvända; de ingenjörer som Deleuze och Guat-

tari kallar »mindre« eller »nomadiska« kallade sig ironiskt nog själva för »kungliga«, så termerna har helt enkelt bytt plats! Men den väsentliga skillnaden gäller inte denna terminologi, utan statusen hos det taktila och manuella, som man idag kan verifiera i äldre byggnader via sofistikerade dataanalyser, till skillnad från ett modernt formtänkande som är helt uppbyggt på det visuella.

s-ow: Min fråga gällde just något sådant, nämligen hur Husserl analyserar den process i vilken geometriska idealiteter växer fram ur en manipulation av sinnliga, ändliga material, och som tar sin början i konkreta mätningar av jordytan, av själva den fysiska marken. För Husserl skulle det geometriska objektet därmed paradoxalt nog vara *de*-territorialiserat, medan den mindre eller nomadiska vetenskapen skulle knyta oss till jorden, vara *re*-territorialiserande.

MD: Tänk på den inledande distinktionen i *Différence et répétition* mellan generalitet och universalitet: Husserls abstraktionsprocess skulle höra till det generella, den ger upphov till generella former till skillnad från den abstrakta maskinen, ekvationen för cirkeln som givet vissa värden ger en parabel, ellips etc, hela familjen av kurvor. Detta är något universellt och virtuellt, Husserls operation leder däremot via abstraktion från det taktila till det generella. Jag medger att Deleuze och Guattari verkar tillskriva Husserl en viss känsla för det anexakta, men han utvecklade det inte långt nog, han gjorde det inte till något självständigt.





## Deleuze och estetikens bestämning *Jacques Rancière*

I det följande kommer jag varken att försöka situera en deleuziansk estetik inom hans tänkandes allmänna ram, eller situera Deleuzes »estetiska« texter inom det estetiska tänkandets allmänna ram. Å ena sidan kunde man argumentera att ämnet för Deleuzes texter om måleri, film och litteratur inte är någon specifik »konst« , utan snarare olika tankeförmågor: förnimmelse, bilder eller tecken. Deleuzes analyser gör inte anspråk på att höra till den estetiska traditionen. Men just därför tillåter de oss att bättre förstå varför estetik i grund och botten inte är en disciplin med ett eget ämne, sina egna metoder och skolor. Namnet estetik betecknar inte en filosofisk disciplin, utan en idé om tänkandet. Estetik är inte en kunskap om konstverk, utan ett sätt att tänka som utvecklas i relation till konstverk, och tar dem som vittnen i en fråga som gäller det sinnliga och den tankekraft som bor i det, före tänkandet, okänd för det. Därför kommer jag att försöka visa hur Deleuzes ämnen och sätt att beskriva och begreppsliggöra leder oss in i centrum för det som kan tänkas i den tvåhundra år gamla och fortfarande så dunkla benämningen »estetik«. Med utgångspunkt i detta kommer jag också att försöka visa hur Deleuzes tänkande självt hör till en estetik uppfattad inte som en teori om konst utan som en idé om tänkandet.

Jag börjar med två formuleringar hos Deleuze som vid första anblick verkar motsägelsefulla. Den första kommer från *Qu'est-ce que la philosophie?*: »Konstverket är en förmimelsevarelse, och inget annat: det existerar i sig. [...] Konstnären skapar block av percepter och affekter, men skapandets enda lag är att kompositet ska kunna hålla ihop av sig självt.«<sup>1</sup> Den andra kommer från *Logique de la sensation*: »Med måleriet blir hysterin konst. Eller snarare, med målaren blir hysterin måleri.«<sup>2</sup>

Vid första anblick säger det första påståendet vad som ter sig som ett krav på varje estetik, fattad som en diskurs om konst: att det finns ett sätt att vara som är konstverkets. Konstverket är vad det är i och med att det står för sig självt. Det är objektet framför oss, som inte behöver oss utan består genom sin egen lag om formens och materialets enhet. Det kan vara den »sammansättning av handlingar« genom vilken Aristoteles definierade tragedin; den lugna idealiteten hos den grekiska statyn enligt Hegel; Flauberts »bok om ingenting« som står för sig själv i kraft av sin stil; den yta av färgfläckar som för Maurice Denis definierade måleriet etc. Deleuze förefaller placera oss framför verket på just detta sätt och säga: »se vad som finns«. Så öppnar också *Logique de la sensation* med en beskrivning av vad en målning av Bacon presenterar för oss: »En rund form märker ofta ut platsen där personen, det vill säga Figuren, sitter.« En rundning, en oval, cirklar, plastiska procedurer, en klart utmärkt och karakteriserad rymd: Deleuze beskriver »vad som finns« framför oss, på verkets plana autonoma yta. Och »vad som finns« kan beskrivas i termer av en formgrammatik. Deleuze beskriver mycket riktigt ytan hos en målning av Bacon som den strikta kombinationen av två

former som identifierats av konsthistoriker och konstteoretiker: det haptiska rum som teoretiserats av Alois Riegl och den gotiska linje som begreppsliggjorts av Wilhelm Worringer. Målningen byggs upp av tre saker: ett färgfält som utgör grunden, en figur och en rund form som på en gång förenar och skiljer dem åt. Samexistensen av dessa tre element definierar ett haptiskt rum, det vill säga ett rum där känsel och syn förenas på samma plan. Detta var det rum som för Riegl karakteriserade den egyptiska basreliefen. Men i detta rum var konturens funktion att essentialisera den figur den utslöt. I Bacons arbete, hävdar Deleuze, har det haptiska rummet en annan funktion. Det essentialiserar inte, utan snarare disorganiserar.

Denna funktionella omvändning sker genom en formell operation som rör konturen. Hos Bacon kommer konturlinjen att identifieras med en annan linje som hör till en annan forms logik: den nordisk-gotiska linjen hos Worringer, linjen som böjs, bryts, suddas ut och byter riktning. Denna icke-organiska linje disorganiserar den essentialiserande konturens funktion. Den dyker in i accidensternas värld och förvandlar den till en plats för spänning och konfrontation, en plats som deformerar de andra elementen. Ytan i Bacons måleri kan alltså definieras som en specifik kombination av former: Riegls haptiska, »egyptiska« rum, som disorganiseras genom att dess kontur identifierats med Worringers nordiska, gotiska linje.

Man kan alltså definiera en formel för Bacons måleri i en generell formgrammatik. Men hur kan detta arrangemang av plan och linjer, som definierats med utgångspunkt i stilistiska kriterier, ges namnet på en mentalsjukdom: hysteri? Jag säger »mentalsjukdom«, men faktum

är att det finns en hel tradition för vilken hysteri inte bara är en sjukdom. Mer specifikt är hysterin den sjukdom som står emot verkets utveckling, som hindrar det från att uppnå autonom existens genom att i konstnärens kropp hålla de krafter fångna som annars skulle göra verket objektivt och autonomt. Här tänker jag på vad Flaubert i ett brev till Louise Colet skrev om *Den helige Antonius frestelse*: den kraft som skulle ha givit verkets marmorblock dess konsistens tog en annan riktning. Den gick inåt snarare än utåt. Och med detta förinnerligande blev den vätskeartad och strömmande runt i Flaubert likt en nervsjukdom. Fattad på så sätt är hysterin verkets precisa motsats. Den är den passion eller nervösa utgjutelse mot vilken Flaubert och hans tradition ställer musklernas atletiska och skulpturala kraft.

Hur kan då verkets förmåga att »stå för sig självt« identifieras med hysteri? Låt oss återvända till de första raderna i *Logique de la sensation*. Den runda formen, ovalen och parallelepipeden är formella element med en precis funktion: att isolera figuren. De isolerar den, inte för att essentialisera den likt den egyptiska konturen, inte heller för att förändliga den likt den bysantinska mandorlan, utan för att hindra den från att träda i kontakt med andra figurer, från att bli del av en berättelse. Det finns nu två sätt att bli del av en historia: genom den externa relationen av likhet, den representerade figurens relation till vad den föreställer; och de länkar på verkets själva yta som figuren har till andra figurer.

I grund och botten utgör detta två sidor av samma modell, nämligen den representationella modell som etableras av Aristoteles *Poetik*. Att representera betyder två sa-



ker. För det första är verket en imitation av en handling. Genom sin likhet låter det något som finns utanför sig självt kännas igen. För det andra är verket den representerande handlingen. Det är en sammanlänkning eller ett system av handlingar, ett arrangemang av delar som i den representationella modellen har ordnats enligt en precist definierad referens: de funktionella arrangemanget av en organisms delar. Verket lever i så måtto som det är en organism som imiterar organismens liv i allmänhet. Detta betyder att verkets *techne* svarar mot en bild av naturen, mot den *dynamis* som fullbordas i den levande organismen i allmänhet och i människan i synnerhet.

Den enkla idén om verket som ett autonomt system av former befriade från varje mimetiskt tvång är alltså inte nog för att underminera den representationella modellen. Den splittar bara denna modell i två halvor genom att lägga tonvikten vid det andra elementet, verkets organiska konsistens, och inte vid dess mimetiska avhängighet. Den ställer naturen som en förmåga till produktion mot naturen som en modell för figuration. En veritabel frigörelse av verket kräver ett andra brott. Den implicerar en förstörelse av den organiska karaktär som är representationens andra fundamentala resurs. Det är här som begreppet hysteri får sin mening. Att hysterisera verket, eller att göra ett verk av hysteri, innebär att upplösa den organiska karaktär som ligger latent i själva definitionen av verkets »autonomi« – vilket innebär att denna natur vars *telos* är organisk autonomi måste göras sjuk. Det bildkonstnärliga verket måste då uppfattas som en sjukdom som drabbar den organiska naturen och den figuration som imiterar naturens *dynamis*. Vad som byggs upp av de ovannämnda

formellt-grammatiska elementen är egentligen en kris, ett sätt att provocera fram en sjukdom i naturen. De formella elementen skisserar scenen för en strid eller en kris. Basons kontur är en arena, en ring, en gymnasts matta. Den är platsen för en strid: måleriets strid mot figurationen. Alltså har elementen i den »formella koden« noga vridits till av Deleuze för att organisera denna ring. Se bara på hur han förändrar innebörden i Worringers analyser. För den senare var linjen idealitet, en förmåga till ordning. Till och med den gotiska linjen hade en dubbel funktion. Den visade på en oro, en oordning, men den var också ett korrektiv genom att manifesteras en ideal kraft, eller mer precist en livskraft. Deleuze ger denna analys en omvänd mening: för honom blir linjen en kraft hos kaos som drar med sig alla former, kraften i djur-blivandet som upplöser de mänskliga gestalterna. Den leder det figurativa rummet mot dess katastrof. Konturen skisserar alltså ett stängt fält beläget mellan två krafter. Runtom den får färgfältet figuren att resa sig upp mot kaos krafter, de icke-mänskliga, icke-organiska krafterna, tingens icke-organiska liv, vilka slår mot figuren. Innanför den försöker figuren själv fly, disorganiseras, tömma sig själv genom sitt huvud och bli en kropp utan organ för att därigenom återförenas med de icke-organiska krafterna. Alltså blir verkets apollinska förmåga att »stå för sig självt« en dionysisk hysteri, vilket inte innebär att verkets krafter strömmar in i konstnärens kropp – det svaghet som Flaubert förkastade – utan ett inflyde i verket av de figurativa data vars sönderbrytande utgör verkets själva arbete.

Vi kan nu omformulera den motsägelse som förefaller ställa verket uppfattat som ett autonomt »komposit« av

förnimmelser mot verket fattat som hysteri. Detta rena »förnimmelsekomposit« är egentligen ett »kraftkomposit« i termens fysiska mening. Den »formella« beskrivningen av målningen är beskrivningen av en strid. Figuren är både agent och patient i en defiguration. Dess utgångspunkt är inte den tomma duken på vilken ett spel av färgade förnimmelser kommer att deponeras. Duken, säger Deleuze, är aldrig tom. Den är alltid redan upptagen av figurativa data, det vill säga inte bara av de figurativa visuella koderna, utan också av klichéerna, av *doxa*, en värld av skuggor likt i Platons grotta. Hos Platon måste vi ta oss ut ur grottan för att nå idéns sol. Hos Deleuze måste vi torka duken ren från de figurativa skuggor som belamrar den för att uppnå den rena förnimmelens ljus. Vilka är då dessa »figurativa data«, eller denna *doxa*? Det är de betydelsebärande och sensomotoriska uppdelningarna av varseblivningsvärlden såsom den organiseras av människodjuret när det gör sig till världens centrum, förvandlar sin position som en bild bland andra bilder till ett cogito, ett centrum från vilket det kan fortskrida och dela upp världens bilder. »Figurativa data« är alltså en uppdelning av det synliga, det signifikanta och trovärdiga som organiseras av imperier i termer av kollektiva aktualiseringar av subjektets imperialism. Konstens verk är att upplösa denna värld av figuration eller *doxa*, att avfolka denna värld, att suddas bort det som alltid finns där i förväg på varje duk eller yta, att öppna dessa bilders huvud för att införa ett Sahara. Ty de platonska solen, det Godas Idé, motsvaras hos Deleuze av en det rent Sinnligas ort, en rättvisans plats som kallas Sahara. Detta är hur kapitel 5 i *Logique de la sensation* beskriver den slutliga gränsen för

den rörelse genom vilken figuren flyr mot materiens molekylära spridning: »Vi kommer att tvingas gå så långt för att instifta det rättvisans rike som inte längre kommer att vara av Färg eller Ljus, en plats som inte kommer att vara något annat än Sahara.«<sup>4</sup>

»Vi kommer att tvingas gå så långt«: Deleuzes beskrivningar visar figurens kamp för att nå cirkelns andra sida, för att återförenas med färgfältets krafter, med det osynligas krafter, med de krafter som tillhör den rena sinnlighetens kaos, rättvisans öken. Men om rörelsen gick ända dit skulle det inte längre finnas någon figur, inte längre något verk. Den yttersta gräns mot vilken defigurationen tenderar är ren schizofren dissociation, vansinnet som frånvaro av verk. Verket kan gå så långt bara till priset av att förinta sig självt.

Verkets scen är därför en rörelse som hålls på plats, en spänning och en station – i den bemärkelse som man talar om korsets stationer. Verket är en korsets väg, figurationens kors, som framträder i Bacons målningar med figurer slagna likt en rasande Kristus. Men verket håller den rasande figuren som försöker fly på plats. Verket är en station på en omvändelsens väg. Dess hysteri är en schizofreni som hålls kvar inom ramen så att den fortfarande bildar ett verk och en allegori över verkets arbete (*le travail de l'oeuvre*). Det privilegium som Deleuzes bildestetik tillerkänner Bacons verk, och expressionism i termens vidaste mening, är att de visar och allegoriserar metamorfosens ögonblick, visar konsten i färd med att skapa sig själv – hysteriskt – i sin kamp med figurativa data. Alltså finns en paradox i Deleuzes »estetiska« texter. Det rena förnimmelsekompositet är egentligen en förnimmelsernas tea-

ter, där förnimmelsen fungerar som defiguration och tänjs mot en gräns den inte kan uppnå utan att försvinna. Men detta innebär att denna förnimmelseteater själv är en allegori över verket och en allegori över tanken. Verket är för Deleuze framför allt en allegori över verket. Det visar sitt *telos*, sin rörelse och sitt sätt att hålla sig tillbaka. Figuren är för Deleuze på en gång en *formel* för en transformation och dess allegori. Och hans omdöme om figuren är beroende av dess förmåga att bli en formel och ett *effigium* som förmår att på en gång genomföra och allegorisera den tillbakahållna flyktens rörelse.

Här kan man tänka på filmböckerna och hur rörelsebildens gräns och tidsbildens födelse emblematiseras i två effigier, två kvinnoansikten, två »galna kvinnor«: kvinnans ansikte (Vera Miles) i Hitchcocks *The Wrong Man* och Irenes (Ingrid Bergman) i Rossellinis *Europe 51*. Båda ansiktena vittnar om samma övergång: kvinnan i *The Wrong Man* som sjunker ned i schizofreni efter att hennes man blivit oskyldigt anklagad, och societetskvinnan i *Europe 51* som blir »galen« i ögonen på den värld som hon överger av solidaritet med arbetare och prostituerade. Båda kvinnorna drar sig undan från världen av social *doxa* och rättvisa. De rör sig mot en annan rättvisa, öknens, försteningens och inspärningens. Men aristotelikern Hitchcock glider undan från denna övergång till den andra sidan som skulle ha uppslukat rörelsebildens storslagna uppbyggnad och den välformade fabel han fullbordar. Rossellini tar det sista steget och gör den film som ansiktet kräver.

Men hur markeras denna övergång i strikt cinematografiska termer? Med neorealismen, och framför allt hos Rossellini-Bergman, går vi från en typ av tecken till en an-

nan. Vi lämnar rörelsebildens sensomotoriska koordination för att inträda i ett universum av rena optiska och akustiska situationer, världen av *optecken* och *ljudecken*. Men hur kan en sådan teckenregim särskiljas estetiskt? I Deleuzes analys är det inte bildens natur som markerar språnget från ett system till ett annat, utan de fiktiva egenskaperna hos situationen och rollfigurerna. I *Europa 51* arbetar Irene en dag i en fabrik för att hjälpa en av sina protegéer. Hon konfronteras med en olidlig optisk och akustisk situation, det löpande bandets hastighet och de väskor som måste kontrolleras i hög hastighet mitt bland dammet och oljudet. När hon återvänder hem, säger hon: »Jag trodde jag såg de dömda«. Genom denna fiktiva erfarenhet och de ord med vilka hon summerar den blir hon allegorin för konstnären som Deleuze vanligen presenterar den: konstnären som begett sig ut i öknen, gått över till kaos krafter, som upplevt en alltför stark och övermäktig vision, återvänder »med röda ögon« och inte längre passar in i representationens värld. Det är inte bilderna i *Europa 51* som förändrar karaktär. Det är rollfiguren Irene som bildar ett emblem för konstens generella förmåga att slita oss bort från den sensomotoriska koordinationens värld, det vill säga från världen av *doxa* och de behärskningsprocedurer den implicerar.

Tidsbilden borde vara en direkt presentation av tiden, som är allt blivandes egentliga kraft. Men denna direkta presentation är en allegorisk presentation. Irenes fiktiva ansikte allegoriserar det som betecknas av tidsbilden som begrepp: icke-kontinuitet, alla sinnliga datas diskordans. Samma sak gäller de »slagna« figurerna i Bacons målningar, till exempel påven Innocentius X, målad efter

Velázquez. Innocentius X skriker likt någon vars enda återstående funktion är att »synliggöra de osynliga krafter som får honom att skrika«. Den »rena sinnliga situationen« är en allegori över måleriet. Men allegorin över måleriet är också en allegori över tänkandet. Tänkandet i allmänhet är den rörelse som registrerar kaos krafter, som låter dem tränga in och förstöra representationens och doxans normer. Men det innesluter och infångar också dessa krafter, det delar upp kaos med sina plan. Denna motsägelsefulla rörelse är vad som figureras på målningens eller filmdukens yta. Men rörelsen kan bara figureras till priset av att den från de figurativa och fiktiva egenskaperna lånar medlen för att figurera den rörelse som stöter bort dem. Anti-representationens rike måste låna medlen för att kunna visa sig från representationens rollgestalter och situationer. Och exakt det samma gäller för Deleuzes studier av litteratur. Han säger oss att litteratur är en materiell kraft som sänder ut materiella kroppar. Och likväl privilegierar hans analyser inte stilistiska eller kompositionella procedurer, utan speciella slag av karaktärer och situationer, situationer av förvandling och karaktärer som passerar mellan två världar, som återvänder med »röda ögon« från den »första naturens värld«. Och på samma sätt använder Deleuze sig av dessa hjältars fiktiva egenskaper för att definiera vad som är specifikt för litteraturen. Till exempel identifieras det »smärtsamma pipande« som huvudpersonen i Kafkas *Förvandlingen* upplever på ett fiktivt plan med den materiella produktionen av ett annat språk i språket.

För mig är denna omvändning inte en motsägelse eller ett trick i Deleuzes analys. Den markerar snarare att hans

idé om konst är inskriven i det estetiska tänkandets tradition. Denna tradition handlar inte om en teori om konst, utan om ett sätt att varsebliva och begreppsloggöra konstnärliga ting som tanke-ting, och om en idé om tänkandet som ligger till grund för denna varseblivning.

Vad betyder »estetik« vid det ögonblick då begreppet framträder under sent 1700-tal och tidigt 1800-tal? Först och främst har det den negativa innebörden att poetiken kollapsar. Poetiken var den form av sanning som styrde verken i representationens universum. Detta universum styrdes av den mimetiska principens dubbla operation, som omnämndes tidigare. Å ena sidan producerar verket en likhet. Men verket självt är också en likhet i så måtto som det utgör en organism, ett *logos*, ett »skönt levande väsen«. Verkets *techne* förlänger naturen, *fysis*, den rörelse som fullbordar livet i organismen. Verket är en produktion normerad av denna andra produktion som är *fysis*, den kraft som är gemensam för livet, organismen och verket. Estetiken placerar tvärtom inte längre verket i centrum, utan *to aistheton*, det som kan förnimmas och kännas. Detta har ofta förkastats som en motsägelse inneboende i estetikkbegreppet självt. Under det att kollapsen av representationens norm teoretiskt sett borde leda till verkets och dess krafts suveränitet, refererar estetiken genom själva sitt namn verket till dess empiriska betingelser och verkningar. Den privilegierar affekten, och vad mer är, en affekt som tillhör betraktaren.

Men det finns här ingen motsägelse. Estetikens *aistheton* betecknar egentligen inte en känsla som upplevs inför verket, utan verkets inre natur, den egenskap varigenom det är ett verk och ett tankens verk. Trots alla romantiska



proklamationer om den obetingade karaktären hos den skaparkraft som inte känner någon annan norm än sig själv gäller den romantiska absolutifikationen inte den konstnärliga viljan. Det är en absolutifikation av dess objekt. Och grunden för denna absolutifikation är idén att verkets sinnliga textur själv är en tankens textur. Verket är ett tankens verk, inte för att en idé har påtvingats ett material och givit det form, utan för att verkets modus av sinnlig närvaro är ett specifikt modus av tänkande. Estetik innebär ett perspektivskifte: verkets tanke refererar inte längre till en idé om reglerna för verkets produktion. Den subsumeras under något annat: idén om en speciell »varietet« hos det sinnliga, närvaron i det av en förmåga som överskrider dess vanliga regim, en förmåga som både är och inte är tänkande, som är tänkandet då det blir annat än sig självt: en produkt som är likvärdig med en icke-produkt, ett medvetande likvärdigt med ett omedvetet. Estetiken gör verket till en punktuell manifestation av en andens motsägelsefulla förmåga. Kants teori om geniet definierade det som en förmåga som inte kan göra reda för vad den gör. Schellings *System des transzendentalen Idealismus* fixerar paradigmet för en produkt som gör det medvetna ekvivalent med det omedvetna. Hegel gör verket till en station hos anden då den är utanför sig själv: anden är närvarande som det som ger duken liv, gudens leende i sten. Verket är en det sinnligas varietet som är skild från dess vanliga förbindelse, och det utgör en manifestation av anden, men en ande som ännu inte känner sig själv. Det estetiska föds som ett tankens modus när verket subsumeras under kategorin heterogen sinnlighet, under idén att det finns en zon av det sinnliga som skiljs från det

sinnliga universums vanliga lagar och vittnar om närvaron av en annan förmåga. Det är till denna andra förmåga – förmågan hos det som mitt bland det sinnliga självt vet utan att veta – som man måste ge namnet ande, eller, som Deleuze säger, »le spirituel«. Det är inte nödvändigt att ge en mer precis bestämning: idén om en zon i det sinnliga kvalifierad genom aktionen av en heterogen förmåga som ändrar dess regim, som gör det sinnliga mer än bara sinnligt, förvandlar det till tänkande, men ett tänkande under en singular regim: ett tänkande annat än sig självt, ett *pathos* som också är ett *logos*, ett medvetande som är ett omedvetet, en produkt som är en icke-produkt. Estetik är den typ av tänkande som underkastar betraktandet av verk idén om denna heterogena förmåga, förmågan hos anden som en låga som kan både illuminera och bränna.

Men denna förmåga inom det sinnliga, denna tankeförmåga som inte tänker, kan fattas enligt två alternativa scheman. Det första understryker att *logos* är immanent i *pathos*, tanken i det som inte tänker. Tanken inkarneras, låter sig läsas i det sinnliga. Det är den romantiska modellen för en tanke som springer fram ur stenen och öknen och in i anden, en tanke redan närvarande i tingens själva textur, inskriven i en klippas eller en snäckas räfflingar, och som höjer sig upp mot allt mer explicita former av manifestation. Det andra schemat är det förras motsats, och griper anden vid dess slutpunkt, då bilden förstenas och skickar anden tillbaka till öknen. Det understryker att *pathos* är immanent i *logos*, att det som inte tänker är immanent i tanken: Schopenhauers »ting i sig«, det grundlösa, odifferentierade eller dunkla i det pre-individuella livet.

Hegels estetik markerar kraftigt sin skillnad från denna

romantiska andes geologi, men likväl utgör den en exemplarisk illustration till den första rörelsen. Verket är andens station utanför sig själv: anden som misslyckas med att finna sig själv i det yttre men i detta misslyckande förbereder verkets framträdande, från pyramiden som förgäves försöker innefatta den, till poemet som leder den ända fram till all sinnlig framställnings gräns, och går genom den grekiska konstens *akme* där den ger sig själv sin fullt adekvata sinnliga gestalt. Estetiken är historien om formerna av sammanfallande mellan den konstnärliga föreställningens rymd och rymden för andens självframställning i det sinnliga. Konstens död markerar det ögonblick då anden inte längre behöver framställningens yttre former för att presentera sig inför sig själv. Detta innebär att representationens rymd inte längre är en presentationens rymd.<sup>5</sup> Vad blir den då? Den blir en bild av världen, Platons *doxa* eller Flauberts *bêtise*.

Frågan om den estetiska moderniteten, frågan om en konst efter konstens död, formuleras då i dessa termer: att hävda den konstnärliga representationens förmåga mot representationens *doxa*; att hävda andens förmåga såsom jämbördig med dess andra – naturen, det omedvetna, stumheten – under betingelse av en kapplöpning med olika *doxa*-maskiner, dessa maskiner som producerar bilder av världen och som redan på Hölderlins tid gjorde Apollon till journalisternas gud; på den tiden kallades dessa maskiner tidningar, nu kallas de television. Konstens *estetiska* program, konstens program då den hör till tänkandets estetiska modus, betyder då: att vända om andens riktning från konst till *doxa*, att göra verket till en återerövring av det andliga som gått förlorat i denna rörelse, att

göra »le spirituel« till motsatsen till den klassiska förmågan att inkarnera och individualisera. Verkets bestämning beror då på denna andra figur hos det »andliga«: immanensen i tänkandet av det som inte tänker, grundlösheten hos det icke-differentierade, icke-individuella livet, moln av atomer eller sand; det patiska under det logiska, det patiska vid dess vilopunkt, a-patin.

Projektet att göra verkets förmåga likvärdig med den rena sinnligheten, ett icke-signifierande sinnligt, presenteras nu i form av en uppgift eller en strid. Den process av defiguration som Deleuze analyserar i Bacons måleri är exempelvis identisk med den reningsprocess som genomförs av Flaubert då han rad efter rad plockar isär de grammatiska konjunktioner och semantiska inferenser som bildar en historias, tankes eller känslas vanliga konsistens. Denna reningsprocess har ett precist syfte: att göra meningens kraft likvärdig med en sinnlighet som inte längre tillhör människan inom representationens ram, där hon är en betraktare som blivit sitt eget betraktandes objekt: skum, småsten, sandkorn. Reningsprocessen ersätter en dumhet – doxans tomma överskott på betydelse – med en annan dumhet: tomhetens eller oändlighetens a-signifikans, det stora indifferentia flöde som för med sig atomerna i sina virvlar och flöden. På samma sätt förbinder Proust verkets kraft med upplevelsen av något sinnligt som unddragits från sina betingelser, vid den knakande fog där två världar stöter mot varandra. Den rena sinnlighetens värld, något sinnligt som kan förnimmas av stenarna, träden, landskapet, ett ögonblick under dagen. Vi vet att Proust i sin ungdom drömde om en ideal bok: en bok vars substans vore några få ögonblick lyfta ur tiden, en bok

gjord av »små ljusdroppar«, substansen i våra skönaste ögonblick. Detta är det estetiska tänkandets stora dröm: förnimmelsernas språk, ett verk gjort av en sinnlig substans som på en gång och omedelbart är såväl upplevelsens som tänkandets substans. Detta är den dröm som ligger till grund för teoretiserandet kring musik under 1800-talet. Musik är den omedelbara förbindelsen av tanke och förnimmelse, ett förnimmelens språk som på en gång är matematiskt och affektivt. Det är också den dröm som ligger till grund för det tidiga 1900-talets teoretisering av filmen som ljusets språk. Ljus är kvintessentialiserad, förändligad materia. Och de nya ljusmaskinerna är också skriftmaskiner. Den uppdelning som frambringats av representationens par tal/synlighet kontrasteras med en inre manifestation av det sinnliga som skriver och framvisar sig själv i sitt eget språk. Här antogs *fysis* finna sitt eget språk: det tekniska instrument som griper det skulle omedelbart utgöra en estetisk förmåga.

Men musiken talar inte, kameran skriver bara metaforiskt och de små dropparna av erfarenhet har inga händer med vilka de kan skrivas ned på papper. Proust åberopade den inre bok som »intrycken« präntade in i honom, av vilka hans egen bok skulle vara en översättning. Men intrycken präntar inte in något. Den rena förnimmelsen upplöser de normer som styr representationens värld. Detta dionysiska uppsprickande är inte en skrift. Det rena »intrycket« är den imaginära föreställning som försöker förena den dionysiska, sinnliga förmågan till disorganisering med den apollinska förmågan till skrift i en enda akt. Men denna enhet är dömd att förbli imaginär. Prousts roman blir konstruktionen av en analogisk fabel,

en fabel som konstruerats för att få oss att känna samma affekt som i den rena sinnligheten. Det är ekvivalenten till den bok som skulle ha skrivits av den rena förnimmelsen. Och upptäckten av bokens epifaniska princip skrivs in i boken själv som kulminationen på den stora fabeln om sökandet efter sanningen i en aristotelisk anda. Det moderna verket, det »estetiska« verket, antar gestalten av ett paradoxalt objekt. En estetisk sanning, sanningen om det rent sinnliga, om det heterogent sinnliga, infogas i en aristotelisk poetik: kunskapens och ödets intrig som utvecklas genom peripeti och igenkännande. Prousts roman presenterar denna exemplariska figur, där Schopenhauers fråga – hur bryta med världen som föreställning? – skrivs in i en aristotelisk-hegeliansk sanningsintrig såsom felets tillblivelse.

Därav kan man sluta sig till en generell lag för den estetiska konstens regim. Den beror på idén om något rent sinnligt, ett *aistheton* fattat som den ursprungliga enheten av tanke och förnimmelse. Men denna enhet är aldrig given som sådan. Förnimmelsernas språk är egentligen en förnimmelsernas teater. Och det är just en sådan teater som iscensätts på ett exemplariskt sätt i Deleuzes studier av Bacons måleri och Rossellinis filmer. De framvisar verkets motsägelsefulla natur under den estetiska konstens regim, en motsägelsefullhet som gäller dess själva princip. Verket åberopar det patiska elementet, tanken som träd eller sten som försöker upplösa doxans ordning; men detta patiska element är självt innefattat och återbildat inom en organicitet och ett *logos* av en ny typ. Samtidigt söker Deleuze också efter det rent sinnligas idé. Han avvisar den kompromiss som ligger i det »estetiska« verket, han

försöker sudda ut den och rekonstruera det moderna verket på så sätt att det kan följa en enda logik, eller anti-logik. Exemplarisk i detta avseende är hans brottnig med Prousts verk, som tvingar honom att skriva ett efterord till *Proust et les signes*, och sedan ett efterord till efterordet. Prousts verk porträtteras som den exemplariska sammanställningen av två logiker: en patisk logik och en organisk logik. Det är skrivet i namn av en poetik och det applicerar en annan. Deleuze försöker föra Proust tillbaka till renheten hos en anti-organisk modell: »Man letar förgäves hos Proust efter plattityder om konstverket som en organisk totalitet«, skriver han.<sup>6</sup> Kanske letar man förgäves efter dem, men man finner dem definitivt. Deleuze å sin sida ignorerar avsiktligt den påtagligt organiska karaktären hos det proustska schemat. Han återvänder till honom en andra gång som för att förstöra vad som fanns kvar av det och fullt ut konstruera modellen för det proustska anti-logos: ett verk gjort av sammanfogade delar, icke-kommunicerande kärll och »vägar«. Kort och gott, för Deleuze handlar det om att göra Prousts verk koherent, om att göra det modernt, göra det till ett verk för estetikens tid, koherent med sig självt, alltså koherent med den schizofrena rörelse som leder det mot rättvisans öken. Det sista kapitlet i den sista versionen av *Proust et les signes* heter »Fonction de la folie« (»Vansinnets funktion«), och ger den slutgiltiga definitionen av verkets »anti-logiska« struktur, som en klinisk struktur. Verket är gjort av »den schizofrene berättarens nät, sträckt mellan Charlus paranoia och Albertines erotomani«. Än en gång uppträder resultatet av verkets arbete som dess eget undertryckande i vansinnets anti-verk.

Alltså fullföljer Deleuze estetikens bestämning genom att göra verkets kraft helt beroende av något »rent« sinnligt. Han fullbordar sin »anti-logiska« vändning och konstruerar figurerna hos verkets väg mot en kaos-sanning som är exakt symmetrisk med det hegelska verkets väg mot en logos-sanning. Frågan kvarstår: hur kan denna ansträngning att fullborda estetikens bestämning, att göra det moderna verket – som drivs framåt av sin egen inkoherens – koherent, undvika att till sist förstöra verkets konsistens och göra det till blott en station på en omvändelsens väg, en enkel allegori för estetikens bestämning? Och är inte paradoxen hos Deleuzes militant immanenta tänkande att det ständigt leder percept- och affektblockens konsistens tillbaka till den oavslutbara uppgiften att bilda en bild av tänkandet?



## Diskussion

SVEN-OLOV WALLENSTEIN: Jag skulle vilja se en annan, men säkerligen analog spänning i boken om Bacon, där Deleuze förefaller bortse från det modernistiska måleriets specifika historia, som försöker artikulera en gräns i målningens ram, i dess objekt-mässighet, allt det som blir viktigt i diskussionen om formalismens kris efter Greenberg. Deleuze väljer Bacon för att han är en outsider, han passar helt enkelt inte in i detta modernismens drama. På sätt och vis är Bacon kanske rentav det enda exemplet som kan ges på Deleuzes teori. Om nu Deleuzes läsning är en dubbel allegori över måleriet *och* över tänkandet, förefaller det första ledet tvinga oss att skriva in Bacon i det modernistiska måleriets specifika dialektik, medan det andra momentet leder åt ett helt annat håll, utöver måleriets speciella problem. Denna andra väg påminner snarare om Merleau-Pontys användning av Cézanne som en allegori över steget tillbaka ned i en ursprunglig sinnlighet, en »vertikal« icke-historisk källa till måleriet, men som ändå måste förstås inom ramen för en teori om måleriet som en historisk institution, med sin egen rytm, egna responser, alltså en »horisontal« teori, som Merleau-Ponty till stora delar valde att bortse från.

JACQUES RANCIÈRE: Jag håller med. Bacon är en målare Deleuze måste välja, hans analys behöver en figur, och den kan inte genomföras på basis av abstrakt eller informellt måleri, där det inte skulle finnas

denna dramatiska process av defiguration. Samma sak gäller hans litterära analyser, som jag pekat på. Hans intresse är inte en estetikers eller historikers, utan gäller konst som ett sätt att tänka. Vad han fokuserar på är inte formen, kompositionen eller uppbyggnaden av Melvilles *Moby Dick*, utan Ahabs relation till valen. Detta är ytterst ett platoniskt motiv: kampen mellan sanning och *doxa*, och varje verk blir en dramatisering av detta, även om det inte är samma sanning som hos Platon. Frågan om konst har ingen egentlig egen autonomi, eftersom det handlar om tänkandet.

STAFFAN BENGTTSSON: Deleuzes fråga förefaller mig snarare handla om huruvida Bacon kan lära filosofin något, vad film kan lära filosofi etc. Då blir inte den konsthistoriska eller konstkritiska frågan om Bacons plats i modernismens historia avgörande.

#### Noter

1. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991), 155; övers nedan.
2. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation* (Paris: Editions de la Différence, 1981), I, 37.
3. *Ibid.*, 9.
4. *Ibid.*, 23.
5. Eng. *presentation*, fra. *représentation*, används ofta för att översätta ty. *Vorstellung* (sv. »föreställning«), liksom *presentation* eller *présentation* översätter ty. *Darstellung* (sv. »framställning«). Prefixet *re-* ger delvis andra konnotationer än tyska *vor-*, vilket gett upphov många missförstånd, men också öppnat en möjlighet för avsiktliga semantiska glidningar. Här har jag växlat mellan olika tolkningar, beroende på om referensen är till ett ursprungligt franskt begrepp, eller till en fransk översättning av en tysk term; den sista meningen utgör dock en uppenbar gräns för en sådan översättningsprincip. Samma sak gäller det engelska uttrycket »power«, som här (oftast) översätter Deleuzes franska *puissance*, vilket är notoriskt mångtydigt. Det rymmer konnotationer av »förmåga« (ty. *Vermögen*, vilket såsom en teknisk term för subjektets olika förmågor i den postkantianska traditionen på franska översätts med *faculté*), men också »makt« (*volonte de puissance* är en vanlig fransk översättning av Nietzsches *Wille zur Macht*), vilket Deleuze ofta (men inte alltid) kallar *pouvoir*. På några ställen, där alla innebörder tycks sammanflätade, har jag tagit mig friheten att helt enkelt »återöversätta« tillbaka till den aristoteliska termen *dynamis*, vilken redan i sig koncentrerar alla dessa problem. Se också paneldiskussion I, ovan. *Ö a.*
6. Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1973), 138.



## Förnimmelsens kropp

*David Lapoujade*

På ett mycket generellt plan kan man skilja på två moderna sätt att vara nietzschean vad gäller frågan om kroppen. I det första fallet kan man visa på kroppen som en historisk tatuering, och det är vad Foucault alltid gjort i sitt ständigt pågående arbete med *Moralens genealogi*; i det andra fallet kan man visa på den som en övergångspunkt för olika affekter och krafter, och detta är hur Deleuze alltid beskrivit den. Under och före den upplevda kroppen finns en egenartad kropp i blivande, genomkorsad av intensiteter, en sammanfogning av olika hastigheter, en kropp som föregår subjektivation och signifikation och också kunskapens olika strata och artikulationer, kort och gott, en Kropp utan Organ. Det är en kropp som upplöser den organiserade kroppen och undflyr den organiska. Dessa är alltså två sätt att uppfatta kroppen: i Foucaults fall har kroppen tatuerats och historiserats genom maktens alla märkningar och de smärtor den åsamkats. I Deleuzes fall rör det sig om en lidande kropp som skriker, som gör motstånd och kämpar mot de former och märken man vill bränna in i den. I det första fallet motsätter sig kroppen de maktrelationer som löper genom den; i det andra organiserar den de begärsflöden som bygger upp den. Dessa två författare ger lysande beskrivningar av respektive kropp. Hos Foucault kan man tänka på Da-

miens torterade kropp, hos Deleuze på, bland andra, Bacons målningar av deformerade kroppar.

Frågan är den följande: vad är en kropp som känner? Känslan måste vara något speciellt om den går så långt att den deformerar kroppen och varseblivningen av den. Detta skulle vara den första frågan: vad skulle en kropp vara som känner till den grad att den deformerar varseblivningen av sig själv? Man kan gissa att detta handlar om något annat än den upplevda kroppen. Så frågan blir: i vilken mening är den kända kroppen inte bara en upplevd kropp? Dessa är viktiga frågor vad gäller skapandet; man kan inte deformera kroppen hur som helst om man inte vill hamna i metamorfosernas under där alla förvandlingar går så lätt. Dessa förvandlingar sker i inbillningskraftens rike, eller i fantasin (Deleuze anser inte att fantasin är något intressant fält för skapande). Man fantiserar bara det redan upplevda. Deleuze skriver: »stora målare vet att det inte är nog att stympa, misshandla eller parodierna klichén för att uppnå [...] en verklig deformation« (Bacon, 58). Vi kan nu förstå varför detta är så viktigt för skapandet: för det första måste deformationen vara nödvändig; för det andra är en verklig deformation ett sätt att bekämpa klichén. Alltså återvänder den första frågan: vad är en kropp som känner? Vad är en kropp som deformas genom en förnimmelse? Hur kan man fatta dessa två frågor som en och samma?

Om den kända kroppen inte hör till det upplevdas sfär, hur lever man då sin kropp? Vilken relation har livet till en sådan kropp? Och vad mer är, kan man fortfarande leva i en sådan kropp? Vi kan redan ge ett svar på dessa frågor: till en viss gräns är det en olevbar kropp. I *Mille*

*plateaux* skriver Deleuze och Guattari: »Kroppen utan Organ når man inte, man kan inte nå den, man slutar aldrig att nå den; den är en gräns.« (186) Och här ligger hela svårigheten: hur upprättar kroppen hållbara relationer till det olevbara? Detta är frågan i kapitlet om Kroppen utan Organ i *Mille plateaux*, och som också finns närvarande i alla Bacons verk. Och skulle inte deformation av kroppen till det olevbaras gräns vara en aspekt av skapandet för Deleuze? Vårt problem handlar om kroppen, skapandet och livet. Låt oss undersöka dessa frågor i Deleuzes analys av Bacon.

Först och främst leder oss dessa frågor till att undersöka förnimmelsens natur. Detta är huvudämnet för Deleuzes bok om Bacon, och dess titel är, som ni alla vet: *Francis Bacon, logique de la sensation*. Logik har en mycket precis mening hos Deleuze. Logik betyder genes. Vi måste bestämma hur förnimmelsen kommer till en kropp. Återigen: vad är det för en kropp att förnimma? Det blir tydligt varför Deleuze måste förklara sitt förhållande till fenomenologin, eftersom också den syftar att gå tillbaka till förnimmelsernas källa. Även fenomenologin ställer frågan: hur blir förnimmelsen till i en kropp? Vilken värld framträder ur förnimmelsen? Denna konfrontation blir desto mer nödvändig eftersom också fenomenologin strävar efter att göra sig av med den organiska kroppen för att under den upplevda kroppen nå en kropp av en annan natur. Men denna kropp är inte Kroppen utan organ. Vad är då denna nya kropp som fenomenologin introducerar? Vi finner ett svar i Heideggers *Nietzsche I*: »Vi är inte först 'levande' för att därtill ha en apparatur som kallas lekamnen (*leib*), utan vi lever genom att vi inkarneras (*wir le-*

*ben, indem wir leiben*). Denna inkarnation är väsentligen något annat än att vara behäftad med en organism. « (119) Organismen upplöser sig själv för att bli kött under det att förnimmelsen blir inkarnation.

Om vi frågar fenomenologin vad det innebär att känna, svarar den: att inkarnera. Förnimmelsen är inkarnationens ögonblick; och inkarnationen är det precisa ögonblick då världen och organismen båda blir kött. Som Merleau-Ponty säger om Cézanne, förnimmelsen är en intim sammanflätning av subjekt och objekt, likt två händer som knäpps. Det är en reflexivitet, men som inte äger rum i medvetandet; det är en reflexivitet som tillhör den sinnliga världen själv och som sker genom ögats och handens förnimmelser. Jag känner mig själv såsom vidrörande och vidrörd, som i en spegel, jag ser mig själv som sedd och seende. I världen finns ett universellt »att vidröra sig«, »att se sig«, som Merleau-Ponty säger. Det är en inkarnerad och köttslig värld, det vill säga en värld gjord av samma material som våra kroppar, under det att våra kroppar är av samma material som världen. Det är den obegränsade världen av kött vi når när vi går tillbaka till rötterna, till varats källa, eller med andra ord, till förnimmelsen. Att känna är att inkarnera.

Givetvis förnekar inte Deleuze att köttet är en del av förnimmelsen; detta, säger han, är varför Bacon fortfarande står nära Cézanne. För den senare handlar det om att måla förnimmelsen; om att gå tillbaka till förnimmelsen för att producera en effekt på nervsystemet. Men det kan vara så att man måste gå längre tillbaka än till köttet, i riktning mot det som ligger under och före köttet, för att nå förnimmelsen själv. Som Deleuze säger i *Qu'est-ce que la*



*philosophie?*: köttet »är både ett fromt och ett sensuellt begrepp, en blandning av sensualitet och religion.« (178; övers nedan) Fenomenologin förvandlas till teologi i inkarnationens mysterium. För mycket sensualitet och för lite grymhet, skulle Artaud säga. Kanske finns det något annat i förnimmelsen, till och med hos Cézanne? Vår inledande fråga kommer tillbaka: vad är det att känna? eller bättre: på vilket sätt är förnimmelsen en deformation snarare än en inkarnation? Ty dessa två ligger nära varandra. Fenomenologin leder förvisso den organiska kroppen ut ur sig själv, men i sista hand förblir denna kropp densamma; kroppen deformeras inte; den utgör bara ett nytt modus av det givna.

Förnimmelsen är inte denna sammansmältning av subjektet med objektet, denna samstämmiga kommunikation i *Stimmung*, som fenomenologin vill se det. Det är som om fenomenologin inte ville känna nog, som om förnimmelsen inte gick nog djupt ned i kroppen, till den plats där den upphör att tillhöra det levda och snarare blir något olevbart. *Qu'est-ce que la philosophie?*, återigen: »Kött är inte förnimmelse, även om det tar del i att avslöja den [...] Köttet är för ljuvt.« (178–79; övers nedan). Att känna kan inte skiljas från en sant fysisk plåga. För att känna måste man stiga ned under organismen och ändå nå kroppen genom organismen; förnimmelsen blir en nervös våg eller en livskänsla. Detta leder oss till definitionen av Kroppen utan Organ: »Det är en intensiv kropp. Den genomkorsas av en våg som i kroppen bildar nivåer och trösklar, allt enligt sin styrkas variationer«, säger Deleuze i *Bacon*. Förnimmelsen är en våg som överflödar organismen och rör sig i en excessiv och spasmodisk takt; dess

vibrationer bryter upp organismen och löser upp dess organisationsstruktur, vilken inte längre förmår innesluta dem. Som Deleuze säger, kroppen känns under organismen. Förmimmelsen är inte längre relaterad till ett »vari-världen« utan refererar till ett intensivt flöde.

Att känna är inte att inkarnera utan att passera genom olika nivåer av intensitet. Förmimmelsen är inte en kvalitet (ett intensivt rött eller en intensiv hetta) eller ett rörelsetillstånd. Den löper mellan två kvaliteter, två rörelsetillstånd. Vad vi känner i förmimmelsen är alltid dessa passager, även om det till exempel gäller en enkel förmim-melse av köld. Även denna förmim-melse, säger Deleuze (och han följer här Bergson) »innesluter en skillnad i kon-stitutiva nivåer, en mångfald av konstitutiva fält. Varje förmim-melse [...] är redan 'ackumulerad', 'koagulerad', precis som i en sandstensfigur; därav dess irreducibelt syn-tetiska egenskaper.« Det är förmimmelsen som mottar vi-brationerna hos de intensiteter som genomkorsar den. Förmimmelsen är banan för en intensitet, för en intensiv våg, en vibration. Och detta gäller uppenbarligen också för en kropp i vila, precis som Bacons kropp som sitter på ett bord eller ligger på en säng. Kroppen är ett knippe vi-brationer i förtätat tillstånd, en närvaro.

Men detta är inte nog för att frambringa en förmimmel-se. Detta intensiva flöde som löper genom Kroppen utan Organ måste också upprätta ett förhållande till de krafter som denna kropp möter. Det krävs »extensitet«. Eller snarare, som Deleuze skulle säga i spinozistiska termer, »förmimmelsen är likt vågens möte med de krafter som agerar på kroppen«. Det är kraften som får nivåerna att variera. Om exempelvis en smärta tilltar i intensitet, är

det för att den möter allt starkare krafter som den innesluter och med vilka den upprättar en relation. Där igenom vet vi direkt vad en förnimmelse uttrycker och varför den kräver en fysisk aktivitet. Förnimmelsen uttrycker den kraft den möter; att måla förnimmelserna är oskiljaktigt från att måla dessa krafter. Att känna är att bevittna en krafts passage, inte bara de krafter som påverkar oss, utan också de krafter som veckar bergen, som får kläder att bli skrynkliga, som deformerar moln och kroppar. Förnimmelsen är ett sätt att varsebliva och synliggöra dessa krafter, eftersom den är deras eget uttryck. Därav dess grundläggande betydelse i konsten, och därav behovet att gå tillbaka till den och börja med den för att måla (men också för att skriva eller komponera). Härigenom förstår vi också varför skapandet är så riskfyllt. Man måste möta krafter och uthärda en ström av intensiteter. Före köttet finns en kropp, men det är en kropp utan organ genomkorsad av intensiteter och affekterad av krafter. Och som Deleuze skulle upptäcka senare (med Leibniz) är kraften mindre en aktion än en närvaro; det är en närvaro som vibrerar i sig själv.

Vad fenomenologin saknar är alltså intensitetens differentiella element i dess varierande relation till krafterna. Varje förnimmelse är förnimmelsen av en kraft som utövas på och inuti kroppen, en kraft som vrider, sjunker in, expanderar etc. Bacon målade ständigt dessa krafter. Man kan säkerligen finna Bacons målningar fränstötande så länge man inte förstår att det för honom handlar om att måla krafter, som Deleuze visar. Då förstår man att diskussionen med fenomenologin inte bara är en abstrakt debatt eller en teoretisk frågeställning. Varifrån skulle

denna frånstötande karaktär som många ser i Bacons måleri härröra om inte från att man aldrig lämnar den fenomenologiska nivån? Man ser bara köttets outhärdliga martyrium utan att se kroppens vitala krafter som träder fram ur det, Bacons grundläggande vitalism. I detta avseende är Deleuzes bok en sann övning i seende.

Ibland händer det att två förnimmelser träder i kontakt som i en strid, de griper tag i varandra och hamnar i clinch. Vi kan begränsa oss till det enklaste fallet. Låt oss säga att förnimmelsen är relaterad till en kraft, men den kraft den möter är samtidigt vad som betingar den. I striden med kraften frigör förnimmelsen själv en kraft som kommer att övervinna eller förenas med den förra kraften. Låt oss till exempel betrakta skriket hos Bacon. Hans formel är den följande: »måla skriket snarare än skräcken«. Det handlar inte om att måla en skräckinjagande scen, utan just skrikets ögonblick som suddar ut varseblivningen av det skräckfyllda. Återigen, måleri är förnimmelse.

I vårt perspektiv, vad är skriket? Skriket är just den förnimmelsens kraft som övervinner, dominerar eller förenar sig med skräckens kraft. I spinozistiska termer innesluter förnimmelsen skräckens kraft i en expressiv relation. Den tillåter oss att se kraftens osynlighet. Bacon har målat många berömda skrin. Deleuze använder ett exempel, att skrika på döden (som vi t ex kan säga »skälla på månen«): »Man använder det i uttrycket 'skrika på...'. Det betyder inte att skrika inför..., eller att skrika på grund av..., utan att skrika på döden indikerar detta parande av krafter, skrikets sinnliga kraft och den osinnliga kraften hos det som får oss att skrika.« Det är inte den skräckfyllda scenen som ska synliggöras, utan det osynliga i kraften som får oss

att skrika, det vill säga skrikets själva betingelse. Skriket är så kraftfullt att det måste uttrycka sin betingelse på samma gång som sig självt. I skriket på döden är döden just vad skriket får oss att se, och som likväl inte var synligt från början. Det är en livets rena kraft.

Man talar ofta om Deleuzes vitalism, men man förklarar inte alltid vad Deleuze menar med denna term. Man ser den som synonym med skapande, glädje och affirmation, utan att se dessa termers specifika innebörd. Man försöker ofta etablera paralleller mellan Deleuze, Spinoza, Nietzsche och Bergson, men utan att lyfta fram det specifika i livsbegreppet. Vi vet att liv för Deleuze är förmåga.<sup>1</sup> Detta innebär att livet inte kan bli känt i sig, utan bara genom sina verkningar och mest direkta manifestationer. Omvänt känner vi indirekta effekter: det är livet som redan fullbordat, det levda livet eller livet i vardande genom organismen. De indirekta effekterna framträder när livet redan distribuerat sina förmågor i kvaliteter eller strukturer. Men vilka är livets mest direkta effekter, där det strävar efter att maximera sin förmåga? Vi vet nu att vi måste söka dessa där det är som allra minst gynnsamt för ett liv eller en organism. Vi kan notera att livet för Deleuze uppträder i all sin förmåga bara när det är alltför stort för den som måste varsebli dess passage. Det är en fråga om varseblivning: man varseblir något alltför stort för våra liv. Därav idén att organismen och människan som generell form stänger in livets förmåga. Därför är Kroppen utan Organ intimt relaterad till livet, och därför är den också en gräns. Låt oss citera denna mening av Deleuze igen: »Livet är alltför stort för den som lever det«. Därför är alla dessa storslagna texter av Deleuze om livet också tex-

ter om döden. Livet bär alltid på risken att organismens strukturer ska falla sönder, risken för vad Deleuze och Guattari kallade »svarta hål«.

Låt oss vara mer specifika. Vad betyder det att livet kan vara för stort för ett liv, för en människas liv? Det betyder att livet uttrycker sin kraft när det driver en speciell förmåga till dess gräns. För Deleuze är detta livets högsta kraft: att driva en förmåga till den punkt där den möter sin gräns: där sinnligheten möter det osynliga (osinnliga?), där minnet möter det som inte kan inrymmas i det, när tänkandet möter sin egen naturliga »maktlöshet«. Vad händer i det ögonblick då detta möte sker? Det är just där som skapandet sker. Förnimmelsen överskrider varseblivningen eller affektionen och den frigör percepter och affekter ur sina egna vibrationer, det vill säga förnimmelseblock. Om förnimmelsen är konstens grundval är det just för att den förmår innesluta kraftens exterioritet och på så sätt uttrycka dess osynlighet och osinnlighet. Perceptet och affekten är bevarad förnimmelse. Vi kommer tillbaka till definitionen i *Qu'est-ce que la philosophie?*: »Förnimmelserna, percepten och affekterna är *varelser* som gäller i sin egen rätt och överskrider alla upplevelser. Man kunde säga att de är till i människans frånvaro, eftersom människan såsom hon fattas i stenen, på duken eller genom orden själv är ett komposit av percepter och affekter. Konstverket är en förnimmelsevarelse och inget annat: det existerar i sig.« (164; övers. nedan) Vi har alla förnimmelser, men vi kan bara ge dem konstverkets typ av konsistens om vi lyckas innesluta exterioriteten hos de krafter som agerar på kroppen och uttrycka dem, alltså de speciella vridningar som kroppen måste genomlida i sin varseblivning av sig själv.

Därav behovet att deformera kroppen och varseblivningen av den för att nå Kroppen utan Organ (som man likväl aldrig når helt och fullt eftersom den är en gräns). Detta förklarar kanske varför konsten sysslar med allt mer destrukturerade, oproportionerliga och blodlösa kroppar. Ett skrik är inget annat än ett försök att undfly kroppen genom munnen, som Deleuze understryker i fallet med Bacon. Detta är också varför kroppen vibrerar till och med då den är stilla, och till sist måste röra sig för att modifiera de vibrationer den håller fånglade. Som Beckett säger, det kanske är bättre lite längre bort. Förmodligen kan konsten idag inte skiljas från dessa elementära och ytterst ödmjuka poser, att sitta, att ligga, att luta, att vara orörlig. Ty under hur lång tid har vi inte sett målningar och skulpturer av en människa som bär en arm som håller en högaffel, eller står bakom en maskin? Det är som om kroppen bara kunde framträda som förminskad, stympad eller som en överlevande. Kanske handlar det alltid om samma fråga: hur kan man stå upp utan att tvingas återvända till organismens återvändsgränd?

Kanske borde vi dröja ett slag vid atletismen. Det finns givetvis en masochistisk atletism, men den existerar redan i kroppens mest vanliga positioner, som Deleuze pekar på i fallet med Bacon: »Bacons deformationer är sällan resultat av tvång; vad man än vill säga rör det sig inte om tortyr: tvärtom är dessa de mest naturliga poserna hos en kropp som samlar sig i relation till de enkla krafter som utövas på den: lust att sova, att kräkas, att vända sig om, att förbli sittande så länge som möjligt...«. Ofta lyfter Deleuze fram en kropparnas atletism och refererar till den som en hälsa, en mindre hälsa som är alltför ömtålig, en

hälsa av speciell typ. Detta är den offermässiga aspekten av konsten som manifesterar sig i Kroppen utan Organ och dess målningar och texter. Att förvandla kroppen till en atlet, en ödmjuk men just därför desto mer kraftfull atlet, som i Becketts romaner där det är svårt att cykla, och sedan så svårt att gå, så svårt att halta, så svårt att krypa och till sist så svårt att förbli i ens håll eller kruka. Till och med att förbli i ens eget håll kräver en speciell akrobatik. Hur man inte ska röra sig för mycket, bara lite grann men ändå tillräckligt för att sedan inte behöva göra det under lång tid, om möjligt. Låsta kroppar, i smärta, till sist utan organ. Vår vardagliga atletism.

Denna atletism har ett mål. Det är nödvändigt att frigöra sig från organismen: »Det är inte en organisk eller muskulär Atletism, utan dess organiska dubbelgångare, en 'affektiv atletism', en blivandets atletism som bara avslöjar de krafter som inte är dess egna, ett 'plastiskt spöke'« (*Qu'est-que la philosophie?*, 163; övers nedan). Kanske frigör man nya förnimmelser när man inte längre står ut med organismen, när den kväver kroppen med sina artikulationer och strata. Man måste fly och få organismen att fly. Denna atletism är kanske en flyktlinje. I viss mening är detta vad Bacon alltid målat, dessa kroppar som upplöses, som försöker fly ut ur sig själva på alla sätt de kan, genom att skrika, kråkas, genom att krympa eller sova. Vilken kropp har inte försökt fly genom sin mun? Kroppen rörs upp av de krafter som griper tag i den. Men det är också kroppens försök att leva upp till denna alltför stora vision som går genom oss när det vi sett var för stort för oss. Att upplösa organismen är ett försök att lyfta sig upp till denna visions nivå.



Till sist kan vi förstå vad logik betyder hos Deleuze. På samma sätt som *Logique du sens* syftade till att tvinga tänkandet mot dess egen gräns, det vill säga att få tänkandet att möta sina egna paradoxer – som det sägs i *Différence et répétition*: »paradoxen [...] ställer tanken inför det otänkbara« (227) – driver *Logique de la sensation* sinnligheten till dess egen gräns, det vill säga till paradoxen att leva en olevbar kropp för att uppnå ett större och mer expressivt liv. Vad betyder då logik? Logik betyder att gå tillbaka från en speciell förmågas empiriska utövande till dess egen betingelse – det Deleuze kallade en transcendental empirism, i motsats till, bland annat, den transcendentala fenomenologin. Detta betyder att följa den process genom vilken en förmåga stöter samman med sin egen gräns, processen genom vilken blivandet tillsammans med världen blir till, och inte längre »varat i världen«.

## Diskussion

PIERRE GUILLET DE MONTHOUX: Vad säger Deleuze om det sublima, som förefaller mig ligga nära vissa av de saker som diskuterats?

DAVID LAPOUJADE: Det sublima hos Kant handlar, tror jag, om andra saker. Disharmonin i den tredje Kritiken är något annat eftersom den råder mellan två förmågor, medan vi hos Deleuze bara har att göra med en enda.

SVEN-OLOV WALLENSTEIN: Deleuze talar onekligen om detta på ett kantianskt sätt, redan i *La philosophie critique de Kant* från 1963, men sedan också trettio år senare i *Qu'est-ce que la philosophie?*, också i den lilla texten om »Fyra poetiska formuleringar« i *Critique et clinique*: de olika förmågorna som jagar varandra och inträder i en »dissonant konsonnans«...

DL: Jag tror inte det. Poängen är att de aldrig kan mötas. Deleuze trodde förvisso på en teori om förmågor, men redan från och med *Différence et répétition* understryker han att varje förmåga har sin egen struktur, sin egen väg.

s-ow: Du talade om två vägar till kroppen: hos Foucault går vi från utsidan och in, med utgångspunkt i Nietzsches moralgenealogi, hos Deleuze sker det på ett annat sätt, via kroppen utan organ. Är dessa vägar kompatibla eller i konflikt?

DL: De är helt komplementära. Båda finns för övrigt klart utsagda redan hos Nietzsche.

JACQUES RANCIÈRE: För mig finns ett problem med ut-

trycket »extern kraft«: vad betyder det, om det inte är rörelse?

DL: Frågan handlar om det yttres hela status. Förnimmel-  
elsen är en sammandragning av vibrationer i yt-  
tervärlden, och kraften i detta är inte riktigt rörel-  
se. Det vi känner i ljuset är dess »ljus«, inte att det  
kan fattas som en rörelse.

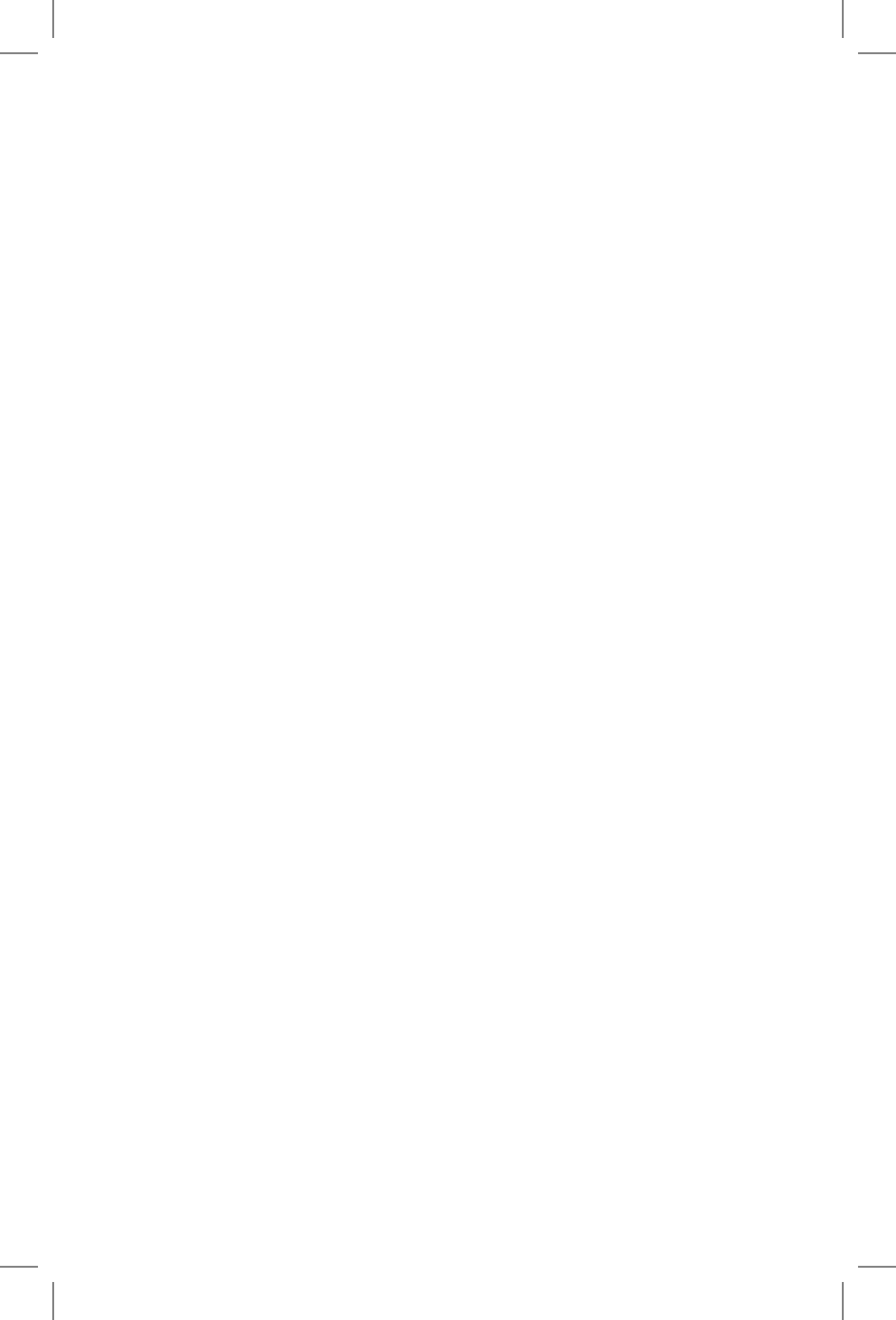
JR: Begreppet »vibration« finns redan i idealismen  
och symbolismen, som en bro mellan ande och  
materia. Vibrationen är ett slags förändligad ma-  
teria. Kan Deleuze verkligen skiljas från hela den-  
na tradition?

DL: Tradition, vad är det? Att ge historia till hans be-  
grepp ger upphov till en märklig effekt, som om  
begreppen inte betecknade en verklig erfarenhet  
utan bara handlade om filosofins historia. När han  
säger »vibration« refererar han inte till en tradi-  
tion utan till något omedelbart som kan erfaras.  
Hela hans sätt att tala om begrepp som skapelser  
pekar i denna riktning

Noter

1. Eng. *power*, fra. *puissance*. Angående denna terms flertydighet, se not 5 till Rancières föredrag. *Ö a.*





## En instauration av världar

*Suely Rolnik*

Det kunde vara värt att undersöka den speciella karaktären hos denna ikon. Jag tror inte på flummig semiologi, ännu mindre på osannolik exeges. Vad skulle kunna odlas i ett sådant tecken? En fågel Fenix. Ja, en fågel Fenix, skulle jag säga – ett återvändande eller en återkomst, detta envisa återvändande! Jag kan emellertid hävda någonting mer konkret, för jag minns att det jag såg kanske var frukten av en annan kultur, inte mindre underlig men mycket mer berörbar... Vid den tidpunkten höll jag på att odla prover med ett otillåtet syfte: »ett lekfullt experimenterande«. Nu upptäcker jag att jag befinner mig vid ingången till detta torn och Fenix dyker upp igen eftersom jag planterar en annan trädgård i en skog, sår sirener.

*Tunga, Semeando Sereias (Att så sirener)*

Bly, silver, koppar, stål, skrot, aluminium, järnfilspån, trä, gummi och lera – men också gelatin, magneter, svavelsyra och eter; stearinljus, flytande svavel, lampor, gaslampor, lyktor; läppstift, peruker, löshår, flätor, sidenrosetter, kammar, pärlor, helsiden, nålar och fingerborgar; tvillingar, nymfer, supermodeller, skådespelerskor från såpoppor, brasilianska idrottsstjärnor som sprider sin glans internationellt; brottstycken av gamla sånger, filmer, datorer, projektorer, kubanska cigarraskar, påkar, gamla resväskor, panama- och cowboyhattar; flugor, spindlar, ödlor, ormar, grodor och skalbaggar; skällor, stora och små, urnor, kalkar, tunnor, kärl, svampar, termometrar, gummislangar och ben; gräs, nät, sand-, havs- och flodbankar – detta är Tungas ovanliga utrustning.

Detta frammanar en närhet mellan skikt av världen som annars inte skulle mötas – besynnerliga attraktioner, erotiska spänningar, oväntade världar instaureras,<sup>1</sup> befolkade av varelser som är *sui generis* – levande konstverk.

Kommer dessa fantastiska varelser från något slags barock värld? Eller hellre, en neo-barock? Eller kanske ännu hellre, en *neo-barrosisk*?<sup>2</sup> En antropofagisk sväljning? Någon slags tropikalistisk »general jelly«?<sup>3</sup> Det är allt detta och samtidigt något mer. Den eviga återkomsten av ett »blivande annan«. Tungas unika formel.

De är vibrerande arbeten. Inget som omger dem är neutralt; det finns i alla fall ingen omgivande miljö eftersom verken, även då de framställts, vidareförs som mångfalder av delar bland andra delar som omger dem, tillgängliga för nya dispositioner. I det osynliga mötet med dessa miljöer, vilka är annorlunda än de som gav upphov till verken, skapar ett virrvarr av attraktioner och frånstötanden en ny karta över blandningar och nya verk uppstår. Och återigen kommer nya slumpartade sammanflöden att skapa en ny uppsättning verk. Eller inte.

Ibland är det bara delar av ett verk som aktualiseras i nya sammansättningar: former, material, objekt, djur, atmosfärer, strukturer som återkommer. Ibland hela verk. Ibland byter ett verk namn med varje återaktualisering. Ibland inte. Ibland har två olika verk nästan samma namn, endast minimala ändringar har gjorts. Ibland har ett verk sammanförts med ett annat, eller med två andra verk, och vid denna korsning har ett nytt och ännu okänt verk fötts. Ibland upprepas de år efter år. Ibland går det år utan att de dyker upp igen. Ibland framträder de i cykler, i månintervall. Och mellan cyklerna går de i ide, till sömns i glömska.



Inget undgår begärets pulserande som omsluter kroppar och sedan vecklar ut dem, vilket i denna gungning föder oförutsägbara transfigurationer. Till exempel en retrospektiv utställning: vilket kriteriet än är för att välja och sätta upp verk, även om det varken finns kronologi eller linearitet, uppstår alltid en ny närhet mellan verken, som binder dem samman och skapar blivanden i vart och ett av dem och inbegriper än fler verk i processen. Och samtidigt kommer samma retrospektiv att på olika platser, i olika städer och länder bli något annat varje gång. För när ett konstverk och en miljö möts uppstår en subtil förförelse mellan de olika delarna. Några av dessa delar tar verket inte i betraktande eller kanske rentav förskjuter. Andra, vilka får en särskilt resonans i den givna kontexten, tar över den och snärjs in i den. Andra åter presenterar sig själva som möjliga uttrycksmaterial för de problem som pulserar i dem, som om de sökte en angelägen aktualisering för att kunna frigöra liv från någon återvändsgränd. När dessa delar lyckas bli delaktiga i handlingen återaktiveras livet med all sin potential och miljön involveras. Allting transformeras till råmaterial för en skapelseprocess – konstens, men även existensens. En bit av världen har denaturerats, vänts ut och in, tillsammans med en potential att besmitta allting. Universum har visats som ett konstverk: hela universum är ett »pågående arbete« – konstvärldens kritiska vibration.

»De exempel på objekt som visas här överensstämmer med det klassiska temat nakenmodell. Modellen behandlas i 'intimitetens fält', i en strävan efter att objektifiera erfarenheter från sinnenas domäner«, sa Tunga när han inledde sitt arbete. Eller som han sagt på senare tid: »Att

göra ett verk innebär att utlösa en serie erfarenheter och att konstruera ett språk som är kompatibelt med dessa erfarenheter. « Handlar det om politik? Utan tvekan, men inte som ett tema eller som en ideologi som får sin konstnärliga representation, utan snarare en återskapad politik som inte kan skiljas från en konstnärlig praktik. En återuppfunnen politik som inte representerar det verkliga eller bilder av dess framtid, utan som sätter det i verket genom att lägga fram det i dess nakenhets intimitet, inför de krafter som driver det och exponerar det för mänskliga och ickemänskliga kroppars affekter i deras kopplingar och spiranden. Vad en politik så uppfattad avser är att »göra det osynliga synligt«, som Paul Klee en gång uttryckte det, genom att uppfinna kompatibla språk. För detta är den beroende av erfarenheter från sinnevärlden, den enda tillgången till denna verklighetens osynliga nakenhet. Det handlar om att skapa nya tidsformer, nya världar, andra individualiteter eller uppenbarelser. Konkret. Eller snarare på ett neo-konkret sätt.

Detta arbetes omätliga vällust som kombinerar och återkombinerar den värld den genomkorsar slutar inte där. Allting dras med i dess *neo-barrosiska* kölvatten, börjar i rummet där verket skapar sig självt, rummet som upphör att vara bara rum, en neutral bakgrund där tingen placeras, och deltar aktivt i verket och förändras av det. Som Tunga säger: »Det finns ingen bakgrund där saker händer. Det finns ingen tystnad där noterna spelas, därför att det som skulle kallas tystnad – vilket i konsten skulle vara rummet – existerar som ett ting«. Eller: »En linje definierar två objekt och inte rummet och ett objekt.« Men det gäller inte bara rummet: betraktaren, kritikern och

konstnären själv transformeras till råmaterial som bearbetas av konstverket, som i processen förvandlar och samtidigt kastar dem in i oväntade blivanden.

Betraktaren (om det är vad vittnena till dessa världar-iverken kan kallas) åkallas från en punkt bortom hans målarduks-öga eller spegel-öga, under hotet att överges av verket. Han måste återaktivera svängningspotentialen hos sitt öga, vilket då blir till kropp befolkad av laddade preparat, en singular och dynamisk förbindelse av olika sinnesuniversum. Betraktaren måste åtrå verket. I det pulserande närmandet mellan den vittnande betraktarens kropp och verkets uppstår nya sammansättningar, andra öden och betydelser.

Skulle det alltså vara i mötet med betraktaren som verket får sin betydelse? Ja, men detta har inte att göra med något innersta väsen hos denna subjektivitet, och inte heller med en heliggörande sanning i ett imaginärt inres fördolda vrår, och ännu mindre med något antaget arbetes objektiva innersta, struktur eller form, eller vad man nu vill (dock existerar verket även på denna nivå och kan diskuteras i ett sådant perspektiv). Betydelsen finns varken i verket eller hos den som begrundar det, och inte heller någonstans mitt emellan; uppfattade som uppnådda individualiteter är betraktare och verk inget annat än spillror av en sedan länge avslutad process som transformerats till ett monument. Betydelser uppträder i det gränslösa antal delar som utgör de samtidigt närvarande kropparna, både mänskliga och icke-mänskliga, i deras osynliga korsningar.

Samma sak gäller för varje kritisk kommentar, även för föreliggande text. En osannolik exeges, men likväl en exe-

ges som alltid är en begärets politik, ett motstånd mot att bli en annan, en sanningsmani. Kommentatorn sammanfattas tillsammans med verket och i denna allians skapas ett dubbelt och icke simultant blivande av verket och kritikern. Det samma gäller för filmerna som görs kring verket: de är utvecklingar och inte så kallade dokumentärer som speglar verket som sådant. Det kritiska syftet bevaras och verket fortsätter att skapa sig självt.

Men vad händer då med konstnärsrollen? För Tunga är konstnären bara en »förslagsställare«, liksom han var för Lygia Clark, den mest inflytelserika av hans brasilianska mentorer, som uttryckligen klaggjorde detta i ett manifest skrivet 1968. I Tungas formel innebär konstnärens förslag ett experimentprotokoll – en förteckning över objekt, en bana av ingrepp som också innefattar de mänskliga och icke-mänskliga agenterna i dessa ingrepp. Under förloppet är det inte han som avgör vad som ska hända, utan den levande tråd som förenar kropparna på ett visst sätt, beroende på hur den ena inverkar på den andra. Konstnären kommer tillbaka till detta i en intervju: »Skulpturer och teckningar fortsätter att arbeta oberoende av mig... producerar och tar emot effekter från de använda materialen.«

Konstnären är en »lekfullt experimenterande« som fungerar som katalysator för individuationer, inget mer. Han kan knappast ens förutsäga vilket element som kommer att utlösa en viss reaktion: den optimala spänningspunkten mellan motspänstiga ingredienser som möts i friktionen för att bära frukt – villkoret för att en värld ska uppnå soliditet, individueras och bli ett verk. Det krävs stor konst för att behålla tålmodet i väntan på detta ögonblick, en förmåga till alla sorters rasblandning, hur

främmande den än må vara, så länge den är lovande, tillsammans med en beredvillighet att tolerera effekterna av den i den egna kroppen. För konstnären är också en del av verket, som Tunga säger: »Vem som än utför ett verk förkroppsligar det och är förkroppsligad av det.« Vidare, för att konstnären ska tolerera detta »blivande-annan« som dessa ovanliga närheter ger upphov till i honom, måste han överge sin position som subjekt och bejaka den kreativa potential som han besjälas av. Denna potential är verkets sanna skapare. Men utan något melodrama: annars återvänder subjektet under offrets mask och allt går om intet och blir sterilt. Därav följer imperativet att tillföra förslagsställarens recept »humorkapslar« och ironi: humor som begabbar och avdramatiserar, och en rebellisk, skamlös ironi som avglorifierar. I en text där Tunga tar upp frågan om konstnärens status demonstrerar han sin lekfulla och respektlösa strategi med stor effektivitet: »Jag misstänker att det föreligger något slags slumpmässigt missförstånd i det att jag bjudits in hit, eftersom det paketerar in min närvaro som tillhörande kategorin konstnär. Det är emellertid inte i den egenskapen jag kommit för att lägga fram mitt korta bidrag.«

Den apparat som aktiverar ett verk, dess kontaminerande och hybridiserande agent, kan vara av många slag. Den har rollen att binda samman uppsättningen av element som kommer att utgöra ett och samma verk, eller att förena och smälta samman olika verk och på så sätt skapa ett nytt. Ett sådant element, kanske det mest vanliga, är gelatin. Detta klibbiga organiska material som liknar kroppsvätskor – dregel, saliv, sperma – täcker allt i slem och skapar ett kontinuum. Till exempel på enorma klockor, som

var och en väger sju ton, fäster det mindre klockor, krukor, urnor, och kalkar i en osannolik jämvikt. Insmorda med gelatin formar de överraskande nog ett enda stycke. Är det återkomsten av en »general jelly« från TROPICALIEN, som vanvördigt limmar samman allting, från det allra vanligaste till det mest sofistikerade, till en blandad sallad vars ingredienser har utvalts endast i relation till de behov som tvingar sig på den samtida konstnären? Eller är det *Baba Antropofágica* (»Antropofagiskt dregel«) som här kommer tillbaka här i form av gelatin? Antagligen lite av båda, i sällskap med andra oväntade återaktiveringar.

Magneter är en annan återkommande mekanism i skapandet av hybrider. Vid första anblick kan användningen av dem till att sammanföra material tyckas självklar: magnetens funktion är just att skapa en attraktion mellan mineraler. Å andra sidan fungerar de på ett främmandegörande sätt i det att de uppfyller sitt öde i den oväntade kontext som utgörs av ett konstverk. Magnetens förmåga att attrahera blir explicit genom det sätt på vilket järnfilspån dras samman: det osynliga fältet som skapas blir synligt och berörbart; magnetfältet formar skulpturen. Det är som om magneten fanns där för att påminna oss om att Tungas råmaterial är de aktiva krafter som attraherar och repellerar när kroppar möts. När han rör sig genom dessa krafter svetsar han samman sådant som tycks oförenligt, från det mest uppenbara till det mest egendomliga.

Andra sådana sammanfogningens agenter: smink – läppstift, kräm och puder – på kalkar och urnor, läppar och blygdläppar, förvandlar dem till en kropp. I ytterligare andra förenas elementen genom allehanda tunna trådar av koppar, nylon och silver.

Slutligen finns en annan typ av förbindande eller sammanlänkande som är värt att betona: texterna som följer Tungas arbeten. Dessa narrativ, med sina referenser till påhittade dokument – tidningsurklipp, forskningsrapporter, protokoll, telegram, brev, arkeologiska inskriptioner, paleontologiska fynd, anteckningar om telepatiska upplevelser och så vidare – skapar en pseudovetenskaplig berättarröst genomsyrad av mystik och magi som till sist tränger in i verket. I dessa texter där fiktion flätas samman med objektiva och biografiska data blir konst och liv oskiljaktiga; livet visar sig som konst och konst som en livets kartografi. Det är som om varje förbindelselänk som förenar inkompatibla ingredienser för att forma ett verk, eller förenar skilda verk för att forma ett nytt, vore i överensstämmelse med nödvändigheten och därför underkastade en vetenskaplig förklaring.

Ett exempel är texten *Xipófagas Capilares entre Nós* («Den Kapillära Siamesen bland oss»), i vilken en performance med samma namn samexisterar med verken på utställningen i en berättelse som förenar dem båda. Allt börjar med de studier Tunga företog vid tiden för bygandet av *Tunel dos Dois Irmãos* («De två brödernas bro») i Rio de Janeiro, där han filmade *Ão*. Siamesiska tvillingar (två systrar, likt tunnelns två bröder) skulle offras och skalperas före puberteten, med det lovvärda syftet att undvika en katastrof. Skalpen blir en trofé som hamnar i en annan berättelse, och så väver berättelsen steg för steg samman ett kontinuum av slumpvisa tilldragelser som pekar på ursprunget till respektive verk på utställningen: *Ão*, *Torus*, *Les Bijoux de Madame de Sade*, *Troféu*, *Manifesto Oculito*, *Pintura Sedativa*, *Revê-la Antinomia*. För att

bara ge ett exempel: mot slutet av berättelsen dyker Tungas tandläkare upp, den mystiske doktor Armado som visar honom en koreansk patients kindtand i vilken en relief kan ses. Detta är samma form vi finner i *Revê-la Antinomia* och *Pintura Sedativa*, vilka, bortsett från att de hjälper oss att dechiffrera denna bild, också skulle förklara dess förekomst. De föregående händelserna sammanfaller plötsligt i tandläkarens gestalt, som leder Tunga till slutsatsen att de alla är symptom på den siamesiska tvillingens pubertet. Fenomenet fick naturen att inträda i sin pubertet, vilket antas ha orsakat en serie förvandlingar och därmed en mängd arbeten till vilka vi nu är betraktare-vittnen.

Dylika texter finns inte bara där, intill eller inuti verken, för att översätta deras betydelse eller för att avslöja deras metaforiska innehåll. Blandningen av vetenskap och fiktion vrider vetenskapliga eller specialiserade diskurser ur deras naturaliserade sanning och visar att de inte är annat än skapelser. Syftet med texten i Tungas arbeten är att förstärka och hävda den fråga som alltid stått i centrum för hans undersökningar: det ständiga muterandet av kroppar i deras tvingande ömsesidiga alstrande, upprepning och skillnad. Diskursen är en av detta muterandes många kartografier: likt alla kartografier tar den form samtidigt som arbetet och deltar i dess metamorfoser och därmed i dess öde. »Texten börjar inuti processen och är således snarare en praktisk framställning än ett teoretiskt stycke« deklarerade Tunga alldeles i begynnelsen av sin »karriär«. I den meningen har texten som följer verket samma värde som tiotonsstrukturerna. Detsamma gäller för gelatinet, sminket och dessa tunna trådar – sköra material som artikulerar



disparata element och som i denna artikulation bildar efemära solida kroppar, flyktiga strukturer.

Andra hybridiserande agenter verkar inte genom att foga samman eller täcka, utan genom uppslukande. Varelses sväljer andra varelser av en annan natur, vilka i sin tur sväljer ytterligare andra och så vidare *ad infinitum*, likt tunneln som sväljer ormen som sväljer grodan i *Nervo de Prata* («Silvernerven»). Eller också sväljer identiska varelser varandra, för att sedan åter delas i två nya varelser, en med två huvuden och ingen svans, en annan med två svansar och inget huvud, som ödlorna i *Cipó Cinema* («Vinfilm»).

Den fråga som kvarstår är: var, bland de oändliga arabesker som oavslutligt löper in i varandra, antingen genom att foga samman, täcka eller sluka – var finns till sist konstverket?

Till att börja med opererar vart och ett av Tungas arbeten på två skilda plan samtidigt. Å ena sidan finns den osynliga ytan som kan representeras. Detta, det mest uppenbara, utgör det aktuella verket: flödenas efemära sedimentering till form, ett rhizoms fasta klumpar – det kroniska och statiska tillståndet hos verket, vilket kan uppfattas som ett helt så länge vi håller i minnet att det alltid är instabilt och att aldrig upphör att deterritorialiseras.

Sedan, och ofrånkomligen, finns den andra sidan: ett oändligt antal virtuella verk som kan aktiveras i den osynliga rörelsen, vars riktningar, utvidgningar och rytm är oförutsägbara, ett rhizom som följer en icke kontrollerbar bana. Detta är verkets dynamiska, kronogenetiska tillstånd, mer tydligt i instaurationserna, som konstnären kallar dem: att »instaurera« är per definition att skapa på

nytt, genom en metod i vilken konstnären skapar »naturvidriga bröllop«, där mänskliga, animala eller minerala riken kopulerar eller slukar varandra och genererar unika, aldrig tidigare sedda världar och varelser. Samma metod upprepad i en annan kontext genererar ytterligare andra världar, andra varelser, alltid singulära.

Det Tunga åstadkommer är en virtualisering av konsten. Detta är kanske nyckeln till hans formel. Verket är inte bara det som uppfattas av spegel-ögat. Till exempel visar sig det som till synes är helt solitt och fullständigt primitivt vara ett aggregat av små järnfilspånklumpar som hålls samman av magneter, en fabricerad artefakt. Detta gäller för alla verk: trots deras uppenbara soliditet är de alltid på samma gång hybridkomposit stadda i förvandling. Verket fortsätter att skapa sig självt i relation till den mängd av möjliga affekter som de använda materialen ger upphov till. En given mängd förutsätter vissa material, vilka Tunga artificiellt inkorporerar eller väljer ur den miljö i vilket verket är framställt. I dessa oäkta befruktningar skapas nya verk *ad infinitum*. Det existerar dock ett permanent virtuellt verk som aktualiseras i de oförutsägbara konturer som formar varje verk i dess aktualitet.

Om det finns ett mysterium i detta arbete så ligger det i dess oframkomliga virtualitet, från vilket blivanden alltid väntar på oss, livets mysterium som kreativ energi. Det handlar inte här om att representera liv: enkla representationer, hur originella de än må vara, tenderar att vara harmlösa. Det är snarare fråga om att underkasta livet ett experimenterande. Där i ligger detta arbetes egenart: det finns en obetvinglig etisk styrka som sliter oss loss ifrån

identitetens monotoni och kastar oss in i processen, en etisk styrka som hävdar livets transfigurativa styrka.

Mário Pedrosa fällde ett berömt uttalande som har genljudit i flera decennier, i vilket han definierar konst som »en experimentell övning i frihet«. Detta påstående, som gällde neo-konkretisterna Lygia Clark och Hélio Oiticica, skulle kunna teckna en linje som förenar dem med deras föregångare i den antropofagiska rörelsen och med ett flertal samtida – några ur deras egen generation, i synnerhet Glauber Rocha inom filmen; andra i den efterkommande generationen, till exempel Júlio Bressane, även han inom filmen, och Tropicalismo-rörelsens sångpoeter med deras otroligt raffinerade popmusik. Tropicalismo föddes i tecknet av denna förbindelse, en »neo-antropofagi«, med Caetano Velosos ord. Var och en av konstnärerna som följer denna linje införlivar det »banala« på sitt eget sätt, genom att bejaka en uppfinningsrik och översvallande estetik som genomsyrar det dagliga livet i Brasilien och som aldrig har inlemmats i det officiella kultursystemet. De inför inte bara denna estetik på konstscenen, utan sammanför den också med de mest experimentella och sofistikerade lärda referenser från den så kallade hegemonins centra. Men denna linje av »experimentella övningar i frihet« slutar inte med dessa konstnärer: den fortsätter att återaktualiseras genom att vidgas till och sammanlänkas med andra samtida verk. Närvaron av denna linje i Tungas arbeten är tydlig; han skolades i det brasilianska sextiotalets kokande kultur, som stod i relation till Allendes revolutionära Chile (där han initierades i den latinamerikanska neo-barocken), och till ett Paris där efterdyningarna från maj -68 ännu var kännbara. Ett enastående försök att aktivera hela den-

na antropofagiska/neo-konkretistiska/tropikalistiska del av den brasilianska kulturen är det som karakteriserar denne konstnärs hela verksamhet.

I Brasilien får antropofagin en innebörd som bokstavligen motsvarar indianernas uppslukande övningar. Den så kallande Antropofagiska Rörelsen återinför och hävdar denna rituals etik – att uppsluka andra, men bara de starka eftersom de svaga andarna skulle förgifta kroppen – och inför den i kulturens domäner. Placerad på denna scen innebär den antropofagiska principen att kalasa på »kolonisationskulturers«, och inte bara deras, referentiella universum genom att sluka dem hela, eller åtminstone de mest smakliga bitarna, och att efter smak röra ihop dem i samma gryta utan hänsyn till hierarkier eller mytbildningar. Men på den antropofaga festmenyn tillåts bara de främmande idéer vilka så snart de sugits upp av själens kemi har förmågan att ge den nytt liv och förläna den ett språk med vilket den kan skapa sin oros singulära kartografi.

På så sätt växer kulturen i Brasilien fram genom föreningar, uppslukanden och kontamineringar, och inte genom linjära utvecklingar, vilket motsäger vissa psykoanalytiska tolkningar där man, genom att okritiskt låna den europeiska subjektivitetsmodellen som standard, insisterar på att Brasilien skulle sakna ett solitt ursprung, en legitim grundare. Kartan över dessa föreningar och kontaminationer är ett oändligt rhizom som ändrar karaktär och förlopp beroende på de korsningar som äger rum i vår antropofaga kulturs stora väv. En bild av rhizomet skulle kunna vara de rankor som växte upp ur de frön som blev kvar efter Tungas verk *Espasmos Aspiratórios Ansiosos* (»Oroade inandningsspasmer«): slingrande genom

sandhögar på Museet för modern konst i Rio förenades de i en enda kropp, ett stort trassel av sammanblandningar som till sist intog museirummet så fullständigt att verket fick tas ned.

En osannolik mångfald och överflödande ymnighet kännetecknar ett verk som framställts i överensstämmelse med en sådan etik. I en nyligen gjord intervju säger Tunga: »Brasilien är ett land med en enorm kulturell rikedom. Det har mycket varierade urbana och kulturella traditioner som hör till samhällen med högst varierande omständigheter... Jag tror inte att Brasilien är framtidens land, utan nuets. Det Brasilien bidrar med i kulturella termer är uppenbarligen sin mångfald, sin heterogenitet, och möjligheten att engagera de mest skilda praktiker, de mest skilda språk, för att skapa så kallad konstnärlig form. En europeisk konstnär skulle svårligen få tillgång till en större rikedom av kulturella erfarenheter och språk som möjliggör ett mer komplett verk.«

Men att anta och hävda en antropofag etik som ett arv från den brasilianska traditionen innebär att avsäga sig varje anspråk på nationell identitet. Även om det kan tyckas paradoxalt vid första anblicken, är detta inte fallet; det är just denna blandning som skapar kultur i Brasilien. Det är inte en blandning som skapar nya identiteter, halvblod, utan en oändlig och varierad blandning som alltid leder till förvandlingar till något annat. Genom att vara inriktade på vad jag har kallat den »antropofagiska individuationsprincipen« skulle brasilianerna alltså vara benägna att inte karakterisera sig själva i överensstämmelse med en förkroppsligande självrepresentation, utan tvärtom i termer av något som ständigt skiljer dem från dem

själva, vilken självbilden i fråga än må vara och hur förförlig den än kan te sig.

I samma intervju säger Tunga: »Nyckeln till Brasilien är dess fluktuerande identitet. Nilton Dacosta, en logiker från Campinas, förklarar att landet regleras av en logik med en parakonsistent modell, i vilken identitetsprincipen är icke-konstituerande.« I en sådan logik är det inte fråga om en självbild i vilken man skulle känna igen sig och på något sätt känna sig »hemma«. Det handlar snarare om vad som gör denna känsla av att »vara hemma« oundgänglig för att leva. När subjektets individuation baseras på identitet reduceras processen att bli sig själv till en bild som även om den senare i livet ersätts av andra, likväl utger sig för att vara identisk med sig själv. Resultatet är ett materialiserat sätt att vara hemma hos sig, helt underkastat representationens regim. När en antropofag princip reglerar processen av subjektivation, som traditionellt varit fallet i Brasilien, existerar istället för förtorkade identiteter en erfarenhet av att upprätta ett hem i begärets nomadism, i dess oväntade föreningar och i de singulära existensformer de sätter på spel. På så sätt uppnås här en känsla av hemmastaddhet genom mångfaldiga och osynliga hybriditeter, vilka ger upphov till andra blivanden – en efemärt hemmastaddhet som vet att den är efemär. Hur går detta till?

För det första måste den ene framträda inför den andre, om så bara för att bedöma den han ska äta upp. Men att exponera sig själv på ett sådant sätt för att kunna göra en bedömning innebär mycket mer än bara en artig respekt för förändring. Det är nödvändigt att man låter sig påverkas av den andre, om så bara för att få veta huruvida att svälja

honom har en stärkande eller försvagande effekt. Och om den andre röjer sig som en lockande delikatess och vi bestämmer oss för att sluka honom är det omöjligt att lämna brakmiddagen på samma sätt som vi anlände.

För att ett sådant förhållningssätt gentemot den andre ska vara möjligt är det nödvändigt att hysa begär för mångfalden, att förtrollas av det okända. Det är nödvändigt att tåla den turbulens som den antropofaga grytan skapar i själen innan den andre smälts ned och en ny självkänsla tar form. Man måste kunna improvisera denna nya form med vilket språk den än ger sig till känna, utan förtutfattade meningar. Allt detta kräver en viss närhet till det osynliga, en viss förmåga att dechiffrera de tysta tecknen på sinnets karta som oavlatligt framträder i relation till de stycken av universum det sväljer. Med andra ord, det krävs att man hela tiden är samstämd med både det aktuella och det virtuella. Med ett ben i en viss självbild, och det andra som redan klivit in i dess blivanden. Den antropofaga individuationsprincipen kräver alltså en virtualisering av verkligheten.

Frågan om identitet har länge stått på dagordningen i samtiden. Det intensifierade blandandet och de svindlande förändringar vi upplever gör denna identitetsprincip alltmer oanvändbar. I detta sammanhang är det antropofaga individuationssättet en möjlighet som extrapolerar Brasiliens gränser och utgör ett verkningsfullt svar på dagens dödläge. (Kanske är detta en av anledningarna till den internationella framgång som Hélio Oiticicas och Lygia Clarks arbeten har haft.) På ett annat ställe i samma intervju där Tunga tar upp Dacostas idé om att en parakonsistent logik skulle genomsyra Brasilien, hävdar han:

»Vad man ser är att samtida kultur i den snävaste bemärkelsen – det vill säga den som är inskriven i den samtida västvärldens konstkretsar – i Brasilien utövas på ett kanske i övriga världen oöverträffat sätt.« Han fortsätter senare: »I den nuvarande jakten på identiteter är det lämpligt att försöka bevara en konturlös zon i skuggan åt singulariteter. Jag tänker inte hänga min hängmatta under några sterila palmer.«

Tunga tycks hålla sitt ord. Som vi har sett är denne konstnärs arbeten aldrig där på det sätt man förväntar sig. De har ingen permanent adress, form eller namn. Det är ett arbete som aldrig uttöms inom sig själv, som alltid löper i alla riktningar, som aldrig låter sig inskrivas inom precisa gränser. Visst kan man säga att varje verk är unikt, men de är alltid också aktualiseringar av ett och samma verk – samma kontinuerliga, outtröttliga och oändliga verk. Ett barockt flöde. Ett barockt delirium. Ett påstridigt återvändande. En fågel Fenix.

Det var Tunga själv som 1984 hävdade: »Verket är en samling verk; ett leder alltid till ett annat, som om det fanns magneter mellan dem.« Eller som han sagt på senare tid: »För mig handlar det om att ge ny kraft åt ett verk i relation till andra. Ett verk läser till sist ett annat och detta kan ge ny mening åt helheten.«

Om det är så, hur kan vi då klassificera arbetet? Hur ger vi det en plats, en betydelse och ett värde i konstens institutionaliserade universum? Det egna språket hos Tungas verk, det som envist genljuder bortom dess formella sedimenteringar, leker tafatt med konstetablissemangets diktatur. Denna diktatur försöker utöva ett monopol över den kreativa impulsen, ett monopol som inte tar majorite-



ten av konstnärer i betraktande och som förser de verk av det fåtal konstnärer det erkänner och införlivar med en riktning, vilket ofta reducerar dem till brickor i ett kommersiellt och politiskt spel. Tunga spelar med monopolet för att i nästa stund kunna välja bort båda de dåliga alternativ som det erbjuder dagens konstnär: han lyckas behålla sitt arbete synligt och samtidigt undfly det sanktionerade reservat där konstens kraft begränsas och konstnärliga handlingar mumifieras.

Denne konstnärs arbeten är hela tiden på flykt, och just på grund av detta är de sällsynta; ju mer sällsyntare de är, desto mer efterfrågade och dyrbara blir de. Vad som är märkligt är att just det sätt på vilket de flyr undan är det som ger dem makt i konstvärlden, förstärker deras uppstudsighet och vidgar deras frihet att uppfinna och införliva nya språk.

Tungas verk utgör en frizon av antropofaga hybridiseringar där skapandet ständigt återaktiveras som ett experimentellt och omstörtande dynamiskt vara. Det fångar handlingens generativa kraft. *In flagrante delicto*. Ett generöst välbehag utstrålar från denna oändliga instaurations av landskap.

## Noter

1. På portugisiska *Instauração de Mundos*. *Instauração* är ordet Tunga använder för vissa arbeten som både är installationer och performanceverk. I brist på ett passande alternativ som innehåller båda betydelseerna kommer jag i texten att använda »instauraton«, och skapa neologismen »instaurera«, eftersom detta begrepp innehåller en nyckelroll i Tungas arbeten.
2. *Neo-barroso* är ett uttryck myntat av argentinaren Néstor Perlongher för att beteckna den latinamerikanska barocken. Perlongher var en framstående poet och antropolog som dog en för tidig död i aids 1992, efter att ha tillbringat sina sista år i Brasilien. [På portugisiska syftar *barroso*, »lortig, solkig«, på saker gjorda i lera; det återkallar även den ursprungliga betydelsen av ordet »barock« som »rå, obehandlad«, som i fallet med en oregelbunden pärla. Ö.a.]
3. Titeln på en sång av Gilberto Gil och Torquato Neto, från *Tropicalia ou Panis et Circensis*, ett slags musikaliskt manifest för Movimento Tropicalista inspelat 1968. Som en brasiliansk variant på 60-talets motkultur visade sig Tropicalismo vara en av de mest nyskapande delarna av rörelsen, eftersom den inte idealiserade en antaget ren men förlorad natur, och den var öppen inför samtidens alla industriella hybridiseringar. Uttrycket »general jelly«, som blev ett viktigt begrepp i denna rörelse, pekar på det antropofaga slukande som blandar allt.





Filmiska begrepp:  
några kommentarer till Deleuze och filmteorin  
*Astrid Söderbergh Widding*

Det är en relativt enkel sak att ge åtminstone en ytlig översikt över det filmvetenskapliga fältet, med å ena sidan den historiska tradition som initierades av legendariska filmhistoriker som Jean Mitry eller Georges Sadoul, och å den andra en mer teoriorienterad tradition, där klassikerna Rudolf Arnheim, André Bazin och andra under sextiotalet efterträddes av en teoretisk förnyelse, med en snårskog av lingvistiska, semiotiska, psykoanalytiska och feministiska teorier som i större eller mindre grad tillämpades på filmmediet. Sedan dess har den nya historicismen i dess olika förgreningar proklamerat teorins död och förnyat arvet från de äldre filmhistorikerna, detta trots att teorierna samtidigt utvecklats, nyanserats och differentierats.

Mitt i denna utvecklingsprocess trädde så Gilles Deleuze oväntat in på den filmvetenskapliga scenen under andra hälften av åttiotalet, med sina två filmfilosofiska volymer *Cinéma 1, L'image-mouvement*, och *Cinéma 2, L'image-temps*. Det är för litet att säga att de orsakade en sensation, i synnerhet i det franska sammanhanget. Nu är det knappast ägnat att förvåna, eftersom det är slående i vilken utsträckning filosoferna dithills hade ignorerat den framväxande filmvetenskapliga disciplinen, som har kallats för filosofins blinda fläck.

Var och en som stiger ut ur sin egen kontext på ett så

anmärkningsvärt sätt blir gärna föremål för kritik. Jag vill här lyfta fram tre återkommande punkter i kritiken av *Cinéma* 1 och 2, där den första gäller historiebegreppet inom filmen. Deleuze säger uttryckligen att hans böcker inte utgör något försök att skriva filmhistoria. Ändå är det ett historiskt material som han närmar sig och tar sig an. Denna skärningspunkt mellan teori och historia i hans böcker är i flera avseenden problematisk, särskilt beträffande den centrala övergången från rörelsebild till tidsbild som har sin grund i Bergsons filosofi. Den utmärks först och främst av sitt uppbrytande av de senso-motoriska samband som finns närvarande i rörelse bilden, vilka får sin förlängning i handling. Icke desto mindre behandlar Deleuze också i lika hög grad detta skifte som en historisk realitet, genom att han förlägger det till neorealismens begynnelse efter andra världskriget, även om han också strax pekar ut såväl föregångare som eftersläntrare, som vore det hans syfte att förvirra läsaren och på samma gång avhistorisera hela resonemanget. Vi får anledning att återkomma till frågan om historien.

För det andra kan Deleuzes avhängighet av fransk filmkritik med dess traditionellt starka betoning av regissörer, auteurs, synas tämligen irriterande, kanske särskilt för filmforskaren, som inte utan möda tillägnat sig en syn på regissörskapet som en ytterst begränsad kategori i förståelsen av mediet. Vad Deleuze beträffar tycks han inte bara sväva i fullständig okunnighet om existensen av en populärkultur, utan också i väsentlig utsträckning om olika filmnationers skillnader i produktionsprofil. Allt han räknar med är ett begränsat antal stora regissörer inom filmen, och några enstaka skolbildningar, och det är lätt att

misstänka att han generaliserar åtskilligt i sin etikettering. Ändå är detta en kritik som bortser från en viktig faktor: filmreceptionen i fransk kontext. Deleuze var uppenbarligen en ytterst flitig biobesökare, och det är påfallande att hans filmval helt enkelt bestämts av det delvis tidsbestämda utbudet på parisiska konstfilmsbiografer; några av de filmer som han utförligt diskuterar visades till exempel ofta under 70-talet, men ytterst sällan eller aldrig idag. Dessa begränsningar i filmers tillgänglighet har genom åren spelat en avgörande roll för filmteorin och filmhistorieskrivningen, och Deleuze är här inget undantag.

Den tredje punkten återför oss till begynnelsen, till den gräns som sällan korsats mellan filosofi och film. Filosoferna har följaktligen emellanåt tenderat att betrakta filmböckerna som perifera arbeten, som avvikelser från filosofins huvudfåra till ett sidospår som kan förefalla tämligen apart. Inte så få filmforskare har å andra sidan betraktat böckerna som en outsiders inkräktande på ett främmande revir, i en självständig disciplin i snabb utveckling, även om deras kvaliteter samtidigt har erkänts. Men det har tagit ett tiotal år innan en sekundärlitteratur vuxit fram på allvar. Dock finns alltid en risk för den filmforskare som griper sig an Deleuze, nämligen att böckerna läses som en slags filmestetik, utan någon relation till hans övriga filosofiska arbeten. Slående är också att ledande filmforskare som David Bordwell mycket frankt påpekar att de aldrig läst Deleuze. De två volymerna har uppenbarligen inte blivit kanoniserade som del av den självklara läsningen för en filmteoretiker eller historiker.

Om det alltså är lätt att påvisa vad som är problematiskt med böckerna är det svårare att beskriva deras bety-

delse, helt enkelt därför att de inte låter sig fogas in i någon på förhand etablerad tanketradition på filmområdet. Ändå är jag övertygad om att detta arbete i två volymer inte bara är ett ytterst originellt bidrag både till Deleuzes filosofiska verk och till filmvetenskapen, utan också att filmböckerna representerar något tämligen unikt i sitt sätt att närma sig ämnet.

I motsats till många andra som avfärdat filmhänvisningarna som svepande eller schematiska skulle jag vilja hävda att en av de mest fruktbara aspekterna av Deleuzes verk ligger i sättet att behandla filmmaterialet, trots det obestridliga problemet med hans fixering vid ett begränsat antal auteurs. Det viktigaste är ändå inte dessa regissörer, utan filmerna själva. Deleuze har en helt imponerande förmåga att i få ord kondenserat återge de viktigaste tematiska eller stilistiska dragen i en film, vare sig det gäller rytmen eller flödesmekaniken i fransk film före andra världskriget, eller den så kallade mediaeffekten hos Hans Jürgen Syberberg, den uppdelning mellan visuellt och akustiskt i hans filmer som enligt Deleuze tjänar till att uttrycka informationssamhällets komplexitet. Det är denna intima kännedom om filmerna som sådana, liksom konkretionen i detaljer, som tillåter honom att klassificera och sortera, att formulera sin filmiska logik, eller som han kallar det i *Pourparlers*, en filmens naturhistoria med klassificeringar av typer och tecken. Den franska filmsemnologin gav sig in på en olycklig väg genom att ta analogin med språket till utgångspunkt för tänkandet om filmen. Som svar ställer Deleuze hela frågan om hur man ska tänka filmen på nytt, genom att vända åter till sinnena och till bilden från den tidigare betoningen av språkliga



artikulationer, lingvistiska tecken och deras innebörder.

Det är också just för att han syftar till en andra gradens klassificering, till att etablera en filmens taxonomi, som kritiken mot den historiska dimensionen i verket förlorar något av sin relevans. För Deleuze är det alltid bilderna, filmerna själva, som måste förbli i huvudfokus för intresset, därför att det endast är dessa filmer som är bärare av de filmiska begrepp som varken är teorier som utifrån låter sig appliceras på filmen eller någonting som utan vidare finns närvarande där i omedelbar tillgänglighet för åskådaren. Radikaliteten i hans ståndpunkt härvidlag är frapperande, både hans vägran att basera sig på det teoretiska arvet från andra discipliner som ofta varit grundvalen för filmteoretiska resonemang, liksom också tanken att de filmiska begreppen, så som han definierar dem, endast kan födas ur en praktik. Det är denna den filosofiska analysens praktik som tjänar till skapa den grundläggande plan som organiserar och ger substans åt den oändliga konstruktionen av nya begrepp.

I *Qu'est-ce que la philosophie?* skriver Deleuze och Guattari att medan begreppen är konkreta sammanställningar eller montage av delar, som i en maskin, så är planet ett slags abstrakt maskin i vilken dessa sammanställningar utgör verksamma partier. Medan begreppen är händelser är planet händelsernas horisont, en absolut horisont som inte beror av någon enskild betraktare, vilket gör händelsen som begrepp oberoende av det synliga tillstånd där den manifesteras. Begreppen täcker planet eller förflyttar sig inom det stycke för stycke, medan planet självt är oföränderligt; begreppens förflyttningar bryter inte upp dess sammanhang. Det är planet som etablerar de begreppsli-

ga förbindelserna genom ett ständigt ökande antal samband, och det är begreppen som står för planets utfyllnad i en ständigt förnyad och variabel form.

Denna automat eller abstrakta maskin figurerar i båda filmböckerna, men den tycks stå tidsbilden närmare än rörelsebilden; relationen mellan bild och tanke utvecklas mer specifikt i denna andra volym. I sin artikel om begreppet »den andliga automaten« hos Deleuze hävdar Reda Bensmaïa att det endast är via automatismen som det är möjligt att tänka filmens bidrag till förståelsen av tid i termer av bildens avskiljande från kroppen och från verkligheten.<sup>1</sup> Filmen betraktas här som automatism omvandlad till ande, till konst, ursprungligen i rörelsebildens form. Konfrontationen med automater och maskinerier inom filmen, som alla de maskiner som fyller tjugotalets filmer, vilka Deleuze diskuterar i sammanhanget, är därför inte slumpmässig utan helt grundläggande. Den moderna automaten i filmen är korrelerat till en elektronisk automatism, där bilden ständigt reorganiseras och en ny bild kan träda fram från vilken punkt som helst i den föregående. I det sammanfattande kapitlet i *Cinéma 2* skriver Deleuze: »Och själva filmduken tycks inte längre hänvisa till människans uppräta hållning, även om den av konvention förblir vertikal, som ett fönster eller en målning, utan den utgör snarare en informationspanel, en ogenomskinlig yta där data finns inskrivna, information som ersätter naturen, och där hjärn-staden, det tredje ögat, ersätter de naturliga ögonen.« (348)

Den främsta uppgiften för den klassiska filmens berättande i bild och motbild var att förbinda bilden med världen, att omvandla den till representation av något redan

känt. Nu har detta ersatts av olika visuella och akustiska strategier, exempelvis godtyckliga kameravinklar eller en irrationell eller diskontinuerlig klippning, vilket alltsammans pekar mot en utanfördimension, en virtuell bild som ansluter sig till och smälter samman med den faktiska bilden. Det är viktigt att bristen på sammanhang mellan visuella och akustiska bilder, som är ett av tidsbildens främsta kännetecken, betraktas som ett estetiskt val och inte enbart en teknologisk nödvändighet. Det är tidsbilden som påkallar denna nya regim för bilder och tecken. Deleuze ser inte de teknologiska framstegen, i media och annorstädes, som en utveckling från en mer primitiv praktik i riktning mot mer effektiva teknologiska lösningar. Det är inte introduktionen av ny teknologi som sådan som skapar förändring, utan snarare det nya sättet att tänka förbindelser i filmen, särskilt förbindelserna mellan bild, rörelse och tid. De begreppsliga innovationerna förblir viktigare än de teknologiska.

David N Rodowick hävdar i sin bok *Gilles Deleuze's Time Machine* att begreppet och därmed filosofins öde är förbundet med bildens, och med historien om dess transformationer som regimer av tecken. Lika kraftfull är filosofins transformation genom denna historia. Ett av Deleuzes grundläggande antaganden är att filmteorin utgör en del av filosofin. Följaktligen är inte filmteorin något som handlar om eller reflekterar över filmen, utan snarare handlar den om de begrepp som skapas i filmbildernas historia. Det är därför som Deleuze läser filmens historia som en filosofihistoria, och därför som definitionen av filmens begrepp är fundamental både för förståelsen av uppkomsten av vår samtida audiovisuella kultur och tänkan-

dets öde inom samma kulturs bild av tanken.

Deleuze formulerar en skarp kritik av informations-samhället, även om den i väsentliga stycken förblir implicit, åtminstone i filmböckerna. I film liksom i filosofi är begrepp och skapande inbördes relaterade. I den samtida audiovisuella kulturen tycks däremot själva begreppen vara hotade, i och med att reklam, informationsteknologier, marknadsföring och design alla gör anspråk på att framstå som skapare av nya begrepp eller nya händelser. Deleuze och Guattari skriver i *Qu'est-ce que la philosophie?* att »de enda händelserna är utställningar och de enda begreppen är säljbara produkter.« (10, 15)

En av de få passagera i Deleuzes filmböcker där kritiken av informationssamhället kommer till ytan är i kapitlet om Syberberg i *Cinéma 2*, och i synnerhet stycket om *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Det skulle likaväl ha kunnat vara en diskussion om Godard. Deleuze konstaterar också i *Pourparlers* att det är på filmens område som den mest radikala kritiken av informationssamhället redan har formulerats, och just hos Godard och Syberberg: inte enbart eller främst i deras verbala deklamationer utan fastmer i deras konkreta filmarbete. »Överskridandet av informationen sker på två fronter samtidigt, med frågor ställda i två riktningar: *vilken är källan och vem är adressaten?* Detta är också de två frågorna i den godardska pedagogiken. Informatiken svarar inte på någondera frågan, eftersom informationskällan inte är ett stycke information, lika lite som den informerade personen. [...] Det är alltså nödvändigt att gå bortom den muntliga informationen i alla dess delar; att ur den utvinna en ren talakt, ett kreativt berättande som framstår som baksidan av de do-

minerande myterna, de gängse orden och deras supporters; en akt som kan skapa myter i stället för att göra vinster eller driva affärer med dem.« Och han fortsätter: »Filmens fortlevnad eller fortsättning är beroende av dess interna kamp med informatiken. Mot den sistnämnda måste man ställa den fråga som går bortom den, frågan om dess källa och dess adressat.« (353)

Om det ibland har antagits att filmen möter sin undergång i informationssamhället, så är det slående att denna död ligger i linje med den första död som Deleuze beskrev, som förorsakades av fascismens auktoritära krafter. I analogi med detta första fall utövas nu enligt Deleuze de nya kontrollerande krafterna och funktionerna av informationssamhället, och det är också dessa som på ett likartat sätt som under fascismen kan hota filmen. Det som är problematiskt med informationssamhället är att det alltid mäts med abstrakta mått, enligt en utväxlingsmodell, eller utifrån den sanning som informationen antas förmedla. I sin vägran att acceptera en mångfald ger den företrädare inte åt enkelhet, utan förenkling. I sin kommentar till Godards TV-serie *Six fois deux* talar Deleuze till försvar för stammandet, ropet eller tystnaden, som olika former av motstånd mot denna informationens terror och kontroll. Denna kreativa stamning praktiseras av Godard i de olika men alltid potentiellt oändliga serierna i hans filmer, serier som gärna fogas samman med bindeordet »och«. *Et, et*, inte *est*, som i *être*, vara. Inte en högtidlig utsaga om vara och verklighet, inte en rättvisande bild (*une image juste*), utan bara en bild (*juste une image*), eller snarare sammanställningar av visuella och akustiska bilder i automatisk succession.

Deleuze argumenterar för att filmen borde sluta gene-

rera andra filmer, för att i stället ingå nya och specifika förbindelser med videon, med den elektroniska bilden, med digitala bilder, för att skapa ett nytt slags motstånd och hålla stånd mot den televisuella kontrollen och övervakningsfunktionerna. Det handlar inte om att kortsluta televisionen, som om det för övrigt vore möjligt, utan om att hindra TV:n från att förråda eller kortsluta filmens utveckling i dess nya bilder, skriver Deleuze i förordet till Serges Daney's *Ciné-Journal*. (11) Här följer han samma tankelinje som Daney, som menar att eftersom TV:n valt att bortse från sin relation till videon, som innefattar dess enda möjlighet att integrera arvet från den rika efterkrigsfilmen, får man i stället hoppas på en utveckling av videokonsten som i sin tur förmår hota televisionen.

Både i tidsbildens film och inom filosofin är en grundfråga alltså vad som sker med bilden och begreppet i informationssamhället. Begreppet liksom bilden är alltid relaterade till tanken, och kan därför aldrig reduceras till ren information. Som sådan framstår båda som värdelösa.

På sätt och vis kan det synas märkligt att Deleuze insisterar på att förankra skiftet till tidsbilden rent filmhistoriskt, med alla de problem det medför. I boken *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, utgiven av Oliver Fahle och Lorenz Engell, som sammanfattar Weimarkonferensen 1995 om filosofen, pekar Oliver Fahle i sitt bidrag på hur tidiga filmteoretiker som Bazin eller Kracauer sökte en filmens essens, och genom att definiera denna essens i realistiska termer stödde de sig på neorealismen som historiskt bevismaterial för att underbygga den filmiska ontologin. I sitt sökande efter en historisk accent av liknande slag hos Deleuze finner Fahle att neorealismen är dubbelt

intressant, därför att den för honom inte innebär slutet på en linje, det slutgiltiga förverkligandet av filmens telos, utan snarare början på en annan riktning, mot tidsbilden. Fahle visar på så sätt hur Deleuze begreppsligt beskriver filmhistorien med ett annat telos, modernistiskt i stället för realistiskt. Värdet av Fahles Deleuzeläsning är att den visar hur Deleuzes konception av filmens utveckling i riktning mot tidsbilden ger ett historiskt ramverk som öppnar för en ny läsning av filmhistorien, även om den distinktion som ger upphov till denna historiska förståelse i sig själv är begreppslig snarare än historisk.

Bakom detta historiska skifte som Deleuze skisserar ligger också en tydlig förståelse av det andra världskriget som en absolut nollpunkt, en punkt utan återvändo, som endast lämnar efter sig möjligheten till en förödelsens skrift. Som Serge Daney skriver i sin *Ciné-Journal*, så dog inte filmen av sig själv utan den dödades i kriget. De gigantiska politiska iscensättningarna och statliga propagandamaskinerierna hade blivit till stilleben, och de första ackumuleringarna av människor en masse kom på sätt och vis att förverkliga den filmiska drömmen att verka på ett massplan, men under sådana villkor att allting blivit genomsyrat av skräck, och ingenting längre fanns att se bortom bilden utom lägren och kropparna som inte förändrades av annat än smärta. Och, som Paul Virilio visat, tävlade fascismen hela tiden med Hollywood.

Deleuze skriver att det som ger upphov till handlingsbildens kris efter kriget är själva uppbyggnaden av det sensoriska schemat; det faktum att det uppstår situationer som det inte längre går att reagera på och miljöer som berövats sin självklara förbindelse med omvärlden. Det är

i detta sammanhang som en bestämd situation inte längre självklart får sin förlängning i reaktion eller handling, enligt det mönster som rörelsebilden etablerat. Enligt Deleuze låg neorealismens stora landvinning i att den efter att ha upptäckt omöjligheten i att reagera eller handla utifrån en viss situation ändå inte drog sig tillbaka i passivitet. Tvärtom fångar den det oacceptabla eller outhärdliga i vardagslivet, den uppenbarar det och skapar en seendets film, som Deleuze kallar det i en vacker formulering. I sitt inledande *Lettre à Serge Daney* skriver han: »Och om filmen skulle ha möjlighet att återuppstå efter kriget måste det vara på en ny grundval, med nya funktionsmönster för bilden, en ny politik, ett nytt mål för konsten.« (*Ciné-Journal*, 6) Och han formulerar själv detta nya mål som är den moderna filmens styrka: att återskapa vår tro på världen. När det inte längre finns något annat samband mellan människan och världen måste filmen återge inte världen i sig själv, utan just tilltron till världen, en ny förbindelse till det vi ser och hör liksom en ny förbindelse till kroppen.

*Allemagne neuf zéro*, Godards film från 1991, kan belysa denna punkt. Filmen är en meditation över Tysklands öde, över Tysklands slut eller dess början, men tonvikten tycks ligga på slutet, eftersom mellantexten »Finis Germania« ständigt dyker upp på nytt som ett dystert memento. Den består av disparata serier av minnesfragment ur den tyska kulturhistorien. Som alltid hos den sene Godard är filmen uppbyggd utifrån olika citat, fragment och idéer, vilka fungerar på ett associativt sätt och ofta skapar oväntade förbindelser. Där finns Goethe, Kafka, Mann och Brecht, där finns Nietzsche och Freud, där finns naturligtvis Bach, Liszt, Mozart och Beethoven, där finns



Dürer och Caspar David Friedrich. Inte bara konsten utan också arkitekturen är närvarande, liksom teknologin i bilder på fabriker och i hänvisningen till Philips industrier. Det är uppenbart att den tyska kulturen för Godard är en enhet, med det är samtidigt en öppen enhet; öppen mot ett utifrån som tränger in från alla håll. Pusjkin, Velazquez, Giotto, Stravinskij, liksom Godards egna filmer figurerar där också, eller Eddie Constantine/Lemmy Caution, som en vålnad från Alphaville som hemsöker bilderna. Och givetvis finns där också en rad andra glimtar ur filmhistorien: Karl Grune, Murnau, Fritz Lang, Fassbinder, och sist men inte minst, den film som *Allemagne neufzéro* tycks vara inympad på: Rossellinis *Germania anno zero* från 1947. Rossellinis vackra film är just ett av dessa neorealistiska verk som markerar skiftet till tidsbildens domän. Deleuzes kommentar till Rossellini, de Santis och deras samtida är giltig också för Godard, om än på ett annat sätt: »I staden, halvt förstörd, halvt återuppbyggd, breder neorealismen ut sina rum vilka som helst, den urbana cancern, den osammanhängande väven, de vaga territorier som står i motsats till den gamla realismens bestämda rum.« (*Cinéma 1*, 286) Ändå: finns inte hos Rossellini en större, mer okomplicerad tilltro till det som skall komma att återuppstå ur ruinerna?

Föreställningen om en återkommande absolut nollpunkt löper parallellt med relativiseringen av historien. I den mån Deleuze alls intresserar sig för den är det utifrån ett perspektiv snarlikt Godards, där historien inte uppfattas som en lineär utveckling utan som avlagringar, strata, vilket i *Allemagne neufzéro* får ett förtätat uttryck i bilderna från sandtaget med dess jättelika grävmaskiner, en bild

som både väcker tanken på det förflutna, som kan grävas ut, och föreställningen om något nytt som är under uppbyggnad. Eller, med det begrepp som kanske är Deleuze kärast, kristallbilden, kunde man karakterisera Godards film som en tidskristall där förflutet och nutid, faktiskt och virtuellt, samexisterar, och där Tysklands kulturhistoria, dess nu och dess framtid förtätas men också vecklas ut av åskådaren i sin mångfald och sin oförenlighet.

Det finns ett slags inneboende motstånd i Godards film, som främst tycks vändas mot det förflutna. Först och främst ett motstånd i efterhand mot kriget som realitet, vilket är påfallande frånvarande i filmen vad konkreta bilder beträffar, men ändå hela tiden närvarande som en brytpunkt. Sedan också ett motstånd mot uppdelningen av Tyskland i två delar. Tysklands återförening, den nya nollpunkten (*neufzéro*) visar sig emellertid vara lika tveggad som krigsslutet. Och detta kallar på ett nytt motstånd, där Godard och Deleuze tydligt förenas i sin kritik av bildens villkor i senkapitalismens reklam- och informationssamhälle.

Filmen andas en stark känsla av något ohjälpligt förloerat, någonting som är försent och förgäves: bland mellantexterna återfinns utsagor som Vågar som leder ingenstans, eller Terrorns topografi. Och ändå flödar morgonljuset i många av bilderna. Detta är sannerligen en film som bjuder motstånd mot varje föreställning om ett historiskt framsteg eller en evolution. En serie mellantexter som är utspridda inom en av filmens akter tar upp det musikaliska temat, som är ett av de dominerande (tema med variationer). Sammantagna lyder de: Den fulländade föreningen mellan olika röster förhindrar framsteget från en punkt till en annan.

Filmen är en hyllning till minnet, men samtidigt är det inte endast ett högtidlighållande av det förflutna eftersom, som Benjamin en gång skrev, den historieskrivning som celebrerar minnet alltid är en segrarnas historia. Som Rodowick har påpekat är minnet inte det man aktivt drar sig till minnes, utan snarare det som återvänder, vad Deleuze kallar ett absolut minne. Relationen mellan historia och minne, skriver han, är ekvivalent med relationen mellan makt och motstånd.

Förbindelsen mellan minne och motstånd, som är så starkt närvarande i *Allemagne neufzéro*, pekar mot det som är i vardande, som ännu befinner sig i en tillblivelseprocess. På så sätt är minnet, som det kommer till uttryck i Godards film, också relaterat till den tanke som Deleuze uttrycker i *Cinéma 2*, att den moderna filmen skapar nya spår direkt i hjärnan och i medvetandet. Så öppnar det också för det ännu inte tänkta inom tänkandet och mot filmen som en begreppslik praktik som är och förblir en utmaning, vilken Deleuze lämnat efter sig till sina arvtagare att föra vidare.

Noter

1. Réda Bensmaïa, »En ny forståelse av tiden«, övers, Jan Holmberg, *Aura* 3-4, 1997.





SVEN-OLOV WALLENSTEIN: Jag skulle vilja börja med en fråga om estetikens status: en tradition uppfattar den som en del av filosofin, där man diskuterar konstverket som objekt, hur det kan varseblivas och bedömas, den estetiska autonomins innebörd och gränser. Detta är en klassisk konception som vi ärvt från sent 1700-tal: estetiken som ett fält skilt från logik, metafysik, etik etc. Men snart inträder också en kraftfull motrörelse, med början i tyska romantiken, där konstverket träder in i den filosofiska diskursen för att transformera den, rentav övervinna den inifrån. Samtida varianter av denna andra tradition kan återfinnas hos Heidegger, Adorno, Merleau-Ponty; Deleuze förefaller mig ha del i båda traditionerna. På så sätt kunde man lokalisera en spänning mellan exempelvis filmböckerna, där han talar om en begreppslighet som framföds direkt ur det filmiska materialet, ur dess rumtider, rörelsebilder och tidsbilder, och *Qu'est-ce que la philosophie?*, där vi återfinner en mer traditionell ståndpunkt, inte obesläktad med den kantianska, där vetenskapen etablerar funktioner, filosofin skapar begrepp och konsten relaterar percepter och affekter, vilket onekligen erinrar om en arkitekto-

nisk artikulation av erfarenheten i olika disciplinära fält. Hur ser ni på denna spänning: finns den, och, om så är fallet, vilken tendens dominerar hos Deleuze, vilken är den egentligt deleuzianska?

JACQUES RANCIÈRE: Först och främst måste man komma ihåg att indelningar av filosofi syftar till att underlätta utlärande och inte gäller för görande: ingen verklig filosof sysslar med etik en dag, estetik en annan. Som jag försökte visa i mitt föredrag är estetik för mig inte en del av filosofin utan en idé om filosofin i dess helhet, och här finns givetvis idealismens konceptioner i bakgrunden. Hos Deleuze finner vi två linjer: till exempel skriver han om film, måleri, litteratur, och vad han då säger om begrepp som »tecken«, »representation« etc, går inte att skilja från filosofiska överväganden i allmänhet. I *Qu'est-ce que la philosophie?* gäller det däremot att skilja mellan filosofi, vetenskap och konst, och framför allt blir det problematiskt att skilja konst och filosofi. Konstens »affektblock« kommer för mig ofta nära de »begreppsliga rollgestalter« (*personnages conceptuels*) med vilka filosofin arbetar. Och i bokens avslutning finner vi hjärnan som för- enande figur, vilket påminner mig om Schellings *System des transzendentalen Idealismus*, där konsten befinner sig vid skärningspunkten mellan natur och människa. Detta utmärker för mig Deleuzes tillhörighet till vad jag kallade estetiken som en »idé om tänkandet«. Frågan är hur vi ska uppfatta de olika indelningarna i *Qu'est-ce que la philosophie?* – möjligen vore de hållbara om det verkligen fanns



särskilda »förmågor«, men jag tror inte att Deleuze egentligen tror på det. Men jag ser på David att han inte håller med mig.

DAVID LAPOUJADE: Distinktionerna i *Qu'est-ce que la philosophie?* är egentligen enkla. Frågan gäller helt enkelt det som titeln säger: »Vad är filosofi?«, och utgår från att filosofin sedan länge uppfattats som en vetenskap. Det gäller att skilja filosofins område från vetenskapens etablerande av referentiella funktioner, vilket är temat för den andra delen, där också konsten behandlas. Filosofi är för Deleuze till skillnad från vetenskapen ett skapande av begrepp, och då uppstår problemet hur man kan skilja dess skapelser från konstens, vilka ytligt sett kan erinra om filosofins men i grunden är helt annorlunda. Kort och gott, för att veta vad filosofin är måste man skilja den från vetenskapen och konsten. Det finns alltså inga avdelningar, utan det gäller att lösa ett problem, inte att bygga upp någon konstlad arkitektur. På samma sätt är det fel att säga att hjärnan »står i centrum«, den är bara något man måste genom för att lösa vissa problem. Mer generellt kunde man säga att varje bok av Deleuze utgår från ett speciellt problem, må det vara differens och repetition, mångfald, bilder, percepter och affekter – det gäller alltid något enskilt och inte ett system i klassisk mening.

ANNE QUERRIEN: I *Mille plateaux* finns ett slags estetisk attityd gentemot vetenskapen, medan den roll som senare tillerkänns funktionen förefaller mig svåra mot detta, det passar exempelvis inte sam-

man med värderingen den kungliga kontra den mindre vetenskapen, som vi diskuterade igår.

S-OW: En av de saker jag ville åt är att fokuseringen på percepter och affekter förefaller utesluta en diskussion av stora delar av den samtida konsten, från Duchamp till konceptkonsten, hela den nedbrytning av det perceptuella, retinala etc, som är en så väsentlig del av 1900-talets avantgarde. Det finns en traditionalism i att bestämma konsten som väsentligen relaterad till varseblivningen.

JR: Man måste komma ihåg att konsten för Deleuze är ett ontologiskt skeende. När han skriver om måleri finns givetvis Merleau-Ponty i bakgrunden, hela tematiken om relationen mellan det synliga och det osynliga, till exempel den ständiga referensen till Klees fras om konsten som »synliggörande«, om vägen från det osynliga till det synliga. Konstens funktion för Deleuze är helt enkelt att avslöja världens ontologiska struktur.

DL: Jag håller inte alls med. Det finns ingen estetik hos Deleuze. Han är intresserad av enskilda konstnärer, och han skriver en hel del om Duchamp, men det rör sig inte om någon ontologi. Deleuze är djupt empiristisk. Frågan gäller hur vi kan skapa nya typer av erfarenhet, hur vi kan få nya varseblivningar. Giacometti hävdade strax innan han dog att han aldrig lyckats skulptera ett ansikte, vilket ju är ett häpnadsväckande påstående. För mig visar en sådan sats på insikten i att »synliggörandet« inte gäller något bortomliggande, utan är en fråga om uttryck, om ett nytt sätt att erfara. Detta

har inget med ontologi att göra.

STAFFAN BENGTTSSON: Om vi kommer tillbaka till indelningarna i *Qu'est-ce que la philosophie?*, så måste man betänka att Deleuze är filosof, och inte är intresserad av rättvisa mot konsten på samma sätt som en historiker eller kritiker – »vilken är Bacons exakta position i eller utanför modernismens historia« etc, utan hans fråga gäller hur filosofin kan berikas, hur kan vi använda den erfarenhet som finns i konsten. Att man tappar något när man skapar filosofiska begrepp är ofrånkomligt.

ASTRID SÖDERBERGH WIDDING: För mig är det signifikativt att han i slutet av *L'image-temps* säger att det kommer ett ögonblick då man måste sluta fråga »vad är film« och börja fråga: »vad är filosofi?»

S-OW: Om jag vore konstnär och läste Deleuze, skulle jag vara mer intresserad av hans tankar om rhizom, mångfalder, blivanden etc., än vad han säger om konst, till exempel den specifika interpretationen av Bacon. Det första kapitlet i *Mille plateaux*, som diskuterar rhizomet och trädet, sammansättningen djur-människa och människa-maskin, den konstitutiva heterogeniteten i språket etc, säger mig betydligt mycket mer om konstnärlig praktik idag än de tämligen konventionella påståendena om Klee och Giacometti.

AQ: För Deleuze är det centralt att filosofin ska kunna tala till alla och inte bara vara förbehållen specialister. På så sätt blev hans bok om Bacon viktig för många konstnärer i Frankrike, inte minst för att Bacon var tämligen okänd.

TRULS-OLAF LIE: Jag skulle vilja ställa en fråga till Sven-Olov Wallenstein. Trots all den kritik av fenomenologin som här har framförts skulle jag vilja säga att det finns stora likheter mellan Deleuze och till exempel Heidegger. Tanken på sanningen, *aletheia*, som process ligger nära »veckets« funktion hos Deleuze, på samma sätt som intentionaliteten mycket väl skulle kunna beskrivas som rhizomatisk. När Heidegger vill tänka vara som verb, som en process av närvarande, ljusnings skeende etc, hur långt ifrån Deleuzes tänkandet står han då egentligen?

s-ow: Jag håller med om att detta är helt relevanta frågor. För mig uppstår ett problem då man sväljer Deleuzes egna utsagor med hull och hår, till exempel hans snabba och ofta återkommande avvisande av fenomenologin. För mig är dessa möjliga förbindelser öppna frågor och man måste gå bortom texternas ytskikt för att kunna ställa dem på ett icke-trivialt sätt. Men egentligen är det de andra paneldeltagarna som borde besvara din fråga.

JR: Vad gäller Deleuzes relation till en tänkbar fenomenologisk estetik finns en avgörande skillnad mellan en idé om vad konst gör och en beskrivning av det. Detta är ju uppenbart hos Merleau-Ponty. Hos Deleuze finns denna spänning mellan idén om konst som en destruktion av *doxa*, som polemik, det vill säga idé om konst som avtäckande, och en beskrivning av enskilda verk, som underordnas en annan idé, och där själva det deskriptiva momentet alltid involverar fenomenologiska

steg, även om de ytterst regleras av något annat.

- DL: Det känns som allt jag sagt varit misslyckat. Det finns ingen likhet mellan Deleuze och fenomenologin, och även om han talar om veck, det synliga och det osynliga etc, så finns i grunden en massiv kritik av fenomenologin. Eller bättre, han är inte intresserad av den. Varje begrepp vi diskuterat är riktat mot fenomenologin, som för honom alltid är doxans nivå där vi är underkastade kommunikationens tvång. Han vill gå under denna nivå, nå bortom köttet – »köttet är för ljuvt«, som han skriver. Hela frågan om varat hos Heidegger är ett sätt att fullborda fenomenologin, här gäller det att avvisa dess ramar. Heidegger befinner sig på landet, i ett annat landskap. Hos honom finns ett hat mot staden, en idé om långsamhet etc – och jag menar inte detta på något föraktfullt sätt, bara att det hos Deleuze finns en helt annan atmosfär där staden och urbaniteten står i centrum. Se till exempel på kapitlet om »geofilosofi« i *Qu'est-ce que la philosophie?* Deleuze och Heidegger har inget gemensamt, det är helt annat landskap, en annan hastighet, annorlunda affekter... Till dem som vill upprätta en sådan dialog vill jag bara säga: det är omöjligt, det finns ingen kommunikation dem emellan, no way!

- s-ow: Ett tungt påstående, »no way«... Det övertygar mig ändå inte, kanske just för att det är så kategoriskt. Jag vet att detta är vad Deleuze säger, detta är hans texts yta, och det finns en uppenbar skillnad mellan Deleuzes stil och tonaliteten hos exempel-

vis Heidegger. Ändå måste det finnas frågor som kan ställas utan att besvaras genom att man citerar Deleuzes egna utsagor, genom att man pekar på att texterna säger det ena eller andra. För mig handlar en sådan konflikt om »die Sache des Denkens«, för att nu citera den lantlige tysk du nämnde.

AQ: Jag skulle vilja tillfoga något utifrån min mer praktiska horisont: för inte så länge sedan skulle jag redigera ett temanummer av *Les annales de la recherche urbaine* om naturen i staden, och vi började arbeta med bland annat Merleau-Pontys nyligen utgivna föreläsningar om naturbegreppets historia. I fenomenologin tycks det mig att vi hela tiden stannar kvar i en tanken om kroppen som natur, vilket helt enkelt inte fungerar idag. Hos Deleuze finns en helt annan konstruktivism, en direkt relation till de teknologiska förändringarna och de nya erfarenheter de ger upphov till, vilket är viktigt för mitt eget arbete. I Heideggers texter om teknik finns hela hans reaktionära politiska attityd nedlagd. För mig är det helt enkelt regressivt att tala om »boende« och »byggande« som en poet i skogen, det är obrukbart för samtida problem.

DL: För Heidegger vore Deleuzes och Guattaris arbeten inget annat än metafysikens fullbordan: allt är maskiner eller begärsmaskiner, på samma sätt som hos Nietzsche, fast begäret här har ersatt viljan till makt och dessutom förenats med den moderna teknologin. Vad vore intresset i att förena två så väsensskilda ståndpunkter?

s-ow: Det är helt riktigt att *L'anti-oedipe* sedd i ett hei-

deggerskt perspektiv skulle utgöra metafysikens höjdpunkt, och begärsmaskinen vore ett slags *Gestell*, en cybernetisk-teknisk viljeontologi som för-enade det allra värsta i metafysikens voluntarism med informationsteknologins apparaturer. Men just detta, att denna ekvation fungerar så bra, vad betyder det? Är denna märkvärdiga närhet eller spegling mellan två filosofier, vars tonlägen vis-serligen är motsatta, helt irrelevant? Vore det inte frestande att se dessa två tankefigurer som två si-dor av samma sak, och att därefter ställa sig frågan om hur de kunde kommunicera, om det tredje rum i vilket de kan jämföras, spelas ut mot varandra, och därmed också kan uppfattas som »diame-tralt« motsatta?

DL: Sorry, jag kan inte förlika mig med tanken att vi på något sätt skulle ha »glömt varat«, det är bara en fantasi. Hume sa att filosofi är fråga om smak och jag kommer inte längre än så. Detta är helt enkelt inte i min smak.

AQ: Vi måste också komma ihåg att det inte bara är frå-ga om olika böcker och texter. Inte minst gäller detta Guattari, vars bidrag man ofta glömmet bort. Schizofrenins relation till kapitalismen är inte bara en fråga om filosofiska överväganden, utan gäller också politiska och inte minst kliniska realiteter. »Begärsmaskinen« är Guattaris upp-finning och jag tror inte att man kan tala om dessa begrepp på något rent filosofiskt sätt.





## Kommentar till översättningen

*Sven-Olov Wallenstein*

»Percept, affekt, begrepp« utgör det näst sista kapitlet i Gilles Deleuzes och Félix Guattaris *Qu'est-ce que la philosophie?*, och det behandlar estetikens och konstens plats inom ramen för det mer eller mindre öppna system som boken skisserar. Givet författarnas tidigare arbeten, både tillsammans och var för sig, kan den arkitektoniska struktur som boken framlägger, med sin tydliga tredelning mellan filosofi, vetenskap och konst, synas förvånande. Det »rhizom« de i sina tidigare verk upprättat mellan skilda erfarenhetsfält, praktiker och teorier, tycks här ge vika för en mer klassisk konception med rötter i nykantianismen, rentav hos Kant själv, och filosofin, åtminstone inom ramen för denna boks egen framställning, återfår ett slags juridisk, legislativ roll. Ibland framskymtar en systematisk syn på filosofin som uppdelad i en *analytik* som beskriver och drar upp gränserna mellan de olika fälten, och en *dialektik* som upplöser de »transcendentala illusioner« och skenproblem som uppträder då dessa gränser överskrids. Men samtidigt, och inte minst i kapitlet om konstverket, överskrids alla konceptioner av en förnuftets arbetsdelning i riktning mot vad man kunde kalla en »kosmologisk« poetik, med överraskande rötter i romantikens naturfilosofi, och en egenartad lyrism bemäktigar sig framställningen. Dessa två tendenser, den arki-

tektoniska och den expansiva, befinner sig i prekär balans, vilket kanske indikerar i hur hög grad denna sista bok öppnar nya frågor mer än den levererar bestämda svar, inte minst på den fråga som utgör dess titel.

För att bedöma vad som här framläggs måste man först beakta bokens syfte i dess helhet: den principiella frågan är förvisso »vad är filosofi?«, och inte »vad är konst« eller »vad är vetenskap«, vilket implicit kan bidra till att de båda senare fälten mer behandlas såsom något från vilket filosofin *avgränsar* och *lösgör* sig än som självständiga studieobjekt. »Filosofi«, slår författarna fast i inledningen, »är konsten att forma, uppfinna och fabricera begrepp« (8), rentav att »skapa« (10) dem, under det att vetenskapen handlar om att upprätta funktioner som garanterar ett språks referentiella dimension, och konsten sysslar med att på ett speciellt sätt renodla den perceptuella och affektiva dimensionen. Denna konception av filosofin är först och främst riktad mot vad författarna uppfattar som de »tre illusionerna« om dess egenart: kontemplation, reflektion och kommunikation. Kontemplationen förutsätter en värld av pre-existerande idéer eller former och berövar på så sätt filosofin dess skapande kraft; reflektionen installerar oss i en redan färdig värld och förvandlar filosofin till en disciplin post factum; kommunikationen reducerar filosofin till en medieteknologi med marknadsföringen som den yttersta horisonten. Filosofin är tvärtom en radikal konstruktivism, och den är varken över- eller underordnad vetenskap och konst, utan parallell, med ett annat syfte.

Gränsdragningen mellan filosofi och vetenskap är alltså bokens egentliga syfte och de centrala avsnitten utgörs av en reflektion över det filosofiska begreppets natur. I egen-

skap av en konstruktion utgår det från ett »immanensplan«, som här, åtminstone i vissa passager, uppfattas som hela det *förfilosofiska* fältet med dess råmaterial. »Immanensplanet« är ett begrepp som ofta återkommer hos Deleuze och Guattari, och det tycks ständigt laddas med nya innebörder, som om det vore ett slags horisont mot vilket framställningen rör sig utan att helt klart kunna utpeka den. Redan i sina tidiga böcker talar Deleuze om ett »immanent« filosoferande i anslutning till Spinoza och Nietzsche, och fattar det som ett förkastande av alla typer av transcendens som vore något annat än en temporär effekt, och i sin allra sista text, »L'immanence: une vie...« (se *Philosophie*, nr. 47/1995) återvänder han än en gång till denna tanke om immanensen som ett tomt transcendentalt fält före subjekt och objekt. På sätt och vis är hela boken *Qu'est-ce que la philosophie?*, med sina indelningar och artikulationer, ett immanensplan: planet är något som på en gång konstrueras och förutsätts i framställningen.<sup>1</sup>

En central aspekt av det filosofiska begreppet som för Deleuze och Guattari närmar det till konstverket är att det bestäms som radikalt »icke-referentiellt«. Tanken byggs upp runt »begreppsliga rollfigurer« (*personnages conceptuels*), vilka fungerar likt »bilder« av vad det innebär att tänka (exempel på detta kunde vara »vännen« eller »älskaren« i den grekiska filosofin, de olika jagens samspel i Descartes *Betraktelser över den första filosofin*, Nietzsches olika figurer etc) och den kan bara mätas mot sin egen konsistens, inte mot yttre verifierbara storheter. Konsten genomlöper ett analogt äventyr, även om detta utspelas på ett annat plan: verket är ett »förmimsekomposit« (*composé de sensations*), en autonom struktur där varsebliv-

ningar och affektioner gjorts självständiga från sina subjekt och objekt och blivit till »percepter« och »affekter«. Kriteriet på ett sådant förnimmelsekomposit är att det kan stå för sig självt, vilket också ger det en egen temporalitet, en specifik typ av »bevarande«. Kompositet är så att säga en maskin som härbärgerar möjliga erfarenheter, i relation till vilken en möjlig betraktare kan låta sig konstrueras av verkets egen immanenta rörelse. Läst på så sätt förefaller denna modell utgöra en radikaliserings av modernismens autonomitanke som vi kan finna den exempelvis i Adornos estetiska teori, även om med andra utgångspunkter, inte minst vad gäller verkets förhållande till historien: för Adorno summerar ett verk sin *historiska* position alla ackumulerade aporier i sin form, för Deleuze och Guattari innefattar det alltid ett radikalt *ahistoriskt* och formlöst element, ett virtuellt »blivande« som öppnar historien mot nya möjligheter och det ännu-icke aktualiserade, det »otidsenliga« i Nietzsches mening (ett tema som berörs i bl. a. John Rajchmans bidrag ovan). En konfrontation med Adorno skulle säkerligen behöva fördjupa sig i relationen mellan vad Deleuze och Guattari kallar det *estetiska* respektive det *tekniska* kompositionsplanet, och det som Adorno kallar *mimesis* och *konstruktion*.

Men konsten utrustas här också med ett annat och kanske mer överraskande ursprung, nämligen i *naturen*, i »riturnellen«, som ägnas ett helt kapitel i *Mille plateaux* där denna idé utvecklas i detalj. Konsten växer fram ur en animalisk dimension, ur ett naturligt territorium och den naturens polyfoni som innebär att en mängd pre-signifianta element, rörelsemönster och »expressiva karakteristika« bildar ett öppet och dynamiskt system. Detta är ännu inte

helt och fullt ett konstnärligt uttryck, men det kommer att hämtas upp och omkonfigureras i ett sådant uttryck som dess morfogenetiska bas. I bakgrunden till denna modell finns Olivier Messiaens analyser av fågelsång, som åberopar en kosmisk ordning av närmast romantiskt snitt (notera referensen till »allkonstverket« i den nedan översatta texten), men också till Jakob von Uexkülls teorier om en »betydelselära« med bas i naturen,<sup>2</sup> som Deleuze och Guattari delvis övertar, även om de suddar ut dess bakgrund i fenomenologin; en intressant uppgift vore att parallellläsa denna text med Merleau-Pontys nyligen publicerade föreläsningar om naturbegreppet.<sup>3</sup> Mening framträder för Deleuze och Guattari ur en asignifiant materialitet, det finns en »symfonisk« process före människan, som hon i sin tur kan ta emot, inrätta sig i och skriva vidare, till exempel genom att skapa konstverk. Verket finns redan i naturen, i *fysis*, som ett slags emergent ordning, och därför kan Deleuze och Guattari på ett närmast aristoteliskt sätt tala om en »naturlig teknik«. *Techne*, *fysis* och *mimesis* befinner sig inbegripna i en spirallrörelse där de bildar varandras »supplement« på ett sätt som återvinner motiv ur den klassiska poetiken. Möjligen är det en naturalism som hör framträder, men i så fall åberopar den en natur som i sig är öppen och deterritorialiserande, det vill säga allt annat än »naturlig« i den mening som de flesta filosofiska naturalismer gör anspråk på.

Det nedan översatta kapitlet blickar tillbaka mot decennierna av filosofiska och estetiska reflektioner, vilket inte minst framgår av dess allusiva karaktär och språkliga tätthet. Diskussionen av måleriet finns redan utvecklad i *Francis Bacon: Logique de la sensation* (1981), där det expli-

cit handlar om att stiga ned under fenomenologin för att nå »Kroppen utan Organ« (en term som lånas från Artaud). Detta är en anorganisk kropp genomkorsad av intensiteter, »olevbar« och resistent mot hela det betydelsespektrum som strålar ut från fenomenologins »liv« (*Leben, Erlebnis*), som vi kan återfinna i Husserls begrepp »lekamen« (*Leib*) med dess grundläggande åtskillnad från »kroppen« (*Körper*). Frågan är vilken status denna opaka och intensiva anorganiska kropp har – den fattas ibland som »gräns«, men också som en ren fysisk materialitet (en definition som delvis erinrar om positionen hos »det reala« hos Lacan, det ogripbara och »omöjliga« som ibland också tycks utgöra det verkliga och materiella utanför språket). Denna förnimmelsens logik vill över- eller snarare *underskrida* fenomenologins gräns och återfinna en kroppslighet som gör motstånd mot idealiseringen och mot cogitots reflexiva bemäktigande. Begynnelsen till ett sådant uppror finns redan hos Merleau-Ponty och Lacan, och temat tas också upp av Lyotard i *Discours, Figure* (vars analyser av det »figurala« kontra det »figurativa« bildar utgångspunkten för Deleuzes uppfattning av figuren hos Bacon) och accentueras än starkare i konceptionen av det »libidinala bandet« i *Economie libidinale*. När Deleuze talar om en förnimmelsernas *logik* är detta, som David Lapoujade påpekar (se hans föredrag ovan), liktydigt med *genes*, men det är i så fall en *genes* som vill undandra sig medvetandets kontroll för att uppnå kroppen utan organ och dess energier. Just detta underskridande av fenomenologins kroppsuppfattning i riktning mot en kropp av intensiteter och virtuella singulariteter, vars »icke-organiska« karaktär öppnar den för samman-

sättningar med maskiner av allehanda slag, är kanske det tema som i grunden förbinder denna analys med den samtida konstens djupaste drifter och med nedbrytandet av estetikens humanistiska och subjektiva fundament, det vill säga också med idén om det »estetiska« som en utmaning för tänkandet.

Dessa tankefigurer utvecklas emellertid i förhållande till en enskild konstnär och de tycks åtminstone delvis vara beroende av måleriets speciella formproblem, som spelar föga eller ingen roll i den samtida konstens bearbetning av kroppen. Frågan om analysens representativitet och generaliserbarhet hänger samman med hur man uppfattar Deleuzes och Guattaris relation till enskilda konstverk: handlar det om att med utgångspunkt i dem konstruera en systematisk *estetik*, eller om att använda enskilda verk som redskap och utgångspunkt för att begreppsliga nyskapelser på det filosofiska planet? De ytterst omfattande begreppsbildningarna i *Cinéma* 1 och 2, och studierna av Proust, Kafka, Sacher-Masoch etc, förblir näppeligen inom ramen för en estetik som skulle begränsas till en analys av »förnimmelsekomposit« – till exempel visar analysen av de kollektiva utsägelsesammansättningar hos Kafka och av hans kartläggningar av det moderna immanensfältet som byråkrati att konstverket aldrig sluts i sig, utan tvärtom såsom en »mindre litteratur« öppnar mot politiska problem. Det nedan översatta kapitlet ter sig i detta vidare perspektiv som en förskjutning av tyngdpunkten. Här finns en åtminstone latent traditionalism, ett försök att utifrån en transcendent ståndpunkt inringa konstens fält – men som förvisso också bryts upp av den expanderande rörelsen, det

kosmiska dimensionen, riturnellen och öppningen mot olika typer av oändligheter.

Samtidigt, och detta är ingen tillfällighet, sker också som vi sett ett implicit inflöde av det estetiska i filosofin som modell för experimentell verksamhet: som Jacques Rancière påpekar i sin text ovan, är estetik lika mycket en »idé om tänkandet« som en teori om konstverk. Det finns flera tydliga exempel på detta i *Qu'est-ce que la philosophie?*, inte minst i inledningen, där Chateaubriand och Turner, men också Kant, får tillhandahålla exempel på verk som skapas i dödens närhet, vilket också gäller för boken själv, som framskymtar i några gripande formuleringar. Denna intima relation till konsten finns också i argumentens struktur: filosofin delar det icke-referentiella med konsten, den skapar sina egna komposit och det är ibland svårt att se hur det filosofiska begreppets vidhängande affekter och percepter egentligen kan skiljas från konstnärliga percepters och affekters rörelse mot konceptualisering. Filosofi (begrepp), vetenskap (funktion) och konst (affekt och percept) förefaller på så sätt utgöra en ytterligt instabil triad, och argumentationen i *Qu'est-ce que la philosophie?* är ett kanske delvis förhastat försök att stabilisera den. I slutet indikeras också olika möjliga överklivningar, som om dessa gränser själva inte upprättats annat än för att överskridas. Tänkandet är helt och fullt tänkande inom begreppets, funktionens och förnimmelsens respektive sfärer, men frågan om dess egen natur – *Was heisst Denken?* – förblir suspenderad, inte minst för att varje svar tycks hänvisa till en »heterogenes« som överskrider de specifika fälten och deras respektive kompetenser.



## Noter

1. Kanske befinner sig Deleuze och Guattari här i en liknande situation som Heidegger, då han i *Brev om humanismen* kommenterar Sartres sats från *Existentialismen är en humanism*, »précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes«, och hävdar: »Istället skulle man utifrån *Varat och tiden* säga: précisément nous sommes sur un plan où il y a principalement l'Être. Men varifrån kommer och vad är le plan? L'Être et le plan är detsamma« (*Brev om humanismen* [Stockholm: Thales, 1996], 33 f). *Le plan* är på en gång ett och mångfaldigt, tänkandets element och det mot vilket det riktar sig. Deleuze ser egenartat nog Sartre som den store föregångaren, framför allt vad gäller diskussionen av ett »transcendentalt fält utan ego« i *La transcendance de l'ego* (jfr. redan *Logique du sens* [Paris: Minuit, 1969], 132). För en kommentar till immanensplanet i relation till filosofins historia, se *Qu'est-ce que la philosophie?*, 53 ff, och François Zourabichvilis kommentarer i *Deleuze. Une philosophie de l'événement* (Paris: PUF, 1994), 48 ff.
2. För en diskussion av Uexkülls teorier i ljuset av Deleuze och Guattari, se Roland Bogue, »Art and Territory«, i Ian Buchanan (red): *A Deleuzian Century, The South Atlantic Quarterly*, 96:3, 1997.
3. Se Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, red. D. Séglaard (Paris: Seuil, 1995).



Percept, affekt, begrepp  
*Gilles Deleuze och Félix Guattari*

Den unge mannen kommer att le på duken lika länge som den består. Pulsen slår under detta kvinnoansiktets hud, vinden rör en gren, en grupp människor gör sig redo för avfärd. I en roman eller en film kommer den unge mannen att sluta le, men han börjar på nytt om man går tillbaka till en viss sida eller ett visst ögonblick. Konsten bevarar, och den är den enda sak i världen som bevaras. Den bevarar och bevarar i sig (*quid juris?*), även om den rent faktiskt inte består längre än sitt underlag eller sina material (*quid facti?*), sten, duk, färg. Den unga flickan behåller samma pose som för femtusen år sedan, en gest som inte längre beror på den som gjorde den. Luften behåller den rörelse, den bris och det ljus den hade en viss dag förra året och beror inte längre på den som andades den just denna förmiddag. Om konsten bevarar, gör den det inte likt industrin som tillfogar en substans för att ge tinget varaktighet. Tinget har från början blivit oberoende av sin »modell«, men också av andra tänkbara rollgestalter, vilka själva är konstnärliga, måleriska gestalter som inandas denna måleriets luft. Och det är lika oberoende av de aktuella betraktarna eller åhörarna, vilka endast upplever tinget i efterhand, om de nu är förmögna till det. Och skaparen? Det är också oberoende av honom, genom detta självsättande hos det skapade som be-

varas i sig. Det som bevaras, tinget eller konstverket, är ett block av förnimmelser, det vill säga ett komposit av percepter och affekter.

Percepten är inte längre varseblivningar; de är oberoende av tillstånden hos dem som uppfattar dem; affekterna är inte längre känslor eller affektationer, de överskrider kraften hos dem som genomlöper dem. Förnimmelserna, percepten och affekterna är *varelser* som gäller i sin egen rätt och överskrider alla upplevelser. Man kunde säga att de är till i människans frånvaro, eftersom människan såsom hon fattas i stenen, på duken eller genom orden själv är ett komposit av percepter och affekter. Konstverket är en förnimmelsevarelse och inget annat: det existerar i sig.

Ackorden är affekter. Konsonanta eller dissonanta, ton- och färgackorden är musikens och måleriets affekter. Konstnären skapar block av percepter och affekter, men skapandets enda lag är att kompositet ska kunna hålla ihop av sig självt. Det svåraste för konstnären är att få det att *helt självt hålla sig upprätt*. Ibland finns stora mått av geometrisk osannolikhet, fysisk imperfektion och organiska anomalier i förhållande till en förutsatt modell, men dessa sublimes fel uppnår konstens nödvändighet om de blir till inre sätt att hålla sig upprätt (eller sitta eller ligga). Att hålla sig upprätt innebär inte att ha ett upp eller ned, inte att vara rät (för till och med husen är trötta och skeva), det är bara den akt genom vilken detta skapade komposit av sensationer bevaras i sig. Ett monument, men monumentet kan bestå av några streck eller rader, som en dikt av Emily Dickinson. En krokiteckning av en gammal utsliten åsna, »vilket mirakel! gjord med två streck, men på en orubblig grund«, där förnimmelsen vittnar desto

bättre om år av »envist, strävsamt och föraktat arbete«. <sup>1</sup> Mollskalan i musiken är en än viktigare provosten, eftersom den ställer tonsättaren inför utmaningen att höja den upp över de efemära kombinationerna för att göra den solid och hållbar, självbevarande, till och med i akrobatiska positioner. Ljudet måste hållas fast lika mycket i sitt försvinnande som i sin produktion och i sin utveckling. I all sin beundran för Pissarro och Monet förebrådde Cézanne impressionisterna för att den optiska färgblandningen inte räckte till för att skapa ett komposit »solitt och hållbart likt museernas konst«, som »blodets beständighet« hos Rubens. <sup>2</sup> Detta är bara ett sätt att tala, eftersom Cézanne inte tillfogar något som skulle bevara impressionismen, han söker en annan soliditet, andra hållpunkter och andra block.

Frågan huruvida droger hjälper konsten att skapa förnimmelsevarer, om de hör till de inre metoderna, om de verkligen leder oss till »varseblivningens portar«, om de utsätter oss för percepter och affekter, erhåller ett generellt svar i så måtto som det som skapats under drogrus oftast är extremt skört, inte förmår bevara sig självt, upplöser sig självt samtidigt som det görs eller betraktas. Man kan förvisso beundra barnteckningar, eller snarare röras av dem: det är likväl sällsynt att de håller ihop och de liknar bara Klee och Miró om man betraktar dem under kort tid. Däremot håller de sinnessjukas målningar ofta samman, men under förutsättning att de är fullproppade och inte lämnar något tomrum. Likväl har blocken behov av luftfickor och tomrum, ty också tomrummet är en förnimmelse, varje förnimmelse fogas samman med tomrummet genom att fogas samman med sig själv, allt håller samman

på jorden och i luften, bevarar tomrummet, bevarar sig i tomrummet genom att bevara sig självt. En duk kan vara helt fylld till den grad att ingen luft slipper in, den är ändå inget konstverk om den inte, som den kinesiske målaren säger, behåller nog med tomrum för en hästs krumsprång (om så bara genom planens variation).<sup>3</sup>

Man målar, skulpterar, komponerar, skriver med förnimmelser. Man målar, skulpterar, komponerar, skriver förnimmelser. Förnimmelserna såsom percept är inte varseblivningar som skulle hänvisa till objekt (referens): om de liknar något, är det en likhet som de producerar med sina egna medel, och leendet på duken är bara gjort av färger och streck, skugga och ljus. Om likheten ständigt finns i konstverket, är det för att förnimmelsen bara relaterar till sitt material: den är själva materialets percept eller affekt, ett oljeleende, den brända jordens gest, metallens kraft, den romanska stenens hukande ställning och den gotiska stens elevation. Och materialen är så olika i respektive fall (dukens underlag, penselns och borstens kraft, färgen i tuben) att det är svårt att säga var förnimmelsen rent faktiskt börjar eller slutar; förberedandet av duken, rörelsen hos penselns strån, liksom många andra saker, är uppenbart del av förnimmelsen. Hur skulle förnimmelsen kunna bevaras utan ett material som förmår bestå? Men hur kort denna tid än må vara, uppfattas den som en varaktighet; vi ser hur materialplanet på ett oemotståndligt sätt stiger upp och invaderar förnimmelsernas själva kompositionsplan, tills det blir en del av det eller oskiljaktigt från det. I denna mening säger man att målaren är målare och inget annat än målare, »med färgen fattad som sådan, framklämd ur tuben, med spåret av penselns strån, det ena efter det andra«,

med detta blå som inte är vattnets blå utan »måleriets flytande blå«. Och likväl är förnimmelsen inte samma sak som materialet, åtminstone inte i princip. Vad som principiellt sett bevaras är inte materialet, som endast utgör en faktisk betingelse, utan – för såvitt denna betingelse är uppfylld (om duken, färgen eller stenen inte blir till stoft) – det som bevaras i sig, det är perceptet eller affekten. Även om materialet bara varar några sekunder ger det förnimmelsen förmågan att existera och att bevaras i sig, *i den evighet som samexisterar med denna korta varaktighet*. I så måtto som materialet består åtnjuter förnimmelsen en evighet i just dessa ögonblick. Förnimmelsen förverkligas bara i materialet om det helt övergår i förnimmelse, i perceptet eller affekten. Hela materien blir expressiv. Det är affekten som är metallisk, kristallisk, stenartad etc, och förnimmelsen är inte färgad, den är färgande, som Cézanne säger. Därför är den som inte är något annat än målare också mer än målare, då han »innan tavlan fixerats ställer oss inför något« som inte är likheten utan den rena förnimmelsen, »en pinad blomma, ett nedsolkat landskap, fårat och ansatt«, och återger »måleriets vatten till naturen.«<sup>4</sup> Man går inte från ett material till ett annat som från violin till piano, från pensel till borste, från olja till pastell, om inte förnimmelsernas komposit kräver det. Och hur mycket en konstnär än må intressera sig för vetenskap, aldrig kommer ett komposit av förnimmelser att bli samma sak som de »blandningar« av material som vetenskapen fastställer i sakförhållandena, vilket framgår på ett eminent sätt av impressionisternas »optiska blandningar«.

Konstens syfte är att med hjälp av materialen riva loss perceptet från varseblivningen av objekt och från det var-

seblivande subjektets tillstånd, att riva loss affekten från affektionerna i egenskap av övergångar från ett sinnestillstånd till ett annat. Att utvinna ett block av förnimmelser, en ren varelse av förnimmelser. För detta krävs en metod som varierar med varje författare och är del av verket: det räcker med att jämföra Proust och Pessoa, hos vilka sökandet efter förnimmelsen som varelse ger upphov till olika tillvägagångssätt.<sup>5</sup> I detta avseende är författarna i samma situation som målarna, musikerna och arkitekterna. Författarnas specifika material är orden och syntaxen, den skapade syntax som på ett oemotståndligt sätt träder fram i deras verk och övergår till förnimmelse. För att träda ut ur förnimmelserna som upplevelser är minnet, som bara frammanar gamla varseblivningar, uppenbarligen inte nog, inte ens det ofrivilliga minnet som tillägger återerinringen som en konserverande faktor i nuet. Minnet spelar inte någon större roll i konsten (inte ens, och framför allt inte, hos Proust). Förvisso är varje konstverk ett *monument*, men monumentet är här inte en åminnelse av ett förflutet, det är ett block av samtida förnimmelser vars bevarande bara beror på dem själva och som till händelsen ger det komposit som besjunger den. Monumentets akt är inte minnet, utan fabulerandet. Man skriver inte med barndomsminnen, utan genom barndomsblock som är nuets barn-blivande. Musiken är full av dem. Det som behövs är inte minne, utan ett komplext material som man inte hittar i minnet, utan i orden, i ljuden: »Minne, jag hatar dig.« Man når inte upp till perceptet eller affekten annat än som till autonoma och självtillräckliga väsen som inte längre beror på dem som erfar eller har erfårit dem: Combray sådant som det aldrig upplevdes, inte



upplevs eller någonsin kommer att upplevas. Combray som katedral eller monument.

Om metoderna är ytterst olika, inte bara i varje konstart utan också hos varje konstnär, kan man likväl urskilja stora monumentala typer eller »varieteter« av förnimmelsekompositer: *vibrationen*, som kännetecknar den enkla förnimmelsen (men den är redan i sig varaktig och sammansatt eftersom den stiger eller sjunker, det vill säga implicerar en konstitutiv nivåskillnad, följer en osynlig sträng som snarare har att göra med nerverna än med hjärnan); *sammanknytningen eller det direkta mötet* (när två förnimmelser bringas i resonans och smälter samman så intimt i ett möte att de inte är annat än »energier«); *undandragandet, delningen, utsträckningen* (när två förnimmelser skiljs åt, lösgörs från varandra, så att de bara förenas av ljuset, luften eller tomheten som griper in mellan dem eller i dem som en kil, på en gång så tät och så lätt att den sträcks ut åt alla håll då avståndet ökar och bildar ett block som inte längre behöver något stöd). Att få förnimmelser att vibrera – att para dem med varandra – att öppna eller slå sönder, tömma förnimmelsen. Skulpturen uppvisar dessa typer i närmast rent tillstånd, med sten-, marmor- och metallförnimmelser som vibrerar med ljusets skiftande styrka, med sina utbuktningar och håligheter, sina kraftfulla möten som flätar samman dem, och med det sätt på vilket den fördelar stora tomrum från en grupp till en annan, eller inom samma grupp, så att man inte längre vet om det är ljuset och luften som skulpterar eller skulpteras.

Romanen har ofta lyft sig upp till perceptet: inte varseblivningen av heden, utan heden som percept hos Hardy; Melvilles oceaniska percept; de urbana percepten eller

spegelns percept hos Virginia Woolf. Landskapet *ser*. Vilka stora författare har inte förmått skapa dessa förnimmelsevarer som i sig bevarar en dags timme, ett ögonblicks värme (Faulkners kullar, Tolstojs eller Tjechovs stäpp)? Perceptet är landskapet före människan, i människans frånvaro. Men varför hävda detta, eftersom landskapet inte är oberoende av rollfigurernas antagna varseblivningar, och, förmedlat via dem, av författarens minnen och varseblivningar? Och hur skulle staden kunna vara till utan eller före människan, spegeln utan den gamla kvinna som återspeglas i den även om hon inte ser sig själv? Detta är Cézannes (ofta kommenterade) gåta: »människan är frånvarande, men helt och fullt i landskapet«. Rollfigurerna kan bara existera, och författaren kan bara skapa dem, om de inte själva varseblir utan övergår i landskapet för att bli del av förnimmelsernas komposit. Det är Ahab som varseblir havet, men detta gör han bara för att han inträtt i en relation till Moby Dick, i ett valblivande, och bildar ett förnimmelsekomposit som inte längre behöver någon annan: Ocean. Det är Mrs. Dalloway som varseblir staden, men det är för att hon övergått i den, som »en våg som går över allt«, och själv blir osynlig. *Affekterna är människans icke mänskliga blivanden*, liksom percepten (däribland staden) är *naturens icke mänskliga landskap*. »En minut i världen förgår«, man kan inte bevara den utan att »själv förvandlas«, säger Cézanne.<sup>6</sup> Man är inte i världen, man blir till med världen, man blir till genom att kontempera den. Allt är vision, blivande. Att bli djur, växt, molekylär, att bli noll. Kleist är tvivelsutan den som allra mest skrev genom affekter, han begagnade dem som stenar eller vapen, han fångade dem i plöts-

liga försteningar eller oändliga accelerationer, i Penthesileias hund-blivande och hennes hallucinerade percepter. Detta gäller för alla konstarter: vilka egenartade tillblivelser lösgörs inte i musiken, i dess »melodiska landskap« och »rytmiska rollgestalter«, som Messiaen talar om, för att i en och samma förnimmelsevarelse sammanfoga det molekylära och det kosmiska, stjärnorna, atomerna och fåglarna? Vilken fasa hemsöker van Goghs huvud då det fångas i ett solros-blivande? I alla dessa fall krävs stil – en författares syntax, en musikers modi och rytmer, en målares konturer och färger – för att höja sig över de upplevda varseblivningarna till perceptet, över de upplevda affektionerna till affekten.

Här betonar vi romankonsten eftersom den är källa till ett missförstånd: många tror att man kan göra en roman med egna upplevelser och känslor, minnen och arkiv, resor och fantasier, barn och föräldrar, de intressanta personer man stött på och framför allt den intressanta person man själv med nödvändighet är (vem är inte det?), och till sist ens egna uppfattningar för att sy ihop det hela. Vid behov åberopar man stora författare som inte gjort annat än att berätta sitt eget liv, Thomas Wolfe eller Miller. Av detta får man sammansatta verk där det finns gott om rörelse, men alltid på jakt efter en far som man bara kan hitta i sig själv: en journalistroman. I avsaknad av allt egentligt konstnärligt arbete förskonar man oss inte från något. Man behöver inte i någon högre grad transformera den grymhet man upplevt eller den förtvivlan man gått igenom för att än en gång producera en allmän uppfattning om svårigheten i att kommunicera. I detta såg Rossellini ett skäl att avsäga sig sitt konstnär-

skap: konsten har alltför mycket låtit sig övertas av infantilitet och grymhet, den är både grym och klagande, grinig och nöjd med sig själv – lika bra att lämna den åt sitt öde.<sup>7</sup> Det mest intressanta är att han såg samma utveckling inom måleriet. Men framför allt är det litteraturen som alltid haft denna tvetydiga relation till upplevelsen. Det kan mycket väl vara så att man har en skarp iakttagelseförmåga och gott om fantasi: men kan man skriva med sina varseblivningar, affektioner och uppfattningar? Till och med i de minst självbiografiska romanerna ser man en mängd gestalters uppfattningar konfronteras och korsas, där varje uppfattning är en funktion av individens varseblivningar och affektioner, hans sociala ställning och individuella öde, men där helheten fångas i en stor ström som är författarens egen uppfattning, som delas upp för att projiceras tillbaka på de litterära gestalterna, eller döljs för att läsaren ska kunna göra den till sin egen: det är så som Bachtins stora romanteori inleds (lyckligtvis stannade han inte där, detta är bara romanens »parodiska« bas...).

Det skapande fabulerandet har inget att göra med minnet, inte ens ett förstärkt minne, eller med fantasmen. Konstnären, och därmed också romanförfattaren, överskrider upplevelsenivåns varseblivningstillstånd och dess affektiva passager. Han är en seende, någon som blir till. Hur skulle han kunna berätta vad som hänt honom, vad han fantiserat, eftersom han är en skugga? Han har i livet sett något alltför stort, också oacceptabelt, hur livet knyts samman med det som hotar det, på så sätt att det hörn av naturen eller de delar av staden och dess karaktärer som han varseblir uppnår en vision som genom dem bildar

detta livs eller detta ögonblicks percepter, bryter upp upplevelsernas varseblivningar i ett slags kubism eller simultanism, i ett skarpt eller dämpat ljus, purpur eller blått, utan andra subjekt eller objekt än sig själva. »Stilar«, säger Giacometti, »kallar man dessa visioner som frysts i tid och rum«. Det handlar alltid om att befria livet där det är fångslat, eller att försöka befria det i en strid med oviss utgång. Piggsvinets död hos Lawrence, mullvadens död hos Kafka, är närmast övermäktiga skeenden; och ibland måste man lägga sig ned på marken, som målaren gör för att uppnå »motivet«, det vill säga perceptet. Percepten kan vara teleskopiska eller mikroskopiska, de ger gigantiska dimensioner åt gestalterna och landskapen, som vore de uppfyllda av ett liv som ingen upplevd varseblivning kan nå. Balzacs storhet. Det spelar ingen roll om dessa gestalter är mediokra eller ej: de blir giganter, som Bouvard och Pécuchet, Bloom och Molly, Mercier och Camier, utan att upphöra att vara vad de är. Det är i kraft av att vara mediokra, till och med idiotiska eller svinaktiga, som de blir gigantiska, men inte enkla (de är aldrig enkla). Till och med dvärgar och vanföra kan uppnå detta: varje fabulering är en fabrikation av giganter.<sup>8</sup> Mediokra eller grandiosa, de är alltför levande för att kunna levas eller upplevas. Thomas Wolfe utvinner en jätte ur sin far och Miller en mörk planet ur staden. Wolfe kan beskriva människorna i det gamla Catawha i deras imbecilla uppfattningar och diskussioner; vad han gör är att i hemlighet uppresa monumentet över deras ensamhet, deras öken, deras eviga jord och deras bortglömda och omärkliga liv. Även Faulkner kan utropa: O folk av Yoknapatawpha... Man hävdar att den monumen-

tale författaren »inspireras« av upplevelser, och det är sant; M. de Charlus liknar i hög grad Montesquiou, men mellan Montesquiou och M. de Charlus finns när allt kommer omkring ungefär samma förhållande som mellan en skällande hund och Hundstjärnan på himlen.

Hur kan man göra ett ögonblick i världen hållbart och få det att existera genom sig självt? Virginia Woolf ger ett svar som gäller lika mycket för måleriet och musiken som för skrivandet: »Fyll ut varje atom«, »eliminera allt som är rester, dött och överflödigt«, allt som klibbar fast vid våra vardagliga upplevelser, allt det som utgör den medicinska författarens näring, behåll bara den fullhet som ger oss ett percept, »inkludera i ögonblicket det absurda, det faktiska, det smutsiga, men behandlade på ett genomskinligt sätt«, »Ta med allt men fyll likväl ut«.9 Efter att ha uppnått perceptet som »den heliga källan«, efter att ha sett Livet i det levande eller den Levande i upplevelsen, återvänder författaren eller målaren med röda ögon och häftig andhämtning. De är atleter: inte sådana som trimmat sin kropp och kultiverat sina upplevelser, även om många författare inte har kunnat motstå att i sporten se ett sätt att stegra både konsten och livet, utan snarare bisarra atleter av typen »hungerkonstnär« eller »mästersimmaren« som inte kunde simma. En Atletism som inte är organisk eller muskulär, utan dess organiska dubbelgångare, en »affektiv atletism«, en blivandets atletism som bara avslöjar de krafter som inte är dess egna, ett »plastiskt spöke«.10 Konstnärerna är i detta avseende som filosoferna, de har ofta bara en alltför bräcklig hälsa, men det beror inte på deras sjukdomar eller neuroser, utan på att de i livet har sett något alltför stort för var och

en av oss, och för dem, vilket har förlänat dem dödens diskreta märke. Men detta något är också det som skänker liv mitt i upplevelsen av sjukdom (vad Nietzsche kallar hälsa). »En dag kommer man kanske att veta att det inte fanns någon konst, utan bara medicin...«. <sup>11</sup>

Affekten överskrider affektionen lika mycket som perceptet överskrider varseblivningen. Affekten är inte en övergång från ett upplevelsetillstånd till ett annat, utan människans icke mänskliga blivande. Ahab imiterar inte Moby Dick och Penthesilea »gör sig« inte till hynda: det är inte en imitation, en upplevd sympati eller ens en imaginär identifikation. Det är inte en likhet, även om en sådan kan förekomma; i så fall är det en producerad likhet. Snarare handlar det om en extrem närhet, en sammanknytning av två förnimmelser utan likhet, eller omvänt om avstånd i ett ljus som fångar dem båda i en reflex. André Dhotel har lyckats foga in sina gestalter i egenartade växt-, träd- och aster-blivanden: detta, säger han, beror inte på det ena transformeras till det andra, utan på att något förs över mellan dem. <sup>12</sup> Detta något kan inte preciseras annat än som en förnimmelse. Det är en zon av obestämdhet och oskiljaktighet, som om tingen, djuren och människorna (Ahab och Moby Dick, Penthesilea och hyndan) hade uppnått denna punkt – förvisso oändligt avlägsen – som omedelbart föregår deras naturliga differentiering. Detta är vad man kallar en affekt. I *Pierre ou les ambiguïtés* uppnår Pierre den zon där han inte längre kan skilja sig från sin halvsystem Isabelle, och han blir kvinna. Endast livet kan skapa dessa zoner där de levande väsendena virvlar runt, och endast konsten kan nå dit och tränga in i dem genom sitt medskapande. Detta beror på

att konsten själv upplever dessa zoner av obestämning då materialet övergår i förnimmelsen, som i en skulptur av Rodin. De är block. Måleriet behöver något mer än tecknarens skicklighet som framställer en likhet mellan mänskliga och djuriska former för att få oss att ta del i deras transformation: tvärtom behövs kraften hos en fond som förmår upplösa formerna och ge upphov till en sådan zon där man inte längre vet vad som är djuriskt och mänskligt, där något framträder som ett monument över deras triumferande identitet; så till exempel hos Goya, eller till och med hos Daumier och Redon. Konstnären måste skapa de procedurer och syntaktiska och plastiska material som krävs för ett så stort företag, som överallt återskapar livets urträsk (Goyas användning av radering och akvatint). Affekten fungerar förvisso inte som en återgång till ursprunget, som om man via en likhet skulle återupptäcka en djurisk eller primitiv människa under den civiliserade. De ekvatoriala och glaciala zoner som undflyr ordningen hos slakten, kön, ordningar och riken frodas i vår civilisations tempererade miljöer. Det handlar bara om oss, här och nu; men det animala i oss, det vegetabiliska, minerala eller mänskliga är inte längre distinkta saker – även om vi ständigt särskiljer oss allt mer. Ett maximum av bestämning framträder likt en blixtrur detta block av närhet.

De är just på grund av att de allmänna uppfattningarna är funktioner av upplevelser som de gör anspråk på att besitta en viss kunskap om affektionerna. Uppfattningarna överglänsar människans passioner och deras evighet. Men som Bergson påpekat förefaller det som om den allmänna uppfattningen misskänner de affektiva tillstånden och



sammanställer eller åtskiljer fel saker.<sup>13</sup> Det räcker inte ens att som psykoanalysen korrelera förbjudna objekt med de olika standardaffektionerna, eller att ersätta zonerna av oskiljaktighet med enkla ambivalenser. En stor författare är framför allt någon som uppfinner okända eller misskända affekter och lägger dem i dagen som sina gestalters blivanden: riddarnas dunkla tillstånd hos Chrétien de Troyes (i relation till ett ridderlighetens begrepp), de närmast katatona tillstånd av »vila« som hänger samman med plikten hos Mme de Lafayette (i förhållande till ett kvietisms begrepp) – ända till Becketts tillstånd, affekter som är desto mer grandiosa ju mer de är fattiga på affektioner. När Zola antyder till sina läsare: »Se upp, det är inte samvets kval som mina romangestalter upplever«, ska vi inte se detta som uttryck för en fysiologistisk tes, utan som ett framvisande av nya affekter som stiger upp till ytan i och med skapandet av nya gestalter i naturalismen: den Mediokre, den Perverse, Vilddjuret (det som Zola kallar instinkt kan inte skiljas från ett djur-blivande). När Emily Brontë skapar ett band mellan Heathcliff och Catherine uppfinner hon en affekt som framför allt inte ska sammanblandas med kärleken, utan är likt ett brödraskap mellan två vargar. När Proust förefaller beskriva svartsjukan på ett minutiöst sätt uppfinner han en affekt eftersom han ständigt vänder om den ordning som den allmänna uppfattningen ser i affektionen, enligt vilken svartsjukan skulle vara en olycklig konsekvens av kärleken; för Proust är den tvärtom kärlekens mål och syfte, och om man måste älska är det för att förmå att bli svartsjuk, svartsjukan är tecknens mening, affekten som semiologi. När Claude Simon beskriver kvinnan-jordens slösande passiva kärlek

skulpterar han en affekt av lera, och när han säger »det är min mor« tror man honom eftersom han säger det, men det är en mor som har övergått till en förnimmelse och över vilken han uppreser ett monument så originellt att det inte längre har en exakt relation till en verklig son, utan snarare till en annan skapad gestalt, Faulkners Eula. Det är på så sätt som de stora kreativa effekterna kan länkas samman från en författare till en annan, eller driva iväg i förnimmelsekomposit som transformeras, vibrerar, knyts samman eller bryts upp: det är dessa förnimmelsevarerelser som förklarar konstnärens relation till en publik, relationen mellan en konstnärs olika verk eller den möjliga släktskapen mellan olika konstnärer.<sup>14</sup> Konstnären lägger alltid nya varieteter till världen. Förnimmelsevarelserna är *varieteter*, liksom begreppsvarelserna är variationer och funktionsvarelserna variabler.

Om varje konstart gäller att konstnären är någon som visar, uppfinner och skapar affekter i relation till de percepter eller visioner han ger oss. Han skapar dem inte bara i sitt verk, han ger dem till oss och får oss att bli till sammans med dem, han lyfter oss in i sitt komposit. Van Goghs solrosor är blivanden liksom Dürers tistlar eller Bonnard's mimosa. En litografi av Redon bär titeln *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur* (»Kanske fanns en första syn skisserad i blomman«). Blomman ser. Ren och skär fasa: »Ser du den där solrosen som ser in genom fönstret i rummet? Den har tittat in på mig hela dagen«. <sup>15</sup> En måleriets historia baserad på blommor skulle vara likt en ständigt pågående skapelse av blomaffekter och blompercepter. Konsten är förnimmelsernas språk, oavsett om den tar form via ord, färger, ljud eller sten.

Konsten har ingen allmän uppfattning. Konsten upplöser den trefaldiga organisationen av varseblivningar, affektioner och uppfattningar, i syfte att ersätta dem med ett monument sammansatt av perceptor, affekter och förnimmelseblock, och som tar språkets plats. Författaren begagnar sig av ord, men han skapar en syntax som får dem att passera över i förnimmelsen och får det vanliga språket att stamma, darra, skrika eller till och med sjunga: detta är stilen, »tonen«, förnimmelsernas språk eller det främmande språket i språket, det som frambesvärjer ett kommande folk, O ni folk i det gamla Catawba, O folk i Yoknapatawpha. Författaren vrider språket, får det att vibrera, knyter ihop det, bryter upp det, för att slita loss perceptet från perceptionen, affekten från affektionen, förnimmelsen från den allmänna uppfattningen – i sikte, får man hoppas, mot det folk som ännu saknas. »Mitt minne handlar inte om kärlek utan om fiendskap, det strävar inte efter att återskapa utan efter att driva bort det förflutna... Vad ville min familj säga? Jag vet inte. Den stammade från födseln och ändå hade den något att säga. Jag och många av mina samtida tyngs ned av en stamning sedan födseln. Vi har inte lärt oss att tala, utan att stamma, och det är bara genom att låna örat till seklets stigande larm, en gång översköjda av dess vågtopps skum, som vi fått ett språk.«<sup>16</sup> Detta är all konstns uppgift, och måleriet och musiken sliter loss nya ackord från färgerna och ljuden, plastiska och melodiska landskap, rytmiska gestalter som lyfter dem upp till jordens sång och människans skri: det som bildar tonen, hälsan, blivandet, ett visuellt och sonort block. Ett monument är inte en åminnelse, det är inte en hyllning till något förflutet, utan anförtror de

ständiga förnimmelser som inkarnerar händelsen till framtidens öra: människans ständiga lidande, protest och kamp. Är allt förgäves, eftersom lidandet är evigt och revolutionerna inte överlever sin egen framgång? En revolutions framgång vilar emellertid bara i den själv, i de vibrationer, sammanknytningar och öppningar den ger upphov till, och som i sig bildar ett monument i ständig tillblivelse, likt dessa gravhögar till vilka varje resande medför en sten. En revolutions seger är immanent och består i de nya band den knyter mellan människorna, även om dessa inte varar längre än sin egen sammansmältande materia och snart lämnar plats åt split och förräderi.

De estetiska figurerna (och den stil som skapar dem) har inget att göra med retorik. De är förnimmelser: percepter och affekter, landskap och ansikten, visioner och blivanden. Men är det inte också genom blivandet vi definierade det filosofiska begreppet, och i nästan identiska termer? Likväl är de estetiska figurerna inte identiska med de begreppsliga rollgestalterna. Kanske övergår de i varandra, från båda hållen, som Igitur eller Zarathustra, men det är i så måtto som det finns begreppsfor-  
nimmelser och förnimmelsebegrepp. Det rör sig inte om samma blivande. Det sinnliga blivandet är den akt genom vilken något eller någon ständigt blir annat eller annan (och fortsätter vara vad den eller det är), solros eller Ahab, medan det begreppsliga blivandet är den akt genom vilken den gemensamma händelsen själv undflyr det som är. Det senare är heterogeniteten fattad i en absolut form, det förra alteriteten involverad i en uttrycksmateria. Monumentet aktualiserar inte den virtuella händelsen, utan förkroppsligar eller inkarnerar den: det ger den en

kropp, ett liv, ett universum. Det var på så sätt som Proust definierade konstverket-monumentet genom ett liv högre än »upplevelsen«, med sina »kvalitativa skillnader« och sina »universum« som konstruerar egna gränser, avstånd och närmanden, sina egna konstellationer och de förnimmelseblock de sätter i rullning, ett Rembrandt-universum och ett Debussy-universum. Dessa universum är varken virtuella eller aktuella, de är möjliga (»ge mig något möjligt, annars kvävs jag«), det möjligas existens, under det att händelserna är det virtuellas realitet, formerna hos en Natur-tanke som svävar över alla möjliga universum. Detta innebär inte att begreppet de jure föregår förnimmelsen: till och med ett förnimmelsebegrepp måste skapas med sina egna medel, och en förnimmelse existerar i sitt möjliga universum utan att begreppet med nödvändighet existerar i sin absoluta form.

Kan förnimmelsen assimileras till en ursprunglig allmän uppfattning, en *Urdoxa* som grundval för världen, en oföränderlig grund? Fenomenologin finner förnimmelsen i »materiella apriorin«, perceptiva och affektiva, vilka transcenderar de upplevda varseblivningarna och affektionerna: det gula hos van Gogh eller Cézannes medfödda förnimmelser. Fenomenologin måste bli en konstens fenomenologi eftersom upplevelsens immanens i ett transcendentalt subjekt har behov av att uttryckas i transcendent funktioner som inte bara bestämmer erfarenheten i allmänhet, utan genomkorsar upplevelsen här och nu, inkarneras i den och konstituerar levande förnimmelser. Förnimmelsewarelsen, perceptets och affektens block, kommer att framträda som den kännandes och det kändas enhet eller reversibilitet, deras intima samman-

flätning, på samma sätt som två händer som knäpps: detta är köttet, som på en gång skiljer sig från den upplevda kroppen, från den varseblivna världen och från den intentionalitet som löper mellan dem och därmed är alltför förbunden med erfarenheten – under det att köttet ger oss förnimmelsens vara och bär upp urdoxan som skild från erfarenhetsomdömet. Världens och kroppens kött är korrelat som övergår i varandra i ett idealt sammanfallande.<sup>17</sup> Det är en egenartad »Karnism« som inspirerar denna sista version av fenomenologin och kastar den in i inkarnationens mysterium; det är en både from och sensuell idé, en blandning av sensualitet och religion, förutan vilken köttet kanske inte skulle kunna stå på egna ben (det skulle glida ned längs benknotorna, som hos Bacons figurer). Frågan huruvida köttet är adekvat för konsten kan formuleras som följer: förmår det bära upp perceptet och affekten, konstituera förnimmelsetvarelse, eller är det tvärtom köttet som måste bäras upp och övergå i andra livskrafter?

Köttet är inte förnimmelsen, även om det har del i att uppenbara den. Vi går för snabbt fram när vi säger att förnimmelsen inkarnerar. Måleriet bildar ibland kött med den högröda färgen (rött på vitt), ibland med brutna färger (bredvidställning av komplementfärger i olika proportioner). Men det som utgör förnimmelsen är djurbliandet, växtbliandet etc., som stiger fram under de röda ytorna, framträder i den mest graciösa och smakfulla nakenstudie som närvaron av ett flått djur, en skalad frukt, Venus i spegeln; eller det som framträder i flödet, sammanbakningen, sammansmältningen av brutna toner, som en zon av oskiljaktighet mellan djur och människa.

Kanske vore detta ett virrvarr eller kaos om det inte fanns ett andra element som höll köttet uppe. Köttet är bara en blivandets termometer. Köttet är för ljuvt. Det andra elementet är mindre benen och skelettet än huset, stommen. Kroppen utvecklas till ett hus (eller något likvärdigt, en källa eller en lund). Men det som definierar huset är »elementen« [pans], det vill säga delar av olik orienterade plan vilka ger köttet dess stomme: plan framför och bakom, horisontala och vertikala element, till vänster och till höger, raka och sneda, rätvinkliga och krökta...<sup>18</sup> Dessa element kan vara väggar, men också grunder, dörrar, fönster, franska fönster, speglar, vilka ger förnimmelsen förmågan att hålla samman inom autonoma ramar. Detta är förnimmelseblockets sidor. Det finns två tecken på de stora målarnas geni såväl som på deras ödmjukhet: den respekt, närmast skräck, med vilken de närmar sig färgen och träder in i den, och den omsorg med vilken de sätter samman element och plan, vilka ger upphov till olika typer av djup. Utan denna respekt och denna omsorg är måleriet av noll och intet värde, utan arbete, utan tänkande. Det svåra är att foga samman, inte så mycket händerna som planen. Att låta mötande plan skjuta fram eller träda tillbaka, att skära av dem. Dessa två problem, planens arkitektur och färgernas ordning, smälter ofta samman. Sammanfogningen av horisontala och vertikala plan hos Cézanne: »planen i färgen, planen! Den färgade plats där planens själ smälter samman...«. Det finns inte två stora målare, eller ens två stora verk, som fungerar på samma sätt. Likväl kan man urskilja tendenser hos en målare: till exempel hos Giacometti är de flyende horisontala planen olika till höger och vänster, och de förefaller förenas i tinget (det lilla

äpplets kött), men då som en griptång som drar det bakåt och skulle få det att försvinna om inte ett vertikalt plan, av vilket man bara ser en egg utan djup, fixerade det, höll det kvar i sista ögonblicket, gav det en varaktig existens, likt en lång nål som tränger genom det och gör det trådsmalt. Huset tar del i ett helt blivande. Det är liv, »tingens icke-organiska liv«. I alla dess möjliga former är det sammanfogningen av plan med oräkneliga orienteringar som definierar hus-förnimmelsen. Huset (eller dess ekvivalent) är den ändliga sammanfogningen av färgade plan.

Det tredje elementet är universum, kosmos. Det är inte bara det öppna huset som kommunicerar med landskapet via ett fönster eller en spegel, utan till och med det mest stängda hus är öppet mot ett universum. Monets hus omsluts ständigt av en måttlös trädgårds vegetabiliska krafter, ett kosmos av rosor. Ett kosmos-universum är inte samma sak som köttet. Det består inte heller av element, delar av plan med olika orientering som fogas samman, även om sammanpassningen av alla plan i det oändliga skulle kunna utgöra ett universum. Universum presenteras emellertid i sista hand som något platt, det unika stora planet, den färgade tomheten, den monokroma oändligheten. Det franska fönstret, som hos Matisse, vetter bara mot det platta, svarta. Köttet, eller snarare figuren, är inte någon som bebor platsen eller huset, utan någon som bor i ett universum som bär upp huset (blivande). *Detta är som en passage från det ändliga till det oändliga*, men också från territoriet till deterritorialiseringen. Det är det oändligas ögonblick: oändligt varierade oändligheter. Hos van Gogh, Gauguin och Bacon idag ser man en omedelbar spänning mellan köttet och plattheten, mellan flöden av



brutna toner och oändliga fält av ren, homogen färg, levande och saturerad (»istället för att måla den banala väggen i denna förbannade lägenhet, målar jag det oändliga, jag gör en enkel fond av det rikaste, mest intensiva blå...«).<sup>19</sup> Det är sant att den monokroma platta ytan är något annat än en fond. Och när måleriet vill börja om på nytt från noll genom att konstruera perceptet som ett minimum angränsande till tomheten, eller genom att närma det till begreppets maximum, begagnar det sig av en monokromi befriad från varje hus och varje kött. Det är framför allt det blå som laddas med oändlighet och gör perceptet till en »kosmisk sensibilitet«, till det mest begreppsliga eller »propositionella« i naturen, färgen i människans frånvaro, människan som övergår i färgen; men om det blå (eller röda eller vita) är helt identiskt i en målning, eller från en målning till en annan, är det målaren som blir blå – »Yves, monokromen« – genom en ren affekt som får universum att slå om i tomhet och inte längre lämnar någon uppgift åt den egentlige målaren.<sup>20</sup>

Den färgade eller snarare färgande tomheten är redan kraft. De flesta stora monokromer i det moderna måleriet har inte längre behov av att gripa tillbaka på väggar med blommönster, utan presenterar subtila och omärkliga variationer (som likväl konstituerar ett percept), antingen eftersom de klipps eller avgränsas av en rand, ett band eller ett fält av en annan färg eller färgton som förändrar den platta ytans intensitet genom närhet eller avstånd, eller för att de presenterar närmast virtuella linjära eller cirkulära figurer, ton i ton, eller för att hål har öppnats i duken: dessa problem gäller fortfarande sammanfogning, men de har utvidgats på ett extraordinärt sätt. Den platta

ytan vibrerar, dras ihop eller bryts upp eftersom den bär på krafter man bara kan skymta. Detta är först och främst vad som sysselsatte det abstrakta måleriet: att kalla samman krafterna, att befolka ytan med de krafter den bär på, att i den synliggöra de osynliga krafterna, att gestalta figurer som ter sig geometriska men som inte längre är annat än krafter av gravitation, tyngd, rotation, virvlar, explosion, expansion, grodd, tidens kraft (som man kan säga om musiken att den låter oss höra tidens sonora kraft, till exempel hos Messiaen, eller om litteraturen, som hos Proust, att den låter oss läsa och fatta tidens oläsliga kraft). Är inte detta definitionen av perceptet i egen hög person: att sinnliggöra de osynliga krafter som befolkar världen och som affekterar oss, får oss att bli till? Detta är vad Mondrian erhåller genom enkla skillnader mellan sidorna på en fyrkant, Kandinsky genom linjernas »spänning«, Kupka genom plan som kröker sig runt en punkt. Från tidens djup möter oss vad Worringer kallade den nordliga linjen, abstrakt och oändlig, ett universums linje som ger upphov till band och pisksnärtar, hjul och virvlar, en hel »levande geometri« som »lyfter upp de mekaniska krafterna i åskådningen«, och bildar ett kraftfullt icke-organiskt liv.<sup>21</sup> Måleriets eviga ämne: att måla krafterna, som Tintoretti.

Kanske återfinner vi också huset och kroppen? Den oändliga ytan är ofta det mot vilket fönstret eller dörren öppnar sig; eller också är det husets egen vägg, eller marcken. Van Gogh och Gauguin beströr ytan med små blomketter för att göra den till en tapet mot vilket ett ansikte med brutna toner framträder. Huset skyddar oss egentligen inte från de kosmiska krafterna, snarare filtrerar det

dem, väljer ut dem. Ibland gör det dem till välvilliga krafter: aldrig har måleriet visat oss Arkimedes kraft, vattnets tryck på en graciös kropp som flyter i husets badkar, på samma sätt som Bonnard lyckas göra i *Nu au bain*. Men också de mest ondskefulla krafter kan träda in genom dörren, vare sig den står på glänt eller är stängd: dessa är de kosmiska krafter som frambringar zoner av ourskiljbarhet i ett ansiktets brutna toner, örfilar det, klöser det, smälter ned och om det, och det är dessa zoner av ourskiljbarhet som avslöjar de krafter som legat hopkrupna i ytan (Bacon). Det finns här en total komplementaritet mellan krafternas sammanknytning som percepter och tillblivelserna som affekter. Den abstrakta kraftens linje är enligt Worringer rik på djurmotiv. Mot de kosmiska eller kosmogenetiska krafterna svarar djur-, växt- och molekyllärlivanden: ända tills att kroppen försvinner i ytan eller återinträder i väggen, eller omvänt att ytan vrids och börjar rotera i den zon där kroppen inte längre kan urskiljas. Kort och gott, förnimmelsevarelse är inte kött, utan ett komposit av kosmiska, icke-mänskliga krafter, människans icke-mänskliga livanden och det tvetydiga hus som förmedlar och passar samman dem, får dem att virvla runt som vindar. Köttet är bara något som uppenbarar och försvinner i vad det uppenbarar: förnimmelsekompositet. Liksom varje måleri är det abstrakta måleriet förnimmelse, inget annat än förnimmelse. Hos Mondrian är det rummet som uppnår förnimmelstens vara genom att via färgfält dela upp det tomma oändliga planet, vilket i gengäld ger det en öppning av oändlig art.<sup>22</sup> Hos Kandinsky är husen en av källorna till en abstraktion som består mindre av geometriska figurer än av dynamiska banor, strö-

vande linjer, »vägar på marsch« över nejden. Hos Kupka är det framför allt på kropparna som målaren snittar ut band eller färgfält, vilka öppnar de krökta planen mot tomheten och blir till kosmogenetiska förnimmelser. Är detta den andliga förnimmelsen, eller redan ett levande begrepp: rummet, huset, universum? Den abstrakta och därefter den konceptuella konsten ställer direkt den fråga som återkommer i varje måleri – om dess relation till begreppet, dess relation till funktionen.

Kanske börjar konsten med djuret, åtminstone med djuret som mäter ut ett territorium och upprättar ett hus (dessa två utgör korrelat och smälter ibland samman i det man kallar ett habitat). Med systemet territorium-hus förändras många organiska funktioner, sexualiteten, fortplantningen, aggressiviteten, födan, men det är inte denna förändring som förklarar uppträdandet av territoriet och huset, utan snarare gäller det omvända: territoriet implicerar framträdandet av rena sinnliga kvaliteter, sensibilia som inte längre är rent funktionella utan blir uttryckskaraktäristika och möjliggör en förändring av funktionerna.<sup>23</sup> Säkerligen finns denna expressivitet redan i livet och man kan säga att den enkla liljan på fältet sjunger himlarnas lov. Men det är i och med territoriet och huset som expressiviteten blir konstruktiv och uppre- ser rituella monument i en djurisk mässa som lovsjunger kvaliteterna innan den ur dem utviner nya orsaks- samband och finaliteter. Detta framträdande tillhör redan konsten, inte bara i dess behandling av externa material, utan också i kroppens positioner och färger, i de sånger och skrin som märker ut territoriet. Det är ett framspringande av expressiva karakteristika, färger och ljud som inte

kan skiljas åt i och med att de blir expressiva (ett filosofiskt begrepp om territoriet). *Scenopoietes dentirostris*, en fågel från Australiens regnskogar, släpper varje morgon ned löv som den rivit loss från träden, vänder dem så att deras ljusare undersida ska kontrastera mot marken, och konstruerar på detta sätt åt sig ett slags readymade-scen ovanför vilken den sittande på en lian eller en gren sjunger en komplex sång sammansatt både av dess egna toner och infogade imitationer av andra fåglar, samtidigt som den visar upp sina gula fjäderrötter under näbben: en fullkomlig konstnär.<sup>24</sup> Detta är inte köttets synestesier, utan förnimmelblock i territoriet, färger, kroppsställningar och ljud, vilka skisserar ett allkonstverk. Dessa sonora block är riturneller; men det finns också riturneller i kroppsställningar och färger, vilka alltid ingår i riturnellen. Att huka sig eller resa sig upp, cirkelrörelser, färgkarakteristika. Riturnellen handlar alltigenom om förnimmelser. I detta avseende är djuret ständigt närvarande i konstverket. Kafkas verk skulle kunna utgöra den mest djupgående meditation över territoriet och huset, grytet, kroppshållningen-porträttet (den inneboende med hakan nedsänkt mot bröstet, eller tvärtom »den store skamlige« vars fyrkantiga huvud tränger genom taket), musiken och ljuden (hundarna som är musiker genom sina kroppsställningar, mussångerskan Josefin om vilken man aldrig vet om hon sjunger eller ej, Gregor Samsa som låter sitt gnyende smälta samman med sin systers violinspel i ett komplext sampel rum-hus-territorium).<sup>25</sup> Detta är nog för att göra konst: ett hus, kroppsställningar, färger och sånger – under förutsättning att allt öppnas och löper bort längs en vansinnets vektor, likt en trollkvast, ett uni-

versums eller en deterritorialiserings linje. »Perspektiv på ett rum och dess invånare« (Klee).

Varje territorium, varje habitat, sammanfogar sina plan och element, inte bara de rumstidsliga utan också de kvalitativa: till exempel en kroppsställning och en sång, en sång och en färg, perceptor och affekter. Och varje territorium innesluter eller skär andra arters territorium, fångar upp rörelsebanor hos andra djur som saknar territorium, bildar interspecifika sammanfogningar. Det är i denna mening som Uexkühl som en första aspekt utvecklar en konception av naturen som melodisk, polyfon och kontrapunktisk. Fågeln sång har inte bara sina egna kontrapunktiska relationer, utan kan också finna sådana i relation till andra arters sång, och kan själv imitera dessa andra sångarter som om det gällde att ockupera ett maximum av frekvenser. Spindelväven innehåller »ett subtilt porträtt av flugan« som tjänar som dess kontrapunkt. Molluskens hus, skalet, bildar när dess invånare är död kontrapunkt till eremitkräftan, som gör det till sin egen boning tack vare sin stjärt, som inte tjänar till att simma utan till att gripa, och tillåter den att fånga in det tomma skalet. Fästingen är konstruerad på så sätt att den finner sin kontrapunkt i vilket som helst däggdjur som passerar under dess gren, liksom eklöven, organiserade som en takläggning, finner den i regndropparna som strömmar över dem. Detta är inte en finalistisk utan en melodisk uppfattning, där man inte längre vet vad som tillhör konsten eller naturen (»den naturliga tekniken«): det finns kontrapunkt varje gång en melodi uppträder som »motiv« i en annan melodi, liksom i bröllopet mellan humlan och vargens käftar. Dessa kontrapunktiska relationer

sammanfogar planen, bildar förnimmelsekomposit, block, och bestämmer blivanden. Men det är inte bara dessa bestämda melodiska komposit, ens i generaliserad form, som konstituerar naturen: det krävs också en annan aspekt, ett oändligt plan av symfonisk komposition: från Huset till universum. Från endo-förnimmelsen till exo-förnimmelsen. Detta beror på att territoriet inte bara isolerar och sammanfogar, det öppnar också mot kosmiska krafter som stiger upp i det inre eller anländer utifrån och gör sina effekter kännbara för invånaren. Det är ekens kompositionsplan som bär upp eller innefattar ekollonets utveckling och den kraft som bildar droppar, eller fästingen, som innesluter den ljusets kraft som kan attrahera djuret till grenens ände på tillräcklig höjd, och den tyngd med vilken fästingen faller ned på det förbipasserande däggdjuret – och mellan dessa två inget annat, en skrämmande tomhet som kan vara i årtal om inget däggdjur passerar förbi.<sup>26</sup> Ibland smälter krafterna samman i subtila övergångar, upplöses på ett knappt märkbart sätt, ibland alternerar de eller konfronteras. Ibland låter de sig väljas ut av territoriet, och dessa är de välvilliga krafterna som träder in i huset. Ibland sänder de ut en gåtfull appell som rycker bort invånaren från territoriet och skickar ut honom på en oemotståndlig resa, likt finkar som plötsligt samlas i miljontal, eller langustrar som ger sig ut på en gigantisk pilgrimsfärd på havets botten. Ibland slår krafterna ned på territoriet och omstörtar det på ett ondskefullt sätt, återskapar det kaos det nyss lämnat bakom sig. Men om naturen är som konsten, är det för att den på alla möjliga sätt för samman livets två element: Huset och Universum, *das Heimliche* och *das Unheimliche*, territoriet och

deterritorialiseringen, de ändliga melodiska kompositen och det stora oändliga kompositionsplanet, den stora och den lilla riturnellen.

Konsten börjar inte med köttet, utan med huset: därför är arkitekturen den första av konstarterna. När Dubuffet försöker urskilja ett »rätt« konstnärligt tillstånd vänder han sig först till huset, och hela hans arbete befinner sig mellan arkitektur, skulptur och måleri. Och på det formella planet skapar den mest lärda arkitektur ständigt plan och element som den sammanfogar. Därför kan man definiera arkitekturen via »ramen«, en serie av olik orienterade ramar som åläggs de andra konstarterna, från måleriet till filmen. Man har framställt måleriets förhistoria som en väg från fresken inramad av väggen, till kyrkfönstret i sin ram, till mosaiken inramad av golvet: »Ramen är den navelsträng som förbinder tavlan vid monumentet, vars reduktion den utgör«, som den gotiska ramen med kolonner, spetsbåge och genombruten spira.<sup>27</sup> I sin analys av arkitekturen som ramens första konst räknar Bernard Cache upp en serie inramande former som inte föreskriver något konkret innehåll eller någon funktion hos byggnaden: väggen som isolerar, fönstret som fångar in och väljer ut (i relation till territoriet), brädgolvet som avvänder eller jämnar ut (»jämna ut markens relief för att ge fritt lopp åt människans rörelser«), taket som innesluter platsens singularitet (»det sluttande taket placerar byggnaden på en kulle«). Att infoga dessa ramar i varandra eller sammanfoga alla dessa plan, väggen, fönstret, marken, lutningen, är att skapa ett sammansatt system rikt på punkter och kontrapunkter. Ramarna och deras fogar håller samman förnimmelsekompositen och figurerna, smälter sam-



man med deras själva halt och koherens. Här har vi de olika sidorna på en förnimmelsetärning. Ramarna och fälten är inte koordinater utan tillhör förnimmelsekompositen och utgör deras sidor, deras gränssnitt. Men oavsett hur mycket detta system än kan utvidgas, krävs ytterligare ett stort kompositionsplan som utför ett slags *avramning* genom flyktlinjer, vilka bara genomlöper territoriet för att öppna det mot universum, löper från huset-territoriet till staden-kosmos och upplöser platsens identitet i en Jordens variation, eftersom en stad har mindre en plats än vektorer som böjer reliefens abstrakta linje. Det är på detta kompositionsplan, ett »abstrakt vektorrum«, som de geometriska figurerna – koner, prisma, plan i vinkel – dras upp, vilka inte längre är något annat än kosmiska krafter som kan smälta samman, transformeras, konfronteras, alternera, en värld som föregår människan även om den är skapad av henne.<sup>28</sup> Nu gäller det att ta isär planen för att relatera dem till mellanrummen snarare än till varandra, och för att skapa nya affekter.<sup>29</sup> Vi har sett att måleriet följde samma väg. Bildens ram eller kant är först och främst en yttre omslutning runt en serie ramar eller fält som fogas samman, bildar kontrapunkter av linjer och färger och bestämmer förnimmelsekomposit. Men bilden genomströmmas också av en avramande kraft som öppnar den mot ett oändligt kompositionsplan eller kraftfält. Dessa procedurer kan vara ytterst olikartade, till och med vad gäller den yttre ramen: oregelbundna former, sidor som inte löper samman, Seurats målade eller pointillerade ramar, Mondrians spetsiga ramar, allt som ger bilden kraft att träda ut ur ramen. Målarens gest förblir aldrig inom ramen, den träder ut ur den och börjar inte med den.

Det förefaller inte som om litteraturens, och framför allt inte romanens, belägenhet skulle vara annorlunda. Vad som räknas är inte romangestalternas uppfattningar, deras sociala roller och karaktärer, som i usla romaner, utan de kontrapunktiska relationer de träder in i, de förnimmelsekomposit som dessa gestalter själva upplever eller låter oss uppleva i sina blivanden och visioner. Kontrapunkten tjänar inte till att återskapa verkliga eller fiktiva konversationer, utan till att visa det vanvettiga i varje konversation, varje dialog, till och med den inre. Detta är vad författaren måste utvinna ur sina psykosociala »modellers« varseblivningar, affektioner och uppfattningar, för att få dem att helt övergå till de affekter och percepter till vilka gestalterna måste upphöjas som vore detta deras enda liv. Detta implicerar ett stort kompositionsplan, inte gestaltat i förväg på något abstrakt sätt, utan något som konstrueras i och med att verket utvecklas, som öppnar, smider samman, upplöser och återskapar allt mer obegränsade komposit i takt med de kosmiska krafternas penetration. Bachtins romanteori går i denna riktning då han i en linje från Rabelais till Dostojevskij visar på samexistensen av kontrapunktiska, polyfona och mångstämmiga komposit och ett arkitektoniskt eller symfoniskt kompositionsplan.<sup>30</sup> En författare som Dos Passos har lyckats uppnå en sagolik kontrapunktisk konst i de komposit han bildar av rollfigurer, aktualiteter, biografier och kameraögon, samtidigt som ett kompositionsplan sträcks ut i det oändliga för att dra med sig allt i Livet, i Döden, staden som kosmos. Och om vi återvänder till Proust är det för att han mer än någon annan fått de två elementen att följa på varandra, trots att de är infogade i varandra; li-

vets och dödens kompositionsplan framträder steg för steg ur de förnimmelsekomposit som det bildar under den förlorade tidens lopp, ända tills det framträder i sig i den återfunna tiden, där den rena tidens kraft, eller snarare krafter, blir förnimbara. Allt börjar med olika Hus, och vart och ett måste fogas samman sina delar, hålla samman sina komposit, Combray, Guermantes hôtel, Verdurins salong, och husen fogas själva samman via olika gränssnitt, men redan finns där ett planetariskt Kosmos, synligt i teleskopet, som föröder eller förvandlar dem, suger upp dem i en oändlig yta. Allt börjar med riturneller, och var och en – som den lilla frasen i Vinteuils sonat – sätts samman inte bara i sig själv, utan också med andra variabla förnimmelser, en okänd förbipasserande, Odettes ansikte, lövverket i Boulogneskogen – och allt slutar i den oändliga stora Riturnellen, septettens fras i ständigt förvandling, universums sång, världen före och efter människan. Proust gör varje ändligt ting till en förnimmelsevarelse som hela tiden bevaras, men samtidigt flyr undan på Varats kompositionsplan: »varelser på flykt...«.

#### EXEMPEL

Det förefaller oss som om musiken befinner sig i samma situation, kanske förkroppsligar den denna situation ännu mer kraftfullt. Man säger att ljudet inte har någon ram. Men förnimmelsekompositen, de sonora blocken, har lika många element och inramande former som i varje enskilt fall måste fogas samman för att garantera en viss slutenhet. Det enklaste fallet är en melodisk *air*, en monofon riturnell; *motivet*, som redan är polyfont, i och med att en melodi intervenerar i en annans utveckling för att bilda en kontrapunkt; *temat*, som föremål för harmoniska modifikationer genom melodilinjerna. Dessa tre elementära former bygger upp det sonora huset och dess territorium. De svarar mot förnimmelsevarelsens tre former, ty *airen* är en vibration, *motivet* en sammanknyt-

ning, en parning, under det att temat inte sluter samman utan att också lossa, splittra upp och öppna. Det viktigaste musikaliska fenomenen som uppträder i takt med att de sonora förnimmelsekompositen blir mer komplexa består i att deras stängning eller öppning (genom att deras ramar och element fogas samman) åtföljs av en möjlighet till öppnande mot ett allt mer obegränsat kompositionsplan. De musikaliska varelserna liknar de levande väsendena hos Bergson, vilka kompenserar sin individuerande stängning genom en öppning skapad av modulation, repetition, transposition, bredvidställning... Om man betraktar sonaten finner man en särskilt rigid inramningsform baserad på en bitematism, där den första satsen presenterar följande element: exposition av det första temat, övergång, exposition av det andra temat, utvecklingar av det första eller andra, koda, utveckling av det första temat med modulation etc. Detta är ett helt hus med olika rum. Men det är snarare den första satsen som bildar en cell på detta sätt, och det är ovanligt att en stor kompositör följer den kanoniska formen; de övriga satserna kan öppna med tema och variation, framför allt den andra satsen, ända fram till att Liszt smälte samman de olika satserna i det »symfoniska poemet«. Sonaten framträder snarare i form av en korsväg där kompositionsplanets öppning framträder ur sammanfogningen av de musikaliska elementen och sammanlutningen av de sonora kompositen.

I detta avscende ger den gamla proceduren »tema med variation«, som bibehåller temats harmoniska ram, plats åt ett slags avramning när pianot ger upphov till kompositionsetyder (Chopin, Schumann, Liszt): detta är ett nytt väsentligt ögonblick, eftersom det skapande arbetet inte längre gäller sonora komposit, motiv eller teman, och ur dem utvinns ett plan, utan tvärtom direkt gäller detta plan självt, för att på det frambringa mycket mer fria och avramade, närmast ofullständiga och överflödande komposit i ständiga ojämviktsstillstånd. Nu kommer ljudens »färg« att bli allt viktigare. Vi går från Huset till Kosmos (enligt en formel som Stockhausens verk kommer att återuppliva). Kompositionsplanets arbete utvecklas i två riktningar, vilket innebär att den tonala ramen bryts sönder: gigantiska fält av kontinuerlig variation som knyter samman och förenar de krafter som blivit sonora, som hos Wagner, eller de brutna toner som skiljer och sprider krafterna genom att foga samman reversibla övergångar, som hos Debussy. Ett Wagner-universum, ett Debussy-universum. Alla airer, alla små

inramade eller inramande riturneller, barnsliga, domestika, professionella, nationella, territoriella, förs med i den stora Riturnellen, en mäktig jordens – den deterritorialiserades – sång, som stiger upp hos Mahler, Berg eller Bartók. Och varje gång ger kompositionsplanet upphov till nya stängningar, som i serien. Men kompositörens gest består också varje gång i att avrama, att finna en öppning, att återvinna kompositionsplanet, enligt den formel som ständigt återkommer hos Boulez: dra en transversal linje, irreducibel till såväl den vertikala harmonin som till den horisontala melodiken, och som ger de sonora blocken en variabel individuering, men också öppnar eller bryter upp dem i en rumtid som bestämmer deras täthet och förlopp i planet.<sup>31</sup> Den stora riturnellen uppreser sig i takt med att man lämnar huset, även om det är för att återvända, eftersom ingen kommer att känna igen oss då vi kommer tillbaka.

Komposition, komposition, detta är konstens enda definition. Kompositionen är estetisk, och det som inte har komposition är inte ett konstverk. Man ska likväl inte sammanblanda den tekniska kompositionen, den bearbetning av materialet som ofta begagnar sig av vetenskapen (matematik, fysik, kemi, anatomi), med den estetiska, som är en bearbetning av förnimmelsen. Endast den senare förtjänar helt och fullt namnet komposition, och aldrig har ett konstverk skapats av teknik eller för teknikens skull. Förvisso inbegriper tekniken många saker som individualiseras hos varje konstnär och i varje verk: orden och syntaxen i litteraturen, i måleriet inte bara duken utan också dess förberedande, pigmenten och deras blandning, perspektivmetoderna; eller de tolv tonerna i den västerländska musiken, instrumenten, skalorna, tonhöjderna... Och förhållandet mellan de två planen, det tekniska och det estetiska kompositionsplanet, är ständigt historiskt föränderligt. Man kan ställa två tillstånd mot varandra i oljemåleriet: i det första fallet förbereds bilden på en krit-

vit fond, på vilken man tecknar och laverar (skiss), för att till slut lägga på färgen, skuggorna och ljuset. I det andra fallet blir fonden allt mer tät, opak och absorberande, så att den färgas i och med själva laveringen, verket växer fram ur färgen i en mörk skala och de ständiga ändringarna ersätter skissen: målaren målar på färgen, en ny färg vid sidan av, färgerna blir allt mer likt accenter och arkitektoniken garanteras av »komplementfärgernas kontrast och de analoga färgernas samklang« (van Gogh); det är i färgerna man kommer att finna arkitektoniken, även om man måste göra avkall på accenterna för att återskapa de stora färgenheterna. Förvisso ser Xavier de Langlais i denna andra tendens en enda lång dekadens som sjunker ned i det efemära och inte förmår restaurera arkitektoniken: målningen mörknar, förlorar snabbt sin glans och faller sönder.<sup>32</sup> Tvivelsutan ställer dess kommentarer, åtminstone på ett negativt sätt, frågan om framsteg i konsten, då Langlais hävdar att denna dekadens började redan efter van Eyck (ungefär som när vissa menar att musiken inte utvecklats efter den gregorianska sången och filosofin inte efter Thomas ab Aquino). Men detta är en teknisk kommentar som bara gäller materialet: förutom att materialets beständighet är ytterst relativ, tillhör förnimmelsen en annan ordning och äger en existens i sig i så måtto som materialet består. Förnimmelsens relation till materialet måste alltså bedömas inom ramen för materialets beständighet, oavsett hur lång eller kort den är. Om det finns framsteg inom konsten, är det för att konsten alltid utvecklas genom att skapa nya percepter och affekter såsom olika omvägar, tillbakavändanden, delningar, nivå- och skalförskjutningar... I detta perspektiv får skillnaden mel-

lan oljemåleriets två tillstånd en helt annan innebörd som är estetisk och inte längre teknisk – distinktionen har uppenbarligen inget att göra med om måleriet är »föreställande eller inte«, eftersom ingen konst, ingen förnimmelse, någonsin har föreställt något.

I det första fallet *förverkligas förnimmelsen i materialet* och den existerar inte utanför detta förverkligande. Man kunde säga att förnimmelsen (förnimmelsekompositet) projiceras på ett väl förberett tekniskt kompositionsplan, på så sätt att det täcks över av det estetiska kompositionsplanet. Materialet måste självt innefatta de perspektivmekanismer tack vare vilka den projicerade förnimmelsen inte bara förverkligas genom att täcka tavlan, utan också i enlighet med ett djup. Konsten förefaller då åtnjuta en transcendens som inte bara uttrycks i det ting som ska representeras, utan också i projektionens paradigmatiska karaktär och perspektivets »symboliska« karaktär. Figuren är som fabulationen hos Bergson: dess ursprung är religiöst. Men när den blir estetisk hamnar dess sensitiva transcendens i en dold eller öppen motsatsställning till religionernas översinnliga transcendens.

I det andra fallet är det inte längre förnimmelsen som förverkligas i materialet, utan snarare *materialet som övergår till förnimmelse*. Förvisso existerar inte förnimmelsen utanför denna övergång och det tekniska kompositionsplanet har inte mer autonomi än i det första fallet: det kan aldrig gälla i sin egen rätt. Men man kunde nu säga att det *stiger upp* i det estetiska kompositionsplanet och ger det en egen täthet, oberoende av varje perspektiv och djup, som Damisch säger. Detta är det ögonblick då konstens figurer frigörs från en skenbar transcendens eller från en paradig-

matisk modell och bekänner sin oskuldsfulla ateism, sin hedendom. Mellan dessa två förnimmelsetillstånd, dessa två tekniska poler, finns många övergångar, kombinationer och samexistenser (till exempel Tizians och Rubens arbete med färgen): det rör sig om abstrakta poler snarare än verkligt åtskilda rörelser. Faktum kvarstår att det moderna måleriet, till och med när det nöjer sig med olja och det egna mediet, rör sig mer och mer mot den andra polen och får materialet att stiga upp och träda in i det estetiska kompositionsplanet egen »täthet«. Därför är det så missvisande att definiera förnimmelsen i det moderna måleriet genom en ren visuell ytmässighet: kanske härrör detta misstag från att tätheten inte behöver vara så stor eller djup. Man har sagt att Mondrian var en täthetens målare; och när Seurat definierade måleriet som »konsten att gröpa ur en yta« räckte det för honom att använda Canson-papper med dess fördjupningar och variationer. Detta är måleri som inte längre har någon fond, eftersom dess »undersida« träder fram: ytan kan gröpas ur och kompositionsplanet fördjupas då materialet stiger upp, oberoende av djup och perspektiv, oberoende av skuggor och till och med av färgernas kromatiska ordning (den godtycklige koloristen). Man täcker inte längre, utan låter stiga något upp, ackumulerar, travar upp, genomkorsar, lyfter upp, veckar. Detta är ett framlyftande av marken, och skulpturen kan bli plan eftersom planet stratifieras. Man målar inte längre »på« utan »under«. Den informella konsten har drivit denna texturens nya kraft mycket långt, som i Dubuffet sätt att låta grunden stiga fram; detta gäller också för den abstrakta expressionismen och minimalismen, som arbetar med indränkning, fibrer, skivning, eller med



tarlatan eller tyll, på så sätt att målaren kan måla bakom sin tavla i ett tillstånd av blindhet.<sup>33</sup> Hos Hantai döljer veckformerna för målaren vad de avslöjar för betraktaren när de en gång vecklats ut. På alla sätt och i alla dessa tillstånd är måleriet ett tänkande: synen går genom tanken och ögat tänker mer än det lyssnar.

Hubert Damisch har gjort planets täthet till ett veritabelt begrepp och visat att »flätningen [*tressage*] för det framtida måleriet mycket väl skulle kunna tjäna samma funktion som en gång perspektivet.« Detta gäller inte bara måleriet, eftersom Damisch återfinner samma distinktion på det arkitektoniska planets nivå, när exempelvis Scarpa avvisar den projektiva rörelsen och perspektivets mekanismer och skriver in volymerna i planets egen täthet.<sup>34</sup> Detta är ett karakteristiskt drag i den moderna litteraturen, när orden och syntaxen stiger upp i kompositionsplanet och gröper ur det istället för att upprätta ett perspektiv. Samma sak gäller musiken när den gör avkall på den projektion och det perspektiv som ges av tonhöjderna, temperaturen och kromatiken för att ge det sonora planet en singular täthet som visas av flera olika element: pianoetydernas utveckling från att vara rent tekniska till att bli »kompositionsetyder« (med den utvidgning de erhåller hos Debussy); den avgörande betydelse som orkestreringen får hos Berlioz; klangfärgernas framträdande roll hos Stravinsky och hos Boulez; mångfalden av slagverksaffekter hos metall- skinn och träinstrument, och deras allians med blåsinstrumenten när det gäller att bilda oupplösliga materialblock (Varèse): omdefinieringen av perceptet som en funktion av ljud i allmänhet, det obearbetade och komplexa ljudet (Cage); utvidgningen

av kromatiken, inte bara till andra parametrar än tonhöjden, utan också en tendens till ljudets icke-kromatiska framträdande i ett oändligt kontinuum (elektronisk eller elektro-akustisk musik).

Det finns bara ett enda plan, i den bemärkelsen att konsten inte innefattar något annat plan än den estetiska kompositionen: det tekniska planet täcks med nödvändighet över eller absorberas av det estetiska kompositionsplanet. Det är under denna betingelse som materien blir expressiv: förnimmelsekompositet förverkligas i materialet, materialet övergår i förnimmelsen, men alltid på så sätt att det placerar sig på ett i egentlig mening estetiskt kompositionsplan. Det finns förvisso tekniska problem i konsten och vetenskapen kan träda in för att ge lösningar på dem: men de ställs bara som en funktion av estetiska kompositionsproblem som rör förnimmelsekompositen och det plan på vilket de med nödvändighet förhåller sig till sina material. Varje förnimmelse är en fråga, även om den bara besvaras av tystnad. Konstens problem består alltid i att finna det monument som ska uppresas på ett givet plan, eller vilket plan som ska utbredas under ett monument, eller båda på en gång: så hos Klee, »monumentet vid det bördiga landets gräns« och »monumentet i bördigt land«. Finns det inte lika många plan som det finns universum, konstnärer, eller till och med verk? Dessa olika universum, från en konstart till en annan, eller inom en och samma, kan härröra från varandra, eller inträda i relationer av infångning och bilda konstellationer av universum oberoende av varje härledning, men också spridas ut i nebulosor eller olika stellära system med kvalitativa avstånd som inte längre har att göra med rum och tid. Det är via sina flykt-

linjer som olika universum länkas samman eller skiljs åt, på så sätt att både planet och universumet kan vara unika och utgöra irreducibla mångfaldar.

Allt utspelas (vilket också gäller tekniken) mellan förnimmelsekompositen och det estetiska kompositionsplanet. Planet kommer inte i förväg, det är inte viljemässigt eller uttänkt i förväg, det har inget att göra med ett program, men det kommer inte heller efter, även om man ofta blir medveten om det steg för steg och ibland i efterhand. Staden kommer inte efter huset, inte heller kosmos efter territoriet. Universumet kommer inte efter figuren, figuren är en *fallenhet för ett universum* [aptitude d'univers]. Vi har gått från den komponerade förnimmelsen till kompositionsplanet, men i syfte att se deras strikta samexistens eller komplementaritet, och inget av dessa båda utvecklas utan det andra. Den komponerade förnimmelsen, bildad av percepter och affekter, deterritorialiserar den allmänna uppfattningens system som förenar de dominerande varseblivningarna och affektionerna i en naturlig, historisk och social miljö. Men den komponerade förnimmelsen reterritorialiseras på kompositionsplanet, eftersom den där uppreser sina hus, presenteras inom ramar infogade i varandra eller sammanfogade element som inringar sina delar, landskap som blivit rena percepter och rollfigurer som blivit rena affekter. Och samtidigt för kompositionsplanet med sig förnimmelsen i en högre deterritorialisering, får den att genomlöpa ett slags avramning som bryter upp den och öppnar den mot ett oändligt kosmos. Det är som hos Pessoa, en förnimmelse i planet upptar inte en plats utan att sträcka ut den, tänja ut den så att den omfattar Jorden i dess helhet och frigöra alla andra

förnimmelser som den innehåller: öppna eller bryta upp, bli *lika med oändligheten*. Kanske är detta konstens egenhet, att den går genom det ändliga för att återfinna, åter skapa oändligheten.

Det som definierar tänkandet, tänkandets tre stora former, konsten, vetenskapen och filosofin, är att de alltid möter kaos, drar upp ett plan, upprättar ett plan i kaos. Men filosofin vill rädda oändligheten genom att ge den konsistens: den drar upp ett immanensplan som leder händelserna och de konsistena begreppen mot oändligheten, under inflytande av de begreppsliga rollfigurerna. Vetenskapen ger tvärtom avkall på oändligheten för att vinna referensen: den drar upp ett plan med endast obestämda koordinater som i vart och ett fall definierar sakförhållanden, funktioner eller referentiella propositioner, under inflytande av partiella observatörer.<sup>35</sup> Konsten vill skapa något ändligt som ger oss tillbaka det ändliga: den drar upp ett kompositionsplan som i sin tur bär upp monument eller komponerade förnimmelser, under inflytande av estetiska figurer. Damisch har på ett precist sätt analyserat Klees målning *Lika med oändligheten*. Det är ingalunda en allegori, utan gesten att måla som presenterar sig som måleri. Det förefaller som om de mörka färgfläckar som dansar vid kanten och löper genom målningen utgör kaos oändliga passage; en sådd av punkter på duken, uppdelad av tunna linjer, utgör den ändliga komponerade förnimmelsern, men den öppnas också mot det kompositionsplan som ger oändligheten, =  $\infty$ . Likväl ska man inte tro att konsten är en syntes av vetenskap och filosofi, av den ändliga och den oändliga vägen. De tre vägarna är specifika, var och en är lika direkt och de skiljer sig åt både genom naturen hos

planet och hos det som intar det. Att tänka är att tänka via begrepp, eller genom funktioner eller genom förnimmelser, och det ena är inte bättre än det andra, eller på något mera fullt, fullständigt eller syntetiskt sätt »tänkande«. Konstens ramar är inte samma sak som de vetenskapliga koordinaterna, lika lite som förnimmelser är begrepp eller omvänt. De två senaste försöken att närma konst och filosofi är den abstrakta och den konceptuella konsten; men de ersätter inte förnimmelsen med ett begrepp, de skapar förnimmelser och inte begrepp. Den abstrakta konsten försöker bara finlipa förnimmelsen, dematerialisera den, i och med att den tenderar mot ett arkitektoniskt kompositionsplan där den skulle bli ett rent andligt väsen, en strålande, tänkande och tänkt materia, inte längre en havsförnimmelse eller en trädförnimmelse, utan en förnimmelse av begreppet hav och begreppet träd. Den konceptuella konsten söker en motsatt dematerialisering genom generalisering och den instiftar ett kompositionsplan som är tillräckligt neutraliserat (katalogen som förenar verk som inte visats, golvet som täckts av en karta över sig självt, övergivna rum utan arkitektur, »flatbed«-ytan) för att allt ska erhålla ett förnimmelsevärde som kan reproduceras i det oändliga: tingen, bilder eller klichéer, propositioner – ett ting, ett fotografi av det i samma skala och på samma plats, en definition av det hämtad ur en ordbok. I det sista fallet är det ändå inte säkert att man uppnår vare sig förnimmelsen eller begreppet, eftersom kompositionsplanet tenderar att bli »informativt«, och förnimmelsen beror på den enkla »uppfattningen« hos en betraktare som det tillkommer att »materialisera« eller ej, det vill säga att avgöra om det han ser är konst eller ej. Så mycket besvär för

att i det oändliga återfinna de vanliga varseblivningarna och affektionerna, och för att återföra begreppet till samhällets, den stora amerikanska metropolens, *doxa*.

Dessa tre tankar korsar varandra, sammanflätas, men utan vare sig syntes eller identifikation. Filosofin får händelser och deras begrepp att framträda, konsten upprepar monument med sina förnimmelser, vetenskapen konstruerar sakförhållanden med sina funktioner. En rik väv av samstämmigheter kan etableras mellan dessa plan. Men nätverket har sina kulminationspunkter där förnimmelserna själva blir begrepps- eller funktionsförnimmelser, begreppet blir funktions- eller förnimmelserbegrepp, funktionen förnimmelserfunktion eller begreppsfunktion. När ett av dessa element framträder kan det andra ännu vara i vardande, ännu obestämt eller okänt. Varje element skapat på ett plan åberopar andra heterogena element, vilka återstår att skapa på andra plan: tänkandet som heterogent. Förvisso innefattar dessa kulminationspunkter två risker: att antingen leda oss tillbaka till den allmänna uppfattning vi ville lämna bakom oss eller störta oss ned i det kaos vi ville konfrontera.

»Percept, affect, concept«, ur *Qu'est-ce que la philosophie?*  
(Paris: Minuit, 1991), 154–188. Översättning Sven-Olov Wallenstein.

## Noter

1. Edith Wharton, *Les metteurs en scène*, Ed. 10–18, 263. (Det handlar om en akademisk och mondän målare som ger upp måleriet efter att ha upptäckt en liten duk av en samtida, misskänd kollega: « Och jag, jag hade inte skapat något av mina verk, jag hade helt enkelt adopterat dem... »).
2. *Conversations avec Cézanne*, Ed. Macula (Gasquet), 121.
3. Jfr. François Cheng, *Vide et plein*, Seuil, 63 (citat från målaren Huang Pin-Hung).
4. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, red. Paul Thevenin, 74, 82: »Såsom målare, inget annat än målare, använde van Gogh det rena måleriets medel och han överskred dem inte... men det sagolika är att denne målare som inte är något annat än målare... också är den av alla målare som mest får oss att glömma att vi har att göra med måleri...«
5. José Gil ägnar ett kapitel åt de procedurer genom vilka Pessoa utvinnet perceptet ur upplevelsernas varseblivningar, framför allt i »Maritimt ode« (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Ed. de la Différence, kap II).
6. Cézanne, *op cit*, 113. Erwin Straus, *Du sens des sens*, Ed. Milon, 519: »De stora landskapen har alla en visionär karaktär. Visionen är det av det osynliga som blir synligt... Landskapet är osynligt eftersom vi förlorar oss i det ju mer vi erövrar det. För att nå fram till landskapet måste vi i så hög grad som möjligt offra varje tidlig, rumslig och objektiv bestämning; men denna försakelse uppnår inte bara det objektiva, den påverkar oss själva i lika hög grad. I landskapet upphör vi att vara historiska varelser, det vill säga varelser som själva kan objektiveras. Vi har inte något minne för landskapet, inte heller för oss själva. Vi drömmer på ljusan dag med öppna ögon. Vi har undflytt den objektiva världen, men också oss själva. Detta är att känna.»
7. Rossellini, *Le cinéma révéle*, Ed. de l'Etoile, 80–82.
8. I det andra kapitlet i *Deux sources de la moralité et de la religion* analyserar Bergson fabulerandet som en visionär förmåga helt skild från fantasin, och som består i att skapa gudar och jättar, »till hälften personliga krafter eller verkande väsen«. Den fungerar framför allt i religionen, men utvecklas fritt i konsten och litteraturen.
9. Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, red. Anne Olivier Bell, Hogarth Press, III, 209.
10. Artaud, *Le théâtre et son double, Oeuvres complètes*, Gallimard, IV, 154.
11. Le Clézio, *HAI*, Flammation, 7 (»Jag är en indian... även om jag varken kan odla majs eller bygga en kanot...). I en berömd text talar Mi-

- chaux om den »hälsa« som hör till konsten; se efterordet till »Mes propriétés«, *La nuit remue*, Gallimard, 193.
12. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires, 225–26.
  13. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Ed. du Centenaire, 1293–94.
  14. Dessa tre frågor återkommer ofta hos Proust, framför allt i *Le temps retrouvé*, Pléiade, III, 895–96 (om livet, visionen och konsten som skapande av olika universum).
  15. Lowry, *Under the Volcano*, fransk översättning *Au-dessous du volcan*, Ed. Buchet-Chastel, 203.
  16. Mandelstam, *Le bruit de temps*, Ed. L'Age d'homme, 77.
  17. Med början i *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (PUF, 1953) har Mikel Dufrenne utvecklat ett slags analytik av de perceptiva och affektiva apriorin som ligger till grund för förnimmelsen som en relation till kroppen och världen. Han står nära Erwin Straus. Men finns det ett förnimmelsens vara som skulle manifesteras i köttet? Detta var Merleau-Pontys väg i *Le visible et l'invisible*; Dufrenne invände på många punkter mot en sådan köttets ontologi (se *L'oeil et l'oreille*, Ed. L'Hexagone). Nyligen har Didier Franck åter tagit upp Merleau-Pontys tema och visat köttets avgörande betydelse hos Heidegger, och redan hos Husserl (*Heidegger et le problème de l'espace* och *Chair et corps*, Ed. de Minuit). Hela detta problem är centralt för en konstens fenomenologi. Kanske kommer Foucaults ännu opublicerade bok *Les aveux de la chair* att upplysa oss om det mer generella ursprunget till föreställningen om köttet och om dess betydelse hos kyrkofäderna.
  18. Som Georges Didi-Huberman visar ger köttet upphov till ett »tvi-vel«: det står för nära kaos, därav nödvändigheten av en komplementaritet mellan det »högröda« och »ytan«, vilket är ett centralt tema i *La peinture incarnée*, som fortsätts och utvecklas i *Devant l'image*, Ed. de Minuit.
  19. Van Gogh, brev till Theo, *Correspondance complète*, Gallimard-Grasset, III, 165. De brutna tonerna och deras relation till ytan är ett återkommande tema i hans brevväxling. På samma sätt Gauguin, brev till Schuffenecker, 8 oktober 1888, *Lettres*, Grasset, 140: »Jag har gjort ett självporträtt till Vincent... Jag tror att det är en av mina bästa saker: absolut obegripligt (till exempel), så abstrakt är det... Teckningen är ytterst speciell, total abstraktion... Färgen ligger långt från naturen; tänk dig ett vagt minne av krukor drejade i en stor eld. Alla dessa röda och violetta färger som elden sprider ut liksom en brännugn som lyser i ögonen, detta är platsen där målaren kämpat med sina tankar. Det hela mot en fond av krom beströdd med barnsliga blombuketter. En ren ung flickas rum«. Detta är enligt van Gogh



- den »godtycklige koloristens« idé.
20. Jfr *Artstudio* 16, »Monochromes« (om Klein, se artiklarna av Geneviève Monnier och Denys Riout; om »monokromens nutida varianter«, artikeln av Pierre Sterckx).
  21. Worringer, *L'art gothique*, Gallimard [*Formprobleme der Gothik*, 1911].
  22. Mondrian behandlar rummet och dess utvecklande i »Réalité naturelle et réalité abstraite«, i Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Flammarion. Michel Butor har analyserat detta utvecklande av rummet till fyrkanter och rektanglar, och öppningen mot en inre tom och vit fyrkant, som ett »löfte om ett framtida rum«, i »Le carré et son habitant«, *Répertoire III*, Minuit, 307–309, 314–15.
  23. Det förefaller oss som om Lorenz misstag är att vilja förklara territoriet genom en utveckling av funktioner; se *L'agression*, Flammarion.
  24. A J Marshall, *Bower-Birds*, Clarendon Press; Gilliard, *Birds of Paradise and Bower-Birds*, Weidenfeld.
  25. För en diskussion av alla dessa exempel, se Deleuze och Guattari, »Subjektets positioner hos Kafka«, *Kris* 46–47, 1993. Ö a.
  26. Jfr J. von Uexkill's mästerverk *Mondes animaux et monde humain, Théorie de la signification*, Gonthier (137–142: »kontrapunkten, motivet i morfogenesens utveckling«),
  27. Henry van der Velde, *Déblaiement d'art*, Archives d'architecture moderne, 20.
  28. Angående dessa teman, analysen av de inramande formerna och kosmos-staden (exemplet med Lausanne), jfr. Bernard Cache, *L'ameublement du territoire*, opublicerat manuskript [eng. övers. *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, MIT, 1995].
  29. Det är Pascal Bonitzer som skapat begreppet »avrämning« [*décadrage*], för att visa på nya relationer mellan planen i filmen (se *Cahiers du cinéma*, nr 284, januari 1978): »åtskilda, krossade eller fragmenterade« plan, tack vare vilka filmen blir en konststart genom att skilja sig från de mest vanliga känslorna, vilka riskerade att hindra dess estetiska utveckling, för att på så sätt kunna producera nya affekter (*Le champ aveugle*, Ed. Cahiers du cinéma-Gallimard, »känslornas system«).
  30. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard.
  31. Pierre Boulez, framför allt *Points de repère*, Bourgeois-Seuil, 159 ff, och *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, 59–62. Utvidgningen av serien till att gälla också duration, intensitet och klangfärg innebär inte en stängning, utan tvärtom en öppning mot det som fanns avslutet i serien av tonhöjder.
  32. Xavier de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, Flammarion.

(Se också Goethe, *Färglära*, §§ 902–909).

33. Jfr »Christian Bonnefoi, interviewé et commenté par Yve-Alain Bois«, *Macula* 5–6.
34. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Seuil, 275–305 (och 80, om planets täthet hos Pollock). Damisch är den som allra mest framhävt relationen mellan konst och tänkande, måleri och tänkande, framför allt på det sätt som Dubuffet sökte upprätta den. Mallarmé gjorde bokens »täthet« till ett dimension skild från dess djup; jfr. Jacques Schérer, *Le Livre de Mallarmé*, Gallimard, 55 – ett tema som Boulez i sin tur applicerar på musiken (*Points de repère*, 161).
35. Den »partiella observatören« utgör korrelatet till vetenskapens funktionsbaserade språk och ska skiljas från det vardagliga varseblivningssubjektet, liksom från de »begreppsliga rollgestalterna« inom filosofin; jfr *Qu'est-ce que la philosophie*, 122–127. Ö a.





## Medverkande

John Rajchman är Associate Professor och Director för MA-programmet vid Department for Art History and Archaeology vid Columbia University, New York. Bland hans publikationer återfinns *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy* (1985), *Philosophical Events: Essays of the '80s* (1991), *Truth and Eros: Foucault, Lacan and the Question of Ethics* (1991), *Constructions* (1998) och *The Deleuze Connections* (2000).

Manuel De Landa är konstnär och filosof, Associate Professor vid Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York, och professor vid University of Pennsylvania School of Design, Philadelphia. Han har bland annat publicerat *War in the Age of Intelligent Machines* (1991), *A Thousand Years of Nonlinear History* (1997), *Intensive Science and Virtual Philosophy* (2002) och *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* (2006).

Anne Querrien är sociolog och stadsplanerare, verksam vid Universitetet i Evry. Hon var medlem i gruppen Cerfi tillsammans med Félix Guattari, och är redaktör för *Les Annales de la Recherche Urbaine*, samt redaktionsmedlem i tidskrifterna *Multitudes* och *Chimères*.

Jacques Rancière är professor emeritus vid universitetet i Paris (St. Denis). Bland hans publikationer återfinns *Le*

*maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), *Aux bords du politique* (1990), *La méésentente* (1995), *La fable cinématographique* (2001), *Le partage du sensible* (2000), *Le destin des images* (2003), *Malaise dans l'esthétique* (2004) och *Politique de la littérature* (2007). På svenska finns urvalsvolymen *Texter om politik och estetik* (2006) och *Hatet mot demokratin* (2007).

David Lapoujade är Maître de conférences vid Sorbonne. Han har bland annat publicerat *William James. Empirisme et pragmatisme* (2007), samt redigerat och utgivit två band med Deleuzes essäer, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953–1974* (2002), och *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995* (2003).

Suely Rolnik är psykoanalytiker och professor vid Katolska Universitetet i Sao Paolo. Bland hennes publikationer finns *Micropolítica. Cartografias do desejo* (tillsammans med Félix Guattari, 1986) och *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (1989), samt ett stort antal essäer om psykoanalys och samtida konst. Hon har också översatt Deleuzes och Guattaris *Mille plateaux* till portugisiska.

Astrid Söderbergh Widding är professor i filmvetenskap vid Stockholms Universitet. Bland hennes publikationer återfinns *Gränsbilder: det dolda rummet hos Tarkovskij* (1992), *Sätt att se: texter om estetik och film* (1994), *Blick och blindhet* (1997), *Stumfilm i brytningstid: stil och berättande i Georg af Klerckers filmer* (1998), *Montage – om film* (tillsammans med Anna Sofia Rossholm och Carl Johan Malmberg, 2002) och *Konst som rörlig bild: från Diagonalsymfonin till Whiteout* (2006).







## Postskriptum: historien om Art Node

*Mats Brodén*

Inklämda i baksätet på väg till nästa öppning eller snarare till nästa glas champagne färdas vi genom Barcelona upp i backarna. Snacket i bilen går om dimmiga koncept som cyberspace och virtual reality, allt inspirerat av Gibsons Neuromancer. Vid ett rödljus skruvar plötsligt den katalanske taxichauffören upp ljudet på radion. På spanska kan vi höra fragment såsom: Kuwait, guerra, gropas, Coalición lanzó, masiva campaña – »Operation Desert Storm« är i rörelse med full kraft. Det var den 17 januari 1991 och evenemanget var Art Futura – Cybermedia/Virtual Reality.

Efter en tids tystnad börjar de tre amerikanska mediakonstnärerna i bilen på fullt allvar oro sig för sin egen säkerhet. De trycker näsan mot vindrutan för att i tid upptäcka en annalkande Scudmissil. Långsökt? Javisst, men det var inte helt taget ur luften. Det fanns en indirekt och ohelig allians mellan de så kallade mediakonstnärerna och Pentagon. I samband med konferenser om dataanimation pågick ett kompetensutbyte mellan mediakonstnärer och den amerikanska krigsmaktens FoU-avdelning. När militären skulle demonstrera sina simuleringsprogram bytte de ut soldaterna mot träd för att inte stöta sig med de politiskt medvetna konstnärerna. När digitala skott avfyrades vrålades det i halva biosalongen: »Watch out tree«.

Några år senare förklaras industrisamhället stendött.

Noder binder samman regioner, organisationer och individer i finmaskiga elektroniska nät som är helt oavhängiga nationalstaten. Nu är det kunskapsamhället som gäller. Företag som inte utvecklas från traditionell industri baserad på exploatering av fysiska territorier och råvaror till att prospektera tillgänglighet är dödsdömda. Access till information, människors kreativitet och idéer, avgör vem som når framgång i IT-samhället. Företagens balansräkningar expanderar explosionsartat ut i en ny dimension – Goodwill. Många ska senare snarare kalla det ett svart hål. Periferin slår tillbaka och centrum är ett förlegat koncept. För att inte uppfattas som helt förlorad gäller det att ha koll på nya begrepp: domän, IP-nummer, browser, interaktion, server, node, 14.4 modem, ISDN, homepage... Att ha ett eget domännamn var vid denna tid något högst exceptionellt. Det var innan företag som Volvo och ASEA hade registrerat sina domäner. Vad skulle det vara bra för?

I källaren hos ett svenskt litet företag som kallade sig Medialab samlades vi för att via browsern Mosaic »surfa« på Internet. 14.4 modemmet klämde ansträngt fram digital information och vi såg en bild byggas upp på skärmen. En kopp kaffe senare kunde vi andäktigt betrakta en japansk målning i tumstorlek, föreställande en samuraj som just snittat en tomat, nedladdad (eller var det upp-) från en »server« i Tokyo.

Vilken roll kunde samtidskonsten spela på denna nya arena, denna terra incognita? Vid denna tid var det, om inte hopplöst, så i varje fall mycket svårt att informera sig om den internationella samtidskonsten och den intellektuella debatten utan det filter som erbjöds av mainstream-media.

Efter ovanstående osannolika upplevelse satte vi (undertecknad, Erik van der Heeg, Sven-Olov Wallenstein, Mats Hjelm, Daniel Birnbaum och så småningom en hel mängd mer eller mindre löst knutna medarbetare) igång med att lägga upp riktlinjerna för Art Node. Nu (1994) skulle vi bygga upp ett digitalt arkiv över svensk samtidskonst på Internet och på CD-Rom. Användare skulle via den metaforiska browsern tillsammans med en booleansk sökfunktion kunna botanisera i konsten. Den linjära läsningen av information var ett minne blott. För att utvinna de konstnärliga möjligheterna med de nya medierna skulle en digital verkstad upprättas med arbetsstationer för konstnärer. En utställnings- och seminarieverksamhet skulle dras igång för att debattera möjliga möten mellan humaniora och teknologi i ett globalt nätverk. Ett bibliotek med konstkataloger och videokonst diskuterades. Interaktion var ordet, och för att kunna navigera i denna nya värld gällde att utveckla sin sökintelligens.

Det handlade om att positionera och tillgängliggöra kunskap. Tanken var att möjliggöra ett utforskande av nya konstnärliga verktyg – ett digitalt material. Vi famlade efter nya gränssnittsidéer och utveckling av interaktiva tjänster för humanistisk forskning och kunskapsspridning. Det fanns också en mer långtgående idé, nämligen att via den nya teknologin försöka förändra villkoren för den offentliga diskussionen om kulturens roll, helt enkelt att sätta vissa hegemoniska strukturer som legat fast sedan 70-talet i rörelse.

Det första internetprojektet, *Joining Hands* av Torsson-Bernstrup, var ett inte helt oblygt projekt som kommenterade näringslivets floskler om nätverkssamhället. I klick-

trådarna fanns explicita sexuella aktiviteter, till och med bildmässiga insinuationer om det allra mest förbjudna. Ingenting skedde egentligen i bilderna, utan det var betraktaren som fick läsa in meningen. Det väckte en del uppmärksamhet i media, som alltid är intresserade av konst när de får vittring på något som kan piska upp moralpanik.

Konsekvensen blev att The Swedish Institute of Computer Science som varit vänliga nog att ställa upp med serverutrymme fick stor skälvan och släckte ner vår site. Det var bara tacka och ta emot. Nu hade vi klara belägg för att en ny censurinstans hade aktiverats. Vid denna tid hade borgarna med löntagarfondpengar stiftat Stiftelsen Framtidens Kultur, som då var intresserad av nya initiativ på kulturområdet. Vi var rustade med argument om hotet mot den fria konsten och kunde få loss pengar för att sätta upp en egen server. Kort därefter stod vi i våra källarlokalerna på Skeppsholmen och tittade på en Ethernet-kabel med en uppkopplingshastighet på 10mb från Sunet och fiberkabel från Stokab. OK – men vad gör vi nu?

Det fanns ännu inga tjänster utvecklade för denna fantastiska digitala motorvägshastighet. Detta hindrade oss inte från att åka till New York och prata för Guggenheim, MoMA, The New Museum och andra om vad denna digitala revolution skulle komma att innebära för konsten. Och kort därefter släpade vi omkring på världens otympligaste dator, upp och ner för Venedigs kanaler, för att demonstera ett revolutionerande sätt att presentera och distribuera samtidskonst.

Dåvarande kulturminister Margot Wallström tog initiativet till att debattera vad Internet skulle kunna betyda på kulturområdet. Den öppet och allvarligt menade dis-

kussionen om möjligheter övergick ganska snart på departementet till en tyst konsensus om att det nya mediet skulle ses som en aspekt av public service. Som vanligt försökte myndigheterna ta kontrollen över mediet, men utan att lyckas.

Nästa milstolpe var seminariet med psykoanalytikern och filosofen Slavoj Žižek. Vi hade all utrustning på plats för att livesända på Internet. Samtidigt som Slavoj talade om hur vi i det virtuella rummet förlorar vår kropp, hur idén om skala imploderar eller expanderar i oändlighet och ersätts av narrativet som befriar oss från vår dödsångest, skickade deltagare från hela världen in frågor och kommentarer via hemsidan. Publiken på plats kunde ta del av detta via en stor skärm. Här satt vi nu i en undergroundlokal med global närvaro (glocal), vilket skapade en märklig stämning. I pausen sprang Slavoj upp på övervåningen för att maila några rader (ca 30.000 tecken per mail) och på så sätt hantera en kärleksrelation som bara en psykoanalytiker kan iscensätta.

Under konstmässan Smart Shows avskedsföreställning på Silja Lines färja Symphony kopplade vi upp oss via satelliter för att föra diskussioner om konst och nya media tillsammans med finska konstorganisationen MUU (finnarna var bäst), vi startade multimediapublikationen Art Orbit, gjorde symposier om Deleuze, Spinoza och Jung, organiserade seminariet »Vad är en utställning? Ping-Pong med Daniel Birnbaum och Hans Ulrich Obrist«, gjorde utställningar som serien Open Project Room, Screen Britannica, Periscope (Spencer Finch), Médiations, Ambitious Bitch (Marita Liulia), iART, let's get physical/digital, (Christian Jankowski), filmkvällar om Donald Judd, diskussioner med

Jan Håfström, och mycket mer. Med Hans Ulrich Obrist fick begreppet information overload ett ansikte. Ett inte helt oviktigt inslag var baren efteråt. Det var faktiskt ganska kul, även om det då som nu till stor del handlar om att jaga finansiering.

Många bra saker kom ur verksamheten, och symposiet om Deleuze var en av de bästa. Många evenemang finns dokumenterade och förhoppningsvis ska vi så småningom publicera dem på hemsidan igen. Trots att all information är borttagen har hemsidan fortfarande 1000-tals besökare per dag.

Vi hade ambitionen att hitta former för att föra samman olika discipliner även om ingen då talade om det vi idag kallar inter(trans)disciplinärt samarbete. Nu står vi inför att (om)formulera nästa gränssnitt – hur vi förstår naturen – och då gäller det interdisciplinära förhållnings sättet mer än någonsin.

Mats Brodén var grundare till och ledare för Art Node 1994–2001, och arbetar idag med Material Point, ett projekt för utbyte mellan naturvetenskap och humaniora.



## Omslagstypssnitt – Aurora Neu, Garnitur II

1928 skrev den tyska typografen Jan Tschichold vad som kom att bli en av designhistoriens mest inflytelserika böcker om modernistisk typografi – *Die Neue Typografie: Ein Handbuch für Zeitgemäß Schaffende*. I boken tar den unga Tschichold starkt avstånd ifrån sin samtids bok- och bokstavskonst, som han beskriver som romantiskt klassicerande, överdekorerad, »artistisk« och ytlig. Istället förespråkar han en asymmetrisk, ingenjörsmässig, »anonym« och funktionell typografi.

Texten i boken är satt i typsnittet Aurora Grotesk – en tunn, tysk sans serif. Tschichold skriver följande om typsnittsvalet: »In using it [...] I wanted to show how readable it is; but I still have certain reservations«. Han utvecklar inte resonemanget vidare men tittar man noga på bokstavsformerna är det tveksamt om de kan beskrivas som »anonyma« och befriade från »personlig karaktär«.

Idag 80 år efter att boken publicerades, har de modernistiska idealen omvärderats och uppdaterats. Samtidigt lever mycket av estetiken fortfarande kvar. Detta är dock inte fallet för Aurora Grotesk. Typsnittet klarade inte steget in i vår tidsålder utan har istället fallit i glömska.

Vår ambivalenta fascination inför modernismens budskap och estetik fick oss 2005 att bestämma oss för att återuppliva Aurora. Sen dess har vi ritat på ett antal olika vikter av typsnittet med ambitionen att någon gång i framtiden kunna erbjuda en hel familj. Våren 2007 kom det dock till vår kännedom att den franska designbyrån deValence hade sprungit på Aurora i en utställningskatalog, digitaliserat typsnittet och släppt det under namnet Dada Grotesk. Detta fick oss att lägga projektet på is – tills nu.

Aurora Neu Garnitur II är vårt, och denna bokseries första, bidrag till en samling ofullständiga bokstavsprojekt presenterade på EXCERPTS bokomslag.

Mattias Jakobsson, Peter Ström  
Konst & Teknik