

ARIEL LITTERÄR KRITIK

MAGNUS WILLIAM-OLSSON (RED)

Methodos

❧ KONSTENS KUNSKAP, KUNSKAPENS KONST

ARIEL LITTERÄR KRITIK [5]

Antologin *Methodos* utgör nr 5 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vid det Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium, som äger rum i Stockholm och stöds av Stockholms konstnärliga högskola, Kungliga Konsthögskolan och Svenska Akademien. För mer information se www.kritikerseminariet.nu.

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

ARIEL LITTERÄR KRITIK [5]

© 2014 *Författarna och förlaget*

OMSLAG & GRAFISK FORM *Mikael Nydahl*

SÄTTNING *Ariel, Knopparp 2014*

TRYCKNING *Jelgavas tipogrāfija, Jelgava i februari 2014*

ISBN 978-91-87605-04-8

Inledning

2013 blev det år då begreppet »konstnärlig forskning« definitivt etablerades i svensk lagstiftning. Regeringens forskningsproposition 2012/13:30, som argumenterar för begreppets relevans, väckte i denna del få invändningar.* Stora resurser åtföljde beslutet, som bekräftade en troligen väsentlig förskjutning inom svensk kulturliv. Nya pengar, nya utkomstmöjligheter, nya maktförhållanden.

Under senare år har antalet ansökningar om medel för konstnärlig forskning och utveckling stadigt ökat och de konstnärliga högskolorna har kraftigt byggt ut sina forskningsmöjligheter. Vad denna utveckling betyder för konsterna är ännu svårt att överblicka. En tydlig tendens är att konsthögskolorna blir allt viktigare centra inte bara för konstnärer in spe, utan också för redan verk-samma och etablerade konstnärer. Skeendet går hand i hand med den hastiga förvandlingen av offentligheten under inflytande av vår tids stora politiska och ideologiska rörelser, globaliseringen och digitaliseringen. Tidigare viktiga bärare och förmedlare av konstens kunskapsvärden, som till exempel kultursidorna, förlorar i betydelse. Mindre och snabbare aktörer – tidskrifter, konst- och forskningsnätverk, sociala medier, akademiska seminarier och

* Endast Sverigedemokraterna opponerade sig: »Men vad exakt innebär konstnärlig forskning? Vad är det för kunskaper man vill avtäckta och vad exakt är målsättningen? Innan vi ändrar i högskolelagen måste vi ha svar på dessa frågor, all annat anser vi är oseriöst.« Sverigedemokraternas motion 2012/13: Ub4.

symposier – växer i betydelse som fora för diskussioner om och kritik av konsterna. Offentligheten formeras om. Men konstnärerna, och därmed även deras kunnande, följer som alltid pengarna och de många nya miljonerna som regeringen tillskapat lockar självfallet kreativiteten.

När jag själv började publicera mig och sökte en utkomst i början av 1980-talet stod valet för en ung poet mellan att »skaffa sig ett borgligt yrke« eller att »leva på sin penna«. För oss som valde det senare innebar det att sälja artiklar, recensioner, krönikor och skönlitteratur till fackföreningspress, tidskrifter och dagstidningar. Framåt 90-talet började istället allt fler av mina kollegor att jobba som lärare på de många författarutbildningar som startades på alltifrån studieförbund till folkhögskolor och universitet.

Såväl skribentjobben som lärarjobben finns ännu kvar, men i synnerhet artikelskrivandet har drastiskt minskat i betydelse. Nu på 2010-talet möter jag istället allt fler som hoppas på anslag för sina forskningsprojekt. I en mening handlar det givetvis om något så självklart som att kunna finansiera sitt skapande. Konstnärers liv har alltid gått ut på att köpa sig tid åt det egna, fria skapande. Och om det är TCO-tidningen, någon folkhögskola eller Vetenskapsrådet som gör skapandet möjligt är ur den synpunkten egalt. Men ur ett vidare samhälleligt och demokratiskt perspektiv är frågan om konstnärernas försörjning och offentliga förankring allt annat än likgiltig. Vad innebär den etablerade konstens starkare knytning till institutionerna för dess makt- och institutionskritik? Vad gör forskningsbegreppet med konstens kunskapsanspråk? Vad kommer konstnärliga forskningsbetyg att meritera till? Vad betyder det för litteraturen och det offentliga samtalet att författare snarare beror av seminarierummen än av massmedierna för sin försörjning?

FSL firade 2013 sitt tioårsjubileum. Under ett decennium har vi genomfört över femtio helglånga seminarier med författare, översättare, konstnärer, musiker, kritiker, filosofer och konstvetare av alla discipliner och ett par fleråriga projekt i Sverige och i övriga Skandinavien. Vi har fyllt otaliga tidskriftsnummer och publicerat hittills fem böcker i vår skriftserie. Samt inbjudit till en lång rad föreläsningar, uppläsningar, framföranden, podcasts, kurser och diskussioner. Liksom den konstnärliga forskningen är vi inriktade på konstens kunskap och kunskapens konst, men vår utgångspunkt är inte begreppet »forskning« utan begreppet »kritik«. Inte heller det är ett oskyldigt begrepp, men dess tradition är annorlunda än forskningens. Om bland annat detta handlar den förra boken med underrubriken »konsten kunskap, kunskapens konst«, den som bär titeln *Performativ kritik*.

I denna, den andra boken, är temat Metod. Kritiken har alltid varit ambivalent i förhållande till metodik. Ofta har den snarare velat definiera sig som en konstart än som en vetenskap och hellre litat till omdömeskraften, intuitionen och sensibiliteten än till utprovade tillvägagångssätt. När vi i denna skrift tar upp frågan om konstens kunskapande och metoden gör vi det alltså i kraft av en lång tradition. Boken består av fem föreläsningar, hållna av föreläsare från olika discipliner; en poet, en dramatiker och regissör, en filosof, en konstnär och en pianist. De fyra första hölls under hösten 2013 inom ramen för kursen »Performativ kritik«, som FSL ger i samarbete med Kungliga Konsthögskolan och Stockholms dramatiska högskola. Utgångspunkten för föreläsningarna var följande frågeställning:

När nu konsten i rask takt akademiseras, inte minst i hägnen av fenomenet »konstnärlig forskning«, hämtas den kunskapsteoretiska apparaten inte sällan från vetenskapen. Kravet på »metod« är ett av många

uttryck för detta. Men i vad mån följer konstens kunskapande en *väg* (grek. »hodós«)? Är metodbegreppet alls användbart i samband med konstnärligt skapande/tänkande? Vilka andra beskrivningar och begrepp angående konstens »hur göra?« kan vara aktuella? Har skapandet ett *telos* (»mål, syfte«) och hur skulle det i så fall kunna beskrivas?

Föreläsarna ger olika och ibland motstridiga svar. Men efter att ha lyssnat till och nogra läst dem alla står det klart åtminstone för mig att märkesåret 2013, då den »konstnärliga forskningen« slutgiltigt tog en ordinarie plats i det svenska samhället, ställer konsten och tänkandet inför stora möjligheter och uppfordrande utmaningar. Inte minst när det gäller att formulera en kunskapsteori som tar konstens eget kunskapande till utgångspunkt. Om konsten skall göra anspråk på att forska, måste forskarna också, trogna konstens egna traditioner, begrepp och sedvänjor, teoretisera sitt kunskapande. Det är inte minst viktigt för de institutioner som skall härberga och handleda forskningen, liksom för dem som skall fördela forskningsmedlen. Att utgå från den etablerade vetenskapliga forskningens olika kriterier, mallar, begrepp och idéer innebär ett farligt och förödmjukande domesticerande av konstens anspråk. Arbetet måste ske under insikten att konsten är och alltid varit en särskild kunskapstradition, som inte sällan avvikit från och opponerat sig mot andra kunskapstraditioner.

De mest elementära frågorna ropar på svar trogna konstens eget *vara*. Vad *är* kunna? Vad *är* förstå? Vad *är* tolka? Vad *är* forska? – ur konstens, ur konsternas, perspektiv.

Med serien »konstens kunskap, kunskapens konst« hoppas vi kunna ge bränsle åt försöken att formulera en sådan kunskapsteori.

*Magnus William-Olsson,
Stockholm i januari 2014*

Magnus William-Olsson

Denna oroligt uppmärksamma
ensam-med-mig-själ-polka i mörkret

Mina damer och herrar,

i mina farföräldrars villa samlades ofta vetenskapsmän från olika delar av världen; indier, japaner, tyskar och engelsmän. De var alla män, hade vanligen rufsigt hår, skrynkliga kostymer och alltid välputsade skor, eftersom min farfar var underligt besatt av att uppfinna skoborstningsmaskiner i sin hobbyverkstad. Mest var de kulturgeografer och nationalekonomer, samhällsvetare av olika slag, folk som visste något om hur världen *verkligen* var och som älskade att tala om hur den skulle komma att bli. Inte så få av dem fann, följaktligen, nöje i att kommunicera med oss barn, som ju var bärare av den framtid de blott förutskickade. Jag minns särskilt en gång, en tidig oktober. Någon med rufsigt hår och blanka skor titade stint på mig och sa något på ett främmande språk. Jag vände ängsligt huvudet mot farfar som översatte: »Farbrorn frågar hur många barn du ska ha när du blir stor?« Jag tänkte snabbt, hjälplöst »Vad önskar han sig för svar?« och i samma andetag försökte jag lite prövande med de få engelska ord jag kunde, »two ... eh! ... hundra ... eh! ... please«. Ett ögonblicks lite generad tystnad bland de församlade herrarna – sedan brast de ut gapskratt. Jag flinade fänigt, vände mig och flydde därifrån.

Jag tänker ibland att den här och liknande episoder spelade en viss roll när jag i ungdomen beslöt att ge upp universitet för att

istället välja poesin, kritiken och ett kunskapande utanför institutionerna. Har man som barn erfarit hur vetenskapen kan betrakta en från sin oåtkomliga självhärlighet, blir dess blick på världen kanske inte lika åtråvärd. Nu förefaller det ju som om vetenskapen, så att säga bakvägen, hunnit upp en del av oss som redan valt bort den, i och med att konsten i all högre utsträckning akademiseras. *Vetenskapsrådet* har, hör och häpna, blivit en viktig adress i allt fler konstnärers adressböcker och en eftertraktad mecenat åt allt fler konstprojekt.

Men gratis är ju aldrig sådana bindingar, och det att vetenskapen helt vänskapligt suspenderar sig själv när den, i sina tilldelningskommittéer och betygsnämnder, med beaktande av sina noga avvägda regelverk, nådigt höjer vissa konstnärer över andra, betyder ju inte att den avsäger sig sitt inflytande. Umgänget mellan konst och vetenskap har aldrig varit och bör enligt min mening inte vara av arten »mutual understanding«. Tvärt om, ofta leder kontakter till olösliga konflikter. Och när det kommer till skarpa lägen, som till exempel när det gäller sanningsanspråk eller reda pengar, blir konflikterna inte sällan elakartade. Klokt är nog att konsten, när den nu gör sig beroende av forskningsbudgetar och forskningsstiftelser, ser om sitt hus och värjer sin historia, sina traditioner och sina privilegier. Ja, framförallt tror jag att konsten måste undvika vetenskapens själva Apparat. Det vill säga, att konsten – när den nu tar sig för att systematisera sitt kunskapande teoretiskt – måste utbilda sina egna, med sina traditioner och sina kunskapsprocesser överensstämmande begrepp.* Annars är jag rädd att konsten och

* Ja, jag skulle tro att begreppet »teori« är ett av dem som måste tas under omprövning, kanske med utgångspunkt i ordets ursprung av att »inrikta sig«, »begrunda«, »beakta«. Just intentionaliteten, hänvändandet eller det jag i boken *Läsningen föregår skriften – Poesins aktualitet* knyter till det latinska verbet »tendere« i ord som »intension«, »attention«, »distention« måste kompletteras med ett pas-

dess legitima sanningsanspråk blott kommer att bli »a ghost in the machine«. Till er som gett er in i fältet »konstnärlig forskning« eller som önskar er dit vill jag därför säga: Håll avståndet. Odla er animositet. Insistera på dissensus. Och ta inga genvägar i det grundläggande begreppsarbetet.

Vad menar jag med det? Jag menar att utgångspunkten för en teoribildning om konstnärligt kunskapande aldrig kan ta kunskaps- och vetenskapsteorins vedertagna begrepp för självklara. De är alltid del av Apparaten. En sådan teoribildning måste därför, före eller jämsides med allt annat, ägna sig åt grundläggande begreppsrevision. Vad är – ur konstens synvinkel – kunskap? Vad är tänka? Vad är teori?

Konst är inte ett annat slags vetenskap. Kunskapen är inte en och samma. När det vi kallar vetenskap och kunskapsteori en gång utbildades, under antiken, skedde det inte bara i samtal med, utan framför allt i *kamp mot* konsten, mot poesin. Det var genom att förminska, marginalisera, hägna in och ibland håna poesin och konsten som vetenskapen en gång utbildade och etablerade det sanningsprivilegium som den ännu med sådan framgång vaktar. De konstnärliga och vetenskapliga verken skiljs inte åt av olika sätt att uttrycka sanningen, utan genom olika sätt att vara sanna. Skillnaden mellan vetenskap och konst är, det menar jag att vi aldrig kan bortse ifrån, *ontologisk*.

Den serie föreläsningar som jag idag inleder har tagit ett av vetenskapens grundläggande begrepp till ämne, nämligen begreppet »metod«. Det handlar om en av Apparatus mest centrala och oundgängliga begrepp. Det är talande att alla konstnärer som ansö-

sivt perspektiv. Konstens kunskapande är inte bara ett aktivt »sträcka sig emot« kunskap utan lika mycket ett passivt, närmast uppgivet, »öppna (sig) för« kunskap.

ker om forskningsmedel för ett eller annat projekt åläggs att redogöra för den »metod« med vilken de ska gå till väga. Men – måste vi då fråga oss – vad är, ur konstens perspektiv, metod? Och i vad mån är det alls ett giltigt begrepp när det gäller konstnärligt kunskapande?

*

Begreppet *methodos* är grekiskt och bildat av orden *meta* (efter) och *hodós* (väg). Det betyder t.ex. hos Aristoteles att »följa efter«, att »sträva efter« kunskap, att »undersöka«. Att vara *methodikós* betyder att man går systematiskt tillväga, enligt reglerna.* Men under antiken var metod inte på långa vägar ett så centralt begrepp som det kommit att bli i ljuset av den moderna vetenskapen, från ska vi säga Descartes. Och likväl kan man nog berättigt hävda att det som Sokrates införde och som Platon, Aristoteles, Epikuros och andra på olika vis utvecklade var just ett metodiskt kunskapande.

Hos de försokratiska filosoferna finner man nämligen inte mycket av utvecklad metod. Pytagoras, Herakleitos, Empedokles, Zenon, ingen av dem tycks ha argumenterat för sina läror. De presenterade snarare sina insikter, ställde fram dem som ett slags faktum eller fenomen till vilka världen hade och har att förhålla sig.** I så mening liknar den försokratiska filosofin poesin och konsten.

* *Greek-English Lexicon*, ed. H. G. Liddel and R. Scott, Oxford 1996.

** Man har hävdad att det hos Parmenides finns antydning till metod, i meningen att följa en »kunskaps-väg«. I hans stora lärodikt förs vi ju till en gudinna som ledsagar protagonisten till de eviga sanningarna. Men i stort sett är det med Sokrates och hans ständigt frågande »sunda förnuft« som filosofin blir varse metodens betydelse. Se Patricia Curds »Eleatic Arguments« i *Method in Ancient Philosophy*, ed. Jyl Gentzler, Clarendon Press, Oxford 1998.

Den ställer fram sin sanning som ett slags »oförborgadhet« för att tala med Martin Heidegger. Och verket ter sig snarare som en uppmärksamhetsform än som en filosofisk utsaga.*

Som ontologisk kategori har den försokratiska filosofin ännu inte skilt sig från poesin. Möjligen är det just i och genom uppfinandet av metoden som filosofin och vetenskapen tar detta fatala steg, och blir ett *annat* vetande, en *annan* kunskap som också, snabbt och självmedvetet, reser ett aggressivt anspråk på att vara om inte allmänt giltigt, så avgjort överordnad. Hos Platon är ifrågasättandet av poesins, av konstens kunskapsvärden och sanningshalt ständigt återkommande och även hos Aristoteles är tankefiguren frekvent, han återkommer ofta – om än utifrån sin öppnare sanninglidelse och, kanske, mildare person – till ifrågasättandet av konstens (poesins) ontologiska särskildhet. Det slags kunskapande som tar vägen genom *logos*, det *dia*-logiska förnuftet tenderar redan från början att skylä över en avgörande ontologisk differens. Det dialogiska förnuftets sensationella upptäckt, den att allt, utan undantag, låter sig talas om, att förnuftets utbredning i så mening är ohejdbar och att det därför alltid – åtminstone i sina egna ögon – står som segrare in the end, denna himlajublande upptäckt kan inte på annat sätt än genom avfärdande hantera konstens sätt att vara sann, som grundas i den *a*-logiska insikten om att erfarenheten av/ur/genom verket alltid är oändligt mycket större än det som kan sägas om det.** Sanningen i konstens mening kan bara *stå fram* och *sättas i verket*. Vi kan peka på den och omtala den, men om vi

* Se min föreläsning »Performativ kritik« i boken *Performativ kritik – konstens kunskap, kunskapens konst*, Ariel Litterär kritik [3], Knopparp 2013.

** Jag använder här ordet »oändligt« i precis och inte ungefärlig mening, eftersom konstens vara är möjlighet. Se min bok *Läsningen föregår skriften – poesins aktualitet*, Ariel Litterär kritik [1], Knopparp 2011.

dia-logiskt skall formulera den kan det bara sluta i oförståelse och oenighet. Inför konsten, dess sanningar och kunskaper, är man – sist och slutligen – alltid ensam och oense.*

*

Men måste inte allt kunskapande i någon mening vila på ett *vad?* och ett *hur?* – *vad* vi söker kunskap om och *hur* söker vi den? En av Aristoteles stora insikter är ju att metoderna måste variera beroende på uppgiften, att metoden beror av kunskapens föremål. Vi kan inte gå till väga på samma vis när vi söker sanningen om ett dygdigt leverne, som då vi ska ta reda på det exakta värdet för π eller vad myror äter. Metoden måste anpassas till föremålet för vårt kunskapande.

Det låter övertygande. Om man ska forska för Vetenskapsrådets skattepengar verkar det rimligt att man åtminstone berättar *vad* det är man ska forska om. Det måste finnas en intention, forskaren måste liksom sträcka sig i någon riktning, vilja någonstans, måste, om inte ha ett »syfte« eller »mål«, så åtminstone en »frågeställning«. I denna helt grundläggande och öppna mening måste det väl gå att avkräva också konsten metod.

Men gäller verkligen denna synbarligen självklara förutsättning också för det konstärliga kunskapandet?

Då man till exempel som musiker tolkar ett musikstycke eller som översättare tolkar en dikt, är det självklart att det finns metod.

* Detta faktum gör dock att konstverken, vid sidan av oss själva, är de mest fundamentala av mänskliga samtalsämnen, därför att vi bara när vi talar om konstverk kan artikulera den sanna komplexiteten i vår särskildhet. Det dissensus som det kritiska samtalet om konst blottar är därför oundgängligt för varje samhälle som erkänner människans olikhet som sin grund, d.v.s. i vart fall för varje demokratiskt samhälle.

Man har ett »vad«, en uppgift, och det gäller att finna ut »hur« man ska nå dit. Här råder en tydlig överensstämmelse mellan konstens och vetenskapens kunskapande. En pianist lär sig själv och andra något om Iannis Xenakis *Sex sånger för piano* genom studera in och spela dem. Det är självklart, men pianistens »vad?« begränsar sig ju inte till Xenakis stycke.

Tvärt om, Xenakis stycke är i själva verket bara utgångspunkten, ibland rent av bara en förevändning, för att genom tolkningsprocessen konstruera det kunskapen kan något om.

Förhållandet kan illustreras på flera vis. Ett sätt är att teoretisera begreppet »verk«. Vad är det pianisten »sätter i verket« genom att tolka och sedan framföra Xenakis *Sex sånger för piano*?

Ja, i vad består konstnären verk? Låt oss genast slå fast att verket för en tolkande konstnär, en pianist, en skådespelare eller en översättare, är något annat än det som konst-, musik- teater- eller litteraturvetaren vanligen talar om och studerar när de går till verket. För konstnären är verket först och främst en instabil kategori. För henne eller honom är det alltid oklart var verket börjar och slutar, var det äger rum, vad det rymmer. En pianist som skall tolka *Sex sånger för piano* utgår förstås från Xenakis noter, men det är långt ifrån det enda som ska »sättas i verket«. Dit hör också tidigare tolkningar, både sådana av skrivande musikvetare och kritiker och klingande tolkningar av andra pianister, liksom förstås alla lösa tolkningar av xenakisförståsigpåare i största allmänhet vid middagsbord och bardiskar. Vidare skall pianistens personliga sensibilitet och estetik sättas i verket. Hennes eller hans stil. Liksom förstås henne eller hans förståelse av tonsättarens estetik och intentioner. Kanske till och med Xenakis biografi eller teorier på matematikens fält ger färg åt detta tidiga stycke. Kort sagt, i verket skall sättas en lång rad omständigheter, fenomen, idéer och sätt, som inte står att läsa i noterna. Ja i någon mening ska väl såväl själva historien som

samtiden och framtiden, förstådda i ljuset av Xenakis komposition, »sätts i verket« genom pianistens arbete. Eller hur?

För att förstå vad verket är ur konstnärens perspektiv brukar jag hävda att det är ontologiskt kluvet (två sätt att vara varande). Å ena sidan är *verket-i-dess-möjlighet*, å den andra är *verket-i-akt*. Bara så kan vi begripa att verket för konstnären är oändligt, oavgränsbart, att det ständigt kan sättas i verket på nya och förut okända vis, samtidigt som det är något absolut och definitivt. Alltså den för alla konstnärer – tror jag – kända rörelsen mellan full öppenhet och absolut avgränsning.*

För konstnären – och tydligast för den interpreterande konstnären – innebär detta att tolkningen har ett dubbelt föremål. Å ena sidan prövar till exempel en pianist vad allt som har relevans för hennes eller hans förståelse, hennes eller hans uppdagande av verket-i-dess-möjlighet. Här finns ingenting som inte kan sägas höra till saken. Allt det pianisten tycker hör till verket hör dit. Vad som helst – ett barndomsminne, en förliden dröm, en lukt, en stämning på gatan, en inträngande artikel, ja allt som pianisten efter eget tycke menar berikar tolkningen. Å den andra sidan arbetar pianisten med att forma det för henne eller honom »rätta sättet«, ja det enda möjliga *sätta-i-verket*, och denna process syftar till det absoluta, det otvetydigt enda sättet. Det jag kallar *verket-i-akt*.

Frågan om metoden blir genom denna dubbelhet komplicerad. Hur skulle detta paradoxala arbete kunna formuleras i hägnet av idén om att kunskapen vinnas *metodiskt* »efter vägen«? En passage i Aristoteles Etik skulle här kunna vara användbar. Där står:

* Att det rör sig om en klivenhet, snarare än om två olika verk beror på att verket alltid blir till som verk, alltid sätts-i-verket, genom att vi uppmärksammar det. Definitionsmässigt är konstverket, enligt min formulering, *den uppmärksamhetsstruktur varigenom verket träder fram som verk för någon*.

Låt oss inte här glömma att ett resonemang från vissa utgångspunkter skiljer sig från ett resonemang i riktning mot dem. T.o.m. Platon var ju med full rätt i bryderi över detta och ställde frågan, huruvida vi är på väg från eller till grunduppfattningarna, på samma sätt som man på rännarbanan antingen kan befinna sig på väg från tävlingsdomarna till vändmärket eller vice versa. För också om man säger att vi måste börja från det som är bekant, är detta dubbeltydigt. Dels är det nämligen fråga om det som *vi* känner till, dels åter om det som är föremål för vetande överhuvudtaget.*

Som jag förstår Aristoteles här så reflekterar han över Platons idé om att kunskap är ett avtäckande av eviga sanningar. När man till exempel ska ta reda på sanningen om vad mobiltelefon innehåller, så vet man ju att en sådan kunskap existerar fastän man själv inte besitter den. Å andra sidan finns det, säger Aristoteles, en kunskap som man vinner utifrån den man redan har. Jag kan undersöka mobiltelefonens sammansättning, men jag vet inte vad den består av.

Den förra metoden skulle man kunna knyta till det jag kallar *verket-i-akt* i det att den söker sig mot det absoluta, som den vet finns i slutet av sökandet. Den senare metoden skulle så kunna knytas till *verket-i-dess-möjlighet*. Här handlar det om att utifrån det vi redan känner, Xenakis partitur, vår förmåga att tolka, spela och på så vis utforska det okända. Den förra rörelsen tar sin början vid vändpunkten och springer i mål, medan den senare så att säga börjar vid starten och ser vart den kommer.

* *Den nikomachiska etiken*, övers. Mårten Ringbom, Daidalos 1998. Ringboms översättning är aningen oklar, i synnerhet i slutet av den citerade passage. En alternativ uttydning skulle kunna vara: »För det givna är utgångspunkten, och om det är tillräckligt tydligt behöver han inte i början gripa också efter orsaken.«
Se: http://www.mikrosapoplous.gr/aristotle/nicom_1a.htm

För en pianist, en skådespelare eller en översättare kanske man kan tala om en sådan metodik. Men hur är det när man skriver en dikt? Här har jag större personlig erfarenhet och kan tala ur mitt eget exempel. Hur brukar det gå till?

Det finns vanligen ett incitament, ett ögonblick då jag känner att »det här blir nog en dikt«. De kan vara av olika slag. Ibland är incitamentet filologiskt. Jag har läst, eller oftare översatt något som av någon anledning väcker poetisk genklang.* Ibland är det faktiska händelser, drömmar, upplevelser, möten med människor, syner eller platser som verkar. Ganska ofta är det musikaliska infall, ofta rytmiska, som inger mig känslan att en dikt är på väg.** Men några gånger har det också skett mig att jag plötsligt vetat att jag måste skriva dikter *om* något, till exempel då jag skrev om min mamma i boken *Ingersonetterna*. Då kom dikterna till mig, i ett slags överväldigande rus under några intensiva veckor, ur förnimmelsen av att

* Detta incitament kan jag – i någon mening metodiskt – odla. T.ex. så har sysslandet med gamla grekiska texter för mig ofta gett upphov till egna dikter. Jag brukar tänka att det beror på att jag egentligen inte kan grekiska och att den svävning mellan koncentrerad uppmärksamhet, slående i ordböcker, konsulterande andra översättningar och idogt prövande utlöser en sorts språkligt tillstånd, där andra samband och ordningar antydningssvis öppnas och att detta tillstånd helt enkelt för mig är poetiskt alstrande.

** De rytmiska incitamenten är intressanta eftersom de så påtagligt är en form som kan fyllas av helt olika ord och innebörder. Eller är det en illusion? Kanske sträcker sig rytmen efter en formulerad insikt eller sanning. I poesin, som är »språket i dess högsta potens, för någon«, finns inget betydelselöst; om dikten vecklas ut ur rytmen, det bildliga eller tankemässiga spelar – ur den färdiga diktens perspektiv – ingen roll eftersom där inte finns några ordningar eller hierarkier som inte i princip kan vändas upp och ned, ut och in, eller helt enkelt skakas om och falla ut på ett annat vis, som då man samlar in och på nytt slår ett antal tärningar.

jag bara måste skriva om henne, men absolut inte i förhoppningen om att »undersöka«, snarare i en intensiv känsla av det Erik Lindgren någon gång kallade »uttrycksvilja«. Nästan alltid gäller, hur som helst, att diktens *vad?* är en följd av, snarare än en utgångspunkt för, skrivandets rörelser. Om man skall knyta denna tanke till metodbegreppet, och tala om en kunskapsväg verkar det åtminstone som om man följer vägen baklänges, utan att se vart man går.

*

Men här måste vi kanske dröja en stund och fråga oss – vad är en väg i detta sammanhang, en *hodós*?

Det är svårt att tänka sig en mer fundamental kognitiv metafor. Rörelsen mellan en plats (en punkt, en ort, ett ställe, etc.) och en annan – det är väl det vi kallar en »väg«, eller hur? Vägen är ett resultat av hur vi gjort denna förflyttning från ett till ett annat. I denna mening finns också vägar i så kallat »väglöst land« eftersom de representerar de möjligheter vi ser att genomfara det. Då är de blott potentiella, förstås. Men generellt gäller att vägar, då de en gång aktualiserats, också uppträder som ett slags verktyg, det vill säga att vi med deras hjälp kan ta oss från en punkt till en annan, bara genom att följa den redan befintliga »vägen«, vilket givetvis ofta får oss att avstå från att finna andra ännu icke aktualiserade vägar. Det senare gäller också sådana vägar som är resultatet av att man banat dem liksom på måfå, så som jag föreställer mig att man kan göra med en machete i tät djungel, följande ljuset kanske, väderstrecken, eller andra spår och tecken som vägleder ens nästa handling, nästa riktning, nästa röjning.

Vägbegreppet är hur som helst tydligt knutet till det jag i andra sammanhang talat om med det latinska ordet *tendere*, alltså ett aktivt förhållande, ett sträckande. Vägen beror av ett sträckande

efter (ett begär, en önskan till, en vilja, ett uppdragande av) väg. I dess sfär finns kunskapsteoretiskt laddade *tendere*-begrepp som *intention*, *extension*, *potentialitet* etc.

När jag tänker på sådana begrepp – så vanliga i till exempel i de olika konstvetenskapernas vokabulärer – så frågar jag mig vilken bäring de egentligen har på min erfarenhet av att skriva dikter. Diktskrivandet utspelar sig ju i tiden och kan följaktligen talas om som en process. Men är förflyttning en lämplig metafor för den? Kanske bör vi istället gripa efter andra, mer inkoativa metaforer när vi försöker beskriva diktens tillblivelse,* som att »klarna«, »mogna« eller »täta«, sådant som förvisso har ett abstrakt *telos*, en riktning, ett syfte eller mål (det »klara«, det »mogna« eller det »täta«) men som varken *förflyttar* sig dit eller någonsin når *fram*?

Kanske det. Men min personliga erfarenhet säger mig ändå att diktandet, i kunskapshänseende, inte är tydligt teleologiskt. »Målet« – om man alls kan tala om ett sådant – artikuleras vanligen endast som en vag känsla av att »här kanske det kommer en dikt«. Och då talar vi väl snarare om ett irrande, ett prövande, ett vilset *tillstånd*, som knappast ger upphov till några verktyg eller nämnvärt förenklar för dem som kommer efter. Det är snarast ett tillstånd vari inga verktyg hjälper – det handlar om att ge sig infallet, slumpen, ordningen i våld. Det är som om konstens kunskapande beror av att den *inte* vet var den vill och *inte* vart den ska. Dikten kanske tättnar eller mognar – visst, men dess önskan är sällan att bli *tät* eller *mogen* utan snarare bara att bli klar, att bli som den »ska vara«, vad det nu innebär. Det är förvirrande.

* Också ordet *process* (av lat. *processus*, »framåtskridande«, »framsteg») hör till samma semantiska sfär. Ordet rymmer ju en implicit om än abstrakt målföreställning i sitt försätliga *pro* (»före, framför«).

Vad ger oss då egentligen rätten att tala om kunskap? Är konstens kunskap då inte bara tillfällig och slumpartad, som ett snapshot på en vy som av en händelse råkar fånga ett presidentmord eller en förut okänd insektsart?

Frågan är – kan det finnas ett *hur* nå kunskap om man inte vet *vad* kunskapen gäller? Finns det en metod om det varken finns mål eller ens riktning, en metod utan *tendens*, utan ett sträckande *efter*, *åt* eller *mot*?

Frågan om konsten, kunskapen och metoden står – tycks det mig – vidöppen och oavgjord här. Jag verkar inte komma någon vart på det här sättet. Jag tror jag får börja om.

*

Det finns förstås moment i alla konstarter och allt konstskapande där det är helt oproblemiskt att tala om metod. Att lära sig spela fiol för en violinist, eller att lära sig videoredigering, rollgestaltning eller vilken som helst annan *färdighetskunskap*. Här finns den en uppsjö av metoder som kanske oftare förmedlas genom att någon visar hur man gör, än genom teorier och begrepp. Denna del av konsten, färdighetsaspekten av den, brukar ju vanligen föraktas i estetiska sammanhang. Att spela tekniskt svåra stycken, att blanda färg, att studera in text eller dansa tå är ju något som nästan alla med rätt övning kan lära sig. Men är det inte för enkelt att avfärda detta slags kunskap och de metoder genom vilka den vinnas som blott hantverksmässiga eller instrumentella? Också här råder kanske för konsten specifika kunskapsförhållanden? Aristoteles kunskapsteoretiska uppdelning mellan *techne*, *espisteme* och *fronesis* – den hantverksmässiga, den vetenskapliga och den erfarenhetsgrundade kunskapen – är ju del av Apparaten, och relationen mellan att »kunna«, »veta« och »förstå«, mellan hand, tanke och för-

måga, måste kanske formuleras utifrån konstens egna *veta*, *kunna*, *förstå* och *göra*, sådana de kommer till uttryck i det konstnärliga kunskapandets egna sätt och processer.

Troligen finns det i dessa metodtraditioner till och med många reda begrepp och termer kring vilka man skulle kunna bygga teorier om konstens kunskap. Jag tänker på musiktermer som till exempel *gehör*, *insats*, *stämma* (*to tune*), *frasera*, termer vilka alla representerar en sorts kritiska avgöranden i ordets ursprungliga mening, eller på vardagliga ensembletermer som »synka«, »sätta«, »släpa« eller »spika«, eller sånt som »timing«, eller till och med ord som »scennärvaro« eller »vara där« – en massa ord och begrepp som alla hänvisar just till en performativ kritik, och som ligger till grund för kritiska ställningstagande av typen »vi gör om«, »ta det en gång till« eller »nu är det bra, nu går vi vidare«. Här, på det grundläggande begreppsarbetets fält, väntar en stor inventering på att bli gjord, tänker jag, som jag tror kommer att uppdaga att konstnärer faktiskt redan gör bruk av ord och termer som vi bara inte har funnit anledning att använda i kunskapsteoretisk mening, men som just har till syfte att beteckna olika kunskapsakter. För en konstnärlig kunskapsteori i vardande kan jag inte tänka mig många mer angelägna uppgifter än att med utgångspunkt i konsternas vardagliga praktiker fiska upp de ord, sätt och förhållanden varigenom konsten faktiskt och praktiskt värderar kritiskt.

Låt mig pröva att komma vidare genom att tänka över några sådana grundförhållanden, nämligen över en besvärlig omständighet och ett par begrepp som jag tror kan bli nycklar i formulerandet av det konstnärliga kunskapandets »hur göra?«. De två begreppen har både anknytning till retoriken, vilket nog inte är en slump, eftersom retoriken förfogar över den kanske mest elaborerade begreppsapparaten som är explicit knuten till just performativt kunskapande. Begreppen är *oscillatio* och *interrogatio*, jag ska åter-

komma till dem, men låt mig först presentera den besvärliga omständigheten: I korthet kunde man benämna den »vara säker«.

Hur kan konstnärer veta att konstverket är som det ska vara, vad betyder det för konstnären att konstverket är »färdigt«? Ja, jag vet att det är relativt och att det som förefaller färdigt strax kan komma att kännas ofärdigt, att många konstnärer tar upp, målar över, skriver om o.s.v. i all oändlighet. Jag vet. Men själva skapandet arbetar ändå mot detta »så här skall, så här måste det vara«, mot detta »vara säker«. Det är, så vitt jag kan se, det närmsta ett »telos« skapandet kommer. Men vad är det för telos? Det verkar ju ungefär lika pålitligt som en fjärl i storm. Vad ger konstnären rätt att säga – nu är verket sådant det skulle bli? Vad är det för omständighet, vad är det för process, jämförelse, gräns eller sanning som tillåter henne eller honom att känna sig »säker« eller åtminstone tro att hon kan komma att bli det?

René Descartes *Avhandling om metoden* handlar om hur man bör gå tillväga för att bli »säker«. Få texter dignar under samma tyngd och mängd av kommentarer, utläggningar, dispyter och ifrågasättanden. Det är i denna skrift han framlägger sitt berömda »jag tänker, alltså är jag till«, *cogito, ergo sum*. Eller som det heter i original – för han skrev ju, till skillnad från nästan alla tidens lärda, denna bok på sitt modersmål – »*je pense, donc je suis*«.

Det Descartes skrift avhandlar är ju just *metoden*, det står redan i titeln. Och han framlägger mycket riktigt en metod som vi kanske får anledning att återkomma till under den här föreläsningsserien. Men denna på många vis njutbara skrift kan, bortom sina slutsatser, läsas som en fångslande beskrivning av hur man kan *gå till väga* när man önskar att bli »säker«. Att han sedan finner att vägen till säkerhet, till den säkra kunskap, som han längtar efter, visar sig gå just via *metoden* är på sätt och vis en annan historia. Man skulle kanske kunna säga att skriften till största delen handlar om hur han

gör, med sig själv, sina intryck, sitt tänkande och sina lärdomar, för att hitta till vägen, till *hodós*. Det är en vinglig och mycket vacker självbiografisk reflexion, som sannerligen förtjänar ett bättre rykte än att bara vara rationalismens urkund. En passage tycker jag är särskilt gripande i vårt sammanhang. Han skriver där på tal om »de som hellre följa [...] andras åsikter än på egen hand söka efter bättre«, alltså om de osjälvständiga, att:

Vad mig själv beträffar, skulle jag otvivelaktigt ha tillhört dessa senares antal, om jag aldrig haft mer än en enda lärare eller om jag inte haft reda på de meningsskiljaktigheter som i alla tider funnits mellan de lärdaste män. Men redan i skolan fick jag lära mig att man inte kan föreställa sig något så egendomligt och så föga troligt att det inte blivit uttalat av någon av filosoferna; och senare på mina resor insåg jag att inga av dem vilkas åsikter är mycket motsatta våra, för den skull är barbarer eller vildar; många av dem brukar tvärt om sitt förstånd lika bra eller bättre än vi. Jag betraktade också hur olika en och samma människa med ett och samma förnuft blir, om hon från barndomen uppfostrats bland fransmän eller tyskar, i jämförelse med vad hon skulle ha blivit, om hon alltid fått bo bland kineser eller kannibaler; vidare också hur till och med i fråga om våra klädesmoder [sic!] en och samma sak, som behagade oss för tio år sedan och som kanske skall tilltala oss igen inom mindre än tio år, nu förefaller oss överdriven och löjlig, vilket visar att vi i mycket högre grad grundar våra övertygelser på vana och exempel än på säker kunskap. Då det även stod klart för mig att flertalets mening dock inte är ett giltigt bevis för sanningar vilka de är något svårare att uppdaga, eftersom det är mycket sannolikare att en enda människa skall träffa på dem än ett helt folk, så kunde jag inte välja någon vars åsikter tycktes mig värda att föredraga framför andras, och jag kände mig liksom nödsakad att bli min egen ledare.*

Det passagen beskriver är vinnandet och vidmakthållandet av ett slags öppenhet för det möjliga. Den handlar inte om hur man ska »gripa sig an« eller »tänka sig« eller »söka sig mot«, utan om att vinna det slags uppmärksamma vara i värden som är en förutsättning för att kunna *avgöra, utskilja, kritisera*.

Och den avslutande frasen är, tycker jag, mycket vacker, den lyder på franska: *et je me trouvai comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire*. Direktöversatt: och jag fann mig tvingad att ta i tu med att ledsaga [att »föra« eller kanske »följa«] mig själv. Hela passagen mynnar så ut i en liknelse:

* René Descartes, *Valda skrifter*, övers. Konrad Marc-Wogau, Natur och Kultur, 1998. Översättningen är på sina ställen lite svajig. Så här lyder passagen i original: »Et pour moi j'aurais été sans doute du nombre de ces derniers, si je n'avois jamais eu qu'un seul maître, ou que je n'eusse point su les différences qui ont été de tout temps entre les opinions des plus doctes. Mais ayant appris dès le collège qu'on ne sauroit rien imaginer de si étrange et si peu croyable, qu'il n'ait été dit par quelqu'un des philosophes; et depuis, en voyageant, ayant reconnu que tous ceux qui ont des sentiments fort contraires aux nôtres ne sont pas pour cela [139] barbares ni sauvages, mais que plusieurs usent autant ou plus que nous de raison; et ayant considéré combien un même homme, avec son même esprit, étant nourri dès son enfance entre des Français ou des Allemands, devient différent de ce qu'il seroit s'il avoit toujours vécu entre des Chinois ou des cannibales, et comment, jusques aux modes de nos habits, la même chose qui nous a plu il y a dix ans, et qui nous plaira peut être encore avant dix ans, nous semble maintenant extravagante et ridicule; en sorte que c'est bien plus la coutume et l'exemple qui nous persuade, qu'aucune connoissance certaine; et que néanmoins la pluralité des voix n'est pas une preuve qui vaille rien, pour les vérités un peu malaisées à découvrir, à cause, qu'il est bien plus vraisemblable qu'un homme seul les ait rencontrées que tout un peuple; je ne pouvois choisir personne dont les opinions me semblasent devoir être préférées à celles des autres, et je me trouvai comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire.«

Men i likhet med en man, som vandrar ensam och i mörker, bestämde jag mig för att gå så långsamt fram och i allt iakttaga så stor försiktighet att jag, även om jag blott kom fram ett helt litet stycke, åtminstone skulle nog akta mig för att falla.*

Ah! Denna formel »je me conduis moi-même« (jag ledsagar, jag för, jag följer, mig själv), denna lilla väsenssnurrande jag-mig-själv-dans i någon obestämd riktning – hur mycket intressantare är inte den än det monolitiska *cogito, ergo sum* som blivit Descartes hela eftermäle? För vad slags kunskapsakt är denna försiktiga dans, denna lilla oroligt uppmärksamma ensam-med-sig-själv-polka i mörkret i önskan om en väg?

Kanske skulle man kunskapsteoretiskt kunna säga att den representerar o-metoden före metoden, proto-metoden, det prövande sätt på vilket man försöker finna ut vad »väg«, *hodós*, eventuellt är. Eller kanske rent av det prövande sätt på vilket man försöker *bli en sådan* som kan finna ut vad *hodós* eventuellt kan vara. Jag tror att det är just i detta slags prövande öppenhet som den performativa kritiken artikulerar sig som kunskapsakt. I det att poeten med allt hon eller han har av sensibilitet prövar en fras, i munnen, i kroppen, i skrift, som ljud, tanke och utsaga. I det att pianisten prövar och prövar igen ett sätt att spela en passage i noterna. I det att skådespelaren med sitt väsen, sin erfarenhet, stil och personlighet prövar ett sätt att göra en replik. I det att översättaren ersätter ett ord med ett annat och med allt hon eller han har av språkkänsla försöker avgöra om det faktiskt är ett bättre alternativ. I alla dessa små rörelser fram och åter över diverser skillnader, bedrivs en öppenhe-

* »Mais, comme un homme qui marche seul, et dans les ténèbres, je me résolus d'aller si lentement et d'user de tant de circonspection en toutes choses, que si je n'avançais que fort peu, je me garderois bien au moins de tomber.«

tens urskiljande, en *kritik* i ordets ursprungliga mening, som är kunskapande, som ger kunskap.

Det handlar om det slags kritik filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback kallar »transfiguration«. »[K]änslighetens transfigurationskraft«, skriver hon, »innebär en omtumlande förskjutning av fokus – nämligen att vända fokus till det formande, till det bildande, till det pågående, till det skeende i dess skeende, som är känslighetens tid och rum.«^{*}

I ett sådant sätt, i en sådan proto-metod, finner åtminstone jag mig mycket närmare erfarenheten av vad det kan vara att skapa, att till exempel skriva dikt. Och detta proto-metodiska kunskapande tror jag kanske att vi numera äger ett begrepp för, nämligen *performativ kritik*.

Men vari består denna särskilda kunskapsdans, detta »je me conduis moi-même«? Ja, låt mig genast – åtminstone preliminärt – avvisa alla smarta resonemang om subjektet och dess status som genast brukar anmäla sig i sammanhang som detta. Denna gång är det vare sig representationen eller själsstrukturen som står på spel. Det som intresserar mig här och nu är vari relationen består, själva snurren, det oroliga skiftandet av positioner, transfigurationens art av kritiserande, som söker säkerhet.

Jag har tidigare, i relation till min egen konstart, poesin, talat om detta i termer av »väsensarbete« som den kanske allra mest komplexa och sammansatta språkliga kunskapsakt vi har tillgång till som människor, eftersom den svarar mot »språket i dess högsta potens«. ** Hur den performativa kritiken ska förstås och utvecklas i

* *Performativ kritik*, red. Magnus William-Olsson, Ariel Litterär kritik [3], 2013.

** I boken *Läsningen föregår skriften* tänker jag mig vad gäller den performativa kritikens litterära gren att det handlar om att »bli den texten talar till och igenom«. Det är i denna mening jag använder uttrycket »väsensarbete«.

relation till andra konstnärliga uttryck vågar jag bara drömma om. Men jag vill, som avslutning, ta upp två, som jag tror, viktiga moment i det slags kritiserande som tar det konstnärliga kunskapandet till utgångspunkt. Nämligen »oscillationen« och den interrogativa frågan.

*

Begreppet *oscillatio* hör inte till den klassiska retorikens vokabulär. Det är en nyligen tillagd trop uppfunnen av retorikprofessorn Richard Lanham. Han beskriver termen som ett tankemönster där man – ofta mycket hastigt – rör sig mellan att se *på* något och att se *ur* detsamma. I läsakten finner man till exempel detta oscillerande mellan positionerna *titta utifrån* och *vara inne i*, mellan *avkodning* och *fantasi*, mellan att *hänge sig åt detaljen* och *koncipiera helheten* etc.

Lanhams användning av begreppet är inte så elaborerad, åtminstone inte i den bok där han lanserar det.* Men jag har i olika sammanhang försökt utveckla hans tanke till att gälla själva uppmärksamheten, bland annat med utgångspunkt i Augustinus uppmärksamhetslära. Det handlar om den passage i elfte boken av *Bekännelser* där kyrkofadern vackert visar att uppmärksamhet är just en transfiguration, ett omvandlande av framtid i förflutet, där skeendet i dess skeende formeras. Men, visar Augustinus, denna transfiguration handlar inte om en enkel närvaro. Uppmärksamhet är inte en förhållning, inte uppslukande, inte bergtagande. Uppmärksamheten rymmer alltid ett oscillerande mellan inifrån och utifrån, mellan att uppmärksamma och vara uppmärksammad, mellan att

* *The Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

ta del av och vara del av. För Augustinus står det klart att *attentio*, uppmärksamhet, alltid också är *distentio*, ett ur- och avskiljande, ett sönderslitande. Att uppmärksamma är att kastas fram och åter över paradigränsen.

Transfigurationens, den performativa kritikens urskiljande bör, tror jag, delvis förstås som en sådan oscillation. Om uppmärksamhet – som jag tror – bör vara helt centralt, som begrepp och fenomen i en konstens kunskapsteori, så är det helt nödvändigt att vi tar dess konstitutiva oscillatio i beaktande. I performativitetsteorin finns annars en tendens att fetischera »nuet« och ställa görandets närvaro mot förståelsens avstånd.^{*} Det är ett misstag. Den performativa kritiken är inte en mer omedelbar kritik. Precis som reflekterandet, avbildandet eller tänkandet, måste den performativa närvaron på något sätt göras närvarande.

Jag ska runda av denna föreläsning, redan så full av lösa trådar, just med en tanke om hur performerandet, hur görandet, kan göra sig närvarande i konstens kunskapande. Nämligen genom ett sätt att fråga.

I all metodologi jag känner till har frågan en helt grundläggande plats. Det är med hjälp av frågan vi byter perspektiv, vänder oss till världens kunskap, resonerar med oss själva och diskuterar med andra. Innan vi ger upp inför ett problem, utsätter vi det för alla frågor vi kan uppåda. Frågan är så fundamental att den till och med utmanar själva språket. I det dia-logiska förnuftets eviga noja, den att det kanske inte finns något verkligt bortom språket, rymmer frågan ett särskilt löfte. Den spanska filosofen Emilio Lledó skriver i sin vackra bok om Platon, *La memoria del Logos* om frågans roll i Platons tänkande och den sokratiske dialogen: »Kanske

* Se till exempel Peggy Phelans *Unmarked, The Politics of Performance*, Routledge, New York 1996.

kan vi inte fly från detta väldiga språkfängelse, kanske hela varat, hela verkligheten inte kan upplåta sig, eller ens existera, på andra sidan språkmuren, men fastän de accepterar dessa murars begränsning rymmer var och en av Platons frågor en önskan att se utöver dem.«*

Ja, men vilken roll spelar egentligen frågan i konsten och det konstnärliga kunskapandet? Marina Tsvetajeva, den stora ryska poeten, skriver i sin bok *Konsten i samvetets ljus*:**

Vad lär oss konsten? Det goda? Icke. Klokskap? Icke. Inte ens sig själv kan den lära någonting, ty den är given.

Där finns intet som konsten inte hade kunna lära ut – lika lite som där finns något av dess absoluta motsats som den heller inte hade kunnat lära oss, liksom det inte finns något som skulle vara det enda konsten kunnat lära oss.

Alla lärdomar vi kan dra av konsten är de som vi *själva* lägger in i den.

En rad svar, således, utan frågor.

All konst ligger således i det givna hos svaret.

Så var det: i *Ett gästbud i pestens tid* [en pjäs av Pusjkin] kom svaret förrän jag ställde frågan, här översköljdes jag med svar.

All *vår* konst ligger i att kunna (hinna) ställa *vår* fråga mot varje svar innan det går upp i rök. Inspiration är just att finna sig bli omsprungna av svar. Och hur ofta förblir inte bladet tomt.

Vad är det egentligen hon hävdar här, Marina Tsvetajeva? Hon tycks bekräfta tanken om konstens ontologiska särskildhet, dess

* *La memoria del Logos*, Taurus, Madrid, 1984.

** *Konsten i samvetets ljus*, övers. Lars-Erik Blomqvist, Umbra solis, Lund 1997.

sätt att vara sann är ett eget, ett annorlunda sätt än såväl vetenskapens som det sunda förnufts. Men vari uttrycker sig denna annorlundahet? Dels i att de lärdomar vi kan dra av konsten är de som vi själva lägger i den. Det uppfattar jag som en variant av det jag brukar tala om i termer av att konstverket inte bör beskrivas som ett objekt, en ansamling tecken på ett papper, ett antal kroppsrörelser på en scen, utan som en av någon aktualiserad uppmärksamhetsform. Och så pekar hon alltså på denna konstens, skapandets, underligt omkastade teleologi. Svaret kommer före frågan.

Ja visst, detta känner väl alla konstnärer, kanske alla människor, igen. Detta slags bakvända kunskapande, allt det som bara kommer, utan att vi har hunnit fråga efter det. Men vad slags fråga är det som följer på svaret? Vad frågar en sådan fråga?

Det förslag jag förut formulerat, till exempel i boken *Läsningen föregår skriften*, bygger på tanken om konstens kunskapande som ett väsensarbete, alltså att svaret begär av oss att vi ska försöka bli, att vi ska försöka *göra oss* till den som kan ställa den fråga svaret besvarar. Så är det till exempel att läsa en dikt, det handlar om att göra sig till platsen för diktens tillblivelse, att forma sin uppmärksamhet så, att dikten genom denna uppmärksamhetsform kan aktualisera sina möjligheter. Och som Tsvetajeva konstaterar är dessa våra frågor alltid tillkortakommanden. Vi kan aldrig bestå till exempel Pusjkins *Ett gästbud i pestens tid* den fulla uppmärksamhetsform pjäsen erbjuder. Vi förmår bara *ge*, förmår bara *bli*, en mer eller mindre ofullständig fråga, bunden av våra begränsade möjligheter, våra *här* och våra *nu*. Men verket är å andra sidan aldrig mer än så, eftersom det inte *är* annat än för *någon*.

Men har Marina Tsvetajeva helt rätt när hon ger frågan en underordnad roll i det konstnärliga kunskapandet? Jag är inte säker på det. Jag tror, tvärt om, att frågan är en av konstens grundvillkor. Men för att förstå vilken roll frågan spelar i skapandet måste man,

tror jag, ställa den alltid lika problematiska frågan om frågan: Vad är – ur konstens varande – fråga?’

I filosofin är frågan fundamental. Hos Platon eller Aristoteles är frågan vishetskärlekens främsta dräkt. Alltsedan Sokrates klär sig det dia-logiska förnuftet regelmässigt och kokett i frågor. Det är å ena sidan en teleologisk och negativ kärlek, en kärlek ur brist, en kärlek som begär, som saknar, som sträcker sig efter, svar. Men frågan om frågan, har – å andra sidan – flera apsekteer. En annan, som så att säga suspenderar begäret, är att frågan inte sträcker sig efter utan *öppnar för*. När vi frågar: »Vad är?«, »Hur gör?«, »Var finns? så uttrycker vi oss inte bara negativt, ur bristen, saknaden, hungern, begäret efter svar. Vi uttrycker oss också positivt, rent av affirmativt, i det att vi öppnar för det möjliga. Frågan är så att säga inte bara ett sätt gripa sig an, den är också ett sätt att bereda plats. Kanske är det, tänker jag, just denna redan besvarade, denna redan tillfredsställda, fråga Tsvetajeva talar om. Ett sätt att öppna för världen i dess fulla oförutsägbarhet, att bejaka utan att begära den.

Retoriken har i sitt stora förråd faktiskt ett namn för detta slags fråga, nämligen *interrogatio*. Termen betecknar en retorisk figur enligt vilken man ställer en fråga fastän svaret är känt. Interrogatiet riktar sig inte till åhöraren som ett »fråga efter svar« utan som ett »fråga efter fråga«. Den interrogativa frågan ger oss svaret och lämnar oss frågande.

Jag tänker mig att en sådan, interrogativ, inställning till världen, vid sidan av den oscillerande uppmärksamheten är det konstnärliga kunskepanandets själva grundmodus. Å ena sidan en orolig, kring sig själv vacklande dans mellan nära och fjärran, helheten och delen, utifrån och inifrån, detta kastande fram och åter mellan

* Frågan om frågan är problematisk av flera skäl, till exempel eftersom den är sitt svar. När man frågar »Vad är fråga?« ger själva frågan svaret.

positioner, över distinktioner. Och, å den andra, den frågande öppenheten för det möjliga, den affirmativa beredskapen för världens ofattbara mångfald av möjliga infall.

*

Jag känner att jag idag, precis som när jag som barn rusade från min farfar och hans skrattande vetenskapsgubbar, svarat er förväntan med att först stamma och sedan fly. Konstens förhållande till *hodós* är förstås mycket större och mera komplex än vad jag lyckats göra reda för. Visst finns det väl i skapandet ett »efter vägen«? Visst kan man gå för fort fram, vara tvungen att återvända, visst kan man gå vilse och hitta åter till det som leder framåt? Visst finns det ett *meta hodós*. Ja, det är klart. Men konstens väg är i alla fall inte samma väg som vetenskapens, inte som förnuftets. Kanske är det oftare en väg *ifrån* än en väg *till*, och ofta nog en flyktväg. Jag tänker på den underbara inledningsdikten i Birgitta Trotzigs diktsamling *Anima*.^{*} Kanske är det den bästa beskrivning av konsten *methodos* jag känner. Den samtidiga uppmärksamheten och likgiltigheten, begäret och upplåtelsen. Den förhöjda sensibiliteten, väsenskänsligheten, oron och måstet, som står och väger och ändå, till slut, sätter sig i rörelse:

Jag ser in i det gröna, yta i oändlighet, viskande oändlighet, viskningarnas kropp, tungor, det gröna är tungor och ögon, reflexer och rörlighet, fuktighet, ljusgnistor – på vad sätt är jag skild från det, jag är inte skild från det, jag är till i ett öga, allt är speglingar och viskningar, ljus i en mörk spegel vandrar längre och längre in i den speglande skogen.

* Bonniers, Stockholm, 1982.

Christina Ouzounidis

Den retoriska situationen och textens ontologi

eller

En uppenbarelse av *en aspekt av den
metafysiska erfarenheten som inte kan
uppenbaras på något annat sätt*

eller

Om hästar

Att förhålla sig talmudiskt – att ställa frågor, resonera, argumentera om allt möjligt vardagligt, om villkoren i samhället och om gestaltningar av mänsklig erfarenhet i konst och kultur. Att se världen som en text, som hela tiden måste tolkas, och omtolkas.¹

*

När jag var mycket ung vågade jag knappast tala. Något har alltid dragit sig undan, som om orden i talögonblicket inte längre representerade något, som om innehållet försvann längre och längre bort. Medan jag talar fjärmar sig det jag försöker tala om från själva talandet. Jag blir till två; en som talar, letar efter de ord som passar, och en som upplever att jag talar och försöker förstå vad det betyder. Som försöker behålla lugnet och koncentrationen på orden, inte på talandet. Som försöker styra tanken från det faktum att jag andas till det jag talar om. Jag vet inte längre vad det är jag säger. Jag hör inte längre orden, jag hör något annat också. Olika.

Jag vet inte vad jag ska svara på. Något sägs och något annat utspelar sig som tar all min uppmärksamhet i anspråk, utspelar sig mel-

lan oss; skrapet av lätta, smygande, undflyende steg eller galopperande kroppar; hovarna, horderna och ytorna som glänser av svett. Och när allt är damm och otydlighet ändå ljudet, vibrationerna i marken. Att det inte går att undgå. Att örat hör. Att kroppen tar upp vibrationerna. Att det inte går att missta sig på en sådan sak. (Att det är därför det är så lätt att förbigå. Vanan vid det.) Röster som tystnar när man talar till dem med ord, kroppar som inte ger sig till känna, som inte svarar, som kräver uppmärksamhet genom att dölja sig, som flyr så fort man försöker dra fram dem i ljuset, nattväsen; inte som cirklar kring ljuslågan utan som döljer sig, som står längst bort i skuggorna och oroar, som genom att dölja sig kräver uppmärksamhet, genom att inte ge sig tillkänna föder undran, oro, tvingar dit blicken.

Det växer, det sätter skräck i köttet, det uppfyller allt.

*

Någon ställde mig frågan: Vad är den retoriska situationen för dina texter? Varför ser de ut som de gör?

Den retoriska situationen, tänker jag, är svår att formulera. För att den är svår att hitta. Den är min självklarhet. Den är bjälken i min egen blick.

Jag försöker alltså ställa om skärpan för att se den. Jag erfar upplevelsen av talandet. Jag erfar upplevelsen av osäkerhet, av oförmåga att skilja ut vad som sägs, av förvirring när olika språk staplas på varandra.

Jag deltog i Filosofiska rummet och fick frågan: *Är du intellektuell?* Igen: jag vet inte vad jag ska svara. Varför? För att jag inte vet vad det är jag påstår medan jag svarar. Begreppet har naturligtvis många innehåll. Men även om jag gjort tydligt vad jag menar med intellektuell är påståendet inte entydigt, handlingen inte given. *Ja jag är intellektuell.* Ja jag är det jag menar med intellektuell. Men det kan lika gärna betyda att det är just det jag inte är, avslöja en vilja och ofullgången önskan. Det kan betyda ett sätt att få respekt eller ett sätt att dölja. Jag kanske vill tala fram det önskade, framställa mig. Jag kanske själv tror på det som ingen annan ser.

Men jag säger: *Jag vill vara intellektuell* och vill på så sätt påstå något om min strävan, peka ut en riktning, ett mål för den, säga något om min avsikt och därför något indirekt om mig själv. Jag tänker att det indirekta i påståendet tydligare blottlägger att påståendet är en handling; jag erkänner det som handling, förtydligar rörelsen. Jag överlåter inte på någon att avgöra sanningshalten, avslöja handlingen, spåra möjliga alternativ till varför jag visar upp mig på det sätt jag visar upp mig. Jag vill inte måla upp mig själv, inte framställa mig. Jag uttrycker istället något jag gör, arbetar på, strävar efter. Jag påstår därför något om dess vikt. Något som ligger utanför mig. Vikten av det avslöjas genom att jag formulerar min vilja, inte genom att jag påstår ett så kallat faktum om mig själv och på det sättet riskerar att sammanblandas med mitt personlighetsbygge; mitt genom talhandlingen frammående av mig själv.

Nathalie Sarrautes debutbok *Tropismer* består av ett antal korta bilder, *tillstånd, som försöker återge de halvmedvetna själsrörelserna, den bubblande, formlösa ordmassan under den alldagligaste konversation.*²

En stilla picknick. Det ensamma lilla barnet som hellre vill lyssna till föräldrarnas röster än gå och leka.

Flickan som står kvar med sin hand i den äldre mannens. Hennes älskvärda leende och hennes försök att omärkligt ta sig ur hans grepp utan att misshaga honom. Leendet som döljer kampen.

Stillheten eller den försiktiga rörelsen. Och under tiden skenande hästar.

I förordet till *De gyllene frukterna*, en annan av Sarrautes böcker, beskrivs ordet tropism som en term hämtad från biologin och från grekiskans tropê; vändning. Tropê är växternas uppvändande mot solen. Sarraute själv: *obestämbara rörelser som mycket snabbt glider omkring vid vårt medvetandes gränser; ur dem föds våra gester, våra yttranden, de känslor som vi visar, som vi tror oss uppleva och som det är möjligt att bestämma.*³

I *De gyllene frukterna* dissekeras det tropistiska psyket i form av ett litteratursamtal i den franska intelligen. Tystnader, inväntanden, sökande efter det ord som kan rädda ett anseende, väntan. Skenande hästar, lasset, flämtanden och frustanden, dunsar av fallande kroppar och dödsskrin. Eller lättade flåsningar av den som just undkommit.

*

När J.L. Austin⁴ beskriver performativer ger han sina klassiska exempel från juridiken: *Härmed förklarar jag er man och hustru*. Ur orden emanerar en handling, i det här fallet en överenskommen sådan. Men han insåg snart att det inte går att göra en åtskillnad mellan konstativt och performativt tal. Varje språkligt yttrande innehåller både konstativa och performativa aspekter. Men de kan vara mer eller mindre medvetna; överenskommelsen mer eller mindre uttalad.⁵

*

Jag står i en busskur en förmiddag. Blåst och regn. En ung kvinna tar upp en cigarett ur sin väska och frågar oss andra något. Jag slits ur mina tankar och svarar *Nej tyvärr*. Hennes ansikte uttrycker förvåning. Hon är på väg att lägga tillbaka cigaretten när jag inser att hon inte alls frågat om jag har eld utan om det är okej att hon röker. Jag korrigerar mig, säger att det inte stör. Hon får bekräftelse från ytterligare en person och tänder sin cigarett.

Jag tänker att jag hade reagerat annorlunda om hon bara börjat röka där vi stod intryckta ihop i busskuren. Jag hade inte sagt något men det hade påverkat mig. Det hade fått mig att känna irritation och något annat. Samtidig vädjan och ovilja kanske. Jag tänker att hon påverkade händelseförloppet genom att tala. Rökens förvandling. Formationerna och bilder som annars aldrig framträtt. Hennes ord sökte försoning; hennes (tal)handling inkluderade oss alla.

(...) han som var så varsam med sina kompanjoners liv, så respektfull inför livet och andras frihet och så plågad av de problem som varje

*mänsklig handling för med sig. I honom har vi ett exempel på en autentiskt fri människa*⁶ skriver Simone de Beauvoir.

Att förhålla sig till världen som till en text. Att tolka och omtolka den, omformulera den. Att handla genom att skriva den.

*

Jag går in i den 40-gradiga yogastudion. En dam går målmedvetet fram till en specifik plats i rummet och lägger ut sin yogamatta, bokar platsen med sin matta och sin handduk innan hon går till omklädningsrummet och byter om. Hon väljer den plats hon vill vara på och jag tolkar hennes handling som att hon väljer den plats där hon av olika anledningar känner sig mest bekväm, kanske för att fläkten är på lagom avstånd, kanske för att hon är nära dörren. Jag utgår från det. Vad jag inte vet: att hon väljer en ny plats med en särskild förskjutning varje gång för att hamna på ett nytt ställe, för att utsätta sig för rummet, för hettans skiftningar; för att inte automatiskt välja det som känns mest bekvämt, utan genom ett kontrollerat mönster i den begränsade friheten, välja den frihet som inte annars kunnat uppenbaras för henne som tänkbar vilja.

*

Någon försöker nå mig på telefonen i ett par dagar. Personen ringer tre gånger under en helg. Jag vill inte svara, inte för att jag inte vill tala med just den personen, jag vill bara inte tala just då. Någon dag senare får jag ett textmeddelande. Det är vänligt och öppet: *Det vore roligt att ses, hör av dig om du har tid och lust*. Min första reaktion: Jag kan inte svara på meddelandet för då förstår personen i fråga att jag undviker att tala i telefon. Handlingen: Jag svarar och

vi bestämmer en dag. Handlingen: Jag svarar och låter därmed ana att jag undvikit att ringa tillbaka och hellre kommunicerar via textmeddelanden. Handlingen: Ett trotsande av en känsla av skamligt avslöjande av något som av någon okänd anledning inte borde avslöjas.

*

När jag står där och talar vet jag plötsligt inte vad mina ord berättar. Jag säger något men har en stark känsla av att jag avslöjar något annat. Skälvande näsborrar. Ett irriterat kast med huvudet. Jag hamnar mitt emellan, tvivlande, orolig. Jag använder flera språk samtidigt och vet inte vilket av dem jag ska välja att koncentrera mig på.

Är den retoriska situationen tvivel? En aning om att något annat pågår.

*

I *Kärlekens samtal* skriver Roland Barthes om den älskade som fått telefonnumret till sin älskade. Han tvekar, funderar, kan inte fatta modet att ringa. Tvivel. Övervägande av *ingenting*. Han försöker tala sig fram till ett spontant beslut; – *jamen ring då, du vill ju det!* Han skriver: *Jag är inte typen för små 'acting-outs', min galenskap är återhållen, den syns inte; det är nu genast som jag fruktar följderna, alla följder: det är min fruktan – min eftertanke – som är 'spontan'.⁷*

Reflexionen är en impuls djupt förankrad i kroppen, ett upphävande av en konstruerad dikotomi mellan tanke och impuls. Tan-

ken är spontan, en del av begäret; inte ett kyligt betraktande, inte distansering utan en del av ett passionerat engagemang i världen. Att transcendera. Reflexion och tvivel är som jag förstår det handling hos Barthes.

*

För många år sedan blev jag uppmanad att delta i en dramatiktävling. Jag bearbetade en av mina noveller till en pjäs och deltog. Vinnarna fick sina pjäser uppsatta på en dramatikfestival. Det blev min första dramatiska text. Jag visste ingenting om hur en replik fungerar; om ordhandling och intentionalitet. Pjäsen sattes upp och jag såg den spelas. Erfarenheten fångade mig. Jag började lära mig regler och dramaturgiska byggen. En värld öppnades, en värld av tydligt uttalade regelsystem och blottlagda överenskommelser. Jag var tvungen att underordna mig och förhålla mig till dessa regler och måsten. Det gav mig så småningom en känsla av möjligheter. Jag erfor en konkret känsla av att veta vad jag valde. Ett system av lagar gav mig sin tillåtelse. Det jag valde och valde bort var inte godtyckligt. Skövlingen inte godtycklig.

Jag erfor upplevelsen att röra mig i ett tydligt formulerat landskap, kryssa omkring i ett system av blottlagda överenskommelser; sedan friheten när jag började tala språket, när jag kunde använda det fritt, tämja det, tänja det, låta det glida, förvildas och hämta tillbaka det.

En känsla av tillåtelse när jag visste vad mina val lutade sig mot, av frihet när regler utgav sig för regler och inte för något annat.

Därför också en känsla av möjligheter att tala genom en form som

genom sin tänkbara förvandling handlar i enlighet med sitt innehåll, sin vilja.

Jag ville skriva om tvivel och sökte ett språk där frågorna finns kvar efter texten. Men där formuleringen behövs, av någon sorts nödvändighet krävs.

Gunnar D Hansson skriver om textens (essäformens) självrannsakan. Om dess form som bara finns utifrån det den talar om. Han skriver: *Essän kan inte bara vara en bekräftelse (det skulle göra den onödigt) utan den kräver också sin egen form (däri dess egentliga värde och existensberättigande).*

*Tål ämnet överhuvudtaget skrift? Tål skriften ämnet? Överlever förståelsen den verbala kodifieringen?*⁸

*

När jag skrev upptäckte jag att konflikten – som kanske kan betraktas som den dramatiska textens grundämne – om jag skrapar av den inpå bara benen rymmer oanade möjligheter. Den behövs, vi påstår det. När den blivit begriplig för mig på det sätt att jag kunde omsätta den i mina texter, när jag rett ut dess beståndsdelar, upplät den sig. Jag kunde börja använda den på nya sätt. En konflikts avgörande faktor är en relation. Jag väljer tiden som avgörande skillnad, som utrymme emellan; åsikt mot åsikt, övertygelse mot övertygelse, tvivel mot tvivel. I tid. Jag vill inte att någon handlande/talande ska behöva stå för en enda åsikt. Ingen måste vara åsiktens funktion. Tiden befriar. Jag tror det. Sekunderna som följer är tillfällen till nya identiteter. (Kan det ordet verkligen användas fortfarande?)

Jag godtar metoden/formen (konflikten) genom att insistera på att i handling också godta att den en gång valts. Och därför kan väljas om.

Moralen är inte en mängd konstituerande värden och principer, den är den konstituerande rörelse genom vilken värden och principer fastställs skriver Simone de Beauvoir.⁹ José Ortega y Gasset skriver *Not only do we speak, but we also think in a specific language, and intellectually slide along preestablished rails prescribed by our verbal destiny.*¹⁰ Om språket som anakronistiskt instrument. Och *all meddelelse av andliga innehåll är språk, varvid meddelelse genom ord*

*bara är ett särskilt fall, det mänskliga och det som ligger till grund för eller grundar sig på detta (rättsväsen, poesi).*¹¹

Textens ontologi: Metoder som är i rörelse? En form som endast kan användas på ett enda sätt om den ska skapa mening: i sin självreflexion vara språngbräda för nya former. Satsen uppfattar jag – liksom Frege, Russell och Wittgenstein – som funktion av de uttryck den innehåller.¹²

I en annan essä skriver de Beauvoir: *Det handlar inte här för författaren om att på ett litterärt plan använda sig av sanningar som redan fastställts på det filosofiska planet, utan just om att uppenbara en aspekt av den metafysiska erfarenheten som inte kan uppenbaras på något annat sätt: dess subjektiva, säregna dramatiska karaktär liksom dess tvetydighet; eftersom verkligheten inte har definierats som någonting som endast intellektet kan fatta, kan en intellektuell beskrivning inte ge ett adekvat uttryck för den.*¹³

Jag påstår något, det hör jag. Något påstår jag. Men jag vet inte vad.

Nej förresten; jag vet vad och vill med alla medel ångra mig. Jag stannar mitt emellan och försöker benämna mina utgångspunkter. Jag måste tvivla på det jag ser. Jag måste tvivla på det jag säger om jag ska påstå något som jag själv kan stå för, placera mig mellan handling och handling.

*Att bli till är att aldrig härma, eller att göra som eller anpassa sig till en modell, vare sig det rör sig om rättvisa eller sanning skriver Deleuze.*¹⁴

Jag vill att tvivlet ska vara textens handling.

Men splittring är fortfarande splittring. När det sliter i olika riktningar sliter det.

*

Konsthistorikern Dorothea von Hantelmann citerar Judith Butler: *Idén om ett radikalt konventionsbrott kan inte förverkligas och är därför ointressant för henne. Singulära expressiva akter, som helt och hållet undandrar sig diskursens ordning, är i detta sammanhang inte bara irrelevanta, utan helt enkelt otänkbara.*¹⁵ von Hantelmann skriver om den inom bildkonsten rådande idén att något som kallas performativ konst existerar. Det finns ingen ickeperformativ konst och därför kan det heller inte finnas någon performativ. All mänsklig handling är performativ, bara mer eller mindre medvetet.

Att konsten just genom sin medvetna performativitet bär på en subversiv kraft, inbyggd i själva strukturen: Att omfatta och förskjuta. Förskjutningarna. Sömlösheten mellan minne och fiktion.

*

Platons tidiga bild av kunskap som ett slags seende med själens öga (som han visserligen återkommer till senare) ger vika för synen på kunskap som en kännedom om strukturer, om form. I diskursiviteten, inte enbart genom bilderna och det synliga, kan vi närma oss det som är sant. (Sant; jag tror att det är det ord som används.) Att inte existera är inte existensens motsats – bara i livet kan vi tänka på döden. Situationen är livet; bara i den situationen finns döden för oss.¹⁶ Ackumulerade i bilden finns de specifika ingredienserna av liv, situationen. Oavsett hur mycket de avslöjar sig. Oavsett hur mycket de döljer sig för oss.

*

Jag sitter i ett samtal och förväntas säga något om kulturpolitik. Jag svarade ja av plikt-känsla. Eller för att jag hade en idé om att jag kunde tillföra något, men jag inser att jag inte vill påstå något i sammanhanget eftersom jag anar att debatten går någons ärenden och jag vet inte vems, eftersom den bygger på falska dikotomier och förenklade konflikter. Jag tror på diskussionen, på samtalet; men att delta i ett samtal betyder inte för mig alltid att veta exakt vad jag tycker innan jag börjar tala. Och jag får känslan av att det är det som förväntas.

När jag kommer hem tänker jag att jag borde ha kastat ur mig något, vad som helst. Något som åtminstone tillförde samtalet något, något annat än att låta tigandet bli till handling. Kanske måste inte samma samtal belysa ett problem från två håll. Kanske måste inte tvivlet ingå i varje delmoment. Kanske kan konflikten sprida ut sig i tid; kanske kan jag vara övertygad om något en dag

och se en ny sida nästa, och på så sätt fortfarande bibehålla en för mig politiskt rimlig hållning, medveten om det okända, det som alltid återstår, utan att för den skull känna till det. Wittgenstein förkastade väl sin egen bok.

Men var inte i så fall även tigandet rimligt? Just den gången.

Ackumulerade i bilden finns de specifika ingredienserna av liv, situationen.

Men var börjar och slutar den?

*

Jag tittar på Helene Schjerfbeck's målningar, hur hon målade och målade om; samma motiv flera år senare – *Vedhuggaren*, *Skuggan på muren*, *Arbeterskan*; omtagningar, omvärderingar. Sökandet efter det fulländade i varje situation, i varje tid, utifrån varje intention. Och samtidigt, tänker jag, medvetenheten om att den inte finns; fulländningen. Att senare ompröva, betrakta på nytt, minnas om, måla om. En enskild strävan som inte i stunden vet att den senare kommer att ompröva sig själv – naturligtvis kan den inte veta det just då – men där inte desto mindre kompromisslösheten i prövandet avslöjar en hållning; dialektiken inbyggd i det enskilda precisionsarbetet. Som ger sig tillkänna först över tid.

eller

(...) that makes me take up the ink and go off again to seek farther,

*questioning eternity, untiring, insatiable, answer that poses a question, without end*¹⁷

Fast nej, inte dialektiken. Kanske snarare en kristallinsk simultanitet.¹⁸

*

*Ordet är ett visst och speciellt ögonblick av handlingen och kan inte förstås utanför den skriver Sartre.*¹⁹

Jag ser henne stå länge och titta på en av tavlorna. Längre. Hon går därifrån, sedan tillbaka, ställer sig där igen, stilla, med blicken riktad mot en punkt på tavlan. Hon upprepar det, går varvet över stengolvet. Efter sitt tredje varv tar hon ett större varv i rummet, tittar på de andra tavlorna men utan att stanna framför dem. Därefter ställer hon sig på samma plats igen. Hon är konststudent, tänker jag, vill inpränta linjerna och nöta in färgernas överlappningar. Jag får senare veta att hon lider av tvångstankar, försöker tänka rätt tanke klar innan hon kan flytta sig, innan hon kan sluta återkomma till samma fysiska punkt. Och så samtidigt en medvetenhet om att hon genom att låtsas titta på tavlorna döljer sin egen tvångshandling; slitningen, den dolda kampen som internaliserats i hennes rörelser, en handling som döljer en annan, flera, många.

*

Situationen: (*Vem är jag?*) Jag är inte Ifigenia. Jag är inte det. (*Varifrån kommer jag?*) Jag blev inte offrad av min far. Min far älskar mig högt. Han älskar mig över bergen och tillbaka. Han skulle aldrig offra mig. Aldrig. Det vet jag, jag vet det, han skulle aldrig offra mig. (Kort paus) Det var inte ett offer. Du kan inte kalla det offer. Han offrade mig inte. Jag blev inte offrad, jag valde själv att ta steget över och när jag väl bestämde mig, när jag väl vågade riskera mitt

liv blev jag räddad. (*Vart är jag på väg?*) (Paus) Jag vill inte hämnas. Jag vill inte hämnas. Jag vill inte det, jag vill inte hämnas. Hämnanden finns inte för mig. Jag är inte Ifigenia. Jag är inte Ifigenia.

Och dessa ord upprepar och upprepar jag. Knyter jag hårdare och hårdare intill mig. Dessa ord och det de betyder. Dessa myter.

*

Posen. Figuren avslöjar något om man betraktar den noggrant. Den avslöjar en strävan i en riktning och en samtidig strävan i en annan. Utseendet är viktigt eftersom linjerna avslöjar tekniken. En yogapose är en pose för att den inte är viktig som form. Formen betyder ingenting i sig. Eller rättare: Den betyder något, det är det den gör. Den avslöjar en kompression eller en samtidig sträckning och anspänning; komponenter som utgör posen, som är posens förutsättning, innehåll, som gör den möjlig, som gör den till pose. Det finns inget annat mål än denna sträckning och anspänning; en korrekt strävan är målet. Posen innehåller denna strävan, därför ser den ut som den gör. Man kan missta sig och tro att yogaposens utseende avslöjar något om hur armen ska böjas. Men i själva verket avslöjar konturerna av den böjda armen något annat, något om armens anspänning och strävan.

*

Jag upptäcker att jag använder ordet avslöja. Räknar antalet ställen och får det till 20. 21. Avslöjar mig inför mig själv. 22. Jag skriver om diskrepanser. Om ordet som myt. Om ord som byter innehåll. Om dolda viljor och begär som är så hemliga att de bara vågar sig fram ur de enklaste fraser, eller ur pauser, ansatser och hejdade

impulser. Och jag som inte tror på diskrepansen, på att form är något annat än innehåll. På att myt är något annat än myt.

När hon står där hon står med armen sträckt uppåt ur axeln medan musklerna i ryggen drar den tillbaka finns det som finns.

Meningen är en pluralitet och utgör begreppets mognad.²⁰

*

Simone de Beauvoir skriver om vetenskapen: *Men den finner sin sanning om den uppfattar sig som ett tankens fria engagemang i det givna, om den inte eftersträvar att smälta samman med saken utan ser varje ny upptäckt som en möjlighet till nya upptäckter.*²¹ Situationen, tvetydigheten, de envetna frågorna som inte tror på ett svar.

Men att kapitulera under vetenskapen om ovissheten är inte det samma som att vara relativist. Det är väl inte det vi talar om? Inte om apori? Vi talar om att slitas. Om ett engagemang så starkt att det uthärdar osäkerheten, kräver den. Om att driva formuleringarna till platser där ekot av dem överraskar.

Två plus två blir inte fyra. Två droppar vatten plus två droppar vatten i ett hav. Två plus två blir ett lejon.

*

När jag skriver hör jag hur texten ska låta. Jag hör flödet genom texten, variationen i volym, hastigheter. Jag hör rösten som spricker eller som andas på ett oväntat ställe. När man repeterar med musiker finns uttrycken, formuleringarna, det gemensamma språket

som berättar om frasering och attacker, om dynamik och volym. När jag repeterar med talande skådespelare finns inte riktigt de givna begreppen. Jag söker formen som för mig berättar något som jag inte vill formulera på något annat sätt, bilder jag kanske inte vill tvinga på någon, eller inte avslöja; som jag inte vill förutsätta bara för att de talar till mig (medvetenheten om känslans strukturella prägel) men som jag likafullt måste underordna mig. Det jag hör och det skådespelarna erfar genom sina handlande kroppar är själva beskrivningen. Vi måste inte enas om *vad* för att kunna enas om *hur*. *Hur* avslöjar *vad* för oss. Eller: Mellan *hur* och *vad* finns inget utrymme. Vi arbetar med talandets form, med hur orden sägs, hur mycket vokalerna ska dras ut, hur orden ska ta tag i varandra, med volym och frasering och försöker få något att emanera ur något annat. En dundrande hjord, hovar, vibrationer. Att hitta *sättet* att tala, uttrycket, för att genom det nå fram till en mening. Utan psykologiseringar, utan tolkningar, utan andra rubriker än vars och ens hemliga minnen. Kanske utan att reproducera det förtutfattade.

*

Lyssna på mig, lyssna på tystnaden. Vad jag säger dig är aldrig det jag säger utan något annat. Fånga det här som undflyr mig och trots det lever jag av det och befinner mig på ytan av ett skimrande mörker skriver Clarice Lispector.²² Jean Genet säger: *Ja! Upptäck sanningen som finns där. Upptäck vad jag har försökt dölja genom att säga vissa saker.*²³

*

Varför vill jag att de ska stå där och tala? Varför måste orden få röst?

Varför måste jag reproducera talakten, poserna? Varför rösten, kropparna? Varför vill jag blotta diskrepansen mellan det ena och det andra? Mellan yta och mening. Som kanske inte är diskrepans. Är det jag som talar? Varför vill jag att de säger mina ord? Varför vill jag att det som cirkulerar utan röst ska sägas och sägas och finnas och finnas? Tvingar jag dem eller tvingar jag mig själv? Jag vet att jag finns, jag vet att jag finns, jag behöver inte skriva det som finns för att det ska finnas. Jag behöver inte skriva det som så tydligt skriker för att det ska finnas, det skriker ju! säger inte Ifigenia.

*

Jag vet ingenting om någonting utanför strukturen. Hur det lyfter och hur det sjunker. (Igen: Sömlösheten.) Jag finns inte utanför den. Ingen och ingenting finns utanför den. Jag hatar den ur djupet av mitt hjärta. Jag vill skriva om den för att avslöja den. Medan jag talar (skriver) befäster jag den. Skräcken i mitt kött är inte något jag kan bortse ifrån. Det jag inte ser ser jag inte. I alla fall inte just nu. Det jag skriver tänker jag. Jag ville tänka på något och skriva det men utan att skriva om det. Jag ville berätta om Ifigenia men inte förutsätta att jag känner henne.

Att vara konkret, att formulera omständigheterna, situationen, är att punktera fördomarna om henne.

Att vara konkret, att formulera omständigheterna, situationen, är att befästa fördomarna om henne.

Jag ville förstå men inte förklara. Jag ville formulera men inte svara. Jag ville tala men inte välja de ord jag tror att jag kan.

Jag vet inte vad som finns utanför strukturen (Ingenting!) men jag vet vad som finns i den, nämligen detta: Jag är inte Ifigenia. Jag blev inte offrad. Min far offrade mig inte. Jag valde. Jag valde själv. Jag väljer själv. Jag måste inte förneka min historia. Jag förnekar den inte, jag påstår bara att jag själv väljer, att jag inte är ett offer. Den historien har ingenting med mig att göra. Den historien tillhör inte mig. Klytaimnestras självvalda blindhet är inte mitt öde. Hämnden är inte min. Fångenskapen är inte min.

Upprepar och upprepar jag.

Vibrationerna. Kropparna som sätts i rörelse.

Jag vet det jag vet och jag måste hitta sätt att inte befästa det.

Jag måste försöka skriva utan att skriva på det sätt som jag frågar mig om jag kan. Jag kanske kan hitta en annan fråga. – *istället måste vi föreställa oss tänkandet som en akt av våld, ett närmande till det främmande och andra i form av en strid. Sanningen är en kamp (...)* Att tänka är att genomgå en förändring.²⁴

Situationen: Jag vet att hon har rest hemifrån i tron att hon reser mot sitt eget bröllop. Att hon stiger ur en vagn. Att vägen är lerig. Att hon snart kommer att träffa sin far. Att hon vet att hon snart kommer att träffa sin far.

Men jag vet också att när hon börjar tala bygger hon den igen. Situationen. Riktat sig. Bygger om den. Bygger den. Utan att berätta det avslöjar hon vem hon är; vad hon vill, vem hon vill lämna, vem hon vill vara, vem hon vill bli, vem hon inte vill vara, vem hon genom att inte vilja vara henne avslöjar att hon är. Samtidigt som hon

avslöjar sig bygger hon sin historia, sina framtida hinder, lägger hon ut spåren till sina minnen.

Jag är inte Ifigenia. Min far offrade mig inte, därför är jag inte Ifigenia.

*

En annan härskare: Kreons synd är inte i första hand att han är bakåtsträvande, att han håller fast vid traditioner som inte är till nytta, att han är känslokall och omänsklig. Kreons synd består i att han inte erkänner inre eller yttre konflikter.²⁵ Att han inte erkänner osäkerheten, förmår stå kvar i den. Han erkänner inte två motstridiga godheter. Han insisterar på en sanning, en moral, ett rätt för folket, därför upprättar han en våldsstruktur. Han står inte kvar i ovissheten för att söka svaren, för att föra en dialog med sig själv eller med Antigone. Han insisterar på en rättvisa för sitt folk som bygger på ett förnekande av de subjekt, disparata viljor och behov som utgör samma folk. Han är en enväldshärskare för att han förnekar all form av utveckling och förståelse som skulle kunna komma ur ovisshet, samtal, nya frågeställningar.

Rättvisa och korrekthet är dåliga idéer skriver Deleuze.²⁶ *En kännande och tänkande kropp arbetar sig igenom något svårt och envissas med att vara kvar i det osköna och prövande* skriver Astrid von Rosen.²⁷

Och det är viktigt att påpeka att för Antigone handlar det inte om blodsband. Hon säger det själv, att hennes föräldrar är döda och hon inte kan få någon ny bror. Att hon inte kan få någon ny.²⁸ Att hon hellre offerar sitt eget barn än sin bror. Det handlar inte om

blodsband. Hon litar bara inte på lagar. Hon lutar sig inte mot givna sanningar, mot en befintlig moral. Hon tänker och slits. Och när hon slits lever hon. Då.

Det är ju till Persefone hon går. Den tudelade.

*

Jag blev ombedd att skriva en essä, att ge ett exempel och sedan med klara linjer och ett tydligt och följsamt resonemang redogöra för betydelser, för exemplets mening.

Jag frågar: Måste essän verkligen vara tydlig, resonemanget följsamt?

Professorn svarar: Ja essän måste vara tydlig, resonemanget följsamt. Så att vi kan följa det.

Jag säger: Min essä kan inte vara följsam eftersom den vill återge ett ämne som inte är följsamt.

Professorn säger: Ett väl tänkt resonemang kan alltid vara följsamt, hur snårigt det än är.

Jag säger: Jag vill att min essä ska vackla och vara oredig. Jag vill att den ska gestalta och återge. Därför måste den tveka och emotsäga sig, undra, pröva och ångra.

Jag ville skriva om att formen inte finns utan ett innehåll. Att texten ser ut som den gör av en anledning. Jag ville skriva om att dokumentationen av vissa utvalda tankar begär en specifik form för att

bli till. Men redan i det påståendet spricker resonemanget; tankar, dokumentation, form, innehåll. Osv. Jag ville skriva om det spruckna resonemanget. Men jag ville inte att det spruckna resonemanget skulle få ett utlopp. Jag ville inte att det ska läka ihop. Jag ville att det spruckna resonemanget skulle få vara ett komplett sprucket resonemang – antydningar, förebådanden, spår – inte bli till något annat.

(Dessa negationer. Diskrepansen, gäller inte den alltid?)

Att vi kunde börja där. I isolerade minnen. Ingenting annat. Osäker på orden, på minnet, på övertagandet. Bara inte på stammandet. (...) *att man lyckas stamma på sitt eget språk. Det är svårt därför att stammandet måste uppstå ur en nödvändighet. Inte bara vara någon som stammar i talet utan även i själva språkbruket. Vara som en främling i sitt eget språk.*²⁹

eller

Om att slå fast den orubbliga övertygelsen om osäkerheten som världens räddning

Det finns något osägbart i språket som språket genom sin struktur visar på.³⁰ Det är det viktigaste. Viktigare än allt. Viktigare än minnet. Minnet har sin boning där. Och minnet är ändå det viktigaste. Det är ändå det. Minnets gemensamma isolation. Inte vikta, inte stärkta;³¹ dundrande utom hörhåll. Precis som sorg och osäkerhet. *Det enskilda och disparata strålar samman till en bild; ingenting kan ge bättre insikt om helgonbildens respektive sanningens transcendentala makt. Tankefragmentens värde blir desto större, ju mindre de omedelbart låter sig infoga i grundkonceptionen*³²

Läsaren varnas redan nu att boken knappast på någon punkt är fullt entydig skriver översättaren i förordet till *Tractatus logico-philosophicus*. Inte på någon punkt. Varnas.

Ett sent tillägg: Jag talade om form. Jag tror att jag misstagit mig. Jag menar röster. Bara det. Olika röster.

Och så denna känsla av att stå inför något som liknar Apollooraklet i Delfi, vilket (...) 'varken talar eller döljer, men ger tecken'.³³

NOTER

- ¹ Vad är en judisk intellektuell för slags väsen? Exemplet Walter Benjamin, Lars Dencik.
- ² *Tropismer*, Nathalie Sarraute. Citat ur baksidestexten (Panacheserien).
- ³ Laura Lindstedt, Förordet till *De gyllene frukterna*, Nathalie Sarraute.
- ⁴ *How to do Things with Words*, J L Austin.
- ⁵ *THE SAYING OF DOING. OM PERFORMATIVITET*, Dorothea von Hantelmann, <http://www.weld.se/program/foredrag-och-samtal-med-dorothea-von-hantelmann-8-april-kl-19-00/sv/>.
- ⁶ *För en tvetydighetens moral*, Simone de Beauvoir.
- ⁷ *Kärlekens samtal*, Roland Barthes.
- ⁸ *Var slutar texten?*, Gunnar D Hansson.
- ⁹ *Brigitte Bardot och Lolitasyndromet*, Simone de Beauvoir.
- ¹⁰ *The Misery and the Splendor of Translation*, José Ortega y Gasset.
- ¹¹ *Språkfilosofiska texter*, Walter Benjamin.
- ¹² Modifierat, *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein.

- ¹³ *Brigitte Bardot och Lolitasyndromet*, Simone de Beauvoir.
- ¹⁴ *SAMTALET. Vad det är och vad det är bra för*, Gilles Deleuze, *Deleuze*, (Aiolos och Glänta).
- ¹⁵ *THE SAYING OF DOING. OM PERFORMATIVITET*, Dorothea von Hantelmann.
- ¹⁶ *The Fire and the Sun*, Iris Murdoch.
- ¹⁷ *Coming to Writing*, Hélène Cixous.
- ¹⁸ *Språkfilosofiska texter (Kunskapskritiskt företal)*, Walter Benjamin.
- ¹⁹ *Vad är litteratur?*, Jean Paul Sartre.
- ²⁰ Modifierat. *VAD ÄR FILOSOFI?*, Sven-Olov Wallenstein, *Deleuze* (Aiolos och Glänta).
- ²¹ *För en tvetydighetens moral*, Simone de Beauvoir.
- ²² *Levande Vatten*, Clarice Lispector.
- ²³ *Essäer och artiklar*, Jean Genet.
- ²⁴ *VAD ÄR FILOSOFI?*, Sven-Olov Wallenstein, *Deleuze* (Aiolos och Glänta).
- ²⁵ *The Fragility of Goodness*, Martha C. Nussbaum.
- ²⁶ *SAMTALET, Vad det är och vad det är bra för*, Gilles Deleuze, *Deleuze* (Aiolos och Glänta).
- ²⁷ *Den svettiga forskaren*, Astrid von Rosen.
- ²⁸ *Antigone*, Sofokles, översättning Jan Stolpe.
- ²⁹ *SAMTALET, Vad det är och vad det är bra för*, Gilles Deleuze, *Deleuze* (Aiolos och Glänta).
- ³⁰ Anders Wedberg, Förordet till *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein.
- ³¹ Modifierat. *Prolog till den litterära vetenskapsteorin*, Hanna Hallgren.
- ³² *Språkfilosofiska texter (Kunskapskritiskt företal)*, Walter Benjamin.
- ³³ *Människans villkor, Vita activa*, Hannah Arendt.

Jonna Hjertström Lappalainen

Att reflektera över det som ännu inte sagts

När man vill tänka över sin verksamhet, sin praktik eller något man har gjort eller är mitt uppe i så betyder detta oftast att man vill tänka över något som man ännu inte formulerat. Vi tänker oss att det vi måste göra är att fånga tanken i språket. Men det kan vara missledande att tänka sig att formuleringsarbetet handlar om att fånga in något. När vi tänker så riskerar vi nämligen att titta på förhållandet mer statiskt än vad vi behöver. Det väsentliga i formuleringsarbetet är kanske snarare att vi står inför något som vi tidigare inte har benämnt, att vi försöker formulera något som vi inte omedelbart har ord för. Då handlar det inte bara om att hitta rätt ord utan om att fånga upp detta okända på ett sätt som gör det rättvisa. Vi borde då främst fokusera på att vi ska formulera det utan att reducera det.

Att försöka fånga upp eller formulera tankar är en väsentlig del av att vara människa och uppövandet av denna förmåga är en del av vår bildningsprocess. När det lilla barnet börjar återberätta händelser eller redogöra för känslor lyssnar vi till en början mycket uppmärksam och är ofta generösa i våra tolkningar. När en tvååring i talet kopplar samman sin känsla av sorg med en händelse tystnar alla vuxna i rummet och lyssnar koncentrerat och upp-

muntrande. Om tvååringen får till en koppling mellan händelsen och känslan jublar föräldrarna och tycker det är fantastiskt. Allt eftersom barnet mognar stegras kraven på denna formuleringsförmåga och kopplas nu samman med förmågan till distansering och reflektion. Utbildningen i skolan fungerar på samma sätt. Det börjar som träning i att beskriva och formulera saker och händelser för att röra sig mot en uppövad förmåga att formulera och förstå saker ur olika perspektiv. I högre utbildning på högskolor och universitet formaliseras dessa krav ytterligare och där handlar det om att kunna redogöra för olika teoretiska perspektiv och kunna jämföra dessa. Teori och metod blir sättet genom vilket vi formulerar och försöker förstå det oupptäckta och det oformulerade. Teori och metod blir därmed även namn på den reflekterande förmågan. En students förmåga till tänkande visar sig genom hennes förmåga att redogöra för teorier och kunna applicera dessa på olika situationer, frågeställningar och empiriska material.

Men som jag sade inledningsvis är formulerandet av det osagda inte bara en fråga om att finna ord. När vi lär och uppmuntrar det lilla barnet att sätta ord på händelser, föremål och känslor så för vi samtidigt in barnet i vår värld. Vi formar dess seende och förståelse av världen. Genom att lära barnet kategorisera synintrycken i färger lär vi också barnet att tolka världen utifrån dessa. Barnet får redan från början en större och konkretare möjlighet att formulera och tänka i skillnaden mellan rött och blått än skillnaden mellan två blåa färgnyanser. Detsamma gäller när en student tränas i att tänka i teorier. Teorierna formar inte bara tänkandet utan även blicken för materialet eller frågorna. Om jag tittar på löneskillnaden mellan ett vårdbiträde och en civilingenjör så kommer jag att se helt olika saker om jag tittar på det utifrån en ekonomisk modell över tillväxtnanalys eller utifrån Foucaults maktanalyser. Teorierna formar i allra högsta grad vad det är jag får syn på. Detta vet också

alla nyblivna studenter även om de kanske inte har satt ord på denna kunskap. Men att vara student är att vara obekvämt i teorierna, att inte förstå dem och uppleva dem vara fyrkantiga och otillräckliga. Detta beror inte bara på att de ännu inte har lärt sig teorierna och deras tillämpning. Det handlar också om att de ännu inte har lärt sig tänka på ett sätt som passar med teorierna. Att gå en utbildning innebär att formas; att lära sig tänka på ett visst sätt, lära sig vad man ska fokusera på och vad man ska bortse från. Att skolas in i en disciplin ger en människa en styrka men det innebär samtidigt att hon formas i en viss riktning, vissa kompetenser spetsas på bekostnad av andra.

När jag var ung filosofistudent upplevde jag inte bara att teorierna var svåra utan dessutom att de var skrivna för någon annan än mig. Jag tänkte ofta att det fanns något underliggande aggressivt och manligt i filosofin som jag aldrig lyckades sätta ord på men som fick mig att vackla mellan att känna mig obekvämt och dum. Under denna period fångades jag av Sören Kierkegaards beskrivningar av språkets begränsningar. Kierkegaard visar fram språkets fyrkantighet och selektiva funktion samtidigt som han intresserar sig för det utsagda. Han visar också hur detta utsagda kan förstås och uppfattas som verksamt i världen. Jag minns att jag fastnade för ett avsnitt i hans bok *Begreppet ironi* från 1841. I detta avsnitt raljerar han över den hegelska filosofins brutalitet och beskriver dess oförmåga att närma sig och skapa ett begrepp av ett okänt fenomen utan att samtidigt göra våld på fenomenet. Kierkegaard liknar fenomenet vid en kvinna och den filosofiska betraktaren vid en riddare som närmar sig fenomenet för att fånga det i sitt begrepp. Kierkegaard skriver att betraktaren måste närma sig fenomenet med vördnad och svärmeri och akta sig för att kränka det.* När detta

* Sören Kierkegaard, *Sören Kierkegaards skrifter bind 1*, Gads forlag, Köpenhamn 1997, s. 71f.

inte sker, vilket Kierkegaard menar vara fallet i den hegelska filosofin, hör man istället alltför tydligt ljudet av sporrarnas klirrande och härskarens stämma. Jag minns att jag tyckte att denna bild av Hegels brutalitet i begreppsliggörandet så väl fångade den upplevelse jag hade av det filosoferande och den teoribildning som jag kämpade med i en värld av manliga analytiska filosofer och logiker.

I mitt arbete med mötet mellan teori och praktik har jag flera gånger kommit att minnas denna bild. Jag har tänkt att den nog också borde funka som en bild av svårigheten i att tala om sin verksamhet eller praktik, att den alltså skulle kunna användas som en bild av relationen mellan teori och praktik, inte minst i diskussionen kring konstnärlig forskning. Vetenskaplighet och metod skulle nog av många verksamma konstnärer, och framförallt av konststudenter, kunna beskrivas just som en sporrbeklädd riddare utan vördnad och svärmeri men med en uppfordrande stämma. En sådan betraktare fångar inte heller det väsentliga. Han eller hon gör istället det konstnärliga till något banalt och utslätat men dock akademiskt.

När jag nu flera år senare går tillbaka och läser om Kierkegaards avsnitt i *Begreppet ironi* slås jag av hur sexistisk hans bild är. Kierkegaard skriver att betraktaren ska vara erotiker: inget drag, inget moment hos fenomenet får vara honom likgiltigt, och han bör känna sin överlägsenhet, men bara för att använda det för att hjälpa fenomenet att uppenbara sig. Inte bara skriver han att fenomenet är en kvinna och betraktaren en man, utan dessutom skriver han att fenomenet i sin kvinnlighet ska ge efter för den starkare och att betraktaren i sin manlighet är överlägsen. Genom sin uttalade sexism visar han tydligt de historiska aspekterna i förhållandet mellan fenomen och begreppsliggörande. Språket, formuleringen och rösten är styrka och manlighet medan det kvinnliga fenomenet saknar egen röst och ska förföras och fångas i begreppet. På samma sätt

tänker vi om relationen mellan teori och praktik. När vi ska reflektera över vår praktik går vi till teorin. Det som då händer är att vi hamnar i teorins blick på världen, teorins distinktioner och teorins begränsningar. Vi ser praktiken som ett kvinnligt fenomen utan röst som ska förföras eller erövrats av teorin.

När sexismen i Kierkegaards bild får framträda blir den i en mening ännu rikare eftersom sexismen avslöjar att vi ser på relationen mellan fenomen och begrepp, och mellan teori och praktik, som styrkeförhållanden. Ett styrkeförhållande där den ena är passivt offer och den andra är en aktiv förövrare. Sexismen gör att jag blir provocerad. Inte bara över insikten om hur jag som ung doktorand såg mig inplacerad i ett styrkeförhållande bortom min kontroll, utan också över att jag låtit mig förföras av en bild som utgår från ett förlegat och oriktigt sätt att förstå relationerna mellan begrepp och fenomen och mellan teori och praktik. Att benämna ett fenomen handlar som sagt inte bara om att finna ord och att beskriva en praktik handlar inte bara om att välja rätt teori. På samma sätt som de ord man väljer bestämmer vilket fenomen som framträder bestämmer den teori man närmar sig praktiken med vad som kan vara relevant och inte. Men genom att omedvetet tänka i denna dikotomi utgår jag från och befäster detta synsätt som jag vill komma ifrån.

Relationen mellan teori och praktik är i västvärlden idag i högsta grad präglad av hur universitetssystemen har sett ut de senaste två tusen åren. I västvärlden har Platons upphöjande av den begreppsliga kunskapen (idévärlden) som evig och generell, samt hans förkastande av sinnesintrycken som bedrägliga, grundlagt vår syn på utbildnings- och universitetsväsendena. Platons uppdelning av världen i eviga generella sanningar och i föränderliga partikulära sinneserfarenheter har kommit att prägla vår syn på kunskap, till skillnad från vår syn på erfarenhet och praktik, som något obe-

roende av den individuella människan. I Platons efterföljd har vi under tvåtusen år kommit att se kunskap som operativ och generell. Det har följdenligt också varit fortbildning i den generella och teoretiska kunskapen som genererat status och hög inkomst.

Synen på kunskap som operativ och generell kan alltså förstås som något historiskt instiftat. Denna kunskapssyn har formats, och sedermera befästs, genom universitetssystemets inrättande och uppbyggnad. Om man ser på hur diskussionen fördes i det antika Aten (alltså i universitetssystemets allra första början) ser man att filosoferna talade om flera olika typer av kunskap. Vid sidan om den operativa episteme-kunskapen talar de bland annat även om fronesis eller klokhet. Medan episteme kännetecknas av att vara operativ och generell karakteriseras fronesis av att vara situationsbunden och operativ. Fronesis är den kunskap som ger förmåga till handling i den enskilda situationen. Aristoteles skriver att när vi inte vet hur vi ska handla vänder vi oss till någon som vi upplever kunna veta eller funderar över vad denna person skulle göra i samma situation.* Om vi tänker oss två läkare inför en allvarligt skadad människa som omedelbart måste opereras så ser vi vikten av fronesis. Denna situation kräver att läkaren utifrån sin kunskap vet vad som är rätt att göra i den specifika situationen. Vi vill ha en läkare som är kunnig i läkekonsten och vi vill ha en erfaren läkare, men dessutom skulle vi vilja ha den läkare som har den bästa fronesis-kunskapen, dvs den av de två som vet hur man bör handla i en svår situation, det vill säga den klokaste läkaren.

När Aristoteles skriver om fronesis och episteme är det i en helt annan kontext än vår traditionstygda där vi ständigt framhäver det senare. Vi tenderar alltid betona vikten av den teoretiska kun-

* Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, översättning Märten Ringbom, Daidalos, Göteborg 1967, s. 163.

skapen när vi vill värdera en människas kompetens. För Aristoteles är båda kunskapsformerna lika avgörande för bedömningen av en människas skicklighet och kompetens. Han rankar dem inte på samma sätt som vi men talar om deras olikheter. Medan episteme är generell och opersonlig är fronesis sammankopplad med personer och den visar sig som en förmåga att hantera det enskilda och unika. Att en människa har fronesis betyder att hon har en kompetens utöver kännedom om teorier och regelsystem. Denna kunskap visar sig i förmåga att handla i enskilda fall. Oftast framträder den tydligast som förmågan att hantera en besvärlig situation.⁷ Aristoteles visar vikten av att uppmärksamma denna skillnad mellan generell och situationsbunden kunskap. Att fråga efter fronesiskunskap som episteme-kunskap, det vill säga som något generellt, gör den ointressant. Varför vill vi ha den mest erfarna läkaren? För att hon tar de klokaste besluten. Vad är ett klokt beslut? Det som utifrån situation och omständigheter är det bästa att göra. Generellt formulerat blir svaren intetsägande och banala. Därmed sluter vi oss till att det inte går att formulera kunskapen eller att det inte är kunskap. Men det är oriktigt. Om vi studerade de två läkarna i exemplet ovan skulle vi med största sannolikhet utan svårighet kunna enas om vem av dem som hade mest fronesis och varför. Dessutom skulle vi utifrån betraktandet av den faktiska situationen och de faktiska handlingarna kunna tala om varför. När handlandet studeras i relation till den enskilda situationen kan den kunskap som de ger uttryck för ofta beskrivas i detalj. På samma sätt kan man diskutera och analysera varför en viss musikkått eller en specifik tavla är så fantastiskt bra. Genom att till exempel jämföra två låtar kan man förstå och förklara varför den andra är bra och inte. Även om vi kan uppskatta dessa utläggningar, i synnerhet av kvali-

* Aristoteles talar om detta i *Den nikomachiska etikens* sjätte bok, s. 157–81.

ficerade kritiker och musiker, så förväntar vi oss inte att de därmed ska kunna ge oss ett recept på hur man skriver en bra låt. I samma ögonblick som vi vill ställa upp dessa insikter som regler eller generella tillvägagångssätt för hur man gör en bra låt eller en bra tavla blir det antingen fel eller ointressant och banalt.

Om vi bara ser skillnaden i de olika formerna av kunskap så ser vi att fronesis-kunskapen varken är gåtfull eller utsäglig. Den är bara knuten till den enskilda situationen. Och så vill vi ju att det ska vara. När vi träffar på människor som bortser från det enskilda fallet och slaviskt följer regler kallar vi dem paragrafryttare och imbecilla. Vi vill inte ha den kunskap som vi upplever förenklar och reducerar fenomenen. Ekonomiska teorier som reducerar allt till vinstintresse eller darwinistiska utvecklingsteorier som reducerar allting till reproduktion och överlevnad upplever vi inte som behjälpliga när vi står i avgörande valsituationer i livet. Vi vill ha en kunskap som fångar upp praktiken och fenomenen i deras komplexitet. Vi vill inte fånga vår praktik genom att reducera den. Trots detta så tenderar vi ofta att sätta omdömesförmågan ur spel och istället underkasta oss teoretisk formalism när vi ska börja reflektera.

Min poäng är alltså att vi redan har en uppfattning om fronesis-kunskap som en väsentlig del av både profession och vetenskap. Men att vi genom att envisas med att fråga efter kunskap som generell och opersonlig kommer att ständigt nedvärdera denna kunskap och få den att framstå som utsäglig. På samma sätt som vi tenderar att söka kunskap som något generellt och opersonligt tenderar vi att försöka formulera vår verksamhet och praktik genom att utgå från ett teoretiskt ställningstagande. När vi ska reflektera över vår verksamhet stannar vi inte upp inför svårigheten att vi nu ska fånga upp det oformulerade i dess fulla komplexitet. Istället tenderar vi oftast att se vår språklöshet som en brist och vänder oss till teorin.

Vi tänker att vägen ut ur denna ordlöshet handlar om att hitta den rätta generella frågeställningen för att komma igång. Detta menar jag är fel. Praktiken ska inte förstås som en tigande kvinna väntande på att fångas upp och formuleras av teorin. Praktiken måste formuleras utifrån sin komplexitet och svårfångadhet.

Jag ska nu gå över till att säga något om konstnärlig forskning utifrån relationen mellan teori och praktik. Jag vill också hålla fast Kierkegaards bild av teorin som en sporrbeklädd brutal herre som vill kuva praktiken och ge den sin form. Men jag vill också hålla fast sexismen i denna bild som en berättelse om ett styrkeförhållande som vi hela tiden tenderar att utgå ifrån.

När jag har haft kurser i skrivande och reflektion för masterstudenterna på Konstfack har de i sina reflektionsuppgifter tenderat att alltid göra just på detta sätt. De formulerar en frågeställning till sitt verk och letar upp en teori som behandlar denna frågeställning. Därefter redogör de för teorin och gör en kort referens till sina egna verk. Det som händer är att de egna verken inte riktigt tar form utan skymtar förbi som flyktiga exempel.

Jag hade en student, som inför uppgiften att beskriva sina verk, beskrev dem övergripande som att de alla hade handlat om en frågeställning om transformation. Han redogjorde därefter utförligt för Platons syn på förändring. Efter redogörelsen berättade han kort om sina egna verk och sa att han hade gjort dessa för att han var intresserad av förändring. Jag hade svårt både att förstå verken och vad han ville med teorierna. Dessutom var det svårt att se vad han ansåg att skrivandet eller reflektionen överhuvudtaget kunde tillföra. Jag bad honom istället börja med att tala om sina verk. Jag bad honom berätta mer ingående om hur de såg ut och var uppbyggda och vilka problem han hade ställts inför i arbetet, vilka beslut som hade lett honom fram till deras utformning. Jag bad honom också fokusera på verken och se om det fanns andra frågor,

att han inte bara skulle låsa fast sig vid frågan om förändring.

Innan jag kom till Konstfack hade jag nog inbillat mig att studenterna skulle vara tränade i att berätta om sina verk och kunna formulera sig kring konstverk och material, men det visade sig att de upplevde detta som svårt. Studenterna meddelade mig att de var måttligt intresserade av formuleringsfrågor och uttryckte främst en irritation över att jag förstörde deras arbetsprocesser genom att tvinga dem att reflektera över sina pågående processer. Jag bad dem då berätta om tidigare verk. Det visade sig att de fortfarande upplevde det som svårt. Studenterna hade inte terminologi för verksbeskrivningar och de ville ständigt utgå från olika teorier. Jag blev ganska förvånad över deras svårigheter och frågade försiktigt om deras intresse i att öva upp denna begreppsapparat och ville även dryfta frågan ur ett maktperspektiv. Studenterna bemötte mig med att fråga ifall jag inte trodde att konststudenter kunde läsa teori men de fortsatte ändå att slita med sina verksbeskrivningar och jag upplevde att allihop i slutändan också mer eller mindre kom att uppskatta att ha gjort det. Min student från exemplet ovan slet även han vidare med sina beskrivningar. De var till en början obegripliga; korthuggna och kryptiska. Därefter blev de alltför långa och detaljerade med avsaknad av fokus. Så småningom började beskrivningarna dock klarna. Jag kunde utifrån texten visualisera verken och jag och hans medstudenter kunde förstå hur han hade tänkt, se vilka lösningar han hade valt och förstå hans motiv. Transformation var förvisso ett genomgående tema, men han visade nu också fram andra besläktade teman såsom åldrande, död, årstider och förgänglighet. I och med denna skrivprocess hade studenten alltså lyckats formulera sin praktik och sina verk som någonting mer komplext än som en övergripande frågeställning. I det här läget uppmanade jag honom att gå tillbaka till teorierna. Han hade nu ett helt annat material att utgå från i sin Platonläsning. Han hade tyd-

ligare frågeställningar kring förändring i relation till sina verk och han kunde nu på ett helt annat sätt ställa konkreta frågor om åldrande och förgänglighet till Platon. Han kom därmed att hamna i dialog och även förhålla sig betydligt mer självständig i relation till Platons syn på förändring samtidigt som han kunde använda Platon för att belysa vissa sidor i sina verk. Från att ha varit en pliktskyldigt författad studentuppsats blev hans text en intressant redogörelse av en konstnärlig process och ett kunskapsperspektiv av allmänintresse.

Vad han gjorde var att han lät verken och praktiken formuleras med mindre våld. Istället för att försöka förstå dem utifrån en generell frågeställning och låta Platons syn på förändring definiera vad som skulle kunna uppmärksammas och inte försökte han formulera frågeställningen utifrån sin praktik. Han närmade sig fenomenet med vördnad och intresse – istället för som en brutal general som forcerar fenomenet att inordna sig i enlighet med begreppet. Därmed blev praktiken heller inte betraktad som ett passivt fenomen att förföra eller erövra, som något att formulera in i en teori. Istället lät han praktiken framträda som något intressant och värt att undersöka. Han gav praktiken en egen röst.

Låt mig ta ännu ett exempel på ett sätt att närma sig praktiken vördnadsfullt men också som någonting komplext med en egen röst. Så här säger Henri Matisse om att teckna träd:

Jag ser ett från mitt fönster. Jag måste tålmodigt lära mig förstå hur trädets massa skapas, sedan trädet självt, stammen, grenarna, bladen. Först grenarna som breder ut sig symmetriskt på ett enda plan. Sedan hur grenarna vänder, går förbi stammen ... Ta inte miste: jag menar inte att jag när jag ser trädet från fönstret arbetar på att avbilda det. Trädet är också en samling effekter som påverkar mig. Det är inte fråga om att teckna ett träd som jag ser. Framför mig har jag ett före-

mål som inte bara påverkar mitt sinne i sin egenskap av träd utan framkallar alla slags känslor.*

Här utgår Matisse omedelbart från sin egen praktik, sitt tecknande. Han inleder inte med en fråga som »vad är ett träd?» eller »hur avbildar man ett träd?«. Istället säger han att han måste lära sig hur trädets *massa* skapas. Därefter hur trädet *självt* skapas. Han upprättar en distinktion i sitt seende. Jag är inte helt säker på att jag förstår distinktionen och tänker att om Matisse hade varit min student hade jag bett honom utveckla skillnaden mellan trädets massa och trädet självt. Här hade jag kunnat lära mig något ytterligare om hur han tittar på träd. Men han förmedlar här att hans tittande på träd har lett till kunskap och att han har försökt formulera denna praktik av tittande. Han säger också något om hur han ser på målandets praktik: han avbildar inte, han skapar ett tecken, och då inte bara ett tecken för trädet utan för de känslor det framkallar. Här avvecknar sig en hel filosofi. En del av det framträder som aspekter av hans samtid och hans impressionism, men en del av det tillkommer honom specifikt.

Vad hade Matisse uttryckt om han hade utgått från en generell frågeställning som »hur tecknar man träd?«? Han hade troligen blivit mer fokuserad och traditionellt beskrivande. Men han hade samtidigt sagt mycket mindre än vad han säger nu. Han hade nog inte visat fram en lika fyllig och egen relation till träd. Han skulle inte heller med samma självklarhet kunnat röra sig mellan avbildade träd och verkliga träd. Istället hade hans insikter bara kunnat förstås som kommentarer till naturvetenskapliga definitioner av

* Henri Matisse, »Uttalanden om hur man tecknar träd, återgivna av Louis Aragon 1942«, *Henri Matisse om Konst*, red Dominique Fourcade, översättning Carl G Liungman, Raster förlag, Stockholm 1997, s. 136.

träd. Men genom att han talar utifrån sin egen praktik så får inte det »verkliga« trädet absolut företräde. Därför blir tittandet på träd och förnimmandet av träd som väsentliga för vår uppfattning av träd tydlig. Genom att han utgår från praktiken blir hans text intressant. Inte bara för att han är en världsberömd konstnär. Min students text, när han istället för att redogöra för Platon började skriva om sitt eget tittande och sina egna beslut i sin verksamhet, blev också den intressant ur ett allmängiltigt perspektiv. Genom att utgå från praktiken framträder kunnandet och kunskapen. Därmed framträder det intressanta i deras perspektiv och även deras auktoritet.

Vad är det då som händer i Matisses och min students texter? Är det konstnärlig forskning. Jag skulle säga ja. Det kanske kan kallas något annat också men det är en form av tänkande kring den konstnärliga verksamheten som inte finns någon annanstans. Den kanske kan anas i verken och den kanske delvis kan fångas i konstvetenskap eller konsthistoria. Men det finns i dessa exempel en fronesis-kunskap knuten till det unika i situationen som är intressant, och som tydligt har att göra med deras kännedom om och kunskap i praktiken. Genom att studera vad som sägs i dessa texter avtäckas olika kunskapslager. Den amerikanske filosofen John Dewey skriver: »Ett kreativt konstverk karakteriseras av en enorm mängd observation och den sortens intelligens som utövas i förnimmandet av kvalitativa relationer«. * Matisses beskrivning av svårigheten i att teckna träd är ett exempel på detta. Jag vill nu ge ytterligare några exempel på hur det går att avtäcka och upptäcka kunskap i uttalanden om praktiken om man bara vet hur man ska leta.

Ett annat exempel som också fokuserar på seende eller tittande

* John Dewey, *Art as Experience*, The Berkeley Publishing Group, London 2005, s. 12.

är Annika von Hauswolffs beskrivning av en målning som heter »Natalia Goncharova«. Denna föreställer en kvinna i hatt och gröna läppar. von Hauswolff skriver:

Penselns självsäkra drag är exakt avvägda för att förmedla det regn som hotar falla över den koncentrerade utsagan om Natalia Goncharova. Med regnet kommer elden att släckas. Med regnet kommer en rännil av grönt att leta sig nedför den smala halsen. Skalperna skall smälta till skum och förvandlas till grådaskig modd på en bakgata i den lilla byn vid Ochotska havet. Så faller vi långsamt genom bilden, likt nederbörd som har sitt ursprung någon helt annanstans.*

Denna text, som i allra högsta grad är tolkande och vars tolkning man skulle kunna bestrida, dignar också av praktisk kunskap. Till exempel talar hon om penseldragens utformning, de är självsäkra och avvägda, och hon talar om att de är så för att förmedla ett hotande regn. Jag tror inte att von Hauswolffs syfte är att formulera kunskap, hon vill göra något annat, formulera sitt tittande på en bild, sin upplevelse av bilden, kanske lyfta fram konstnären eller verket. Trots detta bär hennes uttalanden på en massa kunskap. Hon talar till exempel om den koncentrerade utsagan av Natalia Goncharova. Även här skulle jag, om jag hade varit lärare, velat fråga vidare. Jag skulle ha bett henne tala om utsagor i andra verk och fråga vilka bestämmingar hon hade gett dessa utsagor. von Hauswolffs text är ett exempel på hur en beskrivning av en specifik praktik, tittandet på ett specifikt verk, och i detta fall inte ens konstnärens eget, i en komplex formulering visar fram lager av praktisk kunskap. Men denna text pekar också bortom den specifika situa-

* Annika von Hauswolff, publicerat i nättidskriften Tsнок: (<http://www.tsnok.se/sv/2013/och-annat/det-grona-gor-att-jag-aldrig-trottnar/1869/>).

tionen. Till exempel skulle von Hauswolffs beskrivning av tittandet på denna tavla kunna vara en övertygande kritik av Deweys syn på konstnärligt skapande som framför allt riktat mot att skapa behagfulla föremål (vilken jag kommer att beröra längre fram).

Ytterligare ett exempel på en konstnär som uttalar sig om tittandet eller seendet är Carolee Schneeman som skriver på ett sätt som visar att hon inte bara har tittat mycket och mer intensivt än många andra, utan också att hon har tänkt över vad det innebär att titta mer än de flesta. Hon skriver:

Allt jag ser är aktivt för mitt öga. Den energi som ligger i ett område av färg (eller tyg, papper, trä, glas...) definieras i termer av den tid som det tar för ögat att färdas genom detta områdes implicita rörelse och riktning. Ögat följer formernas uppbyggnad ... oavsett vilka material som används för att fastställa formerna. En sådan »läsning« av ett tvådimensionellt eller tredimensionellt område medför en viss varaktighet och denna varaktighet bestäms av kraften i helheten av de verksamma visuella parametrarna.*

Schneemans text skiljer sig från von Hauswolffs genom att hon inte kopplar seendet till en specifik situation även om hon klart säger att det handlar om hennes eget seende. Hon förmedlar en fronesiskunskap samtidigt som hon, genom sin generella formulering, tydligt uppvisar ett mer generellt anspråk som pekar bortom hennes eget specifika seende. Hon säger att ett konstverks energi eller intensitet bestäms också av den tid som det tar att titta på det. Själva den varaktighet som tittandet tar är en väsentlig faktor i vad vi ser.

* Carolee Schneemann, »From Notebooks (1962–63)«, i *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writing*, red. Kristine Stiles & Peter Selz, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2012, s. 840.

Detta är en på samma gång banal och omvälvande tanke som avslöjar något om vårt tittande. De som har tittat mycket kanske nickar instämmande och säger »ja så är det, jag har bara aldrig formulerat det«. För andra oerfarna tittare kanske tittandet under de närmaste dagarna kommer att beledsagas av en reflektion över hur lång tid ett tittande tar. Genom att Schneeman lyckas ge denna insikt en sådan generalitet har hon redan i sin formulering skapat en kunskap som är intressant bortom förståelsen av hennes verk och hennes tittande. Hon påpekar något om vissa aspekter av tittande rent generellt.

Låt mig ta ett sista exempel på bildkonstnärens praktiska kunskap i seendet innan jag avslutar. Detta utdrag talar om seende med utgångspunkt i de andras seende. Det är en text av Cindy Sherman som handlar om relationen till och utsattheten inför de andras tittande:

Jag är enormt rädd för att bli misstolkad, att folk ska tro att bilderna handlar om mig, att jag verkligen är fåfång och narcissistisk. Och ibland undrar jag hur det kan komma sig att jag lurar så många människor. Jag gör en av de mest korkade saker i världen som jag inte ens kan förklara, klär upp mig som ett barn och poserar framför en kamera i försöket att göra vackra bilder. Och folk verkar falla för det. (Mina instinkter säger mig att det då inte kan vara vidare utmanande.) Att tro på sin egen konst blir svårare och svårare när publikens förtjusning växer.*

Denna passage är intimt kopplad till Shermans eget konstnärskap och på så vis situationsbunden. Den skiljer sig från de tidigare på så vis att den inte förmedlar kunskap om den egna praktiken på

* Cindy Sherman, »Statement (1982)«, i *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of Artists' Writing*, s. 927.

samma sätt. Denna passage är snarare ett sätt att tänka högt och avslöja frågor och farhågor i relation till sitt skapande. Sherman avslöjar hur hennes tankar om publikens mottagande av hennes konst letar sig in i hennes produktionsprocess. Hon skriver även att uppskattning i sig inte är tillräcklig, det viktigaste är att förstås och uppskattas på rätt sätt. Hon visar därmed upp en idé om distinktioner i vad det innebär att bli uppskattad och vad det är att bli uppskattad på rätt sätt. Därigenom pekar även denna text bortom det egna konstnärskapet mot en förståelse av människan.

Gemensamt för samtliga mina exempel är att de utgår från praktiken. De närmar sig praktiken med en vilja att formulera den i dess komplexitet. De närmar sig som om de utforskar okända domäner. Det som sker är att de formulerar svårgripbara aspekter och fenomen i sin praktik.^{*} Därmed möjliggör de reflektion över sina egna konstnärliga och estetiska färdigheter, i dessa fall främst färdigheter i seende. Genom att studera initierade och kunniga formuleringar av den konstnärliga praktiken, när den fångas i en tillräckligt komplex formulering, upptäcker vi flera kunskapslager. Dessa exempel visar fram och formulerar kunskap kring konst som primärt varken är filosofisk eller konsthistorisk. De visar ett sätt att tala om konst och om människan med konstnärens röst. Inte bara om seende eller om konst utan också om vad det innebär att vara människa.

* Vissa talar om praktik i termer av en tyst kunskap. Jag undviker detta uttryck eftersom det ofta tolkas som att kunskapen per definition är utsäglig. Att kunskap är oformulerad kan, menar jag, ofta förklaras främst av tradition och maktaspekter. Men i detta formuleringsarbete är det naturligtvis så att vissa saker är svårare att formulera än andra och vissa saker blir aldrig tillgängliga genom språket. Vissa aspekter, händelser etc. kommer det konstnärliga utförandet alltid att uttrycka eller förmedla både tydligare och intressantare än den språkliga formuleringen.

Jag vill nu ta upp John Dewey som ett exempel på en filosof som verkligen har försökt förstå det konstnärliga och det estetiska utifrån praktiken. Han försöker, i sin pragmatiska filosofi, förstå det estetiska genom att koppla samman den estetiska erfarenheten med den vardagliga erfarenheten. Enligt honom spelar det estetiska en väsentlig roll i förståelsen av människan. Människan är en organism som bestäms av att stå i ständig interaktion med sin omgivning. Hon lever i ett ständigt justerande i relation till omgivningen. Livet kan sägas bestå av faser där organismen på grund av behov och impulser faller ur och i en harmoni med omgivningen. Dewey talar om dessa faser som en rytm. En organism lever i en omgivning som till viss del är gynnsam men som också utsätter organismen för vissa utmaningar eller påfrestningar. Dessa påfrestningar är också något som får organismen att utvecklas. Om gapet mellan organism och omgivning blir för stort, dör varelsen. Om varelsens verksamhet inte förbättras av omgivningens utmaningar, är den endast livsuppehållande.* Enligt Dewey utgörs livet av denna rytm av spänning och harmoni.** Kännetecknande för det mänskliga livet är att det består av, inte bara denna rytm mellan harmoni och spänning, utan dessutom av att *bli medveten* om denna spänning; ur disharmonin uppstår reflektion. Dewey skriver: »Önskan att återställa enigheten med omgivningen omvandlar rena känslor till ett engagemang i föremål som möjligheter att återupprätta harmonin«.*** Människan är inte bara ett kreatur som vill upprätthålla liv. Disharmoni med omgivningen kanske oftast förstås som brist på mat eller andra liknande ogynnsamma förhållanden. Men disharmonin kan ju också uppstå genom att ett favoritgömställe

* Dewey, *Art as Experience*, s. 13.

** Ibid., s. 12f.

*** Ibid., s. 14.

förstörs, ett älskat hus eller en nära vän förloras. Dessa förluster som inte behöver hota organismens överlevnad kommer ändå att forma det fortsatta livet på ett sätt som kan karakteriseras som disharmoni. I dessa situationer av disharmoni omvandlas känslor i ett engagemang i ett föremål, ett nytt hus eller en ny familj. Människan vill i önskan att återställa dessa förluster inte bara återställa en funktion eller maximera identitet. Hon vill ha ett fint hus, hon vill återskapa ett behagfullt föremål. Dewey betonar att det i mänsklighetens aktiviteter aldrig är fråga om endast ren överlevnad eller ren reproduktion. Även i de mest primitiva formerna av mänskligt liv finns en strävan att framställa andra aspekter såsom välbehag. Det är i sökandet efter återställandet av balansen efter tillstånd av spänning och disharmoni som Dewey hittar konstens frö.

I sin förståelse av estetisk erfarenhet fokuserar Dewey på det som skapar välbehag. Detta innebär att han räknar bort de saker som inte präglas av välbehag eller fullbordande som om dessa inte skulle vara en del av det estetiskas område. Mot detta kan man naturligtvis invända att något estetiska värde inte främst behöver handla om det behagfulla eller det vackra. Ett estetiskt värde kan innehålla andra emotionella värden och betydelser som det fula, det groteska, det skräckinjagande eller det disharmoniska. Denna kritik som ofta förs fram mot Dewey är berättigad. Jag tror dock att man utifrån hans utgångspunkter skulle kunna argumentera för att det i människans grundläggande aktiviteter finns en uppsjö av motiv. Det finns ingen anledning att reducera dessa till överlevnad, reproduktion *och välbehag*. von Hauswolffs beskrivning av »Natalia Goncharova« ovan är ett exempel på där jag tror att man skulle kunna förstå den estetiska erfarenheten som riktad mot något annat än välbehag.

Utän att förlora sig i en diskussion om hur vi bestämmer »det estetiska« kan det vara intressant att liksom Dewey studera det

estetiska som framsprunget ur människans primitiva liv. Vad som faktiskt är tilltalande varierar mellan epoker, kulturer och individer, men det finns också någonting fundamentalt grundläggande mänskligt som är en väsentlig del i vad som utgör det estetiska. Varje mänsklig process har enligt Dewey alltså alltid redan också en estetisk dimension djupt liggande i det praktiska livet. Konst är en utveckling av denna primitiva funktion i det mänskliga livet. Denna djupare liggande betydelse av estetik är också något som gör att det estetiska är möjligt att dela och känna igen bortom det begreppsliggjorda och kulturellt bestämda.

En av de intressanta sakerna att notera med Deweys perspektiv är att hans vilja att förstå det estetiska uppenbart också är en del av hans vilja att förstå människan. Det är ett sätt att undersöka och studera det mänskliga. Om konstnärlig forskning förstås som försök att förstå också människan och det mänskliga så innebär det att den konstnärliga forskningen uttryckligen skulle ställa anspråk i paritet med antropologi, filosofi eller historia. Det anser jag också vara ett rimligt anspråk för en forskning att ta. Att utgå från ett lägre anspråk än så är att redan från början underkänna forskningsfältet som ointressant eller marginellt.

Jan Håfström

En kopp te i Dharamsala

En föreläsning

(Poeten, kritikern och ledaren för kursen Performativ kritik, Magnus Jacobsson, inledde oktobereftermiddagens seminarium med att presentera föreläsaren, konstnären Jan Håfström, och hans arbete sedan slutet av sextioalet till idag, med viss tonvikt på åttiotalsproduktionen. Det ljusa rummet vetter mot Stockholms inlopp. I fönstren man kan iakttä hur färjor och mindre båtar angör huvudstaden. Framför publiken står ett bord på vilket JH lagt fram en rad föremål och paket gjorda av blåplast och packtejp, paket i vilka – det anar publiken – några av konstnärrens verk gömmer sig. När applåderna efter Magnus Jacobssons inledning tystnat tar JH till orda. Han talar dröjande och välartikulerat, liksom sökande de rätta orden. Emellanåt tycks han hoppa över något eller några led, som om hans tanke på väg mot en formulerad fråga plötsligt får syn på och istället slår följe med frågans svar eller svarets kommentar. Det skänker hela framställningen ett på en gång skarpt och frånvänt tilltal som kom nedtecknaren av dessa rader att associera till grekisk Zeibekiko-dans.)

Jan Håfström

Ulf Lindes död gjorde att jag återvände till vår brevväxling för exakt tio år sedan [syftar på boken Clinch, Thielska galleriet Publisher

1993, en bok som består av en brevväxling mellan JH och konstkritikern mm Ulf Linde] för att se vad vi ... ja ... verkligen sa till varandra, och det var lite ... spännande ... Det bekräftar nån känsla jag ofta har att det finns nåt paradoxalt i själva projektet, vilket troligen har sin grund i mig själv, att man ... så att säga ... som Ulf säger ... att jag dels gör en karriär och på ett visst plan arbetar medvetet med den och skapar de nätverk jag behöver och de kontakter som ... så att säga ... säljer verket, men innanför så pågår också andra rörelser, som för mig själv kanske är så viktiga att ibland kan det där andra förefalla ganska ointressant. Ulf Linde räknar upp en del olika ... trender där jag har ... liksom ... tagit för mig ... som en tjuv som du säger ... [JH syftar här på att Magnus Jacobsson liknat honom vid en skata i sin inledning] ... Ja, jag har vänt kappan efter vinden, det är hans klassiska intryck, medan han efter en stund ändå gör halt för att konstatera att kappan är gjord av ett speciellt tyg. Att han just talar om tyg är lite intressant för att det är något som har följt mig genom alla år egentligen ... att försöka återskapa en yta som liknar tyg ... eller som har en sån taktill kvalitet som ett tygstycke ... ett slitet tyg ... Anledningen till den där brevväxlingen var ju att Ulf inte förstod sig på mitt måleri, vilket han upprepar i boken. Han säger att jag lägger nån sorts damm över måleriet, att jag liksom stryper själva klangen i färgen ... och den där känslan av damm är också nånting som så att säga tillhör det där inre projektet, det som Ulf i och för sig såg i det yttre, men som för mig själv är det enda viktiga ... Den här frågan som är ställd till mig i dag, om det finns en metod ... det är tänkbart, det är tänkbart att det är nånting som jag funderar över varje dag i nån mening. Men det är en sorts terapeutisk metod i så fall, för att ... för att komma åt det jag inte ser ... för det finns en energi och laddning i det där ... under dammet [JH tar upp en glasburk full av tjocka glaskärvor och skakar den försiktigt med starkt ljud som följd] ... Här

har jag ett material som har dykt upp och som på nåt sätt ... det är glasbitar som [JH håller ut dem på bordet med starkt ljud som följd. Börjar plocka lite med dem] ... som ... som ... hur man än lägger dem blir en märklig komposition ... därför att det ursprungliga ... rutmönstret är sönderbrutet och ... på något sätt så tycker jag att det är bilden av metoden ... förborgad i den här, därför att den består av så många skärvor och det är på något sätt omöjligt att begripa sig på hur det fungerar ... Ibland så uppstår ett verk som liknar det där [JH hänvisar till skärvorna] ... som ligger liksom vid sidan om det jag gör, men som tycks förtäta, dra ihop ... det viktiga ... Eller det kan vara en text ... och den behöver inte vara skriven av mig alls ... Jag minns till exempel när jag läste ... i slutet av 60-talet ... Michel Foucaults stora verk om vansinnets historia, *Histoire de la folie*, som handlar om den psykiatriska klinikens historiska rötter ... Enligt Foucault ... det här är något som jag har nämnt ibland och som ni kanske känner igen ... men den handlar i alla fall om lepran, alltså spetälskan, som fördes in i Europa genom korstågen och som spred sig snabbt och för vilken det inte fanns någon bot. Därför skapade man kolonier, där man stängde in dessa dödsdömda sjuka. Och de låg vid ... de låg nedanför murarna på de medeltida städerna ... och på det sättet, enligt Foucault, så skapade man en motbild till det som fanns innanför murarna, till det normala livet, som man ... vande sig vid. När korstågen så småningom ebbade ut och med dem lepran, så stod den här strukturen kvar där och frågan var då ... vad skulle man fylla den med? Jo, dårar. Dåarna flyttade in och ... och den här bilden tyckte jag var väldigt intressant därför att den handlar om två rum som på något sätt genom den här förflyttningen blir transparenta för ... och jag kände att det där rummet med de här olika laddningarna ... rummet som en passage, det var på nåt sätt den perfekta bilden för vad jag själv ville göra Sen ... apropå Frihamnen här ... [hänvisar till

glasskärvorna] ... så ... kom jag ju till en plats ... i Frihamnen ... där det såg ut ungefär så där ... [*pekar på skärvorna som ligger i en hög på bordet*] ... ett stort pansarglas hade krossats och ... låg kvar där [*JH hade länge sin ateljé i Frihamnen, Stockholm*] ... Och det var ett sånt här ... ett speciellt ögonblick som man kände att man var ... på nåt sätt ... i någon ... sort trans eller nåt ... det uppstod någon speciell stämning på platsen ... kanske var jag påverkad av alla de ljusbrytningar som kom emot mig ... men jag samlade i alla fall de där glasbitarna ... och där råkade det förstås stå en trälåda där bredvid som jag fyllde med ... med ... med glaset i flera våningar ... och det objektet var också på nåt sätt fulländat ... i någon mening ... så jag skulle nästan kunna slutat där ... att göra mera konst ... över huvud taget ... Men så ... så ... så blir det ju inte, man ... man ... hankar sig vidare, men på något sätt så förstår man att betydelsen ... eller sanningen i konsten, den ser man bara en glimt av då och då och jag tror att jag gjorde det då Sen är jag nog också påverkad av nån sorts romantisk idé om att det inte går att nå fram ... det går inte att fullända verket i någon mening ... utan man kan peka ... på verket, man kan visa på det på olika sätt. Men man kommer liksom inte åt ... slut ... slutstationen drar sig undan ... apropå ... titeln till det här fördraget ... som jag hittade på i stor hast ... Det för mig också tillbaka till ett material som ... som jag har haft liggande i många år ... i Darhamsala eller i vilken indisk stad som helst så finns det ju tebutiker där man kan gå in och sitta ... och där pågår det inte mycket aktivitet ... annat än att man dricker te. Ägaren sitter med sina kompisar på golvet och dricker te i timmar ... det kommer sällan någon in och handlar ... I den här speciella butiken så kunde man alltså köpa te och det såldes i speciella ... påsar som [*han tar fram och vecklar upp en ur en bunt av påsar gjorda av lite gulnat tidningspapper*] var gjorda av tidningspapper ... [*vecklar upp en*] ... vackra, eller hur? ... När jag

WASHINGTON July 14 (PTM) — Pakistan has as many as 40 M-11 ballistic missiles, according to the congressional research service.

The M-11 is built by China. Pakistan also has the Harpoon, presumably obtained from the USA.

The information about the M-11 and other missiles with Pakistan is given in a paper prepared for members of Congress by Mr Robert Shuey, specialist in US foreign policy and national defence, with the assistance of Mr Craig Cerniello, research associate, foreign affairs and national defence division of the congressional research service.

About India's missile, the research service says "India has developed a short-range missile, has test-fired an MRBM (medium range ballistic missile) — the Agni which may have a

range of 2,500 km — and is developing space launch vehicles which can probably be adapted for military use.

The chart relating to Pakistan's missile programme gives these details about the missiles:

Haft-1, rocket, 80 km range, payload 500 kg, solid propulsion — in service.

Haft-2, short range ballistic missile (SRBM), range 280 km, payload 500 kg — in development.

Haft-3, SRBM, range 600 km, payload 5,000 kg, solid — status unknown.

M-11 (CSE-7/DF11), SRBM, 40 missiles, range 300 km, payload 500 kg, solid propulsion. The chart says it is unknown whether it is in service.

Haarpoon: anti-ship, range 190 km, payload 220 kg.

In brief

Anti-nuclear protest

SYDNEY: A group of anti-nuclear protesters stormed the offices of a French company here on Friday as Bastille Day protest demonstrations mounted throughout Australia and the South Pacific over nuclear testing. Members of the group, representing two local peace movements, said they had 're-enacted' the raid on Sunday by masked commandos on the Greenpeace ship Rainbow Warrior II at the local offices of French nuclear submarine manufacturers Sofraco, which has defence contracts in Australia.

— AFP

World's oldest footprints

PERTH: Scientists say they have found fossilised footprints, believed to be the oldest in the world, that prove giant sea creatures began living on land 30 million years earlier than previously thought. Scientists from West Australian Museum found the footprints of eight creatures, including those resembling a two metre long poisonous scorpion, a 1.5 metre centipede and a

40273	548031	40658	54850
40270	548467	40663	548562
40233	548437	40677	548564
40235	548437	40677	548565
40249	548032	40677	548565
40253	548438	40704	548566
40254	548439	40705	548567
40256	548033	40708	548568
40259	548034	40720	548569
40266	548035	40722	548570
40267	548440	40733	548571
40268	548441	40738	548572
40271	548036	40744	548573
40275	548037	40745	548574
40277	548442	40752	548575
40279	548443	40754	548576
40281	548038	40768	548577
40282	548469	40788	548579
40285	548470	40790	548580
40287	548471	40799	548581
40293	548472	40800	548582
40297	548039	40801	548583
40304	548473	40808	548071
40307	548474	40811	548584
40309	548475	40815	548586
40316	548476	40825	548587
40324	548477	40828	548591
40335	548040	40839	548073
40336	548478	40853	548198
40339	548501	40854	548592
40340	548502	40857	548081
40354	548503	40859	548082
40359	548504	40864	548061
40370	548505	40865	548083
40382	548042	40867	548602
40383	548506	40868	548506

15 GIN COCKROACH at KALABATI, 39W SMI HORTA OF FETUI HAST WEEK, FALCOURT, 51st Ken Memmara said on Thursday the find was significant because it shattered the widely held view that the first creatures to evolve from the sea were herbivores. — AP

Heart marker

DALLAS: Physicians may better guide the long-term care of people with repaired heart defects now that London researchers have found a new marker for risk of sudden cardiac death, a report says. Although the childhood heart defect called tetralogy of fallot is easily correctable, persons with the congenital malady that causes a low oxygen level in the blood still face the risk of a later-life heart ailment. "We now have a readily measurable, sensitive and specific predictor for patients at risk for life-threatening ventricular arrhythmias (or irregular heartbeats) late after repair of tetralogy of fallot," researchers say in the report published in the July 13 issue of the American Heart Association Journal. — AP

New cough vaccine

BETHESDA: Three new whooping cough vaccines have been shown to be more effective and to have fewer side-effects than current vaccines in large clinical trials conducted in Italy and Sweden. Officials at the National Institute of Health announced the findings on Thursday and said they would attempt to accelerate approval for the use of the new vaccine in the USA. The new vaccine uses only parts of the pertussis bacteria to prompt the body to become immune. The vaccine now in use in the USA is a whole cell vaccine that uses the entire killed pertussis organism. — AP

group, headed by a General membership of 60, all former intelligence officers of the dissolved East Union. Most of them held jobs from Major to Colonel, the daily said.

Its members are currently with commercial banks, research institutions and other important organiza-

NEW YORK, July 12 (AP) — A Los Angeles court on Tuesday fined British actor Hugh Grant \$1,180 and ordered him to attend an AIDS education programme.

The actor was also placed on unsupervised probation for two years after the charge not to contest charges in a "lewd act" with a Black Hollywood prostitute.

Pak has 40 M-11 ballistic missiles

40384	548043	40871	54803
40385	548507	40874	54808
40387	548044	40887	54808
40390	548508	4088	54808
40391	548509	408	54808
40400	549400	409	54808
40403	548510	409	54808
40410	548045	409	54808
40412	548046	409	54808
40413	548511	409	54808
40427	548047	409	54808
40431	548512	409	54808
40434	548048	409	54808
40438	548049	409	54808
40447	548513	409	54808
40453	548514	409	54808
40456	548050	409	54808
40457	548051	409	54808
40458	548515	409	54808
40459	548052	409	54808
40179	548028	4000	54808
40188	549944	4006	54808
40189	548457	4006	54808
40192	548029	4006	54808
40194	548458	4006	54808
40200	548200	4006	54808
40202	548459	4006	54808
40203	548460	4006	54808
40208	548461	4006	54808
40209	548462	4006	54808
40210	548463	4006	54808
40211	548464	4006	54808
40217	548030	4006	54808
40221	548465	4006	54808
40224	548466	4006	54808

såg de här som låg där på disken och ... då fick jag åter igen den där känslan som jag hade i Frihamnen ... att det här handlar antagligen om ... om min metod ... Det är ett sorts samlande ... jag samlar ... på material ... men att själva höljet för det här materialet, vad det nu än är, är väsentligare än själva innehållet ... [*prasslar, vrider och vänder på påsen*] ... Över huvud taget så tror jag ... att den här indiska resan var viktigt ... Nånting som man kan köpa i de här affärerna där ... ingenting händer ... det är böcker, anteckningsböcker av något slag ... skolböcker också! ... Och av dom ... tillverkade jag, som av en tillfällighet, föremål [*han plockar från bordet upp ett föremål som består av en liten sluten box, stor så att man kan hålla den i en hand, liksom ett litet utsnitt av en bokhylla, med ett antal böcker i*] år 2000 tror jag det var, men jag inhämtade materialet tio år tidigare ... [*han lösgör lådan ur blåsplast och tejp*] ... det är en sorts ... boksamling! ... men hermetiskt tillsluten ... man kommer aldrig dit in ... det finns ingen text att läsa ... Det är återigen ett sånt där ... vad ska man säga, nån reflexion över ... hela projektet, och ett försök ... att göra själva paradoxen ... mera verklig och få nåt ... avstånd till den ... Magnus [*Jacobsson i sin presentation av JH*] var inne på ... på ... på ett annat projekt som ... som också ligger väldigt långt tillbaka och det är ... [*plockar upp en liten låda med palmer och sand*] ... palmerna! ... De är gjorda för några år sedan, men det är ett försök att ... återskapa ... en stämning som är förknippad med min barndom och ... [*han packar och packar upp föremålet ur dess blåsplast*] ... och det är ... det är ... blir ... intressant på något sätt att ... När man har hållit på så här länge som jag egentligen har gjort, fast jag ibland tycker att jag börjar från början hela tiden ... det att få höra nån [*syftar på Magnus Jacobssons inledning*] guida igenom som du gjorde nu snabbt ... det gör mig nästan lite förvirrad ... och generad! ... Alltså att man ... att man varit ute och fiskat i så många vatten och därav kanske man får ett behov av

att ... att rensa ut ... att rensa bort själva utanverket ... som Ulf Linde talar om i sin text ... och försöka koncentrera sig på dammet ... som väl han inte tyckte var nån ... nån superkvalitet, eftersom ... eftersom det ju ... dödade klangen i min färg! Men å andra sidan så var han en aningen nyfiken på ... på varför jag gjorde det och det är ... eventuellt ... det som vi pratar om just nu ... Ett annat exempel på ... damm ... är väl också de här flygplanen som ... [*plockar upp ett antal av honom gjorda leksaksflygplan*] ... som ... som säkert har med fyrtioalet att göra ... som också är ... rätt så dammiga och ... tyget! – som vi sa. Det finns där också. Det är nån sorts leksaker alltså ... som jag fortsätter att göra ... de dyker upp ... hela tiden ... men ... ställs sällan ut ...

... Ungefär när ... jag läste filosofi i Lund i början på sextioalet, i slutet av femtioalet var det kanske ... så läste jag Hans Larsson, lundafilosofen, som ... som är mest känd för en bok som heter *Intuition* och en som heter *Poesins logik*, där han just hävdar att intuitionen ... är en form av svävning ... ett svävande ... där man plötsligt får utsikt över ... över en massa öar som plötsligt ... bildar ... en något sammanhängande ... arkipelag ... Om det nu finns en metod i allt det här så ... handlar det väl om att lösa upp ... ett verk-begrepp som ... så att säga ... utesluter dom här ... fina trådarna ... men det är ju nånting som man fortfarande funderar på ... hur ska man ... hur ska man redovisa det? ... Det måste bli ett gigantiskt verk som ska få ihop alla de här bitarna ... men det är ... en utmaning ... att ha alltihop här ... i de här påsarna [*syftar på de indiska papperspåsarna*] ...

Åhörare 1

Jag såg din utställning på Nordin Gallery och då hade du med de där.



कंवर रामपाल सिंह,

पशुपालन एवं डेशी विकास मंत्री

एवं

राव धर्मपाल

वन तथा पर्यावरण राज्यमंत्री

एवं एम.एल.ए., सोहना

अपनी उपस्थिति से समारोह की शोभा बढ़ाएंगे

आप सादर आमंत्रित हैं।

डा. एस.पी. राणा

निदेशक

पशुपालन विभाग, हरियाणा।

एस.सी.ओ. नं.--80-81

See
contract
before 5.9
6.9.95 and
contractors
like to be
prescribed
working da
(Rs. one hu
only, if rec

S. Name
No.

1. Metalli
cross d
approa
road t
below/
left ou

1. TARRING
TENDERS AN

1. Tender
earnest
at call p
the und
money
will not

2. The ten
opening
Telegra

3. on pres

4. The unt
tender

5. The ten
enter

दूरभाष : 704741

Director, Sports, of the university.

1975-76, 1976-77, 1985-86, 1987-88, 1988-89, 1989-90 and 1990-91. It

Commonwealth Table Tennis Championship.

पशुपालन विभाग, हरियाणा तीव्र प्रगति के पथ पर

चौधरी भजनलाल जी,

माननीय मुख्यमंत्री, हरियाणा,

अपने कर-कमलों द्वारा

चतुर्थ पोलीक्लीनिक, नखरोला (गुडगांव)

का

शिलायास समारोह 25.8.1975 को

शात: 8.45 बजे करेंगे।

इस शुभ अवसर पर



***NOTICE**

...aled item...
...or...
...preser...
...tender...
...y on or bet...
...ndred) only or...
...ired by post.

of work

...ng and tarring...
...raining of main ro...
...ch road and fee...
... residential comp...
...B.C.S. Phase II, Shirm...
...t work of metalling &

CONDITIONS:

...will be accompain...
...money in cash or ir...
...ayable on any sche...
...esignated. Tender w...
...be entertaine...
...der will be v

...hic/teler...
...cribed...
...bers/
...w...

Jan Håfström

Ja, det är enda gången som ...

Åhörare 1

Har du lust att berätta om vad det var för speciellt där som gjorde att de kunde vara med?

Jan Håfström

Kanske var det en skiss till något större verk, det är möjligt ... En sak som jag gillade med den utställningen var att ... det var ju några musiker inblandade där som bad mig läsa texter jag har skrivit till musik. Då ställdes man inför en ovanlig situation ... jag valde texter där ... jag kände mig för ... Men när jag läste de här texterna som, som handlade om det här ungefär, eftersom det är det enda jag skriver om, så var det väl dom som var ... på något sätt ... vagast ... men med hjälp av musiken så kändes de väldigt tydliga ... Så det var nån sorts märklig upplevelse av det där ... det där ... att man inte behöver ... det materiella ... att det var ... fullkomligt tillräckligt att ... att orden förmålde sig med ljuden och musiken ... Man tyns ju av ... av själva materialiteten i det här ... yrket eller vad det nu är för nånting ...

... Den där sandlådan som fanns i min söndagsskola, den är ju förknippad med vissa berättelser, det är sant ... och dom ... dom berättelserna handlar ju också om en resa ... en moralisk tripp ... där någonting händer under vägen ... någon blir upplyst! ... För mig är den där moraliteten säkert viktigare än jag vet om ... De bibliska berättelserna ... varför skulle jag annars hela tiden åter-

vända till dem ... Jag menar ... även Fantomen ... tror jag är kopplad dit egentligen ... skillnaden mellan honom och Jesus Kristus är inte så stor, för de kopplades ihop i en tid då jag inte gjorde några sådana distinktioner över huvud taget ... de kom in från olika håll ... Ja, man kan liksom bli lite besatt utav att hitta hem ... Besatthet är ett intressant fenomen ... att någon sorts demon inom en tagit över och driver projektet vidare. Det kan tyckas skrämmande ... men det finns något annat där som har med sanningen att göra ... Något man inte vet ... som man kanske skymtar då och då men som drar sig undan ... något ömtåligt och utlämnande ... men som måste finnas. Känner ni till *Gradiva*, en roman som kom ut i Tyskland 1903? ... Författaren heter Wilhelm Jensen ... Den handlar om en ung arkeolog som på en resa får se en gipsrelief av en danserska som tar ett danssteg ... hon höjer foten på ett speciellt sätt ... och han blir ... han blir närmast galen av den här bilden ... Så han söker efter henne ... han drömmer om att han är i Pompeji år 79 när vulkanen får utbrott och han ser henne där i katastrofen, hur hon springer, och han springer efter ... Sedan är han naturligtvis tvungen att åka dit ... och ... han kan ju orientera sig ... han har ju liksom, på kartan, varit i Pompeji ... hela sitt liv ... ja ... då kommer hon naturligtvis och går där mitt på ljusa dagen ... i verkligheten ... Jag ska inte avslöja mer ... men vad som är spännande är den här formen av besatthet som han ... för han förstår att ... den där bilden ... om han hittar den, om han hittar henne, då har han också hittat sig själv ... C. G. Jung läste Jensens bok och skickade den till Freud. Freud blev gripen av historien och skrev en kommentar som är längre än romanen ... utan denna kommentar hade boken varit glömd för länge sen. Samtidigt är det högst troligt att kommentaren skymmer kvaliteten i Jensens text. Freud skalar av historien till en fallstudie som passar in i hans psykoanalytiska system ... En annan bild som ... som jag kommer att tänka på ... det är ju den här mål-

Hindu doing 16859AB
 high doctor/C.A. /
 ed for beautiful
 girl 24/5-4" be-
 siness family. Box
 andhgarh.
 andh Arora beauti-
 ful 25-3-/4000 B.Sc.,
 I at Patiala. Box
 beautiful Khatri
 00 father gazetted
 Tribune, Chandi-
 giri girl 26/1/5/
 middle class edu-
 cation. brother advocate.
 Chandi-garh.
 Match for Hindu
 girl, 26/5-2", B.A.,
 7803BN Tribune,
 H., 33/5-2", B.A.,
 mily. Box 7802BN
 Khatri girl 24/4-
 ish complexion
 y marriage. Box
 andhgarh.
 Hindu Khatri
 aged girl, 31, 9-
 lecturer near
 Box 7837BN Tri-
 Hindu Khatri good
 st graduate girl.
 m. Kindy send
 Tribune, Chandi-
 neopathic
 m, fair.
 7815AB

SUTANDEE UNIVERSITY
 Hindu girl 5'-3", 22 years, M.Sc. science
 biotechnology. Box 6366F Tribune
 Chandi-garh.
 Match for Sodhi/Khatri girl 28/5-4"
 BA B.Ed diploma computer program-
 ming/data entry/statistics Box 6367F
 Tribune Chandi-garh.
 Handsome settled match for Sikh Mair
 Rajput girl 22 5'-3 1/2", B.A. sharp fea-
 tures exceptionally beautiful father
 brother govt officers Jat Sikh. No bar.
 Box 6369F Tribune Chandi-garh.
 Match for Arora Sikh girl 25/160 M.A.,
 English B.Ed service boy preferred.
 Father advocate. Box 7698BN Tribune
 Chandi-garh.
 Suitable match for good looking Jain
 Shwetamber business family girl 23/5'-
 4" post graduate, soon completing
 M.B.A. Box 16615AB Tribune Chandi-
 garh.
 Match for Sikh Mair Rajput slim home-
 ly, extremely beautiful, premedial
 graduate girl 23/5-6" legally divorced
 after few days of marriage send return-
 able photo Box 16617AB Tribune Chan-
 digarh.
 Match for BA B.Ed Math teacher (Prt)
 Ludhiana Ramdasia Sikh girl 24/5-4",
 sub-caste and recent photograph Box
 1063CEP Tribune Chandi-garh.
 Alliance for postgraduate employed
 slim, beautiful, Ramdasia Sikh (Weav-
 er) girl, 25/5-4", status family. Early
 marriage. Box 13232AB Tribune Chan-
 digarh.
 Suitable match for Saini Sikh beautiful
 girl 25 1/2, 45-2", MA (Punjabi) M.Ed.
 Box 6432F Tribune Chandi-garh.
 Khatri Sikh match for BA, B.Ed, slim,
 beautiful girl 24/5-5". Box 6465F Tri-
 bune Chandi-garh.
 Suitable clean shaven match for 27
 year, 5-4" MA sharp features Kashyap
 Rajput girl settled family. Box 6437F
 Tribune Chandi-garh.

SUTANDEE UNIVERSITY
 Professional IAS IPS Class I officer
 status family match for Arora Sikh
 doing smart. Completed BDS girl
 doing internship 130/22 yrs father doc-
 tor decent marriage. Box 5943F Tri-
 bune Chandi-garh.
 Match for sober smart slim good looking
 Khatri MA B.Ed girl 24/5-4" well
 educated Gursikh family. Box 6237F
 Tribune, Chandi-garh.
 Suitable Gursikh Arora educated match
 for girl 20/9-9" B.Com. learning com-
 puter. Educated family. Box 6133F Tri-
 bune, Chandi-garh.
 Wanted suitable Hindu/Sikh match for
 Saini slim, smart girl, draftsman (Civil)
 with apprenticeship, B.A. B.Ed. doing
 M.Ed., 33, 5'-2". Ropar Dutt in and
 around preferred. Box 468NEP Tribune,
 Chandi-garh.
 Match for beautiful Sikh Khatri girl
 24 1/2, 5-3" BA IBT teacher adhoc basis
 Chandi-garh caste no bar. Send details
 Box 7079BN Tribune Chandi-garh.
 Match for Ramgarhia Sikh beautiful
 girl graduate employed, 24 1/2, 4-11"
 Tribune Chandi-garh.
 preferred Chd. Mohali. Box 7879BN
 Tribune Chandi-garh.
 Wanted status match for fair Arora
 Sikh girl DHMS teacher. Pharm 30/5-2"
 employed father retired. Class I officer
 no liability. Box 1300B Tribune, Chan-
 digarh.
 Match for Sikh Tonkshatriya girl 24,
 5-9" permanent school lecturer in Govt
 service 4300/- caste no bar. Box 6489F
 Tribune, Chandi-garh.
 Match for Ramdasia Sikh girl 24/5-3"
 Hindu graduate brother settled in Cap-
 tain. Box 16617AB Tribune, Chandi-
 garh.
 Khatri/Arora match for 23 1/2, 5-1 1/2"
 Arora Sikh charming girl MA, H.Ed.
 teacher in govt. Secondary School in
 Ludhiana. Box 6487F Tribune, Chandi-
 garh.

Match for beautiful slim fair Khatri
 Sikh girl 22/165 B.Sc. computer
 teacher. Box 6478F Tribune, Chandi-
 garh.
 Ramgarhia engineer/officer MBA/CA/
 Doctor/Lecturer. Match for M.Sc. M.Ed.
 girl 27, 5-5". Chandi-garh/Ludhiana Box
 6477F Tribune, Chandi-garh.
 Status match for beautiful Sikh girl
 B.Ed 25/5-3" only daughter 1st class
 marriage caste no bar. Box 6472F Tri-
 bune, Chandi-garh.
 Wanted a handsome qualified match for
 Ramdasia Sikh (Weaver) girl 5'-5", 22
 years doing M.Tech. father senior Class
 I officer. Box 6420F Tribune, Chandi-
 garh.
 Status match for very beautiful smart
 homely Gursikh Ramgarhia girl 5'-2"
 +22 B.Sc (Med) B.Ed. private teachers
 father supervisor public sector five fi-
 gures brother business educated vegeta-
 rian family. Box 1093CEP Tribune,
 Chandi-garh.
 Proposed match for Ahluwalia Sikh
 girl 24/5-4" (M.Sc. Physics B.Ed.,
 M.Ed) selected as Govt School Lectur-
 er. Mother Head Mistress, father lectur-
 er. Box 7850BN Tribune, Chandi-garh.
 Match for Ramdasia Sikh beautiful
 slim, sharp featured girl, BA, 28/5-3"
 course stenography, Chandi-garh/
 around preferred. Clean shaven no bar.
 Early marriage. Box 13349AB Tribune,
 Chandi-garh.
 Status match for M.Sc. B.Ed. Gursikh
 Arora fair slim girl 29/163/350
 teachess Public School. Father gazet-
 ted officer. Box 6487F Tribune, Chandi-
 garh.
 Gursikh match for Sikh/Arora em-
 ployed girl 25/5/ M.Sc. B.Ed

SUTANDEE UNIVERSITY
 Status match for very beautiful smart
 homely Gursikh Ramgarhia girl 5'-2"
 +22 B.Sc (Med) B.Ed. private teachers
 father supervisor public sector five fi-
 gures brother business educated vegeta-
 rian family. Box 1093CEP Tribune,
 Chandi-garh.
 Proposed match for Ahluwalia Sikh
 girl 24/5-4" (M.Sc. Physics B.Ed.,
 M.Ed) selected as Govt School Lectur-
 er. Mother Head Mistress, father lectur-
 er. Box 7850BN Tribune, Chandi-garh.
 Match for Ramdasia Sikh beautiful
 slim, sharp featured girl, BA, 28/5-3"
 course stenography, Chandi-garh/
 around preferred. Clean shaven no bar.
 Early marriage. Box 13349AB Tribune,
 Chandi-garh.
 Status match for M.Sc. B.Ed. Gursikh
 Arora fair slim girl 29/163/350
 teachess Public School. Father gazet-
 ted officer. Box 6487F Tribune, Chandi-
 garh.
 Gursikh match for Sikh/Arora em-
 ployed girl 25/5/ M.Sc. B.Ed

ningen av Repin som heter »De väntade honom inte« ... den målningen hade en liknande inverkan på mig ... om jag vågar säga det ... som den här reliefen på arkeologen ... Ni vet kanske vad jag pratar om, det är det här rummet där dörren har slagits upp ... Mannen har just klivit in i rummet ... i förgrunden står en kvinna i sorgkläder som ... nästan svimmar ... hon lutar sig mot en stol ... det finns några andra personer där i rummet som alla stirrar på den okände, den döde ... Ja, det är den där obeskrivliga kvaliteten ... i hans närvaro ... i hans kläder ... i feberglansen i hans ögon ... trasorna ... alltihop ... ja, det handlar säkert om tyg där också i någon mening ... men också om en person som ... ibland dyker upp förklädd till Walker ... Jag vet inte ... om det är nån metodologi i det här ... i det här arbetet ... men det är i varje fall ett försök att koppla ihop saker som förefaller motsatta.

Åhörare 2

Jag undrar om gör du nån skillnad på en sorts kritisk verksamhet och ditt konstnärskap eller om det bara är en del av alltihopa. Skiljer du på dem eller är de bara olika sätt att leta?

Jan Håfström

Antagligen gör jag inte det. Det är det första jag säger, men sen kan jag naturligtvis omedelbart säga nånting annat. Det är naturligtvis olika saker ... lite grann ... det beror på uppdraget ... hur man uppfattar det ... Man är friare och mindre fri ... som konstkritiker tror jag ... men i stort sett så tror jag att man ändå försvarar samma saker ... jag menar, det är samma sorts känslor som man dras till ... jag såg väldigt många udda utställningar när jag ... gick omkring ... Och så fick jag på något sätt den rollen till slut ... att jag ... var

tvungen att söka upp gallerier där ingen annan kritiker visade sig ... de tyckte liksom att det var ingenting att hämta där ... Men det beror ju på att jag är uppfödd med målare ... att jag känner deras liv ... och vet att det kan visas en jåkligt bra utställning på ett tråkigt galleri ... men det som är utmanande ... när jag tänker tillbaka på det där ... det är ju ... ja det är ju att skriva. Det är ju det det handlar om och anledningen till att Ulf var intresserad av mig det var ju att jag skrev, det var det vi hade gemensamt ... Han tyckte väl att det var underligt att kritiker uppskattade vad jag gjorde, men ... men ... eftersom *han* inte såg nånting ... Han undrade vad de såg ... för de hade ju inga ögon i skallen ... och det hade han ju ofta rätt i alltså ... men vår kontakt den handlade verkligen om orden och musiken i språket ... och kanske fick vi en del sagt i den där boken ... Men det är ju ett paradoxalt samtal ... efter den så sågs vi egentligen aldrig mer ... så det kanske bekräftade att vi inte riktigt förstod varandra eller att vi var långt ifrån varandra ... Men att vara kritiker ... många av de texter som jag skrivit om andra ... tycker jag håller ungefär samma nivå som ... som texter som jag arbetat med länge ... och som handlar om mig själv.

Åhörare 3

När du pratar om metod talar du så mycket om det tillfälliga, om det du plötsligt får syn på, på hur något plötsligt kristalliserar sig eller uppdragas och inte så mycket om vad ska vi säga ... görandet metodik. Du har talat ytterst lite här om hantverket om hur du gör saker och väldigt mycket om när de koncipieras om hur insikten blir till. Hur förhåller sig de där två ... ?

the CTB it would "confirm widely held suspicions among non-nuclear states that political expediency lay behind the promise of such a ban."

He did not explain why, in New York, as president, he did not insist on a firmer commitment on the nuclear non-proliferation issue.

There have been two major developments following the NPT extension conference in New York, where

And the second, continued low level tests by the nuclear weapon powers, in a range anywhere from 4 pounds to 500 pounds or even several tons, after the new treaty.

China has resumed nuclear tests, Now France proposes to do so, not on French soil but in the Pacific, amid strong and spirited protests by Australia and New Zealand.

President Clinton will consider later this week senior defence department official's plea to renew US underground nuclear tests for the first time since 1992 at levels equivalent to hundreds of tons of TNT.

The Pentagon says these tests are required to test the reliability of existing nuclear arms and develop new models of these powerful weapons.

However, even supporters of such tests acknowledge that these pur-

President Clinton has already signed a memorandum in January that says: "The CTB treaty must not prohibit activities required to maintain the safety and reliability of our nuclear stockpile." It is now moot whether the disclosure of this at the time would have made the delegates in New York more wary and circumspect about indefinite extension of the NPT.

Senior Pentagon officials, said the Washington Post, cite this passage as justification for inserting a loophole in the test ban treaty allowing nuclear blasts to be conducted by the five declared nuclear weapon powers.

Under one variant, such tests could continue only for a decade after the test ban. But, considering past promises, this will mean nothing unless it is inserted in the language of the CTB treaty itself and signed and ratified by the US Senate.

GCC lists diseases for job denial

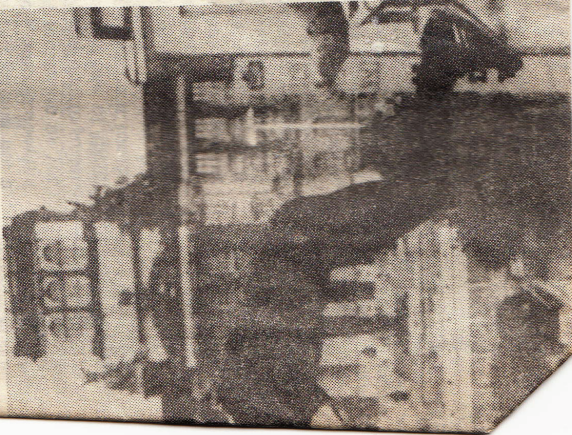
DUBAI, June 19 (UN) - Foreigners will be denied jobs in the six Gulf Cooperation Council (GCC) member-states if they are found to be suffering from AIDS, cancer, tuberculosis or any one of a lists of about 20 diseases, local newspapers reported today.

They said that other diseases tabi would render foreigners unfit for employment in the region include

The GCC groups Saudi Arabia, the United Arab Emirates, Oman, Kuwait, Qatar and Bahrain.

The committee's trip to India is the first in a series of visits planned to countries in South Asia, the Far East and West Asia which account for the bulk of the expatriate workforce in the Gulf states.

The moves are part of the efforts being made by the GCC states to prevent expatriates with communic-



able diseases from entering the region for work and to assign jobs to workers on the basis of their health status.

Expatriate labour are important not only because they constitute the majority of the workforce but because they are a burden on health services and facilities. "We have to make sure that they are medically fit to work here," the reports quoted Dr Saud-al-Qasimi, the UAE Health Under-Secretary, as saying.

The panel decided to visit India first because it accounts for the majority of the expatriates working in this region.

In India...

venereal diseases, hepatitis, malaria, malatia and known leprosy cases. Those who test positive for HIV will also be ruled out.

Jobs will also be given to those who suffer from chronic renal and hepatic failures, congestive heart failure, uncontrolled hypertension and diabetes mellitus, psychiatric diseases, physical disability and neurological disorders.

Colour blindness (for drivers) and deafness were cited as examples of physical disability.

All single women seeking jobs in these countries would be requested to take a pregnancy test, the reports said.

The list was finalised by an eight-member committee from GCC health



...dressed as Batman into paper crates piled on Saturday. The...

World

THE TRIBUNE, TUESDAY, JUNE 20, 1995 (7)

Resappoint non-nuclear states

the delegates ignored the US position that it needed nuclear weapons for the foreseeable future against any Third World threat.

One is the Pentagon's proposal to resume nuclear tests until the comprehensive ban treaty with which some of the nuclear weapon powers hope to cap the nuclear potential of

poses would be hard to verify and "the blasts would incidentally produce data applicable to work on new weaponry."

Officials at the energy department and arms control and disarmament agency are fighting the plan with support from independent arms control experts but their opposition has no significance

...powers, "this time including... they would avoid a time... plan to carry out the treaty's... to total nuclear dis... Mr Dhanapala said if a proposal... was put forward by one of the nuc... to continue testing after

...the NPT extension con... Jayantha Dhanapa... We have dis... and test...

Jan Håfström

Det där är ju naturligtvis viktigt ... jag menar [*pekar på bordet med sakerna*] böckerna ligger där, det där ligger där, påsarna ligger där och ... utan det där skulle jag ju aldrig ... göra det ... men ... men ändå ser jag mera idén i det hela ... Men det materiella ... det är klart att det att göra det ... att hantverket ... är väldigt viktigt ... men det sker ju ett ryck någonstans, då man plötsligt inte ser det materiella ... Det är då det händer ... och det kan ju vara hur grovt ... och se för djävligt ut ... men det skiter man i, man ser ... ja, det där ... dammet eller det innanför ... Det här är ju det tanklösa förfarandet, det som man inte pratar så mycket om ... Jag tänker ibland på en speciell anekdot som jag hörde när jag var barn i Göteborg i slutet på fyrtioalet ... mina föräldrar råkade känna Arne Stubelius, som var konstkritiker och teckningslärare i Göteborg och som hade skrivit en bok om Åke Göransson ... Arne berättade att Åke Göransson ... sista perioden då han bodde hemma hos sin mamma i Landala ... det var på sommaren 37 ... att han målade med skokräm ... färgen var slut ... penslarna också ... Han målade med fingrarna och skokräm på hennes speglar ute i hallen ... han gjorde självporträtt där han liksom bara fyllde i ... sig själv ... och när han hade fyllt där så gick han och la sig ... Och sen på ... morgonen suddade hon ut ... så diskade hon av det där ... Åke gick upp på eftermiddagen, vid tre-fyra tiden och satte igång igen ... fullt med porträtt ... men hon tog bort dem ... men det var ju i slutet ... det var då hon förstod det var ohållbart ... Då kom de från Lillhagen och hämtade honom ... och han kom ju aldrig hem ... Men den här berättelsen ... den tycker jag komprimerar hela det här om – vad är ett verk? Fan, det finns ju inte! Och ändå ... han gav allt ... tuberkulös och schizofren. Åke Göransson statuerar ett märkligt exempel som jag har svårt att glömma ... ja, helt enkelt att han går

under i sitt försök att fullända det här porträttet och att materialet förefaller så perifert och tillfälligt ... Jag menar ... jag tänker ofta på ... Ragnar Sandberg, han rymde ju och kom till Stockholm och blev professor, och han var förmodligen jävligt trött på de där sinnesjuka göteborgarna ... Men ändå ... ändå ... så måste man stanna upp nån gång och se Åke på Höjdgatan 10, stå där framför den där utsikten som han repeterade varje dag ... jag tycker att han är ett enastående exempel ... jag menar: bara bilden är kvar, allt annat förlorat ... jag menar att det kanske är en bra slutbild alltså på den här verkdiskussionen.

(Nedtecknat från inspelning av Magnus William-Olsson)

Mats Persson

Hôtel Imaginaire

*Hotellet där fragmenten, drömmarna och de ofullgångna
utkastet tagit in, hotellet där det intuitiva skapandets
musa delar rum med Kapten Kalkyl*

... hur gripande vore det ändå inte att runtomkring en katedral hitta de vackra stenresterna efter misslyckade försök, de halvgångna utkasten i sällskap med andra som förts längre men likväl hejdats före sin fullbordan, alla dessa ansatser till katedraler som trängs kring den stora eller håller sig vid sidan av eller bakom den, för att uttrycka det som blott hon kan uttrycka rent, men som endast de alla tillsammans generöst och uppriktigt uttrycker.

Henri Michaux (1958)

I drömmen försöker jag komponera en grund, en klangbotten, med hjälp av fragment, brottstycken och ornament, tagna ur en större helhet. Detta visuellt gestaltat som om fragmenten flöt på vattnet och tillsammans bildade en yta som var förutsättningen för vidare arbete. En klangbotten, där fragmenten hör ihop och genom släktskapen överbryggas tomrummen mellan dem.

I december 2009 ställde Laris Strunke ut måleri på Konstakademien i Stockholm. Strunke brukar om somrarna vandra i fjällen

och låta sig inspireras av former i naturen, former som han – till hjälp för minnet – brukar teckna ned på små papperslappar, som han sedan tar med sig hem till ateljén. Under långa perioder arbetar han sedan med en och samma form, visserligen med variationer, men han utgår alltid från grundformen, som han först målar upp på duken. Hans måleri är starkt, kraftfullt och fysiskt. Han föredrar att arbeta på stora dukar, där just det fysiska momentet blir en bärande del av verket.

En av målningarna på utställningen skilde sig ifrån de övriga: mot en gul-grön-ockrafärgad bakgrund avtecknade sig något som liknade ett märkligt fågelhuvud. På vernissagen berättade han hur målningen kommit till. Han hade som vanligt målat upp grundformen och börjat lägga färg i de olika fälten, då han plötsligt hejdade sig, betraktade vad han gjort och sade till sig själv: »Så här kan den ju också se ut. Det räcker så här. Den är bra nu!« Den ursprungliga avsikten var en helt annan, men, som han sade: »Hade min avsikt från början varit att göra målningen så här, då hade jag aldrig någonsin klarat av det!«

Vilhelm Ekelund kommenterade detta redan 1925 i *Lefnadsstämming*: »Afsiktlighet kräver endast en ytlig, vulgär och grof disciplin. Till oafsiktlighet hör mer, hör den finaste disciplin. Hur mången begåfning, som af sin (...) konstnärsinstinkt ledts rätt i det väsentliga, i den vissa känslan af att konstens ädelhet ligger i oafsiktlighet, har ej gått förlorad därför att han ej förstått detta andra: att oafsiktlighet är något som ej fås till skänks.«

I drömmen framförde jag ett eget verk. Jag reciterade en text av Almqvist samtidigt som jag ackompanjerade mig själv på piano. Musiken hann aldrig riktigt ta form, men den var spröd och fragmentarisk, recitationen sjungande.

Regelbundna ackord, resultatet av permutationer och kombinatorik, där toner hänger kvar, bildar melodier, melodifragment. Stämmor i kontrapunktiskt spel. Pedalen går successivt in och suddar, förändrar, skapar mångtydighet.

Färger, former – former som blir ytor, volymer. Ett maniskt arrangerande av stilleben: bord, böcker, vaser, modeller, bakgrunder – bakgrunder som dessutom spretar åt olika håll och ibland tar överhanden – avsikter, föresatser, uppsåt. Men när denna planläggning brister, när uppsåten rämnar och kaos lyser fram genom sprickorna, då lyfter måleriet! När han inte orkar planera längre utan bara målar »det som är«, när han intuitivt sammanfattar vad han hela tiden sett inom sig och närmar sig det avsiktslösa, då sker något mirakulöst: bord, böcker och vaser tycks sväva som former i luften, lösgjorda från funktionen att vara bord, bok och vas. De befinner sig i ett imaginärt rum där färg och form bara är sig själva. Då uppstår stor, poetisk konst, då lyser måleriet. Jag talar här om Karl Isakssons måleri. Det skulle lika gärna kunna handla om Arnold Schönbergs musik från 1910-talet, musik mellan två systembyggen.

Mäster Vilhelm säger: »Afsikten är en tjuf. Afsikt isolerar från kraft. Den frie är helt och hållet hängifven: hängifven som planeten kring sin sol.«

Även Novalis kommenterar detta: »I all diktning måste kaos skimra fram genom ordningens regelbundna flor.«

Du vandrar genom en obekant skog, liksom följande en inre kompass. Än står du framför en tät, nästan ogenomtränglig del av skogen, än är det klippblock eller djupa raviner som försvårar framkomligheten. Så skymtar du plötsligt, mellan trädstammarna, ljuset

från en glänta i skogen. Du tar dig dit och befinner dig snart på en ljuvlig äng, liksom svävande i ett tillstånd utanför tiden. Sådana gläntor, riktninglösa ögonblick – »stasis« – förekommer ofta i Carl Jonas Love Almqvists musik.

Novalis säger: »Allt vara, varat överhuvudtaget är ingenting annat än frihetens vara – ett svävande mellan extremer, som nödvändigtvis måste förenas och nödvändigtvis skiljas åt. Ur denna svävandets ljuspunkt strömmar realitet – i den är allt inneslutet.«

I Almqvists musik finns många element som man definitivt inte hittar i annan musik från den här tiden – åtminstone inte i Sverige. Vid ett tillfälle spelade jag pianostycket *Det doftar i Sättras skog* för Lars Forssell. Efteråt utbrast han: »Åh fan! Kan han ha hört Schumann? Nej, det har han ju inte, det här är *före* Schumann!«

Almqvist är i många avseenden en radikal modernist, som föregriper tendenser och kompositionstekniker som kom att utvecklas först under 1900-talet. Den »instinktiva« musik han sade sig vilja skapa är inte enbart nedskrivna improvisationer utan här finns ofta en mycket medveten planering. Musiken blir en lycklig förening av intuition och kalkyl. Det fantasteri och den oförutsägbarhet som finns i hans experimenterande med materialet och med formen, utgjorde dock en våldsam provokation i det akademiska musiklivet. Men han visste precis vad han ville och han framhärjade i tron på sina idéer.

Fläckar av sol på golvet i katedralen i Strasbourg. Man kan se molnen röra sig. Omålade fält i glasfönstren släpper igenom solen, himlen och molnskuggorna. Att skapa en musik som är som de vibrerande ljuspunkterna på golvet. Skimrande återsken av något större, något ogripbart. (Så kanske all konst också kan uppfattas: som avtryck av en annan verklighet.)

I många av Torsten Renqvists grafiska blad från mitten av 1960-talet finns en väntan, ett stillastående, kanske rent av ett novaliskt svävande tillstånd. Bilderna liksom håller andan. Etsarnålen går på något sätt av sig själv: förstrött snirklar den runt, skapar former och gestalter som ger intryck av oavsiktlighet, tillfällighet och slump. Här finns en väntan, kanske en väntan på att formerna ska ta skulptural gestalt? Detta är precis vid den tid när han är på väg att överge måleri och grafik för att ägna sig åt skulptur. I de här grafiska bladen, ofta med motiv från skogen och skogsbrynet utanför ateljéfönstret i Kummelnäs, finns en spröd, nästan vilsen poesi, ett stillaständets och svävandets poetiska uttryck, besläktat med Almqvists.

En musik bestående av en kontinuerlig men ständigt föränderlig klang. Därtill en komplex väv av strukturer i olika skikt, inflätade i varandra. Skikt i olika tempi, skikt som hela tiden förändras i ett slags looping-teknik med en förändring för varje omtagning. Varje element står i relation till de övriga. Ackordet – hela tiden närvarande – förändras gradvis. Långsamma klangfärgsförändringar i de olika stämmorna. Materialet, ur vilket allt härrör, tänjs ut, komprimeras och projiceras i tiden, betraktas ur skiftande, rumsliga perspektiv. Ackordet: »ljuset vid den roterande världens stilla punkt«.

All konst är egentligen samtida. Men vi kommer naturligtvis aldrig att kunna se de egyptiska gravmålningarna eller Goya eller ens Cézanne med samtidens ögon. På samma sätt kan vi heller aldrig höra Bachs musik som kyrkobesökarna i Thomaskyrkan gjorde. Vi kommer aldrig att kunna rekonstruera öronen hos hans samtid. Det enda vi kan göra är att försöka härma lätet från hans tid genom

att spela på – som det heter – »instrument från Bachs egen tid«, pinsamt medvetna om att instrumenten antagligen byggts om eller att t.ex. strängarnas kvalitet, tjocklek och spänning var annorlunda då. Men vi kan heller inte spela Bach som vore vi oskulder, som om vi aldrig hört Busoni, Reger eller 50-talets symaskinsbarock. Eller Glenn Gould. Det handlar om att vi – med hjälp av gamla instrument – måste ta musiken in i vår tid, erövra den liksom inifrån, ge den liv och låta den brisera med full kraft. Eller som Peter Weiss formulerar det i en notis om Dante: »Hans tid gav något åt vår tid, det viktiga var inte om vi förstod hur han menat, det viktiga var att det fick liv i vårt medvetande.«

Jag befinner mig på en ö. Samtidigt som jag vid horisonten ser ett flygplan störta, hittar jag på stranden en tidning, där just denna flygkatastrof beskrivs med foton på de omkomna.

Simultanitet – att inringa tiden, att betrakta den från olika håll samtidigt.

Strindbergs »Ett drömspel« – kanske som »opera« – där alla scener framförs simultant som loopar i olika tempi på olika platser i rummet.

Musik som en skulptur. Man går runt och igenom den men man kan aldrig se eller höra den som en helhet. Helhetsbilden skapas av minnesfragment som man sammanfogar.

»Traditionen, vårt förhållande till de gamla mästarna, skall tas för vad den är: ett medel som kan berika vår kunskap. Att överskrida innebär att tillägna sig detta, men ha mod nog att förkasta det. (...)

Har ditt måleri utvecklats till rent kopierande av de gamles sätt att måla, försvinner dina egna visioner. De återvänder när du befriat dig från det ängsliga beroendet av traditionen och använder din kunskap om det förflutna som ett hjälpmedel bland många andra.«

Denna visionära text ingår i en essä med titeln *Tankar om konst av Munken Den Bittra Pumpan* och skrevs i Kina i slutet av 1600-talet av den buddistiske munken Shih-t'ao. Texten har översatts till engelska av såväl Osvald Sirén som Lin Yutang. Den sistnämnde har sagt att det är en av de svåraste och mest egenartade texter han någonsin arbetat med. 2006 kom den första översättningen till svenska av Ola Granath.

Essän utgör ett angrepp på 1600-talets etablerade, manieristiska tuschmåleri i Kina, där det gällde att så noggrant som möjligt kopiera och reproducera »de gamles« bilder. Man försökte imitera och efterlikna deras teknik, penselföring, formspråk och överhuvudtaget deras sätt att avbilda träd, gräs och stenar. Grunden i Shih-t'aos tänkande och metod är »i-hua« – det unika penseldraget, som inte rekonstruerar eller återger något som konstnären sett i förväg. I-hua – penseldraget, linjen, strecket, som snabbt och spontant blir till i det kreativa ögonblicket efter kontemplativ fördjupning och koncentration. I-hua – det allt innefattande penseldraget, som även är en kreativ process, där penseldragen följer på varandra i ett snabbt, oavbrutet flöde, i en kontinuitet, som inte får avbrytas. Resultatet får heller inte »förbättras« efteråt. Konsekvensen av Shih-t'aos metod blir ett motivlöst måleri där linjen är sig själv nog. Penseldraget som bara är sig självt.

Kalligrafin har i Kina betraktats som den förnämsta konstarten, kanske på grund av den direkthet och det inslag av spontanitet, som – enligt konstnären Rune Hagberg – »ger penseldraget en direkt kontakt med det skapande ögonblicket, d.v.s. med konstnärrens primära upplevelse, med skapandets källsprång«. Enligt Rune

Hagberg har kalligrafin i Kina alltid tenderat till abstraktion. Tecknens läsbarhet som ord har inte alltid varit det viktiga. Därför kan man ibland i kinesisk kultur träffa på ett slags nonfigurativ kalligrafi, tecken vars form blivit till i penseldragets ögonblick, spontant, men utan en språklig funktion: i-hua.

I västerlandet har mimesis – efterbildningen – under långa tider dominerat sättet att betrakta konsten. I den syn på bilden som växte fram i det gamla Kina är bilden likställd med verkligheten, den utgör en parallell värld.

Rune Hagberg – tuschmåleriets mästare – har under hela sitt liv studerat och inspirerats av de kinesiska källorna. I sitt eget måleri arbetar han inom i-huas tankesfär i sina ständiga försök att närma sig det kreativa momentet, det utsägliga. På frågan vilken idé han har innan han fattar penseln för att utföra ett tecken eller en målning, svarar Rune Hagberg: »Det är att inte ha någon idé alls. Att vara absolut tom. Då blir det bra. Men det inträffar inte så ofta. I en målning som blir bra, som jag godkänner, där ligger centrum utanför bilden. Det finns något som är frånvarande och som gör sig gällande i tecknet.« Vidare säger han: »Den ideala skapelseakten är när något blir till av sig självt, bara uppstår, växer fram som när en knopp slår ut eller ett löv faller.«

Parallellerna till musik är uppenbara: improvisationen – ögonblickets skapande – det intuitiva, kreativa momentet – nuet som en frukt av erfarenheten.

Vilhelm Ekelund säger: »Inspiration är inget annat än tystnad. Men det är larmet i dig själv som skall bringas till att upphöra. Först så uppstår den verkliga tystnaden. Hvad är det som bildar larmet i dig själv? Afsikten.«

Vad betyder det när jag i drömmen ser min långa, gröna linjal, som jag under många år använt i mitt komponerande, ligga sönderbruten, i flisor, på marken och att det antagligen är jag själv som brutit sönder den i ett vredesutbrott?

Kinesisk visdom går som en dold källåder genom den västerländska modernismens historia. Hos Josef Matthias Hauer går den skimrande i dagen.

I slutet av 1910-talet kände Hauer ett starkt behov av att förändra och förnya sitt sätt att komponera. Han började renodla sitt arbete med musikaliska byggstenar – korta fraser, kadenser med 10, 11 eller ibland kvintcirkelns alla 12 toner – byggstenar, som sedan sammanfogades till större enheter. Under arbetets gång insåg han snart att byggstenarna med alla tolv toner var de mest givande och utvecklingsbara. »Melos gick nu upp för mig i hela sin storhet«, skriver Hauer.

Begreppet Melos kan först tyckas vara en mystifikation, men på många ställen i sina teoretiska arbeten försöker Hauer verkligen ge *sin* bild, *sin* tolkning av det begrepp som egentligen innebär det ofattbara. Han försöker gripa det ogripbara:

»... alla former i vilka världen tar gestalt, uppenbarar sig, kan härledas till det rena Melos ...«

»... alla tingens urgrund kan förstås enbart på ett verkligt andligt plan genom Melos ...«

»... det rena Melos skapar den andliga förbindelsen mellan alla ting såsom det även skapar förbindelse mellan melodins enskilda toner ...«

När Hauer i sina texter skriver »Melos/Tao« blir det helt tydligt var hans inspirationskällor står att söka: i den kinesiska filosofin och framför allt inom taoismen. Överhuvudtaget finns det många

esoteriska komponenter i Hauers skapande. Han hade i sin ägo och studerade tyska översättningar av flera kinesiska urkunder, såsom *I Ching* och *Dao De Jing*. Han lärde också känna den berömde sinologen Richard Wilhelm, som översatt många av de gamla kinesiska texterna. Wilhelms översättning av *I Ching* ansågs länge som den bästa.

Den nyutkomna engelska översättning som förläggaren Kurt Wolff just låtit trycka och som hans son Christian 1950 överlämnade till John Cage som present vid sin första kompositionslektion och som totalt förändrade Cages musikaliska världsbild, var just Richard Wilhelms tyska översättning i engelsk språkdräkt! (Märkliga trådar tvinnas, underjordiska flöden går i dagen ...)

Djupgående studier i kinesisk visdom kom att i grunden förändra även Hauers musikaliska universum. Man kan undra om inte just detta var orsaken till det hätska och aggressiva motstånd Hauers musik mötte – t.ex. Adornos arroganta utfall mot hans »hårdnackade dilettanteri«, »provinsialism« och »naivitet«. Det är ju också lätt att förlöjliga en person med Hauers ibland högstämnda »kosmiska anspråk«. Men det som ingen av belackarna, varken då eller senare, kunnat inse, är Hauers genomgripande och omvälvande radikalitet. Från och med 1919 bryter han totalt med den europeiska, expressionistiska traditionen. Enstämmighet, enkelhet med extremt långsamma tempi, avsaknaden av dramaturgiska »knep« som utveckling, höjdpunkter och kulminationer, skapar en musik som står meditationen nära. Musiken – kanske t.o.m. sprungen ur meditativa tillstånd – bara finns där och tiden tar plats i den på ett sätt som aldrig tidigare.

I en text från 1920 beskriver Hauer sina försök att närma sig en intuitiv kompositionsmetod. Efter förberedelser, som inför en meditation, försätter han sig i ett tillstånd av fullständig affektlöshet. I ett tanke- och känsllovakuum spelar han så i pianots mellan-

register, oktavens tolv toner, en efter en, ytterst långsamt. Han gör en paus och låter det han just spelat klinga vidare inombords. Därefter upprepar han tonerna i samma ordningsföljd, men för varje gång alltmer uttrycksfullt och med de agogiska och dynamiska förändringar han hört inom sig i pausernas tystnad. »Sålunda har, genom rytmisk gestaltning, det rena, atonala Melos blivit till melodi«, skriver Hauer. »Det som upplevdes mellan tonerna, alltså utanför rummet, materian och det sinnliga, det är den rena rörelsen, rörelsen själv, intuitionen, den musikaliska ur-upplevelsen.«

(Shih-t'ao och Rune Hagberg väntar i båten nere vid floden, inte långt härifrån ...)

När Hauer skulle sammanfoga sina musikaliska byggstenar till större helheter använde han sig ofta av slumpmetoder eller skapade rent intuitivt en ordningsföljd, som i varje ögonblick precis lika gärna kunde ha blivit en annan.

I *Anecdoticon magnum almaquianum*, skriven under exilen i Amerika, låter Almqvist Herr Hugo skapa med hjälp av slumpen. Herr Hugo ger i uppdrag åt Sekreteraren att ur ett skrin – överfullt av lösa lappar med anekdoter, notiser och infall – ta upp lapparna och »införa dem i en foliovolym, just så som de falla sig i dina händer«. Detta skall bli Den Stora Boken, där man kan börja läsa var som helst och gå åt vilket håll som helst, Världsboken, som uttrycker och innehåller allt, Den Totala Bok, som Mallarmé drömde om men aldrig genomförde. (Hans intresse kom alltmer att fokusera på tomrummen mellan orden än på orden själva.) »Arbetet är på hvarje sida hufvud, på hvarje svans«, säger Herr Hugo. Alltså: en labyrinth, vars ingång och utgång växlar med vars och ens blädbrande. Ett verk utan centrum, där varje moment, varje tanke har sin egen tid, sitt eget ögonblick. Som hos Hauer. Eller som hos Lotta Lotass.

Den vita jorden och *Den svarta solen* är två magnifika sabotage mot det linjära berättandet och den kronologiska tidens diktatur. *Den vita jorden* består av 148 texter på lösa blad, som läsaren plockar upp ur en låda – kanske slumpvis – och bestämmer därigenom själv ordningsföljden, skapar sin egen läsning. I *Den vita jorden* upphör själva tiden, den kronologiska tiden, eftersom allt egentligen kunde äga rum samtidigt. Varje moment är utbytbar, kan i varje ögonblick ersättas av ett annat.

I *Den svarta solen* – ett genialt och musikaliskt konstruerat ordbygge – låter Lotta Lotass läsaren, instängd i en dystopisk labyrint, välja sin väg genom ett gigantiskt byggnadskomplex. I vart och ett av de 340 textavsnitten ställs läsaren inför flera val att gå vidare, val som ofta innebär att man om och om igen kommer tillbaka till samma avsnitt, samma rum. Även här har tiden stannat.

»Vad själva slumpen är«, skriver Inger Christensen, »det vet vi förstås inte, det ligger i sakens natur. (...) Därför kan det naturligtvis finnas något hos slumpen som vi inte uppfattar. Slumpen skulle lika gärna kunna uppfyllas av en ordning som sänder på helt andra frekvenser än vår mänskliga uppfattningsförmåga kan uppfånga.«

Musiken skrivs ned på notpapper i form av smala pappersremсор, som limmas ihop som länkarna i en lång kedja. Skriften utåt. Kedjan fotograferas sedan i ett stort antal positioner. Fotografierna visar sporadiskt synliga noter, slumpvisa fragment av kedjans påskrift. Partituret utgörs av ett valfritt antal fotografier som framförs i sekvens eller i flera skikt på varandra. För valfritt antal valfria instrument.

1982 gjorde Leif Elggren en serie om 12 grafiska blad – kallad *12 repningar* – genom att varje dag under 12 dagar i rad ha en kop-

parplåt i fickan, klockan 12.00 lägga ner den på golvet eller marken, där han just då råkade befinna sig, och vrida om med foten. Elggrens arbeten kan ses som en konsekvent vidareutveckling av Axel Fridells sätt att bearbeta plåtarna, det som kamraterna på Grafikskolan kallade att »fridellisera«. Elggren låter på så sätt, med slumpens hjälp, tiden och rummet – den tillfälliga platsen – rista in sig i den skapande processen, ta plats i bilderna. Han säger: »Man bäd-
dar för att få något tillbaka och sedan är det bara att ta emot.«

Novalis säger: »Den som har rätta sinnet för slumpen kan använda allt slumpartat för att bestämma en obekant slump. Han kan med samma framgång söka ödet i såväl planeternas ställning som hos sandkornen eller i fåglarnas flykt.«

Franco Leidis kopparstick uppvisar en nästan kuslig precision, en kirurgisk exakthet, som om han med skalpell frilägger och avslöjar vad som försiggår i »det stängda rummet«. Tuschteckningarna, gestaltande liknande situationer, med sina ojämnheter, spretigheter och groteska infall, innehåller ett annat slags liv. Här finns oavsiktliga tuschplumpar, som ändrar färdvägen och skapar nya innebörder, ger den planerade bilden en knuff i en helt annan riktning. Planen, avsikten retuscheras, saboteras, omintetgörs. Ett nytt liv skapas.

Resan från Rödby till Köpenhamn går i mörker eftersom vagnens belysning inte fungerar. Skymningen faller sakta över det förbirusande landskapet. Dimstråk löser upp det i dess beståndsdelar. Träd, dungar och hus dyker upp på ett överkligt, nästan mystiskt sätt i den mjuka, böljande dimman. Figurationer, lösta ur sina sammanhang, får ny identitet – upplösta former, deformationer, uppdykan-

den, försvinnanden ... Och över allt detta, som ett raster, reflexerna i tågönstret från den alltmer mörknande kupén. Idén till en musik.

En utställning med Siri Derkerts verk ger ett mirakulöst levande intryck. Hennes rastlösa kreativitet, som avspeglar sig i skisserna och i de nerviga teckningarna, hennes intresse för okonventionell teknik och hennes ständiga experimenterande med oprövade material – bokstavligen in i det sista – gör att en utställning med hennes verk sjuder av liv. Här finns inte de avslutade, färdiga och fullbordade »mästerverken«, utan det är som om hon tillfälligt stannat upp i en pågående arbetsprocess. Hon har inte fullbordat sina verk, hon har övergett dem.

I en intervju 1965 säger Siri Derkert: »Jag avskyr egentligen allt som är perfekt. Därför blir jag t.ex. så glad när jag hör någon spela falskt! En perfekt musik är ju en död musik – en musik med en falsk ton i är ju en musik av en ofullkomlig människa som vågar!«

»Viljan: konstens död«, säger Henri Michaux. I sitt måleri är det just de inre fantomerna, spökbilderna och de förvridna gestalterna *bortom* viljans domäner som Michaux söker gestalta – landskapen och skuggorna som inte tillhör denna värld. Det han söker är väl egentligen sig själv, det andra jaget – »le double«. Han borrar sig inåt mot det extatiska tillståndet. »Att måla, komponera och skriva innebär att genomkorsa sig själv. *Däri* består äventyret att leva.« Det är under detta sökande inåt som Michaux upptäcker meskali- net – nyckeln till den förbjudna världen, den inre rymden.

För Michaux blir viljan ett instrument med vars hjälp han kan utplåna sin egen personlighet, sina begär och sina behov – kort sagt: sig själv och det medvetna jaget – för att om möjligt komma åt

underliggande, djupare skikt. Michauxs avsikt blir att utsätta sig för den totala avsiktslösheten, tillståndet bortom viljan. Han gör sig öppen och tillgänglig för »det som möjligen skulle kunna hända *trots* mig själv«.

Musiken var för Michaux en livslång följeslagerska, ett mer personligt och elementärt uttrycksmedel än orden och med dess direkthet och omedelbarhet ett medel att nå de inre regionerna bortom jaget. De långa improvisationerna vid pianot var säkerligen försök i den riktningen.

Michaux skriver att »musik gör tiden sinnligt förnimbar«, men musik kan även uppfyllas av tystnaden: »I min musik finns mycken tystnad. Det finns framför allt tystnad. Det finns framför allt en annan tystnad som måste finna sin plats. Tystnaden är min röst, min skugga, min nyckel.« Michauxs texter formar sig ofta till veritabla lovsånger till musiken, men de präglas också av drömmar om en visionär musik, ett slags ljudkonst bortom vad man då, i allmänhet, kallade musik.

Av Michauxs kompositioner finns inget bevarat, endast hans medverkan på ljudspåret till den hallucinogena filmen *Images du monde visionnaire* – ett collage av bearbetade, konkreta ljud. Om de nattliga seanserna med improvisationer vid pianot kan endast hans grannar vittna. Inget finns inspelat. I *Premières impressions* från 1949 förklarar han sin inställning, samtidigt som han också formulerar sin konstnärliga ståndpunkt, sitt musikaliska credo:

»Man har försökt få mig att spela in. Sedan ett år tillbaka äger jag en inspelningsapparat, men jag sätter mig på tvären inför den. Inspelningsnålen att övervaka, skivan att övervaka, byta skiva efter tre minuter (...) hålla ett öga på spåret medan man spelar, tänka på att det ska bli ett stycke när stycken är just vad man inte tycker om, utan i stället upprepningarna, longörerna, att gå sin egen väg, inte gå någon väg alls (...) inte göra människomusik och framför allt

inte någon tonsättarmusik och framför allt inte någon västerlänningmusik, hellre sparmusik, musik av sparvar som inte är särskilt målmedvetna, sparvar som sitter högt uppe på en gren och försöker kalla på en människa ...«

Michaux upplevde säkert själv sårbarheten och det hudlösa i improviserandet. Därför vägrade han göra inspelningar. Han vägrade att förtingliga sitt intima och personliga förhållande till musiken. Improvisation och intuitivt skapande är en livshållning, ett sätt att leva, där människans samlade erfarenheter plötsligt briserar i nuet. En ögonblickets konst med livet som insats.

Tillsammans med skissen, fragmentet och det oavslutade utgör improvisation och intuitivt skapande ett attentat mot det fulländade, avrundade mästerverket, ett attentat mot etablissemangets dröm om det representativa konstverket.

John Cage skriver: »Konsten beskrivs som om den lyste upp medan det övriga ligger i mörker. (...) Om det fanns en del av livet tillräckligt mörk för att utestänga ljuset från konsten, skulle jag vilja vara i det mörkret, kanske famlande omkring mig, men vid liv.«

Att befinna sig där, liksom i gliporna mellan kategorier, innebär en utsatthet och en försvarslöshet gentemot diskursiva angrepp. Men det är där ute i mörkret, i snåren, på de knappt upptrampade stigarna, som det pulserande livet finns.

Vi befinner oss på en ö. Den svarta sommarnatten lysas upp av kraftiga blixtar runt horisonten. Märkligt hur ljust det faktiskt blir under bråkdelen av en sekund. Men, allt detta försiggår under absolut tystnad – inte en åskknall, inte ens en antydning till åskmuller. Natten är svart, tyst och stilla. Som om ett ljudlöst krig pågår runt omkring oss.

LITTERATUR

- Almqvist, C. J. L.; *Anecdoticon magnum almaquianum*. Kommenterad av Magnus Florin, Anders Olsson och Håkan Rehnberg. BLM 1988:1, Stockholm 1988
- Cage, John; *Om ingenting*. Texter valda och översatta av Torsten Ekbohm och Leif Nylén. Bonniers, Stockholm 1966
- Christensen, Inger; *Hemlighetstillståndet*. Översättning Anna Hultenheim. Ariel förlag, Knopparp 2011
- Ekelund, Vilhelm; *Lefnadsstämning*. Bonniers, Stockholm 1925
- Hagberg, Rune; *Gränsens position*. Sandler AB, Stockholm 1989
- Hagberg, Rune; *Händelser*. JHB förlag, Löderup 2008
- Hauer, Josef Matthias; *Musikerbriefe (1919)*. Archiv der Wiener Stadtbibliothek
- Hauer, Josef Matthias; *Deutung des Melos*. E. P. Tal, Leipzig/Wien/Zürich 1923
- Hauer, Josef Matthias; *Vom Melos zur Pauke*. Universal Edition, Wien 1925
- Hauer, Josef Matthias; *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*. Universal Edition, Wien 1925
- Laaban, Ilmar; *Michaux och musiken*. Nutida Musik 1968/69:3, Stockholm 1969
- Larsson, Hans; *Intuition*. Bonniers, Stockholm 1920
- Lao Zi; *Dao De Jing*. Översättning Göran Malmqvist. Bakhåll, Stockholm 2008
- Lin Yutang; *The Chinese Theory of Art*. Panther Arts, London 1969
- Lotass, Lotta; *Den vita jorden*. Bonniers, Stockholm 2007
- Lotass, Lotta; *Den svarta solen*. Bonniers, Stockholm 2009
- Michaux, Henri; *Passages 1937–1963*. Gallimard, Paris 1963
- Novalis; *Werke*. Studienausgabe Verlag C. H. Beck, München 1987
- Rätz, Ricarda; *Josef Matthias Hauers Theorie und Musik*. Mensch & Buch Verlag, Berlin 2003
- Shih-t'ao; *Några klagörande kommentarer kring konsten att måla*. Tolkning Ola Granath. Rosenlöfs Bok, Sandviken 2006
- Söderberg, Rolf; *sak Siri Derkert*, Stockholm 1974
- Weiss, Peter; *Notisböcker 1971–75*. Översättning Ulrika Wallenström, Arbetarkultur 1984

NOT. Texten har tidigare publicerats i en lite annorlunda form i antologin *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer på ett tema*, Magnus Haglund (red), Daidalos 2012.

Medverkande

Jan Häfström (f. 1937) är konstnär och kritiker. Debuterade 1966 och har sedan dess varit ständigt verksam och aktiv såväl på den svenska konstscenen som internationellt. Han har arbetat i flera genrer, måleri, installationer, filmer, scenografi, m.m.

Jonna Hjertström Lappalainen (f. 1969) är filosof verksam vid Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns Högskola. Hon disputerade 2009 med avhandlingen *Den enskilde – En studie av trons profana möjlighet i Søren Kierkegaards tidiga författarskap* (2009).

Christina Ouzounidis (f. 1969) är dramatiker och regissör. En av grundarna till gruppen *Teatr Weimar*. Hon har skrivit en lång rad uppmärksammade pjäser som, ibland i hennes egen regi, satts upp på ledande svenska teatrar. Är även verksam som konstnärlig forskare.

Mats Persson (1943) är pianist, tonsättare och skribent. Som interpret har han framförallt ägnat sig åt nutida musik, inte sällan i duo tillsammans med pianisten Kristine Scholz. Åtskilliga tonsättare från hela världen har skrivit verk direkt för honom.

Magnus William-Olsson (1960) är poet, kritiker, översättare och ledare för FSL:s forskarseminarium. Har tidigare i serien *Ariel Litterär Kritik* publicerat boken *Läsningen föregår skriften – Poesins aktualitet* (2011).

Innehåll

<i>Inledning</i>	5
<i>Magnus William-Olsson</i>	9
Denna oroligt uppmärksamma ensam-med-mig-självpolka i mörkret	
<i>Christina Ouzounidis</i>	37
Den retoriska situationen och textens ontologi, eller En uppenbarelse av en aspekt av den metafysiska erfarenheten som inte kan uppenbaras på något annat sätt, eller Om hästar	
<i>Jonna Hjertström Lappalainen</i>	65
Att reflektera över det som ännu inte sagts	
<i>Jan Häfström</i>	89
En kopp te i Dharamsala	
<i>Mats Persson</i>	107
Hôtel Imaginaire. Hotellet där fragmenten, drömmarna och de ofullgångna utkasten tagit in, hotellet där det intuitiva skapandets musa delar rum med Kapten Kalkyl	
Medverkande	127