

# Innehåll

<b>Jesper Olsson</b> Metodfiske	<b>4</b>
<b>Khashayar Naderehvandi</b> Min bästa metod för att skriva sant-sant	<b>13</b>
<b>Anders E Johansson</b> Treva	<b>14</b>
<b>Carin Franzén</b> Ekologisk anamnes	<b>23</b>
<b>Eva Löwstedt</b> Min bästa metod för de outhärdliga frågorna	<b>30</b>
<b>Samira Motazedi</b> Min bästa metod för att leva sida vid sida med smärta	<b>31</b>
<b>Joni Hyvönen</b> Se med slutna ögon	<b>32</b>
<b>Jacek Smolicki</b> Lyssna bakåt, vandra framåt	<b>40</b>
<b>Isabella Nilsson</b> Montagedrämmar	<b>49</b>
<b>Antonia Majaca &amp; Luciana Parisi</b> Instrumentalitetens möjlighet	<b>57</b>
<b>Tomas Andersson</b> Min bästa metod för att översätta	<b>63</b>
<b>Frida Berntsson</b> Väva	<b>64</b>
<b>Christian Holmberg Sjöling</b> Min bästa metod för att tillaga ett grishuvud	<b>71</b>
<b>Sven Anders Johansson</b> Litteratur är samhällets metod att komma till uttryck	<b>72</b>
<b>Marit Kapla</b> Min bästa metod för att skriva en text	<b>80</b>
<b>Linda Boodh</b> En ironisk metod	<b>82</b>
<b>Arman Fanni</b> Alla skådespelare är metodskådespelare	<b>86</b>
<b>Ellen Söderblom Saarela</b> Min bästa metod för att iscensätta sin egen död	<b>91</b>
<b>Petra Källman</b> Min bästa metod för att tömma tarmen	<b>92</b>
<b>Jussi Parikka</b> Gräva	<b>93</b>
<b>mirko nikolić</b> Utvinningsimperiernas expansion	<b>98</b>
<b>Magnus William-Olsson</b> Min bästa metod för att ändå inte	<b>113</b>

## Inledning

Vilken är din metod? Frågan är svår att komma undan för den som vill ägna sig åt någon sorts systematisk kunskapsinhämtnings. Idag är själva metodbegreppet omstritt. För kallas inte hela mänsklighetens allt mer prekära belägenhet på nya kunskapsformer, nya vägar, nya metoder? Traditionella föreställningar om okroppslig kunskap och universella forskningsmetoder är inte längre självklart giltiga. Och samtidigt går det att fråga sig om inte världen i stort rör sig i en konservativ riktning, mot striktare metodkrav och traditionell vetenskaplighet. I ljuset av fake news, new public management och hårdnad konkurrens om ekonomiska anslag är det en begriplig vändning, men några nya vägar leder det knappast till.

I Glänta har vi alltid aktivt motarbetat allehanda diskussioner om metod. Regelmässigt och skoningslöst stryker vi allehanda metodresonemang ur texterna. Nu har vi gjort tvärtom. Det här numret innehåller enbart metoder. Det kan låta smalt, men resultatet är osedvanligt brett. Bidragen rör sig från flugfiske till mediearkeologi, från vävning till tarmtömning.

De konkreta greppen skiljer sig givetvis åt, men kanske finns ändå något gemensamt mellan dessa fall. Anders E Johansson lyfter i sin essä i numret fram trevandet och den poetiska noggrannheten inför det enskilda som ett motgift mot den vanligt förekommande binära lösning som vill "grunda vetandet antingen i den själv tillräckliga metoden eller i det lika själv tillräckliga subjektet". I linje med detta kan det metodiska beskrivas som en hållning som både förhöjer uppmärksamheten på handlingarna och sänker garden inför deras konkreta och specifika omgivningar. Metoder blir sätt att vara och göra snarare än redskap och recept: goranden som inte bara härrör ur det medvetna och avsedda, utan lika mycket framkallas av omständigheterna och omformas av dessa.

Den engelska kulturforskaren Celia Lury betonar i sin nyligen utgivna *Problem Spaces: How and Why Methodology Matters* hur en sådan förståelse av metoder är nödvändig i en historisk situation – på en skadad planet – som kräver att relationer mellan subjekt och objekt, mänskligt och mer-än-mänskligt tänks på nytt. I stället för att se problem som något som ska övervinnas med hjälp av en metod, blir metoder i Lurys ögon "sätt att utrusta en situation som ett problem".

---

Vilken är din bästa metod? Ett antal personer från olika skrån besvarar här frågan i termer av att hantera smärta eller sorg, att översätta, eller iscensätta sin egen död. Vi tror inte att den ena metoden enkelt skulle kunna tillämpas i det andra fallet; snarare handlar det om att ge en viss situation formen av ett problem, som då också kan öppna sig mot ett varande som inte var riktigt synligt innan.

Om detta i sin tur kan frigöra ny energi och nya perspektiv på vad en metod kan vara, är det också kanske nödvändigt att omvandla och omvärdra det som gärna avfärdas som "instrumentellt". Antonia Majaca och Luciana Parisi beskriver en sådan öppning genom att undersöka maskinens och instrumentets logiker som en möjlighet att föreställa sig ett tänkande och ett subjekt bortom den "postcybernetiska erans kontrollslingor". Härmed pekar de ut en annan avgörande omständighet – vid sidan av klimatkrisen – för att begrunda frågan om metoden idag: samtidens digitala miljöer och algoritmiskt orkestrerade kroppar och medvetanden. Här krävs oväntade taktiker och angrepps-punkter – som Jussi Parikkas förslag om att "gräva" sig ner i maskiner-  
nas och nätverkens olika skikt.

Alla de följande försöken att tidsligt och rumsligt, materiellt och diskursivt, förankra olika metoder – och den åtföljande viljan att problematisera universaliseringen, kvantifierbarhet och motståndslös överförbarhet – kan även kopplas till kulturtidskriftens praktik. Detta nummer är i sig också en undersökning av tidskriften som metod; det är i alla fall en uppenbar efterhandsverkan. Tidskriftens form erbjuder en redaktionell öppenhet som idag blir alltmer sällsynt. Den akademiska forskningen tvingas in i formstöpta e-journals, kulturjournalistiken trycks in i mallade krönikor, alltmer av meningsutbytet kanaliseras in i digitala kommunikationsplattformar vars algoritmer i allt högre grad formar det offentliga samtalet.

Kanske kan man säga att samtiden och subjekten i dessa fall har berövats all metodreflektion; metoden har reducerats till de digitala mediernas spridningsmöjligheter. Tidskriftsnumret är något annat – genom sin öppenhet för olika genrer, olika temperament, andra tider. En möjlighet att pröva en annan metod, vara en annan metod.

*Göran Dahlberg, Carin Franzén, Sven Anders Johansson  
och Jesper Olsson*

METOD

**Via flugfiskets brokiga eko-  
logi av vatten och ljus, in-  
sekter och strandbrinkar,  
mänskligt och mer-än-  
mänskligt sätter denna  
essä frågan om metoden  
i rörelse. Går det att fiska  
efter metoder, är fiske  
alls att betrakta som  
en metod?**

”Måste vi ha en tydlig idé om vad vi vill innan vi sätter i gång?”

Alison Knowles, *Fluxus dygnet runt*

I.

Föreställ dig en karp med stora guldkimrande fjäll och mänskligt ansikte. Föreställ dig vidare att denna mänskokarp har förmågan att inte bara komma ihåg din födelsedag, utan också leverera vissa allmänbildande fakta om det affektivt mättade datumet samtidigt som den andra dagar inte tvekar att förlämpa och håna dig på det särskilda sätt som mänskokarpar kan göra. Föreställ dig häpnad att det är ditt ansvar att sörja för denna hybrida och lynniga varelse, ge den mat och tröst och i största allmänhet tillgodose villkoren för dess överlevnad såväl som fortplantning och i förlängningen, till och med, dess evolutionära variationer och ”framsteg”. Föreställ dig slutligen – givetvis – att du sitter framför en skärm.

Videospelet *Seaman* skapades under det förra millenniets sista år av den japanske programmeraren och spelutvecklaren Yutaka ”Yoot” Saito och byggde på en uppfinningsrik kombination av dåtida mjuk- och hårdvara: en speciell mikrofon, röstigenkänningsteknologi och artificiell intelligens.<sup>1</sup> Den senare var självfallet mer begränsad än den sofistikerade maskininlärning som utvecklats med de senaste decenniernas monstruösa ackumulering av data och byggde på ett finit skript, som styrde mänskokarpens konversationslexikon. Inte alla frågor hade något svar.

# FISKE

Och begränsningar finns alltid. Det intressanta med spelet – jag bortser här från intrigens fascinerande bakgrundshistoria kring havsmänniskoarten, upptäckt genom antro-bio-arkeologisk forskning av Dr. Joseph Gassé under 1930-talet; liksom från det faktum att den röst som guidade spelaren kom från Leonard Nimoy, det vill säga doktor Spock, känd från TV-serien *Star Trek* – det intressanta var just det udda cybernetiska assemblage som bildades och undersöktes. En datorgenererad, talande mänskofiske (den utvecklas dessutom, under spelets gång, till ett amfibiskt groddjur) som interagerar, vad nu det är, med en människa, vad det nu är, vid ett tangentbord och en mikrofon. Men är det så udda, egentligen? Jag tänker, till exempel, på flugfiske.

## II.

År 1496, hundra år innan Descartes föddes, gjordes ett viktigt tillägg i den så kallade *The Boke of Saint Albans*, utgiven tio år tidigare, vilket bestod av en traktat om konsten att fiska med spö. Den senare, liksom boken i stort, brukar attribueras till den engelska nunnan Dame Juliana Berners, vars bakgrund till största delen är okänd, men sannolikt kan förankras vid hovet och dess kultur med tanke på de insikter i jakt, falkenering, fiske och liknande sysslor som hennes skrifter uppvisar. Berners ”En

avhandling om fiske med krok” hör till de äldsta kända källorna om spöfisket, vilket idag hör till de mest utbredda av fritidsaktiviteter. Utöver att bistå med goda råd och rekommendationer hyllar Berners detta slags fiske som den mest livsbejakande och upplyftande av sysslor. Till skillnad från de möder som jakten medför – jägaren med sitt horn ”tutar tills läpparna får blåsor” och den hare han tror sig jaga visar sig ”lika ofta vara en igelkott” – vilar fisket på lugn bidan och odlar en öppenhet och perceptiv generositet inför den mer-än-mänskliga omgivning som tar form bortom de instrumentellt anordnade och av resultatet dikterade praktikerna:

Han hör fåglarnas melodiösa harmoni. Han ser de unga svanarna, hägrarna, änderna, sothönsen och många andra fåglar med deras kullar, vilket synes mig vida bättre än allt hundarnas oväsen, hornens tutande och fåglarnas skrin, som jägare, falkenerare och fågfängare kunna åstadkomma.

Förvisso understryker Berners att fångsten som sådan är något som skänker lycka, men hon påpekar också att utebliven eller tappad fisk inte är någon katastrof och konkluderar: ”Härav följer utan tvivel, att detta medel [till ett blomstrande liv] nödvändigtvis måste vara sporten att fiska med metkrok [...]”.<sup>2</sup>

Tvivel är för övrigt inte en handling och operation som spelar någon huvudroll i sammanhanget. Om den cartesianas metoden, ett av historiens mest kända tankeredskap för kunskapsbildning, byggde på just en sådan skepsis och inbegrep, i den franske filosofens sinne, ett sökande efter en fast botten, en åtföljande reduktion av det vetbara och en isolering av det epistemiska subjektet från dess kvittrande, surrande och brusande omgivningar, lyfter den fiskande nunnan snarare fram sammankopplingarna och mångfalden av händelser – att de verkligen finns och kan varseblivas är givet – kring det vatten som utgör skeendets och sysslans gäckande element.

Ur det perspektivet tycks spöfiske sticka ut en aning från den av nyttå och kontroll organiserade modernitet som sägs skapa autonoma och aktiva individer. Det betyder inte att fiskaren vänder sig bort, för att hänga sig åt kontemplation eller förfalla till slapphet. Som fiskehistoriens mest berömde krönikör, Izaak Walton, samtida med Descartes, skriver i *Den fulländade fiskaren* (1653), måste denna vid stranden gränsgränslande varelse

tänkas bortom binära strukturer – bortom ”lärda män avskilda från världen” och ”män med lika stort anseende, vilka sätter handling främst”. Kanske till och med bortom ”män” som sådana, frestas en tillägga? ”Dessa tvenne åsikter”, fortsätter Walton, hursomhelst, ”skulle jag kunna öka med en tredje, men jag avhåller mig därifrån och nöjer mig med att säga er, min högt skattade vän, att i den hederliga, förträffliga, rogovande och harmlösa fiskekonsten förenas på det angenämaste sätt kontemplation och handling”.<sup>3</sup>

Fisket som det tredjes och svårartikulerbaras erfarenhet, konst, metod?

### III.

Utan tvekan låter sig fiske ur vissa perspektiv beskrivas som en målstyrd och instrumentell verksamhet – hur ska annars den hänsynslösa utfiskningen av haven fattas? – vilken därtill kan inrymma moment av sadistisk njutning och kontroll: en praktik med sikte på fångad fisk, död fisk, troféfisk, mat. Och i nästa steg: extraktion, exploatering, vinst.



Smygande flugfiskare i rörelse mellan elementen. Fotografi ur Hans Lindmans *Det nappar i Svartån*.

Men det finns alltså möjligheter och skäl att teckna andra bilder. Särskilt om fiske med spö – i synnerhet flugfiske – ställs i fokus. Som både Dame Juliana Berners och Izaak Walton framhäller, kan det ”goda” spöfisket inte förstås utifrån den eventuella fångsten, den är inte huvudsak, kanske finns inte ens någon huvudsak att urskilja och skilja från den sammansatta och diffusa kropp som sysslan skapar. För att än en gång citera Walton: ”[D]en som hoppas bli en god fiskare måste inte endast vara vettig, eftertänksam och uppmärksam. Han måste även vara utrustad med en god portion hopp och tålmod och han måste dragas till och älska konsten för dess egen skull.”<sup>4</sup> Handlar det kanske – aningen anakronistiskt – om en estetisk och i sig själv förträfflig erfarenhet, vars potentiella värde ligger i omkompositionen av det syn-, hör-, säg- och vetbara?

Vad som står utom tvivel är att fiske alltid sker intill en kant – intill det ovissa och aningen oroande. I sin nyligen utgivna historia om fiske, skriver antropologen Brian Fagan att redskapen genom årtusendena varit sig ganska lika och att erfarenhet och uppmärksamhet (eko från Walton) liksom kunskap om omgivningen och den potentiella fångsten varit avgörande. Men han betonar därtill att de fiskandes värld alltid, vare sig i Japan eller Florida eller annorstädes, ”var en värld vid randen. De levde i ett intimt förhållande med kuster och strandbankar, grunda och djupa vatten, en främmande och övernaturlig verklighet som de kunde röra sig utöver, men aldrig bebo, befolkad av mytiska skapelser och mäktiga skapare.”<sup>5</sup> Fisket och förbindelsen med fiskarna är en kontakt med inte bara ett annat element och medium, utan med miljöer och livsformer som på många sätt är radikalt annorlunda. Peter Godfrey-Smith har beskrivit mötet med en åttaarmad bläckfisk (förvisso tillhörig gruppen blötdjur) som det närmaste vi kan komma en utomjordisk intelligens på denna planet; och även om gäddor, harrar och abborrar befinner sig närmare *homo sapiens* i evolutionens grenverk – och utför kognitiva operationer, minnes- och kommunikationsakter som mänskor kan känna igen – är annanheten svår att tänka bort.<sup>6</sup>

Den mytogena fantasin är dock, givetvis, bara ett sätt att förhandla med de främmande varanden som anas och träder fram i vattnet. Spöfisket, inte minst flugfisket, inbegriper en rad operationer för att bemästra och besvärja detta möte. Stegen fram till älvkanten har föregåtts av omsorgsfulla observationer och reflektioner kring väder och vind, ljusförhållanden och temperatur, vilka i sin tur framkallat en serie av förberedande åtgärder: val av tid och fiskeplats, val av redskap: flytande eller sjunkande lina, typ av fluga: storlek, form, färg: realistisk imitation eller spektakulär, expressiv gestik.<sup>7</sup> Det är en ritual och metamorfos från en tid och ett rum till ett annat – en *rit de passage* – som på ett plan markerar övergången mellan, låt säga, vardagsliv och den sammansatta och intensifierade erfarenhet som väntar, och som alltså inbegriper såväl vaksamhet och rörlighet som vila och tålmod, försjunkande, glömska och en viss uppluckring av jaget.

Återigen är det Waltons ”tredje” som bör kallas in; av en annan hängiven författare, August Strindberg, i *Blomstermålningar och djurstycken* (1888), beskrivet i termer av hur fiskaren ”idiotiserar” sig själv.<sup>8</sup> Men det handlar i så fall om en idioti och dumhet som främst blottlägger det egnas begränsningar och skapar öppningar mot en skiftande omgivning, kontaktpunkter som delvis är beroende av en kontrollförlust, men inte behöver medföra bristfällig reflektion, kanske snarare en skinograd hyperreflexivitet. Som Clément Rosset skriver på ett ställe: ”Dumheten öppnar mot allt; gör allt till ett objekt för uppmärksamheten och för ett möjligt engagemang ...”<sup>9</sup> Detta gör flugfisket till en både extremt immersiv – uppslukande och inbäddande – och samtidigt distribuerad erfarenhet. Dess villkor är inbäddningen i en miljö av objekt, krafter och händelser. De förberedelser som snitslat vägen till vattnet visar sig vara del i en akt, som snart förvandlar den teleologiskt anlagda och rationellt rytmisrade metoden till en proteisk process, formad och omformad av de sinnliga stötar och omkastningar som omgivningen genererar, följt av reflexion, revision och kognitiva och känsломässiga återkopplingar.

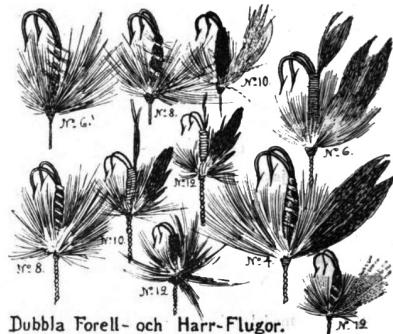


Fig. 23. Flugor i Leidesdorffs katalog.

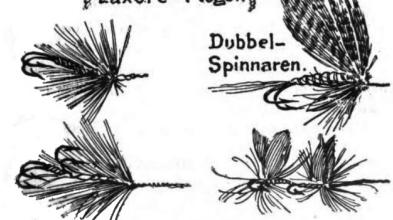


Fig. 24. Flugor i Leidesdorffs katalog.

Bildarkiv över olika typer av flugor avbildade ur Gustaf Schröders Vägledning i fiske (1900).

Delvis formas denna passiv-aktiva och immersiva process av en partiell identifikation med de fiskar som rör sig någonstans under ytan (fiskens immersiva liv i vattnet har, för övrigt, av växtfilosofen Emanuele Coccia, beskrivits som ”paradigmet för varje levande varelse”).<sup>10</sup> Flugfiskaren som försiktigt strosar längs stranden och läser vattnet – dess forsnackar, bakvatten, stenar och stockar, djupnande mörka sel, ljusa sandbottnar, men också bottenvegetation och omgivande växtlighet, kläckningar av insekter och givetvis de akustiska och optiska spåren av vakande fisk – tvingas testa både vad Jane Bennett skulle kalla för strategiska antropomorfismar och, omvänt, olika former av zoomorfism.<sup>11</sup> Den som hukar vid randen, och ser och begrundar, får inte tveka att även känna på vattnet, att stiga ned och vada i det, kanske måste även näsa och mun användas i den sinnliga karteringen, vilken protetiskt förs vidare genom den sammankoppling mellan olika element och världar som äger rum med flugspö och lina i kastet. Det är ett slags fiskblivande som antyds – inte för inte ser Sveriges mest renommerade fiskeskildrare Hans Lidman dragen av en abborre i ansiktet hos sin fiskarkompis Lars när de sitter i båten – och det sker parallellt med att fiskarna tillskrivs mänskliga drag. Hos sagde Lidman suckar och viskar de inte sällan, örtingarna i tjärn och å, vilket påminner om att dessa spångar mellan olika riken, kontinuumet mellan ontologier, också rymmer olikheter och konfliktmoment; ironiskt och vemodigt gestaltat i en scen hos Lidman där han i en blandning av ömhet, utmattning och diffus oro efter ”lyckat” fiske lägger sig ned intill de döda – ofta med ambivalens, för att inte säga motvilja, dödade – och guldkimrande örtingarna och somnar i mossan.<sup>12</sup>

Med andra ord: identifikationen och den inräkande förståelsen med det mer-än-mänskliga, den psykologiskt översättande och övertagande ockupationen av en annan varelses form – *leva sig in i*, som det heter med en genomborrande metafor; Stanislavskijs credo, stommen i *method acting* – kommer hos den spårande och iakttagande,

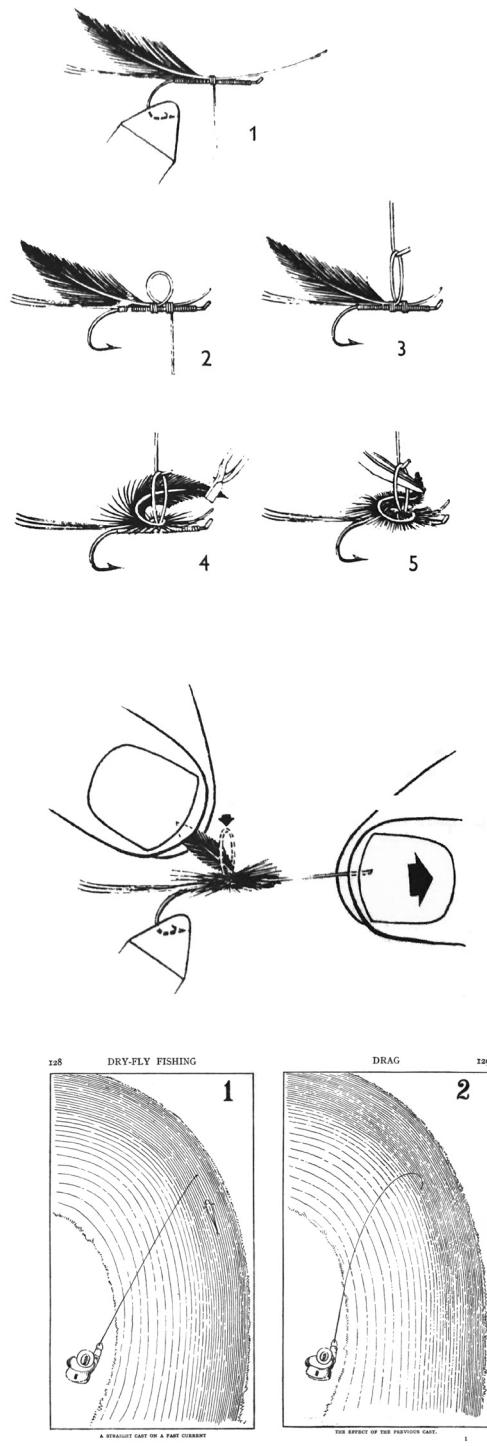
självförglömmande och ”dumma” varelsen med spö i hand att supplementeras och ersättas av ett tentativt, essäistiskt *metodfiske*.

#### IV.

Förvisso, detta är inte enkelt. Det är svårt att bortse ifrån att motorn i (flug)fiske är möjligheten till fångst eller åtminstone en sammankoppling mellan fiskare och fiskar. Här alstras den energigivande impuls som driver ut fiskaren i snår och ris, över mossar och myrar. Däremot är det inte heller så enkelt att denna operation förutsätter ett fullbordat infångande och dödande: dels för att de flesta flugspöfångade fiskar släpps tillbaka – *catch and release*-metoden (metod?) – dels för att själva akten har ett orubbligt och livgivande ”egenvärde” (se ovan), dels för att utebliven fångst är det normala. (Och det finns fler skäl än så). Men incitamentet kvarstår, liksom den initiala, av erfarenhet och förfnuft orkestrerade, operationen: fäst en rulle med lina vid ett spö som används för att placera en fluga i fiskens närhet i avsikt att locka den att nappa.

I sin nyligen utgivna bok, *Problem Spaces. How and Why Methodology Matters* (2020), inleder Celia Lury en undersökning som sätter i svängning enkla, gripbara och ”metodiska” förståelser av vad metodologi, metoder och tillämpningen av en metod kan vara.<sup>13</sup> Framför allt problematiseras den rationella och algoritmiska steg-för-steg-modellen – om X, så gör Y – med en räcka av exkursiva, extemporanderande moment motiverade av att ett genomförande av något aldrig är en stabil akt i ett tidsligt och rumsligt fixerat sammanhang. Således vill Lury formulera och utveckla vad hon kallar en ”kompositionell” metodologi för reflektionen kring och bearbetningen av problem, vilken iakttar de komplexa spatiotemporaliteterna:

Aktiviteten att komponera är inte given i förväg, innan problemet, utan kommer hela tiden att formas och omformas tvärsigenom en problemrymd. Detta inbegriper sällan bara en enda handling eller operation – förnimmelse, kategorisering, konceptualisering, skalning, affekt, erfarenhet,



Moment i flugbindning, utdrag ur handbok.  
En typ av kast med flugspö, ur R C Bridgetts  
*Dry-Fly Fishing* (1922).

variation – utan utförandet av många tillsammans. Med andra ord, förutsätter och utnyttjar den kompositionella metodologin det faktum att ett problem inte är givet, utan framträder med – inom och utom [with-in and out-with] – en myriad av handlingssekvenser eller metoder som (trans) formerar problemrymden. (6)

Viktigt är betoningen av en *problemrymd* i rörelse, vars sammansättning ändras utifrån de operationer och metoder som omsätts – ”sättet ett problem framträder mellan två ögonblick, det vill säga, med åberopandet av en metod eller metoder för ett specifikt problem och kapaciteten hos det som framträder i deras tillämpning att ändra eller transformera problemet” (9). I så måtto rör det sig om en *rekursiv* operationalitet, om ett system som påverkas av loopar och reflexiva moment (jfr ”metodfiske”: att ständigt söka och skapa metoder snarare än tillämpa en/flera). Tillsammans med Luciana Parisi och Tiziana Terranova beskriver Lury detta i termer av ett ”topologiskt blivande” hos problemrymder, ett blivande som aldrig sker i det abstrakta när det gäller metoder och metodologi, utan förutsätter vad hon kallar för en ”epistemisk infrastruktur” (13).

Denna föränderliga problemrymd liksom den kompositionella metodologin kan inte bara åskådliggöras genom, utan förkroppsligas i de operationer som ger kontur och kraft (svagheten inbegripen, förstås, liksom misslyckandet) åt flugfisket. Om sådant fiske kan beskrivas, utifrån, som en metod som tillämpas på något, är detta bara det yttre fodralet som snart dras av och blottlägger en brokigare sinnlig-begreppslig-affektiv-aktiv/passiv-post-subjektiv *ekologi* av det slag som tidigare beskrevs, då de känslösamma erfarenheterna vid vattnet åkallades. Det är viktigt att tillägga att denna ekologi inte är *naturlig* i någon traditionell eller sentimental mening. Även om flugfiske ofta hyllas av sina utövare för de ”naturupplevelser” det leder till – och det är ju en erfarenhet som påverkar och omvandlar subjektet – inrymmer fiskarens närmade till fisken flera konstgjorda och kulturella element; på samma sätt

har många fiskar, i sin tur, utvecklat kulturella tekniker, eller kanske snarare vad Peter Sloterdijk kallar ”antropotekniker” (det är därför vi kan identifiera dem), som bruket av verktyg.<sup>14</sup>

Detta blir tydligast om de *tekniska* aspekterna av fisket beaktas, och kanske särskilt de konstgjorda redskap som fiskaren tillgriper och bygger om sig själv med (de är i stort alltid på plats, även om exempelvis Shakespeare, i *Trettondagssaftron*, lyfter fram den uråldriga och intima praktiken att fånga örting genom att kittla den på magen). Flugfisket vilar på sådana artefakter och konstgrepp, som även åsidosätter det förment naturliga bruket av levande agn (inte bara mask, utan också ”fluga, körsbär, tordyvel, som fått vingar och ben avskurna” föreslår Walton på ett ställe). Som Samuel Thomasson Schultze påminner om i sin avhandling *Den Svenske Fiskaren eller Wälment Underrättelse om det i Sverige nu för tiden bruklige Fiskeri jemte Beskrifning på de bekanta Fiskar och Fiskeredskap* (1778) – förvisso typiskt hänvisande till det konstlade som ett utländskt trick – har den ”Engelske Doctoren Blackwell”, som ”skal hafwa warit en mästare at meta fisk”, fångat ”såar” av dem medelst ”artificelt gjorda insecter och flugor” med motiveringen att de är mer realistiska.<sup>15</sup>

Dessa artificiella knep har utvecklats och finns under århundradena. Utformning och val av spö, lina och fluga hör till de avgörande inslagen (flugbindning är ett ämne och en metod för sig, att avhandla vid annat tillfälle); för att inte tala om den svåröverblickbara parafernalia som både smyckar fiskarens utseende och verksamhet och formar och förfinar funktionaliteten hos de handlingar som ska utföras: flugaskar, håv, termometer, tång, väst, keps, mobiltelefon, GPS-data, etcetera. På den mångsidiga fisketeknologin ympas därutöver olika, inte sällan genomraffinerade fisketekniker. Helt elementärt är själva kastet med ett flugspö, vars koreografi och utförande är lika sammansatt och situationsbaserat som övriga operationer och skiljer sig drastiskt från det i andra former av spöfiske. Det låter sig kanske bäst illustreras som en loop – apropå den upprepade iaktagelsen att rekursivitet och feedback utgör konstituerande moment i metodfiske.

## V.

Fiskets ekologi är följaktligen, med Donna Haraways ord, en *naturkultur*.<sup>16</sup> Att flugfiskets idag mest förekommande fångst är ”en helt syntetisk fisk”, som Anders Halvorsen kallar regnbågen i sin studie med samma namn, bidrar med ytterligare en fasett i sammanhanget.<sup>17</sup> Konsten och litteraturen har emellertid föregripit ikytologin och dess kusiner och sedan länge gestaltat och utforskat denna omständighet, att fiskar såväl som fiskare är naturkulturella kompositer, att de konfigureras och omkonfigureras i historiskt täta och mixade flöden och materialiteter, vilket kanske inte förvånar. Således betonar Richard Brautigan denna blandning i sitt mästerverk *Öringfiske i Amerika* (1967), där han lekfullt liknar de blänkande örtingarna i bäckens lugnflytande höljor vid ett hålkort som just ”kommit ut ur datorn” och via de guld- och silverskimrande fjällen fogar in fisken i en blandad ontologi av hårt och mjukt, organiskt och artefaktiskt, flödande och fixerat och i samma veva placerar den i relation till den kapitalism som målmedvetet malt ner den så kallade naturen i sin vinstbringande kvarn (Brautigan hörde till periodens ekologiskt medvetna författare):

Silver är inget bra ord för att beskriva vad jag upplevde när han berättade för mig om örингfiske.

Jag vill gärna få det riktigt.

Kanske örängstål. Stål gjort av öringer. Med den klara snöfyllda floden som gjuteri och värmekälla.

Tänk er Pittsburgh.

Ett stål som kommer av öringer och används till att bygga hus, tåg och tunnlar.

Öringens Andrew Carnegie.<sup>18</sup>

Härmed framvisas de teknio-ekologiska aspekterna av fiskets ”epistemiska infrastruktur” (Lury) – den tekniska och till och med medietekniska inbäddningen av de tillvägagångssätt och de metodologier som utvecklas vid vattnet. Även om det hos Brautigan – parallellt med det insisterande vermodet – finns en komiskt anlagd kritik av kapitalismen och dess reduktion av andra varelser och händelser till tillgångar, så friläggs här något mer

grundläggande kring fiske, människa och mer- än-mänskligt. Den situation som beskrivits ovan – där smygandet och spårläsningen reviderar valet av bete och fiskeplats, etcetera, och de emblematiskt loopade kasten både förkroppsligar och symbolisera de rekursiva dragen hos dessa operationer – måste alltså också undersökas utifrån sina materiala och tekniska omständigheter. Fisket är, med andra ord, ett cybernetiskt system, vars teknologier och tekniker – den spö- och linförslängda armen är en talande synekdoke; den tekniska artefaktens modulering av erfarenheten, liksom den synestetiska cocktail som öppnar en bräsch mellan inre och yttre, finns dock inte utrymme att fördjupa sig i här – bildar reläer i ett medialt nätverk (här handlar det inte minst om elementära medier, i John Durham Peters mening, som vatten och luft) och flätar samman den mänskliga kroppen och subjektet med andra varelser och varanden.<sup>19</sup>

Detta leder tillbaka till det fiskblivande som hastigt iakttogs tidigare (det finns mer än patofysiska skäl att återkomma till detta, liksom till de onto-epistemologiska effekterna av det flikiga och brokiga system som bildas av fiskaren-fisket-fiskarna och deras komplexa omgivningar) – och det leder i sin tur tillbaka till det komiska och oroande spelet *Seaman* som under en period för tjugotalet år sedan väckte fascination framför skärmen. Denna märkliga figur, denna fiskmänsko-AI – ”en universellt udda idé”, som dess skapare Yoot Saito kallade den – framstår alltså ur flugfiskets perspektiv som aningen mindre udda. Men varken den eller flugfisket förlorar därfor sina distinkta mått av sällsamhet. Även om spöfiske är knutet till hoppets målstyrda figur och rymmer algoritmiska-metodiska element, är dess metodologi som framgått mer mångfasetterad. Framför allt: resultatet är aldrig givet på förhand. Det om något vet varje flugfiskare.

Kanske är det längsökt – och det längsökta är ju en av essäns möjligheter – men här antyds en mer än tillfällig affinitet med artificiell intelligens och dess än så länge dåligt utforskade potential att avvika från det fixerade och förprogrammerade och därigenom skapa något nytt och oväntat. Luciana Parisi

har beskrivit denna potential i termer av ett ”främmande förnuft [*alien reason*]”, vilket i detta sammanhang kan leda tankarna till såväl utomjordingar som till blötdjur och fiskar.<sup>20</sup> Någonting exemplariskt blottläggs således i flugfiskets processuella kunskapsarbete och cybernetiska ekologi, i dess prövande och omprövande praktik – särskilt om fokus läggs på möjligheten att skapa och erkänna och leva med det mer-än-mänskliga och okända. Det kan tills vidare kallas ”metodfiske”.

### Noter

- 1 Sam Byford, ”Seaman Creator Yoot Saito on the Fishy Dreamcast AI That was Way Ahead of its Time”, [www.theverge.com/2019/9/6/20850674/yoot-saito-interview-seaman-sega-dreamcast-ai-20th-anniversar](http://www.theverge.com/2019/9/6/20850674/yoot-saito-interview-seaman-sega-dreamcast-ai-20th-anniversar). Se även Wikipedias artikel om spelet: [https://en.wikipedia.org/wiki/Seaman\\_\(video\\_game\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Seaman_(video_game)). Tack Eric Snodgrass för tips om *Seaman*.
- 2 Citaten i texten är från utdraget ur Berners skrift i *Fiskehistorier. Godbitar ur den klassiska litteraturen. I urval av Olle W. Nilsson*, Stockholm: Norstedts, 1981, s 21–23.
- 3 Izaak Walton & Charles Cotton, *Den fulländade fiskaren*, övers Olof Lagercrantz, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1964, s 33.
- 4 Ibid, s 31.
- 5 Brian Fagan, *Fishing. How the Sea Fed Civilization*, New Haven & London: Yale University Press, 2017, s 19.
- 6 Peter Godfrey-Smith, *Djupsinne. Hur bläckfisken började tänka*, övers Claes Bernes, Stockholm: Natur & Kultur, 2020, s 19.
- 7 För en utredning av flugor och flugbindning ur konsthistoriskt perspektiv, se Gunnar Nirstedt, ”Det kubistiska kryptet”, *Pequod* # 16, 1996.
- 8 August Strindberg, ”Konsten att meta”, *Bломstermålningar och djurstycken*, Stockholm: Bonniers, 1888, s 34.
- 9 Clément Rosset, ”Det verkligas idioti”, övers Jonas (J) Magnusson, *OEI* # 12, 2003 ”Idioei”, (opag, avsnitt 30), på franska i *Le Réel, traite de l'idiotie*, Paris: Minuit, 1977.
- 10 Emanuele Coccia, *The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture*, övers från franskan Dylan J Montanari, Cambridge, UK: Polity, 2019, s 31. Coccia betonar dessutom hur immersionen inte bara handlar om att vistas i något, utan inbegriper en ömsesidig genomströmning av subjekt och omgivning och omväxling av agens: ”i all immersionsrymd är att handla och bli behandlad omöjliga att skilja åt”, och vidare hur varandet i denna situation och miljö också alltid är ett görande som påverkar sagda miljö (feedback, mao), s 37.
- 11 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press, 2009.
- 12 Hans Lidman, *Det nappar i Svartån*, Folket i Bilds förlag, 1958, och främst berättelserna ”Två gamlingar” samt ”Den gamla kvarnen”.
- 13 Celia Lury, *Problem Spaces. How and Why Methodology Matters*, Cambridge, UK: Polity, 2020; sidhänvisningar i löpande text.
- 14 Peter Sloterdijk diskuterar begreppet i flera texter, se tex *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. Att fiskar använder verktyg etcetera har sedan ganska länge observerats, se tex Jonathan Balcombe, *What a Fish Knows. The Inner Lives of Fishes*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2016.
- 15 Samuel Thomasson Schultze, *Den Svenske Fiskären eller Wälrmitt Underrättelse om det i Sverige nu för tiden bruklige Fiskeri jemte Beskrifning på de bekanta Fiskar och Fiskeredskap* (1778), faksimilutgåva Stockholm: Bokförlaget Rediviva, 1969, s 181. I den citerade passagen framträder en bekant men inte desto mindre intressant spänning mellan konstgrepp och realistisk mimesis.
- 16 Se Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- 17 Anders Halverson, *An Entirely Synthetic Fish: How Rainbow Trout Beguiled America and Overran the World*, New Haven & London: Yale University Press, 2011.
- 18 Richard Brautigan, *Öringfiske i Amerika*, övers Caj Lundgren, Stockholm: Bonniers, 1971 [1967], s. 11.
- 19 John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- 20 Se Luciana Parisi, ”Computational logic and ecological rationality”, i Erich Hörl med James Burton (red), *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London: Bloomsbury, 2017.

# MIN BÄSTA METOD

---

## FÖR ATT SKRIVA SANT- SANT

**Khashayar Naderehvandi**

Min bästa metod är lodrät, den faller vertikalt från himlen, ner över städerna, över nätverket

av ljus som tändar gatorna, ner med regnet som smatrar mot husens plåttak, ner som en stråle av ljus, fotoner och elektroner, den klyver hjässan och sätter hjärnan i rörelse, fingrarna i rörelse, händerna i rörelse och den kommer från en annan sida, där de som är döda fortfarande talar och de som ännu inte är födda vet mer om de dödas röster än vad de äldsta nu levande vet. De viskar i mitt öra och min metod är att sortera det sagda, att säga ja, ja och säga nej, nej, säga stopp och säga fortsätt. Min bästa metod går ut på att hitta ett fynd genom att skala bort allt eget, inte hitta på något, inte lägga in något, inte föreslå något, utan bara detta ja och detta nej. Allt grus ska bort och allt guld ska letas fram. De som har mördat och stulit och förgripit sig på oskyldiga viskar i mitt öra. De som har mördats, bestulits och blivit utsatta för övergrepp viskar i mitt öra. Det blir alltid fel när jag skriver. Min bästa metod är att slänga alltihop och börja om från början. Att säga nej, nej. Och säga ja, ja. Att hitta ett avgrundsdjupt stup i himlen och att hitta himlen i stupet, att hitta jorden i själen, hjärtat i huvudet, levern i njuren.

Min bästa metod är att vänta och vänta tills det kommer en dag då det yngsta barnet vänder sig mot mig och säger da-da-da-da och när jag tittar tillbaka med förvirring, blir stavelsen mer intensiva, och ackompanjeras av en bestämd rörelse med handen som slår i luften och vid varje slag detta *da-da-da-da*. De med det starkaste livet vet mest om det som inte kan vetas. Det intensivaste andetaget vet mest om vattenfyllda lungor. Min bästa metod är att lyssna på den yngsta för att höra det äldsta, jordens födelse. Min bästa metod är att prata med jollret, att sova flera gånger om dagen, tupplur efter tupplur, den långa sömnen, den korta sömnen. Att säga ja, ja och säga nej, nej, *da-da-da-da*.

**Anders E Johansson**

**Hur skarp är gränsen mellan vetenskap och poesi? I regel skiljs de som bekant åt, gärna med hänvisning till vetenskaps metod. Men kanske är poesin i själva verket mer objektiv än vetenskapen?**

**Isabelle Stengers, Jacques Derrida och Jean-Luc Nancy är bara några av de samtalsspartners Anders E Johansson vänder sig till i sitt argument för trevandets oförutsägbara metod.**

1784 började vetenskapen göra sig dum, enligt Isabelle Stengers. Det var då Louis XVI tillsatte en kommission av vetenskapsmän som skulle undersöka Anton Mesmers publika experiment rörande magnetism och dess påverkan på mänskliga känslotillstånd. Kommissionen kom fram till att det inte fanns några samband. Men det viktiga var, menar Stengers, att man kom fram till detta, inte genom att försöka förklara vad som faktiskt hände vid Mesmers tillställningar, utan genom att stödja sig på den vetenskapliga auktoritet som förutsatte vilka metoder som skulle vara giltiga. Om det inte gick att förklara med den eller den metoden, kunde det inte finnas.<sup>1</sup> Vetenskapen reducerade således sig själv till upprätthållare av rådande ordning, gjorde sig dum, när den lät sina metoder utnyttjas som kontroll- och styrmedel och därmed dölja hur politiska, etiska, materiella och andra betingelser alltid har betydelse för vad som ska räknas, för vad vetenskapen anser är viktigt eller nyttigt, vetenskapligt eller inte.

Det finns andra metoder för att nå kunskap, stringenta, noggranna, men också onyttigt nyfikna på det oväntade. Arnold Schönberg och Pierre Boulez använde sig av strikta seriella metoder när de behövde tvinga musiken ur kompositörens och det tonala sammanhangets kontroll, för att något nytt skulle hända. John Cages *metoder* för att låta slumpen avfamiljarisera och göra oss uppmärksamma på annat än det förväntade är ytterligare ett exempel,

# Treva

liksom Iannis Xenakis användning av matematik för att skapa musikaliskt material, och bob hunds ord- och musiklekar. Sådana metoder avsäger sig kontroll för att öppna möjligheter.

Stengers hävdar att vetenskapen också behöver vidga sin syn på vad uppmärksamhet kan innehåra: ”Det förefaller som om nyfikenhet [...] är det som bör ges näring och som behöver befrias från avgöranden gällande vad som ska räknas eller inte.”<sup>2</sup> Det gäller att komma bort från den instrumentella nyttans begränsningar, eftersom de står i vägen för konsten att vara uppmärksam: ”...så snart det är frågan om vad som brukar kallas ’utveckling’ och ’tillväxt’, åläggs man framförallt att inte vara uppmärksam.”<sup>3</sup> I själva verket förenas institutioner som staten och kapitalet, de ”som tror sig vara ansvariga” och de som ”kräver rätten att vara oansvariga”, i sitt hat mot *konsten* att vara uppmärksam på konsekvenser man inte räknat med.<sup>4</sup>

Vad räknas, vem hörs? Metoder bär på våld. Uppmärksamhet ur- och avskiljer, ristar in skillnad i världen, värderar vad som är viktigt, intressant, meningsfullt, *har konsekvenser* som den inte kan räkna med. Det är detta stat och kapital blundar för, enligt Stengers. Ansvar och ansvarslöshet gäller i deras ögon bara i förhållande till det man *bör* ha räknat med. Och detta är naturligtvis den vanliga juridiska

definitionen av vad ansvar är, grundad som den är i föreställningen att subjekt kan kontrollera sina avsikter, sina handlingar och deras konsekvenser. Domstolar har inrättats just för metodiska förhandlingar om gränserna för ett sådant subjekts ansvar. Men frågan är om vi inte också har ansvar för konsekvenser vi inte räknat med, särskilt om vi inte räknat med dem på grund av att vi har gjort vissa metoder och kunskaper till de enda som räknas.

Antropocen, massutrotning och klimathot har – ironiskt nog, eftersom de är evidensbaserat sublima – visat att det specialiserade och kontrollerande vetandet är oerhört effektivt också i att producera oförutsedda följder. Så vi *börde* ställa oss frågan om hur vi ska förhålla oss till de under moderniteten dominanterande formerna av kunskap, och borde *inte*, som det finns alltför tendenser till, söka oss till tryggheten i vare sig naiv positivism eller kulturrelativism, bara för att det inte ska vara så krångligt. Vi behöver krångla. Som Ulrich Beck när han tidigt beskrev de effektiva avgränsningarnas betydelse för hur vår kunskap i sig skapat de risker den numera brottas med.<sup>5</sup> Och som Stengers, när hon påpekar att avgränsningar och autonomi, hur viktiga de än är, aldrig garanterat tillförlitligheten – reliabiliteten, för att tala metodspråk – hos den utveckling ”som vi nu skamfullt tvingas erkänna att den varit, och är, radikalt ohållbar”.<sup>6</sup>

Ett viktigt syfte med vetenskaplig metod är att *inte krångla*, att vara så effektiv, fokuserad och ostörd som möjligt, för att på ett förutsägbart och upprepningsbart sätt mäta eller iaktta just det som man avser att studera, och inget annat, inget ovidkommande eller störande. Validitet och reliabilitet

**"Det är lite pinsamt. Jag vet ju att så fort det finns metod finns det maktordningar."**

vad som brukar kallas evidensbaserade resultat. Evidensbaserad kunskap är ofta utmärkt kunskap. Det kan vara bra att undvika krångel. Men om något är krångligt så är risken stor att metodens avskärmande skygglappar, hur nyttiga de än är, gör att man missar något viktigt.

#### **SAOB, arkiv och tolkningsmetoder**

Jag har alltid uppfattat det som att SAOB genom en noggrann metod tecknar en sammanhållen bild av det svenska språket i hela dess rörighet. Vid en promenad med en språkvetarkollega känner jag ett behov av att uttrycka denna beundran, varpå hon försynt påpekar att det ju trots allt finns en diskussion gällande SAOB:s metoder för urval och annat. Det är lite pinsamt. Jag vet ju att så fort det finns metod finns det maktordningar. Jag inser att när det gäller SAOB har jag bländats av dess humanistiska paradigm från 1800-talet, och inte sett dess baksidor.

Litteraturvetaren Sven Spieker har beskrivit kärnan i den hermeneutiska dröm som genom-syrade 1800-talets historicism som att arkivet ordnade insamlade data från det överskådliga livet, vilka historikern sedan genom sin tolkning kunde placera in i deras organiska helhetssammanhang. Historikern ...

... behandlade uppgifterna som lagrats i arkivet som en livsform, ofta jämförande dem med "organiska helheter" och levande kroppar samman-

satta av organiska celler. [...] Artonhundratals-historikerns mest fundamentala fantasi bestod i den lyckade integrationen av en samling data med hermeneutisk läsning, av kontingenstid med historiografi, och av enskilda uppgifter med en övergripande *Gestalt*.<sup>7</sup>

Arkiveringsmetoder som SAOB:s ordnar insamlade data från livets ogripbara mångfald, så att det genom systematiseringen går att förstå dem hermeneutiskt, se mönstren som uttrycker ett sammanhang, exempelvis ett folks historia. Historikerns kontextualiseringar av de historiska spåren avtäcker mening, arkivet ger ledtrådar till historiens sammanhang, så beskriver Spieker historikerns dröm.

Sedan 1960-talet har humanister ägnat sig åt att självkritiskt reflektera över denna metoddröm och vilka konsekvenser den haft för vad som ansetts intressant och vad som inte ansetts intressant. För litteraturvetare har detta inte minst lett till diskussioner gällande kanon. Men går man till analyser som Jean-Luc Nancys och Philippe Lacoue-Labarthes av den humanistiska bildningstraditionens bidrag till nazismens föreställningar om folket och nationen som legitima förankringar av rätt och sanning, då blir det tydligt att en sådan självkritik inte kan stanna vid viljan att inkludera fler. Om historicismens kulturrelativism – tron att arkivets avlägtringar kan tolkas som ett historiskt sammanhangs uttryck – bidrog till nazismen, då behöver även de humanistiska *metoderna* ses över.<sup>8</sup> Aimé Césaires påpekande om att det nazismen gjorde var att den i *Europa* använde de rasistiska system som i civiliserandets och bildningens namn redan utprovats i kolonierna, *men då inte uppmärksammats*, kan ses i relation till detta. Redan i arkivets metoder för urval av vad som överhuvudtaget är värt att uppmärksamma visar sig betingelser och konsekvenser som inte kan kontrolleras av vetenskapen själv.<sup>9</sup> Det är sådana motsägelser i det västerländska förfnuftets tradition som framträder i vår samtida kulturs autoimmuna sjukdomar.

Om SAOB och de arkivmetoder som skapat den

inte längre kan ses som oskyldiga, neutrala och objektiva (det vill säga om de visat sig vara alltigenom historiska), så innebär det dock inte nödvändigtvis att de blir mindre värdfulla. Kritik som tror sig övervinna det kritisera är dålig kritik, och vändningar innebär för det mesta inget annat än att man gör sig blind för hur nära man står det man kritisar. Kritik bör också vara affirmerande. SAOB definierar inte bara, den listar nyanser, förtecknar enskilda ords historiska sediment, är också *poesi i sak*, konkret poesi – tänk bara på förkortningarna: ”fsv.”, ”l.”, ”v. (jfr sv. dial., fvn., nor. dial.)”. SAOB:s metoder ordnar inte enbart, de skapar också möjligheter, är produktiva. Som när vi kommer till ordet ”metod” och dess etymologi:

[jfr t. *methode*, eng. *method*, fr. *méthode*, av lat. *methodus*, av gr. μέθοδος, efterföljande, fullföljande; av META- o. ὁδός, väg]

Att ”efterfölja”, så långt känner vi igen oss från metodkursernas definitioner av vetenskaplig metod. Men om vi följer prefixet ”Meta-”?

[av det gr. prefixet μετα-, identiskt med prep. μετά, mellan, efter, o. vanl. förenat med verb o. vb-al-avledningar, uttryckande i sht en förändring (motsv. lat. *trans-*)]

Då förs förändring in i sammanhanget: ”motsv. lat. *trans-*”.

Etymologier kan naturligtvis inte avgöra vad som är en korrekt metod eller ens vad som är en korrekt förståelse av ordet metod – greker och romare kan ju ha haft fel i sina språkbruk – men de kan öppna för nya sätt att tänka, så som en dikt gör. De kan, som här, peka på att följa efter också är att förändras. Att ordet ”metod” bär på prefixet meta gör att ”följa efter” återfår en temporal dimension (μετα-: ”uttryckande i sht en förändring”) som döljs om upprepbarhet antas kunna *garantera* en sannings giltighet. Upprepning är också förändring. När vi härmrar sker alltid en förändring. Inget ex-

periment kan upprepas helt och fullt, om man inte mycket snävt avgränsar vad som ska räknas (och egentligen inte ens då). Och detta är ingen kritik av vetenskapliga experiment, bara av den mytiska innehördet de fått i och med att avskärmningarna i sig setts som garanter för sanning, att det anses vara en dygd att följa efter så blint som möjligt.

Ordet ”metod” delar prefixet meta- med ordet ”metafor”, och metaforer har, som vi vet, också att göra med förändring. Metod och poesi kanske inte står så långt ifrån varandra? Något som var och en som skrivit en sonett inser. En metafor utgör en metod för att överföra betydelse mellan ord, och den lyckas med det därfor att den ”följer efter” ordens vanliga innehölder och funktioner, *och* förändrar dem. Även om förändringen skulle innebära ett brott med den normala betydelsen (den i SAOB uppdeklade), som så ofta i de senaste århundradenas poesi, så beror även *brottet* av att det ”följer efter”, förhåller sig till,

normen. Metaforen är upprepbar, dess giltighet och begriplighet (dess reliabilitet och validitet) beror av att

**”Varje dikt är ett experiment, med olika slags metodiska avgränsningar. Att det kan gå fel delar den med alla experiment.”**

läsare kan upprepa den semiotiska händelsen, oavsett om upprepandet består i att man begriper att Akilleus är ett lejon eller obegriper relationerna mellan en symaskin och ett paraply på ett obduktionsbord. Varje dikt är ett experiment, med olika slags metodiska avgränsningar. Att det kan gå fel delar den med alla experiment. När ordet ”upprepbarhet” används för att beskriva vad reliabilitet och validitet innebär, så används det metaforiskt. Vi har lärt oss att bara lägga märke till betydelsen ”detsamma” i ordet, och blunda för elementet av förändring. Metoder är sätt att blunda för vissa saker, sätt som överförs när vi följer efter föregångare och metodböcker, och som tränar vår uppmärksamhet. Problemen uppstår när vi tror att särskilda sätt att blunda är de enda riktiga och korrekta, tror att metod ger oss *rätten* att blunda för vissa saker, och dessutom *rätten* att exkludera andra

sätt. Då slutar vi att vara uppmärksamma på något annat än det vi förväntar oss.

SAOB:s metoder fungerar bra om språkforska-  
ren inte ägnar alltför mycket uppmärksamhet åt

**"Metoder är sätt att  
blunda för vissa saker"**

sättas och kritiseras. De grundar inte. Lika lite som hermeneutiken. Ovan försökte jag mig på en liten poetisk lek med SAOB, en lek som jag faktiskt vill mena är hermeneutiskt metodiskt korrekt. Jag är inte mot metoder, men de får inte användas somngångaraktigt.

**Grundlöst noggranna och objektiva metoder**

Walter Benjamins nionde historiefilosofiska tes är välbekant, den som utgår från en tavla av Paul Klee och beskriver hur historiens ängel bakvänt betraktar det förflytna när framstegets vind blåser den mot framtiden. Låt mig bara peka på hur ängeln, i motsats till människans kontrollerande, urskiljande, avgränsande och hierarkiserande blick, ser *allt* på ett jämlikt sätt: "Där en kedja av händelser träder fram inför våra ögon, där ser han en enda katastrof som oavlättligt hopar ruiner på ruiner och slungar dem för hans fötter."<sup>10</sup>

Benjamins ängel uppmärksammar allt, vilket inte är möjligt för oss mänskor, men det viktiga är inte denna rent empiriska omständighet, utan insikten om att de avgränsningar vi gör för att kunna konstruera händelsekedjor av historiens vrakdelar inte kan tas för självtakta, inte kan förankras i var sig enskilda observationer eller gemenskaper av förståelse. Poängen med det *omöjliga* kravet att se allt är att vi när vi vänder blicken bakåt mot historien kan bli varse det kontingenta och tillfälliga hos de händelsekedjor vi ser i den, och därmed också kan uppmärksamma att vi *inte* vet, att allt det andra som vi inte vet också finns där.

Det är en sådan historiesyn som leder Bruno Latour till insikten att vi aldrig varit moderna, aldrig varit så målinriktade, effektiva och specialiserade

annat än det metoderna föreskriver. Men det innebär inte att deras giltighet är given. De kan ifråga-

som vi trott. Om vi inte läser oss vid de berättelser som framstegstro, arbetsdelning och vetenskapsideologi konstruerat så blir vi inte bara varse deras historiskt avhängiga karaktär, vi ser också annat som legat i skugga, exempelvis vad forskare faktiskt hela tiden gjort – lekt, trevat, lyssnat, pratat, fått konstiga poetiska associationer med mera – när de trott sig veta och kontrollera vad de gjort.<sup>11</sup>

Kontextualiseringar förutsätter bestämningar och avgränsningar, och sådana är, som sagt, aldrig oskyldiga. När litteraturvetare skrivit litteraturens historia har de litterära lämningararnas arkiv oftast setts som uttryck för samhällets sammanhang i någon mening, helt i enlighet med den hermeneutik vars kärna Spieker beskriver. Sådant som ironier och fragment har, exempelvis, setts som uttryck för och gestaltningar av det moderna medvetandets alienerade splittring. Och därmed har de inte tagits på kunskapsmässigt allvar utan ansetts handla om subjektiva upplevelser. Sammanhang, kontexter och gemenskapers meningssammanhang har blivit instanser för kontroll av vad som räknas och vad som inte räknas. När konst ses som uttryck och mening, men inte som kunskap, eller som en särskild slags kunskap, skild från den effektiva och objektiva, *riktiga* kunskapen, så berövas den inflytande, hur viktig den än anses vara inom sitt område. Kort sagt är litteraturen och förståelsen av den beroende av modernitetens former för kontroll av kunskap, av uppdelningar som objekt/subjekt, vetenskap/konst, vilka berövar skämtandets cesurer möjligheten att ha verklig betydelse, berövar oss möjligheten att se att nonsens har, och alltid har haft, betydelse, på alla möjliga sätt.

Insikten om våra, och vår kunskaps finita, möjlighetsbetingelser, och allt som detta innebär av översättningar, störningar och brus, skämt och ironier, leder *inte* till förenklande relativism, utan till *ökad noggrannhet*. Den ifrågasätter själva uppdelningen i objektivitet och relativism, eftersom den uppdelningen beror av det moderna samhällets mytiska tro att det rationella förnuftet handlar om

kontroll genom antingen det objektivt mätbara eller genom det tolkningsbara sammanhang som utgörs av subjektet i sin samhälleliga kontext – två sätt att förankra sanningen som uteslutit andra. Bruno Latour har pekat på att dum relativism och scientistiskt naiv faktatrot inte är varandras mot-satser utan hör samman och förutsätter varandra: ”Kulturrelativism möjliggörs endast av naturvetenskapernas solida absolutism.”<sup>12</sup> När vetenskapen gör sig dum genom att tro att dess metoder i sig kan *avgöra* vad som är kunskap eller inte, när den tror sig enbart behöva presentera resultaten från sina undersökningar, och därmed mystifierar själva forskningsarbetet, samtidigt som humanvetenskapernas vetande reduceras till antingen enkla fakta eller åsikter – som om det vore de enda alternativen – då uppstår möjligheten att all kunskap kan reduceras till val av enskilda fakta, tyckande eller uttryck för kulturell tillhörighet.

Adorno vägrar liksom Latour att acceptera föreställningen att kunskap antingen är evidens-baserad eller relativ, att den skulle kunna *förankras* i antingen det mätbara, det subjektiva eller det kulturellt gemensamma. Ett tänkande som istället accepterar att det inte finns någon enskilt giltig *grund* för kunskap, det är ett noggrant rationellt tänkande, eftersom det inte tror sig ha kontroll:

Men genom att lösgöra tänkandet från det första och fasta gör man det inte till något absolut och frisvävande. Lösgörandet är just det som lägger fast tänkandet vid det som det själv inte är och avvisar illusionen om dess autarki. Det falska hos den lössläpta rationaliteten som löper iväg från sig själv, upplysningen som slår om till mytologi, kan själv bestämmas rationellt. Tänkande är till sin egen mening att tänka något.<sup>13</sup>

Naivt fundamentalistisk kunskapstro och dum relativism hör samman, utgör kompletterande sätt att tro sig kunna *grunda* vetandet antingen i den själv-tillräckliga metoden eller i det lika själv-tillräckliga subjektet. Att befria kunskapen från dessa illusioner

är inte att göra den mindre objektiv. Poesin är mer objektiv än vetenskapen, menar Theodor Adorno i *Minima moralia*.<sup>14</sup> Och kanske är dess förmåga att ge kunskap av särskild vikt idag?

Behovet att låta lidandet komma till tal är betingelse för all sanning. Ty lidande är objektivitet som tynger subjektet; det som subjektet erfär som sin subjektivitet, sitt uttryck, är objektivt förmedlat.<sup>15</sup>

Varken vetenskapliga metoder eller hermeneutiskt kontextualiseringe är fel i sig – vi *måste* ordna vrakdelarna – de blir problematiska först när de mytiskt omvandlas till svarta lådor i Latours mening, det vill säga när det tas för givet att de bär på sanningen, och ingen därfor tittar efter i lådan.<sup>16</sup> Vad som behövs är istället poetisk noggrannhet inför det enskilda, det vill säga att man lyfter på locket för att se vad som faktiskt händer.

### Trevande

Förnuft, vetenskap och konst är *farmakon* i Jacques Derridas och Bernard Stieglers mening.<sup>17</sup> Som historiskt kontingenta är de aldrig enbart goda eller onda, utan de måste ses som krafter balanserande i förhållande till andra krafter, vilket gör att omnömesförmågan gällande dosering blir viktig. Ingen av dessa företeelser är enhetlig i sig, utan består av motsägelser, spänningar och antagonismer som måste förstås i sina särskilda, föränderliga former, och i sina förbindelser med varandra. Kritiken av dem måste därför

vara immanent,  
utgöra försök att  
inifrån förändra kraf-  
ternas spel och låta  
andra möjligheter  
visa sig, söka skapa

**”Vad som behövs är istället  
poetisk noggrannhet inför  
det enskilda, det vill säga att  
man lyfter på locket för att  
se vad som faktiskt händer.”**

nya förbindelser och generera oväntade händelser. En sådan kritik utgår från ett slags vetande som stått i skymundan sedan kontroll och avgränsningar blev ledord för det vetenskapliga tänkandet. Det har haft sin hemvist i konstens relationella prövande av

material, form och tanke, men naturligtvis finns det också i alla andra verksamheter där man noggrant och ömsint trevar sig fram mot kunskap, och således även inom vetenskapen. De som utnyttjat vetenskapen till dominans har inte känts vid det, men konst och vetenskap hör ihop. Kanske är det till och med så som Michel Serres menar att Xenakis i sin musik ”presenterar en *generell* idé om vetenskapligt tänkande”.<sup>18</sup>

Wilhelm von Humboldts ofta missförstådda idé om universitetet som en plats för gränslöst jämlika möten är lika radikal.<sup>19</sup> Konsternas tekniker och metoder finns redan i vetenskapen. När Latour

menar att vi måste förändra vårt kunskapsbegrepp genom att lämna *matters of fact* och ägna oss åt *matters of concern*, då anknyter också han till poesins och andra

**”Poesin håller kvar, avbryter, elaborerar och kopplar samman. Detsamma gör vetenskapliga experimentalsystem.”**

konstformers sanningssökande.<sup>20</sup> Detsamma gäller hur Hélène Cixous, Luce Irigaray, Michel Foucault och andra tänkare i den generationen uppmärksammade vikten av konsternas metoder för att förstå hur vetenskap fungerar. Receptionen, eller snarare missuppfattningen, av dessa tankeströmningar som relativistiska ifrågasättanden av vetenskap och sanning har dock kommit att dölja denna deras betydligt mer radikala innehörd.

Konsten har alltid sysslat med sådant som vetenskapen exkluderat i effektivitetens namn, kritiskt reflekterat över givna sätt att förstå världen, och utnyttjat tillkrånglande form för att bromsa förfutets dumma effektivitet. Då Gilles Deleuze, i sin bok om Foucault, påpekar att dennes sätt att utveckla en ny metod för varje undersökning liknar den seriella kompositörens metod att bryta loss de enskilda tonerna ur de tonala konventionerna, blottlägga och ordna materialet i jämlika, icke-hierarkiska serier,

då pekar han på hur konstens metoder kan berika vetenskapen.<sup>21</sup> Och då Timothy Morton drar ut konsekvenserna av Adornos insikt om poesins objektivitet, för samman dessa med Serres förståelse av inter-objektivitet, och låter det estetiska objekts gåtfullhet bli ett paradigm för att tänka alla tings framträandeform, gör han detsamma.<sup>22</sup>

Adorno beskriver komponerande som ett arbete med ett givet material i form av inte bara toner utan även av det som den musikaliska traditionen bär med sig i form av normer, konventioner, system, regler med mera, och vad som är möjligt att göra utifrån detta. Den sena stil Adorno finner hos framförallt Beethoven innebär en förmåga att förhålla sig till detta givna material på ett sätt som ställer fram det, visar upp det som konstruktion, frågar vilka problem materialet ställer, hur man kan förhålla sig till dessa och ser möjligheter till att göra annorlunda.<sup>23</sup> Samspellet mellan stämnings-system, meningsskapande traditioner och individuella kompositioner liknar på så sätt vad som sker i vetenskapliga paradigmer eller diskurser (och Foucaults *Diskursens ordning* kan, ur detta perspektiv, ses som en mycket musikalisk läsning av vetenskapens möjlighetsbetingelser). Poeten förhåller sig på samma sätt till betingelser och problem, inte minst dem språket bär på, och hennes omsorgsfulla uppmärksammande av dessa öppnar samtidigt för nya förbindelser, nya händelser. Poesin håller kvar, avbryter, elaborerar och kopplar samman. Detsamma gör vetenskapliga experimentalsystem, enligt vetenskapsteoretikern Hans-Jörg Rheinberger, när han jämför forskarens arbete med konstnärens. Bägge trevar de sig fram i labyrinters dunkla gångar: ”Experimentalsystem är i sitt inre öppna anordningar. [...] En labyrint som förtjänar sitt namn är inte planerad och kan följdaktligen inte greppas genom att en plan följs. Den tvingar till Trevande.”<sup>24</sup>

I det estetiska tänkandet och görandet finns redan den misstro mot effektiva avgränsningar och kontroll, liksom det vidhängande – omöjliga men ofrånkomliga – rättvisekravet att *allt* ska ha betydelse, som jag menar att Rheinberger och andra fört vidare i Benjamins efterföljd. Fortfarande fungerar dock modernitetens uppdelningar i subjekt/objekt, fakta/relativism, som effektiva spärrar mot att det estetiskas uppmaning att uppmärksamma *allt* ska tas på kunskapsmässigt allvar, inte som en möjlighet att återfå kontrollen eller transcendera våra betingelser, utan som en insikt om våra och vår kunskaps *finita* betingelser. Uppdelningar som den mellan konst och vetenskap är produktiva och viktiga, men handlar också om att kontrollera både vetenskapen och konsten, oskadliggöra de insikter som skulle kunna störa den ordning som bygger på att vetenskapen (också det ironiskt nog) får sin autonomi till priset av att bara vara nyttig och konsten (tillsammans med bildning och humaniora) garanteras sin till priset av att reduceras till identitetsskapande.

Vetenskapsmän ska inte nödvändigtvis börja skriva poesi. Ett påpekande om att gränser alltid är porösa behöver inte syfta till att upphäva skillnader, utan kan vara ämnat att uppmärksamma hur de faktiskt fungerar, inte enbart åtskiljande utan också förenande genom skillnaden, som en beröring. De kopplingar och översättningar mellan konst och vetenskap som uppmärksammats av Nancy, Stengers, Serres med flera, syftar inte till att det ena ska bli mer likt det andra, utan står tvärtom för insikten att mötena förutsätter skillnader – men också att det i mötena kan framträda oväsentade förbindelser. Vilka är egentligen skillnaderna och beröringarna mellan en litteraturvetares sätt att läsa en text, en kompositörs formande av ett tonmaterial och en vetenskapsmans arbete med en matematisk formel eller en bit cellvävnad? Det

är för att komma åt sådana kopplingar som ord som beröring och trevande, vilka Nancy, Derrida, Barad och Rheinberger lyft fram, kan vara bättre än de som hör hemma i de vanliga uppdelningarna mellan subjekt och objekt, konst och vetenskap – bättre, inte därför att de är nya, utan därför att de uppmärksammar något som alltid redan funnits där men inte fått visa sig.<sup>25</sup>

Skillnaderna mellan olika kunskapsformer är, som sagt, produktiva och ska värnas, men vi förenas i vårt finita trevande. I *att vi alla* trevar, inte i hur vi trevar. Låt mig sluta med ett citat av Nancy, i vilket ordet ”här” kan fåstå för den plats där vi idag befinner oss, i antropocen, klimathot och massutrotning: ”Det kan inte finnas någon doktrin eller något system här, bara noggrannhet.”<sup>26</sup>

## Noter

- 1 Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, övers Andrew Goffey, London: Open Humanities Press/Meson Press, 2015, s 124. (Alla översättningar är mina, om inte annat anges.)
- 2 Isabelle Stengers, *Another Science is Possible: A Manifesto for Slow Science*, övers Stephen Muecke, Cambridge: Polity Press, 2018, s 13.
- 3 Stengers, *In Catastrophic Times*, s 61.
- 4 Ibid, s 75 f.
- 5 Ulrich Beck, *Risksamhället. På väg mot en annan modernitet*, övers Svenja Hums, Göteborg: Daidalos, 1998 [1986].
- 6 Isabelle Stengers, *Another Science is Possible*, s 118.
- 7 Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2008, s 20, 23.
- 8 Philippe Lacoue-Labarthe och Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour d’Aigues: Editions de l’Aube, 1991.
- 9 Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism / A Poetics of Anticolonialism*, övers Joan Pinkham resp. Robin DG Kelley, New York: Monthly Review Press, 2000, s 36.
- 10 Walter Benjamin, ”Historiefilosofiska teser”, i *Bild och dialektik*, rev nyutgåva, övers Carl-Henning Wijkmark, Stockholm: B Östlings bokförl. Symposium, 1991.
- 11 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, övers Catherine Porter, Cambridge, Mass: Harvard Univ Press, 1993.
- 12 Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor - Network - Theory*, Oxford: University Press, 2005, s 117.
- 13 Theodor W Adorno, *Negativ dialektik*, övers Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Glänta produktion, 2019, s 41.
- 14 Theodor W Adorno, *Minima moralia. Reflexioner ur det styrpade livet*, övers Lars Bjurman, Lund: Arkiv 1986, s 82 f.

- 15 Adorno, *Negativ dialektik*, s 27.
- 16 Michael Callon och Bruno Latour, "Unscrewing the Big Leviathan: How Actors Macro-Structure Reality and How Sociologists Help Them To Do So", i *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*, red K Knorr-Cetina och A V Cicourel, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981, s 284 f.
- 17 Jacques Derrida, "Platons Apotek", i *Apoteket*, övers Jan Stolpe, Lund: Kykeon 2007; Bernard Stiegler, *What Makes Life Worth Living: On Pharmacology*, övers Daniel Ross, Cambridge: Polity, 2010.
- 18 Iannis Xenakis, *Arts-Sciences: Alloys: The Thesis Defense of Iannis Xenakis before Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonne, Michel Serres and Bernard Teyssèdre*, övers Sharon Kanach, New York: Pendragon Press, 1985, s 23.
- 19 Wilhelm von Humboldt, "Om den inre och yttre organisationen", övers Thomas Karlsohn, i *Universitetets idé: sexton nyckeltexter*, Göteborg: Daidalos, 2016.
- 20 Bruno Latour, "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", *Critical Inquiry*, 30, 2004, s 233.
- 21 Gilles Deleuze, *Foucault*, övers Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein, Stockholm: Symposion, 1990, s 30.
- 22 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, s 91.
- 23 Theodor W Adorno, "Late Style in Beethoven", i *Essays on Music*, övers Richard Leppert och Susan H Gillespie, Berkeley: University of California Press, 2003, s 564–569.
- 24 Hans-Jörg Rheinberger, "Augenmerk", i *Liechtensteiner Exkurse III: Aufmerksamkeit*, red Norbert Haas, Rainer Nägele och Hans-Jörg Rheinberger, Eggingen: Edition Klaus Isele, 1998, s 400.
- 25 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, övers Richard A Rand, New York: Fordham University Press, 2008, s 11; Karen Barad, "On Touching – The Inhuman that Therefore I am", *Differences*, 2012:5; Jacques Derrida, *On Touching*, Jean-Luc Nancy, övers Christine Irizarry, Stanford: Stanford University Press, 2005; Rheinberger, "Augenmerk", s 402.
- 26 Jean-Luc Nancy, *A Finite Thinking*, red och övers Simon Sparks, Stanford: Stanford University Press, 2003, s 29.

# EKOLOGISK ANAMNES

Carin Franzén

**Är samtiden så ur led att  
framtidens har vridits ur själva  
begreppsformågan? Carin  
Franzén synar det hopplösa  
subjektets sjukdomsförlopp  
– pendlande mellan själv-  
förverkligande och kollaps –  
och upphöjer anamnesen  
till en metod för att tänka  
framtidens på nytt i den  
ekologiska eran.**

Vi befinner oss i en märklig period i historien. Pessimistiska tänkare och skribenter associerar den gärna till olika former av apokalyptik – saker och ting som tidigare varit givna är på väg att försvinna och dö ut: litteraturen, artrikedomen, världen av i går, den geologiska epoken holocene. Ett slags dödsmedvetande tycks breda ut sig under 2000-talets första decennier. En civilisationskritisk filosof som Bernard Stiegler hävdar att vår tid inte ens kan kallas för en epok eftersom den är så pass ur led att det blivit närmast omöjligt att tänka framtiden. Stiegler beskriver en hoplös tid styrd av den globala kapitalismens ”barbari” vars enda motkraft är ett nytt tänkande som gör det möjligt att drömma om framtiden igen.<sup>1</sup> Ett försök till ett sådant kanske man kan hitta hos Timothy Morton som menar att det är just framtiden vi måste tänka, men i nya skalor och i takt med en ekologisk medvetenhet om att mänskans sätt att vara i världen har nått en gräns. Enligt Morton är namnet på vår epok inte en icke-epok utan en ekologisk era, ”som gör det nödvändigt att söka ompröva filosofin, politiken och konsten”.<sup>2</sup> Och han föreslår en skruvad (*weird*) väg för att göra det, som en ”dominerande västerländsk filosofi har blockerat och tryckt undan”.<sup>3</sup> En skruvad metod alltså, för att bryta upp vanetänkandet mot andra dimensioner än de som sedan antiken haft det mänskliga som mått. En

sådan omprövning av den humanistiska traditionen borde även innebära ett nytt historiskt perspektiv – som Morton också säger är tiden inte en linjär bana från födelse till död utan snarare en loop. Som en anamnes.

I det följande vill jag på försök och rätt associativt reflektera över anamnesen som ett sätt att tänka och drömma på nytt. Snarare än en reproduktion och en representation av det förflyttna som något givet tänker jag mig anamnesen som en väg in till det omedvetnas register och arkiv, mer som i en psykoanalys. Här kan man även tänka på Foucaults metod att läsa det förflyttnas texter som en ”oavbruten kritik av vårt historiska vara”.<sup>4</sup> Som ett utforskande av de händelser som fått oss att identifiera oss själva som subjekt för det vi gör, säger och tänker.

Med andra ord handlar den anamnes jag ska försöka följa och beskriva om att bättre förstå det som gjort att vi blivit det vi blivit. På så vis kan den bli en del av den omprövning som Morton efterlyser och som Foucault en gång formulerade i termer av en möjlighet ”att inte längre vara, göra eller tänka det vi är, gör och tänker”.<sup>5</sup> Anamnesen som en möjlighet att tänka och föreställa sig historien, nuet och framtiden på nya sätt – så förstått handlar metoden inte om att återvända för att finna rötterna till det samtida subjekten utan snarare om att lösa upp dem för att i och genom historien visa på brotten, där andra spår och vägar kan löpa.<sup>6</sup>

Men låt mig ändå börja i ett slags försök till fixering – i gesten som söker identifiera.

### Vad är anamnes?

I dag har ordet anamnes främst en medicinsk betydelse: ”(en patients) redogörelse (ur minnet) för (sitt) föreg. hälsotillstånd o. d.”, för att citera ur SAOB. Men jag tänker mig alltså att definitionen kan utvidgas till att gälla vår tids subjekt. Det hopplösa subjekt som när det inte sjunker ner i depressionens handlingsförlamning, underkastar sig nyliberalismens krav på självförverkligande och resultat i en fart som verkar leda inte bara mot psykisk utan även planetär kollaps: hur skulle det

(ur minnet) redogöra för sitt föregående hälsotillstånd? Till viss del kan nog mycket av samtidslitturen läsas som redogörelser för hälsotillstånd, i synnerhet som jag-framställningen – autofiktionen, dagboken – tycks ha blivit genren för vår tid. Men jag söker inte ”ta upp anamnesen” i den bemärkelsen. Jag är ute efter en annan definition, söker den längre tillbaka, i en tid som öppnar begreppet för en bortglömd vetskaps.

Och jag finner den i Platons dialog *Menon* vilken kretsar kring *anamnesis* eller återerinring med Jan Stolpes översättning av det grekiska ordet. Termen är central för Platons kunskapsteori som utgår från att själen är odödig och att människan därmed bär på en genom tiderna lagrad kunskap – bara hon kan återerinra sig den. Och Sokrates metod – *maieutiken* – handlar som bekant om att få den kunskapen att komma till världen. Men intressant nog låter Platon förlossningstekniken komma på avvägar i denna dialog. Eller man kan säga att kunskapsförlösningen tar sin början genom att Sokrates samtalspartner liknar honom vid en ful fisk. Menon utbrister nämligen, efter alla de typiska sokratiska frågor han blivit ställd inför: ”Om jag får skämta litet tycker jag att du är släende lik – både till det yttre och annars – den här platta darrockan som lever i havet. Alla som kommer nära den fisken och rör vid den får domningar, och nu tycker jag att du har försatt mig i ett sådant tillstånd. Jag är verkligen alldes domnad både i själen och i munnen, och jag kan inte svara dig.”<sup>7</sup> Sokrates värjer sig inte alls mot att liknas vid fisken, men han vill korrigera liknelsen för att den bättre ska stämma överens med det han faktiskt är och gör: ”Om darrockan själv är domnad och på så sätt får andra att domna – då liknar jag den.” Och han förklrar att det beror på att han själv inte heller vet, och därfor ”är förlägen och på så sätt får andra att bli förlägna”.<sup>8</sup>

Anamnesen i Platons kunskapsteori börjar just där, i denna scen av ömsesidighet förlägenhet och ovishet, och även om metoden går ut på att återerinra sig vad den odödliga själen redan visste – ”att söka och att lära sig – det är helt och hållat återerinring”<sup>9</sup> – så vill jag snarare ta fasta på dom-

ningen och förlägenheten som framkallas av darrrockans stötar.

De är nämligen känslotillstånd som verkar passa särskilt bra i vår ekologiska era. Vi fiskar upp dem ur Platons dialog där de infinner sig när någon rört vid darrockan och förvandlas från en som trodde sig veta till en som inte vet. Jag föreställer mig i alla fall att det samtidiga subjektet, när det plötsligt inser att den samlade vetenskapen är en bidragande faktor i en pågående miljö- och klimatkris, upplever en viss domnad (depression) och förlägenhet (frågorna är många).

Jag föreställer mig också att darrockans effekter av domnad och förlägenhet (liksom de besläktade affekterna tvivel och skepsis) löper som en underström i den humanistiska traditionen. Till exempel när kristendomen approprierar det grekiska tänkandet och forskjuter betydelsen av anamnesen från kunskapsteori till ett bekräftande av en troslära. Det sker när termen får beteckna det moment i nattvardsbönen då den kristne erinras om Jesu ord under sista måltiden, och genom brödet mot tungan påminns om lärans sanning. Med Jesu ord: "Jag är vägen sanningen och livet. Ingen kommer till Fadern utom genom mig" (Johannes 14:16). Den Fadern ger också människan makten över allt annat, med Augustinus parafras av Första Moseboken (1:26): "Människan skall råda över havets fiskar och himlens fåglar och alla kräldjur som krälar över jorden. Han ville inte att den varelse med förfnuft han skapat till sin avbild skulle råda över andra än dem som saknade förfnuft."<sup>10</sup>

En mänsklig överhöghet får här en tydlig grund, och den återfinns som en huvudväg i humanismens historia, där René Descartes fortfarande befinner sig när han i *Avhandling om metoden* (1637) drar sitt ontologiska snitt mellan de som äger och inte äger detta av Gud givna förfnuft. Men den vägen döljer också de som domnat eller blivit förlägna inför denna överhöghet. I skeptisk affekt skriver exempelvis Michel de Montaigne mot slutet av 1500-talet: "Kan man tänka sig något löjligare än att denna eländiga, ynkliga varelse, som inte ens är herre över sig själv utan utsatt för angrepp från

alla håll, kallar sig herre och härske över universum."<sup>11</sup> Eller som när den fritänkande poeten och salongsdamen Antoinette Deshoulières i en av sina "förstörda idyller" utbrister: "Om allt bör lyda vår högsta befallning / Om allt är gjort för oss och det bara handlar om vilja, / Varför använder vi inte denna suveräna makt bättre?"<sup>12</sup>

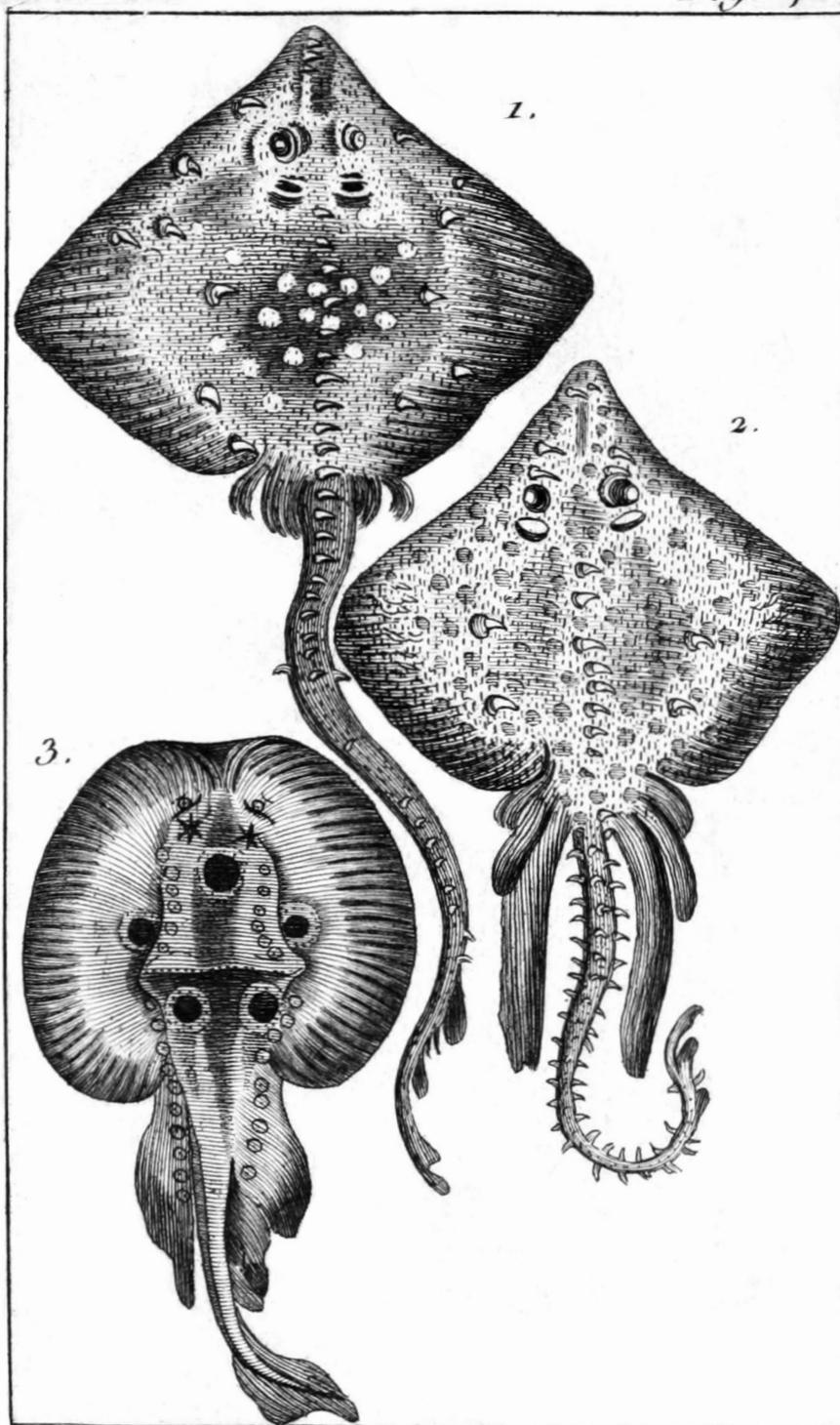
### Den mörka punkten

Omprövningen av den humanistiska traditionen kan börja i den själv, i en vetskaps som den själv hade men som verkar ha förvunnit på vägen.

Även själva approprieringen av begreppet anamnes kan vändas bort från det vi trodde oss veta i den definierande gest jag själv här använt mig av. Inte minst genom konstens och skrivandets överföringar och förvandlingar. Det som sker under nattvarden kan ju liknas vid vad litteraturen gör när den får bortglömda, bortträngda, förlorade erfarenheter att börja leva igen. Som när berättaren i *På spaning efter den tid som flytt* känner smaken av en madeleine-kaka doppad i te. Och som Gilles Deleuze påpekat handlar det tankearbete som sätts igång av smaken i Prousts roman inte om att minnas det förflutna utan om att öppna tiden för framtiden, för skapandet. Den återfunna tiden är en tid som är öppen för det okända: "de mysterier som troligen kommer att få sin förklaring först i andra världar och som vi anar i det som griper oss starkast i livet och i konsten".<sup>13</sup>

Men om nu anamnesen ska upphöjas till en metod för att tänka framtiden på nytt, hur gå till väga med själva *glömskan*? Jag går till ett lexikon igen, men väljer ett som egentligen inte definierar utan sprider ut orden genom en mängd associationsbanor, nämligen *Ordbok för oöversättbara ord*, där jag läser följande om glömska: "Även om historisk kunskap gör framsteg och uppnår en tidigare okänd grad av precision förblir den genomborrad av tabun och outtalade saker, av påbjuden *amnesi* [...]. Det förflutna är både okänt och tillgängligt, och det är något som kan kallas för kriget om minnenen."<sup>14</sup>

Det kriget utspelear sig till exempel på fältet för kulturella minnesstudier. Men anamnesen kan gå en annan väg, vid sidan av historiestriderna,

*Tom. IX.**Page 42.**Deseve del**Le Tellier Sculp.*

1. LA RAIE bouclée . 2. LA RONCE ,  
3. LA TORPIILLE .

I familjen rockor ingår  
darrockan (Torpille) som  
bedövar sitt offer med  
elektriska stötar.

striderna om ceremonierna eller minnesmonumenten, vid sidan av den krigiska sidan av saken. Snarare slår den följe med Foucault när han vill ”ta reda på i vilken mån arbetet med att tänka den egna historien kan befria tänkandet från vad det tänker i tyshet och låta det tänka på annat sätt”.<sup>15</sup> Eller med Catherine Malabou, som i en essä om Hegel och Proust talar om minnets dubbelt: att minnas är att bevara det förlutna (historiens datum, monumenten, böckerna), men det är också en tankeansträngning som börjar i en förlust av allt välkänt, i ett irrande mot en ”svart punkt” varifrån återinringen först kan ta vid.<sup>16</sup>

Den irrande sidan av minnet, som öppnar det mot något okänt tar även Jean-François Lyotard fasta på när han i Platons och Prousts efterföljd liknar anamnesen vid ”ett förlösningsarbete som handlar om att hålla passagen öppen genom vilken det som ännu inte kommit ska kunna komma”.<sup>17</sup> Anamnesen som möjliggörandet av en händelse som inte kan kontrolleras i förväg utan endast frambringas genom ett visst arbete.

### **Det bortträngdas återkomst**

I sina tidiga studier om hysteri liknar Freud den psykoanalytiska metoden vid ”den teknik som arkeologerna använder sig av när de gräver fram en forntida stad”. Men det intressanta är att han snart släpper bilden av rekonstruktion för att uppmärksamma ”de ställen där det verkade fattas en länk i kedjan av orsaker”, ”schakten” i patientens sjukdomshistoria. Där finner han en paradoxal vetskapsom patienten ”besparat sig” (som inte kan erkänna eller medvetandegöras), men vars ”reminiscenser” själva analysen har som syfte att bearbeta och lösa upp. Hysterikern lider av reminiscenser, som Freud säger.<sup>18</sup> Det är en formulering som skulle kunna överföras till dagens subjekt. Reminiscenser är anamnesens början i form av en omedveten erinring som kommer till uttryck i brottstycken av en bortglömd vetskapseller i en tidsandas symptom: vantrivsel i den nyliberala kulturen, depression, utbrändhet och ja, klimatångest. Reminiscenser av bortträngd vetskaps. Men för att återvända till

Morton: ”Ingen gillar att få sitt omedvetna utpekat, och ekologisk medvetenhet handlar helt och hållit om att få det utpekat.”<sup>19</sup>

Det omedvetna i denna överfördas mening kan sägas vara ytterligare en kränkning av den ”narcissistiska illusionen” om människans överhöghet i humanismen historia. Som bekant menade ju Freud att hans teori om det omedvetna – att ”jaget inte är herre i eget hus” – var den tredje narcissistiska kränkningen efter Copernicus upptäckt att jorden inte är universums medelpunkt, och Darwins konstaterande att människan är ett djur bland andra djur.<sup>20</sup> I vår ekologiska era borde vi, enligt Morton, börja inse att det omedvetna inte bara är en del av människans psykiska liv, utan den större delen av människans livsvärld. Med andra ord, att hennes eget levnadsätt har ”omedvetna dimensioner” vilka återvänt i form av den ekologiska katastrof som markerar vår tid.<sup>21</sup> Den fjärde kränkningen av den mänskliga narcissismen är det omedvetna som biosfär.

### **Avvägar mot framtiden**

Som i en psykoanalys är det kanske endast ett sinne för fria associationer som kan bryta upp en tillrättalagd historia om människans framsteg och självståndiga överhöghet, och framkalla en anamnes, en inledning till andra tänkesätt, andra förhållningssätt till det förlutna, nuet och framtiden. Avvägar från vanetänkandet, som med Deleuze också kan beskrivas i termer av transversalitet.<sup>22</sup> Eller med Morton som en loop, en skruvad temporalitet som kan få några rader i en förstörd idyll från de parisiska salongernas 1600-tal att återvända som en insikt på tvärs genom berättelsen om det mänskligas suveränitet.

Darrockans stötar som får ens tanke och mun att domna, vad är väl det idag om inte de akuta frågor som en ekologisk medvetenhet ställer till det samtidiga subjektet som besparat sig en vetskaps – den mörka punkt där något gick fel i historien om mänsklighetens herravälde – och som därför behöver en anamnes?

**Noter**

- 1 Bernard Stiegler, *Dans la disruption: Comment ne pas devenir fou?*, Paris: LLL, 2016, s 27–40.
- 2 Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York: Columbia University Press, 2016, s 159.
- 3 Ibid, s 5.
- 4 Michel Foucault, "Qu'est-ce les Lumières?". Det rör sig om en text som finns i flera versioner. Jag citerar från den längre texten som först publicerades på engelska i *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, och sedan i *Dits et écrits IV 1980–1988*, Paris: Gallimard, 1994, s 571.
- 5 Foucault, "Qu'est-ce les Lumières?", s 574.
- 6 Se Michel Foucault, "Nietzsche, genealogin, historien", övers Lars Bjurman, i *Diskursernas kamp*, red Thomas Götselius och Ulf Olsson, Stockholm/Stehag: Symposium, 2008, s 120.
- 7 Platon, *Menon, Skrifter. Bok 2*, övers Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis, 2001, s 30.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid, s 32.
- 10 Augustinus, *Guds Stad, De utfästa målen. Bok IXX-XXII*, övers Bengt Ellenberger, Skellefteå: Artos, 1997, s 90.
- 11 Michel de Montaigne, *Essayer. Bok 2*, övers Jan Stolpe, Stockholm, Atlantis, 2012, s 161.
- 12 Termen "förstörd idyll" lånar jag av Sophie Tonolo som gett ut Deshoulières dikter i en första källkritisk och komplett utgåva: Antoinette Deshoulières, *Poésies*, red Sophie Tonolo, Paris: Garnier, 2010. Citatet är från idyllen "Le ruisseau" (Bäcken, 1685), s 217.
- 13 Marcel Proust, *Den återfunna tiden, På spaning efter den tid som flytt VII*, övers Gunnar Vallquist, Stockholm: Bonniers, 1982, s 313. Se Gilles Deleuze, *Proust och tecknen*, övers Rikard Johansson, Göteborg: Glänta produktion, 2015, s 22.
- 14 *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, red Barbara Cassin et al, övers Steven Rendall et al, Princeton University Press, 2014, s 638. Min kursiv.
- 15 Michel Foucault, *Sexualitetens historia 2: Njutningarnas bruk*, övers Britta Gröndahl, Göteborg: Daidalos, 2002, s ix.
- 16 Catherine Malabou, "La duplicité du souvenir – Hegel et Proust", i Le Cahier (Collège international de philosophie), nr 2, 1986, s 137.
- 17 Jean-François Lyotard, "Anamnesis of the Visible", *Theory, Culture & Society*, nr 1, 2004, s 107.
- 18 Se Sigmund Freud, *Studier i hysteri, Samlade verk III*, övers Lars W Freij, Stockholm: Natur och Kultur, 1997, s 56, 174, 181.
- 19 Morton, *Dark Ecology*, s 23.
- 20 Sigmund Freud, "En svårighet för psykoanalysen", i *Samlade skrifter X*, övers Lars W Freij, Stockholm: Natur och Kultur, 2008, s 270–271.
- 21 Morton, *Dark Ecology*, s 23.
- 22 Se Deleuze, *Proust och tecknen*, s 165.

"Traditionella föreställningar om okroppslig kunskap och universella forskningsmetoder är inte längre självklart giltiga."

Jaha. Varför säger du det?

Jag citerar inledningen till det här numret.  
Det känns som en konstig kommentar.

Hurså?

Tja, vilka "traditionella föreställningar" syftar de på? Och är alla forskningsmetoder plötsligt ogiltiga? Sedan när?

Komma åt vad?

Visst, det kanske är ett lite överdrivet och generaliseraende påstående. Men ibland är överdrifter nödvändiga för att komma åt något.

Behovet av nya metoder inom humaniora.

Varför skulle det finnas ett sådant behov?

På grund av antropocen,  
till exempel.

Vad är nytt med det? Jag trodde att antropocen började för två hundra år sedan, om inte för tiotusen år sedan ...

Ok, kalla det global uppvärmning då,  
om det får dig på bättre humör.

Så, med nya metoder kommer humanisterna att lösa problemet, kyla ner atmosfären...

Nu är du sarkastisk.

## MIN BÄSTA METOD

Eva Löwstedt

”Vilken större sorg kan vi dödliga uppleva än att se våra barn dö?” Det var Euripides som sa det.

”Men om och när det sker, ska jag ändå leva. Vi förblir dock otröstade, det vi förlorat är oersättligt.” Det var Freud som sa det.\*

”Undvik till varje pris att representera en tragedi. Bli en annan.” Det var jag som sa det.

Jag vill påstå att många metoder för sörjande har fel. Bland annat för att de utgår från idén om läkning, ett lån från den medicinska mytologin översatt till människans livsfrågor. Men i djup sorg finns inget sår, inte heller något bottenlöst – vi omges av förkrossande metaforer.

Var tid har sina ideologier, en ansamling oanalyserade konventioner som verkar på oss, gör oss till barn av vår tid, som det heter. Vi framställer oss, *blir* detta, kallar det *jag*. Det är när något drabbande sker som detta *jag* krackelerar och utmanas.

Biologi översatt till psykologi är drift. Psykoanalysen i all sin ofullkomlighet utgör en kritiskt granskande teori om den mänskliga erfarenheten, och en av få som inte bortser från kropp och drifter. När livet hotas, sätts driften i rörelse.

Driften tar inte hänsyn till känslor, den relaterar inte till personliga pronomener, den kan få objektrelationer att rämna.

Driftsmässigt överger vi den döde – och den döende – för där finns inte framtiden: en konflikt och en skandalös sanning för den civiliserade människan. I realiteten, vi kallar det kärlek, överger vi naturligtvis *inte* den döende, och idealt agerar vi utifrån en etik som inte främst grundar sig på skuldkänslor.

Det händer alltid mycket mer än vi kan bära och allt som händer måste integreras i det fortsatta livets tjänst. Om vår berättelse har med det namnlösa att göra – *brutala invaderande fakta utan filter* – där det yttersta meddelelsebehovet sammanfaller med den yttersta mållösheten – säg ”något annat”, tala intransitivt om saken. Autentiskt drabbande erfarenhet har initialet inga egna ord, om den alls kommuniceras sker det indirekt.

Hur utdragen smärtan än antas vara har den liksom lusten sin gräns: det är subjektets ”försvinnande”.\*\* Och eftersom jaget som bekant inte är den enda instansen för vår erfarenhet – kan det ”försvinnandet” betraktas som den oundvikliga förflyttning vi gör vid en avgörande erfarenhet? En metod för förändring.

## FÖR DE OUTHÄRD- LIGA FRÅ- GORNA

\* Freuds dotter Sofie dog i spanska sjukan 1920, 26 år gammal. Freuds artikel ”Sorg och Melankoli” skrevs fem år tidigare.

\*\* När Lacan skriver om smärtan använder han sig av dubbelmeningen i franskan *évanouissement*, som förutom försvinnande också betyder svimning.

# MIN BÄSTA METOD ----- FÖR ATT LEVA SIDA VID SIDA MED SMÄRTA

**Samira Motazedi**

I flera år undvek jag smärtstillande. Jag trodde att smärtan skulle vara hela livet, och att kroppen skulle bli resistent mot tabletterna.

Först huvudet och magen. Efter en timme gör hela kroppen ont, den starkaste smärta jag någonsin upplevt. Det sticker i varje ben i kroppen, och sen kommer febern. Senare börjar jag skaka. Smärtan i skelettet expanderar och blir starkare. Jag kan inte tro att jag har så många små ben, på så många konstiga ställen.

I en riktigt stark känsla är det som om all min uppmärksamhet riktas mot den. Till exempel i kärleken. Plötsligt kan jag se varje liten detalj hos den älskade. Formen på ögonfransarna, läpparnas linjer, jag kan sluta mina ögon och se personen framför mig. Jag kan beskriva hur det känns att tänka på den älskade, och vad som händer i kroppen. Jag iakttar.

Kärleken är en stark drog, smärtan är också det. Oavsett om den är fysisk eller mental. Vad kan jag göra när den kommer? Jag försöker betrakta den noggrant, så nära in på som möjligt. Jag lärde mig det när smärtan blev stor nog att svälja mig. Det var inte min visdom som fick mig att hantera den så, det var den stora smärtans egen konst.

När jag ligger i sängen med ett outhärdligt lidande är det enda jag kan göra att centrera smärtan. Se den, känna den, och leta efter punkten den kommer att beröra hårnäst, om en sekund eller så. Det är som ett spel: om den försvinner, väntar jag på den. Min kropp känner den allt bättre. Mitt sinne är mer och mer redo för den.

I detta tillstånd av klart betraktande går jag inte vilse i smärtan. Den kan inte göra mig desperat. Istället blir jag hög på den. Jag betraktar. Jag slutar kämpa, ignorera, överdriva, underskatta. Det kan se svårt ut från utsidan, men det är enkelt.

# SE MED SLUTNA

Joni Hyvönen

**Går det att avlära sig allt och se världen ren? Träda utanför språket, kommunikationen och berättelsens logik? Nej, givetvis inte. Eller är det i själva verket det vi gör hela tiden, i sömnen? Joni Hyvönen sluter ögonen och finner en slumrande metod.**

En kväll när jag låg i sängen och försökte sova såg jag en film jag inte sett på tio år. Den projicerades under mina ögonlock som en oframkallad och ännu inte färdiginspelad film. Jag var både åskådare och huvudrollsinnnehavare, en rollfigur i vardande. Knappt hade jag slutit ögonen innan jag översköldes av bilderna. Jag vandrar genom buskage, travar genom snön. Ett berg kommer i vägen, driver mig bakåt medan jag rör mig uppåt, allt snurrar, svävar, och plötsligt är jag tillbaka i skogen, nu ovanpå berget, nu åter i sängen. Vad är det som händer? Snart inser jag att allt bär spår av en film, Stan Brakhages *Dog Star Man* (1961–1964). Jag behöver bara tänka på denna cykel av filmer för att scenerna i den ska vecklas ut framför mig, föreställningsförmågan som en ändlös och kantstött 3D-film, full av hål och hallucinationer.

Det här är förmågan framför alla andra, den oansenliga och obskyra gåvan som endast går ut på att ... ge efter. Luta huvudet bakåt och blunda. Du behöver inte ens be om dem, synerna, minnena, drömmarna, filerna, de kommer ändå, anländer som en tjuv om natten och flyr med drömbrytet innan du hunnit genomskåda tricket. Det är utan tvekan en barnlek som metod betraktad, kanske den allra första, mest ursprungliga, den sköna konsten att slumra ... Men det är också en utdöende konstform – (des)informations-teknologierna har successivt trängt ut möjligheten till den. Det är inte alltid lätt att veta vad som är ens egen fantasi och vad som tillhör någonting man nyss sett, scrollat igenom eller prackats på av det digitala ekosystemet – vad som är minne eller film, stimulation eller simulation.

# Ö G O N

Att se med slutna ögon är i det närmaste kätteri i dag, en improductiv aktivitet utom räckhåll för algoritmerna, tomma tanke- eller nattlekar i ett skådespelssamhälle där tankar och bilder strömmas gratis, 24/7. Drömmar går ju inte att *göra* någonting av. Och ändå: vad är mer lockande i en tid av korta energiutbrott och förlamande energibortfall än att stänga ut och stänga av, vända sig till den där *L'homme Machine* under ögonlocken, människan under huven? Att se utan att se. Vandra utan att röra sig. Delta utan att vara med.

-

Länge var jag tveksam till Stan Brakhage. Hans filmer var för ensidigt cerebra. Experimentella i meningen tålmodsprövande. De påminde alltför mycket om avantgardismens strävan efter pseudovetenskaplig renhet. Som om vi inte ska missa auteurens märke i någon detalj, den suveräna skaparen utan behov av andra människor, av några som helst konventioner – ett geni utan behov av någonting annat än sig själv, den despotiska drömvävaren. På många sätt är detta en bild som stämmer överens med den som ser med slutna ögon, en i all mening navelskådande syssla som förutsätter att man drar sig undan från omvärlden. Skillnaden är den att de flesta håller sina fantasier för sig själva, medan Brakhages omkring 400 filmer från ett halvt

sekels arbete ständigt tog spjärn i vardagslivet i Lump Gulch bland Colorados väldiga skogar, inte så sällan i tillståndet mellan sömn och vakenhet.

Men går det att värja sig när verket träder fram inför en när man blundar, som om det var ens eget, ens personliga erfarenheter? Det var som om jag såg *Dog Star Man* för första gången, ”på riktigt”, som det heter, drivande in och ut ur olika scener. Det är också lite så som filmen är uppbyggd i sekvenserna med mannen och hunden i det snötäckta skogslandskapet som upprepas och bryts ner, varvat med färgbryningar och kosmiska formationer, av lika mycket prosaiska som av mystiska anslag. Bilden är sällan stabil, i stället drivs filmen fram av en frenetisk energi, snabba klipp och abstrakta inskott – extrema närbilder, förvrängda perspektiv och en filmremesa som färgats, skurits i och behandlats som om den legat under jord, utsatt för den naturliga nedbrytningen – eller drömmens begär?

Att se med slutna ögon är så förknippat med sömnens olika faser att det kunde liknas vid en form av drömarbete. Brakhage har sagt att den första delen av filmen kretsar kring drömmarna innan man vaknar upp, samtidigt som det finns en slags försening inbyggd i *Dog Star Man*, bilder som återkommer, tas om, börjar på nytt och fortskridet med en långsamhet som står i kontrast till den hyperaktiva klippningen. Trots att filmserien närmar sig ett för Brakhage ovanligt linjärt förlopp

– en dag i ett liv; en man som ska hugga ner ett träd; en vardagskosmisk skapelseberättelse – är det invävt i så fragmentariska sekvenser att det är svårt att säga *vad* som rör sig framåt, *om* det ens gör det. Mannen med hunden, de celesta strukturerna, födelsescenen, snökristallanimationen: det är på en gång ordinära och extraordinära bilder, drömstoff från en värld under uppbyggnad.

Till skillnad från litteratur, där läsaren till viss del föreställer sig vad som skildras, skapar sig sin ”egen bild”, är filmens åskådare mycket mer underkastade de rörliga bilderna. Den experimentella filmen under 1960-talet var därför upptagen av andra sätt att se, och titlarna på Brakhages filmer avslöjar en filmskapare med en okulär böjning: *Black Vision* (1964), *Eye Myth* (1967), *eyes* (1970), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1970), *Visions in Meditation* (1989).

Och så den första essäsamlingen *Metaphors on Vision* (1963) där Brakhage försöker formulera ett nytt filmspråk. Föreställ dig ett öga som inte styrs av ett mänskligt medvetande, inte underkastas berättel-sens logik, inte tvingas namnge allt den registrerar, inte måste förklara och förmedla och förstå världen. Tänk dig en värld, skriver Brakhage, innan *I begynnelsen var ordet*. Vad skulle vi se då? Vi skulle kanske se alla variationer av det gröna, vi skulle se alla enskildheter som ryms i snö, vi skulle uppleva verkligheten i sin fulla potential. Men är det möjligt att träda utanför språket? Avlära sig allt?

Nej. Men man kan låtsas att det går. Blunda. Faktum är att man gör det hela tiden, om än i mindre skala; precis som man är tvungen att blinika – eller andas – är man tvingad till att reflektera, sortera och smälta bilderna framför en. Inget öga



Thomas Edison tar en tupplur på West Orange Laboratory, New Jersey, ca 1924.  
Fotograf okänd. Från The Henry Ford Collections.

är enbart registrerande. Brakhage är medveten om det omöjliga i att röra sig bortom språket, ens i fantasin. ”Ändå föreslår jag att det finns ett sökande efter kunskap som är främmande för språk och grundar sig på visuell kommunikation, som kräver utvecklingen av det optiska sinnet och beror på perception i ordets ursprungliga och djupaste betydelse”, skriver han i *Metaphors on Vision*. Centralt för detta är vad Brakhage kallar för ”de slutna ögonens seende” (*closed-eye vision*) som i hans filmer tar sig uttryck i de handmålade filmrutorna, sekundsnabba glimtar ur det förgångna eller kommande, Pollock-målningar skväcka över vindrutan.

Man kunde säga att de slutna ögonens seende redan är en form av film, en automatisk, själv-genererande konst. Och det är nog så att Brakhage gjorde filmer *om* de slutna ögonens seende – i motsats till, säg, de så kallade flickerfilmerna hos Tony Conrad, Ken Jacobs och Paul Sharits som attackerar näthinnan för att *tvinga* fram nya bilder. Brakhage är mer taktfull. Hans filmer tar tid på sig, även när de är 9 sekunder långa. Det är många svarta rutor, pauser, upprepningar – ett tempo som tillhör insomnandet, ett språk som kommer ur skuggspelet. Inte mycket händer. Ingen musik, givetvis; inga distraktioner från det visuella. Bara visa det essentiella, tycks Brakhage säga, och låt resten driva in och ut ur blickomfånget som ekon eller eftereffekter. Små tvivel över vad vi egentligen ser. Filmen tar ingen notis om oss, har ingen teater till skänks för nöjen eller driften, den sjunker lyckligt in i sig själv.

–

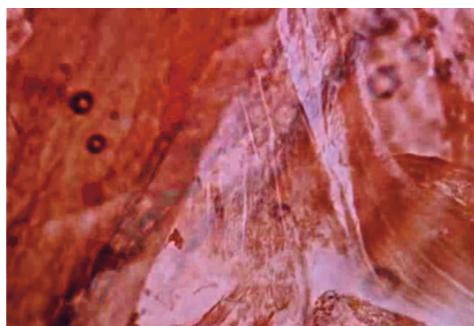
Frågar man framgångsrikt affärsfolk om hur mycket de sover per natt, svarar de gärna ”fyra timmar eller mindre”, vilket står i rak motsats till de kreativt sinnade personerna för vilka deras verk, med Jorge Luis Borges ord, är ”en produkt av lathet”. Om Thomas Edison, ”Trollkarlen i Menlo Park”, sägs det att han brukade dra sig tillbaka till sitt kontor flera gånger om dagen för en stunds siesta. Med en stålkula i handen sjönk han ner i fåtöljen eller sträckte ut sig längs arbetsbordet, så att kulan föll

ner på golvet och väckte honom innan han slappnade av och föll i djupsömn. Edison, uppfinnaren av bland annat glödlampan, fonografen och filmkameran, fick sina bästa idéer i det hypnagogala tillståndet mellan sömn och vakenhet. Den moderna teknologin tar sin början i de slutna ögonens seende.

Att se med slutna ögon är en lätt metod, en lätt vetenskap, kanske den allra enklaste metod som finns. Det enda som krävs av dig är avkoppling, kapitulation. På så sätt är den också den mest osäkra metoden. Det finns ingen garanti för någonting alls. I stället är det varför man sluter ögonen som är den viktiga frågan; det är drivkraften till att dra sig tillbaka som är det intressanta, att ”dra ifrån” såsom ordet ”abstrahera” betyder; det är inte så enkelt som att svaren kommer i form av drömmar, att man uteslutande behöver ta en Edisonsiesta – även praktiserad av Albert Einstein och Salvador Dalí – för att lösa ett problem. Snarare har vi att göra med ett slags nederlag, en metod som börjar i besvikelse.

För det hör till saken att Edison sa sig avsky sömn. Han behövde den inte. Eller snarare: han hade inte tid för den. Han hade deadlines att hålla, patent att söka. Därför är det symptomatiskt att den notoriske arbetshästen Edison drog sig tillbaka till kontoret mitt under arbetsdagen, kanske för att också göra sömnen till en produktiv aktivitet, kanske för att kroppen slutligen sa ifrån. I dag om någonsin borde det stå klart att den här ofrivilliga slummern visar på någonting som håller på att gå förlorat i ett samhälle som är oavbrutet på, öppet, belyst, tillgängligt. Sömnen är den sista riktigt privata zonen i 2000-talets uppkopplade och övervakade dygnet runt-tillvaro, såsom Jonathan Crary visat i sin bok *24/7. Senkapitalismen och sömnens slut* (2013). Det ouphörliga anfalletet av intryck kan dock sägas ge upphov till det motsatta behovet av tystnad. Sömnen som tillflyktsort.

För det är inte så att föreställningsförmågan – i grunden beroende av vila och leda – är hotad, mer att den förändras. Men med mindre möjligheter till avkoppling förlorar man också tillgången till det som Brakhage talade om som det optiska



Ur Stan Brakhages *Dog Star Man* (1961–1964).

sinnet, den del av de mänskliga förmågorna som sker ”av sig själv”, en kreativitet som är tillgänglig för var och en, sinnenas nattsidor. På samma sätt som Jean-Paul Sartre kallade den hypnagoga föreställningsförmågan för en fascination, eftersom dess engagemang sker som om man vore ett med bilderna, står den här förmågan i skarp kontrast till den digitala distraktionen.

De slutna ögonens seende tillhör ett försenat seende. Filmer, landskap, ansikten: allt förvandlas

till någonting annat än deras ytliga, bokstavliga former. Det är ingen slump att den som i sägnerna kallas ”upplyst”, ”vis” eller ”seende”, är den som likt Oden förblindas för att få tillgång till hemlig kunskap. Därför måste också de slutna ögonens seende kallas för det motsatta: ett för tidigt seende, siarens seende eller galningens seende.

Vissa vill inte tala om mentala bilder som just bilder. För att det är ett missvisande begrepp. De mentala bilderna är inte fotografier, ingenting som går att ställa ut eller sälja. Om jag föreställer mig ett skrivbord kan jag inte studera det så som jag betraktar ett fotografi. Bordet skiftar form när jag försöker iakta detaljerna. Av den anledningen är mentala bilder att likna vid ”kvasi-observationer”, enligt Sartre i *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940). Man kan inte ”se” en mental bild, lika lite som det går att begrunda den *innan* reflektionen. Fantasin fyller i hela tiden. Bordet förnyar sig varje gång jag försöker redogöra för bilden. Intentionen styr vad vi ser, vare sig vi ser med ögonen slutna eller öppna.

De mentala bilderna är också mycket mer – någonting *annat* – än avbilder. De kunde lika gärna sägas vara del av en psykisk process man inte lyckas klä i ord, tankar som endast kan gripas via de blixtar av bilder som aldrig klart fixeras, som blott flyter ...

Kanske är det vakenheten som är stoppet, det som inte är någonting annat än hack, glapp, störning, avbrott, medan sömnen står för det kontinuerliga och konstanta, det som flödar utan avbrott också när man är så gott som inaktiv. Man ”faller” i sömn, ”sjunker” in i sig själv, låter tankarna ”driva”. Hypnotisören: nu är din kropp ”tung”.

Men vem kunde falla i sömn med en botten som tog emot?

Man säger ibland att drömmen beskyddar sömnen. Man drömmer för att inte vakna. Faller och faller utan slut. Att se med slutna ögon rör sig om maskering – att gå under jord och utbyta tankar med rötterna. Att resa med gravitationen. Simma mot himlen.

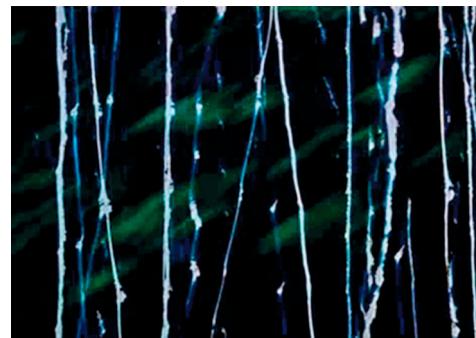
Jag tog fel. Det var inte *Dog Star Man* jag såg den där kvällen, utan någonting som påminde om filmen. I stället såg jag mig själv och min första hund när vi för länge sen, innan han blev påkörd, brukade vandra uppför Högdalstoppen i Stockholm om vintrarna. Nu när jag läser om Brakhage inser jag att där finns fler samband. Filmskaparen hade själv en hund som blev påkörd, det är den som syns i *Sirius Remembered* (1959). Brakhage och hans fru lät Sirius (= hundstjärnan, Alfa Canis Majoris) återvända till jorden utan att gräva ner honom, och givetvis kunde han inte låta bli att filma förruttnelseprocessen, skildrad i samma kortfilm. När paret så småningom adopterade en hemlös hund skulle den vara motsatsen till Sirius – inget mytologiskt namn, utan kort och gott ”The Brown Dog”, den hund som därefter fick rollen i *Dog Star Man*, Sirius efterkommande, hundstjärnans stand-in. Att den bruna hunden sedan visade sig äta på kvarlevorna av Sirius gav poetiskt ljus åt kretsloppet av hundar och stjärnor.

Alla bilder har också en personlig zon. Vad jag ser, ser ingen annan. Varje vinter är för mig som *Dog Star Man* där hundpromenaderna i snön är min privata *reenactment* av filmen, sedd av ingen. Kanske är det också det enda sättet att nå fram till de slutna ögonens bilder – via det som träffar enbart mig? En metod för att glömma – och gå vidare.

Frågan är vad vi vill ha ut av bilderna, de fysiska såväl som de psykiska, eller kanske hellre vad bilderna vill av oss. De talar ju med oss, så någonting vill de. ”För att verkligen kunna se ett foto gäller det att höja blicken eller sluta ögonen”, skriver Roland Barthes i *Det ljusa rummet* (1980), i Mats Löfgrens översättning. *Det ljusa rummet* – ”En hyllning till Sartres *L'Imaginaire*”, lyder epigrafen – är en av dessa böcker som det är omöjligt att komma till botten av, det är kanske den bok som når närmast bildernas kärna just för att den i så hög grad dröjer vid en personlig upplevelse. Det berömda fotografiet av Barthes mor i vinterträdgården, som han klokt nog inte ville reproducera i boken, för det var ju för hans ögon allena och dess betydelse går inte att vidareförmedla i fysisk bemärkelse – det var

samma sorts bild som trädde inför mig den kvällen då jag trodde mig se *Dog Star Man*.

Det säger sig självt men tål att påminnas om: de mentala bilderna har endast mig till åskådare, det är strikt privata visningar. Obskyra sekretess-lagar råder här. Kan man dela någonting som inte går att reproducera? Tala om någonting dolt när det aldrig låter sig föras ut i ljuset? Göra en metod av någonting som bara jag förstår? Det motsatta



Ur Stan Brakhages *Dog Star Man* (1961-1964).

vore outhärdligt. Om en tanke alltid måste producera någonting skulle det inte längre vara tal om reflektion, utan om ren respons. Att andra *inte* förstår är en del av lockelsen.

Även om dessa bilder befinner sig så nära det går, som om de var ett med tankar och minnen, ett med glömskan och snön, är de paradoxalt nog också högst flyktiga, man kunde säga avlägsna. Det vi brukar tala om som det inre är också dolt för oss själva, så att man inte kan dra någon given gräns mellan inre och yttre. Så här skriver Novalis i ett fragment, översatt av Aris Fioretos: ”Så tycks diktaren i romanen än närra sig målet, än fjärma sig det, och aldrig är han närmare än då det tycks ligga som mest fjärran.”

Novalis ger uttryck för ovisshetens upplysande sidor, tillfreds med att låta fantasin fylla i avståndet, förbli där han är, bänkad framför skrivbordet eller i sängen. Det krävs en stor dos självskräckerhet – eller erfarenhet – för att uttala sig som Novalis. Men om det är någonting som utmärker författare så är det en drivkraft som säger ”jag vet inte sanningen”, sällan det motsatta. Man anar att Novalis har gått den där sträckan i verkligheten. Han har överbryggt avståndet och ångrat sig. Skrivandet är resultatet av denna rekapitulation, ett ”jag skulle föredra att inte” gjord till offergåva. Bartlebymetoden.

–

För att hålla de mentala bilderna vid liv krävs en viss varsamhet. Det är lockande att göra varje detalj till föremål för analys, men de flesta av dessa bilder låter sig varken erfasas eller förklaras. Utmaningen ligger i att inte göra de slutna ögonens seende till någonting uppbyggligt, ett arbete. Och ändå är det där språket ofta börjar, där mina suddiga kopior tar över. Språket talar alltid ur eller om blindhet, enligt

Jacques Derrida i *Mémoires d’aveugle: L’autoportrait et autres ruines* (1990). Allt jag ser, hör, tänker eller känner sker på ett avstånd från händelsernas centrum, en reflektion eller berättelse gjord i efterhand, mina egna plagiat.

I likhet med hur man ofta förstår en film först på avstånd, när man har tankarna på annat och inte försöker avkoda vad man egentligen ser, utan låter bilderna sjunka in bland glömskans omsorgsfulla slöjer, så fortsätter filmen sitt dubbeltliv i åskådarnas slummer. Den här filmen, min film, har också sin livshistoria, en strängt taget tidsbunden sådan. Att en lyssnare under medeltiden hade helt andra referensramar än vi innehör i verkligheten att vi inte kan höra Hildegard av Bingen så som hon komponerade musiken, det vill säga för medeltida öron. Vi måste helt enkelt sluta de samtida sinnen och föreställa oss hur det var år 1151 om vi vill förstå verken fullt ut, vi måste tänka bort internet, världskrigen, globaliseringen, industrialismen, Guds död och alla andra moderna företeelser. Å andra sidan är det precis vad man gör varje gång man tar till sig ett verk, när man uppmärksamt lyssnar, läser eller tittar och inser att man plötsligt träder utanför sig själv och tiden, och *drar ifrån*.

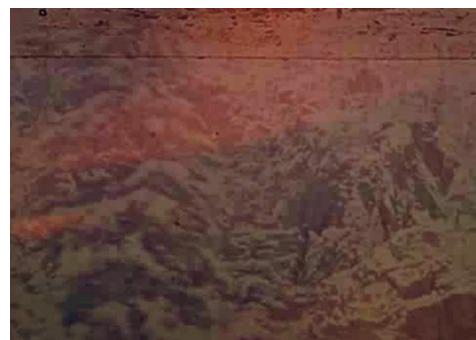
Efter att ha slumrat in och ut ur Brakhages film – min version, blekt av år och sömn, piratkopian ute på djupt vatten, en film ur led – förstod jag varifrån han hämtade idén. Mannen med hunden tycks aldrig nå fram, filmen tycks inte nå färds ände, samtidigt som det somnambula tonläget och de barocka associationerna spår på känslan av sängkammarvisioner, sömnavtryck. Den där dagliga hundpromenaden har en tendens att flyta in i gårdagens runda och rundan dagen innan det, ända tills de flikar in i varandra och bildar en enda fortlöpande slinga, på samma sätt som en gångstig

bildas i en skog efter tillräckligt många vandringar och de fåror som uppstår i marken också sätter sig i mitt huvud, i mina tankar, så att jag inte behöver mer än sluta ögonen för att omedelbart få granris över mig och tjocka drivor av snö omkring fötterna, även om jag fortfarande ligger i min säng.

Här framträder några av bibetydelserna till grekiskans *methodos*: vandring, resa, stig. Det är en vandring i blindo som alltid leder till utgångspunkten, samma gamla rum. Man säger gärna att läsning är som att resa. Men resan gäller mycket mer för de slutna ögonens bilder som uppstår under eller snarare efter läsningen, en (om)väg till språket som är beroende av de logiska felslut som det dåliga minnet erbjuder. Det är därför man säger att man förstått en bok när man lagt ifrån sig den, när man hunnit glömma vad som stod i den. Det är därför man säger att man sett en film först när man ligger i sängen tio år senare och försöker sova. Och är det därför man också låtsas att man jobbar, gömmer sig för att blunda?

Man kunde kalla detta för ett flyktbehov, en oskyldig försvarsmekanism. Men man lämnar inte verkligheten bara för att man sluter ögonen; man stänger inte av reflektionsförmågan om man låter sig drivas med av de mentala bilderna, dessa öde öar på motorvägen. ”Vad krävs? Förbereda sig för det kommande livet som inför att somna”, skrev Gérard de Nerval i Kristoffer Leandoers översättning, författaren som vårdade sina egna bilder av världen i stället för att punktera de sköna illusionerna och faktiskt *resa*.

De slutna ögonens seende är en föraning om någonting annat, en uppskjuten eller ställföreträdande resa som omges av drömmens potentialer. Det är då den alternativa stigen vecklar ut sig, skikt efter skikt. Eller, med andra ord, fiktionen börjar.



Ur Stan Brakhages *Dog Star Man* (1961-1964).

# LYSSNA BAKÅT VANDRA

Jacek Smolicki

**Går det att förändra lyssnandet och göra det till en vandringsakt, för att hamna i samklang med alla konstant skiftande miljöer? Konstnären Jacek Smolicki prövar om en akustisk uppmärksamhet på samtidens ovisheter kan skärpa eller till och med omkoppla perspektiven på såväl framtiden som det förflutna.**

Ljudvandringar, den kvalitativa undersökningen av förändringar i ljudlandskapen, har långt varit en av de praktiskt mest tillämpade metoderna i arvet efter World Soundscape Project (WSP), det viktiga experimentella forskningsinitiativ som den kanadensiska kompositören Raymond Murray Schafer lade grunden till i början av 1970-talet. Denna grupp av forskare och konstnärer ville huvudsakligen studera hur relationen mellan mänskliga och miljö tar sig uttryck i form av ljud.<sup>1</sup> Deras arbete bidrog till framväxten av en akustisk ekologi (också känd som ljudlandskapsstudier), ett tvärvetenskapligt fält som – inte utan att stöta på kritik – började uppmärksamas på nytt i samband med den ekologiska vändningen inom humaniora och naturvetenskap.

Enligt Schafers definition är ljudvandringar en empirisk undersökningsmetod som kombinerar vandring med lyssnande för att på olika platser urskilja enskilda heter i ett ljudlandskap. För forskaren och kompositören Hildegard Westerkamp, som var den enda kvinnliga medlemmen av WSP i dess ursprungliga konstellation, blev ljudvandringar samtidigt en undervisningsmetod, en kompositionsteknik och en vardagspraktik för att rikta uppmärksamheten mot vad som hörs i omgivningen. Enligt hennes ofta citerade definition är en ljudvandring ”varje utflykt som görs för att främst lyssna till omgivningen. Under ljudvandringar utsätts våra öron för omgivningens alla ljud oavsett var vi befinner oss.”<sup>2</sup> För de flesta av de dåtida medlemmarna av gruppen var ljudvandringarna en metod för att kartlägga ljud och buller,

# FRAMÅT

så att de i ett senare skede skulle kunna indexeras och klassificeras i ofta ganska rigorösa kategorier, medan Westerkamp i stället inriktade sig på de flytande relationer som ljud skapar i miljön. Förmågan att upptäcka enskilda ljud var därför bara en del av det övergripande målet att förstå dem som beståndsdelar i ”en större komposition i miljön”. Efter att ha lämnat WSP ägnade Westerkamp de närmaste åren åt att ta itu med många av de problematiska inslagen i arvet efter ljudlandskapsstuderna, exempelvis genom att erkänna lyssnandets ”splittringspotential” och därmed färma sig från det slags ljudvandringar som riskerar att föra in ganska neutrala och apolitiska immersionsformer i hur världen låter.<sup>3</sup> Att erkänna lyssnandets splittringspotential innebär att hörselsinnets perception öppnas för de oväsentade, men också oönskade och ovälkomna, känslor som skulle kunna få oss att ”uppleva ett tillstånd av obehag”.<sup>4</sup>

I en nyutkommen bok av Milena Droumeva och Randolph Jordan, som är två yngre företrädare för WSP, hörs en snarlik konstruktiv kritik inifrån rörelsen. De menar att den akustiska ekologin och dess metoder behöver en ny utgångspunkt, ”en punkt som ger oss en annan berättelse om hurdan världen är och hur vi vill att den ska vara för att framhålla det privilegium som låg till grund för fältet och för att hitta nya vägar ut i hela samhället”.<sup>5</sup> Här bör det påpekas att WSP utgick från en

specifik och begränsad epistemologisk kontext. Gruppen härleddes de oroande förändringarna av ljudlandskapet främst till industrialiseringen och intensifieringen av urbana infrastrukturer under 1900-talet. Därför blev det omedelbart föregående, förindustriella ljudlandskapet en modell från vilken man kunde utgå i kritiken av förändringarna i det moderna samhället och miljön. Genom att ange denna tidsram slog projektet definitivt dövörat till för andra hörselområden och epistemologier, inklusive för dem som föregick koloniseringen och den efterföljande industrialiseringen av Nordamerika. Men som Dylan Robinson påminnt oss om kan de etablerade sätten att nära sig världens ljudlandskap inte kritiseras bara genom att inom den invanda ramen assimilera, inkludera och integrera de historiskt undertryckta epistemologierna, eller akustemologierna med Steven Felds ord.<sup>6</sup> I stället argumenterar Robinson för ett slags lyssnande som framhäver den egna positionen, ett slags lyssnande som i stället för att omedelbart peka i riktning mot integration och inkludering börjar med att erkänna den egna positionens oförenlighet med andra lyssnarpositioner: ”genom att bli medvetna om normativa lyssnarvanor och -möjligheter, blir vi bättre på att lyssna på ett annat sätt.”<sup>7</sup>

På senare tid har en ny generation forskare och konstnärer på ett liknande sätt försökt se över problematiska antaganden som övertagits från äldre traditioner på området ljudlandskapsstudier.

Randolph Jordan har föreslagit en praktik som bygger på ”oavslutat lyssnande”, det vill säga ett slags ifrågasättande av den egna uppfattningen om hur man lyssnar till omvärlden. AM Kanngieser har skrivit utförligt om alternativa sätt att kritiskt och etiskt engagera sig i ett (soniskt) sätt att ”känna, ställa in sig på och uppfatta” platser och deras olika agens-element.<sup>8</sup> I liknande tongångar har Patrick Farmer arbetat för att osäkra det mänskliga örats centrala ställning genom att vidga begreppet lyssnande till andra vibrerande sätt att vara i och uppleva världen, till exempel genom magnetisk resonans, oscillation eller vibration.<sup>9</sup> Sådana omkalibrerade sätt att uppmärksamma hörselakten på leder oss vidare till de konstnärliga praktikernas område. Hur kan dessa meningsladdade avsikter att lägga om våra lyssnar- och berättarvanor genom konstens, och särskilt ljudvandringarnas, praktiker förverkligas i dag? Vilka slags metodinsikter får vi av ljudvandringarna i detta avseende?

Jag skulle vilja föreslå att ”metod” uppfattas som en sorts förslag till utvidgning av ens perceptionsförmåga, så att man kan börja uppfatta, nära sig och förhålla sig till världen på ett annorlunda sätt. Metod i denna mening är inte något som begränsas av den horisont som stakas ut av det uppställda målet. Metoden kan snarare vara något radikalt annorlunda: ett sätt att föreställa sig öppningar. När det gäller ljud och ljudlandskapsstudier, uppfattar jag alltså metoden främst som en impuls, en inbjudan till en öppen attityd gentemot andra sätt att vara i världen. Vad gäller ljudvandringar, är det fråga om en öppen attityd visavi olika sätt att navigera genom världen och lyssna till den, vilket innebär att lyssnandet blir en vandringsakt som kan ge upphov



till ängslan, oro och spänningar likaväl som medkänsla och ett visst mått av samtidighet med omgivningen. Eftersom resultaten aldrig kan förutsägas eller föregripas, blir sådana ljudvandringar också missljudsvandringar.

#### **Transversala ljudvandringar**

Inom geometrin är transversalen en linje som diagonalt korsar flera andra linjer. På senare tid har transversaliteten blivit ett nyckelbegrepp inom nymaterialismen. Transversaliteten, såsom den beskrivs i Deleuzes och Guattaris verk,<sup>10</sup> framställs som motsatsen till vertikala hierarkier och horisontella indelningar, uppdelningar och avdelningar i fråga om hur man analyserar relationer i samhället, eller mer övergripande, varje relation som underbygger vårt vara i världen. Transversaliteten trotsar gränser mellan discipliner och riktar i stället uppmärksamheten mot relationer och ömsesidiga beroenden mellan olika, både materiella och diskursiva, verklighetsskikt.

Min tolkning av ljudvandringar som en transversal praktik tar sin utgångspunkt i nymaterialismens förståelse av tid och rum som flerskiktade, ömsesidigt veckade fenomen och att vår erfarenhet

av denna relation alltid enbart är partiell. Jag tror att ett uppmärksamt bruk av våra sinnen, som ytterligare skärpts genom själva vandringen och en medveten teknologianvändning, kan skapa förutsättningar för ett transversalt sätt att uppleva detta komplex av tid och rum. Ljudvandringar som en transversal praktik är inriktade på att inte enbart vara närvarande i stunden, utan också på att bygga upp en medvetenhet om att nuet, i varje skikt av den plats som man befinner sig på, är resultatet av samverkande krafter i det förflyttna och eventuellt också ger återverkningar in i framtiden. Ljudvandringar är en teknik för att kunna navigera på ett omsorgsfullt sätt genom ekona och spåren efter dessa krafter som i olika grad är möjliga att uppfatta, också därför att våra sensoriska system oundvikligen är utsatta för tidens gång.

På så sätt framstår olika inspelnings- och ljudförmedlingstekniker som en kontrast till den lange

dominerande inställningen till ljudvandringar som en praktik vilken enbart inbegriper ”obeväpnade” mänskliga sinnen. Genom att acceptera att teknologin inte uppträder vid sidan av, utan inuti, den biologiska evolutionen, blir syftet inte att betvinga eller göra sig av med sinnena, utan snarare att bidra till en finkalibrering av hörselkönnagången, nyfikenheten, reflekterandet och varsamheten.<sup>11</sup>

Just denna hörseltekniska tolkning av transversaliteten växte särskilt fram under mitt arbete med *Intertidal Room*, en ljudvandring utarbetad för tidvattenszonerna utefter Vancouvers kust. I stycket undersökte jag hur olika krafter, mänskliga och övermänskliga, förenar sig, interagerar och påverkar varandra i formandet av områden där hav och land möts. Jag intresserade mig särskilt för att studera hur den här interaktionen artikuleras i de lokala ljud- och tidlandskapsen. Inledningsvis vandrade jag helt enkelt genom zonerna varje dag



när det var lågvattenstånd för att lyssna till de olika agenserna och aktörerna: drivved, drivvedssamlare, snäckor, musslor, små kräftdjur, folk som arbetar med en metalldetektor, snäcksamlare, fiskmåsar och fraktfartyg, för att bara nämna några. Med tiden började öronen och tankarna att göra kopplingar mellan dessa, först bara vagt förknippade,



agenser och aktörer och fenomen. Mina hydrofoner förmådde inte särskilja ljudet av en snäcka som skrapar av alger från ett stenblock som tillfälligt frilagts av tidvattnet och bullret från fraktfartyg som lägger till i den närliggande hamnen. På ett liknande sätt kunde jag i mitt lyssnande inte skilja det rytmiska, andhämtningslika ljud som uppstod när tidvattnet regelbundet passerade genom en spricka i en trädstam från en berättelse om de inföddas historia om de här tidvattenszonerna, som min guide Candace Campo berättat för mig. Den handlade om den kognitiva dissonans som uppstod bland många av de infödda folken sedan de engagerats av skogsindustrin som nybyggarna/kolonisatorerna grundat här. Medan träden – främst ceder och douglasgran – i kolonisatorernas ögon var rent materiella resurser som möjliggjorde vidare expansion och förtjänst, uppfattade ursprungsfolken samma träd som förfädernas inkarnerade själar. I den meningen kom teknologin att fungera som ett kritt som kunde sammankoda de spridda fragmenten av verkligheten och därfor också uppenbara hur

dessa på ett dissonant sätt interagerade med varandra på infranivå.

I *Intertidal Room* blev ljudvandringen dels en typ av etnografisk metod för att undersöka relationer i tid och rum såsom de kommer till uttryck i tidvattenzonernas ljudlandskap, dels ett sätt att förmedla dessa relationer till publiken. Jag bjöd in folk till en vandring utefter stranden under lågvattenståndet så att de fick lyssna på ljudvandringskompositionen. Förutom fältinspelningar, i lätt bearbetad form och sammanvävda med tjockare lager av ljudlandskapet, innehöll stycket också en berättelse som ledde lyssnarna genom olika rums- och tids-



skikt på den aktuella platsen. Dessa ljudvandringar avslutades med diskussioner och utbyten av tankar som väckts av stycket. Ur ett metodperspektiv utgjorde de här samtalena ett mycket viktigt inslag såväl i själva ljudvandringen som i min pågående undersökning av ljudvandringar som en teknik för *omberättande*. Genom greppet att framhålla de kringliggande ekosystemens oförnimbara ljudlandskap (eller kreativt förstärka de knappt förnimbara), kom ljudvandringen – enligt några deltagares sammanfattande beskrivning – att både återställa och omberätta vandrarnas övergripande medvetenhet om landskapet. I kombination med deras egen långsamma rörelse genom området öppnade dessa nu uppenbarade ljudlandskap deras öron för platsens inneboende vibrationer, vilka inte går att förnimma

under ”normala” omständigheter, det vill säga under omständigheter som gör att det mänskoko- centrerade perspektivet och den enskildes sensoriska vanor ofta blockerar alternativa utgångspunkter.

### Ekolokalisering

Ekolokalisering är en teknik som till exempel fladdermöss och delfiner använder sig av för att fastställa avståndet mellan element i deras omgivning genom att fånga upp ekot av ljudvågor. Detta gör att de kan navigera i omgivningar som inte ger någon visuell vägledning eller som är höljda i dunkel, som under natten eller i havsdjupen. Det förutsätter en förmåga att skicka ut ultraljud som ligger över den mänskliga hörselns översta gräns, men även synskadade utvecklar faktiskt en förmåga till ekolokalisering under vissa omständigheter. Genom att generera specifika ljud, som exempelvis smackljud, och rikta uppmärksamheten mot ekot

av dem, kan de avläsa dem som ledtrådar för att förstå det omgivande rummet.

Min användning av ekolokalisering är något annorlunda, mer spekulativt. Jag frågar mig vad det skulle innebära om jag befann mig på ett ställe där man lyssnar på samtidiga ljud som ekon av det förflyttna?

De ljud som vi hör i dag när vi rör oss på allmän plats härrör i princip från förlopp och processer som ägt rum i det förflyttna. Ingenting uppstår i vakuum, och detta gäller i högsta grad ljuden. Ljud behöver ett medium som det kan existera och färdas i. Och det rör sig i olika hastigheter, beroende på vilken typ av medium som det stöter på eller omges av. På ett liknande sätt återkastas och avböjs ljudet olika beroende på vilken typ av hinder som står i dess väg. Det innebär att det ljud som vi hör alltid har en multitemporal struktur. Det kan aldrig bara vara, aldrig bara ta form, utan har alltid tagit, tar och





kommer i viss mån alltid att fortsätta att ta form, allt på samma gång. I mina öron handlar ekolokalisering därför om att inse att ens egen position i den omgivande sonosfären alltid och redan är historiskt konstruerad. Den möjliggörs och begränsas av det förflutnas sonosfärer. Liksom Walter Benjamin menar att den materiella verkligheten som styr våra rörelser är ett bristfälligt, ofullständigt och avvikande utflöde ur en dröm som drömts i det förflutna, menar också jag att nuets ljudlandskap består av just sådana hörseluttryck och mutationer av visioner, drömmar och ambitioner från förr.

Ekolokalisering är med andra ord förmågan att kunna lyssna till det som ligger bortom det omedelbara, estetiskt tilltalande och givande. I detta modus är det som låter just för tillfället ofta bara en porös yta, en smal portgång, en tröskel. När vi träder över den kan det hända att vi dras in i en värld av djupliggande tidsrelationer. Detta gör ekolokaliseringen

till en särskild form av möte med det splittrande, obehagliga och motsägelsefulla som radikalt skulle kunna ändra ens sätt att uppfatta ljud. Jag har i flera år ägnat mig åt den här sortens ljudvandringar och då ofta hamnat i en situation där jag helt enkelt inte kan lyssna till suget och det omedelbara ljudlandskapet. I stället vandrar tankarna i väg och söker sig till banor som skulle kunna koppla ihop platsens ljudbild och suget med tidigare soniska uttryck. Ofta utformas och lanseras ljudvandringar som en sorts utväg, en teknik för ett slags nedsänkning i suget, medan ekolokaliseringen innebär att man blir utlyft ur det tillståndet och nedsläppt i en större pool av historiska relationer, där man kan uppleva att man inte längre är simkunnig. I den meningen gör ekolokaliseringen ett permanent avtryck på ens lyssnande: ekolokaliseringande ljudvandringar slutar inte med att vandringen är över. De fortsätter att hemsöka vandraren som därigenom tvingas



fundera vidare på dessa ekon också på andra sätt, genom vidare undersökningar, efterforskningar och eftertanke.

### **Lyssna bakåt, vandra framåt**

Man skulle kunna tro att ljudvandringar – i det här sammanhanget betraktade som transversala och ekolokaliserande praktiker – främst erbjuder pessimistiska och rentav hopplösa utgångspunkter för att vandra genom och lyssna till omgivningarna och deras historia. Men avsikten är en annan. I egenskap av experimentella, förkroppsligande metoder behöver transversala och ekolokaliserande (miss)ljud(s)vandringar alls inte stanna vid rena reflexioner. I stället borde man vända sig till dem som oavslutade, nomadiska tekniker vilka samtidigt förvirrar, lugnar, blåser nytt liv i och lägger om våra soniska sätt att uppfatta kringliggande världar. Men inte en gång för alla. Den sensoriska omläggningen kan (och borde verkligen) implicit sätta igång en

mycket längre process för att, på både personlig och kollektiv nivå, fininställa mönstren och etiken i vårt agerande i världen. Med andra ord är ljuvandringar inte ett verktyg utan en process som vi långsamt och tålmodigt måste införliva i oss själva. Det är inte någon bot, någon snabb behandling (eller metod i vanlig mening), utan en långsam kuratoriell uppgift och fortlöpande remediering av vår (dis)position visavi konst och livsfilosofi. Ljudvandringar, särskilt när de genomförs i grupp, visar att den egna positionen aldrig är frikopplad från de andras positioner. Det egna lyssnandet påverkar, orkestrerar och begränsar andra positioner, men kan också skapa utrymme åt dem. Det som vi först bör försöka känna igen är både ekot av oss själva och ekot av de miljöer och ideologier som vi formas av. Det är där introspektionen i vårt eget lyssnande, och därmed omskapandet av våra subjektiva, politiska och etiska positioner, kan ta sin början.

----- Översättning från engelskan av Tommy Andersson.

- 1 M Raymond Schafer, *Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books, 1977.
- 2 Hildegard Westerkamp, "Soundwalking", i *Sound Heritage*, vol III, nr 4, Victoria, B C, 1974.
- 3 Hildegard Westerkamp, "The Disruptive Nature of Listening: Today, Yesterday, Tomorrow", i *Sound, Media, Ecology*, Milena Droumeva & Randolph Jordan (red), London: Palgrave Macmillan, 2019.
- 4 Hildegard Westerkamp, *The Practice of Listening in Unsettled Times*, huvudtalare på konferensen Invisible Places 2017: Sound Urbanism and Sense of Place, 7-9 april 2017.
- 5 Milena Droumeva & Randolph Jordan (red), *Sound, Media, Ecology*, London: Palgrave Macmillan, 2019.
- 6 Steven Feld, "Acoustemology", i *Keywords for Sound Studies*, David Novak & Matt Sakakeeny (red), Durham: Duke University Press, 2015.
- 7 Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- 8 AM Kangieser, *To tend for, to care with: three pieces on listening as method*, 2020, <https://theseedbox.se>.
- 9 <https://patrickfarmer.org>.
- 10 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oidipus. Kapitalism och schizofreni*, övers Gunnar Holmbäck, Hägersten: Tankekraft, 2016.
- 11 Bernard Stiegler, *Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford: Stanford University Press, 1998.

# Montage- drömmar

Isabella Nilsson

## Ett dröm- montage

Från: University of Dreamland  
Till: Utbytesstudent D1001 c/o Verkligheten  
Ämne: Verklighetsförlagd metodkurs  
(fortsättningsnivå)

Bäste Adept,

De avgudade trashankarna med anteckningsblock som gjorde sådant intryck på dig häromkvällen? Min unge man, du tänker på poeterna! Dessa verklighetsfjäskande drömförrädare! Tyvärr blir jag inte förvánad. Verkligheten älskar sina poeter, eftersom deras excentricitet och bohemiska livsstil förlänar verkligheten en viss aura av mystik och ett estetiskt raffinemang som den på egen hand skulle ha mycket svårt att uppbåda. Poeternas villighet att tvätta verklighetens smutsiga byk (nå, det kallas visst "art washing") och deras ständiga fiskande efter verklighetens gillande - förlåt, men det äcklar mig! En sann drömmare kan naturligtvis inte ha verkligheten som mecenat, det säger sig självt att en drömmare sponsrad av verkligheten mycket snart kommer att förlora sin autonomi och finna sig ohjälpligt intrasslad i dess förehavanden.

Dagdrömandet får - lyssna noga nu, käre elev - under inga omständigheter förvandlas till en punkt på verklighetens dagordning! Har du hört något så dumt, som ett drömandets realia? Man tar sig för pannan.

Tror skalderna och deras tillbedjare på fullt allvar att diktande är ett slags fantiserande? Det är det inte. En fulländad drömmare har inget diktande. Faktiskt är det helt omöjligt att drömma och dikta samtidigt. Lika omöjligt som att leva och dikta samtidigt, skulle jag tro. Mänsklighetens största dagdrömmare har inte, käre elev, varit författare. Av det enkla skälet att mänsklighetens största dagdrömmare alltid har brytt sig så lite om verkligheten att de inte ansett det nödvändigt eller viktigt att förmedla sig till den. Mänsklighetens mest fantastiska dagdrömmare vet poesiläsarna därför ingenting om, de renodlade drömmenriernas innehåll har aldrig lämnat fantasins domän, aldrig kommunicerats till det utomdrömska. What happens in Vegas stays in Vegas, så att säga.

Nå. Är dina omhuldade poeter alltså blott en andra klassens drömmare? Ja, obestridligen. Förvisso äger de - vill säga de få av dem som är något att ha - faktiskt tillträde till den rena fantasins domäner. Problemet är deras obegripliga men uppenbarligen pockande behov av att förmedla sig; att kommunicera, att formulera, att upprätta förbindelser mellan det inre livet och det yttre och att göra sig förstådda. Genom mänsklighetens historia har poaterna oftare än några andra fått höra att de är verklighetsfrånvända. Skrattretande, min gode adept, eftersom det förhåller sig precis tvärtom: alltför verklighetstillvänta är poaterna! På tok för omvärldsorienterade, samtidskommenterande och överlag assimilerade och insyltade. Säkert läste du som skolpojke spionromaner med hemliga agenter, infiltratorer och dubbla lojaliteter? Världspoesin är ingenting annat än verklighetens underrättelse-tjänst! Skalderna wallraffar i fantasins riken, och skriver sedan konstfulla rapporter till sina uppdragsgivare, där de utan samvetskval säljer ut den

drömmande själens dunkla hemligheter. Överallt i drömmens land där en poet har varit och snokat tvingas dagdrömmarna överge sin lägereld och söka sig längre bort och längre in bland skuggorna, sorgset utsuddandes spåren efter sig... överallt i drömmens land där en poet har placerat sin inspelningsutrustning, där tystnar sagorna och sångerna och älorna gör hysch-tecken åt själens viskande längtan... -

Det finns inga gratisluncher, min gode adept, det går inte att förverkliga en dröm och ha den kvar. Den verklighetsförankring som moderna poeter så hett eftertraktar är en muta som i slutändan måste betalas med inre död och fantasilöshet.

Återigen, unge man, du får förlåta mig - men ämnet för det här brevet bedrövar mig. Jag blir ledsen. Besviken och arg. Det fanns naturligtvis en tid då poeterna var de dagdrömandes vänner och allierade. En tid då poesins kommunikativa förmåga användes med vishet, - för att väcka realisterna ur den kyliga logikens dvala, gnugga förfnuftet ur deras ögon och skruva upp reglagen i känslolivets maskinrum. Men det var länge sedan. Århundraden av verkligt utstuderad historiefärgfalskning har lagt ett nostalgins jolmiga skimmer över mina minnesbilder. Säkert var fantasins samarbete med poeterna inte alls så problemfritt som det nu framstår? Som jag minns det fungerade samarbetet i alla fall bäst med de så kallade periodarna; skötsamma dagdrömmare som bara periodvis hemföll åt att sätta ord på sina tankar och känslor. Dessa publicerade sig med mycket glesa mellanrum, det kunde gå decennier mellan varje ny diktsamling, och när en ny diktsamling väl förelåg var den alltid tillräckligt mystisk, tillräckligt vag - tillräckligt otillräcklig! - för att hos läsarna lämna kvar en lika oroande som upprymd känsla av att den verklighet de ditintills hållit för verlig kanske inte alls var den verligaste av livets tillbudsstående existensformer. Perioderna lyckades på detta sätt befria många själar ur handlingsmänniskans grepp och försätta dem i

fantiserandets klardrömmande modus operandi. Men jag vet inte när jag träffade på en periodare senast? Tjugo år sedan? Tjugo decennier sedan?

Hur som helst. För att besvara din fråga, bäste adept. De kokett asociala minglare som du så till den milda grad charmades av på Rönnells Antikvariat häromkvällen var alltså allihop medlemmar av det skrå av tjallare, lismare, överlöpare och renegater som i verkligheten kallas: poeter.

Bästa hälsningar,

din Mentor

Med avsikten att skriva en text om det litterära montaget som metod, hade jag beställt hem ett exemplar av Walter Benjamins *Passagearbeitet*. En fullkomligt hänförande textmassa bestående av hundratals, tusentals citat uppradade efter varandra utan någon bestämd ordning, annan än den som Benjamins associativa inre logik skapar. Verket har länge fascinerat mig och förväntansfull slog jag nu upp den över 700 sidor tjocka tegelstenen som utgör första bandet i Atlantis svenska utgåva, översatt av Ulf Peter Hallberg. Döm av min förvåning, när brevet du just läst ramlade ut! Hur länge hade det legat instucket mellan bladen? Vem hade lämnat det där och varför? Hade brevet ens nått adressaten, eller var det kanske ... jag som var adressaten? Min metodresearch kom alldelens av sig. Jag fyllde på min kaffemugg och försjönk i grubblerier. Utöver de många frågor som det oväntade fyndet väckte, kände jag mig en smula sårad av dess innehåll. Var det sådana vi var, vi poeter? Förrädare av drömmar och nyttiga idioter i den maktkomliga verklighetens tjänst. För första gången i mitt liv kände jag något som liknade skam över min själsliga hemvist i poaternas skara, över min obrottliga lojalitet med densamma.

Hela dagen satt jag försunken i tankar. Kaffet kallnade, skymningen föll. I tre dagar och tre nätter befann jag mig i detta ruminerande tillstånd. När den fjärde dagens morgon grydde, blev jag hungrig (chipsskålens som befunnit sig inom räckhåll från fåtöljen gapade tom sedan midnatt), och på vägen till kylskåpet insåg jag att jag skulle bli tvungen att göra vad jag alltid gör i stunder av inre uppror, förvirring och blandade känslor: ett litterärt montage. Metodens förutsättningslösa, intuitiva insamlande, bearbetande och på-måfå-ihopfogande av stoff passar den oroliga själen fint; att

försiktig, liksom inkognito, få bekanta sig med ett ämnesområde utan att behöva förklara och kommentera de inbördes sambanden varken för sig själv eller för någon annan. Förevisa utan att förespråka, dra upp linjer utan att driva en linje. En sorts magkäslans metod, i min dagbok beskrev jag den en gång såhär:

*"Frågetecknen hopar sig" brukar det heta men jag tycker alltid att det är svaren som hopar sig, grumlar ihop sig till en orolig organism av associativa antydningar och outredda släktband, i väntan på att jag ska lyckas formulera den rätta förlösande frågan. I ett försök att göra sökandet efter den rätta frågan mer strukturerat har jag börjar samla svaren i en för ändamålet införskaffad anteckningsbok. Skriver varje söndag ner formuleringar som klibbat fast på mig under veckans läsande av böcker och tidningar. Utan att värdera dem eller försöka pressa någon mening ur dem. Jag får, åtminstone tillsvidare, helt enkelt förmoda att eftersom alla de här formuleringarna söker upp mig från alla möjliga olika håll och vägrar låta sig avhysas, så har de något viktigt att berätta för mig. I sinom tid, när de har pratat ihop sig med varandra.*

Ett par smörgåsar och fyra koppar kaffe senare skred jag till verket.

#### UTDRAG UR EN 42 SIDORS MONTAGE-DIALOG OM KONSTEN ATT INTE PRISGE SINA DRÖMMAR ÅT VERKLIGHETEN

**MONTAIGNE:** Det finns temperament som är bättre ägnade än andra att följa dessa uppmaningar om ett tillbakadraget liv. De som har ett löst och mjukt grepp med sina tankar om saker och ting och är så känsliga och egensinniga att de har svårt att underordna sig och gå i andras tjänst – jag är en av dem, av både natur och övertygelse – får det lättare att följa detta råd än aktiva och beställsamma själar som är öppna för allt, engagerar sig överallt och blir hänförda av vadsomhelst och som erbjuder, håller fram och ger ut sig själva så snart ett tillfälle ges.

**MÄSTER ECKHART:** Här till kan vi också anföra det ord som Augustinus yttrar: själen har en hemlig ingång till den gudomliga naturen, vari alla ting blir till intet för själen. Denna ingång är på jorden intet annat än ren avskildhet. Kommer avskildheten till högsta fullkomlighet, blir den okunnig av kunskap, kärlekslös av kärlek och mörk av ljus.

**MONTAIGNE:** Du och en kamrat är tillräcklig publik för varandra, eller du för dig själv.

JAG: Häromåret berättade mamma för mig att jag hade en tvilling som dog i hennes mage tidigt under graviditeten. För mig var det något som äntligen föll på plats, liksom att det alltså inte varit meningen, egentligen, att jag skulle ha varit här ensam? Jag tänker mig... en bror! En tvillingbror och ett hemligt språk av körsbärsdimma och mörker och virvlande damm. Två sovande hjärnor hoptvinnade av snett infallande solstrålar i de glömda böckernas bibliotek. En likgiltig ömhet för kakaduor och tidens gång. En mur av tystnad mot allting annat.

HOUELLEBECQ: En död poet skriver inte mer. Därför är det viktigt att hålla sig vid liv.

HOUELLEBECQ: Med detta sagt: att överleva är extremt svårt. Man kan överväga att anta en strategi à la Pessoa; finna en blygsam anställning, inte publicera någonting, i stillhet invänta sin död.

PESSOA: Med nya ögon blickar jag ner på de två vita sidorna på vilka jag med stor omsorg har fört in firmans räkenskaper. Och med ett inåtvänt leende slås jag av tanken på att livet som ryms mellan dessa sidor med sina tygbeteckningar och penningbelopp, med sina tomrum, bokstäver och linjeringar även innefattar de stora sjöfararna, de stora helgonen, poeter från alla tidsåldrar och alla dem som saknar eftermäle, den stora massan som fösts undan av dem som slagit sig fram här i världen.

HANDBERG: År 1933 förflyttades Robert Walser från Waldau till mentalsjukhuset i Herisau i nordöstra Schweiz. Och från och med nu skrev han inte ett ord, ända fram till sin död 1956. Överläkaren ställde visserligen ett rum till hans förfogande, där han kunde ”skriva och författa”, som det hette. Men Walser skrev inget. Punkt. Slut. När läkarna försiktigt tog upp saken på nytt svarade han vresigt: ”Jag har inte kommit hit för att skriva. Jag har kommit hit för att vara galen!”.

SHAKESPEARE: Fastän detta är galenskap, så är det likväl metod däri.

PESSOA: All tidsspillan rymmer en estetik.

HOUELLEBECQ: Men man måste ändå publicera något litet: det är den nödvändiga förutsättningen för att det *postuma erkännandet* ska kunna äga rum.

**MONTAIGNE:** Det är tarvlig äregirighet att söka vinna ära av sin sysslolöshet och sitt gömställe. Man bör göra som djuren och uptlåna spåren framför ingången till kulan. Försök inte längre få världen att tala om dig, ta istället reda på hur du ska tala till dig själv.

**HOUELLEBECQ:** Om ni så är det mest fulländade geni, måste ni ändå lämna ett spår; och hysa förtröstan om att de litterära arkeologerna gräver ut resten.

**DICKINSON:** Är ni för upptagen för att säga om min vers lever?

**LISPECTOR:** Mitt sannaste liv är obestämbart och extremt inre och det finns inte ett enda ord som betecknar det.

**PESSOA:** Hur obetydlig den än må vara innebär varje handling en kränkning av en andlig hemlighet [...] Handlingen är en sjukdom i tänkandet, en kräftsvulst i fantasin. [...] Dikten som jag drömmar har inga brister förrän jag försöker förverkliga den.

**GRIPE:** ... om du gett mig törnrosknoparna som jag önskade mig, så skulle de ha slagit ut innan kvällen och i morgon skulle de ha fällt sina blad. Nu kommer de alltid att vara små rosiga knoppar, som aldrig slår ut och fäller sina blad, just sådana som jag önskar mig. Tack för att du lät mig behålla dem!

**PESSOA:** Därför är att förverkliga att inte förverkliga. Livet är lika fullt av paradoxer som rosorna av taggar.

**ALMQVIST:** ... när jag emellanåt sitter för mig själf, skrifver jag hela högar av Pappersark fulla med Törnrosboksfantasier ...

### Citat ur -----

- Seseman av C. J. L. Almqvist, Gidlund, 1983  
*Glasblåsarnas barn* av Maria Gripe, Modernista, 2016  
*Predikningar 1* av Mäster Eckehart, övers Bertil Brisman, Artos, 2007  
*Emily Dickinson och vulkanerna* av Josefin Holmström, Norstedts, 2019  
*Hålla sig vid liv* av Michael Houellebecq, övers Mats Leffler, ellerströms, 2020  
*Stjärnans ögonblick* av Clarice Lispector, övers Örjan Sjögren, Tranan, 2007  
*Essayer. Bok 1* av Michel de Montaigne, övers Jan Stolpe, Atlantis, 2012  
*Orons bok* av Fernando Pessoa, övers Lars Axelsson och Margareta Marin, Pontes, 2007  
*Hamlet* av William Shakespeare, övers Carl August Hagberg, 1861  
*Betydande människor kallar mig ett barn* av Robert Walser, med inledning och övers av Peter Handberg, Faethon, 2019

Kanske finns det ett behov av sarkasm  
för att "komma åt något", som du sa...

Komma åt vad?

Det ytliga avfärdandet av det "traditionella" till  
att börja med. För att något ska vara NYTT, och  
inte bara en upprepning av något gammalt, måste  
man känna till det gamla, eller hur? Annars kommer  
man bara att upprepa det, omedvetet.

Tradition är villkoret för nydaning!

Ok, men finns det ändå inte något produktivt i  
försöken att ta sig ur det välbekanta? Det måste  
finnas en kreativ aspekt i allt akademiskt arbete.  
Något måste uppfinnas...

Men VEM eller VAD är  
det som uppfinner?

Du, jag – det tänkande subjektet

Men hur skulle man kunna dra en gräns  
mellan mina idéer och de jag möter i  
böcker eller samtal – i traditionen?

Exakt! Och den poängen bör vidgas: hur kan jag  
dra en gräns mellan " mig " och datorn jag använder?  
Är det min kropp som tänker, eller är det hormonerna,  
bakterierna och molekylerna i den?  
Det är ju hela poängen: all kunskap är kroppslig!

# Instrumentalitetens möjlighet

Antonia Majaca  
& Luciana Parisi

**Det instrumentella avfärdas ofta som den kritiska reflektionens fallgrop. Men i en tid av smarta teknologier och algoritmisk styrning, kanske instrumentaliteten kan begrundas på nytt och på allvar? För Majaca och Parisi börjar denna omvärdering av tänkandet i "det okalkylerbara subjektet" och i afrofuturismen.**

I Octavia Butlers trilogi *Lilith's Brood* vaknar Lilith Iyapo, en afrikansk-amerikansk kvinna, upp i en cell flera hundra år efter det att mänskligheten nästan fullständigt utrotat sig själv med kärnvapen. Tillsammans med en liten grupp andra överlevande har hon tagits om hand av *oankali*, en utomjordisk nomadisk art som genomsöker universum på jakt efter ny genetisk information för att utvidga sin egen intelligens. Oankali har ställt situationen på jorden till rätta, och nu måste de människor som finns kvar kombinera sitt DNA med oankalis tredje kön för att skapa ett nytt släkte, renat från mänsklighetens självdestruktiva, hierarkiska tendenser. Lilith måste bli urmodern för ett nytt, icke-mänskligt släkte, så att människor, i vilken form det än gäller, kan överleva på jorden.

Butlers olika texter, vilka för många tjänat som en ingång till afrofuturismen, behandlar allegoriskt det normativa patriarkatet och de svartas alienerade livsvillkor i den rasistiska amerikanska kulturen, men återspeglar också kalla krigets ständigt närvarande hot om kärnvapenkatastrofen. Samtidigt innebär *Xenogenesis* – som trilogin ursprungligen hette – ett nytt förhållningssätt till den

feministiska kritiken av biopolitisk instrumentalitet. Snarare än att instrumentaliteten enkelt avvisas, skapas här den prometesiska kvinnan som figur genom att instrumentaliteten fullt ut accepteras och bekräftas, politiseras och ytterst överskrids. I stället för att bara förkasta drömmen om självständighet från gudarna, kräver Xenogenesis – eller löftet om ett främmande ursprung – en omkastning

av själva förståelsen av instrumentaliteten. Med andra ord godtar Lilith att hon förts bort och hon börjar föra resonemang med instrumentet och utifrån instrumen-

tets logik med sikte på det *okända som vi inte känner till*, en tidigare otänkbar och helt främmande modell för subjektivering.

Vad skulle sådana resonemang med, och utifrån, instrumentet kunna betyda i en tid då nästan helt automatiserade vertikala apparater för infångande, klassificering och kontroll erbjuder en komplex infrastruktur för alltmer självständiga former av algoritmisk styrning [*governmentality*]? Vad skulle det, i maskinintelligensens nuvarande utvecklingsfas, betyda om instrumentet/maskinen togs på allvar? Vilka begreppsverktyg skulle vi behöva för att kunna börja tänka utifrån maskinen och utifrån instrumentets själva logik? Skulle ett sådant perspektiv kunna utgöra grunden för ett tänkande bortom den postcybernetiska erans kontrollslingor?

Om det är sant att individen är fångad i en cirkel av oavlåtliga vågrörelser mellan förslavning och frigörelse, fångad i paradoxen att samtidigt vara

sin egen herre och slav, kan då det vi lär oss av maskinens logik erbjuda en framkomlig väg för

ett nytt, främmande ursprung? Och om det är sant att själva instrumentaliteten har utvecklat sin egen logik genom maskinens framväxande komplexitet, borde vi då inte försöka tänka oss den postcyber-

netiska individens instrumentalitet bortom medlens och målens dualism? Äger inte instrumentet sina ”mål”, precis som Lilith? Alternativet att verka genom den egna instrumentaliteten blir i hennes fall en form av tekniskt utarbetande av ett helt nytt ursprung, som omfamnar och förlitar sig på sin ännu okalkylerbara, starkt denaturaliserade natur. Frågan är vilka andra naturer – och naturers andra – som en sådan radikal icke-dualism skulle kräva.

**”Vad skulle det, i maskin-intelligensens nuvarande utvecklingsfas, betyda om instrumentet/maskinen togs på allvar?”**

I stället för att ge efter för den överväldigande kontrolllogiken, datapositivismen och det algoritmiskt understödda vita manliga förfuftets paranoida slutledningsmönster som är humanismens allt överskuggande myt, vill vi mot det *troliga* använda det som Isabelle Stengers kallar det *möjliga*. Denna text är alltså bara en skiss, en öppen inbjudan och ett försök att inspirera till ett kritiskt projekt rotat i praktisk kunskap, som skulle kunna leda vidare till konstruktionen av något vi kunde kalla ”det okalkylerbara subjekttet”. På sätt och vis innehåller detta att vi åberopar ett subjekt som blir till genom att det ovissa återtas som en slutledningsform och som ett fält för det politiska. Det är ett subjekt som begrunder sina medel och mål på samma tillblivelseplan.

Det som Stengers kallar det ”spekulativa åtagandet” vill vi inrikta mot repolitisering och ett försök att ur käftarna på infångande och förutsägande paranoida apparater rädda det okända som vi inte känner till. Under den allestädes närvarande ”databehaviorismens” villkor upplever vi att både subjekts och den politiska fantasins okända okända enbart kan tas tillbaka och återuppbryggas genom en politisk samhörighet med maskinen, och detta genom att hänsyn tas till maskinens själva logik. Skulle denna samhörighet på sikt kunna leda till en helt ny, icke-mänsklig logik för subjektblivande med förmåga att i det okända lägga in helt nya främmande universalia, bortom de begrepp som konstruerats av en vit, manlig, paranoid humanism? Det nya subjektet kan enbart konstrueras med hjälp av alienationens hårda arbete, vilket bygger på att vi förstår instrumentalitetens logik

**”Vilka begreppsverktyg skulle vi behöva för att kunna börja tänka utifrån maskinen och utifrån instrumentets själva logik?”**

samt politiserar och överskider den genom själva bruket. Detta förutsätter i sin tur skapandet av en icke-paranoid fantasi och en beredskap för en radikal avnaturalisering av både mänskligheten och subjektiviteten såsom vi känner dem, just det som händer med Lilith i Octavia Butlers berättelse.

Inom den rådande ”datakulturella revolutionen”, som en NSA-tjänsteman nyligen kallade den nuvarande datatotalitarismen, är utsållningen av det okända redan en del av det normala insamlings- och klassificeringsarbetet. Data inhämtas och sammanställs i syfte att generera ”aktivitetsbaserade underrättelser”, vilket innebär att varje avvikelse blir en varningssignal för den paranoida teknoindustriella apparaten. Den är också förinställd på ett slags permanent förutseende, och är angelägen att slå till när- och varhelst det okända uppträder. Dataleverantören och datainsamlaren stirrar stift på varandra över en vid och förblindande avgrund, lika avtrubbade och besatta på grund av sina respektive förtvivlade försök att beräkna hotet från det okända. Det enda som spelar någon roll i denna tappning av det kvantifierbaras ordning är mängden och sorten av data. Både leverantör och insamlare opererar enligt induktiva och deduktiva slutledningsmönster, men utan att någonsin dra upp konturerna av någon helt ny hypotes i denna kognitiva process. Fastän de blir allt svårare att hålla isär, skulle vi ändå kunna säga att datainsamlaren å sin sida, vägledd av en förvuxen och förevigad militär hotbild, drunknar i automatiserade förutsägelser, medan dataleverantörens föreställningsförmåga reduceras till den klaustrofobiska känslan av att världen redan är förutbestämd och att det finns en helig kod som håller samman allting på ett sätt som bara kan anas genom hemliga tecken och ombud. Den ledande principen för båda dessa tänkesätt är en allomfattande militär logik, som har dominerat den offentliga och politiska diskursen sedan slutet av andra världskriget och uppkomsten av kalla krigets paranoia och som nu har förvandlats till den hyperboliska paranoia som

underbygger Kriget mot terrorn och den eviga jakten på ”det okända som vi inte känner till.”<sup>1</sup>

Allt uttryckligt motstånd mot datafiering, mot utvinning och profilering, kommer alltså alltid att uppträda enbart som ett slumprägligt fel i systemet, som en anomali tömd på konsekvent agens. Det kan vara svårt att undgå ropa som varnar för fel, svårt att undgå att romantisera dem. Men att hylla felet för dess egen skull är en form av mystifiering som enbart kan leda till avpolitisering, naiv triumfalism.<sup>2</sup> Fascinationen för systemfel antyder, paradoxalt nog, att den nervöst paranoida stämningen inte beror på en medvetenhet om att systemet fungerar, utan snarast på den kusliga insikten att det inte gör det, åtminstone inte helt perfekt.

Systemets kärna är tom och innehållslös och systemet saknar förmåga till självreflexion, självomsorg och självreformering. Felet är en förinställd egen-skap hos systemet, regeln snarare än undantaget.

**”Felet är en förinställd egen-skap hos systemet, regeln snarare än undantaget.”**

Med andra ord genereras en del av vår nervösa ängslan ur insikten att vi inte ens kan räkna med någon konsekvens hos den automatiserade Leviathan till vilken vi avstår vårt agens, även när den ”motarbetar oss”. I stället är utrymmet för självständighet fyllt av konkurrerande intriger och osannolika scenarier. Den handgripliga auktoritets historiska plats – det vill säga utrymmet där den enväldige Härskaren, Leviathan, Gud, Lagen eller Fadern brukade regera – är nu tömt på innehåll och det som återstår är ett bisarrt utbyte av tom paranoia och grasserande konspirationer. Det vakuum som uppstår när det globala nords maskulina auktoritetsgestalter upplösts fylls nu antingen av den paranoida militärapparaten, förstärkt av AI och algoritmisk informationsbehandling, eller med bysantinska konspirationer om densamma.

Men medan både den apparat och de konspiratörer som följer av den vita manligheten är inrotade och förstenade i sin omöjliga önskan att fly, och

sin oavbrutna jakt efter en transcendental värld "bortom" det instrumentella, har maskinerna utvecklat sin egen logik. Det postcybernetiska systemet är helt beroende av intelligenta maskiners kapacitet för att kunna observera, utvärdera och förutsäga hur data kommer att bete sig, för att testa hur vissa strängar påverkar andra, samtidigt som de räknar med resultatens oförutsägbarhet. Kanske saknas det faktiskt något i den generella diagnosen av vårt nuvarande tillstånd som präglat av en

allomfattande datastyrning.<sup>3</sup> Till grund för den infrastruktur som vilar på data-positivism och förutsägbar datastyrning ligger en statistisk

"kvalkylering" [*qualification*] som implicerar segern för en helt ny sorts empirism. I enlighet med denna "befrias" data från det givnas statiska villkor och sträcks ut till att omfatta potentialitet, obestämmbarhet och ovissitet. Denna nya syntes mellan empirism och statistik inbegriper informationens obestämmbarhet som en potentiell källa till det oväntade. Tack vare att data ständigt och obevekligt beräknas på nytt, garanteras med andra ord möjligheten att göra nya upptäckter. Här motsvarar kognitionen inte längre bara de logiska stegen i formell eller deduktiv slutledning. I och med den nya generella och distribuerade AI:ns maskininlärning beter sig maskinerna som kognitiva system, vilka utvecklar och anpassar sig och uppvisar samverkande kausala egenskaper och utvecklingsegenskaper. Detta betyder att medan den automatiserade styrningens neoempirism går framåt, utvecklar den automatiserade intelligensen å sin sida själv en ny form av instrumentalitet. I linje med detta uppstår flera frågor: Vad finns att hämta i själva logiken bakom samtidens *tekne*? Kan det i själva verket finnas något i subjektets själva *tekne*, i det instrumentellas "affekterbara" verkningar, som kan överskrida historiens normativa, universella subjekt och uppfinna det politiska subjektet på nytt genom att återta det okända som vi inte redan känner till?

**"I stället för att ersätta människan med en helt ny form av varelse, visar oss Octavia Butler hur människan kan förses med framtidighet."**

Det är självklart att den tydliga distinktionen mellan förtryckaren och den förtryckte, som alltid varit något av en betingad fantasi, har blivit närapå omöjlig att återvinna, för att inte tala om att faktiskt göra bruk av. Den algoritmiska regimens täta vertikalitet bygger alltså på autoexploateringen av otaliga jagentrepreneur, vilka ursinnigt och automatiskt upprepar sin lilla dos av subjektivitet tills den är helt och hållt *utplattad till data* och helt och hållt tömd på något annat möjligt blivande. Men kanske är det just detta – den postcybernetiska individens servomekanik – som visar vägen tillbaka till ett förfuft och en politik *med andra medel*; det vill säga genom att för nya ändamål ge *annangjorda* och *främmande* slutledningsmönster ett nytt syfte. Genealogin bakom sådana främmande slutledningsmönster inom instrumentalitetens område kan spåras tillbaka till den berömda Turingmaskinen, som visade att *tekne* – instrumentet som sådant – har sin egen logik och innebörd oberoende av den universella kunskapens metamatematiska språk, komprimerbart till iterativa algoritmiska sekvenser. Turings projekt bröt ned motsättningen mellan kunskap (teorin och idealtillståndet) och kunnande (praktik och *tekne*). I stället för att omvandla idéer till bearbetningsverktyg, i och med framväxten av beräkningslogiken, blev själva instrumentaliteten en produktiv aktivitet eller logisk undersökning.

Och då det okalkylbara kunde påvisas inte endast matematiskt utan också genom beräkningar utförda av datamaskinen inom dess egen ram, implicerade detta att gränsen för en avskild slutledningsmetod stakades ut av instrumentet. I och med mekaniseringen av tänkandet och den servomekaniska bilden av ett oförklarligt, tomt subjekt, som alltid redan styr en ständig effektivare maskin, fördunklar vi en djup sanning om mänskligt tänkande i allmänhet: nämligen att det är instrumentalitet (och inte sanningar grundade på idéer) som i praktiken är subjektivetens själva process.

När logik började användas i maskiner markerade detta alltså inte bara slutet för all slutledning

och de deduktiva sanningarnas sammanbrott, utan också det instrumentella tänkandets själva gryning, upprinnelsen till en främmande aktivitet: den automatiserade kognitionen. Den ovärderliga upptäckten av en främmande logik bör inte överlätas till dataförutsägelsens och datakontrollens paranoida automatiserade Leviathan. Snarare borde vi i denna logik hitta verktygen för att på kritisk väg kunna återta det okända och det okalkylerbara från de paranoida apparater som bygger på den vita manlighetens humanistiska subjekt, tillika från en tanklös förtrostan på felet.

Projektet att överskrida instrumentaliteten för att utveckla det okalkylerbara subjektet bygger på en rörelse i riktning mot en subjektslogik som inte längre håller isär föreställning och bruk, ett subjekt som i sitt blivande syntetisera det konstruktivistiska och det axiomatiska. Och för detta syfte behöver vi en ”kreativ” logik som går utöver den paranoida Data-Leviathans induktiva och deduktiva resonemang.

Om den politiska fantasin av i dag inskränks av det ”kvantifierbaras” trollformel, kanske den abduktionslogik som introducerades av Charles Sanders Peirce i början av 1900-talet skulle äga potentialen att generera en icke-paranoid fantasi och agens.<sup>4</sup> Med hjälp av abduktion är det möjligt att skapa semiotiska kedjor (från icke-betecknande tecken till betydelser) på grundval av hypoteser som ger de bästa förklaringarna utifrån okända situationer. Detta skulle kunna bli en utgångspunkt för praktiker som inte bygger på slutledning, praktiker inom vilka materialitet och sanning inte är samma sak men där bågge ingår i ett större kontinuum av slutledningsformer (abduktion-induktion-deduktion). I synnerhet tycks den användning av teknologier som inte bygger på slutledningsprocesser vara avgörande för en om-prövning av sanningen i vår nuvarande situation och erbjuder kanske därmed möjligheter till beslut och en kollektiv bestämning av sanningar.

Peirces abduktiva slutledningsmetod hjälper oss att fastställa regler som inte är symboliska representationer av materiella praktiker. Logiken

ligger inbäddad i en social matris, enligt vilken lokala specificiteter struktureras, i ett övergripande schema för relationer mellan relationer. Till skillnad från den induktiva prövningen av ”sådant vi känner till”, hjälper med andra ord den abduktiva slutledningen oss att förklara, inte bortse ifrån, den kausala process som villkorar och begränsar alstringen av nya hypoteser. I motsats till induktionsregimens automatiserade kognition möjliggör abduktionen en alternativ syn på instrumentaliteten såsom förmögen att överskrida datamatchningens funktioner. Abduktion är ett främmande kognitionssystem. För att en ny form av slutledning och fantasi ska kunna växa fram *liksom i en dubbelspiral*, krävs det en överlätelse av själva ursprungsmyten. På så sätt måste kärlet uppfattas som agenten.

–

Politiseringen av det instrumentella inbegriper alltid det okalkylerbaras ankomst. Denna politisering innebär aldrig bara att kvantifieringen plötsligt avvisas av det kvantifierade. Instrumentet utropar sig självt till subjekt genom att vidhålla att det inte kan reduceras till själva den instrumentella funktion som det ändå onekligen äger, eftersom det är just genom denna funktion som det alls har makten att vägra. I Octavia Butlers radikalt överlevarinriktade science-fiction dramatiseras den här processen, varvid konstruktionen av ett nytt subjekt avslöjar den radikala okalkylerbarhet som verkar under själva begreppet mänsklig. Härmed erkänns och genomarbetas instrumentaliteten för att kunna överskridas genom att tillämpas. Lilith förstår att människor måste omkoda sig själva och konstruera en fantasilogik för att bli mer- eller mindre-än-mänsklig. Det icke-mänskligas tillblivelse börjar här med en ny teori och söker efter den minst bekanta hypotesen. På så sätt konstrueras möjlighetsvärldar genom en avnaturalisering av det mänskliga inifrån det instrumentella. Denna främmande utgångspunkt uppnår inte på långa vägar några fastställda mål, utan är snarare villkorad av medlen för sitt eget tekniska genomförande, där realiteter, omaka begär

och komplexa slutledningsmönster som står i motsats till varandra avslöjar originalets omänsklighet. I stället för att ersätta människan med en helt ny form av varelse, visar oss Octavia Butler hur människan kan förses med framtidighet. En främmande utångspunkt för det nya subjektet kräver abduktion, och alstring av nya hypoteser om instrumentaliteten, en abduktion som erkänner *teknes* historia, den historia som fått maskinen att utarbeta strategier för autonomi ur och genom sin egen användning.

Om alstringen av hypoteser är en slutledningsprocess som omfattar en nätkamp med praktiker, med göranden och bruk, är denna alstring både en instrumentalitetslogik och en logik för instrumentalitet. Här inbegriper dock utvecklingen av tänkandet utifrån görandet inte bara en efterhärmning av

befintliga praktiker. Liksom med Butlers framställning av Lilith, såsom upphovet till en ny art, kräver det instrumentella argumentet för en främmande politisk subjektivitet – med förmåga att ur ett perspektiv bortom paranoian politisera det okända, som vi inte känner till – att hon, det experimentella instrumentet, är en magiker och inte en spegelbild av den faktiska situationen just nu.

#### Noter

- 1 Det här uttrycket är känt för att ha använts av Donald Rumsfeld som svar på en fråga om bristen på bevis som kopplade Saddam Hussein till massförstörelsevapen: "Som vi vet finns det sådant som är känt som vi känner till; det finns saker som vi vet att vi känner till. Vi vet också att det finns sådant som är känt och som vi inte känner till. Med andra ord vet vi att det finns vissa saker som vi inte känner till. Men det finns även sådant som är okänt och som vi inte känner till – det som vi inte vet att vi inte känner till." För en möjlig skiss till en genealogi över den paranoida vita manlighetens fantasi, se Antonia Majaca, "Little Daniel Before the Law: Algorithmic Extimacy and the Rise of the Paranoid Apparatus", e-flux journal, nr 75, september 2016.
- 2 I *Matrixtrilogin* betyder protagonistens namn (Neo) "ny", vilket är omöjligt att skilja från ett fel i systemet. Frågan är helt enkelt huruvida det här felet är fatalt för ett system eller om det helt och hållet har kunnat förutses.
- 3 Antoinette Rouvroy har på ett lysande sätt utvecklat den nya dataepistemologin och det som hon kallar "databehaviorism", som innebär att datakorrelationen blir den nya sanningsordning som ytterst leder till den kausala slutledningens död och kritikens slut.
- 4 Inom logiken innebär abduktion möjligheten att härleda lagar från observerbara händelser genom att pröva sig fram (induktion) med förklaringar utifrån ett hypotetiskt resonemang om okända fenomen. Med andra ord är det fråga om förklarande resonemang som sammanfaller inte bara med utvärdering, utan också med formulerandet av en helt ny teori.

Översatt från engelskan av Tommy Andersson.

Publicerades första gången under rubriken "The Incomputable and Instrumental Possibility" i e-flux journal, nr 77, 2016. Publicerad här med tillstånd från författarna.

# MIN BÄSTA METOD

---

## FÖR ATT ÖVER- SÄTTA

Tomas Andersson

I det läsande livet har jag irriterats över att stillösa, motsägelsefulla, dumma och frånstötande texter

bemöts med en välvillighet ägnad att förstå vad de vill. Jag har uppfattat det som ett framhävande av förtjänster hos det oförtjänta. Visserligen fick jag tidigt lära mig att ingenting görs för sina bristers skull, men det dröjde innan jag lärde mig metoden att kartlägga texten innan man fäller värdeomdömen och startar tolkningsmaskineriet.

Det tycks finnas ett problem med metod i sig, valet av ett tillvägagångssätt, och varför välja en metod framför en annan? Även om exempelvis kartläggningen resulterar i att en bestämd plannmässighet förefaller lämplig kan det mitt i den brinnande översättningen visa sig att avstegen från linjen blir så många att de tar över. Förfaringssättet måste slopas, och all metod känns onödig. Men är den det?

Kanske inte om den välvilliga kartläggningen innebär att jag, möjligtvis inte olikt en skådespelare, som det har sagts, måste sätta parentes kring egna känslor och språkliga preferenser. Känna måste jag göra, i hela min tänkande kropp: så hittar jag den egenart som inga lexikala betydelser eller vedertagna motsvarigheter mellan språken kan lära mig, och som lever i syntaxen (inte i det rätta ordet, som jag inte tror på). Så kan jag leva mig in i vad det är för en text och verkligen inse att det inte är jag som har skrivit den. Att den blivit till helt utan mig.

När jag sedan faktiskt skriver den kan avvikelserna bli regel just tack vare att kartläggningens inlevelse har gett mig ett grepp om textens röst och ton: jag missuppfattade till en början, men i det praktiska arbetet sker det nu en omkartläggning – omöjlig utan kartläggningen – och eftersom den röst jag nu uppfattar inte har någon text på mitt språk, texten ingen röst på mitt språk, kan jag så att säga bakvägen supplera den med min egen röst.

# Väva

Frida  
Berntsson

**Få metaforer används  
så flitigt som väven och  
vävandet, men när Frida  
Berntsson närmar sig  
ämnet handlar det om  
vävandet som konkret  
praktik. Därigenom sätter  
hon några av kulturs-  
kapandets mest etablera-  
de distinktioner – det  
kollektiva och det indivi-  
duella, originalt och  
kopian, hantverket och  
kunskapen – på spel.**

Att arbeta tillsammans kan sägas ligga inbyggt i det textila hantverket. Under förindustriell tid förde hantverket kvinnor samman i de ofta tunga, tidskrävande och komplexa processerna. Tillverkningen av textilier var kvinnors ansvar. Unga flickor utbildades i hantverket och denna kunskapsförmedling skedde inom eller i anslutning till hemmet. Mor lärde dotter från generation till generation. Även om förhållandena ser annorlunda ut idag så gör sig de kollektiva processerna ständigt påminda i min egen textila konstpraktik.

*I de textila samlingarna var det svårt att inte lägga märke till de symmetriska blomformerna, de proportionerliga stjärnorna och rektanglarna i diagonaler på de textila föremål som hängde tätt efter varandra på de vadderade galgarna. Några av föremålen var rullade över en papprulle eller låg plant i en låda, andra plockades fram på begäran. Föremålsantikvarierna lyfte fram det unika eller specifika uttrycket, men jag var mer intresserad av det som jag såg återkomma, det som upprepades. I ett av magasinen öppnade jag på måfå en låda till en byrå som visade sig innehålla förlagor för textilt arbete; ifyllda pappersark, broderiböcker och märkböcker. Här fann jag nedtecknat de bilder, former och kombinationer av stygn som hade pockat på min uppmärksamhet.*



Tidigare har jag sett på textilier framställda efter en förlaga som ointressanta och intetsägande, som ett osjälvständigt kopierande där former upprepas utan någon konstnärlig avsikt. Denna uppfattning har förmodligen sin grund i konsthistoriens beskrivning av hur textilier framställdes i otaliga identiska exemplar som saknade originalitet. Resultaten betraktades som opersonliga, amatörmässiga och utan någon intellektuell drivkraft. Förlagan har ofta sin grund i äldre former av undervisning där kunskaperna om textilt arbete förmedlades från generation till generation. Även professionella yrkesutövare spred mönster och motiv i tryckta märkböcker, vilka i sin tur fungerade som ett underlag för dem som saknade erfarenhet av det textila arbetet. Motiven kunde med enkla metoder kopieras och reproduceras.

Under en längre tid har jag studerat textilier i arkiv och samlingar och under denna research började mitt ointresse för förlagan bytas ut mot nyfikenhet. Vilka sociala mönster skapas av att specifika handlingar upprepas om och om igen? Ur Nordiska museets samling valde jag en traditionell textil som fick tjäna som en förlaga för det jag själv ville ta fram. Jag var noggrann med att identifiera materialet, jag lät väva upp tyg och beställde garn i enlighet med originalet. Sedan började jag själv kopiera.

*När jag timme efter timme satt och räknade trådarna över vilka stygnen skulle sys och fokuserade på att noggrant följa förlagan, brodera i vågräta och lodräta rader och osynligt byta till ny tråd, drog jag mig till minnes en födelsedagspresent från min farmor när jag fyllde tjugo. Hon gav mig en middagsduk som hon broderat utifrån ett förutbestämt mönster, och under ett par decennier broderade hon liknande dukar till alla sina arton barnbarn. Jag föreställde mig hur hon satt i rummet bakom köket på kvällarna för att göra klart dukarna i tid och insåg med ens att jag satt på samma sätt som hon, men i en annan tid och på en annan plats.*

Filosofen Maxine Sheets-Johnstone menar i artikeln ”The Lived Body” att det är möjligt att genom kroppsliga erfarenheter uppfatta även det som inte är direkt närvarande. Det faktum att var och en av oss är en kropp innebär att vi har en delad och gemensam förståelse av världen; den finns där naturligt i varje rörelse genom kinestesi. Den takttil-kinestetiska kroppen består dock inte av armar eller ben, utan är som ett slags närväro kopplad till de sensoriska organen, de som finns i hud, muskler, senor och leder. Att i ord försöka beskriva vad som erfars – känslor av tryck eller att något är mjukt – blir begränsat och otillräckligt. Den takttil-kinestetiska kroppen lever för sig själv, i sin egen närväro. Sheets-Johnstone beskriver det i boken *The Corporeal Turn* som att ”takttil-kinestetiska möjligheter och oföränderligheter är grunden för vår kapacitet att förnimma det som inte är närvarande” (s 226). Genom att återge hur och var en kropp är går det att analysera grundläggande aspekter av andras erfarenheter i samma situation.

Att farmor gav sig tillkänna i min process var ingen tillfällighet. Minnen av familjemedlemmar blir ofta förkroppsligade i textila objekt och påminner om den som har gjort eller tidigare brukat textilen. Med hjälp av denna associerande kraft och av att göra på samma sätt som min farmor gjorde, kunde jag få kunskap om och vidga min förståelse för det textila sammanhanget. Förlagan återskapar inte bara ett redan på förhand bestämt motiv, utan kan ses som en integrerad del av den textila verksamheten. Bakom det färdiga arbetet står flera individer: den som skapat originalen och de som vid olika tillfällen utfört arbetet. Att följa en förlaga är som att bli en del av en social rörelse som pågått i hundratals, kanske tusentals år.



Sedan flera år tillbaka arbetar jag tillsammans med en grupp av konstnärer. Vi har ingen på förhand definierad metod och processerna ser olika ut från gång till gång. Arbetet inleds dock alltid med att skapa förutsättningar för gemensamma processer genom att vara på en plats tillsammans för att dela material och verktyg. Vi brukar beskriva oss själva som en ”gemensam kropp” som prövar sig fram genom att göra och experimentera. Vi är materialet som rör sig på ett sätt som kan liknas vid det hantverkaren har i sina händer, samtidigt som vi också är hantverkaren som bearbetar och utför. Att vara delaktig i ett kollektivt arbete innehåller, för mig, att två parallella processer pågår samtidigt. Dels min individuella process som baseras på mina egna erfarenheter av vad som tidigare hänt. Dels på de gemensamma processerna, som baseras på en ömsesidig förståelse från utbildning och annan information.

Förmågan att arbeta tillsammans främjas genom naturliga och otvungna relationer, vilka per definition är oförutsägbara och just därför öppnar upp för interaktion. Det krävs en gemensam förståelse och ett ömsesidigt förtroende, där man är beredd att göra avkall på regler och inlärda förväntningar. Sociologen Richard Sennett ser i boken *The Craftsman* en koppling mellan dessa aspekter och hantverkskunskap. I hantverksprocessen möts hantverkaren av olika typer av risktaganden och materiella motstånd. Det handlar om att öva upp samma förmågor som krävs för att kunna agera tillsammans, så som att lyssna väl, uppträda taktfullt, hitta överenskommelser och hantera oenighet eller undvika frustration i en svår situation. Sennett menar att den kunskap som erhålls genom kroppsliga metoder, teknisk förståelse och materialbearbetning resulterar i en förmåga att hantera det motstånd som mänskor har gentemot varandra.

Konsthistoriken Howard Risatti beskriver hantverket, inte som en uppsättning metoder som kan förmedlas muntligt och sedan utföras, utan som en handling som kräver en specialiserad kunskap och en hög grad av kroppslig närvär. Hantverkskunskapen är tadelad. Dels involverar den kunskap om ett materials egenskaper och inneboende begränsningar, dels manuella kunskaper som består av ett förlopp som är kopplat till ett motoriskt minne. Mellan dessa två kunskapsdimensioner finns ett avstånd som bara kan överbryggas genom övning, vilken är nödvändig för att handen ska förvärva färdigheter för att bearbeta materialet. Det krävs också upprepning, för att varje hantverk skall behålla sin särprägel.



*Jag fick stanna upp en stund för att fundera på var på golvet jag skulle lägga mig och på vilket sätt jag skulle placera mina ben. I ett tuskaft löper tråden varannan gång över varpen och varannan gång under den och jag var tvungen att ta hänsyn till kropparna som redan låg ner. Mina ben placerade jag varsamt över en mage och jag fick ett par ben över mina. Jag blev lite skuffad på när de andra la sig tillräcka. När vi låg ner och våra kroppar var förenade i en väv, stillnade vi. Jag minns att jag hann fundera på hur länge vi skulle ligga så, inget var bestämt i förväg. Men då kände jag en rörelse från sidan och trycket över magen lättade. Jag lyfte själv på benen för att lösgöra en kropp och efter en stund kunde också jag resa mig upp och väven löstes upp.*

Tuskaft är den vanligaste bindningen inom vävning där inslaget möter de jämna trådarna i varpen åt ena hållet och de ojämna åt andra hållet för att bindas samman till en väv. Vi la oss ner på så sätt att våra kroppar vävdes ihop med varandra, ben gick över mage och armar över ben. Våra kroppar och handlingar utgjorde själva tekniken, redskapet och materialet, samtidigt som vi också var hantverkaren som vävde.

Hur skapas egentligen gemenskap och hur stor är den? Textila begrepp används ofta metaforiskt. Vi talar gärna om människors liv som sammanvävda i en social struktur. En tråd kan uppfattas som en väg – en livslinje att följa. Om trådarna i väven inte följs åt eller möts kommer varje bindning att bli ömtålig eller lös och dess mening tas från dem. När vi med hjälp av våra kroppar försökte att skapa de bindande strukturerna – ”vara” en väv – förstod vi att vi behövde vara fler än en. Och fler än två.

### Referenser

---

- Inger Bergström & Frida Berntsson, "Arbetsdag Kollektiva processer", <https://fiberartsweden.nu/event/showroom/kollektiva-processer-arbetsdag-work-progress>, 2021-01-03
- Peter Dormer, "The ideal world of Vermeer's little lacemaker", i John Thackara (red), *Design after Modernism*, London: Thames and Hudson, 1988
- Gertrud Grenander Nyberg, *Lanthemmens prydnadssöm: Studier av svenska folkligt broderi på hemtextilier före 1900*, Uddevalla: Berit Wallenbergs stiftelse 1983
- Howard Risatti, *A theory of craft: Function and aesthetic expression*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007
- Richard Sennett, *The Craftsman*, London: Penguin Books, 2008
- Richard Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, London: Penguin Books, 2012
- Maxine Sheets-Johnstone, *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Charlottesville: Imprint Academic, 2009
- Maxine Sheets-Johnstone, "The Lived Body", *The Humanistic Psychologist*, nr 48, 2020
- Birgitta Svensson & Louise Waldén, "Att hävda det textila", i Svensson & Waldén (red), *Den feminina textilen: Makt och mönster*, Stockholm: Nordiska museets förlag, 2005

Ja, men är BEGREPP också kroppsliga? Jag fattar inte det.

Alla begrepp är luddiga. De kommer någonstans ifrån och implicerar alltid mer än de medger.

Är det inte snarare så att de är klippiga? Folk fäster olika åsikter och känslor vid dem.

Som du vill. Det viktiga är att tänkande är performativt, begrepp är verktyg. Som måste användas.

Det där talet om "verktyg" är ju en del av det instrumentella förnuft som orsakat den globala uppvärmeningen! Själva idén om "verktyget" eller "metoden" bevarar ju illusionen av subjektet som en görare och omständigheterna runt omkring som passiva eller döda.

# MIN BÄSTA METOD FÖR ATT TILLAGA ETT GRIS- HUVUD

**Christian Holmberg Sjöling**

När en gris har avlivats rengörs den och kapas sedan typiskt rakt mellan öronen, ner över nosen hela vägen till analöppningen för att delas upp i höger och vänster halva. Huvudet kan också avlägsnas i sin helhet, då utan att klyvas, med hjälp av tungt maskineri såsom en bandsåg. Att handskas med ett helt grishuvud kan vara en smätt bisarr upplevelse första gången – framförallt när grisen har dött leende. När huvudet väl ligger på skärbrädan bänder man först upp dess käkar för att rengöra munnen med en tandborste. Därefter rakas hela huvudet med engångsrakhyvlar för att avlägsna all ansiktsbehåring. Då man kan äta i stort sett hela grishuvudet – också ögonen – använder jag även en mindre gasbrännare för att lätt bränna bort eventuellt hår i trynet och öronen som jag också rengör ordentligt med fuktiga tops. Sedan masseras huvudet med vinäger, salt och eventuella kryddor innan det får ligga ett dygn i kylen för att dräneras på eventuell vätska. När den tiden har passerat torkar jag av huvudet och placerar det i en rejäl ugnsväska med ett upphöjt galler och stoppar sedan in det i ugnen i ungefär tre och en halv timme på 85 grader. Därefter ökar jag temperaturen till 160 grader och låter det gå ytterligare två och en halv timme. Allra sist, för att nå den perfekta krispiga ytan, höjer jag temperaturen till 220 grader i 40 minuter. Grishuvudet är nu redo att serveras med tillbehör och för att uppnå bästa dramatiska effekt bör det skäras upp av gästerna själva eller åtminstone framför dem.

# Litteratur är samhällets

**Sven Anders  
Johansson**

Jag tänker på chefen från Vetenskapsrådet. Eller mellanchef var han nog. Han som i ett anförande om forskningsansökningar förklarade att det avgörande är *metoden*: de ansökningar som årligen beviljas forskningsmedel av VR passerar nälsögat för att de har en övertygande metod. Jag tänker att hans upplysning oavsettligt förklarar hur det kommer sig att så mycket av den forskning som VR:s stora apparat genererar är så ointressant.

I alla fall öppnar sig kommentaren, för min del, mot ett dilemma som kan formuleras ungefär så här: antingen accepterar man spelreglerna, hänger upp sitt ”projekt” på en vetenskaplig ”metod” enligt VR:s ideal och får i bästa fall pengar, det vill säga tid, att forska. Men därmed vändar man också ryggen åt den ovisshet, nyfikenhet, kreativitet och planlöshet som är inbegreppet av all forskning. För vad innebär det att ”vara metodisk”, om inte att bekräfta giltigheten hos det rådande systemet, det vill säga det man redan vet?

Allt detta är gamla nyheter. Åtminstone sedan Wilhelm Diltheys (1833–1911) distinktion mellan humanvetenskaper och naturvetenskaper har humanister som jag gnällt över metodkrav och den akademiska forskningens vetenskapliga anspråk. Kanske handlar det om att bearbeta en känsla av underlägsenhet. Varför ska vi humanister anamma vetenskapliga ideal som naturvetare och medicinare har skapat? Finns det inte en väsenSkillnad redan mellan deras jakt på svar och lösningar, och vårt insisterande på frågor och problem?

Men kanske har något hänt med metodfrågan på senare tid, delvis som en följd av den globala uppvärmningen. Den är för-

# metod att komma till uttryck

viss ingen nyhet den heller. Nyheten är i så fall insikten om att den västerländska livsföringen, den naturaliserade ekonomiska tillväxten, det naturbehärskande förnuftets ohämmade utbredning är självförstörande. Eller med ett av dagens mer slitna begrepp: insikten att vårt moderna sätt att leva inte är hållbart. En central aspekt av den ohållbarheten är, skulle man kunna hävda, det vetenskapliga förnuftet med sina uppdelningar i aktivt vetande och passivt material, handlingskraftiga subjekt och orörliga objekt, vetenskaplig metod och – tja, inkonsekvens, flum, vidskepelse, kaos, barbari ...

"Metod betyder alltså att staka ut en väg och sedan följa den till dess slut. Det vill säga, man börjar inte på en väg och byter sedan till en annan innan man är framme." Så skriver pedagogikprofessorn Niklas Pramling i den nyutkomna boken *Metodologi*. Det intressanta med hans resonemang (etymologiskt grundat i grekiskans *meta hodos*) är att det så tydligt, om än oavsiktligt, visar upp metoden baksida. Ja, är inte formuleringen nästan ett slags synekdoke för hela det moderna projektet: vi kör på, till det bittra slutet, hur uppenbart det än blir att vi nog borde vända, hejda oss, tänka efter, pröva något annat. Vi fortsätter! Fullföljer planen! Vi är upplysta! Metodiska! Ända in i kaklet.

Naturligtvis är detta alltför komplicerat för att kunna avhandlas i en förflugen essä. Min raljanta bild gör inte rättvisa åt situationens komplexitet.

Till att börja med måste det ju understrykas att det västerländska framsteget *är* en realitet, det metodiska idelet har varit framgångsrikt – det är därför det är så svårt att lämna det. Men ändå: om mänskligheten överhuvudtaget ska kunna ändra sin egen historias kurs, är det inte då förnuftet, handlingskraften, vetenskapen, metoden, som måste tänkas om, snarare än att antingen dyrkas eller förkastas? Risken är ju att det "slut" Pramling talar om har större implikationer än de rent kunskapsteoretiska.

–  
Men vad vore alternativet? Hur *undgår* man egentligen att vara metodisk? Är inte den avsiktligt ometodiska hållningen genom sin avsiktlighet just – metodisk?

Avståndstagandet från fetischeringen av metoden som vetenskapens enda kriterium, leder lätt till ett motsatt romantiserande av det spontana, fria, ometodiska förhållningssättet. Men *någon* väg följer man ju alltid, även när man irrar eller går i cirklar.

–  
Kruxet är föreställningen om att kunskapens halt beror på om den är systematisk, det vill säga

inhämtad ”metodiskt”. Det kan låta som en akademisk problematik, men faktum är att flera av vår tids mest infekterade politiska strider kretsar kring den: Fake News, aktivism vs vetenskap, klimatförnekelse ...

Läget är komplext. Här fanns, alldelens nyss, en president som pumpade ur sig lögner om allt mellan himmel och jord, lögner som gjorde honom populär inte för att det han sa var sant, utan för att de sanningar han obstinat satte sig upp mot inte bara var rena fakta, utan också ingredienser i en liberal självbild, aspekter av en maktordning. Här finns å andra sidan massmedier som skolmästaraktigt räknade presidentens lögner och förnumstigt visade upp de fakta som de tror att deras egen duktiga journalistik är baserad på. Här finns å ena sidan forskare som ser sin forskning som en del i en aktivistisk kamp, och å andra sidan universitetsledningar som betraktar ”samverkan” med näringslivet som ett tecken på framgång. Här finns en digital verklighet som anpassar sig efter vad dess användare vill ha, och användare vars läskunnighet och allmänbildning bara sjunker.

Så lösningen är alltså mer fakta, evidensbaseade metoder, mindre flum? Det finns i alla fall företrädare för den hållningen i de flesta av dagens debatter. Deras hållning kan härledas tillbaka till Hägerström, Popper och kanske ända till Descartes. Idén om ett systematiskt tillvägagångssätt som hjälper subjektet att upprätta systematisk kunskap, att grunda vårt vetande i något visst och säkert – möjligen är det i Descartes *Avhandling om metoden* formuleras första gången.

Fast handlar inte förnuftsvurmen i grund och botten om något annat? Allt oftare slår det mig att både faktafetischismen och metod-kramandet mest är ett sätt att blanda bort korten, att dribbla bort en motståndare, att dölja något – om inte annat så tomheten i det man har att säga. Går inte all systematik, precis som för Descartes, lika mycket ut på att övertyga sig själv om att man existerar? Ego sum! Intala sig och meningsmotståndarna om att ens vetande är något annat än bara ideologi, eller bara ett uttryck för Guds allmacht? Man lajvar

vetenskap. ”Fakta i frågan” som Dagens Nyheters stående rubrik löd. Åtminstone fram tills corona-pandemin slog in en kil mellan tidningens ledar- och vetenskapsredaktioner. Plötsligt var tidningens tydliga världsbild, där sant och gott alltid var identiskt (och som av en händelse också alltid identiskt med ledarsidans linje), slagen i spillror.

Men vetenskapen, baserad på den metodiska hållningen, har ju rätt avsevärda framgångar på cv:t. Det mesta av vår moderna bekvämlighet rent av. MP3-filer, krut, tunnelbanor, kullager, tangentbord, elektricitet, aluminium, halvledare, corona-vaccin och så vidare, och så vidare. Fast redan den uppräkningen pekar antydningsvis också ut framgångarnas baksida. Och dessutom är frågan om det verkligen var den strikt metodiska hållningen som ledde fram till dessa framsteg. Columbus ”upptäckte” Amerika i sökandet efter Indien. Upptäckten av penicillinet berodde på att Alexander Fleming råkade nysa på ett mikroskop. Wilhelm Röntgen upptäckte röntgenstrålningen när han letade efter något annat.

Om den metodiska hållningen har genererat nytt vetande, så verkar den också kunna hindra oss från upptäckter, hindra oss från att se bortom det redan kända. Den som exemplariskt följer metoden till punkt och pricka, inte nyser över sina prover, inte prövar en ny väg till Indien, kommer att stanna kvar i det vi vet och stänga dörren till det vi inte känner till. Upptäckterna görs när metoden have-rerar – genom slumpen, missförståndet, felsteget, olyckshändelsen eller bieffekten.

”Vetenskapen, den är en bluff!” utbrister Doktor Snaut, en av forskarna på rymdstationen i Andrej Tarkovskijs film *Solaris*, desillusionerat vid ett tillfälle. Varför är den en bluff? För att den inte syftar till det den utger sig för. Han fortsätter:

”Vi vill inte alls erövra kosmos. Vi vill bara utvidga jordens gränser. Vi vill inte ha fler världar, vi vill ha en spegel.”

På grund av ett stambyte får vi våra helkaklade rymliga badrum förstörda. ”Förstörda” är kanske att ta i. Men vid de flesta stambyten byggs ju badrummen upp igen, rent av i bättre skick än innan. Inte den här gången. Hyresvärdens hänvisar till en ”ny metod” som har prövats i Norge med gott resultat: man låter det gamla kaklet sitta kvar, och sätter upp laminatskivor (som nästan ser ut som kakel) *ovanpå* det gamla kaklet, med en luftspalt emellan. När det är färdigt har de i praktiken byggt ett nytt badrum av plast inne i det gamla, vilket naturligtvis är billigare än alternativet. Den nya ”metoden” är med andra ord mest ett sätt att spara pengar. Eller snarare ett sätt att utöva makt, ett sätt att förhindra hyresgästen, lekmannen eller undersåten från att framföra invändningar.

”Näe, man skulle ju aldrig ha gjort så här om det var ens eget” erkänner en av byggjobbarna lakoniskt när jag frågar honom vad han tycker om metoden. På något vis känns det som en bild av en större samhällsutveckling.

”Har du den där rapporten?” David Brent får besök på kontoret av sina överordnade, Neil och Jennifer. Vid Neils fråga sneglar han in i kameran och ler sitt lätt stressade leende, som om han söker medhåll hos tittarna. Han har naturligtvis inte skrivit någon rapport. (Istället har han fantasiserat om ett tv-program med sig själv i programledarrollen, och tyvärr dokumenterat fantasierna på ett papper som Neil råkar få syn på.) Neil ställer honom mot väggen:

”Varför har du inte gjort rapporten och annat som vi harbett dig om?”

”Du verkar anse att mina metoder inte duger. De är som ett pussel, men du tittar genom ett nyckelhål istället för ...”

Han tystnar och markerar dramatiskt en ut-zoomning med händerna.

”Ord skulle hjälpa ...”

”Jag är en handlingens man.”

Metod implicerar inte bara systematik och kontroll, utan också handlingskraft. Jag gör något! Som Descartes. Eller David Brent i *The Office*. Det är ju alltid något. Fast hur skulle man kunna *undgå* att göra något? I själva verket är det oändligt mycket svårare att göra ingenting.

Enligt *Svensk ordbok* är en metod ett ”planmässigt tillvägagångssätt för att uppnå visst resultat”. Planmässighet med resultat – där har vi det. Det är uppenbarligen inte så David Brent förstår saken. Eller finns det trots allt en planmässighet i hans inkompetens? Han griper efter ordet ”metod” för att det signalerar seriositet: han är minsann ingen lallare som inte har någon koll på det företag han är satt att leda – det finns en plan i det som för en utomstående kan se sig kaotiskt. Genom att dra in metod-begreppet blir hela saken alltså både seriös och relativ: ur ditt perspektiv kan det se ut som om jag gör ett dåligt jobb, men det är för att du inte ser hela bilden, hela pusslet. Jag har mina metoder. Jag är en handlingens man.

I realiteten har han naturligtvis ingen metod. Han har ingen plan överhuvudtaget. Och resultaten uteblir. Det är ju där charmen ligger. Hans ledarskap går bara ut på att vara rolig och populär, att stå i rampljuset, inte att leda arbetet för företagets eller de anställdas bästa. Det är narcissismen som ledarskap.

Men i situationer där han pressas eller riskerar att utmanövreras, som i mötet med cheferna, *har* han ändå ett slags metod. Det skulle kunna kallas för bullshiting: den går ut på att blanda bort korten, prata om annat, rada upp ord, ta över talutrymmet. Det har ingen betydelse *vad* som sägs, om något alls hänger ihop – det viktiga är *att det är han som låter*, så att inte motparten kan ta över.

Det är en ganska vanlig metod. Politiker använder den ofta när de pressas av journalister: prata på, undvik att göra halt, så att motparten inte får något utrymme. Donald Trump är en av metodens mästare. Man kan få syn på den om man läser transkriptionen av det famösa telefonsamtalat till Brad Raffensberger, Secretary of State i Alabama, den 2 januari, då Trump krävde att de

skulle ”hitta” ytterligare 11 780 Trump-röster. (“I just want to find 11,780 votes, which is one more than we have because we won the state.”) Trumps repliker är oändliga, repetitiva, osammanhängande, fulla av ovidkommande siffror. Men att de är ovidkommande är ovidkommande. Han är en handlings man.

—

”Han brukade säga att man i livet klarar sig ur de svåraste situationer, om man i det lämpliga ögonblicket vet att säga sig: det behöver ingenting betyda. Jag sade mig det också när jag rymde från pensionen.” Är det inte en metod, en livshållning, som beskrivs här, i André Gides *Vatikanens källare*? Förneka betydelsen i den svårighet du står inför. Intala dig att det inte är så allvarligt, just när du tar språnget.

Eller är det snarare instinkt?

—

Ett av de bättre inslagen i Toril Mois *Revolution of the Ordinary* är hennes tillbakavisande av litteraturvetenskapliga metoder. ”Enligt min uppfattning har litteraturkritiken – och med det syftar jag på det vi kallar ’läsande’ – ingenting som vi med någon rimlighet kan kalla konkurrerande metoder, åtminstone inte i den bemärkelse som används i natur- och samhällsvetenskaperna: en uppsättning uttalade – och upprepningsbara – strategier för frambringandet av ny kunskap. Det är därför litteraturkritiker har svårt att förklara sina ’metoder’ för kolleger i andra discipliner.” Litteraturvetenskapen har ingen metod, trots att dess företrädare ofta använder ordet. Vad de syftar på är i regel olika teorier, men, som Moi skriver, ”en teori är ingen metod”. Den lyckade eller intressanta läsningen är inte lyckad eller intressant för att den följer en viss rutin, utan för att den hittar och följer något hos den lästa texten. Den bästa ”metoden” är snarast att vara så lealöst öppen som möjligt. Den kan alltså inte upprepas. (Tyvärr är det kanske också förklaringen till att få bryr sig om vad en litteraturvetare tycker...)

Fast det är ju bara halva sanningen. För det lästa ska ju också presenteras i en ny text. ”Litteraturkritik” är inte bara *läsande* utan också *skrivande*. Det observerade måste omsättas i ett resultat – en artikel, en föreläsning, en bok, en essä. Kort sagt: även kritiken är ofrånkomlig litteratur. Det är ett förhållande att bejaka, inte förneka. Och dessutom börjar det kanske gå upp för fler än litteraturvetarna och författarna att det lealöst öppna kan vara just precis vad världen behöver idag.

—

Vilken är då litteraturens metod? Ett svar: sonetten, den allvetande berättaren, den inre monologen, metaforen, montaget, kiasmen, parodin, överdriften, rimmet, fågelperspektivet, analepsen ... Alla retoriska grepp, alla genredrag, alla traderade forlement – vad är de om inte metoder för att forma ett material, och nå en läsare?

Fast det innebär ju att metoden också är en oskiljaktig del av verket – den är lika mycket innehåll som form. Litteraturen kan inte undgå att ha en metod. På ett sätt är *allting* i den metod. I det perspektivet skulle man nästan kunna hävda att skönlitteraturen helt och hållet lever upp till VR-chefens vetenskaps-ideal. Ja, borde man inte lämna in ett romanmanus till VR och göra anspråk på forskningsmedel? Tyvärr inte. Eftersom Vetenskapsrådet i själva verket inte tar metoden på allvar. Det de bejakar är inte det metodiska som sådant, utan ett standardiserat tillvägagångssätt (infångat i ett nätverk av begrepp som ”genomförbarhet”, ”forskningsområde”, ”material”, ”resultat”, ”slutsatser” ...). Eller med ett annat litterärt begrepp: en cliché.

—

Men det finns andra vägar. Hybridformer och mellanting. Som essän. Essän går ”metodiskt ometodiskt tillväga” skriver Theodor Adorno i ”Essän som form”. Essän är det icke-metodiska förhållningssättet upphöjt till metod. Om jag vill åstadkomma något essäistiskt så krävs det att jag övervinner mitt behov av metodik och rutiner.

Fast varför ska jag det? Jag gillar ju rutiner. Det inrutade. Men om jag vill upptäcka och förmedla något nytt, lära mig och lära ut något jag inte vet, måste jag också lämna rutinerna, öppna mig för det ordnade, rent av det meningslösa.

– *Vart vill du komma?*

Till att litteraturen är en ordning som gör det möjligt att bejaka oordningen.

–

Den finlandssvenske författaren Henrik Tikkanen lär ha använt det muntliga berättandet som metod. Snackandet. Han bearbetade sitt material genom att prata fram det, flera gånger, för olika lyssnare. Skroderade, drog ifrån, förbättrade, la till, gjorde om. Tills han själv trodde på sin historia och kunde skriva ner den.

– *Då var alltså åhörarna lika viktiga som berättaren?*

Ja, precis.

–

Författare tror ofta att litteraturen har en uppgift som de måste uppfylla. Att visa upp klassamhällets orättvisor, avslöja patriarkatet, rädda naturen eller något annat. Men författaren har ingen annan uppgift än att ge form åt sitt verk, ett verk som i sin tur formar en läsare. Litteraturen i sig har ingen uppgift. Sin *funktion* fyller den oberoende av hur författarna löser de uppgifter de tror att de eller litteraturen har. Vilket är samma sak som att samhället uttrycker sig genom litteraturen oberoende av författarnas åsikter.

– *Så du menar att det kvittar vad vi skriver?*

Yes. Det viktiga är att det hänger ihop.

– *"Hänger ihop"?*

Ja. Som en bra snöboll eller en blomsterkrans.

– *De är jämförbara med litteraturen menar du?*

Ja, i den bemärkelsen: antingen är det en blomsterkrans eller också inte. Är den för dåligt gjord så är det något annat – en härva av växter.

– *Och?*

Ja, alltså finns det formella kriterier för vad som är litteratur. Dålig litteratur är egentligen en

självomsägelse. I själva verket är litteratur något väldigt sällsynt. Folk kan skriva bok efter bok utan att någonsin vara i närheten av det.

– *Är det du som kritiker som sällar agnarna från vetet då? Litteraturens överstepräst ...*

Nej, jag vet inte mer än någon annan.

– *Så enligt vem är "litteraturen" inte litteratur?*  
Enligt dess egna krav.

– *Okej, men vem bryr sig? Är du platonist eller?*

*I realiteten är ju all litteratur medioker!*

I realiteten, visst.

– *Vilken annan värld tänkte du att vi skulle tala om? Din drömvärld?*

Ja, om du inte tar med någon annan värld än "realiteten" i ekvationen så blir ju litteratur en rätt meningslös företeelse, med ditt sätt att se det. Varför ska man alls läsa litteratur om allt är mediokert och begränsat till realiteten? Medioker litteratur har inget existensberättigande.

– *Nej, det kanske är det som är poängen: efter Hegel har litteraturen inget existensberättigande. Tack och lov!*

Jag tror att vi pratar om olika saker.

– *Jag tror att vi tycker olika. Du vill att litteraturen ska vara perfekt. Själv tror jag att det är dåligheten som gör den viktig. Det mediokra bär på ett hopp om förbättring.*

Förbättring av vad? Och vad har du egentligen i min text att göra?

– *Varför skulle den vara din?*

–

När litteraturen gör anspråk på att tala om något annat än samhället – som naturen eller kärleken eller livet eller den egna uppväxten – talar den ändå alltid om samhället, utan att veta om det. Det är läsarnas, i synnerhet de professionella läsarnas, uppgift att visa det.

– *Vad tråkigt det låter.*

Det är ju bara för att din bild av samhället är tråkig.

– *Eller också är det ditt pretentiösa filosoferande. Och varför har du börjat låta som en lagbok? Tror du att det du säger får större auktoritet då?*

Kanske. I mitt eget medvetande. Det är väl ett sätt att försöka hålla fokus, att försöka uttrycka något så koncis som möjligt. Min metod.

– *Tycker du att du lyckas?*

Nej, det blir mediokert.

–

Om litteratur är forskning så är den det utan att veta om det, via sina estetiska verkningsmedel. Det som utforskas är samhällets gränser, både de yttre och de inre. Fast även de inre gränserna är yttre.

– *Och om man skiter i "gränserna"?*

Det är kanske just då man närmar sig dem.

– *Men allt du har att komma med är ju anekdoter! Godtyckliga små bilder, hopknypplade till en förment meningsfull "essä".*

Finns det något annat än anekdoter?

– *Ja, om du nu ska ge uttryck åt ett samhälle måste det ju finnas något mer – något allmänt, något nödvändigt... Annars vittnar ju dina fina ord bara om din egen irrelevans.*

–

Vad samhället är vet vi inte – men via litteraturen kan vi få syn på det. Dess gränser är oklara och rörliga. Det som faller utanför samhället kan litteraturen däremot inte uttrycka.

– *Varför skulle litteraturen inte kunna uttrycka det som ligger utanför samhället? Det är ju just litteraturen som kan uttrycka det – sådant som sanning, kärlek, hat, förtvivlan ...*

Visst, men det är ju för att de är delar av samhället.

– *Ditt begrepp om samhället är ju provocerande dumt ...*

Bara ur ditt individualistiska perspektiv.

– *Det verkar rymma allt, ditt "samhälle".*

Ja!

–

Litteraturen är inte en metod i författarens hand – "författaren" är bara ett utbytbart medium, ett relä, ett språkrör. Samhället talar genom hens kreativitet.

– *Det är ju en bisarr tanke. Om författaren är ovidkommande skulle ju alla böcker se likadana ut.*

Ja, är det inte just så det är idag?

– *Det kan kanske kännas så ibland, men nej. Författaren är det enda som inte är ovidkommande!*

Nej, det är subjektiviteten som inte är ovidkommande.

– *Samma sak.*

Nej! Författaren är en roll, en identitet, en funktion, en vara. Subjektiviteten är flyktigare. Friare. Och viktigare.

En metod är ett tillvägagångssätt som kan upp-  
repas, men inte i det här fallet – litteraturens metod  
är med nödvändighet ny varje gång.

– *Okej, det är alltså den gamla vanliga modernis-  
tiska tankefiguren du försöker lansera? Make it new,  
döda dina anfärder, brottets tradition och så vidare ...*

Det vet jag inget om. Du verkar tala om ett fram-  
steg, jag talar bara om metodens inneboende logik.

– *Ett naturaliserat framsteg alltså. Din naiva  
nyhetstro resulterar bara i ett upprepande av det stän-  
digt samma.*

Snarare i ständiga förskjutningar.

– *Whatever. Problemet med ”metoden” är ju också  
att den bygger på vår individualistiska hybris: meto-  
den implicerar att vi har kontroll, att vi gör något, att  
vi har koll på vårt handlande.*

Jo, fast i det här fallet är det inte individen som  
gör något. Utan samhället. Det är dess agens jag  
försöker komma åt.

Att litteratur är en metod innebär att den alltid är  
till för något annat. Den är ren instrumentalitet.

– *Verkligen? Det är ju precis tvärtom!*

Hur då?

– *Litteraturen är bara till för sig själv. Den saknar  
all instrumentalitet.*

Men om den helt och hållet saknar instrumenta-  
litet så är den alltså ett självändamål?

– *Ja, det var ju vad jag sa.*

Men då måste ju varje del i den vara till för hel-  
heten? Varenda liten detalj finns där bara för verkets  
egen existens?

– *Ja, om man hårdrar det.*

Innebär inte det att all litteratur är helt och hållet  
genomsyrad av instrumentalitet? Det finns överhu-  
vudtaget inget i den som inte är instrumentellt.

Litteratur är samhällets sätt att komma till uttryck.

– *Varför ”samhällets”? Vad är det ens? Var är det?*

Det är det som kommer till uttryck i litteraturen.

– *Jaha. Och vad ska det cirkelresonemanget leda  
till?*

Det får vi se.

## Referenser

- Theodor W Adorno, "Essän som form", övers Anders Johansson, Glänta, nr 1, 2000
- Amy Gardner & Paulina Firozi, "Here's the full transcript and audio of the call between Trump and Raffensperger", Washington Post, 2021-01-05
- André Gide, *Vatikanens källare*, övers Göran Schildt, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1964
- Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, Chicago & London: Chicago University Press, 2017
- Niklas Pramling, "Vad utmärker vetenskaplig kunskap?", *Metodologi: För studier i, om och med förskolan*, Malmö: Gleerups, 2020

- Solaris*, regi Andrej Tarkovskij, producent Vjateslav Tarasov, Sovjetunionen, 1972
- Märta Tikkanen, *Två: Scener ur ett konstnärsäktenskap*, Stockholm: Forum, 2004
- The Office*, regi Ricky Gervais & Stephen Merchant, producent Ash Atalia & Anil Gupta, Storbritannien, 2001-2003
- Åsa Wikforss, *Alternativa fakta: Om kunskapen och dess fiender*, Stockholm: Fri tanke, 2017

Min bästa metod! Min bästa metod? Jag går ut och går och tänker på frågan. Rubriken rullar i takt med stegen. Min bästa metod, min bästa metod. Det låter som en skoluppsats, min bästa metod. Mitt sommarlov, mitt husdjur, min bästa metod, min bästa metod. Metod för vad då? Att laga lasagne? Att hitta en vän? Jag vandrar, jag ramsar, min bästa metod, min bästa metod. Vi tar en text, jag skriver ju text, hur blir den klar, hur blir den bra? Blir texten klar? Blir texten bra? Vad är metoden, finns en metod? Vilken hopplös rubrik, min bästa metod. En ny text är svår, det är sant, den är svår, den är oskriven, ogjord, allt ogjort är svårt. Jag provar metoder, massa metoder, går upp klockan sju, går upp klockan tio, struntar i träning, tränar direkt. Jag vågar misslyckas – nej! Vågar jag det? Hängslen och livrem, min bästa metod. Jag öppnar för slumpen, släpper in tiden, inget oväntat händer och dagarna går. Metoden är målet, jag vilar i stunden, jag kollar mobilen, min bästa metod. Jag bygger ett manus, tjugo sidor i taget, det borde jag fixa, tjugo sidor om dagen. Det blir noll sidor en dag och noll sidor nästa, noll sidor om dagen, min bästa metod. Jag dricker folköl och skriver, trevligt jag har det men det blir inte bra. Jag halar fram kortet ”en del av processen”, att lura mig själv är min bästa metod. Jag träffar några vänner, de frågar om boken, vi sågs i augusti, nu är det april. Hur går det med boken? Ja, hur går det med boken? Det går inte fort, det går knappast framåt, jag tänker på boken men blir det en bok? Snack utan verkstad, min bästa metod. Jag tackar ja till allt, jag tackar nej till allt, jag tackar ja till ett seminarium om att skriva essä. Jag sitter vid skärmen, jag lyssnar på gästen, jag har ingen plan, min bästa metod. Gästen har läst T S Eliot som skriver i *Fyra kvartetter* att varje försök är en början, en början igen. Du kan bara formulera det du inte vill säga, inte säga igen, inte säga som sist. Eliot skriver, Gunnar Ekelöf översätter: ”Försöka duger, det är allt.” Jag försöker.

Marit Kapla

## MIN BÄSTA METOD

### FÖR ATT SKRIVA EN TEXT

Menar du att tänkandet  
INTE är performativt?

Jo, men ett begrepp är inte ett verktyg,  
det är snarare en händelse. Vi MÖTER begrepp,  
vi använder dem inte.

Jag tror att vi gör det. Samtidigt som de använder  
oss. Vi programmerar och är programmerade, som  
Jussi Parikka skulle säga. Eller menar du att vi  
bara är passiva observatörer, maktlösa  
uttolkare av omständigheterna?

När jag stöter på den där attityden lockas jag att  
bekräfta passiviteten, ja. Jag är skeptisk till allt tjafs  
om "motstånd" till exempel. Motstånd mot vad?

Tja, mot den politik och vetenskap som  
lättssinnigt spelar med i en ekonomi som bara  
ökar på den globala uppvärmningen.

Men tror du att ett tidskriftsnummer som  
detta gör någon skillnad? Att det påverkar det  
kinesiska kommunistpartiet? Att OPEC ivrigt  
tar del av artiklarna?

Nej, men tror du inte att det du säger  
och skriver har några konsekvenser alls?

Välldigt begränsade.

# EN Linda Boodh IRONISK

Sååå kul...

"Jag gör vad som helst för att undvika långtråkighet", skriver Anne Carson inledningsvis i boken med namnet som anspelar på motsatsen, *Kort Sagt*, i svensk översättning av Mara Lee (2017). Att läsa Carson är långt ifrån långtråkigt, det är något helt annat. "Något annat", något högst svårfångat, men metoden skulle kunna lyda: använd ironi.

Ironins historia är lika snirkligt obestämbar som ironin själv. Enligt Sören Kierkegaard (*Om Begrebet Ironi*, 1841) trädde den in i den västerländska litteraturen med Sokrates. Ironi är ett negativt begrepp eftersom allt vi vet är att vi inte vet, det vill säga det enda vi har är negationen av det sagda. Ironin är inte det som står eller sägs, inte heller förefaller det vara raka motsatsen, utan det är *något annat*. Genom konsten att ställa frågor, leder den sokratiska dialogen dialektiskt vidare, i syfte att låta den objektiva tanken själv framträda, menar Kierkegaard.

I *En ironisk historia* (2005) fokuserar Lars Ellerström på den tradition av svenska kvinnor som använt ironi för att kritisera rådande normer och könsmaktsordningar. Den tar sin början hos Anna-Maria Lenngren som sägs vara en av den nordiska litteraturens första ironiker. Hon levde under den tidens påbud om kvinnan som underdålig mannen, strängt förpassad till hemmet och den privata sfären, och hon skrev ett av de mest omdiskuterade svenska skönen.

# METOD

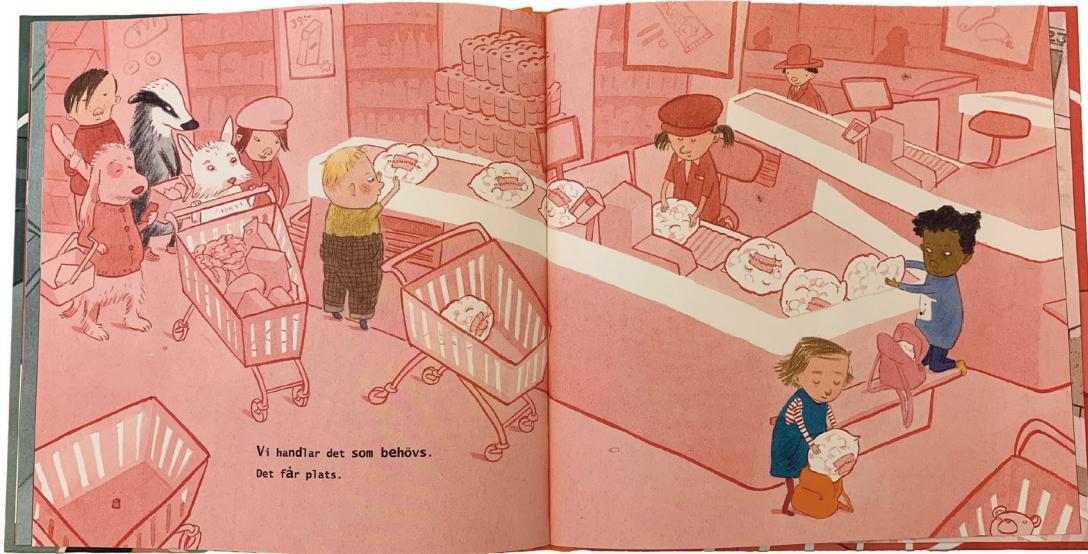
litterära verken ”Några ord till min k. dotter, i fall jag hade någon” (1798). Diktens jag talar uppfordrande till dottern – om hon hade funnits – med uppmaningar om vad hon bör och inte bör göra för att vara en kvinna som behagar och godkänns av männen. Lenngrens dikt har, alltsedan den utgavs, varit föremål för tolkningsdebatt. Ironiserar texten över kvinnoförtrycket eller menar den det som står? Frågan blir hängande, tolkningarna går isär.

Då och då har det gjorts Trevande ansatser att införa ett ironitecken för att undvika den här sortens osäkerheter (som exempelvis Stig Ahlgrens bakochfram-frågetecken: ⓘ). Ett av de senaste försöken gjordes 2011 då tecknet Sarcomark lanserades av företaget Sarcasm Inc. ”Men det finns ju naturligtvis en hake” läser jag i Aftonbladets notis. ”Du måste ladda ner mjukvara som gör att du kan använda det. Och det kostar 15 kronor”. Andra hakar med att markera förekomsten av ironi har att göra med ironins själva essens, som består i att den inte har några fasta, färdiga spelregler, utan handlar om ett sökande efter läsare, ideologier och litterära tillvägagångssätt. Just tvetydigheten har dessutom möjliggjort för ett flertal nordiska författare att, i Lenngrens fotspår (om det nu var ironi

hon sysslade med) använda den klassiska tropen som strategi – Sonja Åkesson, Bodil Malmsten och Kristina Lugn, för att nämna några.

En annan välkänd feminist, Donna Haraway, skriver i essäen ”Cyborgmanifestet” (1985), att ironi handlar om *seriös lek*. Bara för att det är gravallvar måste det inte vara dödstråkigt. Tvärtom; diktens djup återfinns i just kombinationen av stort allvar och ironisk distans. Haraway ser på ironin som en politisk metod och retorisk strategi i syfte att forma och omforma det egna jaget och dess villkor. Också romantikerna tog fasta på lekens betydelse för subjektiviteten. I trebandsverket *Gudomliga komedier: humor, subjektivitet och transcendens* (2021) beskriver Ola Sigurdson lekens strävan efter det absoluta, som i romantisk mening bör förstås som det oändliga eller oavslutade, tematiserat genom ironin. Leken är ändamålslös – den existerar bara för sin egen skull – och verkar därför frigörande i en reduktiv, nyttointerntad värld. För romantikerna var den lekfulla ironin på så vis en existentiell metod för att undvika att resignera inför det absoluta som antingen illusoriskt eller ouppnåeligt, skriver Sigurdson.

Metodiskt, men lekfullt! Litteraturen kan inte bara vara allvarlig, upprepar jag när jag får lång-

Uppslag ur Pija Lindenbaum, *Vi måste till jobbet* (2019).

tråkigt. I tider av kris är det kanske en av de svåraste uppgifterna, att på ett *seriöst* sätt framkalla *leken*, men den kan likafullt vara den viktigaste.

Jon Fosse definierar, även han i Friedrich Schlegels och de tyska romantikernas anda, hela romangenren som ironisk, i bemärkelsen ju entydigare romanen är desto mångtydigare blir den. Romanen är en "horizontal ironi", som varken har överliggande eller underliggande mening, men däremot flera meningar vid sidan av varandra. Romanen är flera röster i en röst, framhåller han i essän "Negativ mystik" (1993). Det är på så vis också en beskrivning av det negativa; det som blir närvarande i egenskap av sin frånvaro. Att tänka sig ironin som en negation leder fram till en mängd olika betydelser och meningar. Om meningens ligger i vilken väg man väljer, blir plötsligt meningarna oändliga, resonerar Fosse vidare. Det stämmer väl överens med dess ständigt provisoriska karaktär, som Horace Engdahl visar på i *Den romantiska texten* (2013) "... ty berättaren är inte hemma i texten". Det vill säga; berättaren vars kontext och egena

åsikter vi försöker ställa det ironiska i kontrast till är sällan synlig eller ens möjlig att till fullo definiera. "Kanske borde vi alltid, när det gäller ironins ställning i litteraturen, besinna att vår filosofiska tradition utgår ifrån texter om vilka ingen bestämt kan säga hur de är avsedda att läsas." Det har snarast att göra med en hermeneutisk praktik, och för att den ska bli fruktbar, menar Engdahl, bör vi se på ironin som en *lyssnandets poetik*, eftersom sanningen inte kan uttalas, endast avlyssnas – "det är ironins djupt dialogiska lärdom". Det är likaledes Ellerströms övertygelse; ironin som en tolkningsstrategi. Ironin uppstår i den som läser. Den ligger inte förborgad i texten utan bygger på en tyst överenskommelse mellan texten och läsaren. Överenskommelsen handlar ytterst om textens ton, eller röst. Något som inte framträder i detaljerna. Ironin intresserar sig därför inte för det bokstavliga, och har inget med närläsnings tekniker och misstänksamhetens hermeneutik att göra, utan den uppstår i helheten.

Liksom Fosses horisontala ironi – flera röster i en röst – och Haraways cyborgmanifest söker sig

lyssnandets poetik bortom ett dualistiskt varken eller, vidare in i dialektiken. Engdahl beskriver det som en tredje dimension – tillståndet bortanför ja och nej. Med denna förståelse av ironi är det lätt att se varför tolkningarna av Lenngrens diktning skiljer sig så tvärt från läsare till läsare. Följaktligen har långtråkigheten lika mycket med min bristfälliga hörsel att göra som med en förmad svaghet hos texten (och detta i sin tur visar på det något ironiska i alla former av bakochframvända fråge-tecken och sarcmarks).

Jag tänker på min systerson som vill att jag ska läsa Pija Lindenbaum för honom när han har långtråkigt. Varför? För att det är kuuul! ropar han. Självklart, säger jag och vi läser boken *Vi måste till jobbet* (2019). När barnen i boken har jobbat klart måste de gå och handla. ”Vi handlar det som behövs. Det får plats”, säger de förnumstigt och min systerson skrattar för att antropomorfa hundar står i kassakön, och jag skrattar av igenkänning i det något absurda i vardagssysslorna, men vi har båda precis lika kul. Allvaret gestaltas i leken, och leken är lika rolig som den är seriös. Vi lyssnar till den lindenbaumska rösten på olika sätt, tar olika vägar genom boken (i en bilderbok har ironin dessutom minst dubbelt så många vägar – i bildled och textled, i barnet och i den vuxne) men icke desto mindre uppstår ironin först i helheten. Min läsning är kuuul eftersom den säger något om mig själv i förhållande till världen – den riktat ett skarp pekfinger rakt mot min självförståelse och sätter den för ett ögonblick ur balans, vilket får min skrattmuskel att kittla.

Den ironiska metoden förutsätter att jag lyssnar på rösten som rör sig horisontellt mellan olika meningar, ständigt på väg in i en tredje dimension, mot *något annat*. Eller på carsonskt manér: Kort sagt, ironi är en metod som leker sig fram genom allvaret, utan att det blir det minsta långtråkigt på vägen.

# Alla skådespelare är metodskådespelare

Arman Fanni

**Hur långt är det tillåtet att gå i konstens namn? Inom film och teater har de ökända metodskådespelarna både prisats som genier och kritiseras för att sakna empati.**  
**Skådespelaren Arman Fanni blickar tillbaka över metodskådespeleriets uppkomst och frågar sig vilken som är metoden efter Metoden.**

Många skådespelare förkunnar att de inte använder en metod, att de är fria konstnärer som inte är bundna av regler. Men är inte redan sådana saker som avslappning inför en tagning, repetition inför en föreställning eller närläsning av manus att betrakta som metoder?

"Din kropp är ditt instrument", det var en av de första visdomarna jag fick höra när jag påbörjade skådespelarutbildningen på Teaterhögskolan i Göteborg. Om min kropp är mitt instrument borde den logiska följdens vara att jag kan öva, utveckla min teknik och bli bättre, tänkte jag. Från ett annat håll hörde jag att Teaterhögskolans skådespelare borde öva på det de redan har fallenhet för, som i tennis. "I tennis blir man automatiskt bättre på det man är sämre på genom att fokusera på sina styrkor". En annan åsikt angående skådespelartalang löd att det där inte spelar någon roll, "antingen har man det, eller så har man det inte". Det blev tydligt att det finns många olika uppfattningar om skådespeleriet som konstform, och minst lika många metoder för att utöva denna konstform. Vidare har åtskilliga kända skådespelare suttit i en fåtölj i The Late show with David Letterman och förkunnat att de "inte har någon metod alls", medan andra sägs utöva just "metodskådespeleri", även kallat "method acting". Vad betyder det, metodskådespeleri? Finns det en skådespelarmetod med stort M?

En vanlig uppfattning om metodskådespeleri är att metodskådespelaren är villig att gå väldigt långt för att sätta sin roll, som till exempel att stanna kvar i en karaktär även utanför scenen eller att gå upp eller ner flera kilo för en specifik roll. Men dessa saker har väldigt lite att göra med de ursprungliga betydelserna av begreppet.



Joaquin Phoenix i ett numera ökänt avsnitt av David Lettermans talkshow från 2009, där han gör ett mycket förvirrat och fråvärande intyck. Från Youtube.

Metodskådespeleri kopplas framför allt till teaterregissören, pedagogen och skådespelaren Lee Strasberg (1901–1982), som utvecklade sina metoder utifrån den ryska teaterregissören och skådespelaren Konstantin Stanislavskij (1863–1938). Stanislavskij är mest känd för att ha utvecklat ett system för skådespelarträning som revolutionerade teatern under 1900-talet. Störst fokus i metodiken ligger på att skådespelaren måste ha en vilja i varje scen, och även en större vilja som genomsyrar hela pjäsen eller filmen, och som de mindre viljorna kan kopplas till.

Systemet gick även ut på att skådespelaren ska arbeta mot total inlevelse och genom olika psykologiska övningar väcka sina egna känslor och sitt omedvetna till liv för att låta dem bli en aktiv del av rollskapandet. Efter att det förberedande arbetet gjorts, kan skådespelaren endast fokusera på att vara i nuet i scenen, och därmed per automatik hamna i karaktärens vilja. Med andra ord, intellektet kopplas bort och skådespelaren blir fullt aktiverad i uppgiften och fokuserad på motspelaren. En av metoderna i den tidiga utvecklingen av Stanislavskis system gick ut på att skådespelaren skulle använda sig av sina *egna* minnen för att skapa ingångar till materialet och nära sig sin karaktär. Metodiken syftade till att skådespelaren skulle finna en psykologisk naturtrogenhet i gestaltningen och identifiera sig med karaktären och de omständigheter den går igenom.

Under 1920-talet turnerade Stanislavskij med sin välkända Moscow Art Theatre i USA. Amerikanarna blev golvade av hans naturalistiska uppsättningar och skådespelarnas levande prestationer. Efter turnén stannade flera medlemmar ur teatern kvar i landet och utbildade amerikanska skådespelare som Lee Strasberg, Stella Adler och Sanford Meisner, som på den tiden alla ingick i The Group Theatre.

Det hela får ett år senare sin förklaring, då framträdet visade sig vara ett led i mockumentären *I'm still here* (2010), där Phoenix spelar rollen som Joaquin Phoenix, skådespelaren som lägger karriären på hyllan för att satsa på sitt nya kall som rappare. Från Youtube.



Stella Adler var dock inte bekväm med skådespelarmetoden att framkalla känslor genom att uppväcka personliga, inte sällan traumatiska, minnen. Enligt henne borde fokus ligga på karaktären och dennes givna omständigheter, snarare än den enskilda skådespelaren. Adler var känd för att analysera manus noggrant och systematiskt och hon var övertygad om att skådespelarens fantasi var mer än tillräcklig för att uppnå bra skådespeleri. Adler reste till Paris när självaste Stanislavskij befann sig i staden. Med honom tog hon upp sina tankar och sin oro inför tanken att skådespelare skulle använda sig av traumatiska upplevelser i arbetet. Stanislavskij uppgav att han på senare år mer och mer uteslutit den delen från sitt system, och menade att känslor ofta uppstod hos skådespelaren när denne var fullt aktiverad med att uppnå sin karaktärs vilja i situationen, med andra ord: som ett resultat av försöken att uppnå viljan, uppstod känslorna.

Stella Adler reste tillbaka till USA och berättade ivrigt om vad Stanislavskij hade sagt till de resterande medlemmarna på The Group Theatre. Meisner tog Stella Adlers parti, men Strasberg blev irriterad och höll inte med om hennes nya insikter. Han ansåg att skådespelarens egna minnen och upplevelser var vitala för ett trovärdigt skådespel. En djup konflikt uppstod, vilket ledde till att de gick skilda vägar och startade sina egna skolor. Adler grundade The Stella Adler Conservatory och Strasberg blev kvar i The Group Theatre som kom att döpas om till Actors studio.

Strasberg fördjupade sig inom Stanislavskijs system och utvecklade det med sina egna tekniker. Sigmund Freud och psykoanalysen var på frammarsch över hela världen och Strasberg var väldigt förtjust i den. Han använde sig av terapiliknande övningar i syfte att väcka genuina känslor hos de studerande,

som de sedan kunde använda i karaktärsarbetet. Detta kom Strasberg storslaget att kalla "The method". Skådespelarna övade på att i ett meditatitivt stadium besöka minnen och använda sina sinnen för att utforska dem. Övningen kunde leda till att skådespelaren blev påmind om ett visst objekt i minnet, som i sin tur ledde till en känsla. Objektet kunde till exempel vara en tekopp i barndomshemmet som skådespelaren växte upp i. Efter att skådespelaren hittat tekoppen som frambringat en specifik känsla, kunde den ersättas med ett annat objekt i en scen. Detta skulle då leda till att genuina känslor uppstår i scenen.

Under den här tiden uppstod olika läger, där skådespelare tävlade med varandra om vilken skola och vilken metod som var själva "metoden". Utöver metodskådespelarna fanns dem som gick under epititet "klassiskt skolade skådespelare", ofta med bakgrund i Storbritannien. De var mer inriktade på text, rytm och tempo. Klassiskt skolade skådespelare var utbildade i Shakespeare och förväntades ha en väl utvecklad röstteknik, kunskap om rörelsestilar och tillgång till ett rörligt fysiskt skådespeleri. De skulle kunna behärska klassiska pjäser och ha precision och kontroll över sitt gestaltande. En av de mer klassiskt skolade var legenden Laurence Olivier. En ung Dustin Hoffman som var elev hos Strasberg arbetade med Olivier i en långfilm, *The Marathon Man* (1976). Hoffmann kom till inspelningen trött, sliten och blek efter att varit vaken i flera dygn i syfte att känna det karaktären kände. Olivier blev orolig för hur Hoffmann såg ut, och frågade honom vad som hade hänt, varvid Hoffmann svarade att han inte sovit på flera dygn för att hitta en ingång till scenen de skulle göra ihop. Olivier svarade fräckt: "min kärä pojke, har du provat att skådespela istället?" Denna historia används ofta som argument mot metodskådespeleri.

När jag kom in på scenskolan såg jag fram emot att hitta nya verktyg och få en bredare teknik. Min förhoppning var att även gräva fram sidor av mig själv som jag kunde använda mig av i mitt skådespeleri. Ju längre in i utbildningen jag kom, desto mer insåg jag att skolan betonade den senare delen av Stanislavskijs system, med andra ord utan det som hade med egna minnen och emotioner att göra.

Idag anses nog det som kallas för metodskådespeleri av många vara förlegat. Ofta har det ersatts av klassiskt skådespeleri kombinerat med den senare delen av Stanislavskijs system som handlar om att hitta karaktärens viljer. Som på scenskolan då vi undersökte frågor som: vad vill karaktären i scenen och varför vill den detta?

Frågan är om metodskådespeleri någon gång har varit

särskilt populärt i Sverige. Det jag fått höra är att flera scenskolor på 1970- och 1980-talen lärde ut övningarna som Strasberg hade utvecklat. Jag tror att det hade varit till fördel för skådespelarier i Sverige om specifika verktyg för att trigga förnimelser, känslor – allt det som inte är intellektuellt baserat – kunde läras ut på scenskolan även idag. Även om detta idag inte skulle behövas kallas för ”metoden”. Det gäller framför allt filmskådespeleri; på teatern fungerar ”metodskådespeleri” sämre. Det krävs en annan metodik som aktiverar andra musker hos skådespelaren, då det både sker inför publik och är en konstform som äger rum kontinuerligt, utan avbrott, till skillnad från filmskådespelarier som avbryts när en tagning är gjord.

Konflikterna som uppstod i Group Theatre kvarstår än idag. Det finns skådespelare som söker efter en stark emotionell koppling till karaktären genom att gå igenom händelser i sitt eget liv som sedan specifikt appliceras på materialet. Jag bevitnade själv en händelse där två kollegor skulle spela en relationsscen där de hamnar i gräl med varandra. Mellan tagningarna började en av skådespelarna dra en rolig vits inför sin motspelare, varvid hon sakligt bad honom sluta skoja. Vidare förklarade hon att eftersom de ska spela osams kan de gärna fortsätta bråka mellan tagningarna, eller låta varandra vara ifred för koncentrationens skull. Efter att scenen hade spelats in hörde jag hur han klagade på metodskådespeleri och ansåg att det bara var tramsigt.

Även om Lee Strasbergs tekniker inte används lika ofta idag av teaterhögskolorna betyder det inte att metoden inte har något värde i sig. Tyvärr har metoder och tekniker som handlar om känslor, ”sceniska atmosfärer” eller andra abstrakta moment fått dåligt rykte. En anledning är att det tidigare verkar ha varit ett oproportionerligt stort fokus på detta. En annan anledning tror jag är att skådespelare betett sig illa mot sin omgivning när de utforskat sina karaktärer, eller varit svåra att kommunicera med då de inte klivit ut ur sina karaktärer under processen. Frågan är dock om detta har en direkt koppling till metodskådespeleri, eller snarare handlar om den enskilda skådespelarens empatilösa utforskande.

När jag blickar tillbaka på alla dessa metoder från förr och nu ser jag ett tydligt mönster: de föddes alla ur eller i förhållande till Stanislavskijs metod. På så sätt är kanske alla utbildade skådespelare metodskådespelare.

# MIN BÄSTA METOD

---

## FÖR ATT ISCENSÄTTA SIN EGEN DÖD

Ellen Söderblom Saarela

Den tyska prinsessan Fénice finner sig hopplös. Hennes far har lovat bort henne till den grekiske kejsaren Alis. Men hon älskar Cligès, som älskar henne. Fénice är hjältinnan i Chrétien de Troyes fornfranska riddarroman *Cligès*. Som titeln antyder brukar det vara riddaren som står i fokus när vi talar om *Cligès*, och riddarromaner generellt. Kung Arthur, Lancelot, legenden om Tristan.

Vad gör Fénice i sin hopplöshet? Speglar sig i litteraturen. Isolde (Iseut) var gift med kung Mark men älskade Tristan. Isolde kompromissade: antog rollen som drottning, hustru, förblev i sitt höviska äktenskap. Samtidigt gav hon hemligen sig hän åt lusten med Tristan. Förnuftet följde omgivningens krav, medan känslan följde begäret.

Fénice vägrar att falla i Isoldes grop. Att som Isolde – för att orka leva utan att äga sin sexualitet – dissociera huvud från kropp, är för Fénice oacceptabelt. För Fénice är subjektiviteten en sammanflätning av förnuft och begär. I litteraturen finner Fénice en spegel mot vilken hon kan förstå sig själv och sin kvinnliga lott i en manligt styrd hövisk kultur.

För Cligès berättar Fénice om sin bästa metod: hon ska iscensätta sin död. Bara så kan hon både undgå det sociala självmord som Isolde tvingades till och agera i enlighet med sin fria vilja. Fénice föräktar Isoldes pragmatism. Ur askan kan fågeln Fenix leva fri. Fénices bästa metod är att sträcka sig efter utopin.

Hon måste sätta sig själv på spel. För att få henne att erkänna sig vara vid liv, och därigenom underkasta sig sin livslott, torteras misstänksamma män Fénice. De sliter sönder hennes kläder, slår, piskar och bränner henne med bly. Vid dödens rand lyckas hon till slut att dö för sin omvärld. Så överlever Fénice; försunnen från samhället kan hon gömd förenas med Cligès.

Litteraturen ger Fénice möjlighet att formulera sitt motstånd och sin subjektivitet. I Fénices läsning står Isolde i fokus. I min läsning darrar askan av Fénices puls. Utopin visar sig bortom även mitt räckhåll, men jag förnimmer min utsträckta arm.

Det sägs att alla har en metod, men att alla inte är medvetna om vilken metod de använder. Det var i varje fall vad som sas på uppsatsseminarierna i historia. Det talades då om metod i betydelsen att utföra ett arbete. De som var omedvetna om sin metod riskerade därför att misslyckas.

Första gången jag slogs av att jag var en hipp som hoppmänniska, som i varje fall när det gäller sysslor i hemmet utför dem närmast planlöst, var tillsammans med en gymnasiekamrat. Vi var hemma hos mig och skulle äta mackor. När hon såg ostet sa hon syrligt: "Du gillar backhoppning, ser jag." Det var inget jag överhuvudtaget reflekterat över, att det fanns en korrekt metod för att hyvla ost. Kanske inte så konstigt eftersom jag blivit uppfostrad av en far som sopade skiten under mattan när det skulle städas. Det var hans metod.

Därför är jag ganska förvånad över att jag, i mitt arbete inom äldreomsorgen, har utvecklat en specifik metod för något så primärt som att tömma tarmen. Jag har upptäckt att ett snabbt och mer effektivt sätt att sköta magen är att palla upp fötterna under toabesöket, så att benen lyfts upp och trycker mot magen. Enklast är att använda en pall. Ibland räcker det inte, då brukar jag lägga på ett sex-pack toapapper eller liknande för att öka trycket och effektivisera förloppet. Initialt har jag alltid mötts av en viss skepsis ifrån den plågande toasittaren, ett sinnestillsstånd som raskt förändras till glädje och sinnesro hos många tacksamma åldringar efter att ha blivit uppallade.

Skulle det kanske vara möjligt att kapitalisera på min metod? Från metod till innovation. En googling visar att toapallar faktiskt finns på marknaden. Det som jag trott var min alldelers egna metod, är alltså allmänt känt.

Slavoj Žižek har noterat att toaletter runt om i världen skiljer sig åt, och att skillnaderna säger något om synen på avföring. Han nämner dock inget om Sverige och svenska toaletter. Men med tanke på hur genomsyrat det svenska samhället är av modernitet och NPM-beräkningar är det förvånande att toapallen som metod inte är standardiserad i Sverige – det borde ju finnas miljarder att dra in för svenska välfärdsbolag. Vi är kanske inte så moderna som vi tror? Eller är vi alltför moderna, mer upptagna av att sitta bekvämt än att tömma tarmen? Eller bara alltför pryda, ovilliga att låtsas om att ens toalettstolen har att göra med avföring?

Petra Källman

## MIN BÄSTA METOD

## FÖR ATT TÖMMA TARMEN

Jussi Parikka

# Gräva

Allt grävande handlar inte om spadar, stora maskiner eller journalistik. Jussi Parikka söker sig ner bland floppydiskar, oscilloskop och modem i sin medie-arkeologiska utgrävning av lager efter lager av teknologiska kvarlevor.

Jag skulle vilja inleda med en tvekan inför grävandet som metod. Det är väl främst en fysisk verksamhet med ett rätt begränsat epistemologiskt värde? Mer som en aktivitet för händer och stora maskiner än för kognitiv kunskapsproduktion. Tankarna leds ner under jord snarare än till epistemologier, maskulina konnotationer snarare än metodologiska finesser. Vad är det för kunskap som kommer ur grävandet, förutom kanske någon sorts outtalad förståelse för jorden och dess kvaliteter? Associationerna går vidare till arkeologi, till utgrävningar, materiellt arbete och djup – och trots min inledande reaktion börjar det likväld bli epistemologiskt intressant. Grävandet penetrerar ytskikt, avtäcker det direkt synbara och sprider en ny förståelse för den infrastrukturella underjorden, som bär upp utanverket av det vi uppfattar som självklara uttryck för den vardagliga erfarenheten.

Att gräva upp och att avtäcka ligger varandra nära. Men för att beakta grävandet som aktivt verb och handling i metodologisk mening, är det viktigt att se hur begreppet inte bara relaterar till situationer där ny kunskap kan artikuleras kring den konstruerade materiella verkligheten, utan också till situationer där grävandet utgör en kollektiv aktivitet. Grävandet kan samla deltagarna runt ett gemensamt objekt eller en materiell process och framhäva den akademiska forskningens intima förbundenhet med sådana kreativa-praktiska metoder inom konst och design, vilka kan utvecklas till samarbetsinriktade designworkshops.<sup>1</sup>

Grävandet skapar öppningar mot det som villkorar erfarenheten. Grävandet kan förstås som en kulturell teknik som blottar förgivettagna distinktioner (innanför/utanför, kvinna/man, upp/ner, heligt/profant) – som också i sin tur genererats genom otaliga kulturella tekniker.<sup>2</sup> Grävandet avslöjar den akademiska och kreativa analysens underliggande syften. Grävandet är en verksamhet som rör sig mellan medieteori, kritisk design och kollektivt spekulationsarbete. Men tro för all del inte att det enbart är ett ord av metaforiskt värde. Grävande åsyftar en aktivitet som blivit

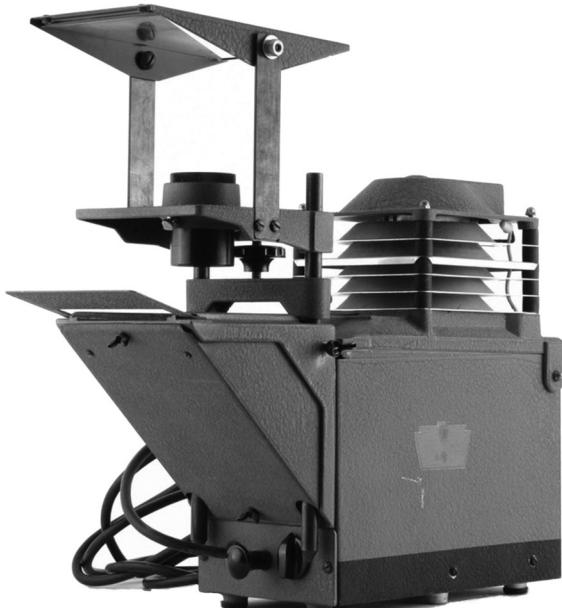
alltmer central till exempel inom mediestudier och kritiska studier av teknologi och naturvetenskap, liksom inom konst och design. Det hänvisar även till en specifik hållning inom några av de humaniora-labb som blivit nya platser inte bara för tänkande, utan också för (experimentellt) skapande.<sup>3</sup>

Som metod kan grävandet öppna den historiskt konstruerade, materiella verkligheten. Den blottlägger inte bara ”ruiner”, utan den mångfald av historiska verkligheter där materiella infrastrukturer lagrats ovanpå varandra och avslöjar olika ”särpräglade tidsligheter och evolutionära stigar”.<sup>4</sup> På så sätt öppnar grävandet mot dessa tidsligheter, som ligger fördolda i städernas infrastrukturer, i medieteknologiska objekt och i helt vanliga vardagssituationer. I detta öppnande ingår den bokstavligen betydelsen att gå under ytan för att utforska just infrastrukturer och andra materiella beståndsdelar. Det är en betydelseorientering som delvis härstammar från ”arkeologins” mobilisering till ett ämnesområde som löper genom hela den moderna kunskapsbildningens episteme: från Immanuel Kant till Walter Benjamin, från Sigmund Freud till Friedrich Kittler.<sup>5</sup> Detta genljuder i de mediearkeologiska metoder som betonar utgrävningens produktiva natur – såväl i fråga om att

använda arkiv för att avtäcka tidigare och glömda mediehistoriska spår<sup>6</sup> som i fråga om platsspecifikt arbete med övergivna teknologier och infrastrukturer – och som har mycket gemensamt med samtidiga arkeologiska metoder.<sup>7</sup> Båda betydelserna av begreppet grävande är verksamma och inbäddade i en förståelse av den sociala verkligheten som inte kan reduceras till texttolkning.

Grävandet efter mediekulturella kvarlevor begränsas inte till textmässiga spår; vid sidan av en historisk metodologi opererar mediearkeologin alltmer som en platsbaserad praktik. Till exempel är institutet för mediestudier vid Humboldt-universitetet i Berlin värd för Medienarchäologischer Fundus, en miljö där man använder sådan pedagogik för att lära sig epistemologi manuellt. Det är alltså inte bara en samling av fysiska artefakter, utan en aktiv mötesplats för teoretiska begrepp och gamla medieteknologier, som uppmärksammar medier som fysiska artefakter. Här blir epistemologisk kunskap en aktivitet: att ta ett oscilloskop från 1950-talet, en radio från 1940-talet, en optisk leksak från 1800-talet eller en skoldator från 1970-talet för att öppna den, undersöka den, titta på dess insida och ägna sig åt medieteori manuellt. Det är att gräva – men varken med spade eller i kontemplativ ensamhet.

Liknande verksamheter relaterade till manuell humanvetenskaplig analys framträder också i andra labb, till exempel på Media Archeology Lab i Boulder, Colorado, liksom i det breda spektrum av labb inom humaniora och kritisk design som har uppstått de senaste åren och som visar på nya platsbaserade och kollektiva former för att bedriva kunskapsbildning. Grävande är verkligen ett begrepp som befinner sig mellan medieteori och kritisk design, mellan arkeologi och sopologi, samtidigt som det skapar resonans inom de icke-



Mediearkeologiska artefakter. Från vänster till höger på uppslaget: Keystone OH-projektor, CAT Novation telefonmodem och en extern diskettstation från Apple. Från Media Archaeology Labs samlingar i Boulder USA. Creative commons.



akademiska institutionella metodologierna som utvecklats på hacker- och makerspaces.<sup>8</sup> Att *öppna* blir till en övning där teknisk färdighet möter social medvetenhet om innebördarna av teknologiernas ”svarta lådor”.

Detta intresse för kritiskt skapande inom humanvetenskaperna har gett upphov till praktiker som kombinerar tekniska kunskaper, inom såväl mjuk- som hårdvara, med en baklängeskonstruktionens filosofi; fokus ligger på den nedmonterande och omskapande processen, snarare än på att nyproducera specifika objekt ('allt skapande är omskapande' enligt Natalie Jeremijenko).<sup>9</sup> Ett praktiskt, manuellt förhållningssätt till objektet eller det materiella föremålet anses medföra en medvetenhet om friktionen, om världen som knuffar tillbaka.<sup>10</sup> Men denna friktion behöver beaktas även i förhållande till större infrastrukturer, som inte kan identifieras som enskilda objekt eller föremål. Nylig forskning om infrastrukturer har slagkraftigt visat på grävandets relevans och på hur mediestudier kan låna metoder bland annat från arkeologin.<sup>11</sup> Forskningen har även etablerat en kontext som tillmäter frågor kring distribution större relevans än frågor enbart om produktion och konsumtion, vilket Lisa Parks har noterat.<sup>12</sup>

Grävandet handlar således inte bara om att dekonstruera designade objekt, utan om en medvetenhet om de underliggande lagrens potential som kraftfulla verkligheter i sig själva. Denna medling mellan det osynliga och det synliga är av epistemologisk betydelse och i platsbaserade praktiker blir det en viktig fråga för alla deltagare.<sup>13</sup> Grävande kan betraktas som en kollektiv erfarenhet av att dela specialistkunskaper och att uppståda

en spekulativ fornimmelse av ”tänk om?”. Tänk om den teknologiska artefakten skulle kunna fungera annorlunda, tänk om den skulle kunna fungera så här eller så här, tänk om den skulle kunna fungera i helt andra sociala sammanhang?

### **Ett kollektivt grävande**

Det finns något mer i den vardagliga formuleringen ”att gräva”, ”to dig”, som åberopar en känsломässig relation: att intensivt tycka om någonting, att känna ett släktskap, att stå i en nära relation med ett ting eller en person. Mycket av grävandet som forskare och konstnärer ägnar sig åt ligger i den slags känsломässiga investering som ofta betraktas som en självskriven del av skapande och innovativt arbete.<sup>14</sup> Det är ett förhållningssätt som relaterar till den materiella konstruktionismens pedagogiker; epistemologiska objekt triggas och triggas alltid av affektiva relationer och omgivningar, likt sådana som uppstår vid olika former av samarbeten. Dessa sociala bindningar är viktiga i den materiella aktiviteten och har blivit en drivkraft för hur sådana metodologiska frågor blir en del i beaktandet av de sociala sammanhang i vilka medieforskningen opererar på ett processorierat sätt. Vi måste också vara uppmärksamma på genusimplikationerna inom vissa av dessa kontexter; till exempel har den maskulina dominansen inom *maker*- och meckarkulturer flaggats som ett problem.<sup>15</sup>

I den här kontexten blir grävandet en manuell approach till vad som framstår som mest flyktigt: den digitala och tekniska mediekultur som undvikar det kroppslika och sensoriska, men som ändå kan beaktas i relation till sin fysiska plats, sina

fysiska kännetecken och till och med sina tekniska särdrag. Att betrakta sådana ingenjörspraktiker som bakvända ingenjörspraktiker kan ligga nära till hands. Men grävan-debegreppet handlar om så mycket mer än enbart den bakvända ingenjörsprocessen.

**"att ta ett oscilloskop från 1950-talet, en radio från 1940-talet, en optisk leksak från 1800-talet eller en skoldator från 1970-talet för att öppna den, undersöka den, titta på dess insida och ägna sig åt medieteori manuellt. Det är att gräva".**

en idé om det subversiva som del av handlingen att gräva, hacka, öppna upp.

De kollektiva workshopar som börjat ringa in ett metodologiskt förhållningssätt till digital kultur – om än oftast utanför akademiska miljöer – indikerar en viktig trend: krypteringspartyn, hackatons, game jams och andra aktiviteter som kan pågå i flera dagar (och ibland nätter), visar på en fan-liktande entusiasm som föder nyfikenhet,

engagemang och ofta ett kritiskt förhållningssätt till arbetet med maskiner, vare sig det handlar om kodning, hårdvaruhackande eller sociala och juridiska frågor kring digital kultur: från övervakning till ekonomi (exempelvis om upphovsrätt). Istället för att enbart betona ett DIY-etros (Do it yourself) syns tecken på mer socialt orienterade hacking-aktiviteter och andra verksamheter inom DIWO (Do it with others).<sup>16</sup>

Kollektivt grävande, skapande och omskapande inom teknologisk kultur kan medverka till en omdefinition av sociala band: kring vem som anses vara amatör, vem som anses vara expert och ”tillåts” syssa med maskiners inre funktionalitet; det är frågor om trovärdighet och handlingsduglig kunskap, vilka börjar staka ut ett fält för en medborgerlig teknovetenskap.<sup>17</sup> Grävandets materiella aktivitet blottlägger en epistemologisk sida som också vittnar om det kollektiva arbetets möjligheter, som börjar på gräsrotsnivå och snabbt blir en del av ett knippe termer och aktiviteter: att gräva, dekonstruera, (re)designa, utmana, aktivera, dela, samarbeta, engagera och omdefiniera.

Översatt från engelskan av Alice Berggren.

Texten publicerades första gången under rubriken "Digging" i *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods*, 2018. Publicerad här med tillstånd från författaren.

- 1 Matt Ratto, "Critical making: conceptual and material studies in technology and social life", *The Information Society*, 27(4), 2011, s 252–260.
- 2 Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, övers Geoffrey Winthrop-Young, New York: Fordham University Press, 2015.
- 3 Se till exempel Johanna Drucker, *Speclab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago: University of Chicago Press, 2009 och Matt Ratto, "Critical making: conceptual and material studies in technology and social life".
- 4 Shannon Mattern, *Deep Mapping the Media City*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, s 14.
- 5 Knut Ebeling, *Wilde Archäologien 1. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Berlin: Kadmos, 2012.
- 6 Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge, UK: Polity, 2012 & Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, övers Gloria Custance, Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- 7 Raiford Guins, *Game After: A Cultural Study of Video Game Afterlife*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2014; Angela Piccini (red), "Media Archaeology-special section", *The Journal of Contemporary Archaeology*, 2(1),



Medienarchäologischer Fundus, Institutet för mediestudier vid Humboldtuniversitetet i Berlin. Foto Jesper Olsson.

- 2015; Andrew Reinhard, "Excavating Atari: where the media was the archaeology", *The Journal of Contemporary Archaeology*, 2(1), 2015, s 86–93; Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*.
- 8 William Rathje, "Integrated archaeology: a garbage paradigm", i *Archaeologies of the Contemporary Past*, Victor Buchli & Gavin Lucas (red), London: Routledge, 2001, s 63–76; Jennifer Gabrys, *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2013.
  - 9 Garnet Hertz & Natalie Jeremijenko, "Engineering anti-techno-fetishism: Natalie Jeremijenko in conversation with Garnet Hertz", *Ctheory*, Conversations in Critical Making, 2015. <http://ctheory.net/articles.aspx?id=755>.
  - 10 Garnet Hertz & Matt Ratto, "Defining critical making: Matt Ratto in conversation with Garnet Hertz", *Ctheory*, Conversations in Critical Making, 2015. <http://ctheory.net/articles.aspx?id=755>.
  - 11 Shannon Mattern, *Deep Mapping the Media City*; Lisa Parks & Nicole Starosielski (red), *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*, Champaign, IL: University of Illinois Press, 2015.
  - 12 Citerad i Shannon Mattern, "Infrastructural tourism", *Places*, 2013. <https://placesjournal.org/article/infrastructural-tourism/>.
  - 13 Bruno Latour, *What is the Style of Matters of Concern?* Amsterdam: Van Gorcum, 2008.
  - 14 Som referat av Matt Ratto i "Critical making: conceptual and material studies in technology and social life" till Seymour Papert & George Franz, "Computer as material: messing about with time", *Teachers College Record*, 89(3): 1988, s 408–417.
  - 15 Debbie Chachra, "Why I am not a maker", *The Atlantic*, 23 januari 2015. [www.theatlantic.com/technology/archive/2015/01/why-i-am-not-a-maker/384767/](http://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/01/why-i-am-not-a-maker/384767/).
  - 16 Marc Garrett & Ruth Catlow, "DIWO: Do it with others – no ecology without social ecology", i *Remediating the Social*, Simon Biggs (red), Bergen: ELMCIP, 2012, s 69–74.
  - 17 Sara Ann Wylie, Kirk Jalbert, Shannon Dosemagen & Matt Ratto, "Institutions for civic technoscience: how critical making is transforming environmental research", *The Information Society*, 30(2): 2014, s 116–126.

# UTVINNINGS- IMPERIERNAS EXPANSION

mirko nikolić

**Utvinnandet av råvaror har ända sedan bronsåldern varit en viktig civilisatorisk faktor. Genom både essäns och det poetiska partiturets former utforskar konstnären mirko nikolić en metod för att vittna om de effekter som det expanderande utvinnandet – extraktivismen – har på både mänskligt och icke-mänskligt liv.**

Extraktivismen – utvinnandet betraktat som en ism – är, såsom jag upplever det, en kedja av maktrelationer, protokoll och apparater som prospekterar, kapslar in, beskär, gräver fram, plockar ut, ackumulerar, förädlar och ekonomiserar kroppar och krafter som anses vara ”naturliga”.<sup>1</sup> Siktet har företrädesvis varit inställt på skogar, berg, floder, djur liksom från första början på människokroppar. Vad extraktivismen gör är att kontinuerligt återskapa centrum och periferier, rita om ”varugränsen”,<sup>2</sup> rasifiera,<sup>3</sup> köna och proletarisera kroppar:<sup>4</sup> somliga kroppar sorteras ut på bekostnad av andra som möjliga att utvinna något ur och sedan förkasta som avfall. Det är både en ”ideologi och politik som används av bolag och regeringar”, samt en serie tekniker, infrastrukturer och apparater, liksom alla de olika former av logistik som följer därav.

Våldet som är inneboende i extraktivismens logik och logistik sträcker sig långt tillbaka i tiden, ända till brons- och järnåldarna, men det är under de senaste fem århundradena som utvinnandet fått sina globala proportioner genom att kolonialism, imperialism och (fossil)kapitalism har sammanflätats allt mer. Idag utgörs verksamhetens yttersta gränser av utvinning ur havsdjupen och från rymden. När det har visat sig att kapital som drivs av fossilt bränsle inte kan fortsätta att ackumuleras – dels på grund av planetens begränsningar, dels på grund av samhällskritiken – har ”övergången till grön energi” framställts som ett alternativ. Men den form och hastighet som föreslås av storföretag och (över)utvecklade länder, innebär att alternativet förblir fast förankrat i utvinnandets fortlöpande –till och med



dramatiskt ökande – exploaterande verksamheter och relationer.<sup>5</sup>

Extraktivismens övergripande narrativ knyter direkt an till två semiperiferier som jag är förbunden med: å ena sidan de post-jugoslaviska bergen och sydöstra Europas floder, samt å andra sidan norra Europas skogstrakter och vattendrag. Jag tror att de tillsammans, med sina specifika särdrag, ringar in väsentliga aspekter av begreppet semiperiferi, så som det konceptualiseras av den numera bortgångna jugoslaviska feministen Marina Blagojević-Hughson, en geografi som varken har centrum eller periferi, med drag från bägge delar, och som fångats i en kamp om ”att hinna i kapp centrum eller ytterligare tryckas undan i periferin”.<sup>6</sup> Semiperiferin definieras av att alltid röra sig i centrums spår, men samtidigt hålla stånd mot fullkomlig integration. Utan att ge sig in i

de diskussioner som pågår i det komplexa fältet för gränsstudier går det säga att semiperiferier existerar under en sorts gränsvillkor.

Vad kan konstnärliga/forskande/kulturella praktiker (utan särskilda gränser mellan dem) komma fram till om ett vanligt liv i semiperiferins komplexitet? Detta är den första metodologiska utmaningen: av-utvinnandet. Ett delsvar kommer från iakttagelsen att utvinnandet är en av många konkreta manifestationer av det som Vandana Shiva kallar ”medvetandets monokulturer”, de som förvandlar hela jordgloben och dess invånare till en plantage.<sup>7</sup> Bortom dessa monokulturer finns ”andra världar som stör en-värld-världens historia”.<sup>8</sup>

Dessa infallsvinklar kommer från post- och dekoloniala studier och praktiker och deras respektive geografiska förankringar. Därför kan de inte tillämpas lika enkelt i europeiska semiperiferier där

det är svårare att se alternativ till den monolitiska en-världen. Imperiella strukturers inblandning i och sedimentering av estetiska och epistemiska modaliteter har varit djupgående i semiperferin. Därför kanske det går att tillsammans med Blagojević och Avlijaš se det som en plats som är ”teoretiskt och epistemiskt tömd”,<sup>9</sup> en nästan omöjlig lokalitet som drar sig undan från de (icke)privilegier och frågan om inkludering/exkludering som definierar mätskillnaderna mellan Nord-Syd/Väst-Öst. Tomheten är varken frånvaro eller ett hål, utan en dekonstruktion av den makt och de privilegier som existerar oavsett hur minimala de är, och som därför är svåra att lämna ifrån sig under svåra förhållanden. Eftersom varken centrum eller periferi tycks vara några alternativ kan inte frågan om *var* man kan bli till formuleras. Men *hur* är däremot påtagligt, det har namn: ”internationalism” – välkänt och nästan glömt på de sydostliga dialekterna – och ”pluriversalitet” – som närmar sig från fjärran, från den södra hemisfärens bergskedjor.

Därefter följer den andra metodologiska utmaningen, som nästan är att betrakta som en generell planetär utmaning. Hur kan man vara nära platser och personer i en tid av den globala omställning som är orsakad av covid-19-pandemin? Alla som arbetar med konst och inom akademien har blivit påverkade, liksom miljontals andra. Trots att dessa sektorer har varit skyddade från pandemins värsta konsekvenser, har de blivit lamslagna på avgörande sätt. Samtidigt har vissa industrier – särskilt utvinnande industrier – kunnat röra sig tämligen fritt under pandemin. Vittnesmål från olika delar av jordklotet visar att bolagen fortsatt med många gånger ifrågasatta projekt, flera gruvprojekt går snabbt vidare utan tillbörliga konsultationer med lokalbefolkning och utan att bedömningar har gjorts av projektens effekter.<sup>10</sup> Industrin har rört sig snabbt och samtidigt har organiseringen och de offentliga diskussionerna vuxit online.

Det här är bara en kort betraktelse av hur kritiska praktiker kan ha påverkats. Till viss del tas dessa i anspråk socialt för att förse den extraktivistiska modellen med en epistemisk motpol och för mig

och många andra har pandemin inneburit ett skifte från platsspecifika praktiker till ett arbete som alltmer medieras online. De senaste decennierna har platsspecifika ansatser värderats högt inom det konstnärliga fältet eftersom de har erbjudit en viktig motpol till traditionella och marknadsorienterade konstformer som äger rum i ”den vita kuben” genom att istället lyfta fram lokalitet, ansvar och samhällsengagemang.<sup>11</sup> Samtidigt har praktiker som innebär djupa försänkningar i själva fältet setts som viktiga sätt att ”validera” arbetet, vilket i sin tur har inneburit att de fått ett egenvärde. Detta avslöjar också den platsspecifika konstens potential för extraktivism, nämligen att den ofta kommer, tar och försvinner, för att senare låta bilderna cirkulera i globala kanaler.

Platsspecifika praktiker har i olika grad varit beroende av både koloniala/extraktivistiska infrastrukturer och sådana modaliteter i konst och kunskapsproduktion. Med andra ord är de å ena sidan inbäddade i det system som utgörs av fossilt bränsle och å andra sidan av den fria rörlighetens regim (vad gäller konst- och kunskapsarbetare), tillgång till utbildning och stipendier, med mera. Att kunna bedriva platsspecifikt konstnärligt arbete har på många sätt varit kopplat till klass, etnicitet, ras och

---

1 Extraktivism är ett begrepp som kommer från latinamerikanska politiska kamper och akademiska diskussioner om naturtillgångsindustrier. Se Alberta Acosta för en genealogi, ”Extractivism and neoexcrativism: two sides of the same curse”, i M Land & D Mokrani (red), *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America*, Transnational institute, 2013.

Begreppet är vida debatterat inom sociala rörelser, så väl som i forskningsmiljöer i både Latinamerika och på andra platser. Det finns ingen entydig definition av begreppet och jag kan heller inte hävda att jag har en.

2 Jason Moore, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and Accumulation of Capital*, London: Verso, 2015.

3 Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, övers Laurent Dubois, Durham & London: Duke University Press, 2017 [2013]. Utkommer snart i svensk översättning på Glänta.

4 Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and the Primitive Accumulation*, Brooklyn: Autonomedia, 2004.

andra intersektioner som har med makt att göra i en global orättvis arbetsfördelning. Pandemin har ytterligare exponerat det här arrangemangets svaga länkar och etisk-politiska frågeställningar. Det är uppenbart att anledningen för kritiska konstnärer att resa har varit att belysa och försöka omintetgöra just dessa omständigheter, men det är lika uppenbart att kritisk konst i sig inte räcker utan kräver en flerskiktad förvandling av görandets och cirkulationens betingelser.

Det har varit paralyserande för mitt konstnärliga forskningsarbete att jag inte kunnat besöka de omstridda råvarugränserna. Samtidigt har det möjliggjort för mig att kroppslen förstå hur utvinnande maktrelationer och motstånd utvidgar sig genom det sociala, hur de når min ateljé, mitt hem och mina kvarter. Och det har på ett djupare sätt låtit mig förstå att människor i dessa områden – och andra kroppar som medieras genom dem – outträttligen arbetar med att dokumentera, samla vittnesmål och bevis för sina erfarenheter, och skriva sina historier.

Dikten som följer nedan är en form av vittnesmål, en historieskrivning långt bortifrån men ändå helt nära. Genom dagens internetkaos är det ett pågående sätt att förbli närvarande – i solida-

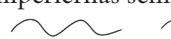
ritet – genom allt besvärs. ”Genom och mot” de digitala mediernas infrastrukturella kopplingar som i huvudsak är en del av det utvinnande data- och mineralkomplexet.<sup>12</sup> Detta äger rum *efter* att ”utvinningsimperierna” har byggts upp, efter att extraktivismer har pågått i århundrade efter århundrade.<sup>13</sup> Det äger också rum på gränsen till ett annat *efter*, när/där det inte längre pågår något utvinnande av ”andra”. Skadorna som åsamkats av imperiets gruvor och plantager kommer att fortsätta sin hemsökelse under en lång tid framöver, men imperier och deras utvinningar kommer att upphöra. Alla ”bortom” och ”under” kommer att frodas så som ”de alltid har gjort och alltid kommer att göra”. Jag vadat in i detta sammanflöde av tider med ett antal vattenhyacinter (*Eichhornia crassipes*) och fortsätter med arbetet att rensa, att reparera, slå ihop mig med ”annanjordingars” röster.<sup>14</sup>

På nästa sida följer en omarbetad version av det partitut som framfördes på bosno-kroato-serbiska vid Savas och Donaus sammanflöde, under solnedgången den 4 november 2020, bara några steg ifrån Belgrads museum för samtida konst, som en del av projektet *Efekat pregleda* (Översiktseffekt).<sup>15</sup> Verket talar uppströms där det multinationella gruvbolaget Rio Tinto Group försöker etablera en

- 
- 5 Se till exempel EU-kommissionens handlingsplan rörande kritiska råvaror och etablerandet av European Raw Materials Alliance.
  - 6 Marina Blagojević, *Knowledge Production at the Semiperiphery: A Gender Perspective*, Belgrade: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2015, s 74.
  - 7 Vandana Shiva, *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*, London: Zed Books, 1993.
  - 8 Tex Arturo Escobar, ”Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11 (1), s 11-32, 2016. Formuleringen En-Värld kommer från John Laws ”What’s Wrong with a One-World World”, heterogeneities.net, 2011, <http://heterogeneities.net/publications/Law2011WhatsWrongWithAOneWorldWorld.pdf>.
  - 9 Marina Blagojević Hughson & Sonja Avlijaš, ”Theorizing from a Void: Epistemic Lessons from the Semiperiphery”, i Stéphane Dufoix och Eric Macé (red), *Handbook of Non-Hegemonic Sociology*, Rowman and Littlefield, kommande.
  - 10 Earthworks m fl, *Voices from the Ground: How the Global Mining Industry is Profiting from the COVID-19 Pandemic*, 2020, [https://miningwatch.ca/sites/default/files/covid-19\\_and\\_mining\\_snapshot\\_report\\_-\\_web\\_version.pdf](https://miningwatch.ca/sites/default/files/covid-19_and_mining_snapshot_report_-_web_version.pdf).
  - 11 Tex Arturo Escobar, ”Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11 (1), s 11-32, 2016. Formuleringen En-Värld kommer från John Laws ”What’s Wrong with a One-World World”, heterogeneities.net, 2011, <http://heterogeneities.net/publications/Law2011WhatsWrongWithAOneWorldWorld.pdf>.
  - 12 Med hänvisning till Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos *Spatial Justice: Body, Lawscape, Atmosphere*, London: Routledge 2015.
  - 13 Pierre Bélanger (red), *Extraction Empire: Undermining the Systems, States, and Scales of Canada’s Global Resource Empire*, Cambridge, London: MIT Press, 2018.
  - 14 Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London: Routledge 1993.
  - 15 Projektet är kuraterat av Blanca de la Torre och Zoran Erić.

stor litiumgruva i Jadardalen, samtidigt som den serbiska regeringen ignoreras lokalbefolkingens protester. Det talar nerströms till där Pek och Timok mynnar ut i Donau, det talar med stor ansträngning efter att ett annat multinationellt gruvbolag, Zijin Mining, har expanderat i Bor-Majdanpek-Chukaru Peki-distriktet. Det sträcker sig mot många andra samhällen som består av mer-än-människor och samhällen som består av människor. Platsnamnen – som uttalades live i den ursprungliga föreställningen och inför de närvärande kropparna – förblir outtalade här, eftersom jag anser att ett informerat samtycke inte kan ges här och nu. Dessa öronbedövande tytnader kan också öppna upp för andra situerade läsningar.

## 1.

I utvinningsimperiernas semiperiferier  
i gruvorna i       
gräver floterar smälter  
fem tusen arbetare från     
Hur skulle du  
skriva  
*den* dikten?  
Fem tusen mestadels män  
arbetar ett tag       
i gruvorna i       
för att smälta miljoner ton malm  
för att göra sig av med miljoner ton av jorden  
för att göra en insättning på jag vet inte hur många miljoner  
på gruvjättens bankkonto  
för brödsmulor i slutet av månaden  
Sur rök släpps ut  
medan floden  flyter röd  
medan mer än femtusen mestadels kvinnor arbetar  
för att föda och vårdar gruvarbetarna och metallurgerna  
för att uppfostra barnen  
genom den gula röken  
Myndigheterna omplacerar medborgarna  
för att ett annat hål ska grävas  
omplacerar byborna  
för ytterligare ett annat

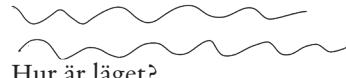
Arbetarna från fjärran  
är inte fria  
de är antagligen hungriga  
Det läcker  
en stickande känsla  
och ni höjer rösterna  
ovanför maskineriets oväsen  
Hur många fler röda floder  
försunna berg  
förstörda fördämningar  
När räcker det  
Det har varit  
Det är

2.

Förut var det känt som "hungerlandet"  
ett gammalt tjärimperiums periferier  
I gruvorna i  fortsätter hundratals människor att slita  
Miljarder bakterier  
filtrerar nickel och zink  
oupphörligt  
Hur skulle du  
skriva  
*den dikten?*  
Miljarder bakterier  
filtrerar tungmetaller



ända till den 4 november 2012  
då en storm sveper iväg alltihop  
ner i sjöarna och floderna  
norrut och söderut  
om och om igen  
Fiskare förlorar sitt levebröd  
Fiskar förlorar sina liv  
Kadmium uranium läcker och läcker  
medan regeringarna betalar räkningen  
rensar kontona  
men inte sjöarna  
Det handlar helt om exkluderingszonen  
om  numera   
hungern tar mark igen  
medborgar-forskare litar inte på  
den numera nationaliserade gruvbrytarens  
skinande fasad som bryter ”grön övergång”  
för alla  
Den som misstror flyr rostiga stängsel  
vadar in i röd gyttja  
djup snö och is  
och bryr sig om

  
Hur är läget?

Låt oss skriva  
en låt tillsammans med dig  
Du ser igenom  
när de täcker upp för korruption  
arbetet för jordens rättvisa  
mätning för mätning  
klagomål för klagomål  
droppe för droppe

### 3.

I utvinnings imperium  
i saltbäddarna i     
får mer än nio tusen arbetare  
betalt för att torka ut de uttorkade fälten  
Hur skulle du  
skriva  
*den dikten?*  
Mer än nio tusen arbetare måste  
få en halv miljon ton saltvatten att avdunsta  
för att få fram ett ton litiumkarbonat

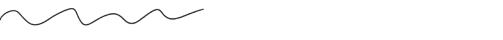
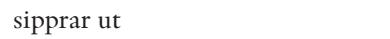
De törstiga båddarna i  
~~~~~  
torkas ut  
så att jättar kan producera en miljard  
eller två  
elektriska fordon  
så att någon här uppe  
kan trycka på accelerationsknappen  
och återigen springa bort  
från sina egna avgaser  
Runtom gruvorna i saltbåddarna  
en konstellation av samhällen och kooperativ  
från skilda håll  
och människor som har funnits här ända sedan  
~~~~~ reste sig mot himlen  
Att väva ett gott liv  
med sällsynta moln och  
ovärderliga vattendrag och jordmån  
som hjälper dem  
Låt oss sjunga en sång  
med er  
Ni när era kor, lamor,  
tar hand om quinoa, morötter,  
räddar vattnet  
som har bevarats för er i mer än sju,  
sju hundra generationer  
bevarar bördig mark i sju,  
sju hundra generationer framåt  
i vad som ser ut att vara torrlagda bottnar i uråldriga sjöar  
i ~~~~~ "vatten är värt mer än litium"  
de kan inte jämföras  
köpas eller säljas

## 4.

Utvinnings imperier  
vill inte lämna  
hjärtat av ~~~~~ ifred  
miljontals förslavade och kidnappade människors  
avkommor  
söker fortfarande idag  
igenom stenarna för hand  
i mörkret  
under osäkra tak  
i utrymmen som består av dammoln

Hur skulle du  
skriva  
*den dikten?*  
Otaliga män och pojkar  
stiger ner i bottenlösa hålor  
för en handfull kobolt  
coltan tantal  
självutnämnda  
”högteknologiers” kött  
designade i Silicon Valley  
monterade i ~~~~~  
högupplösta skärmars kyla  
skriker högt  
våld  
Från tunnlarna i ~~~~~  
många män och pojkar  
återvänder inte till ytan  
ut till solen  
Systrar bröder *vosotroas*  
era berg dammiga händer lungor  
byggde dessa överdådiga städer  
tvärs över haven  
avskurna från er  
Kamrater från många världar  
där många passade  
~~~~~ ~~~~~ ~~~~~

- Ni reser er ni glimrar  
håller ihop denna himmel  
tvärs över hemisfärerna  
Utan rättvisa  
finns det ingen framtid  
ni bär det som komma skall  
det som alltid var  
alltid kommer att bli
- 5.
- I utvinningsimperiets semiperiferier  
i dessa dalar och på dessa berg  
har människor  
grävt och dött  
i decennier århundraden  
levt och dött intill  
antimon och bly  
som inte blir kvar i gruvavfallet  
dammar soptippar

Hur skulle du  
skriva  
*den* dikten?  
Klimatet är ur led nu  
vattenmassorna väller upp  
molnen drar tillbaka sina löften  
eller så försar vattnet fram kraftfullt  
som den fruktansvärdå veckan i maj 2014  
när   
 svämmades över  
när kolgruvor förvandlades till sjöar  
tungmetaller från  och dess gruvavfall  
sedan privatiserade och försummade  
spekulerade med  
påskyndade  
in i   
nedströms in i   
och nedströms in i   
mot era hus  
metall och vatten  
Före och efter den där översvämningen  
droppar   
 sipprar ut  
skändligt planerat eller på grund av olycka  
genom att många försummades  
i nästan fullkomlig tystnad  
men lyssna  
Ni skyfflar och skyfflar  
simmar ut ur den giftiga gyttjan  
allteftersom företagen försvinner, det ena efter det andra  
medel för sanering kanske kommer  
säkerligen för sent  
men vilka medel kan ”kompensera”  
förgiftade översvämmade år  
generationer

6.  
Utvinningsimperiet  
tecknade över era forntida kulturers  
levande kroppars  
konglomerat  
som inte känner till historia

inte kan se världen  
när den blomstrar  
men kan se licenser  
prospekt pengar  
med bosättar-koloniala myndigheter  
spränger det historier och framtider  
för att utplåna era heliga platser  
i utbyte mot högar av obarmhärtigt järn  
"avgörande för utvecklingen"  
Hur skulle du  
skriva  
*den* dikten?  
Våld som vedergällning  
för utveckling  
med dynamitens hastighet  
utgrävandet av "billig natur"  
"billiga kroppar"  
och avfall

~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
låt oss sjunga med er  
er ändlösa omsorg om markerna  
som om vore de ert barn  
ni är deras  
kullar dalar floder  
Ni har varit kommer attstå kvar  
långt efter marknadskrascherna  
efter dynamiten  
efters katastrofen  
Smält järn rinner genom dig  
gammalt som bergen  
ungt som böljande kullar  
Du och de dina  
i söder och i norr  
på detta hjärtliga jordklot  
avfyrar tusen solar  
låt mening och värdighet falla  
på jordandra

## 7.

I de överutvecklade  
städerna i ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
Och i de underutvecklade  
städerna i ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
och i exportzonerna  
som karvar ut kanaler längs

många jordansikten  
numera hoppessade tunt  
miljoner miljarder ögon och fingrar  
stirrar klickar vidrör  
gör sig av med sin kunskap och sina känslor  
rakt in i ändlösa servrar  
Hur skulle du eller jag  
skriva  
*den dikten?*  
Mänskligt vetande och känslor  
ristade i chip som tillverkats av sand och mineral  
inhägnade och ekonomiserade  
för drömmar om ackumulation och kontroll  
den vardagliga utvinningsens  
enkla våld  
I klassrummen i skogarna  
i verkstäderna i myrrarna  
i muséerna i strömmarna  
nej hon du jag är inte legosoldater  
skoningslösa frilansare  
Kunskap konst arbete  
dofter smaker affekter  
kan inte bli fasthållna fråntagna  
sin varma jordmån  
utan medgivande, utan konsekvenser  
Nyfikenheten kommer först  
och längtan efter det öppna  
i det gemensamma  
Svaghet är kraft  
begär och begär  
glimrande utan skam

**8.**

Vid de nordeuropeiska imperiernas gränser

i skogarna på kullarna i fjordarna i



Kropparna som tillhör markerna och de som lyssnar

kommer samman för att bygga hinder

förhindra utforskarnas

vägar och projekt

i *terra nullius*

fantasivärld

Hur skulle du

skriva

*den dikten?*

I                    ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 mängder av bönder, fårherdar, allierade  
 blockerar vägarna skär genom skogarna  
 det räcker nu  
 järn guld koppar  
 varje uns ett uns för mycket  
 det räcker  
 inte igen  
 från era kamraters betesmarker  
 från blåbärens, lingonens,  
 renlavarnas hem  
 inga fler fällda tallar och granar  
 inga fler fällda bon som tillhör himlens flygande invånare  
 "rättvisa" och "hederliga" planer  
 kompensationer och transaktioner

## 9.

På slutningarna i                    ~~~~~ ~~~~~  
 Vid kusterna i                    ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 de magiskt färglagda "gröna"  
 "ansvarsfulla" "rena" gruvbrytarna  
 trollar "lösningar"  
 för att spola bort kol- och oljefläckarna  
 för att tvätta ren teknokapitalismen  
 greenwash  
 med sedimenterad lera  
 med uråldriga havsbottnars visdom  
 Hur skulle du eller jag  
 skriva  
*den* dikten?  
 I zonen för så kallade  
 spatiala planer för särskilda avsikter  
 att exploatera jadarit  
 ställd inför den röda flodens  
 hot om plundring  
 virkar ni så himla tålmodigt  
 Församlingar bildas mellan  
 floddalens invånare  
 i byar och på kullar  
 Ni funderar ni gör er lustiga över  
 tanken på att grödor  
 kan bära frukt

med hjälp av ett litiumjonbatteri  
Kan vi sjunga tillsammans  
med er  
i byarna ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
Folk, bin, bokar  
får, hökar, skator  
delar svett och andetag  
i dessa byar  
Honung är värt mer än litium  
plommon är sötare än borater  
mat ger energi  
inuti och utanför  
återföder och återbildar  
Jorden talar genom  
demosssjälva

## 10.

Från och till den här punkten  
uppströms nervinds  
till och från



Sammanflöden av era sammanflöden  
från källor till sjöar och hav  
flodlevande varelser  
vattenväktarna  
Ni befriar era floder från rören  
tar tillbaka er själva till löparspåren  
under lövverkets mysiga skuggspel  
och broarnas  
Hur skulle du  
skriva  
*den* dikten?  
Svettig och våt upp till knäna  
du bär du blir buren  
före och efter  
gräver, bygger rör, dränerar  
flodkraft för huvudstäder  
Strömmar, bär,  
öring, salamander,  
gulbukig klockgroda, stenhöna  
lodjur, markekorre,  
en brokig skara  
ni leder genom att flyta med

bort från majestätiska arkepelager  
drömmer in er i verkligheten  
ett jordhav som är fritt

## 11.

På denna markplätt här  
där jorden arbetar  
har ingenting varit din eller min  
Kunskap skönhet kärlek  
har flätats genom att  
kamrater vänner släktingar  
möts och lyssnar på varandras  
skillnader  
Hur skulle vi  
skriva  
*den dikten?*  
Före och efter imperierna  
Före och efter fördämningarna  
gruvorna, hålen, de tydliga snitten  
”omgivningen” omorganiseras  
Låt oss sjunga en sång  
med oss  
Hav ”nedsänkt”  
ojusterat och annorlunda  
ni de hon jag vet hur  
lysande rättvisa känns  
hur hushållsarbete omsorgsarbete  
håller oss tätt fritt före  
allt detta  
genom och emot  
trots allt  
under dessa dagar  
du hon hen jag vänder om  
och ser  
imperierna är borta  
Livickeliv stannar kvar  
som vi alltid gör  
Vart annars kan vi ta vägen  
förstörda men aldrig helt  
Vi rensar och börjar om  
som vi alltid kommer att göra  
det är gott här

---

Översättning från engelskan av Khashayar Naderehvandi.

# MIN BÄSTA METOD FÖR ATT ÄNDÅ INTE

Magnus William-Olsson

Inte för att misskänna utgångspunkten för detta nummer av Glänta, men i själva intresset för

metod igenkänner jag poesins urfiede: Filosofen.

På frågan om vägen som möjlighet (*dynamis*) ger filosofin egentligen bara två svar – slutet eller målet. Den ena vägen får av Aristoteles bestämningen *energeia*, skapat kring begreppet *ergon* ("verk") och den andra bestämningen *entelecheia*, skapad kring begreppet *telos* (mål, fullbordan).

Ställd inför alternativen – det är filosofernas vanligaste trick i kampen mot oss poeter; "du får ju alternativ, välj själv!" – väljer poeten givetvis det förra; som kretsar kring verket. Att dikta i relation till, eller rent av i riktning mot, slutet kan vara fruktbart, *Sein-zum-Tode*. Telos, däremot, och teleologisk poetik kan bara leda till "symbolisk misär", för att tala med Bernhard Stiegler. Vägen till målet har inget med poesi att göra. Vägen till slutet är, kanske kanske-inte, poetiskt möjlig. Det är den väg jag själv hittills har tagit och förespråkat, dvs verket i dess verkan=elevande liv (och omvänt). Den erbjuder många, allt sedan romantiken väl beprövade, tillvägagångssätt – man kan gå baklänges, vika av, ta risker, förstöra, blint följa begären, droga sig, öva sig i automatisk skrift och fritt svävande uppmärksamhet, etc.

Protometoder? Jag har förut njutit stort av att följa Descartes exempel och dansa mig själv längs vägen till vägen (*meta-hodos*). Nu tycks mig den enda vägen vara vägen ut. Vägen ur vägen. Att bli kvar, att dansa på stället, snurra som dervischerna. Jag skriver just nu inga dikter, jag dagdrömmer istället om en poesi som helt och fullt erkänner att språket alltid är annat och mer. En poesi utan följd, som blir kvar i sin möjlighet.

Eh, va? I så fall är ju allt mänskligt handlande "en metod" – begreppet blir meningslöst.

Men är inte din sura skepsis också ett slags metod? Du skruvar ner anspråken för att att de ska hålla.

Så kan vi fortsätta med våra små seminarieövningar och skrivprojekt med gott samvete, menar du? Eller tycka att vi "tänker" eller "gör något" i våra mest triviala vardagshandlingar.

Eller också blir det produktivt, kritiskt.

För att allt inte är tänkande eller handlande, och framförallt inte metodiskt.

Já, varför inte?

Vet och vet – jag vet ingenting.

Hur vet du det?

Ingenting?

Nej. Jag kan inte ens hålla isär mina och dina tankar längre.

Behövs det då?

Kanske inte. Men vad är det vi håller på med i så fall?

# GLÄNTAS DIGITALA ARKIV

NYHET

Gläntas arkiv är en tjänst för våra prenumeranter som ger tillgång till vårt digitala tidskriftsarkiv. Digitaliseringen är under arbete och till en början sträcker sig arkivet fem år bakåt, vilket tex inkluderar de två sedan länge utsålda numren om Sanningen och Kärleken. Vi kommer kontinuerligt att lägga till äldre nummer, hela vägen till starten 1993. Kommande nummer läggs upp i samband med deras utgivning.

**Bli prenumerant på Glänta och få tillgång till arkivet  
på din dator, mobil eller surfplatta. Besök [glanta.org](http://glanta.org)  
för aktuellt prenumerationserbjudande.**

Arkivet finns som app till Android, Iphone och de flesta surfplattor samt på webbplatsen arkiv.glanta.org. I de digitala utgåvorna kan du växla mellan en pdf-version, med ursprunglig layout, och ett flexibelt läsläge som anpassar sig beroende på vilken skärm du läser på. I läsläget finns också möjligheten att lyssna på texterna.

Är du redan prenumerant? Då har du också ett konto som ger dig tillgång till vårt arkiv. Gå till [glanta.org](http://glanta.org) för instruktioner om hur du aktiverar ditt konto. Mejla [glanta@glanta.org](mailto:glanta@glanta.org) om du har frågor eller behöver assistans att logga in, så hjälper vi dig!

[arkiv.glanta.org](http://arkiv.glanta.org)



Android



Iphone

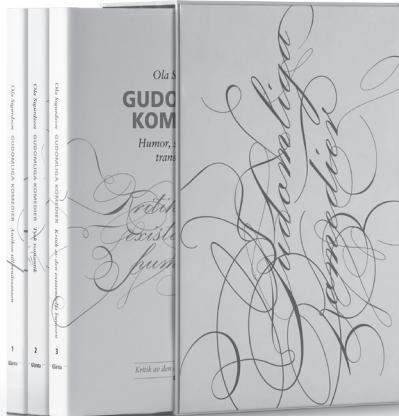


## NYHETER

## Glänta produktion

### Gudomliga komedier

Ola Sigurdson, 3 band, maj 2021



"Att dessa böcker fyller ett tomt rum i forskningen är en recensionsklyscha, men här är det faktiskt sant. Det är ljuvligt och ger mig hopp om humanioras framtid att se ett sådant gediget forskningsarbete ges ut i tre sammanhangande volymer. Och på svenska!" (Stina Bäckström, Respons)

*Gudomliga komedier* är både en humorns idéhistoria och en kritisk reflektion om huruvida vi med humor blir oss själva genom att överträffa oss själva. I detta trebandsverk undersöker Ola Sigurdson filosofer, författare och teologer som sedan antiken fördjupat sig i frågan om vilket slags väsen en mänsklig måste vara för att kunna uppfatta något som roligt.

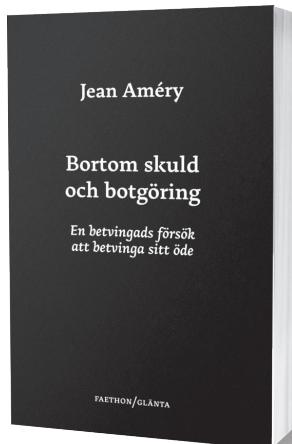
Ola Sigurdson är professor i tros- och livsåskådningsvetenskap vid Göteborgs universitet. Han är författare och redaktör till ett tjugotal böcker och antologier, bland annat *Himmelska kroppar: Inkarnation, blick, kroppsighet*, Glänta 2006 (eng övers 2016) och *Theology and Marxism in Eagleton and Žižek: A Conspiracy of Hope* (2012).

### Bortom skuld och botgöring

Jean Améry, översättning av Tommy Andersson,  
efterord av Victoria Fareld, maj 2021, ca 188 s.  
Utgiven tillsammans med Bokförlaget Faethon.

"Det är som om boken håller upp en spegel, en uppmaning till oss, samtidens mänskor, att återigen möta angelägenheten hos dessa så ofta refererade texter, och sätta dem i förbindelse med vår egen tid." (Hanna Nordenhök, Expressen)

På kvällen den 19 oktober 1964 i tysk radio hörs Jean Amérys röst som berättar om hans erfarenheter av tortyr, om det förlorade hemlandets betydelse, om känslan av oförsonlighet och om den judiska identitetens omöjlighet och nödvändighet. De fem radioessäerna publiceras senare i en samlingsvolym med titeln *Bortom skuld och botgöring* som nu för första gången föreligger i svensk översättning.



# Glänta produktion

## Mutant

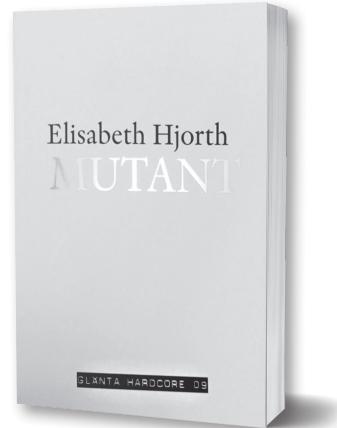
Elisabeth Hjorth, Glänta hardcore, 2021, 160 s.

*"Flickor talar med sina kroppar, ibland för att det är den enda röst de upplever att de äger', skriver Hjorth och jag sätter ett utropstecken i marginalen."* (Anna Andersson, Aftonbladet)

Mutant är en personlig essä om att de enda sätt du har att för flytta dig på, för att förbättra utgångsläget, är kroppsliga och språkliga. Det handlar om flickblivandet, drakrösten och doktorslekar. Och om skam.

Känslan av förräderi.

Elisabeth Hjorth är författare och lektor i litterär gestaltning vid HDK-Valand. Hennes senaste roman *Fadern* utkom 2018. Samma år mottog hon Karin Boyes litterära pris.



## Litteraturens slut

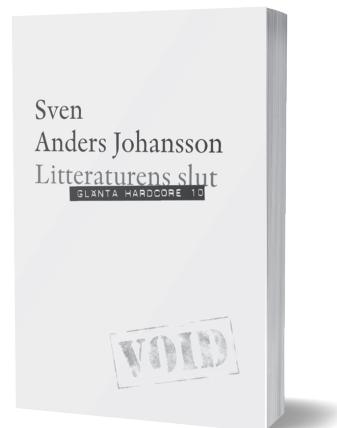
Sven Anders Johansson, Glänta hardcore, 2021, 240 s.

*"Men jag har inga problem med att vara oense med en hel del i 'Litteraturens slut', för det var länge sedan jag hade så roligt med en bok. Att läsa den är som att sitta och gaffla med nån på en fest, även om festen äger rum helt och hållt inne i mitt huvud och mina marginalanteckningar, men i dessa dagar får man verkligen vara glad över de fester man får."* (Therese Bohman, Expressen).

*"Få saker gläder mig mer än när Sven Anders Johansson ges fria tyglar med sin lätt uppviglade prosa i Gläntas serie Hardcore. Efter två titlar som tagit sig an ondska och cynism är det dags för - Litteraturen slut.*

*Pessimistiskt så det förslår? Ja och nej, skulle nog författaren själv svara, illmarigt leende."* ( Bernur)

Sven Anders Johansson är professor i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet och kritiker på Aftonbladets kultursida. 2018 gav han ut *Det cyniska tillståndet*.



# Katalog

Ola Sigurdson **Gudomliga komedier** Jean Améry **Bortom skuld och botgöring** Sven Anders Johansson **Litteraturens slut** Elisabeth Hjorth **Mutant** Patricia Lorenzoni **Dagbok från Brasilien** Theodor W Adorno **Negativ dialektik** Theodor W Adorno **Estetisk teori** Sven-Olov Wallenstein **Adorno** Arlette Farge **Smaken av arkivet** Amelie Björck **Zooësis** Lisa Schmidt **Radera** Axel Andersson **Atlantvärlden** Sven Anders Johansson **Det cyniska tillståndet** Samira Motazedi **En gång i veckan drömmar jag att jag är i Iran** Cornelia Vismann **Lagen och arkivet** Bruno Schulz **Brev, essäer, noveller** Christina Ouzounidis **Tvivel / Replikernas poetik** Axel Andersson **Den koloniala simskolan** Anders Johansson **Kärleksförklaring** Anders Johansson **Självskrivna män** Gilles Deleuze **Proust och tecknen** Gilles Deleuze **Kants kritiska filosofi** Elisabeth Hjorth **Förtivlade läsningar** Mara Lee **När Andra skriver** Kerstin Hamilton, Jonas Lindberg & Karl Palmås **The Hambantota Connection** Jayne Svenungsson **Den gudomliga historien** Ingela Johansson **Strejkkonsten** Helena Dahlberg **Vad är kött?** Fredrika Spindler **Deleuze** Ulf Olsson **Språkmaskinen** Nils Olsson **Konsten att sätta texter i verket** Friedrich Kittler **Nedskrivningssystem 1800-1900** Trinh T Minh-ha **Någon annanstans, härinne** Édouard Glissant **Relationens filosofi** Johannes Anyuru **En civilisation utan båtar** Jacques Rancière **Den okunnige läraren** Marcia Sá Cavalcante Schuback **Att tänka i skisser** Helena Holgersson **Icke-medborgarskapets urbana geografi** Sara Edenheim **Anakronismen** Thomas Götselius **Själens medium** Göran Dahlberg **Hemliga städer** Fredrika Spindler **Nietzsche** Pia Arke & Stefan Jonsson **Scoresbysundshistorier** Holgersson mfl (red) **Göteborg utforskat / (Re)searching Gothenburg** Anders Johansson **Göra ont** Carin Franzén **Till det omöjligas konst** Dimitrios Iordanoglou **Antiken by night** Johannes Anyuru & Aleksander Motturi **Förvaret** David Karlsson **En kulturtredning** Valentin Groebner **Personbevis** Cecilia Grönberg & Jonas (J) Magnusson **Witz-bomber och foto-sken** Ola Sigurdson **Det postsekulära tillståndet** Camilla Flodin **Att uttrycka det undanträngda** Cecilia Rosengren **Conway** Fredrika Spindler **Spinoza** Michael Azar **Vittnet** Patricia Lorenzoni **Att färdas under dödens tecken** Ernesto Laclau & Chantal Mouffe **Hegemonin och den socialistiska strategin** Wolfgang Ernst **Sorlet från arkiven** Victoria Fareld **Att vara utom sig inom sig** Meira Ahmemulic **City of Names** Jesper Svenbro **Försokratikern Sapfo och andra studier i antikt tänkande** Anders Johansson **Nonfiction** Aleksander Motturi **Etnotism** Mattias Martinson **Postkristen teologi** Michael Azar **Döden i Beirut** Ola Sigurdson **Himmelska kroppar** Cecilia Grönberg & Jonas (J) Magnusson **Omkopplingar** Marcia Sá Cavalcante Schuback **Lovtal till intet** Victor Klemperer **LTI. Tredje rikets språk** love and devotion & Helena Mattsson **1% love and devotion på Ulleråkers sjukhus** Mikela Lundahl **Vad är en neger?** Maria Johansen **Offentlig skrift om det hemliga** Amanda Peralta ...med andra medel Alain Badiou **Manifest för filosofin** Fredrika Spindler **Philosophie de la puissance et détermination...** Arijana Kafes **Occular Witness** Slavoj Žižek **Väl-kommen till verklighetens öken** (slutsåld) Slavoj Žižek **Irak: att låna en kittel** Gilles Deleuze **Vecket** (slutsåld) Magnus Haglund (text) & Stefan Schneider (bild) **Den nakna staden** Jayne Svenungsson **Guds återkomst** Mats Rosengren & Ola Sigurdson (red) **Penelopes väv** Anders Johansson & Mattias Martinson (red) **Efter Adorno** Michael Hardt & Antonio Negri **Imperiet** Aleksander Motturi **Filosofi vid mörkrets hjärta** Edda Manga **Gudomliga uppenbarelser och demoniska samlag** Anders Johansson **Avhandling i litteraturvetenskap** (slutsåld) Cecilia Grönberg & Jonas (J) Magnusson **Leviatan från Göteborg** (slutsåld) Annette Sletnes & Malte Persson **Into thin Air** Octave Mannoni **Freud** Slavoj Žižek **Ideologins sublima objekt** (slutsåld) Ludwig Wittgenstein **Filosofi** (slutsåld) Lo Caidahl **Konstens anspråk** (slutsåld)

**Bokserier** Glänta Hardcore, Mediehistoriskt bibliotek

**Våra böcker säljs** hos internetbokhandlare och hos välsorterade lokala bokhandlare. Till de allra mest välsorterade hör: Aniara i Göteborg; Rönnells Antikvariat och Söderbokhandeln i Stockholm; h:ström i Umeå och Malmö Konsthall.

## 2.21

# Medverkande

|                                   |                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Tomas Andersson</b>            | har i drygt trettio år översatt sin egen väg genom texter på danska, engelska och franska. Verksamheten bedrivs i Höganäs, där en längtan efter det riktigt stora verket växer sig allt starkare.                                                            |
| <b>Tommy Andersson</b>            | översätter för Glänta, senast Jean Amérys <i>Bortom skuld och botgöring</i> och en revidering av hans tidigare översättning av Victor Klemperers <i>LTI</i> . Snart utkommer Lothar Müllers <i>Weisse Magie</i> .                                            |
| <b>Alice Berggren</b>             | arbetar som förlags- och tidskriftsredaktör i Göteborg.                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Frida Berntsson</b>            | är konstnär och universitetslektor i formgivning vid Linköpings universitet. Har arbetat med konstnärlig gestaltning i offentliga miljöer och ställt ut på bla Dalarnas museum och Hälsinglands museum.                                                      |
| <b>Linda Boodh</b>                | studrar kritik och essäistik på Biskops Arnö, arbetar på Alfabeta Bokförlag och är litteraturvetare och skribent.                                                                                                                                            |
| <b>Arman Fanni</b>                | spelade nyligen i <i>Status Quo</i> på Kulturhuset Stadsteatern och i <i>Bröderna Lejonhjärta</i> på Uppsala stadsteater. Han är även i höst aktuell i tv-serien <i>Dumpad</i> och i den kommande säsongen av Camilla Läckbergs tv-serie <i>Lyckoviken</i> . |
| <b>Carin Franzén</b>              | är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och medlem i redaktionen för Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur.                                                                                                                      |
| <b>Christian Holmberg Sjöling</b> | är norrländsk Vasaättling och gymnasielärare någonstans i gränslandet mellan språk och litteratur.                                                                                                                                                           |
| <b>Joni Hyvönen</b>               | har skrivit för bland annat Ord&Bild, POV, Svenska Dagbladet och Walden och är skribent och medredaktör för Vagant.                                                                                                                                          |
| <b>Anders E Johansson</b>         | ägnar sig främst åt samtida poesi i relation till områden som genus, ekologi och vetenskapsteori som docent i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet.                                                                                                     |
| <b>Sven Anders Johansson</b>      | bevakar litteratur för Aftonbladets räkning, men är huvudsakligen litteraturvetare vid Mittuniversitetet.                                                                                                                                                    |
| <b>Marit Kapla</b>                | är författare och journalist i Göteborg. Hennes första bok <i>Osebol</i> (2019) bygger på intervjuer med invånarna i hennes hemby i Värmland. Arbetar nu med filmaren Staffan Julén i projektet "Den värsta lögnen är den dokumentära".                      |
| <b>Petra Källman</b>              | är arbetsskygg men gillar smink.                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Eva Löwstedt</b>               | är psykoanalytiker och psykolog, kliniskt verksam i Göteborg och Stockholm. Medlem i styrelsen för Göteborgs kliniska seminarium, ett forum för Ordets klinik.                                                                                               |
| <b>Antonia Majaca</b>             | verkar som kurator och konsthistoriker i Berlin och i Graz. Hon är även forskningsledare för det mångåriga projektet "The Incomputable" vid Tekniska universitetet i Graz.                                                                                   |
| <b>Samira Motazedi</b>            | stred under fem år med Migrationsverket, skrev under tiden för Glänta, hon kommer från Kermanshah och bor i Göteborg.                                                                                                                                        |
| <b>Khashayar Naderehvandi</b>     | är författare. Hans senaste bok är doktorsavhandlingen <i>Vem vittnar för vittnet</i> (2020).                                                                                                                                                                |
| <b>mirko nikolić</b>              | jobbar med kritiskt och kreativt skrivande och med platspecifik performancekonst. För närvarande gästforskare på Institutionen för Kultur och Samhälle vid Linköpings universitet.                                                                           |

## 2.21

## Medverkande (forts)

|                                    |                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Isabella Nilsson</b>            | skriver nonsenspoesi och översätter. I höst är hon tillsammans med Jonas Ellerström aktuell med lexikonet <i>A som i Alice. En Lewis Carroll-encyklopedi</i> .                                                                                         |
| <b>Jesper Olsson</b>               | forskar i litteratur, konst och medieekologier, arbetar som professor vid Linköpings universitet, skriver kritik, bland annat i Svenska Dagbladet.                                                                                                     |
| <b>Jussi Parikka</b>               | verkar som professor i teknologisk kultur vid Winchester School of Arts, University of Southampton och är en av samtidens mest namnkunniga medieteoretiker. Han är författare till ett flertal böcker, bl a <i>What is Media Archaeology?</i> (2012).  |
| <b>Luciana Parisi</b>              | forskar i skärningspunkten mellan kontinental filosofi, informationsvetenskaper, digitala medier och datorteknik. Hon är verksam som professor i litteratur vid Duke University.                                                                       |
| <b>Jacek Smolicki</b>              | forskar om fenomenet "ljudvandring" vid Linköpings universitet. Som tvärdisciplinär konstnär, designer och ljudvandrare är han också knuten till Uppsala universitet, institutionen för informatik och media.                                          |
| <b>Ellen Söderblom<br/>Saarela</b> | är postdoktoral forskare inom projektet "Novel Echoes. Ancient Novelistic Receptions and Concepts of Fiction in Late Antique and Medieval Secular Narrative from East to West" vid universitetet i Gent.                                               |
| <b>Magnus<br/>William-Olsson</b>   | är poet som även skriver kritik, essäistik och översätter poesi. Aktuell i höst med en liten skrift om poesi och filosofi i Lyrikvännens "lilla serie" samt något senare med <i>Sapfo, dikterna och fragmenten</i> (översatt med Vasilis Papageorgio). |