

Efter omöjligheten: The Piece¹

Handlingen att gå före, föregå, ställs nu ut på museer. Samtiden äger inte något radikalt utanför lagen, inga romantiska brott. Det enda som blivit kvar är det som inte kan offras. Låt oss kalla denna nya situation för "omöjligheten", ett land där allt övervakas av lagens järngrepp. Här hotar ständigt dividuell desublimering. De flyktvägar som fortfarande existerar har förlorat sina rumsligheter och blivit till svårstyrd tidslighet. *Après-garde* möter *après-coup* (Freuds *Nachträglichkeit*) och blir något märkligt nytt bortom eftertrupper och retroaktivt sanningsskapande. Efter omöjligheten, med andra ord. För här befinner vi oss, enligt Cristina Capriolis "The Piece" från 2013. Och att säga att det är en verklighetsöken är bara en projektion av dåtiden. Vi överlevde. Vad gör vi nu?

Det är uppenbart att omöjligheten måste få vara del av möjligheten. Ända från början som inte är en början utan redan en fortsättning. I fallet med "The Piece" stavas den "Att att dröngrajma", en dikt av poeten Johan Jönson från 2006 *efter* vilken Caprioli koreograferade sin föreställning. Innan omöjligheten hade vi talat om inspiration, att Caprioli "inspirerats", men bokstavligheten har inte erövat landskapet bara för att ett sådant ord inte längre är möjligt. Det rör sig hela tiden om självmedvetna transduktioner, materialiserandet av information till ett individblivande, en individuation som givetvis redan är i rörelse i Jönsons text. Capriolis *efter* i förhållande till texten väljer flyktlinjer istället för maskinella genreavbrott. Således deltog poeten i ett

realiserande talande, blev själv ett motgift för textens avrealisering i läsandet, kring "The Piece", ett talande som transindividuades genom både koreografen och de två dansarna, Marcus Doverud och Emelie Johansson. Ett kollektivt olik-talande, efter samtalandet, bortom imaginära samtal som på en och samma gång ville vara processen och skapa en bild av den samma, precis som "The Piece" och vidare eftergreningar, som olik-arbetandet, efter samarbetet, lett till.

Jönson kallar början som inte är en början för "språkmolnet", det "skithålstalande modersmålet". Och ansträngningen, det ojämna enviget, är att efter nederbörden och avföringen kunna arrangera om orden till något som kan motverka vad poeten beskriver som en "dividuell politisering" när subjektet fragmenteras tusenfalt i beräkningsbara enheter. Kanske motverkan genom en bokstavlighet efter bokstäverna som försöker beskriva vad det är att genomleva den totala delbarheten. Är det möjligt? Ja, men bara i den utsträckning som det är möjligt att säga att det är omöjligt. Att finna uttryck för omöjligheten efter att den redan är ett faktum. Som att kroppen är ett faktum. Ett livets dödsverklighet bland de thanatoider som vi är. Genom Jönsons svalgskrivande och anustalande passerar så språkmolnet genom kroppen. Alternativen, kroppen utan molnet och molnet utan kroppen, är en annan del av omöjligheten: begärets kärna som producerar möjligheter genom att dra oss från det dividuella förintandet till individuationens processskapande efter

1. Jag vill rikta tack till Johan Jönson, Cristina Caprioli, Emelie Johansson och Marcus Doverud som i enskilda diskussioner tog sig tid och berättade om processen kring "The Piece" under hösten 2014 och gjorde det möjligt för mig att skriva denna tolkning. Tack även

till Yuk Hui som delade med sig av sina tankegångar kring Simondon och Deleuze i relation till modulation som också inspirerat texten. Svenska översättningar av "Postskriptum om kontrollsamhällena" av Sven-Olov Wallenstein (Raster förlag, 1998).

skapandet. Det är här, på högst prekär terräng som hela tiden kräver ett sisofysarbetande för att inte disintegrera, som "The Piece" kan utreda politisk-språkliga nyanser.

Frågan om politiken går inte att komma undan. Den depolitiserings av politiken som sker efter omöjligheten är givetvis genomsyrad av ideologi. Post-subjektivitet och nyliberalism är intimt förknippade. Jönson tar avstamp i Gilles Deleuzes "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle" (Postskriptum om kontrollsamhällena, 1990), en text som beskriver hur Michel Foucaults disciplinsamhälle har vänts ut och in, det stängda rummet ersatts av en generalisering och universalisering av samma ofrihet. I vår heltäckande fängelsevärld utövas, som Deleuze säger med en mening inspirerad av Paul Virilio "les formes ultra-rapides de contrôle à l'air libre", det vill säga snabb kontroll utanför rummet, utomhus, i det *fria*. Men tonvikten är inte på Virilios snabbhet utan på det ut-och-in vända rummet. Deleuze föreslår, efter Gilbert Simondon, ett paradigmskifte från formandet, gjutning/formatering, till modulerings. Med andra ord från kommunikation till information. Här skulle Deleuze ha kunnat prata om en kontroll som försöker utöva sin makt över det virtuella då informationen kännetecknas av en konsistens snarare än existens. Informationen är ett system som skapar sina egna kategorier för att förmedla, spara och förstöra. Det är en skrift vid sidan av det talade, vad Deleuze också kallar ett "mouflage auto-déformant qui changerait continûment" (självedformerande formering i ständig förändring).

"Att att dröngrajma" och "The Piece" kan läsas som exempel på de nya vapen som Deleuze efterlyser. Frammodulerat ur den nanopolitiserade kroppen (där kroppen blir till ett moln av metadata) framträder kroppens fysikalitet som en märklig rest. Här kan en farmakologisk vändning, motgiftet efter giftet, skönjas. Kroppens singularitet och idiosynkratiska spår formar även modulerandet. Den "överlever", för att låna ett ord från Jönson, då även dess defekter, och dess största defekt är existerandet i kroppslig thanatoid form, kan utgöra grunden för en individuation efter en individuell nedbrytning som aldrig kan vara helt och hållet total. Formandet av modulationen innebär också att kroppen aldrig bara är ett kärl. Det är tack vare detta som författaren som förlorat sitt författarskap i molnet ändå kan skriva fram sin mänsklighet på samma sätt som dansaren som förlorat sin gestaltande mimik ändå kan "härma fram" singularitet.

Kroppen "överlever" således, eller mer korrekt vore, med Jönson, att säga att det blir kroppens arbete, att överlevandet blir till ett "jobb" och en aktiv handling.

Som att röra sig. Som att skriva. Ett försök att "förstå" som motsäger individuell uppluckring. När Jönson skriver att en ren maskinskrift inte kan existera eller när Capriolis rörelsemönster visar på det samma i den inledande sektionen av "The Piece" där Doverud och Johansson följer en inspelning av Caprioli på en laptop, är det inte en tragedi. Vi måste vänja oss av med den romantiska tanken om en texts eller en rörelses a-sociala upphöjdhet. I modulationen finns ingen klar medieteologi, allt är del av processen. Samtidigt är detta räddningen. Uttrycket är redan ett historiskt assemblage, en diskursiv process som av naturlighet blir säreget på grund av de specifika processer som kommit samman för att producera en given rörelse eller ett givet ord i en given kropp.

Jobbet, slitet, med att förstå och att överleva producerar förbiflimrande förnimmelser av singularitet, subjektivitet. Genom delbarheten, kroppen och sinnets mimetiska färdigheter, kristalliseras odelbarhet, det som aldrig kan pluraliseras utan bara kan bli en annan odelbarhet genom en transduktion. Både Jönson och Caprioli verkar mena att det utan arbetet är lönlöst att tro att samma effekt kan produceras. Samtidigt ger också verk som "Att att dröngrajma" och "The Piece" ett intryck av ett arbete som sker framför våra ögon, ett arbete som vi tvingas till att delta i för att över huvud taget få något ut av det vi läser eller ser. Alternativen är också glasklara: antingen "gå under" i den individuella politiseringen, passivt låta sig sprängas i fraktalflammans miljoner oväsentligheter, eller "uppgå" i subjektivitetschimärer, en aktiv och av samhället uppmuntrad psykotisk superimponering av den symboliska verkligheten över den imaginära.

Arbetet med den jönsonska "biogrammatiken" leder kanske främst till en aktivering av minnet, ända ned till det mytologiska urslemslagret, där hemsökelse och omedvetenheter samsas i "Modrandemålet. Fadrandelagen". Om skrivandet och läsandet är en "avrealisering" är det i denna kontext också något eftersträvt. Utan distans till den biogrammatiska hågkomsten blir konventioner till sanningar, kort och gott. Att minnas och att skriva subjektet som en upprepning är att producera ett överlevande överskott. Och det som slitet, arbetet, leder till är hoppet om att någon annan kan komma ihåg vår hågkomst och bygga vidare på vår ansträngning. Någon synkron kommunikation, en klassisk dialog, existerar strängt taget inte. Och vi kan bara förstå vår positions specificitet, även om den visserligen är sammanflätad med en myriad andra subjekt- och objektsformationer. Mötet mellan två subjekt är som drömmen om den rätta handlingen som i verkligheten alltid är för tidig eller för sen.

I "The Piece" har Cristina Caprioli också återvänt till Samuel Becketts "Not I" (1972) som citeras dels genom en videoupptagning av Emelie Johanssons mun, dels i föreställningens slut då Doverud och Johansson med omänsklig hastighet läser "Att att dröngrajma" på svenska. Hur kan den till synes existenslösa tala fram sin existens? Så länge det sker har något slags uppskov av undergången inträffat. Becketts ursprungliga rollkaraktär var offer för ett diffust trauma som efter Caprioli kan förstås som omöjligheten. Och efter omöjligheten är icke-jaget paradoxalt nog kanske det enda sätt vi har för att nå en subjektivitet som hellre skulle benämnas individuation – en process.

Mellan Caprioli, Jönson och Beckett är det värt att stanna upp ett ögonblick och från ett rent formellt perspektiv undersöka vad det är som sker på scenen i "The Piece" i detta möte. Caprioli låter "Becketts" mun tala "Jönsons" text och ifrågasätter i samma andetag självklarheten i att något tillhör någon. Och om detta är fallet så går det också att buktala sig själv, härma sina "egna" rörelser. Ofta härmar vi också vad som vi tror är vårt begär, ett begär som med stor tydlighet befinner sig utanför oss samtidigt som det definierar våra subjekt. Som kroppen utanför texten, och texten utanför kroppen.

Att vara sig själv i meningen att vara sin egen onaturlighet är något av det allra svåraste. Då är det mycket lättare att gestalta. Caprioli arbetade intensivt för att liksom Beckett producera en situation där karaktärerna inte spelar, dansar, en karaktär även om det rör sig om upprepningar. Samtidigt arbetade dansarna fram egna förslag, som att i början röra sig i bar underkropp vilket ledde till en omedelbar destabilisering av publikens förväntningar och koncentration. En nakenhet som avväpnande inbjuder till lika mycket fysiologisk identifikation som omedelbar singularitet och ensam utsatthet. Andra förskjutningar sker genom att delar av Jönsons text återges på ett främmande språk som dansarna hör i hörselsnäckor och sedan härmar. Ytterligare en genom att med mikrofoner förstärka kroppens ljud.

Under föreställningen kan publiken röra sig genom ett landskap av bildskärmar och teknik, frivilligt följa dansarna som förflyttar sig mellan olika stationer med rörelser som tar dem från stående till krälände. Det är alldeles uppenbart att det inte finns någon prioriterad punkt genom vilken publiken kan göra dansarna till gestaltade karaktärer mot föreställningens vilja. Och främst av allt berövas publiken fiktionen att de själva kan vara icke-kroppar. "The Piece" når snabbt en koncentration där också publikens gestik blir till medvetna

instanser i den pågående sammanflätningen av horisonter. Att spela föreställningen är således på en rad sätt alltid en upprepning som påminner om att ingen gång är identiskt med en annan och, i slutändan, att historien aldrig upprepar sig även om den kan börja om.

Det reproducerbara är intimt förknippat med Jönsons "avrealisering", men istället för att lyfta fram dansen med en icke-reproducerbar mediespecificitet som ger den ett försprång i relation till texten är resultatet återigen att understryka överlevnadsarbetet. I konversationerna kring "The Piece" återkommer en idé om "läsningen", i mångt och mycket ett läsande av "Att att dröngrajma" som utfördes av Caprioli, Doverud och Johansson, ofta med Jönsons medverkan, under repetitionerna. En beskrivning, i långa stycken, av en idealisk konstnärlig transduktionspraktik där högsta möjliga omsorg lades i att föra "informationen" till en ny och temporär "form". Men det är också viktigt att påminna oss om att "The Piece" lika lite handlar om en realisering av textens potential i ett danssammanhang som att Jönsons text vore en realisering av filosofins potential inom poesin. Efter omöjligheten är allt olika typer av upprepningar och alternativen står mellan olika typer av avrealiseringar, antingen som individuella negationer eller individuerade negationer av negationer. Avrealiserandet av det möjliga skapar inte en ny omöjlighet, antingen leder det tillbaka till den ursprungliga omöjligheten eller så blir den till ett farmakologiskt steg genom sjukdom till en nya metastabil hälsa.

Temat återkommer både i Jönson och i Caprioli. Det finns ett överskott bortom kärnan som inte kan förgöras eftersom det utgör en ny typ av odelbarhet i konstant och modulerande förvandling. En tanke som reducerar "kärnan", som ett subjekts "sanning", till en lika from som naiv förhoppning om autenticitet. Det går inte att gräva fram "kärnan" från lager av kroppslighet och språklig diskursivitet. Den har förlorats och i ett och samma ögonblick upphört att någonsin existera. Samtidigt är det omöjligt att uttrycka våra begär utan denna avsaknad av det som inte finns. Det är också detta som utgör omöjligheten. Och frågan är som sagt hur konsten, efter omöjligheten, kan skapa möjliga uttryck, möjliga former.

Det är instruktivt att jämföra förhållandet till omöjligheten med den som Gilles Deleuze tecknar genom Samuel Beckett i essän "L'Épuisé" (Den utmattade). Även om texten är skriven 1992, bara två år efter filosofens postskriptum, är det i det närmaste chockerande att läsa en utforskning från vilken politiken har så kliniskt blivit avlägsnad. Som om allt på en och samma

gång skulle kunna ha en politisk verklighet och en estetik i en schizoid uppdelning. Detta föder frågan vad traumat egentligen utgörs av. Vad som konstituerar omöjligheten, då utmattningen också, eller kanske främst, är en utmattning av möjligheter, en utmattning av det som ännu inte är realiserat.

Deleuze beskriver fyra utmattningar av möjligheter, eller *det möjliga*, i Beckett: en utmattande serie eller kombination av saker, ett utsinande av rösters flöde, ett uttunnande av platsers möjligheter och/eller utspredande och förminskande av bildens makt. Språket kan uttrycka detta förhållande genom dess hål, pauser eller tystnader som också migrerar mellan olika medier och fysiska förhållanden. För Deleuze äger detta förhållande symptomatiskt nog en rumslighet då det också utgör ett stängt men globalt definierat "espace quelconque" (vilken-som-helst-plats, på engelska *any-space-whatever*). Termen kommer från Deleuzes filmteoretiska arbete och inspirerades av studenten Pascal Auger. Den försöker beskriva liminala platser, undantag, som definieras genom två processer. Den första utgörs av avbrott, platsens delar och dess innebörders förhållanden är inte givna eftersom de bara kan komma från en subjektiv synvinkel tillhörande en karaktär som inte längre medverkar i fiktionen. Den andra processen är en evakuering inom vilket traumat inte ligger i att karaktärer mister medspelare, utan att de mister sig själva.

Rumsligheten som dröjer sig kvar i Deleuzes begrepps-värld och en ovilja att ge upp den panoptiska analysen skvallrar om att Deleuze efter omöjligheten ("Post-scriptum") återvände till omöjligheten i "L'Épouse". Det går till och med att se Beckettövningen som ett misslyckat försök till en utmattning av omöjligheten. Beckettanalysen skapar inte nya vapen mot kontroll-samhället, även om den är en stundtals lysande undersökning av disciplinära, formande, gjutande, präglade system. I den mest radikala tolkningen går den till och med att utläsa som disciplinanalysens sista steg, sista hållplats, innan den slutgiltiga omöjligheten. Detta framgår kanske tydligast i Deleuzes idé om en lika stängd som globalt definierad vilken-som-helst-plats. Kontrollen, den stängda definitionen, gör kardinalpunkter möjliga och det globala sammanfattar världen som en totalitet av utmattade möjligheter.

Ett "efter omöjligheten" är också "efter rumsligheten". För vilken rumslighet kan vi längre tala om kontroll sker i det fria, helt öppet? Ett resultat av detta är att rumsligheten heller inte längre kan utgöra grunden för de farmakologiska vapen som bekämpar den öppna kontrollen, biogrammatiken och det som Jönson efter

Deleuze kallar för "dividuell politisering". Rummet och platsen för med sig en air av det förflutna. Även den nya digitala filosofin, som Mark Hansen i *New Philosophy for New Media* (2004), har laborerat med begreppet på ett sätt som inte saknar nostalgi. Visserligen är digitala vilken-som-helst-platser obeboeliga, men det är bara en negation som understryker den ursprungliga (rumsliga) termens värde. Det är som om omöjligheten aldrig inträffat, inte bara som traumatisk verklighet men också som det där yrvakna konstaterandet att vi överlevde och att vi befinner oss efter omöjligheten.

Det faller på sin egen omöjlighet att plats- eller tidsmetaforer med någon sanning skulle kunna sammanfatta "The Piece". Stycket beskriver således inte den plats som vi befinner oss i, inte heller den tid som vi tidigare talade om som den "samtida". Snarare möts vi av en oliktida process påverkad av minnesexternaliseringar som var och en har olika ingångar i. En slags kollektiv individuation som är ytterst, på gränsen till en vetenskaplig metodologi, självmedveten.

Caprioli låter oss inte för ett ögonblick glömma bort att allt är process snarare än plats. Det går inte att avskrivna sig ansvar genom att betrakta det arbete som Jönson, Caprioli, Doverud och Johansson, samt andra runt produktionen, har utfört som en avslutad produkt. Det är således ett självändamål att påpeka avbrotten mellan platser, tider och medier (som språk). Föreställningen pågår trots avbrotten och så länge den gör det så finns det möjligheter efter omöjligheten. Föreställningen fortgår också i helt andra föreställningar, det vill säga de uppsättningar som arbetet med Jönson senare gav upphov till.

Modet som kompositverket "The Piece" förmedlar är en fortsättning på det "efter" som den kommenterar. En frihet, med andra ord. En process som inte vill nå till ett slut som verk utan i stället ärligt förmedlar att det endast kan fungera i rörelse. Och här kan åskådarens omsorg komma till uttryck som med tydlighet ligger bortom och efter uppsåtet och inlemma åskådan i deltagandet. När Roland Barthes 1968 skrev om "La mort de l'auteur" (författarens död) förutspådde han läsarens födelse. Vad han inte lyckades prognostisera var karaktärens uppror mellan dessa två poler. Efter slutet på ett "utanför" texten eller rörelsen finns bara ett inuti som raderar skillnaderna mellan verk och verklighet. Men det krävs konstnärligt djärvhet för att erkänna denna nya situation.

Karaktärens uppror i "The Piece" kan leda till oförväntade resultat, som en önskan att ömt vårda idéer,

klichéer och metaforer som texten och rörelsen omedvetet föder. Vilka dessa må vara är i sammanhanget mindre intressant, det viktiga är att "The Piece" inte avbryter dem utan låter dem fortgå och fortplanta sig i nya modulationer. Inte tolkningar, i sträng mening, utan efterkonstruktioner i ordets mest positiva betydelse. Det går heller inte att utesluta att "The Piece" också har samma effekt på dess skapare som också samtidigt är karaktärer i verket. Föreställningen tar steget från att vara, med allt det arbete som har gått åt för att skapa detta vapen, en entropisk urladdning till att bli en negentropisk, energialstrande, process. Efter omöjligheten finns möjligheten där igen som det första steget efter förlamningen. Traumat är del av tillfrisknandet när alla vapen kommer ur sjukdomen. Den största sanningen i relation till detta som "The Piece" förmedlar är att överlevandet är ett arbete som inte ska förväxlas med acceptans.

Axel Andersson