

## SUSANNE JANSSON

### VÄDERLEK

*I konst är väderbeskrivningar ofta förekommande. Till vardags undkommer vi knappast vädret; vardagsspråket är fyllt av väderbeskrivningar och väderomdömen. Uppfattar vi inte ofta vädret som skiftande stämningar och temperaturförändringar, och något som därför är intimt förknippat med kroppsliga erfarenheter av platser, situationer och händelser? Med denna inriktning vill jag tala om "former av närvaro".<sup>1</sup>*

\*

Materialet för dessa mina reflektioner härrör från den studieresa till Italien i vilken jag, våren 1999, deltog, under ledning av professor Gunnar Olsson, Kulturgeografiska institutionen, Uppsala universitet, och professor Franco Farinelli, Dipartimento di discipline della comunicazione, universitetet i Bologna.<sup>2</sup> – Ferrara är enligt Franco Farinelli Europas första moderna stad, men den utvecklades från ett medeltida Ferrara, det som idag utgör Ferraras centrum – Ferrara har alltså ett vindlande medeltida centrum till vilket lagts ett rutnätsbaserat modernt gatusystem, och detta skedde på 1400-talets senare del.

Kanske kan man hävda (med Olsson och Farinelli) att det moderna tänkandet uppstod i 1400-talets Florens genom Brunelleschis och Albertis utveckling av centralperspektivet, som medgav ett nytt sätt att *modellera* världen, d.v.s. ett nytt sätt att göra modeller av världen. Men Brunelleschis fysiska exempel i Florens – framför allt kollonaden till *Ospedale degli Innocenti* – kunde naturligtvis inte bli mer än ett fragment av ett försvinnande perspektiv, eftersom den inte var mer än cirka 30 meter lång. Däremot kunde det lineära perspektivet tillämpas nästan fullt ut i Ferraras lineärt planerade gatuperspektiv. Intressant var att denna "moderna stad" föddes som en tom, eller rent utav död stad, i den bemärkelsen att det moderna mönstret här, var viktigare än de funktioner

<sup>1</sup> Termen "former av närvaro" från samtal med Thomas Hård af Segerstad.

<sup>2</sup> Resan till Italien den 22-30 april ingick i professor Gunnar Olssons forskarkurs "Europas gränser", vid Kulturgeografiska institutionen, Uppsala universitet, vårterminen 1999.

denna nya stad skulle ha. Dessutom har det visat sig att detta "moderna Ferrara" ända in på 1900-talet varit egendomligt outnyttjat. – Intressant nog lär Giorgio de Chirico ha inspirerats just av denna "döda" stad i flera av de *pittura metafisica* målningar, som visar någon enstaka figur i ett i övrigt tomt stadsrum. Ja, i viss mening kunde man kanske till och med tala om det moderna Ferrara som en "metafysisk stad" eftersom den är snudd på ren geometri. Vi konstaterar att i de Chiricos metafysiska stad finns inget väder – geometri aktualiserar helt enkelt inte väder. Men ändå finns givetvis en stark stämning i de Chiricos stadsvyer, men på något sätt *trots* att det inte finns någon egentlig atmosfär (väder, vind etc) – ungefär som på månen, kunde vi kanske säga.

Filmskaparen Michelangelo Antonioni kom från Ferrara. För honom var Ferraras *medeltida gatunät* estetiskt avgörande. Man talar om Antonionis *campo lungo* (det stora/långa fältet). Med detta begrepp avses en för honom karaktäristisk "tagning", som innebär att kameran förflyttas extremt långsamt *rakt framåt* exempelvis utefter en gatusträckning. Vad som då händer är att en skiktning uppstår i synfältet, nämligen sådan att det ena skiktet efter det andra träder fram med särskild tydlighet. Samtidigt är det så att egentligen inget tillkommer; betraktaren ser nämligen alla skikt som ingår redan från början av tagningen och sedan under hela dess förlopp. Franco Farinelli menade att Antonioni sett detta just på den medeltida gatan *Via delle volte* (krokiga gatan). Jag hade tillfälle att se detta skikt-spel. Det var eftermiddag. Solen stod lågt och sken från sidan på så sätt att ljuset skiktades med tvärgatorna. Märkligt nog färdades ingen i gatans längdriktning, men då och då passerade någon eller något, en katt, ett löv, en cyklist i något av ljusskikten – uppenbarheter i dessa ljusskikt, hägringar, oavslutade historier. Till skillnad från vad som gällde beträffande fallet de Chirico och den moderna staden, spelade ljus, vind etc, alltså vädret, avgörande roll i fallet Antonioni och den gamla staden. Alltså: vi talar om en stad och två ganska motställda exempel. I de Chiricos fall en stämning av geometrisk ödslighet, för vad kan väl geometri erbjuda annat än en sorts ödslighet? I Antonionis fall, inte ödslighet, utan tvärtom: *en närvaro mättad av atmosfäriska enskildheter*, vilket nämligen är poängen med Antonionis *campo lungo*-teknik.

Rubriken talar om väderlek. Nu hoppas jag att ni fått en första förståelse för vad jag avser med denna rubrik, både en positiv förståelse, nämligen genom Antonionis *campo lungo* och en i viss mening "negativ" förståelse, nämligen genom fallet med de Chiricos ödsliga geometri. – Låt oss komma ihåg skillnaden mellan *campo lungos* mättade atmosfär och geometrins, åtminstone i de Chiricos bilder, paradoxala "atmosfär av vacuum". Det är en paradox därför att

ett vacuum ju är en behållare i vilken atmosfärtrycket pumpats till i närheten av värdet "noll".

En person du möter på gatan säger: "Vackert väder idag!" – är det bara för att vara artig? Javisst, men är inte artighet bara något trivialt? Jo, men samtidigt också något viktigt, kanske avgörande, ett uttryck genom vilket vi prövar eller försöker anslå en stämning hos den vi möter? Här kan man jämföra med stämningen av instrument i en orkester. Mitt utrop "Vackert väder idag!", är inte det ungefär som när orkesterledaren slår an stämtonen? – När vi talar om vädret är det kanske så att man visar, och vill visa, sin sinnesstämning. Och man förmedlar kanske sin sinnesstämning. Kunde man inte säga att utsagor om väder erbjuder en slags sinnlig sanning, för det är svårt att ljuga om väder, eftersom vädret är förknippat med kroppslig erfarenhet. Det är svårare att ljuga med kroppen, än med språket – och att tala om väder betyder att man förenar språk och erfarenhet på meningsfulla sätt.

Öppningsfrasen om väder utgör ett förslag på ett sätt att använda språket, som ger observationsmöjligheter vad gäller *nyanser*. Vädret är inget konstant utan en process i förändring (tänk på ordet väder-lek). Två personer som möts i öknen talar knappast om vädret, för att vädret där rimligen är konstant – åtminstone säger väl ingen av dessa två "Vackert väder idag". Man kunde alltså tänka sig att väderutsagor inte har någon mening, om man aldrig erfar ett väderbyte. Vad som gör vädret till ett ämne att tala om, till något av intresse, är det faktum att det förändras.

Ett barn i moderns mage lever i konstant klimat. Vid födelsen erfar, kan man förmoda, barnet ett dramatiskt klimatskifte. Är inte barnets första skrik en reaktion på detta klimatskifte? Är det inte som om spädbarnet på sätt och vis härmed uttrycker en kroppslig medvetenhet om vad det innebär att vara i världen? Åtminstone kunde detta vara vår förståelse av vad barnet signalerar (om nu barnet *signalerar*, vilket det knappast gör i någon riktigt meningsfull bemärkelse).

Våra reaktioner på väder är ofta tydliga, som när vi springer och tar skydd för ett plötsligt regn. Tanken på väderreaktioner för oss in på vardagens rörelser och koreografi. När jag här använder ordet "koreografi" om vardagens ofta dansliknande rörelsemönster, så tänker jag på att ordstammen "-grafi" (från grekiskans "graphein", skriva) riktar uppmärksamheten mot rörelsers språkligt skriftliga sida, och därmed mot en sorts *rörelsegrammatik*, som människor i viss kulturmiljö behärskar. Och viktigt för mig här är att en avsevärd

del av vardagslivets möten och tankeutbyten, även när det gäller vädret, faktiskt inbegriper rörelser, ja, inbegriper en sorts koreografi. Så jag börjar på sätt och vis i kroppens rörelser, därför att dessa förefaller mig vara så grundläggande (tillsammans med vädret).

Låt mig återgå till barnet i det tidigare exemplet: om barnet efter några år kunde erinra sig sin ganska häftiga reaktion, det första skriet, kunde den personen (det vuxna barnet) då inte tänka så här: "Mitt ontologiska primalskrik var egentligen inget klimatskifte – förstår jag nu – bara reaktionen på ett kraftigt väderomslag." I denna bemärkelse finns det alltså i grunden bara väderomslag, och inga klimatskiften. – A propos klimat: vi *reagerar* på väder och *erfar* klimat. Vädret är en artikulation av ett visst klimat. Vädret är den mer dynamiska aspekten på det mer statiska klimatet. Vi reagerar inte på klimat, annat än om vi snabbt passerar en klimatgräns, såsom flyget idag möjliggör, och då uppfattar vi väl klimatskiftet som ett väderomslag!

Marcel Duchamp visar betydelsen av väder på ett annat sätt, som jag vill presentera här: Duchamp gav sin syster Suzanne en geometribok i bröllopspresent, nämligen deras gemensamma geometribok från skoltiden. I sin instruktion angav Duchamp att boken skulle hängas ut från lägenhetens balkongräcke, på rue de la Condamine i Paris. Denna bok kallade Duchamp för ett "Unhappy Ready-made" (1919).<sup>3</sup> Poängen med detta ready-made var att geometrin, och varför inte den logik på vilken geometrin bygger, skulle hänga ut från balkongräcket och utsättas för väder och vind. Vinden skulle öppna boken, välja sida och problem, och bokens sidor skulle uppluckras av regn och slitas sönder och flyga med vinden. Duchamp tyckte att det var en roande idé (Duchamp tyckte om ordet "amusing"), för detta skulle också påminna oss om att vi ju faktiskt lever med att vara utsatta för väder och vind. Och han visste att regnet skulle falla och vinden blåsa och att logiken (boken) skulle vara olycklig, där den hängde i all sin utsatthet. – Vill inte Duchamp med denna gåva påpeka att vi aldrig undkommer det i grunden oförutsägbara vädret. Och är det inte också *så*, som vi kan uppfatta giftermålets löfte om trohet *i nöd och lust*, nämligen som en slags *geometrisk utsaga*, ett uttryck inom ett normsystem, utsatt för ett fält av oförutsägbarheter?

<sup>3</sup> Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1969), 99, 308.

Vi har hittills uppehållit oss vid väder och väderlek, lite grann som vi gör till vardags, alltså som något vilket *omsluter* oss, något som vi njuter av eller skyddar oss från, osv. Låt oss vidga, eller möjligen snäva in ramen, för våra iakttagelser. För ett tiotal år sedan förekom, vad jag har hört, en sorts terapi för ökat välbefinnande som innebar att den som så önskade fick tillbringa en timme eller så flytande i en tank med tempererat saltvatten, dämpad belysning och dämpad ljudnivå – allt för att uppnå stillhet genom en optimerad balansering av inre och yttre nedtonade impulser. Jag undrar just hur det kändes, eller var tänkt att kännas – som ett upplöst *cogito?* – jag, upplöst i det ljumma vattnet? – eller kanske en stegrad känsla av medvetande?

*Temperatur* mäter vi både i kroppen och utanför kroppen, en termometer i munnen eller utanför fönstret. Teoretiskt kan vi faktiskt använda samma termometer. Men temperatur hjälper oss inte särskilt mycket när det gäller vår förståelse av stämningar, av *former av närvaro*, därför att dessa är så oerhört sammansatta; att ha feber är *en sak* som kan mätas med *en sak*, men en stämning är inte en sak som kan mätas med en sak – i en stämning engageras otaliga "saker". Eftersom det är så, så blir stämningar "ovägbara", det vill säga, ingen kan producera det instrument som mäter stämningen. Däremot kan jag *värdera*, *bedöma*, den. – Jag talar gärna om *temperering*, när det gäller stämningar eller former av närvaro. Å ena sidan för att anknyta till temperaturprocessers kontinuerliga karaktär (alltså sådana processer som kan mätas med termometer), men å andra sidan, som jag redan sagt, för att antyda den större komplexitet, vilken omöjliggör mätning med några som helst instrument. Vid närmare betraktande visar sig en stämning eller en form av närvaro, bestå av subtila processer, mikrohändelser som hela tiden skiftar, i ljus, i rörelse. Men det är alltså ändå något som *består* i dessa mikroförändringar. Det som består är *det tempererade*. Återigen, jämför musiken, där vi kan uppfatta stämningen, endast så länge som instrumenten förblir stämnda.

För att få kunskap om temperering undersöker vi omständigheter. Vi måste alltså titta extra noga, observera, på samma sätt som en läkare observerar symptom. Tänk på det gråtande spädbarnet, som inte tydligt visar om det onda sitter *i* kroppen eller orsakats av något *utanför* kroppen. Man vet alltså inte för rän man undersökt saken, var orsaken ligger. I undersökningen måste vi beakta alla komponenter i situation och sammanhang, för att se vad som orsakar barnets starka reaktion, dess "stämningutbrott". – Det är här viktigt för mig, att, även när vi har att göra med en plötslig reaktion, som genom just denna plöts-

lighet tilldrar sig hela vårt intresse, så utlöses reaktionen i ett rum, i ett sammanhang.

Definierar vi *närvaro* inifrån eller utifrån? – Att tala om rörelser, och om erfarenhet, innebär väl att i hög grad rikta intresset mot kroppen. Det finns förstås många filosofer som riktar intresset mot kroppen. Jag tänker till exempel på Richard Shusterman som med sin *somatiska estetik* betonar betydelsen av den kroppsliga erfarenheten, den kroppsliga medvetenheten, för ett kvalitativt och rikt liv. Jag tänker på att Maurice Merleau-Ponty beskriver varat-i-världen och perceptionen såsom i första hand något kroppsligt. I dessa fall förefaller det vara viktigt att samtidigt diskutera hur kroppen och kroppens rörelser förhåller sig till kunskap och förståelse, till språk, till omvärld, till praxis, till teori osv. Det är filosofer som så att säga börjar i ett jag, i en kropp som rör sig, som tänker och som skapar sin värld. – Med vardagsspråket som utgångspunkt händer något annat: när vi vaknar och slår upp ögonen *finns* vi och *upptäcker* vi en form av närvaro, en karaktäristisk stämning. Denna stämning beror av en massa saker, inte minst på allt som finns i rummet, föremål så väl som ljusförhållanden osv. Och jag kan begrunda än det ena, än det andra... Jag kan till exempel begrunda ljuset i rummet, men också snabbt bleknande drömraster. För detta sätt att se på *former av närvaro* börjar vi alltså inte i en *kropp* eller i ett *medvetande*, utan, vi börjar i något som vi delar, nämligen en massa omständigheter. Jag skulle, om uttrycket tillåts, vilja tala om en "vardagens grammatik", en "vardagsgrammatik" i vilken vi kan uppnå ömsesidig förståelse. När jag här prövar begreppet "vardagsgrammatik", så förstår alla var det kommer ifrån. Men vad kan jag då mena med denna utvidgning av Wittgensteins välkända begrepp? Jo, jag använder detta begrepp för att antyda förståelse och samvaro som åtminstone börjar i ordlöshet och kanske till och med förblir ordlös, som när två personer umgås och är tillsammans, livskamrater, arbetskamrater...

Jag vill nu ta upp en delvis annan aspekt, som har att göra med hur vi agerar och uppför oss i förhållande till det som omger oss. Det centrala begreppet blir för mig "beredskap". Jag, vi, och i själva verket alla former av liv, uppvisar *beredskap*. När en växt slår ut i blom är detta ett uttryck för en sorts beredskap. I detta fall utlöses blomningen av vädret, värme, fuktighet, ljus etc. Ett annat fall kunde vara när vi under promenaden hindras av en nedfallen gren, som vi lyfter undan. I det ena fallet åstadkommer omgivningen en förändring av en individ – växten – och i det andra förändrar individen omgivningen. Nyckeln till båda

dessa förändringar är vad jag vill kalla "beredskap". Vad vi påminns om är att reaktioner och rörelser inte behöver ske på initiativ av individen, utan lika ofta på initiativ av miljö och väder. Jag säger detta för att lösgöra mig från en alltför stark betoning av den egna kroppsliga erfarenheten, som är en risk i somatiskt inriktad estetik. – Jag kan få en känsla av att kroppsinriktad estetik kan utvecklas mot en slags *somatisk solipsism*, medan jag vill röra mig mer obehindrat mellan människa och miljö, eller här: mellan människa och väder.

Jag har nu talat lite om beredskap. Jämför med diverse elektroniska apparaters "*stand by inställning*". När som helst kan något sättas igång. Nu vill jag tala om själva *igångsättandet* av något. När temperaturen är den rätta tvekar inte växten. Men *vi* kan bete oss mer sofistikerat, till exempel när vi erfar former av närvaro. Att erfara en närvaroform, en stämning, innebär att man avstår från att "sätta igång något", för att nu använda samma ord som nyss. Att erfara en stämning innebär att man står som på en tröskel. En dörröppning eller en tröskel är en gränsmarkering, men den inviterar samtidigt till att ta ett steg över tröskeln. Men, om vi tar det steget, så blir uppmärksamheten av delvis annat slag. Fotboll uppfattas väl vanligen som en verksamhet att bedriva, ett spel. Och vad som har slagit mig är att en fotbollsmatch (under vilka förhållanden som helst, alltså oavsett vilka som spelar eller var) utgör ett exempel på en närvaroform.

Vi ser på fotboll. När vi ser på fotboll så befinner vi oss utanför sidlinjen. Spela fotboll, är något annat. Åtminstone ser vi spelet såsom form av närvaro, *bättre* från en position utanför sidlinjen, än inifrån verksamheten. Ja, jag tänker på att det är svårare att se former av närvaro i sådana situationer då vi själva är med i verksamheten, helt enkelt för att vi *går upp* i spelet. – När vi *ser* på dans så står vi också vid sidan av. Här vill jag säga följande, nämligen att spelet jag betraktar, exempelvis fotbollsmatchen, egentligen inte definieras av begränsningslinjer. Vi skulle kunna ha flyttbara mål och förflytta oss med spelet. Poängen är att varje karaktäristisk form av närvaro, som vi uppmärksammar, såsom från en tröskel, faktiskt *utstrålar* sitt rum.

*Vad är det att "gå upp i spelet"?* Är det inte att försvinna i verksamheten. En anfallsspelare med tandvärk glömmar nog värken i motståndarens målområde. Den här spelaren är både mycket ensam och helt försvunnen, i laget. Spelarens kontrastrika tillvaro blir begriplig genom George Herbert Meads tanke på den "generaliserade andre", som handlar om vår förmåga att se oss själva med den andres ögon. Det är alltså för Mead så, att vi inte bara erfar kroppen inifrån; han tänker sig också att vi kan erfara kroppen utifrån: d.v.s.

”jag” är en abstraktion av mig själv som ett objekt, som i, låt oss säga, en spegel, eller en reflektion på vattenytan. Mead introducerar detta begrepp för att vi skall förstå och se oss i ett *sammanhang*. Jag vet att detta är alltför förtätat formulerat, men det får duga tills vidare.

Jag har talat om att ”gå upp i spelet”. Låt oss nu reflektera en smula på vad det är att *gå ut ur spelet*. Vad som intresserar mig är helt enkelt *minnet som producent av närvaroformer*. Det klassiska exemplet är här givetvis Marcel Proust. Men jag ska ta upp något annat, nämligen koreografen Anne Teresa de Keersmaecker och hennes danskompani *Rosas*, som i föreställningen ”Just before” tog upp aspekter på minnet, på det som hänt ”just before” eller åtminstone ”before”. Minnen är påfallande stämningsframkallande, det vill säga väderaspekter ingår nästan definitionsmässigt i betydelsefulla minnen. Föreställningen bestod av att dansarna inte gjorde särskilt mycket mer än att de i ord berättade saker som de själva och andra varit med om. Ytterligt lite av rörelser, ändå i deras närvaro, i deras kroppars närvaro innefattades ett förflutet, innefattades andra rum... Det var ganska gripande; det kändes som om jag *från tröskeln* betraktade någon som var *på tröskeln* till något som tidigare utspelat sig. Det var alltså som om dansarna både gick upp i sin dans och samtidigt betraktade dansen. Jag kan inte klargöra det här ens för mig själv, åtminstone inte utan ganska många ord, men det är tydligt att stämningar kan inbäddas i andra stämningar på ett ganska komplicerat sätt...

Låt mig här sammanfatta vad jag tror att jag talat om: *Former av närvaro, tempereringar, stämningar är något vi uppfattar med hela kroppen; stämningar är som väder – långsamma förändringar och kast, om vartannat. Väder och vind, är ofta ett trivialt samtalsämne, men för mig är det också något grundläggande, därför att ”väder och vind” aktualiserar subtila övergångar, subtila vägningar, och det är just genom detta slag av ”finkänslighet” som vi förstår varandra (tänk på den visshet man kan känna att ”vännerna” just omnämmt mig på ett ofördelaktigt sätt, när jag stiger in i rummet).*

Minns ni att jag började med Ferrara, den *metafysiska* (moderna) respektive den *förtätade* (medeltida) staden. Låt oss än en gång begrunda skillnaden mellan Ferrara som *geometri* respektive *campo lungo*-stämning. Vi fann en likartad distinktion och motställning i Duchamps gåva till sin syster: geometrin ställd mot väder och vind. I fallet Ferrara så konstaterar vi helt enkelt att de två miljöerna är olika. I Duchamps gåva får vi veta att väder och vind *påverkar* geometrin, gör



den ledsn. Det leder för mig tanken till Wittgenstein, som i *Filosofiska undersökningar* (§ 97) skriver:

Tänkandet är omgivet av ett nimbus. – Dess väsen, logiken, framställer en ordning, som är världens ordning a priori, dvs. en ordning av de möjligheter som måste vara gemensamma för världen och tänkandet. Denna ordning måste emellertid, efter vad det tycks, vara högst enkel. Den är före all erfarenhet; måste genomsyra hela erfarenheten; vid den själv får inte låda någon empirisk oklarhet eller visshet. – Den måste tvärtom vara av renaste kristall. Denna kristall framträder emellertid inte som en abstraktion; utan som något konkret, ja, det konkretaste, så att säga det hårdaste. (Tractatus, nr 5.5563).

Vi vilseleds av illusionen att det specifika, djupa, det för oss väsentliga i vår undersökning ligger däri att den strävar efter att begripa språkets ojämförliga väsen. Dvs., den ordning som råder mellan begreppen sats, ord, slutledning, sanning, erfarenhet, osv. Denna ordning är en överordning mellan, så att säga, överbegrepp. Om orden 'språk', 'erfarenhet', 'värld' har en användning, så måste de ha en lika jordnära som orden 'bord', 'lampa', 'dörr'.

Talar inte Wittgenstein här om något som Duchamp uppenbarligen också var medveten om, nämligen geometrins, och logikens, hårdhet? Men iakttag skillnaden. Duchamp hittar på sätt att *trakassera* logiken, medan Wittgenstein snarare *förnek* den – åtminstone logiken i dess stålhårda variant. Utan att försöka analysera Duchamps och Wittgensteins vidare tänkande rörande logik/geometri föreslår jag att där ändå finns släktskap. För Wittgenstein "återuppstår", kan man nästan säga, logiken som en viskning i vardagsspråket, som vi hör men inte behöver kommentera. Duchamp, som trakasserat och sårat logiken, säger ändå: "Stå på dig! Var inte så ledsn!" – Åtminstone ser jag, Susanne, det så...