Sinnlighet som gräns och öppning

Estetik i Merleau-Pontys *Le Visible et l'invisible*

Av: Karolina Palmgren

Handledare: Erik Wallrup
Södertörns högskola | Institutionen för Kultur och lärande
Magisteruppsats 30 hp
Estetik | Höstterminen 2019

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

The Sensuous as Limit and Opening: Aesthetics in Merleau-Ponty's *Le Visible et l'invisible.*

With his unfinished work *Le Visible et l'invisible* Maurice Merleau-Ponty began to formulate a poetic ontology—a philosophy that places art in center of the experience of Being, and which is therefore possible to understand as an aesthetics. The essay examines *Le Visible et l'invisible* as an aesthetics in the double sense as a theory of how perception relates to cognition and what impact the arts has to this relation. It focuses on the perception's openness towards a world beyond the subject, a world that the subject is connected to through its corporeality. It examines how the sensuous ideas of the arts indirectly brings forth the experience of the invisible layers of Being, the latent connections that lines and supports the visible, and how the arts therefore can be said to bring forth a new truth. It examines how these sensuous ideas come into expression, which forms they take. With that the question about form and content, expression and meaning, of the art work is activated. Perception is understood as the simultaneous limit and opening, as the place of the event that creates the world.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Med sitt ofullbordade verk *Le Visible et l'invisible* påbörjade Maurice Merleau-Ponty formulerandet av en poetisk ontologi – en filosofi som sätter konsten i centrum för erfarenheten av Varat och som därmed går att förstå som en estetik. Uppsatsen undersöker Merleau-Pontys *Le Visible et l'invisible* som en estetik i den dubbla bemärkelsen av en teori om sinnlighetens relation till tänkandet och vilken betydelse konsten har för denna relation. I fokus är sinnlighetens öppenhet gentemot en värld bortom det enskilda subjektet, som detta subjekt står i kontakt med genom sin kroppslighet. Här undersöks hur konstens sinnliga idéer indirekt frambringar en erfarenhet av Varats osynliga lager, de latenta samband mellan Varats framträdelser som följer och bär upp det synliga, och hur konsten därmed kan sägas frambringa en ny sanning. Här undersöks hur dessa sinnliga idéer kommer till uttryck, vilka former de antar. Med det aktiveras frågan om konstverkets form och innehåll, uttryck och mening. Sinnligheten förstås som samtidig gräns och öppning, som plats för den händelse som skapar världen.

Innehållsförteckning

Inledning 3

Syfte och frågeställningar 3

Tidigare forskning och avgränsning 4

Teori och metod 6

Disposition 10

Språk och översättningar 11

Del 1: Sinnlighetens plats i Merleau-Pontys filosofi 12

Kroppen och världens kött 15

Tyngden av tiden 19

Sammanflätning - kiasm 20

Konstens sinnliga idéer 21

Poetisk ontologi 22

Del 2: Sinnlighetens uttryck 25

Rytm, form, tanke 27

Rytm som flödets tillfälliga form 33

Rytm som relation 34

Tyngd, fall, resonans 36

Inre bilder - det imaginära 38

Den språkliga bilden 47

Del 3: Sinnlighet som gräns och öppning 48

Form och upplösning 48

Sinnlighet, händelse, sanning 50

Sammanfattning 52

Litteraturförteckning 55

Inledning

Syfte och frågeställningar

Maurice Merleau-Ponty utvecklar i *Le Visible et l'invisible* – ett verk som förblev ofullbordat i och med hans alltför tidiga bortgång – en filosofi som placerar människans kroppslighet och sinnlighet i centrum för hennes öppenhet mot världen.[1] Texten berör kroppslighetens öppning mot *synliga* och *osynliga* lager: hur dessa lager, vilka genomkorsar allt Vara, sammanfaller, men likväl behåller sin skillnad, genom Varats veckade struktur.

I Merleau-Pontys sena filosofi öppnas subjektets intentionalitet, på ett tydligare sätt än i hans tidiga filosofi, upp mot ett dialektiskt pendlande mellan receptivitet och aktivitet. Här utvecklas idén om *kiasmen*: perceptionens sammanflätningar av tanke och kropp, språk och sinnlighet. Här får också sinnligheten i konsten en särställning genom varseblivningens öppenhet mot Varats osynliga lager, genom konstens *sinnliga idéer.* Denna särställning hos konsten formuleras som en *poetisk ontologi*. Här finns alltså ett anspråk på ett samband mellan konst och Vara. Merleau-Ponty benämner aldrig detta samband som en *estetik,* likväl är det möjligt att utläsa en estetik ur *Le Visible et l'invisible.*

Denna uppsats tar sin utgångspunkt i Merleau-Pontys sena filosofi. Syftet är att undersöka sinnlighetens relation till tänkandet hos Merleau-Ponty som en estetik. Estetik kan i vidare bemärkelse förstås som teori om varseblivningen och dess relation till tänkande, i snävare som teori om konstarternas inverkan på denna relation. För Merleau-Ponty är dessa sammanlänkade och följaktligen kommer båda dessa aspekter beröras. I fokus är sinnlighetens öppenhet mot någonting utanför eller bortom oss själva. Detta bortom ska här inte förstås i idealistisk mening, som en högre sfär bortom erfarenheten, utan som en samhörighet med en värld som är större än det enskilda subjektet, som detta subjekt likväl står i kontakt med *genom sin kroppslighet*. Merleau-Ponty söker ett sätt att förena idealism och empirism genom en dialektisk metod som både bygger vidare på och samtidigt avslöjar otillräckligheten i tidigare riktningar. I fokus är också hur konsten för Merleau-Ponty innehar en särskild förmåga att öppna upp varseblivningen för en erfarenhet av detta bortom.

De frågor uppsatsen ämnar utreda är:

– Hur är denna sinnlighetens öppenhet gentemot en värld bortom den egna kroppsligheten

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).

beskaffad, enligt Merleau-Ponty?

– Hur kommer de sinnliga idéerna till uttryck, vilka former antar de?
– Hur ser relationen mellan sinnlighet, konstens uttryck, tänkande och sanning ut, med utgångspunkt i Merleau-Pontys sena filosofi?
– Hur kan vi, med utgångspunkt i denna estetik, förstå den för estetiken centrala frågan om form?

Tidigare forskning och avgränsning

Merleau-Ponty tillhör den fenomenologiska traditionen inom den kontinentala filosofin, verksam i efterkrigstidens Frankrike. Han är framför allt influerad av Husserl, Heidegger och Hegel, men även av strukturalismen och gestaltpsykologin. Med sitt huvudverk *Phénoménologie de la perception* [1945] etablerar han sin inriktning mot en *varseblivningens fenomenologi*.[2] Merleau-Ponty ger så redan tidigt sinnligheten en särställning i sin filosofi, en särställning som han senare kommer att fördjupa genom att framhäva konstens betydelse för en djupare erfarenhet av Varat och genom att påbörja formulerandet av en poetisk ontologi. Det sker alltså en utveckling från hans tidiga filosofi till hans senare, en utveckling som antingen kan läsas som ett spänningsförhållande eller en kontinuitet.

Merleau-Pontys filosofi spänner över många områden och har haft stor betydelse för vitt skilda forskningsfält, inte minst konst och estetik. Gränsdragningar mellan forskning om de enskilda konstformerna och en mer generell estetisk filosofi är inte helt självklara att göra, men det går att skilja ut några fält där Merleau-Ponty haft särskilt inflytande. Mitt syfte är dock inte att undersöka de enskilda konstformerna utan mina frågeställningar avser Merleau-Pontys estetik mer generellt. Jag har därför valt att inte särskilt behandla de två konstområden som kanske framför allt förknippas med Merleau-Ponty då de återkommande förekommer i hans texter: dels måleriet, där ”Cézannes tvivel”, ”Det indirekta språket och tystnadens röster” och ”Ögat och anden” räknas till de mest betydelsefulla av hans essäer[3]; dels litteraturen, som

---

[2] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).

[3] Maurice Merleau-Ponty, ”Cézannes tvivel”, ”Det indirekta språket och tystnadens röster” och ”Ögat och anden”, i Maurice Merleau-Ponty, *Lovtal för filosofin*, övers. Anna Petronella Fredlund (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004), 105–125, 127–182, 281–319. Essäerna behandlar måleriet men kan också läsas som en mer generell estetik, sammanhängande med Merleau-Pontys filosofi. Jfr Anna Petronella Fredlund,”När tanken tar kropp - om Merleau-Pontys filosofi”, inledning till *Lovtal för filosofin*, 30–31.
Bland litteraturen om Merleau-Ponty och måleri kan nämnas en antologi som både innehåller och kommenterar dessa essäer: *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*, red. Galen A. Johnson och Michael B. Smith (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993).

har särskild betydelse för hans indirekta filosofi.[4] Dessa konstformer motsvaras av Merleau-Pontys särskilda upptagenhet av seende och språk.

Fenomenologin i allmänhet och Merleau-Ponty i synnerhet har haft ett stort inflytande inom dans- och teatervetenskapen, då hans filosofi betonar varseblivning, förkroppsligande och närvaro, vilket ligger dessa konstformer nära.[5] Forskningen avhandlar dock ofta inte Merleau-Pontys filosofi direkt, då han själv inte nämner dessa konstformer i särskild stor utsträckning, utan hans filosofi fungerar snarare som teoretisk utgångspunkt för detta fält.[6] Jag anknyter inte heller direkt till dansforskningen i uppsaten, även om fältet berörs genom exempel från egna danspraktiker. Dessa fungerar istället som exempel utifrån en mer övergripande estetik.

Bland de ämnen som rör estetik i en mer generell bemärkelse och som återkommande tematiserats i forskningen om Merleau-Ponty återfinns frågan om uttryck (*expression*) och mening och dess relation till ontologi. Här undersöks den poetiska ontologi som innebär ett indirekt frambringande av mening och hur denna tar sig uttryck.[7] Ett annat ämne rör bildtänkande och det visuella i mer generell bemärkelse.[8] Genom detta fält länkas det sinnliga

---

[4] Till de mest tongivande forskarna om litteratur och Merleau-Ponty hör Mauro Carbone, *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy* (Evanston, Ill.:Northwestern University Press, 2004); Mauro Carbone, *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*, övers. Niall Keane (Albany: State University of New York Press, 2010).

På svenska har Lovisa Andén skrivit en avhandling som undersöker relationen mellan litteratur och erfarenhet hos Merleau-Ponty, utifrån opublicerade respektive nyligen publicerade arbetsanteckningar av densamme: Lovisa Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl* (Uppsala: Department of Philosophy, Uppsala University, 2017).

[5] I Sverige till exempel genom Anna Petronella Foultier, ”Towards a Phenomenological Account of the Dancing Body: Merleau-Ponty and the Corporeal Schema”, i *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer’s Practice and Corporeality*, red. Anna Petronella Foultier och Cecilia Roos (Stockholm: Firework Edition, 2013), 51–71. Antologin är resultatet av ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt som integrerar danspraktiker och teori.

[6] Till exempel i Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, övers. Saskya Iris Jain (New York: Routledge, 2008); och *The Senses in Performance*, red. Sally Banes och André Lepecki (New York: Routledge, 2007).

[7] Här kan nämnas Renaud Barbaras som tar sig an att utveckla den poetiska ontologi vilken Merleau-Ponty endast hann påbörja: Renaud Barbaras, *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty’s Ontology*, övers. Ted Toadvine och Leonard Lawlor (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004); samt Véronique M. Fóti som undersöker frågan om uttryck hos Merleau-Ponty genom estetik, biologi och ontologi: Véronique M. Fóti, *Tracing Expression in Merleau-Ponty. Aesthetics, Philosophy of Biology, and Ontology* (Evanston: Northwestern University Press, 2013).

[8] Mauro Carbone undersöker det visuella som den andra, sinnliga sidan av idén hos Merleau-Ponty i en bok som speglar hans tidigare *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*: Mauro Carbone, *The Flesh of the Images: Merleau-Ponty between Painting and Cinema*, övers. Marta Nijhuis (Albany: State University of New York Press, 2015); James B. Steeves och Trevor Perri behandlar föreställningsförmågan och det imaginära som integrerade kroppsliga fenomen hos Merleau-Ponty: James B. Steeves, *Imagining Bodies: Merleau-Ponty’s Philosophy of Imagination* (Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 2004); Trevor Perri, ”Image and Ontology in Merleau-Ponty", *Continental Philosophy Review*, vol.46. no.1 (2013): 75-97.

och det ideala, det synliga och det osynliga, som hos Merleau-Ponty utgör varseblivningens två sidor. Ett tredje område rör estetik som filosofisk disciplin i den filosofiska tradition som i Kants efterföljd behandlar estetiken som en egen domän.[9] Dessa tre områden är centrala för uppsatsens frågeställningar och behandlas genom sekundärlitteraturen, vilken presenteras under ”Teori och metod”. Ämnet för uppsatsen är alltså inte avgränsat till ett specifikt område, utan frågorna genomkorsar flera fält. Snarare än att heltäckande avhandla ett avgränsat område handlar uppsatsen om att finna de skärningspunkter mellan skilda fält som genom sina inre samband förmår frambringa en idé om estetik utifrån Merleau-Ponty.

Språk är ett av Merleau-Pontys viktigaste teman. Detta berörs i uppsatsen genom *kiasmen (le chiasme)*. Begreppet är hämtat från retoriken och innebär ett dubbelt överkorsande. Merleau-Ponty använder det bland annat för att beskriva hur sinnlighet och språk överkorsar varandra i varseblivningen. Detta överkorsande innebär också en omvändbarhet *(reversibilité)*. Kroppslighetens sammanflätande av språk och tänkande är något som återkommande lyfts fram i forskningen.[10] Detta görs ofta på ett sätt som förstärker den varseblivningens fenomenologi som kommer till uttryck i *Phénoménologie de la perception*, som ett intentionellt utåtriktat förkroppsligande av medvetandet (*embodied mind)*. Jag vänder mig istället till sekundärlitteratur som, liksom Merleau-Ponty själv, lämnar begreppet medvetande (även det förkroppsligade), och mer radikalt söker en teori som utgår från en initial *reception* i varseblivandet, men där receptivitet och aktivitet samverkar. Här betonas istället det ömsesidiga beroendet i en delad värld.

Teori och metod

Uppsatsen utgår framför allt från Merleau-Pontys sena filosofi i *Le Visible et l’invisible* [1964]. Verket förblev ofullbordat i och med hans bortgång 1961 och gavs ut postumt, vilket naturligtvis innebär ofullständiga resonemang som öppnar för skilda tolkningar. Den senare delen av verket består av arbetsanteckningar och även den tidigare delen är publicerad i ett ofärdigt skick med inskjutna kommentarer av författaren. Lovisa Andén påpekar att Merleau-

---

[9] Galen A. Johnson undersöker Merleau-Pontys estetik som utgående från begäret och i förhållande till estetiska begrepp som det sköna och det sublima för att finna hos honom det sammanflätade sköna-sublima, Galen A. Johnson, *The Retrieval of the Beautiful: Thinking Through Merleau-Ponty's Aesthetics* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2010).

[10] I Sverige bland annat genom Anna Petronella Foultier, *Recasting Objective Thought: The Venture of Expression in Merleau-Ponty’s Philosophy* (diss., Stockholms Universitet, 2015).

Pontys senare filosofi bygger vidare på den tidigare filosofin på ett sätt som ofta alluderar till tidigare resonemang och komprimerar argumentet, vilket kan göra texten svårtolkad och lätt att missförstå.[11] Detta sammantaget öppnar upp för skilda förståelser av Merleau-Pontys filosofi. Men det möjliggör också en friare ram för tolkningar som kan verka produktiva, vilket kan ses som i linje med Merleau-Pontys egen syn på filosofi som alltid öppen och oavslutad.[12] Uppsatsen utgår från Merleau-Pontys text, men följer också frågan om hans estetik vidare in i en undersökning där sekundärlitteraturen får spela en större roll för argumentet.

Jag har valt att vända mig till litteratur som på olika sätt fördjupar frågan om sinnlighetens kontakt med en värld bortom den egna kroppsligheten och hur konst i olika former förmår frambringa en djupkontakt med detta bortom.

Helena Dahlbergs *Vad är kött?: kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi*, är en tillgänglig och välskriven utredning av Merleau-Pontys begrepp *kött (le chair)* utifrån *Le Visible et l'invisible*.[13] Begreppet *kött* är en utveckling ur Merleau-Pontys begrepp *corps propre*, hämtat från Edmund Husserls *Leib*, som innebär en levande kropp, till skillnad från *Körper* som är ett dött ting.[14] Dahlberg lyfter fram den spänning i begreppet som det franska *chair* innebär och hur Merleau-Ponty använder detta begrepp metaforiskt.[15] *Chair* innebär i en vardaglig betydelse en mänsklig, kännande och sårbar kropp, och därmed betonas dess vara som levande, där det förgängliga redan ingår. Merleau-Ponty vidgar betydelsen av *chair* till att omfatta allt Vara. Dahlberg menar att det är just i denna spänning, mellan det bokstavliga uttrycket och det metaforiska, mellan den betydelse det redan har och den filosofiska utvecklingen av det, som vi ska finna dess betydelse. Begreppet syftar på en underliggande struktur eller vävnad som håller samman Varat.

---

[11] Lovisa Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl*, 15, 20–21.

[12] Jessica Wiskus, *The Rhythm of Thought: Art, Literature, and Music after Merleau-Ponty* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 1–2.

[13] Helena Dahlberg, *Vad är kött?: kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi* (Göteborg: Glänta produktion, 2013). Boken är en version av Dahlbergs avhandling i idéhistoria, Helena Dahlberg, *Vikten av kropp: frågan om kött och människa i Maurice Merleau-Pontys* Le visible et l'invisible (diss., Göteborgs Universitet, 2011).

[14] Fredlund,"När tanken tar kropp", 13.

[15] Dahlberg, *Vad är kött?*, 20–22.

Varseblivningen förklaras av Merleau-Ponty som Varats veck över sig självt och utgör, till skillnad från det en traditionell filosofi tillerkänner rationaliteten, den skärningspunkt, *glipa (écart)*, eller öppning som vi kan förstå som central för vår delaktighet i världen men också för tänkandet. Genom varseblivningen får även konsten en framträdande roll, både genom att fördjupa vår delaktighet med världen och genom frambringandet av de osynliga samband som håller samman världen.

Varseblivningens relation till en värld bortom den egna kroppsligheten – hur denna relation ser ut enligt Merleau-Ponty – undersöks genom en närläsning av *Le Visible et l'invisible*, och med hjälp av Dahlbergs *Vad är kött?*. Här ges också konturerna av den poetiska ontologi som Merleau-Ponty påbörjar formulerandet av i sin sena filosofi.

Jessica Wiskus *The Rhythm of thought: Art, Literature, and Music after Merleau-Ponty* ägnar sig mer explicit åt konstens relation till tänkandet hos Merleau-Ponty och hon utvecklar begreppet *rytm*, som kan förstås som parallel till köttet eller Varats veck över sig självt. Detta begrepp ligger till grund för en diskussion om sinnlighetens former och relationen mellan sinnlighet och tanke.

Glen A. Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World: Silence, Ethics, Imagination, and Poetic Ontology* diskuterar hur Merleau-Ponty förhåller sig till föreställningsförmågan genom ett slags synestetiskt bildtänkande i varseblivningen.[16] Dessa tre texter utgör, utöver primärlitteraturen, uppsatsen teoretiska centrum.

Genom att sammanfläta läsningar av Merleau-Ponty med Wiskus, Dahlberg och Mazis söker jag resonanser mellan texterna som kan öppna upp frågan om sinnlighetens relation till tänkandet. *Sammanflätning (entrelacs)* är ett av de begrepp som Merleau-Ponty introducerar för att överbrygga de dualismer som präglat filosofin sedan Platon. Jag använder här sammanflätning som en metod att läsa texterna i dialog med varandra, för att uppenbara nya samband. *Resonans* länkar till Wiskus användning av begreppet, då det innebär en utvidgande effekt som följer av att föra samman skillnader och sätta dem i relation till varandra. Det som förloras med denna metod är en systematisk genomgång av Merleau-Pontys argument i en avgränsad fråga. Här möjliggörs istället ett frambringande av en idé om estetik genom skärningspunkten mellan skilda teman, vilket svarar mot Merleau-Pontys egen filosofi där de inre sambanden mellan skilda uttryck innehar en ontologisk status.

---

[16] Glen A Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World: Silence, Ethics, Imagination, and Poetic Ontology* (Albany: State University of New York Press, 2016).

Frågan om sinnlighetens och konstens relation till tänkandet behandlas dels genom Merleau-Ponty själv, dels genom en diskussion utifrån *form*. Här får Wiskus begrepp *rytm* fungera som en länk från Merleau-Ponty till den för estetiken centrala frågan om relationen mellan form och innehåll, vilken behandlas med hjälp av Émile Benveniste och mot bakgrund av Kants estetik. Benveniste kommenterar i ”Det språkliga uttrycket för begreppet ’rytm’ ” begreppet rytm och dess etymologi.[17] Denna text bidrar till att länka Wiskus rytmbegrepp till frågan om form och sinnlighetens uttryck. Kant får här fungera som en bakgrund i denna diskussion, då frågan om estetik, sinnlighet och form kan sägas härröra från hans *Kritik av omdömeskraften.*[18]

Dahlberg utvecklar också ett eget perspektiv på kropp, tyngd och närvaro som är relevanta för min korsläsning av henne och Wiskus.

Sinnliga korskopplingar och synestesier blir utgångspunkt för en diskussion om Merleau-Pontys anspråk på en konstens förmedlande av sanning, och vad denna sanning innebär. Här blir Mazis begrepp om *det imaginära* vägledande. Mazis gör också kopplingar till Gaston Bachelard, som också till viss del inspirerat Merleau-Ponty, samt Jean-Luc Nancys *The Ground of the Image* som är upplysande för min undersökning.[19] Nancy kan sägas fortsätta den fenomenologiska traditionen in i en post-fenomenologi.

Då ämnet rör konstens *sinnliga idéer* och hur de kommer till uttryck, spelar exempel från konstnärliga uttryck en tydliggörande roll, och blir del i sammanflätningen. Dessa exempel utgår dels från sekundärlitteraturen, dels är de hämtade från egna praktiska kunskaper och erfarenheter från konstnärliga praktiker.

Till min hjälp för att sammanfatta Merleau-Pontys bakgrund och placera honom i en filosofisk kontext har jag använt mig av Anna Petronella Fredlunds inledning ”När tanken tar kropp – om Merleau-Pontys filosofi”, i *Lovtal för filosofin*, Merleau-Pontys essäer i urval och översättning av Fredlund; Taylor Carmans inledning i *The Cambridge Companion to*

---

[17] Émile, Benveniste, ”Det språkliga uttrycket för begreppet ’rytm’ ”, i *Människan i språket,* övers. John Swedenmark och Maja Lundgren (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion,1995), 129–139.

[18] Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2003).

[19] Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, övers. Jeff Fort (New York: Fordham University Press, 2005).

Merleau-Ponty; och Lovisa Andéns *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl.*[20]

Disposition

Uppsatsen består av tre delar, vilka är indelade i ett antal underrubriker. I den första delen undersöks sinnlighetens plats och konstens roll i Merleau-Pontys filosofi med utgångspunkt i *Le Visible et l'invisible* och med hjälp av Dahlbergs utredning av Merleau-Pontys begrepp *kött.*

I denna första del ges också Merleau-Pontys syn på de sinnliga idéernas indirekta frambringande av Varat, ur vilka språk och tänkande föds. Denna första del lägger grunden för del två, vilken utvidgar undersökningen genom sekundärlitteraturen.

I den andra delen vidgas frågan om sinnlighet som öppenhet mot världen genom några teman som får fungera som utvidgande exempel av Merleau-Pontys estetik. Dessa teman förbinds genom att begrepp och erfarenheter undersöks och utvecklas i olika konstellationer. Denna del kan sägas utgöra exempel på hur de sinnliga idéerna kan komma till uttryck: utifrån dessa exempel tydliggörs *hur* sinnligheten kan innebära en öppenhet mot något bortom den egna kroppsligheten, genom vilka *uttryck* och i vilken *form* dessa idéer kan erfaras. Det första temat som tas upp är Wiskus utveckling av begreppet rytm, som parallell till köttet. Rytm används här som ett filosofiskt begrepp, utvecklat ur en musikalisk analys av Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune.* Här fungerar exemplet som ett sätt att tydliggöra det filosofiska argumentet.

Dahlberg utvecklar ett eget resonemang om kropp, tyngd och närvaro, vilket jag i min tur flätar samman med Wiskus idé om rytm och resonans, i ett utvidgat exempel från dansens fält. Detta andra tema berör utelämnandet till en kraft bortom den egna kontrollen, genom tyngd, fall och resonans. Det tomrum som omgärdas av det artikulerade motsvarar här de Varats osynliga lager som frambringas genom utelämnandet till denna kraft.

Det tredje temat är det bildtänkande som Merleau-Ponty härleder till perceptionen, vilket Mazis utvecklar som en idé om det imaginära. Detta bildtänkande går att förstå som den direkta erfarenheten av en materialitet, som fantasi eller som språkliga metaforer. Här sammanflätas Mazis utgångspunkt i Merleau-Ponty med hans referenser till Bachelard och

---

[20] Taylor Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, red. Taylor Carman och Mark B. N. Hansen (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

Nancy, min egna exempel från dans, Wiskus erfarenheter av synestesi och hennes läsningar, utifrån Merleau-Ponty, av Proust och Rimbaud.

I den tredje och avslutande delen länkas dessa teman åter till den inledande delens undersökning om varseblivningen som gräns och öppning. Här fördjupas frågan om sinnlighet, form och tänkande. De olika trådarna dras ihop i en avslutande konklusion om konstens förmåga att öppna upp varseblivandet för en erfarenhet av en värld bortom oss själva, och om varseblivningen som platsen för denna händelse.

Språk och översättningar

Merleau-Ponty skriver på franska, ett språk som jag inte behärskar. Jag har därför utgått från den engelska översättningen av det franska originalet *Le Visible et l'invisible*.[21] Kapitlet i *The Visible and the Invisible* med rubriken ”The Intertwining—The Chiasm” finns med rubriken ”Sammanflätningen – kiasmen” i svensk översättning från franskan av Anna Petronella Fredlund i *Lovtal till filosofin*.[22] Jag har använt denna översättning som ett komplement i min läsning, men har valt att konsekvent citera den engelska översättningen av Merleau-Pontys text, istället för att själv översätta till svenska de delar som inte finns översatta.

Även den sekundärlitteratur som är skriven på engelska i originalspråk citeras på engelska. I de fall jag citerar Marcel Proust och Arthur Rimbaud använder jag också de engelska utgåvorna av deras verk, detta på grund av att jag utgår från Jessica Wiskus läsning av dem som tar fasta på de formuleringar som återfinns i de engelska versionerna.[23]

Jean-Luc Nancy är citerad på engelska då jag läst honom i engelsk översättning i *The Ground of the Image*, vilken också citeras av Mazis.

---

[21] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968).

[22] Maurice Merleau-Ponty, ”Sammanflätningen – kiasmen”, i *Lovtal till filosofin*, 253–280.

[23] Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, 3 vol., övers. C. K. Scott Moncrieff, Terrance Kilmartin och Andreas Mayor (New York: Vintage Books, 1981), respektive Arthur Rimbaud, *Complete Works,* övers. Wyett Mason (New York: Modern Library, 2003).

Del 1: Sinnligheten plats i Merleau-Pontys filosofi

I kritik mot den cartesianska dualismen, vilken lever vidare i såväl Kants reflektionsfilosofi, som Sartres negativa filosofi, menar Merleau-Ponty att det omedelbara bejakandet av världen föregår varje möjligt tvivel.[24] Vi är i världen med våra kroppar; den omedelbarhet med vilken världen visar sig för oss måste vara utgångspunkten för vårt möte med världen, snarare än den kognitiva förmågan och tänkandets inneslutenhet eller bortvändhet ifrån detta överväldigande omedelbara, det samtidigt främmande och kända. Det är så en *förundran* inför världen som präglar Merleau-Pontys filosofiska ansats.[25] En förundran som inte tar världen för given, som erkänner ett främlingskap inför världen, men som inte som konsekvens åter sluter sig inåt mot det egna tänkandet.

Merleau-Ponty söker överbrygga den motsättning mellan idealism och realism som återkommer i olika former genom filosofihistorien. Idealismen som kritiseras representeras omväxlande av Decartes, Kant, Husserl och Sartre. Indirekt riktar sig kritiken mot Léon Brunschvicg och den nykantianska strömning i fransk filosofi som föregick Merleau-Pontys generation.[26] Den realism, eller empirism, som åsyftas är omväxlande psykologi, lingvistik, fysiologi eller vetenskap i allmänhet. Merleau-Ponty använder en dialektisk metod som både bygger vidare på och samtidigt avslöjar otillräckligheten i de uppfattningar han kritiserar.[27] Till exempel har både Descartes och Husserl, om än genom sina misstag, betydelse för hans argument.

Merleau-Pontys filosofi utgår från fenomenologin såsom den grundlades av Husserl, där människans *intentionalitet*, hennes ”riktadhet” gentemot tingen, utgör förutsättning för erfarenheten.[28] Merleau-Ponty kommer dock att kritisera Husserl för dennes särskiljande av medvetandets immanens och världens transcendens, och av faktumet (den reala erfarenheten) och en ideal essens.[29] För Merleau-Ponty är det just denna uppdelning mellan subjektets

---

[24] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 28.

[25] Fredlund, ”När tanken tar kropp”, 24.

[26] Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl,* 16,18.

[27] Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl,* 22–23.

[28] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 7.

[29] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 8.

inneslutenhet i sig självt och objektet stående för sig självt, den separation som genom filosofihistorien tagit skilda uttryck, som han ser som sin uppgift att överbrygga.

Även Heidegger har en liknande kritik mot Husserls transcendentala subjektivitet, vad han menar är ett cartesianskt subjekt utan ”värld”, det vill säga utan sammanhang, och mot föreställningen om att det är möjligt att reducera bort det egna perspektivet genom den fenomenologiska reduktionen, som är Husserls metod. Denna kritik mynnar ut i hans begrepp om vår *i-världen-varo*, vårt redan sammanhängande med en värld, som nödvändig utgångspunkt för filosofin.[30]

Merleau-Ponty i sin tur är inte tillfreds med Heideggers strikta uppdelning mellan det *ontologiska*, det vill säga tillvarons djupare liggande meningssamband, och det *ontiska*, det som definierar tingens konkreta vara, hur världen i sin singularitet kommer till uttryck. Heidegger ägnar inte heller perceptionen eller kroppsligheten närmare analys. För Merleau-Ponty är det just perceptionen som är det centrala fenomen genom vilket vi kan närma oss en förståelse för vårt, som han också benämner det, ”vara i världen”.[31] Det är också just det att han ger varseblivningen en så central position i sin filosofi som utgör hans originalitet, och som gör att han kommer att få en så stor betydelse.

Influerad av gestaltpsykologins framhävande av människans helhetsskapande redan i och med perceptionen lyfter Merleau-Ponty fram varseblivningens eget uppfattande, vilket han skiljer från kognitionens begreppsliggörande av erfarenheten. Perceptionen innebär ett uppfattande av helheter och av specifika kvaliteter, men det är inte ett begreppsligt sådant.[32]

Merleau-Ponty influeras av strukturalister som Saussure och även sin nära vän antropologen Lévi-Strauss, och han bidrar till att lyfta fram strukturalismen i den franska filosofiska miljön.[33] Han påbörjar så ett fruktbart möte mellan strukturalism och fenomenologi. Men när det poststrukturalistiska paradigmet slår igenom, med bland andra Foucault, Derrida och Lacan, vill dessa förkasta fenomenologin som för dem är alltför bunden

---

[30] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 8-9.

[31] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 10.

[32] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 12–13.

[33] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 16.

till subjektiviteten, och Merleau-Pontys gärning klumpas ihop med övriga fenomenologers.[34] Det kommer så att dröja till slutet av seklet innan hans idéer ges ny uppmärksamhet. För Merleau-Ponty är det just, liksom för poststrukturalisterna, meningsskapandet som något impersonellt och kontextuellt, som något *utanför* det individuella medvetandet, som möjliggör filosofin och filosofihistorien. Carman beskriver avfärdandet av Merleau-Ponty som en missad möjlighet i filosofihistorien och ser den senkomna uppmärksamheten kring hans filosofi som extra betydelsefull för att komma ur den poststrukturalistiska ”antihumanism” som präglat humaniora sedan dess.[35] Även de frågor som aktualiseras genom den mer samtida posthumanismen, som handlar om att omdefiniera subjektivitetens gräns i en gemensam värld, kan sägas knyta an till Merleau-Pontys sena filosofi.

Där han med sitt tidigare verk (och på grund av hans för tidiga bortgång, det huvudsakliga) *Phénoménologie de la perception*, är kvar i en, om än kritisk, subjektsorienterad filosofi, söker Merleau-Ponty i senare texter på ett tydligare sätt göra upp med denna och formulera en kritik som inte enbart uttrycks i negativa termer.[36] Huruvida den sena filosofin innebär ett radikalt brott med hans tidigare filosofi råder det inom forskningen delade meningar om, men i den sekundärlitteratur jag lyfter fram i denna uppsats delas uppfattningen om att det snarare handlar om en utveckling av denna, och skillnaden mellan kontinuitet och brott nyanseras.[37]

I det oavslutade verket *The Visible and the Invisible* är det just subjektivitetens inneslutenhet i sig själv och subjektets intentionalitet som en enkelriktad rörelse som utmanas, i ett försök till uppgörelse med, och samtidigt fullföljande av, fenomenologin.[38] Här presenteras de nya begrepp, kött *(chair)*, kiasm *(chiasme)*, sammanflätning (*entrelacs)* och glipa *(écart)* som slutligen ska förmå att överbrygga dualismerna.[39]

---

[34] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 16–17. Även ”poststrukturalism” kan på motsvarande sätt sägas vara en generaliserande och ibland missvisande term då den möjligen överdriver relationen till strukturalismen och därmed överbetonar ett fokus på språk. Sven-Olov Wallenstein, *Adorno – Negativ dialektik och estetisk teori* (Stockholm: Glänta, 2019), 246, not 14.

[35] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 17–18.

[36] Fredlund, ”När tanken tar kropp”, 25.

[37] Mazis, 176–178, Andén, 12–13, Dahlberg, 25.

[38] Carman, inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 18–19; Fredlund, ”När tanken tar kropp”, 7.

[39] Fredlund, ”När tanken tar kropp”, 25.

Följande kapitel i del 1 utgör en läsning av Merleau-Pontys *The Visible and the Invisible* med fokus på sinnlighetens plats i hans filosofi som utgångspunkt för en estetik. I närmast följande kapitel stödjer jag mig också på Helena Dahlbergs utredning av begreppet *kött* som det kommer till uttryck i ovan nämnda text.

Kroppen och världens kött

Köttet (le chair) kan förstås som Varats ”element”, det som binder samman alla Varats framträdelser i en gemensam väv, där subjektet, den enskilda kroppen, som är en kännande, levande kropp, kan förstås som ett veck eller överlagring i köttet och som därför ger upphov till ett *djup,* en skillnad.

Detta djup motsvaras av det djup som framträder genom sammansmältningen till en bild av de två ögonens skilda perspektiv genom synnervernas dubbla överkorsningar till hjärnans syncentrum, eller den sammansatta förnimmelsen av två händer som rör vid samma föremål. Varseblivningen innebär en klyvning i den egna kroppen vilken kan erfaras genom skillnaden i sensationer när den ena handen rör vi den andra: samma kropp känner på sig själv och blir samtidigt känd av sig själv utan att dessa någonsin sammanblandas till en sensation.

Det är, menar Merleau-Ponty, ur denna sammansatta skillnad som all vår perception bottnar. Det är genom att vi skiljer oss från oss själva, på detta sinnliga vis, som vi kan vara öppna mot världen, som vi kan ha ett perspektiv och som vi kan vara i kontakt med den värld som samtidigt är i oss och vi i den. Världens relation till kroppen innebär ett dubbelt omslutande: världen sluter sig om kroppen som sluter sig om världen. ”*Kroppen känner världen.*”[40]

Men detta omslutande innebär aldrig ett fullständigt sammanfallande. Merleau-Ponty återvänder gång på gång till omedelbarheten i vår upplevelse *att* det finns en värld, *att* vi ser, *att* vi förnimmer, samtidigt som världen förblir gåtfull för oss. Vår varseblivning av världen kan aldrig vara fullständig då denna alltid överflödar vad som är möjligt att förnimma. Men denna oförmåga att omfatta Varat i en objektiv, allvetande blick innebär inte ett varseblivandets misslyckande, utan är tvärtom själva dess förutsättning. Det är på grund av vår kroppslighets ”tjockhet”, dess distans till världen som vi kan ha en intimitet med den. Kroppen så som varseblivande är inte själv materia eller utsträckning, utan *förnimbar för*

---

[40] Dahlberg, *Vad är kött?*, 53.

sig.[41] Det att kroppen förmår varsebli sig själv, att den kan stå i ett förhållande till sig själv, innebär att den bär en skillnad inom sig.[42] Det är tack vare att vi har en kropp som kan förnimma sig själv såsom både kännande och känt, som vi kan erfara en värld i och bortom oss själva. Varseblivningen är själva den gräns där världens kött och den egna kroppsligheten genomkorsar varandra, samtidigt främmande och intima för varandra: en glipa mellan inuti och utanpå.[43]

Köttet, menar Merleau-Ponty, är det element som genomkorsar allt Vara och som binder oss samman i en gemensam värld. Det som genomkorsar mig genomkorsar allt Vara; köttet är det sammanlänkande element som förenar min kroppslighet med världen. Varats veckade lager ger upphov till skillnader, vilka blir generativa då de innebär möjligheten till perspektiv: att på samma gång vara inkorporerad i en helhet och att kunna uppfatta denna helhet från ett avgränsat synfält. Merleau-Ponty går ännu längre: det är inte inifrån ett subjekt som en värld bortom henne erfars, det är världens kött som erfar sig självt genom de perspektiv som köttets veck möjliggör.[44] Skillnaden mellan den kännande och det kända, denna paradox, tillhör menar Merleau-Ponty, Varat, inte människan allena.[45]

Utan denna skillnad, inuti den egna kroppen, skulle ingen varseblivning kunna ske. Varseblivningens sammanhängande med världen och samtidiga åtskiljande är så två aspekter av samma sak.[46] Att upprätthålla skillnaderna och samtidigt sammanföra dem, utan att de faller sönder i oberoende fragment, är det som möjliggör att vi kan varsebli världen såsom sammanhängande.

På motsvarande sätt hör seendet samman med det synliga, utan att helt sammanfalla med det:

> The visible about us seems to rest in itself. It is as though our vision were formed in the heart of the visible, or as though there were between it and us an intimacy as close as between the sea

---

[41] Maurice Merleau-Ponty,”Sammanflätningen – kiasmen”, i *Lovtal för filosofin*, 258–259.

[42] Dahlberg, *Vad är kött?,* 33.

[43] Merleau-Ponty, ”Sammanflätningen-kiasmen”, 258–259.

[44] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 185.

[45] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 136.

[46] Dahlberg, *Vad är kött?,* 75

> and the strand. And it is not possible that we blend into it, nor that it passes into us for then vision would vanish at the moment of formation, by disappearance of the seer or of the visible.[47]

Seendet är beroende av en mer generell synlighet som tillkommer allt vara. Seendet innebär en utsatthet av att själv vara synlig, att världen ser sig själv genom mina ögon: ”if there is a relation of the visible with itself that transverses me and constitutes me as a seer, this circle which I do not form, which forms me, this coiling over of the visible upon the visible, can traverse, animate other bodies as well as my own”.[48]

Seendet förutsätter alltså att den seende själv är synlig för andra. Det är just för att jag själv är synlig som jag har förmågan att se. Det är först genom de andras blickar vi blir synliga för oss själva. Det synliga är som ytan på ett outtömligt djup och det är detta djup som gör mig synlig för andras seenden. Synlighet är så en generell aspekt av världens kött och förmågan att se är liksom en ihålighet eller reva, som utgör ett varseblivande subjekt.[49] Synligheten delar jag med andra ting, förmågan att se delar jag med andra varseblivande varelser: ”and if I was able to understand how this wave arises within me, how the visible which is yonder is simultaneously my landscape, I can understand a fortiori that elsewhere it also closes up upon itself and that there are other landscapes besides my own”.[50]

Seendets relation till det synliga motsvarar kännandets relation till det kända. Blicken rör vid tingen liksom med en smekning, som samtidigt redan känner men ändå undersöker genom ett frågande.[51] Blicken utforskar världen i ett samtidigt vetande – *att* det finns en värld, *att* något är förnimbart – och frågande. Den varseblivande kroppen vet redan att den, såsom kroppslig, tillhör världen, men varje varseblivning innebär ett nytt upptäckande som inte tar världen för given.

Merleau-Ponty söker här formulera en filosofi som inte gör misstaget att å ena sidan anta en positivistiskt naiv empirism, å andra sidan, vilket enligt Merleau-Ponty vore att göra samma misstag, avfärda sinnligheten som en icke tillförlitlig förvrängning av Varat, och därför solipsistiskt återvända till antagandet om ett i sig självt inneslutet medvetande.

---

[47] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* 130–131.

[48] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* 140.

[49] Dahlberg, *Vad är kött?,* 70.

[50] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* 140–141.

[51] Dahlberg, *Vad är kött?,* 51.

Sinnligheten innebär för Merleau-Ponty vår direkta kontakt och tillhörighet till en värld genom vår kroppslighet, genom en ”rå” perception som föregår det reflekterande medvetandets begreppsliggörande av erfarenheten.[52] Att varsebli innebär ett samtidigt vetande och icke-vetande, det är i denna spänning som en ny erfarenhet kan göras. Varseblivningen är i denna bemärkelse en *händelse,* det är i mötet med världen, genom förnimmandet, som både subjektet och världen blir till.

Mina två händer, på samma gång del av samma kropp och skilda åt, kan röra vid samma ting. Mellan de två händernas erfarenheter öppnar sig en glipa, en *värld*.[53] Om två skilda kännanden på detta sätt kan förenas i en kropp borde, menar Merleau-Ponty, även skilda varseblivanden kunna ge upphov till en gemensam värld, en ”mellankroppslighet”. Detta delade rum är inte beroende av ett medvetande utan hänger samman på en för-reflekterad nivå i vår erfarenhet, såsom varseblivande, av en delad värld. Vi är såsom varseblivande subjekt inte sidoställda och isolerade utan omgivna av varandra; våra erfarenheter omsluter och överlappar varandra. I detta mellankroppsliga rum öppnar sig möjliga världar.

Den röda färgen i sina skilda framträdelser, i en klädedräkt, den röda jorden, eller revolutionens röda färg, är inte en och densamma men likväl sammanhängande: den är inte att förstå som en isolerad entitet eller essens, utan tillhör ett fält av rött som ansamlas och kristalliseras som röda punkter i Varats väv. Detta fält tillhör såväl det osynliga som det synliga, det låter det osynliga framträda såsom synligt: ”A certain red is also a fossil drawn up from the depths of imaginary worlds.”[54] Den röda färgen skiljer ut sig från sin omgivning, liksom en öppning i väven, men är också den samlingspunkt i vävens trådar som utgör ett synligt ting.[55] Detta sammanhängande finns också mellan färger, och mellan färger och ting. Merleau-Ponty refererar till Claudel som säger att ”a certain blue of the sea is so blue that only blood would be more red”.[56] Denna inre förbindelse mellan det blodröda och det havsblå är det som Merleau-Ponty kallar kött.[57] Köttet utgör vävnaden, relationen, mellan de enskilda

---

[52] I *The Visible and the Invisible* används termen ”brute perception” eller ”wild”, vilken ställs i motsats till reflektionen. Det handlar alltså inte om en ”rå” perception i betydelsen av en naiv, direkt åtkomst till objektet.

[53] Dahlberg, *Vad är kött?*, 77.

[54] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 132.

[55] Dahlberg, *Vad är kött?*, 64.

[56] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 132. Merleau-Ponty refererar till Paul Claudel men utan att ange referensen närmare.

[57] Dahlberg, *Vad är kött?*, 64.

framträdelserna, deras förutsättning och möjlighet: ”Between the alleged colors and visibles, we would find anew the tissue that lines them, sustains them, nourishes them, and which for its part is not a thing, but a possibility, a latency, and a *flesh* of things.”[58]

Tyngden av tiden

Köttet som håller samman alla Varats framträdelser är också det som håller samman olika tider, det som gör att vi kan sammanlänka skilda erfarenheter till en värld:

> [B]ehind the idea, there is the unity, the simultaneity of all the real and possible durations, the cohesion of one sole Being from one end to the other. Under the solidity of the essence and the idea there is the fabric of experience, this flesh of time […][59]

Det synligt närvarande, skriver Merleau-Ponty, är varken *i* rummet eller tiden, och naturligtvis inte heller *utanför* dem. Tid och rum sträcker sig bortom det synligt närvarande, men är samtidigt gömd *bakom* det, i dess djup.[60] Varats essens är inte skild från dess fakticitet, utan framträder genom den då de förutsätter varandra: ”[I]t would be naïve to seek solidity in a heaven of ideas or in a *ground* (*fond*) of meaning—it is neither above nor below the appearances, but at their joints.”[61] Varseblivandet innebär varken lösryckta, fragmenterade förnimmelser utan sammanhang, eller den direkta erfarenheten av en utomkroppslig metafysisk tidslighet. Genom varseblivandet erfar vi en tidens tyngd såsom flera samtidiga lager av tider, en erfarenhet av ett ”mer” som går utöver det närvarande. ”När den varseblivande kroppen återfinner världen är den alltså redan gammal.”[62]

På motsvarande sätt innebär det att minnas inte en direktkontakt med en svunnen tid, så som den en gång var, utan erfars som en samtidig närhet och märklig distans till detta minne. Istället för att söka ett enhetligt ursprung eller idealitet, då detta ursprung, som snarare är att förstå som en händelse, ett framspringande, alltid redan är uppbrutet och diversifierat, bör

---

[58] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 132–133.

[59] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 111.

[60] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 113.

[61] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 116.

[62] Dahlberg, *Vad är kött?*, 66.

filosofin följa detta brott, denna icke-överensstämmelse i varseblivandet, som denna samtidighet innebär.

Sammanflätning – kiasm

Merleau-Ponty beskriver relationen mellan seendet och det sedda, mellan kännandet och det kända, som två cirklar som tvinnas om varandra, men som aldrig helt sammanfaller eller sluts. Sammanflätandet av skillnader kallar Merleau-Ponty *kiasm*. Kiasm, från grekiska *khiasmos,* är ett begrepp hämtat från retoriken där det betecknar språkliga vändningar, där orden i ett uttryck skiftar plats med varandra i det kommande. Kiasm har också en fysiologisk användning, där begreppet beskriver den dubbla överkorsningen mellan ögonen till hjärnan, eller celldelningens dubbla överkorsande när könsceller bildas.[63] Merleau-Ponty använder begreppet för att beskriva överkorsandet mellan skilda erfarenheter, och mellan varseblivning och språk.

Kiasmen innebär att skillnaderna aldrig sammansmälter, den utgörs av en oreducerbar dubbelhet som likväl måste förstås som en helhet.[64] Det finns bara en värld: det är samma värld som både känns och syns, likväl ger syn och känsel upphov till skilda perceptioner:

> [T]he visible spectacle belongs to the touch neither more nor less than do the ”tacticle qualities” […] every visible is cut out in the tangible, every tactile being in some manner promised to visibility…there is encroachment, infringement, not only between the touched and the touching, but also between the tangible and the visible, which is encrusted in it, as, conversely, the tangible itself is not a nothingness of visibility, is not without visual existence. Since the same body sees and touches, visible and tangible belong to the same world.[65]

---

[63] Lovisa Andén menar att Merleau-Ponty egentligen använder två skilda begrepp, det retoriska begreppet kiasm och det anatomiska begreppet kiasma (som betecknar synnervernas respektive könscellernas överkorsande). Andén menar att begreppsparet används av Merleau-Ponty för att sammanlänka språk och seende, där retorikens begrepp används för att utreda sinnligheten och anatomins begrepp för att utreda språket och att de tillsammans kompletterar varandra genom ett dubbelt överkorsande av språk och sinnlighet. Enligt min mening behandlar dock begreppet kiasm i *The Visible and the Invisible* både sinnlighetens överkorsande av språket och vice versa, så denna uppdelning är möjligen inte fullt så entydig. Jfr Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl*, 160-165.

Andén beskriver närmare kiasman i samband med könscellernas bildande som ett dubbelt överkorsande av genetiskt material mellan arvsmassa från modern respektive fadern. Kiasman är en förutsättning för att det genetiska materialet ska kunna kombineras på nya sätt, och på så sätt överskrida det givna, i nästa generation. Jfr Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl*, 166, not 424.

[64] Dahlberg, *Vad är kött?,* 34.

[65] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* 134.

Kiasmen innebär ett sammanflätande av skillnader, men också en koppling, en reversibilitet mellan dem: handen kan inte samtidigt känna och kännas, men kan när som helst övergå i sitt andra. Denna omvändbarhet mellan aktivitet och passivitet, vetande och frågande, blir som en knut i ett nät av reversibiliteter, där kännande kan övergå i seende, i tänkande, i språk. Merleau-Ponty förklarar denna omvändbarhet som sprungen ur just den kiasm som skillnaden innebär. Det finns ett dubbelt överkorsande, skriver Merleau-Ponty, mellan det synliga och det kännbara. Var för sig bildar de kartor som utgår från samma värld, vilka ändå inte går att sammansmälta till en. Men denna omvändbarhet är aldrig fullständig utan förblir undflyende: mellan kännandet och det kända, liksom mellan syn och känsel finns fortfarande en glipa som aldrig sluts. Som vi har sett är det just denna oförmåga att fullständigt överlappa de skilda erfarenheterna som möjliggör vår varseblivning av världen. Eftersom det finns skillnad finns ett djup, finns ett perspektiv och en möjlig öppenhet mot Varat: ”Mellan det varseblivande och det varseblivna (liksom mellan jaget och andra jag) finns ett sammanfallande som alltid väntar på att inträffa, ett sammanfallande som är överhängande men som trots det aldrig kommer till stånd. Att kroppen är en kiastisk helhet innebär att kroppen förblir *öppning*.”[66]

Konstens sinnliga idéer

I hjärtat av varseblivningen, finner vi passionen och begäret:

> [T]he body is lost outside the world and its goals, fascinated by the unique occupation of floating in Being with another life, of making itself the outside of its inside and the inside of its outside. And henceforth movement, touch, vision, applying themselves to the other and to themselves, return toward their source and, in the patient and silent labor of desire, begin the paradox of expression.[67]

Här länkas varseblivningens djupkontakt med Varat till födelsen av ett uttryck som är konstens.

I och med kroppslighetens och sinnlighetens position som förutsättningar för vår relation till världen får estetiken en central roll i Merleau-Pontys filosofi, där konstens *sinnliga ideér*

---

[66] Dahlberg, *Vad är kött?,* 82.

[67] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 144.

(som kan vara musikaliska, poetiska etcetera) innebär en kontakt med Varats djupgående lager.[68] Dessa idéer kan aldrig separeras ifrån sina sinnliga framträdelser, vi kan inte erfara dem annat än genom vår varseblivning, men de kan som idéer inte heller erfaras direkt utan innebär ett indirekt frambringande av Varats eget vara: Varats negativitet, dess osynliga sida (på motsvarande sätt som kiasmen är en dualitet som ändå är en helhet). Vi kan inte höra eller se dessa idéer, skriver Merleau-Ponty, ändå är de där, bakom ljuden eller mellan dem, bakom ljusdagrarna eller mellan dem, igenkännbara genom sina unika sätt att framträda. De är inte faktiskt osynliga, som om de vore gömda bakom varandra, och inte heller absolut osynliga, som något som inte har något med det synliga att göra. De är Varats eget osynliga: dess undersida, dess bakomvarande förutsättning och dess inre möjlighet.[69] Det är just på grund av att de bär upp det synliga, underifrån eller inifrån, som de äger sin auktoritet och kraft.

Merleau-Ponty beskriver erfarenheten av detta Varats kött som idealitet utan begrepp, en sammansmältning som motsvarar den av mina kroppsdelar till en kropp, eller kroppen med världen.[70] Det innebär en idealitet som inte är främmande för köttet, utan som tvärtom ger det dess djup och dimensioner.

Konstens idéer vittnar om vår tillhörighet till Varat snarare än det omvända: ”We do not possess the musical or sensible ideas, precisely because they are negativity or absence circumscribed; they possess us.”[71] Snarare än att framföra sinnliga idéer innebär frambringandet av dem att ansluta sig till en kraft som verkar genom och utöver den som frambringar dem.

Poetisk ontologi

Hur övergår då denna sinnlighetens djupkontakt med Varat till tänkande och språk? Inte heller tänkandet är fritt från en köttslig dimension, menar Merleau-Ponty, men denna är av ett mer transparent slag: en språklig kroppslighet. Liksom konsten frammanar idén genom en

---

[68] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 149.

[69] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 151.

[70] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 152.

[71] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 150.

indirekthet, likaså fungerar språket genom dess relation till tystnaden: den antydan som riktar sig bortom det sagda, men som just därför förmår frambringa och skapa mening.[72]

Idéer utgör, skriver Merleau-Ponty, liksom lövets nervtrådar bär upp dess kött inifrån, erfarenhetens textur – först tysta sedan yttrade – och går inte att skilja från köttet.[73] Liksom varseblivningen innebär en öppning och tillblivelse innebär den mer transparenta köttslighet som tänkandet utgör också den en spänning mellan det kända och det okända. Om tänkandet ska ha en framtid, skriver Merleau-Ponty, om idéer ska påverka andra, kunna öppna sig mot det universella, måste det finnas kvar något okänt, en hunger efter något ännu otänkt. Idéer som är alltför fasthållna är inte längre idéer.[74]

Det som utmärker det filosofiska utfrågandet av världen är att det vänder frågan inåt, mot vad det innebär att fråga och att svara. Filosofen söker att ur tystnaden få tingen själva att tala. För att göra det behövs, menar Merleau-Ponty, ett språk som filosofen inte själv organiserar, där det som bär mening inte längre är den manifesta betydelsen i varje ord och i varje bild, utan ett språk som fungerar genom metaforer, underliggande relationer och de släktskap som antyds mellan orden.[75] Språket är inte inneslutet i sig själv, det talar inte endast om sig själv, utan det lever av den tystnad som är världen. Språk är levande, det är våra liv, och världens.

Modersmålet, menar Merleau-Ponty, är för den som talar det som en del av den egna kroppen. Att använda det egna språket är lika naturligt som att röra sin egen arm. Den kiasm inuti den egna kroppen som utgörs av språkets veck över den levda erfarenheten och det synliga (och vice versa); det operativa språk som aldrig behöver översättas i explicita betydelser, utan som fungerar som ett handlande språk och som bringar till ytan relationer som finns på djupet i den levda erfarenheten där det tar form; detta språk är litteraturens och poesins, men också, då det berör det universella, filosofins.[76] Filosofi är språk och vilar på språk. Detta diskvalificerar den inte från att tala vare sig om språk eller om den tystnad som förekommer språket: tvärtom är det ett språk som bara kan kännas genom att praktiseras,

---

[72] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 153–154.

[73] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 119.

[74] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 118–119.

[75] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 127.

[76] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 126.

genom att vara öppet gentemot tingen, frambringas ur tystnaden och genom att fortsätta att försöka artikulera allt varandes Vara.[77]

Liksom världens kött bär upp kroppsligheten finns bakom det talade språket en mening som överskrider det sagda, som det sagda kommer ur snarare än det omvända; språket talar inte *om* denna mening, utan talar *i enlighet med* den.[78] Världen bryter fram och uttrycks genom det talade.

På samma sätt som musikalisk notation är en abstrakt bild, ett försök att fånga ett uttryck som alltid är rikare än detta system, är språket och dess relationer mellan betecknande och betecknad, artikulation och betydelse, ett resultat av ett verksamt språk som överskrider vad som är möjligt att fastställa i specifika betydelser – en produkt av denna verksamhet och inte dess orsak eller sanning.[79] Det är just på grund av detta överskridande som språket fortsätter att vara öppet och levande, liksom köttets veck över sig självt, seendet över det synliga, i varseblivningen innebär en öppning och en händelse.

Språket har mening, inte på grund av en systematisk representation av världen, utan därför att språket har denna förmåga att referera tillbaka till sig själv. Liksom seendet och det synliga genomkorsar varandra i varseblivningen, överkorsar det talade ordet och det betecknade ömsesidigt varandra.

Språkets mening är inte att förstå som ett separat lager ovanpå den uttalade frasen, utan utgör totaliteten av det sagda.

> And in a sense, as Valéry said, language is everything, since it is the voice of no one, since it is the very voice of the things, the waves and the forests. And what we have to understand is that there is no dialectical reversal from one of these views to the other; we do not have to reassemble them into a synthesis: they are two aspects of the reversibility which is the ultimate truth.[80]

---

[77] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 126–127.

[78] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 118.

[79] Merleau-Ponty hänvisar här implicit till Saussure och uppdelningen mellan *la langue* (språket) och *la parole* (talet). Jfr Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist (Staffanstorp: Bo Cavefors Bokförlag, 1970), 37–39.
Anna-Petronella Fredlund skriver i inledningen till *Lovtal till filosofin* att Merleau-Ponty influerats av Saussures idé om diakritisk mening, det vill säga mening som något som uppstår i skillnaden mellan språkliga uttryck. Jfr Fredlund, ”När tanken tar kropp”, 26, 32.

[80] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 155.

Del 2: Sinnlighetens uttryck

För Merleau-Ponty är konstens idéer sinnliga och därför oskiljaktiga från sina sinnliga framträdanden. Likväl går de inte att nå en direkt erfarenhet av genom det manifesta uttrycket, utan vår erfarenhet av dem når vi indirekt, genom metaforer och allusioner. Den form som därigenom frambringas är integrerad med det som uttrycks; form och innehåll går så inte att separera.

I denna del kommer jag att undersöka närmare på vilket sätt dessa sinnliga idéer kan komma till uttryck. Jag kommer att beröra tre olika teman, vilka också delvis kommer att sammanflätas. Det första temat berör rytm som en idé om form. Det andra, som en förlängning av denna idé, tyngd som ett upplåtande av kontroll till en yttre kraft. Det tredje temat rör det imaginära som ett inre, synestetiskt bildtänkande.

Merleau-Ponty skriver inte uttryckligen om *form*, men genom de exempel jag kommer att ta upp kan vi ändå undersöka relationen mellan form och innehåll i den estetiska erfarenheten utifrån Merleau-Pontys estetik.

Frågan om konstverkets form och dess relation till materia och innehåll har varit föremål för filosofin (och senare estetiken) sedan antiken och kan inte utredas till fullo i denna text. Men med Kants *Kritik av omdömeskraften* tillmäts den estetiska erfarenheten av (det skönas) form en direkt relation till möjlighetsbetingelserna för tänkandet, något som kommer att kritiseras av Hegel och dialektiskt problematiseras av Adorno.[81] Då denna bakgrund har betydelse för min förståelse av Jessica Wiskus argument i kommande kapitel, ägnar jag den en kort utveckling.

I ”Vad är fenomenologin” kommenterar Merleau-Ponty Kants *Kritik av omdömeskraften* där erfarenheten av det sköna beskrivs som harmonierande med begreppets form, vilken Kant

[81] Hegel kritiserar Kant då han menar att dennes förståndskategorier tvingar in objektet för erfarenheten i en given form så att ingen verklig erfarenhet kan göras. Hegel menar att de kategorier som Kant anser vara givna, istället är historiskt föränderliga, att subjektet, eller ”anden”, utvecklas successivt genom att gå utöver sig självt, till objektet (eller den ”andre”) för att sedan vända åter och integrera denna erfarenhet i sig, till att slutligen omfatta en totalitet. Adorno kommer dialektiskt spela ut dem båda mot varandra för att genom en negativ dialektik finna en metod som både förstår medvetandets kategorier som historiska produkter och samtidigt erkänner dess begränsningar, så att totaliteten inte gör våld på objektet och det singulära, genom det han kallar ”objektets företräde”. Denna metod har sina likheter (och förstås skillnader) med Merleau-Pontys indirekta filosofi då de dialektiskt försöker lösa samma problem. Jfr Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney och Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2008), 102–112; Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers Jeanette Emt (Stockholm: Thales, 2004), 155–180; Theodor W. Adorno, ”On Subject and Object”, I *Critical models: Interventions and Catchwords*, övers. Henry W. Pickford (Columbia: Columbia University Press, 1998), 245–258; Theodor W. Adorno, *Negativ dialektik*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Glänta, 2019), 137-203.

genom *Kritik av det rena förnuftet* förklarat given utifrån kategorierna för vårt förstånd.[82] Merleau-Pontys argument är att visa hur intentionaliteten, det att ”varje medvetande är ett medvetande om någonting”, redan är formulerad av Kant i *Kritik av det rena förnuftet*, då en inre förnimmelse förutsätter en yttre, men att Kant här endast avser det slags intentionalitet som innebär ett fritt ställningstagande.[83] Det Husserl utvecklar och som Merleau-Ponty tar fasta på är en ”verkande intentionalitet” som är förpredikativ, ”som uppträder i våra begär, våra värderingar, vårt landskap” och som förekommer den objektiva kunskapen.[84] Genom detta utvidgade intentionalitetbegrepp menar Merleau-Ponty att fenomenologin skiljer sig ifrån det han kallar den klassiska ”intellektionen” som begränsade sig till det sanna och beständiga, och nu kan bli till en ”tillblivelsens fenomenologi”.[85] Merleau-Ponty spårar ändå detta förekommande till *Kritik av omdömeskraften*, och menar att Kant med det estetiska omdömet visar på hur det hos inbillningskraften finns en sådan förnimmande enhet som föregår kunskapen och som därför även borde betinga denna.

Kants definition av det sköna som utan begrepp innebär istället för ett bestämmande genom begrepp ett reflekterande genom affekter: ett slags suspendering av relationen mellan subjektet och begreppet, där begreppets form finns kvar som något att relatera fantasins frihet till. Spelet mellan förståndets relation till begreppets form och fantasins frihet att bryta mot denna form blir den laddning som svarar mot lusten i skönhetsupplevelsen, det ännu obestämda reflekterandet.

Det finns hos Kant en tvetydighet i definitionen av det sköna som något vi vill dröja vid, då det stimulerar inbillningskraft och förstånd i ett outtömligt spel, något som så att säga aldrig når fram; samtidigt beskrivs formen hos det sköna som harmonierande med begreppets, som överensstämmande med de transcendentala formerna för vårt förstånd, och som därav kan förstås som ett inordnande i en förutsatt enhet.[86]

---

[82] Maurice Merleau-Ponty, ”Vad är fenomenologin”, i *Lovtal för filosofin*, 41–60.

[83] Merleau-Ponty, ”Vad är fenomenologin”, 55.

[84] Merleau-Ponty, ”Vad är fenomenologin”, 56.

[85] Merleau-Ponty, ”Vad är fenomenologin”, 56. Detta är i förordet till *Phénoménologie de la perception*, där Merleau-Ponty ännu använder sig av intentionalitetsbegreppet utifrån Husserls filosofi. I *The Visible and the Invisible* är denna verkande intentionalitet ersatt med en syn på perceptionen som både passiv och aktiv, en *latent* intentionalitet. Här kritiseras Husserls intentionalitetsbegrepp för att innebära ett immanent medvetande, medan det för Merleau-Ponty är transcendent, öppet mot världen. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 173.

[86] Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 72–74, 77–78, 85, 97-100.

Merleau-Ponty är för det mesta kritisk mot Kant, då han menar att denne genom reflektionen sluter subjektet i sig själv och därmed ersätter analysen av erfarenheten med en rekonstruktion – den vänder sig bort ifrån världen. Men i ovan nämnda kommentar finner vi ändå en öppning till en mer gemensam uppfattning om hur den estetiska erfarenheten öppnar upp för en förståelse av sinnlighetens relation till form, inte endast såsom given av förståndet och därmed innebärande ett inordnande av erfarenheten, utan en möjlig tvetydighet i det skönas outtömlighet som vittnar om ett överflöd som aldrig kan inordnas i det givna.

Kants framhävande av formens betydelse för det estetiska omdömet, kan genom konstverket förstås som dess *komposition.*[87] Komposition kan beskrivas som delarnas relation till en helhet, ofta förstådd som ett underordnande eller inordnande av detaljerna till förmån för en övergripande struktur, eller som en balansakt där delarnas inbördes relation låter en helhet framträda.

Det som står på spel är alltså dels det transcendentala subjektets relation till objektet – den dualism Merleau-Ponty söker överbrygga – och med det hur förnimmelsen står i relation till tänkandet och reflektionen, dels hur denna relation avspeglas i förhållandet mellan form och materia eller form och innehåll (vad vi också kan kalla förhållandet mellan uttryck och mening).

Följande kapitel utgår från Jessica Wiskus undersökning av relationen mellan form och tanke genom begreppet rytm, utifrån Merleau-Pontys filosofi.

Rytm, form, tanke

Jessica Wiskus utvecklar i *The Rhythm of Thought* en idé om rytm som form utifrån Merleau-Pontys filosofi om glappet eller icke-överensstämmelsen som en öppenhet i tänkandet mot det okända, mot Varat: den negativitet som aldrig kan förstås begreppsligt, men ändå kan erfaras genom att cirkulera runt detta aktiva tomrum. Detta cirkulerande beskriver Wiskus som rytm. Rytm är, tvärtemot den vardagliga uppfattningen av uttrycket då den oftast förstås som en serie artikulationer av ljud, den form som uppstår i tomrummet *mellan* artikulationer.[88] En uppfattning om rytm som, enligt Wiskus, musikern redan är bekant med, och, menar jag, så även dansaren, vilket kommer att utvecklas i nästa kapitel.

---

[87] Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 79–81.

[88] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 9.

Merleau-Pontys sena filosofi präglas, enligt Wiskus, av ett användande av begrepp som undflyr fixerade betydelser, han söker istället genom en *indirekt metod* närma sig det glapp som han menar finns mellan vår förståelse av verkligheten genom begrepp och den rena perceptionen som föregår inordnandet i en begreppslighet. Enligt Merleau-Ponty, menar Wiskus, sker ett slags bedrägeri i språket då vi tror oss kunna fixera mening med begrepp genom representation: ordet blir uttryck för en vanehandling snarare än uttryck för en autentisk erfarenhet. Denna funktion hos reflektionen finns till för att ge tänkandet en stabilitet över tid så att perceptionerna inte endast blir till lösryckta, tillfälliga sinnesintryck utan sammanhang. Det bedrägliga i denna tendens i vår kognition att fixera vår perception i förutfattade betydelser består i den icke-elastiska form som tvingar in intrycken i en förbestämd förståelse så att ingen verklig erfarenhet kan göras. För att komma närmare Varat föreslår Merleau-Ponty, enligt Wiskus, ett dialektiskt tänkande som förmår pendla mellan perception och reflektion utan att någonsin definiera det glapp som med nödvändighet alltid kommer att finnas emellan dem. Att genom en indirekt metod uppenbara glappet, det icke-överensstämmande, och därigenom låta det influera och forma reflektionen över perceptionen. Det är i kontakten med detta glapp som en djupdimension i Varat blir förnimbar. Så förordar Merleau-Ponty ett poetiskt språk framför det vardagliga, invanda för att komma åt detta tänkande. Konst i olika skepnader frambringar detta mellanrum som också är filosofins källa. Filosofi innebär en performativ rörelse: ett aldrig avslutat praktiserande av denna dialektik, som oupphörligen producerar ny mening.

Det poetiska språket eller metaforen använder sig just av detta aktiva tomrum som uppstår då en mångtydighet öppnar upp en skillnad i betydelse. Metaforen pekar genom sin indirekthet, sin icke-överensstämmelse, på en skillnad i språket, där ett direkt språk på ett bedrägligt sätt får oss att tro att det är överensstämmande med meningen i en utsaga. Ett poetiskt språk artikulerar en skillnad i form av ett tomrum som den omgärdar men aldrig utsäger eller fixerar. Dess yttre kontur gränsar mot ett negativ som har en form i relation till denna kontur. Tomrummets form motsvarar det som Wiskus kallar rytm och som också motsvaras av musikerns förståelse av rytm som relationer mellan tidsintervall mellan artikulerade ljud. Tystnaden mellan det artikulerade ljudet är den form som är liktydig med rytmen:

> Rhythmically, the first gesture is never the beginning; it is the second gesture that initiates a beginning. Rhythm can be instituted only retroactively; it turns back from the second note to the first in order to recover the interval of silence between the two, even as it then lays forth a new structure that would support the articulation of an unfurling melody. Rhythm promises an ongoing, dynamic process that works by looking both forward and retrospectively, applying itself through the noncoincidence of each sound.[89]

Det är alltså först i efterhand som rytm kan uppfattas, som en relation mellan ljudande artikulationer över tid.

Wiskus analyserar Debussys komposition *Prélude à l'après-midi d'un faune*, vilken är en tolkning av Mallarmés dikt *L'après-midi d'un faune*, utifrån denna idé om rytm som form. Wiskus lyfter fram Debussys uttryckliga användning av tystnad och hur både Debussy och Mallarmé är receptiva för en icke-överensstämmelse som låter ett uttryck framträda ur denna.[90] Musikstycket fungerar i sig snarare som en icke-överensstämmande dubblering av Mallarmés dikt än som en imitation. Skillnaden dem emellan visar på konstformernas skilda förutsättningar, poesin som tryckt text och musiken som tidsbaserad rörelse.[91] (Wiskus analyserar på motsvarande sätt hur Mallarmé bland annat använder textens disposition och vita ytor på papperet för att aktivera tomrummen runt orden.) Tidsdimensionen blir avgörande för hur den musikaliska formen framträder genom repetitioner där fraser och teman i musiken refererar framåt och bakåt i musikstycket, genom minnet, vilket ger upphov till ett tidsligt och musikaliskt *djup*.[92] Vi förstår den upprepade frasen i relation till den tidigare, och det är genom skillnaden dem emellan som en resonans eller ett djup uppstår. Musikalisk repetition generar djup och i riktigt bra musik kan enligt Wiskus denna resonans ske i många samtidiga lager: ”Debussy's entire *Prélude* unfolds as a series of doubles that open up multiple dimensions of expression.”[93] Mening och rörelse är sammanflätade i det att mening skapas genom hur denna resonans ges form ur skillnader.

---

[89] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 9.

[90] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 40.

[91] Wiskus betonar här poesin i tryckt form, såsom visuell komposition. Att läsa poesi (även den tryckta) involverar naturligtvis, på motsvarande sätt som musiken, tid.

[92] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 41.

[93] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 42–43.

I Wiskus analys av Debussys komposition lyfter hon fram hur musiken tycks röra sig runt ett undanglidande centrum som aldrig artikuleras. Den inledande tonen har för mycket en karaktär av att landa i sig själv för att uppfattas som ett suveränt ursprung, det är först när den upprepas som frasen uppfattas som en början. Varje gång den inledande frasen återkommer är det med variationer i harmoni, instrumentklang eller genom melodiska versioner. Detta refererande fram och åter inom verket skiljer sig från en klassisk form med tema och variation i det att ett överordnat tema aldrig riktigt verkar manifestera sig; det är som att musiken snarare antyder ett centrum som ett tomrum som endast artikuleras indirekt, genom mångfaldiga variationer och glapp mellan de artikulerade ljudande delarna.

Det är, enligt Wiskus, som att vi kan höra en början först retrospektivt och att denna början snarare uppfattas som en effekt än som en orsak, vilket hon förknippar med Merleau-Pontys idé om en mytisk tid: ”In mythical time, the beginning comes through the middle; it does not initiate the events—it unfolds through them.”[94] Detta sammanflätande av dåtid, nutid och framtid öppnar upp styckets uttrycksfullhet.

Wiskus lyfter fram hur Debussy använder tystnad som en del av kompositionen där tystnad och ljudande delar aldrig sätts i motsatsställning utan där det ljudande snarare föds ur den resonans som tystnaden genererar, som till exempel hur den första andningen initierar flöjtens inledande toner. Inre och yttre världar är sammantvinnade genom andningen; då och nu är sammanlänkade genom repetition av melodiska fraser; dessa relationer har rytmens form. I den sjätte takten ges en hel takt för den resonans och det djup som tystnaden uppenbarar.[95] När stycket slutar på första slaget i sista takten och följs av tystnad i en resonans som fullföljer musikens rörelse återknyter den samtidigt till verkets första inandning.

Så landar *Prélude à l’après-midi d’un faune* i en form som återvänder till sig själv, en form som inte utvecklar sig lineärt utan som ett snäckskal, i lager av spiraler av melodiska och harmoniska variationer som ringlar sig runt varandra. Wiskus återger Debussys egen uppfattning om musikens essens som bestående av färg och rytmiserad tid. Med färg åsyftas harmonier och instrumentens klangfärger. Men med rytm åsyftas enligt Wiskus något mer än användandet av meter: ” ’Rhythmicized time’ cannot refer simply to the use of musical meter

---

[94] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 51.

[95] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 45-46.

—indeed, one of Debussy's most admired artistic achievements has to do with the way that he frees a phrase from the tyranny of the bar line."[96]

Wiskus jämför andra skribenters analyser av verket och ser hur oense de verkar vara i sina olika lyssningar när det kommer till att identifiera formen. Alla tycks vara överens om en båge i form av början, mitt och slut: ABA' (där A' är en variation av A), men är oense i särskiljandet av de olika delarna. Debussy tycks väva ihop delarna på ett sätt som döljer skarpa övergångar och använder sig av flera samtidiga sätt att skapa form som luckrar upp varandra och gör en enkel beskrivning av form mer komplex. Wiskus finner att dessa skillnader, icke-överensstämmelser, i tolkningarna blir en del av hur verkets form uppenbarar sig.

Även harmoniskt rör sig verket runt en och samma harmoni, men utan att denna spelas ut som samtidig klang under hela stycket, endast vid ett tillfälle spelas den som horisontell klang (där tonerna följer varandra) och då i en förbigående passage som omedelbart upplöses. Den underliggande harmoniska referensen genom stycket blir så snarare antydd än manifesterad: "As a theme, therefore, it can be said to consist in a negative: it operates as the other, silent side of every audible variation."[97] Till skillnad från en klassisk form av tema och variation, där temat, enligt Wiskus, fungerar som ett suveränt ursprung och variationerna som imitationer, en struktur som kan sägas motsvara en metafysik, arbetar Debussy med en struktur av antydningar, skillnader och tomrum som gör det mycket svårt att fixera en form eller modell för en form.[98] Debussys musik är autogenerativ, den refererar till sig själv, återvänder till sig själv i lager på lager och den musikaliska idén vecklas ut ur denna rörelse. Genom Merleau-Ponty har vi lärt oss, menar Wiskus, att det enda sättet vi kan lära känna denna form är att *träda in i den*. Det är så vi kan närma oss form genom rytm.

Verkets form är sålunda inte lineär, den är mångdimensionell och framträder genom ett djup, det är i detta djup som vi finner den musikaliska idén. Verkets struktur cirkulerar runt en idé som uppenbaras först genom det som endast antyds, det som framträder ur skillnader i

---

[96] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 102.

[97] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 105.

[98] Här förstår jag det som att Wiskus länkar en klassisk form med tema och variation till Platons metafysik, där variationerna relaterar till ett ursprung som idealt och där variationerna är "förvrängningar" vilka äger sin giltighet endast i relation till originalet.

variationer. På så sätt sker ett skifte genom variationernas repetitioner; repetition blir till resonans.[99]

Rytm, menar Wiskus, är liktydig med formen av det aktiva tomrum som uppstår ur skillnaderna mellan artikulerade ljud, vare sig det handlar om melodiska, harmoniska, rytmiska eller dynamiska variationer. Rytm är förbunden med den musikaliska idén som det som framspringer ur en negativitet som är själva tidens vävnad: ”rhythm—that which itself is unheard and unseen, which, as a membrane, holds together all sensation through prospective and retrospective resonance—expresses the idea; it expresses the idea not merely in time nor through time, but as the flesh of time itself”.[100] Wiskus återger Merleau-Pontys syn på idén som en dubbel rörelse i tid, där en dåtid är kontraherad i ett nu, samtidigt som detta nu är förväntat utifrån ett då som fortfarande är verksamt i nuet. Detta sammandragande av olika tider i ett nu motsvaras i musiken av musikaliska referenser: repetitioner, variationer och skillnader.

Men vi ska inte heller förstå denna tidslighet som endast en kronologi, som en samverkan av immanens och kausalitet, utan som Varats djupdimension. I denna djupdimension förenas nuets synliga med dåtidens och framtidens osynliga lager till ett förhöjt nu som rymmer dem alla. En samtidighet som motsvarar en ”rytmiserad tid”.[101] Denna samtidighet innebär ett sammanlänkande av tid och rum, men utan att helt syntetisera dem och göra dem till ett. Liksom i rytmen finns ett glapp, en skillnad som fortfarande är verksam.

Denna verksamma skillnad ska förstås som generativ, den innebär ett kontinuerligt sönderfallande och skapande.[102] Det är denna djupdimension som enligt Wiskus uppenbaras i *Prélude* genom mångfaldiga resonanser, och som leder till att tystnaden, den avgrund som utgörs av det okända, blir själva källan till form.

Denna tystnad motsvarar Merleau-Pontys filosofiska metod, en tystnad som på nytt måste omgärda språket: ”*One cannot make a direct ontology.* My ’indirect’ method (being in the beings) is alone conformed with being.”[103] Så förbinds rytm och tanke hos Wiskus.

---

[99] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 109.

[100] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 110.

[101] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 111.

[102] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 112.

[103] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 179, citerad av Wiskus, *The Rhythm of Thought,* 113.

Rytm som flödets tillfälliga form

Begreppet rytm förknippas oftast med poesi, musik eller dans, men har i en tidig betydelse i det antika Grekland en vidare användning. I ”Det språkliga uttrycket för begreppet ’rytm’ ” undersöker Émile Benveniste begreppets etymologi. Genom att först avfärda en upprepad missuppfattning om begreppets härkomst, från *rhein* som betyder flöda, ur vågornas regelbundna rörelser (havet flödar ju inte och ordet rytm har inte heller använts att beskriva dess rörelse), härleder han ordet *rhythmos* (eller *rhysmos*) till det äldre antika Grekland och framför allt till den joniska filosofin där begreppet hade betydelsen ”form”. Hos Demokritos och Leokippos lära om hur världen är uppbyggd av atomer betecknar *rhysmos* den form som uppstår ur atomernas inbördes relation, vilken ger upphov till skillnader i form hos materian. Aristoteles använder denna innebörd i en beskrivning av kroppars relationer och återger Leokippos exempel, bokstävernas skillnad i form (*rhythmos*), ordning och läge. Demokritos använder ordet i skilda sammanhang men med samma betydelse: ”form” som ett inordnande av delar i en helhet. I den antika litteraturen finns exempel som formandet av skrivtecken, ”formen” hos den mänskliga karaktären, hennes läggning (*rhysmos)*, en klädedräkts form, eller hos Platon som ”den proportionerliga dispositionen” mellan överflöd och armod.[104] I begreppet *rythmizo:* att ”ge en form” fångas den tillfälliga karaktären av detta slags form.

Ur alla dessa exempel framkommer den gemensamma betydelsen: ”Särskiljande av form; avvägd yttre form; dispositon.”[105] I den antika grekiskan fanns många begrepp som vi idag översätter med form: *schema*, *morphe*, *eidos*, etcetera. På vilket sätt skiljer sig då begreppet *rhythmos* från dessa andra begrepp? Benveniste avdelar ordets ändelse *-(th)mos* som syftar mot inte bara en fullbordan, utan också hur denna fullbordan gestaltas när den sätts samman med ett ”abstrakt” ord. Exempel som Benveniste ger är *orchesis,* som handlingen att dansa och *orchesmos*, som den enskilda utförda dansen; *thesis,* som handlingen att ställa och *thesmos,* som den enskilda fullbordade ställningen. Genom att återvända till släktskapet med ordet *rhein*, att flöda, får ordet *rhythmos* sin specifika definition (som skiljer den från till exempel *schema* som betyder en fixerad form): den tillfälliga form som ges till det rörliga, flytande och föränderliga.

---

[104] Benveniste, ”Det språkliga uttrycket för begreppet ’rytm’ ”, 135.

[105] Benveniste, ”Det språkliga uttrycket för begreppet ’rytm’ ”, 136.

Inom den joniska filosofin förstods naturen som uppbyggd av atomer vars olika inbördes ordning och relationer gav upphov till de skillnader i former vi kan uppfatta hos materien. *Rhythmos,* i betydelsen ”ett särskilt sätt att rinna”, stämmer enligt Benveniste väl överens med hur denna filosofi uppfattade naturens föränderlighet som ett tillfälligt ordnande av ett flöde.

Benveniste följer vidare den ursprungliga betydelsen av *rhythmos* in i en modern betydelse av rytm. Upphovet till denna betydelse verkar ha kommit till via Platon som använder ordets ursprungliga betydelse av ”särskiljande form, proportion, disposition”, men nu i förhållande till kroppens rörelse i dans. Genom Platon inordnas *rhythmos* i *metron,* som anger puls i upprepning och som underordnas talserien. Rytm förknippas med och inordnas i fortsättning i metern. Benveniste verkar mena att detta är den moderna betydelsen av rytm.

Populärt sker också ofta en sammanblandning mellan dessa begrepp: rytm och meter. Inom musikteori har dock begreppen fortfarande skilda betydelser, även om relationen dem emellan är föremål för diskussion.[106] Begreppet rytm används i dessa sammanhang snarare närmare den ursprungliga betydelsen ”form” eller ”gestalt”, som förhållandet mellan ljudande artikulationer och tid, medan meter betecknar pulsens repetitioner.[107]

Rytm som relation

Benveniste söker begreppets etymologi för att hitta betydelsen av ordet rytm och finner: ”Särskiljande av form; avvägd yttre form; dispositon”, och i en mer precis betydelse den tillfälliga form som ges till det föränderliga. Benveniste betonar också kopplingen mellan den äldre grekiska filosofin och dess syn på naturen som i konstant omformande förändring. Formen är en disposition av delar i en helhet genom en avvägning mellan delarna, ett slags balansakt som uppenbarar en form genom relationer.

Detta anknyter till Wiskus användning av begreppet som den form som framträder i ett tomrum mellan artikulerade delar, ett utrymme som kommer till liv just genom relation.

---

[106] Justin London, ”Rhythm”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie och John Tyrrell, 2., uppl., vol.29 (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), vol.21, 277-279.

[107] Musikalisk form, menar London, kräver en uppfattning om en musikalisk struktur utöver det som man förmår uppfatta i ”nuet”, och används enligt honom därför inte om rytm i egentlig mening. Min användning av begreppet form som rytm skiljer sig därför från en generell musikteoretisk användning, men syftar till att sammanlänka Wiskus rytmbegrepp med Benvenistes, samt att fördjupa idén om form i del 3 under rubriken ”Form och upplösning”, s 48. Jfr London, ”Rhythm”, 277-278.

Skillnaden mellan rytm och meter kompliceras av London i det att rytm beskrivs som den faktiska ljudande rytmiska figuren, medan meter involverar åhörarens perception och innebär en *förväntan* på en repetition. Jfr London, ”Rhythm”, 278.

Tillfälligheten i det levande, aktiva tomrum som inte låter sig fixeras länkar till den tillfällighet som den äldre antiken lade i begreppet. Det tillfälliga ordnandet som uppenbarar form.

Benveniste lägger i betydelsen en ”yttre form”, som en kontur som definierar ett avgränsat innehåll. Här handlar det inte om det outsagda tomrummet, utan om ordnandet av de synliga delarna och relationerna dem emellan. Hos Wiskus verkar rytm som form snarare handla om en *inre* form. Den form som uppstår inuti eller inifrån en relation där en outtalad, negativ mitt genererar form och mening; form som utvecklat innandöme.

För Wiskus innebär rytm, som ett uttryck för en sinnlig idé, ett indirekt frambringande av form genom ett cirkulerande runt ett aktivt tomrum, ett uppenbarande av form genom ett kontinuerligt omformande – av såväl den ljudande artikulationen som tankens rörelse. Rytm som form och tankens form är för Wiskus sammanlänkade. Tillfällighet som det obestämda, öppna, ordnandet. Flödet eller rörelsen som ges en tillfällig form innebär hos Wiskus tankens rörelse längs konturerna av ett tomrum, vilket uppenbarar en djupdimension som snarare verkar vittna om samtidighet i Varat än om rörelse.

Både Benveniste och Wiskus öppnar på olika sätt upp för en mer relationell och dynamisk syn på form än ett traditionellt statiskt formbegrepp.

Hos Wiskus sammanlänkas rytm med tanke som en möjlighet att tänka, inte utan form, men med en öppenhet mot ett kontinuerligt omformande av tanken. En öppenhet som förmår vara receptiv gentemot en negativitet som inte kan definieras genom begrepp eller representation, men som likväl kan förnimmas, men endast indirekt, om känsligheten finns. Detta formande verkar uppstå varken inom eller utom subjektet, men ur relationer mellan det inre och det yttre, som ett tunt resonerande membran däremellan.

En indirekt metod kopplat till rytm kan med Wiskus också förstås som en transcendental erfarenhet. Den återvändande rörelse som samtidigt släpper taget om rörelsens resonans skapar nya flöden; de tidigare återvänder i lager på lager; samtidigheten genererar självsvängande element som förskjuter perceptionen till en överlagrad, öppen, djupdimension i kontakt med Varat.

Tyngd, fall, resonans

Helena Dahlberg tar i *Vad är kött?* fasta på kroppens relation till den egna tyngden som ett fall in i världen, ett utelämnande och öppnande mot världen, en total tillit ”bortom alla tvivel”.[108] Den egna kroppens tyngd motsvarar dess oundkomliga närvaro i världen men också det som ger denna närvaro betydelse: vikt.[109] Denna närvaro finns alltid mot botten av en frånvaro.

När kroppen möter en annan kropp, när den som Merleau-Ponty skriver, ”omfamnar den […] i hela sin utsträckning” och gör sig till ”utsidan av dess insida, till insidan av dess utsida”, innebär det, menar Dahlberg, ett möte som får kroppen att vända åter till sig själv och varsebli sig själv genom gränsen, den samtidiga skillnaden och likheten, mellan två kroppar.[110] Mötet med en annan kropp gör att vi kan erfara den egna kroppen mer tydligt, vi känner den egna närvaron liksom vi känner den andres. Detta gäller, menar jag, även då vi med förhöjd närvaro i vår varseblivning erfar en värld bortom oss själva, det är just i de möten med en utifrån kommande närvaro som vi kan erfara både oss själva och världen med intensifierad skärpa. Vi är inte isolerade, oberoende, subjekt. Det är genom att erkänna vårt beroende av en värld som vi kan erfara vår egen subjektivitet.

Att falla innebär att släppa taget om sin egen tyngd, ett moment av överlämnande till en utifrån kommande kraft. Detta överlämnande sker även i kroppens upprätta stående, för ”vad är kroppen annat än ett visst avstånd, en viss glipa till jorden?”.[111] Denna glipa utgörs av kroppens vikt, dess relation till jordens dragningskraft. ”Kroppens fallande i förhållande till en annan kropp kan jämföras med hur den utlämnar sig själv till världen, dock *utan att glömma bort sig själv.* Kroppen faller alltså in i en närvaro. Den upptäcker sig själv och sin egen tyngd i förhållande till en annan kropp.”[112] Det är i själva verket så att detta överlämnande är en förutsättning för att erfara den egna närvaron, en närvaro som står i relation till en värld bortom den egna kroppen. Att falla innebär att ansluta sig till, att lita till, en utifrån kommande kraft, en relation som *hela tiden har varit där.* ”Jag tror att vi inte kan

---

[108] Dahlberg, *Vad är kött?*, 274.

[109] Dahlberg, *Vad är kött?*, 285.

[110] Merleau-Ponty, *The Visible and the* Invisible, 144, citerad och översatt till svenska i Dahlberg, *Vad är kött?*, 277.

[111] Dahlberg, *Vad är kött?*, 281.

[112] Dahlberg, *Vad är kött?*, 281.

varsebli världen utan att göra ett fall in i världen. Det är inte en metafor", säger Virilio i *Koreografier* och pekar på hur det att varsebli innebär att öppna sig mot en osäkerhet.[113]

Att falla innebär att lämna över kontrollen av den egna tyngden, ett vilande in i tyngdkraften, så att kraften tillåts verka genom kroppen. "Fallet bör inte uppfattas som om det bara går uppifrån och ner, det existerar även nerifrån och upp", säger Virilio vidare.[114] Fallet innebär ett överlämnande till tyngdkraften som kan ske i alla riktningar. En kropp ska här inte förstås som en kompakt massa, utan som sammansatta lager av tyngd och transparens, dessa lager kan skifta relationer och krafter verka i flera samtidiga riktningar. Det Merleau-Ponty beskriver som varseblivningens "ihålighet", de osynliga lager som följer varje synligt, liksom i en spiral, som insidan av ett snäckskal, erfars som hålrum i den egna kroppen där utifrån kommande krafter kan verka.

Tyngd är intimt förbundet med resonans: en tyngd som tillåts falla in i sig själv genererar en resonans som expanderar i alla riktningar, en öppenhet som skiftar kroppens kontur till en porös situation. Genom att släppa kontrollen över den egna kroppens tyngd *in i världen* genereras en resonans som genom en indirekt rörelse återför världen till den egna kroppen. Kroppens fall, dess tyngd och täthet, genererar en samtidig öppenhet och rymd runtom detta centrum. Tyngd och rymd, den resonans som omger tyngden, står i relation till varandra, inte som kompakt massa mot ett kontrasterande tomrum, utan som dubbelriktad dynamisk och porös relation där tyngd och rymd skapar varandra.

Att låta en tyngd falla, lyssna till dess resonans och låta den rymd den genererar "klinga ut", att låta dess effekt återvända, att ta emot den återvändande rörelsen och först därefter åter släppa tyngden, låter kraften verka med minimal ansträngning och fasthållande och kan istället rikta och forma den ur konturerna av en rörelse som aldrig dör. Den artikulerade rörelsen kan här åter beskrivas som formandet av den kontur som omger ett verksamt tomrum: den resonans som står i relation till tyngden, den "ihålighet" som följer varje artikulation och som utgör dess inre andning.

När tyngd faller och återvänder som i en pendelrörelse samtidigt som resonansen tillåts generera sig själv i mångfaldiga lager, uppstår det som jag vill kalla *sväng*. Denna tyngdens repetitiva fallande och återvändande blir ett sätt att, genom att om och om igen släppa taget

---

[113] Paul Virilio,"Tyngdens Rum", övers. Anna Petronella Fredlund, *Koreografier,* Skriftserien Kairos Nr 13 (Malmö, Umeå, Stockholm: Raster, 2008), 121.

[114] Virilio,"Tyngdens Rum", 132.

om den egna tyngden, öppna upp för en receptivitet för något bortom det egna jaget, som likväl alltid varit där. Denna tyngdens pendelrörelse motsvarar den dialektiska rörelse som Wiskus finner i tänkandets omväxlande receptiva och aktiva förmåga, men där receptiviteten, liksom kroppens fall in i världen, måste förstås som tänkandets början.

Men vi sa just att kroppen inte är en kompakt massa utan består av skikt av tyngd och transparens. Mer än en tyngd kan sättas i rörelse, och mer än en riktning kan initieras, och dessa lager kan släppas iväg och återvända i skiftande relationer. Vi har att göra med polyrytmik.

Inre bilder - det imaginära

Inre bilder innebär ett slags tänkande som kan anta olika former. Ibland åtföljer bilden ett abstrakt tänkande och kan då fungera som ett begripliggörande: en sammanlänkande helhet av en komplex mångfald. Andra gånger kommer bilderna spontant och fragmentariskt: en doft väcker ett minne; nattens flyktiga drömbilder skymtar fram; ljudet av musik ger upphov till den inre upplevelsen av färg och form som en levande målning i det inre. Det finns också inre bilder som liksom *anländer* utifrån, som fungerar som bärare av insikt och förkroppsligande av en erfarenhet – en fysisk upplevelse av förhöjd närvaro, en kroppslig insikt.

I *Merleau-Ponty and the Face of the World* diskuterar Glen A Mazis det imaginäras position i Merleau-Pontys filosofi. *Det imaginära*, förstått som fantasi eller inbillning associeras på svenska ofta med någonting ”overkligt”, ”påhittat” eller förvrängt i relation till det ”verkliga”. Mazis använder termen *the imaginal* för att undkomma dessa konnotationer, som även det engelska *the imaginary* associeras med (den franska termen hos Merleau-Ponty är *l’imaginaire*).[115] Med det imaginära åsyftas här en inre föreställning, som kan förstås som ett bildtänkande i allmänhet, vare sig det gäller förmågan att i sitt inre föreställa sig eller åskådliggöra något ”verkligt” eller ej.

För att utreda det imaginäras ställning hos Merleau-Ponty går Mazis först tillbaka till hans tidigare period, där varseblivningen står i centrum, för att sedan följa hur Merleau-Ponty utvecklar sin idé om det imaginära i senare texter och föreläsningar, till det att han med *The Visible and the Invisible* påbörjar formulerandet av en poetisk ontologi, där det imaginära genom konsten öppnar sig mot Varats eget vara.

---

[115] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 175.

Genom filosofihistorien har, enligt Mazis, föreställningsförmågan antingen (exempelvis som hos Platon) underställts en begreppslig förståelse, fått fungera som medium mellan andra former av förståelse (som hos Kant), eller (som hos romantikerna) som en reaktion mot denna tendens, överordnats andra förmågor.[116] Till skillnad från dessa förhållningssätt placerar Merleau-Ponty det imaginära i centrum för perceptionen som sådan: ”The same creative act which is at work in imagination and in ideation is present, in germ, in the first human perception”.[117] Det innebär ett för-reflekterande bilduppfattande som föregår vår kognition och som är en del i hur vi förmår sammanlänka skilda intryck till en helhet. Perceptionen, menar Merleau-Ponty, består inte av fragmentariska sinnesdata som först i och med att de når ett reflekterande medvetande sammanfogas till en helhet, utan en helhet skapas redan i och med perceptionen. Det imaginäras funktion är här att understödja vår varseblivning för en fylligare uppfattning av verkligheten. Det finns i perceptionen så en idealitet som går att förstå som dess ”andra sida”.[118]

Det imaginära går å andra sidan också att förstå som vår föreställningsförmåga mer oberoende av perceptionen – i Sartres version som verklighetsflykt eller ”ond tro”.[119] En sådan verklighetsflykt beror menar Merleau-Ponty, enligt Mazis, på att föreställningsförmågan skurits av från en kommunikation med världen och inneslutits i det egna subjektet. Men det imaginära som fantasi eller kreativitet behöver inte förstås på detta sett som avskuret från verkligheten även när det rör sig om en föreställningsförmåga som inte är direkt kopplad till perceptionens verklighetsuppfattning. Denna föreställningsförmåga är skild från perceptionens bildtänkande, i det att den befinner sig i andra änden av ett kontinuum, men är samtidigt besläktad då dessa versioner av det imaginära är lagrade i varandra och influerar varandra.

---

[116] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 176. Mazis nämner inte Kant, det är min tolkning att det är Kant som åsyftas. Kants argumentation innebär också en spänning då det estetiska omdömet å ena sidan utgör en brygga mellan det rena och det praktiska förnuftet, å den andra innehar en autonomi skild från dem (vilket romantikerna tar fasta på), en ambivalens som präglar arvet efter Kant. Sven-Olov Wallenstein, ”Översättarens förord”, förord till *Kritik av omdömeskraften*, 10.

[117] Merleau-Ponty, Maurice, ”The Primacy of Perception and its Philosophical Consequences”, i *The Primacy of Perception*, övers. Carleton Dallery (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 40, citerad av Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 178.

[118] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 178.

[119] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 179–181.

Mazis beskriver det imaginära som en av trådarna som är sammantvinnade, ibland tätt, ibland lösare, med andra dimensioner av det varseblivna i det som Merleau-Ponty kallar verkligheten som ”a closely woven fabric”.[120] Detta perceptionens sammantvinnande mellan det synliga och det osynliga; det varseblivna och det imaginära; mellan det närvarande och det som redan passerat, eller det som ska komma att vecklas ut; innebär en dialektisk rörelse mellan receptivitet och aktivitet. Varseblivningen är aldrig fullständig, verkligheten överskrider alltid vad som är möjligt att förnimma:

> It is thus of the essence of the thing and of the world to present themselves as ”open”, to send us beyond their determinate manifestations, to promise us always ”something else to see”. This is what is sometimes expressed by saying that the thing and the world are mysterious.[121]

Denna öppna process, denna ofullständighet i varseblivandet, är det som möjliggör hur skilda dimensioner av verkligheten kan vävas samman och erfaras som ett Varats djup.

Det finns alltså i varseblivningen en närhet mellan det ”verkliga”: världen så som vi kommer i kontakt med den genom våra sinnen, och det imaginära: perceptionens bildtänkande, den tendens i vår perception att uppfatta helheter och som bär en såväl kollektiv som individuell historia och därför formas utifrån tidigare erfarenheter. Både det sinnliga och det imaginära är del i Varat och del i vår varseblivning, de är skilda men står i kontakt genom sin närhet och kan övergå i varandra genom sin kiastiska relation.

Varseblivningen innebär på samma gång en receptivitet, en upplevelse av att bilden liksom tränger sig på, och en kreativitet där subjektet alltid är delaktigt i att skapa sin egen erfarenhet. Det innebär en förhöjd känsla av ett givande och tagande när det imaginära är aktiverat. Det imaginära som centrum av perceptionen ska ändå inte förstås som en förvrängning av verkligheten, utan tvärtom som en öppning mot dess djupare lager. Reversibiliteten tillsammans med den obestämda, öppna processen bidrar till en intensifierad närvaro av det varseblivna.[122] Den intensitet som för Jean-Luc Nancy kännetecknar *bilden (the image)*.

---

[120] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 179.

[121] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, övers. Colin Smith (New York:Humanities, 1962), 333, citerad av Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 188.

[122] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 184–185.

För att komma närmare Merleau-Pontys uppfattning om det imaginära vänder sig Mazis till Nancys undersökning av bildens karaktäristik i *The Ground of the Image.*[123] Bilden är, menar Nancy, på samma gång avskild *(distinct)* från den vardagliga världen: den undandrar sig kontakt eller närhet, men undandragandet innebär också en dragningskraft, ett begär och en intimitet där bilden och åskådaren ömsesidigt tränger in i varandra. Bilden, för att vara en bild, måste ha denna attraktionskraft: ”The image is desirable or it is not an image.”[124] Detta begär handlar inte om ett begär att äga eller att vara, utan om kraften av en närvaro, av en intimitet med världen.[125]

Bilden är, menar Nancy, inte form utan kraft, intensitet och intimitet. Bilden är den samtidiga receptiviteten av det oformliga och aktiviteten av form: kraften är motståndet i blandningen av dem båda. Just för att bilden är avskild, och placerad framför åskådaren har den denna förmåga att tränga in i henne och utöva en dragningskraft på henne.

> The image touches me, and, thus touched and drawn by it and into it, I get involved, not to say mixed up in it. There is no image without my [sic] too being in its image, but also without passing into it, as long as I look at it, that is, as long as I show it *consideration*, maintain my regard for it.[126]

För att denna dragningskraft ska vara verksam krävs att åskådaren själv i sitt inre medskapar bilden; bilden måste *föreställas.*[127] Föreställningsförmågan handlar så inte om representationen av något frånvarande (det Merleau-Ponty tillskriver både den ”reflektionsfilosofi” och Sartres negativa filosofi som han kritiserar), utan om en kraft som ur en frånvaro skapar en närvaro: en själv-skapande kraft.

Liksom Merleau-Ponty framhävde seendets kiastiska relation till kännandet framhäver Nancy att bilden inte behöver vara visuell, utan lika gärna kan vara språklig, auditiv, taktil, kinestetisk, luktande, smakande, och så vidare.[128]

---

[123] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World,* 185–189.

[124] Nancy, *The Ground of the Image*, 6. Här reserverar sig Nancy för att detta begär efter bilden inte alltid enkelt går att skilja från spektaklet.

[125] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 187.

[126] Nancy, *The Ground of the Image*, 7.

[127] Nancy, *The Ground of the Image*, 22.

[128] Nancy, *The Ground of the Image*, 4.

Bildens intensitet bär på ett sanningsanspråk:

> The image is the obviousness of the invisible. It does not render it visible as an object: it accedes to a knowledge of it. Knowledge of the obvious is not a science, it is the knowledge of a whole as a whole. In a single stroke, which is what makes it striking, the image delivers a totality of sense or a truth […][129]

Bildens intensitet, förstådd som en kraft snarare än som ett objekt eller en form, bär en sanning i form av en helhet: en värld. Hos Merleau-Ponty är denna helhet alltid öppen, alltid föränderlig, den har en *undersida,* en ”ihålighet” som är dess osynliga lager. Det imaginära, menar Mazis, innebär för oss såsom kroppsliga varelser öppningen till att, på en för-reflekterad nivå, erfara världen som levande och meningsfull.[130] Det imaginära innebär en närvaro och en öppenhet som skiljer sig både från en distanserad reflektion och ifrån en vardaglig varseblivning där världen tas för given. Det imaginära öppnar världen för en djupare erfarenhet av Varat. Förutsättningen för denna samhörighet med en värld, är som vi har sett, den skillnad som vi med Merleau-Ponty kan förstå som Varats veck över sig självt. En skillnad som hos Nancy utgörs av bildens avskildhet, dess annanhet, men som i kraft av denna skillnad samtidigt förenar: ”Force itself is nothing other than the unity woven from diversity.”[131] Wiskus kallar denna sammansatta skillnad för rytm, sammanhållen av ett membran i rytmens inre.

I ett exempel från ett möte med målningarna i grottorna i Lascaux som Mazis återger, beskriver Merleau-Ponty hur bilderna av djuren till skillnad från kalkstensformationerna i grottan ger intrycket av att de liksom sprider sig ut ur väggen på ett sätt som gör det svårt att svara på exakt var de befinner sig. Snarare är det som om bilderna öppnar varseblivningen för en djupare uppfattning av varat: ”[M]y gaze wanders in it as in the halos of Being. It is more accurate to say that I see according to it, or with it, than that I *see* it.”[132] Genom varseblivningen av bilderna blir både den varseblivande och det varseblivna indragna i genomkorsande fält av skilda varelser, tider, rum och betydelser, på en plats som på samma

---

[129] Nancy, *The Ground of the Image*, 12.

[130] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 187.

[131] Nancy, *The Ground of the Image,* 13, citerad i Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 188.

[132] Maurice Merleau-Ponty, ”Eye and Mind”, i *The Primacy of Perception*, övers. Carleton Dallery (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 164, citerad av Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 242.

gång inte går att placera men inte heller är helt separerad från målningarna på grottväggen. Bilden verkar genom sinnligheten med en kraft som uppenbarar för den varseblivande mångfaldiga lager av mening. Snarare än en avbild, är denna ospecifika plats att förstå som en händelse där det imaginära blir till.

Det är alltså genom varseblivningen vi står i kontakt med en värld i och utanför oss själva, men varken världen eller varseblivningen är separerad ifrån det imaginära. Varseblivningens osynliga lager, det som inte är manifest eller dess ”ihålighet”, kan frammanas genom det imaginära. Det sinnliga och det imaginära är del av köttets kiastiska struktur.[133] Även drömmen står i ett kiastiskt förhållande till det imaginära och till det manifesta: ”Oneirism is just beneath the surface of all waking life.”[134]

Mazis vänder sig till filosofen Gaston Bachelard, som också inspirerat Merleau-Ponty, för att fördjupa diskussionen om det imaginäras relation till det sinnliga. För Bachelard, liksom för Merleau-Ponty, öppnar det han kallar den materiella föreställningen (material imagination) i varseblivningen upp för en fördjupad erfarenhet av mening i Varat. Denna fördjupade sinnlighet utgörs inte endast av sensoriska data utan är redan sammantvinnad med det imaginära, känslor, minnen och så vidare, i ett levande sammanhang.

Bachelard lyfter fram den materiella föreställningsförmågan som en intimitet med materien genom det sinnliga och hur varseblivningen innebär ett ”möte” som emanerar ur tingen likt en doft.[135]

Den taktila eller kinestetiska bilden är dansarens uttryck – på samma gång sammanflätad med det imaginära. Butohdansaren arbetar med så kallade *kroppsmaterial*: stiliserade organiska krafter och processer som genom en mångfald av sinnliga stimuli – inre bilder, taktila och ljudande impulser – utmanar dansarens perception för att uppnå en transformation: en uppluckring av kroppens kontur och ett skifte i kroppens relation till rummet.

> Vridningskraften genom trä, ådrornas lager, som verkar genom och runtom kroppen och förvrider formen; stenens tyngd, samtidigt porös av stenpartiklar som pressas samman i kondenserad tid, dricker tid; röken som passerar igenom kroppen i rökstrimmor av små små

---

[133] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 256.

[134] Maurice Merleau-Ponty, *Intuition and Passivity: Course Notes from the Collège de France (1954–1955)*, övers. Leonard Lawlor och Helen Massey (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 157, citerad av Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 223.

[135] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 260.

> rökpartiklar, för snabba att följa med rörelse, mer och mer rök fyller rummet, konturen suddas ut; förruttnelseprocessen börjar i de inre organen, tarmarna ruttnar, lungorna, den ruttna andedräkten, lukten av bakterier, förruttnelsen sprider sig i rummet […][136]

Kroppsmaterialen innebär ett möte med en utifrån kommande kraft som är dynamisk, levande och mångfaldig. Utgångspunkten är en utsuddad kropp, en kropp som genom att skiktas i lager av transparens och täthet erbjuder hålrum och motstånd för materialen att verka. Dansaren underkastar sig en intimitet med materialen genom alla sinnen. Den inre bilden, förstådd som helheten av materialets kraft, intensitet, färg, form, lukt och textur, i en outtömlig process, suggererar fram en fysisk transformation. När bilden *anländer* är det med en tydlighet som innebär ett verkligt skifte.

Detta varseblivningens kiastiska sammantvinnande mellan skilda sinnesintryck i det imaginära kan också uppfattas genom synestesi. Jessica Wiskus beskriver ett minne av en synestetisk erfarenhet: ljuden av två klingande kyrkklockor frambringar en mångfald av fantomtoner vilka var och en visar sig som tydliga, gripbara färgstrålar i skiftande nyanser; nya ljud och färger fortsätter att frambringas så länge kyrkklockornas klang varar.[137]

Synestesi, menar Wiskus, innebär något utöver sammanfallandet av två skilda förnimmelser, som en färg inuti ett ljud. Likt det djupseende som uppstår när ögats två bilder sammanförs, uppstår en helt ny dimension när dessa skilda sinnesintryck samverkar. Den överväldigande känsla som uppstår med den syntetiska händelsen är det som utmärker dess signifikans, skriver Wiskus.[138] Synestesi innebär en erfarenhet av varats djup, dess transcendens, det som Wiskus också kallar rytm. Hon citerar Rimbaud: ”The Poet makes himself into a *seer*, by a long involved and logical *derangement of all the senses*…. He arrives

---

[136] Karolina Palmgren, ”Traderade Transformationer” (C-uppsats, Södertörns Högskola, 2019), 14. Butoh är en dansform med rötter i Tokyos avantegarde på 50- och 60-talet, där Tatsumi Hijikata var en av grundarna. Yoko Ashikawa var den dansare som arbetade närmast Hijikata i närmare 20 år, fram till hans död 1986. Hon fortsatte att dansa och koreografera i gruppen Hakutobo, som senare kom att ledas av Tomoe Shizune, där SU-EN var lärling. Kroppsmaterialen introducerades av SU-EN 1995 och är utvecklade ur hennes lärlingsskap för Ashikawa i Tomoe Shizune & Hakutobo-gruppen. Kroppsmaterialen är alltså inte en generell metod för butoh, utan en specifik gren av butohn som givits vidare från lärare till elev, från kropp till kropp. Jag examinerades i SU-ENs butohmetod 2010 då jag och erhöll namnet KAI-EN. För vidare läsning om kroppsmaterialen: SU-EN, Maja Sandberg och Gilles Kennedy, *Butoh: Kroppen och världen – Body and the World* (u.o.: Rye Förlag, 2003).

[137] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 114. Det fenomen Wiskus refererar till som fantomtoner kallas differenstoner (eller omvänt summationstoner) och uppstår då två klingande toner samtidigt når ett olinjärt system, t ex örat. Skillnaden (eller summan) av de två tonernas frekvenser utgör differenstonens frekvens. Jfr ”Differenston”, *Nationalencyclopedin*, 20 vol., (Höganäs: Bra Böcker, 1989-1996), vol.4, 568.

[138] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 114–115.

at the unknown, and when, bewildered, he ends up losing his understanding of his visions, he has, at least, seen them!"[139] Detta okända förstår Wiskus som Varats osynliga lager och synestesi som frambringandet av dem: fantomtonerna som det som var "ohört" och färgstrålarna som det som var "osett", framträdda i en förhöjd klarhet.

För Merlueau-Ponty är det osynliga något annat än det enbart icke synliga (som det som tidigare var men inte längre är synligt, eller det som är synligt för någon annan men inte för mig), det är istället en frånvaro som har *betydelse* i världen, såsom bakomvarande förutsättning för det synliga: "it is this negative that makes possible the *verticle* world, the union of the incompossibles, the being in transcendence".[140]

Sammanflätandet av inre och yttre rum har sin motsvarighet i hur transcendensen sammanflätar dåtid och framtid i nuet. I Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt* är det till synes tillfälliga sinnesintryck, som smaken av en Madeleinekaka eller snubblandet över en gatsten, som öppnar tidslager i perceptionen där nuet vidgas till att rymma fler tider än en.[141] För Merleau-Ponty, menar Wiskus, är det nuet i sig som rymmer denna kontraherade tid. Enligt Mazis innebär tid för Merleau-Ponty (med hänvisning till Proust) inte en följd av ögonblick, inte heller en idealiserad helhet av dessa ögonblick, utan en "tjockhet" i det sinnliga: "Time is not enveloping and not enveloped: there is from me to the past a thickness which is not made of a series of perspectives or of the consciousness of their relation, which is an obstacle and a liaison."[142] Tid, skriver Mazis, är varken att förstå som en given dimension som vi befinner oss "inuti", eller konstituerad av våra medvetanden och formad genom vår relation till den. Tiden är ett fält: den är ett sammanflätande av människan med världen, den varseblivande och varat – varken något för oss ovillkorligt givet, eller av oss skapat. Evigheten är inte heller en oändlighet av kronologiska ögonblick, och den innebär inte, liksom Wiskus uppmärksammar i sin jämförelse mellan Prousts erinranden och Platons anamnesis, en

---

[139] Arthur Rimbaud, brev till Paul Demeny, i *Complete Works,* 367, citerad av Wiskus, *The Rhythm of Thought,* 115.

[140] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 227–228, citerad av Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 116.

[141] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 116–118. Wiskus analyserar här Proust, *Remembrance of Things Past*, vol. 3, 899-900*,* 904.

[142] Merleau-Ponty, *Intuition and Passivity*, 7, citerad av Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 217.

idealtid stående utanför den kronologiska tiden. Evighet, menar Mazis, är istället att förstå som ett ogripbart djup av möjliga tidslager i nuet.[143] De lager Wiskus kallar rytm.

Rytm, skriver Wiskus, är en struktur som binder samman dåtid och nutid, subjekt och objekt, det ideala och det sinnliga. I hjärtat av rytmen finns tystnaden – det ohörda – transcendensen. Denna verkar inte såsom upphöjd, eller på avstånd, utan inuti sinnligheten, som ett membran eller ett veck. ”Against the doctrine of contradiction, absolute negation, *the either or*—, ” skriver Merleau-Ponty, ”Transcendence is identity within difference.”[144] Transcendensen verkar i själva den punkt som håller samman skillnaderna: i rytmens inre.

Den omedelbara glädje berättaren Marcel i Proust roman känner vid de ofrivilliga minnen som kommer till honom innebär, menar Wiskus, snarare än en erfarenhet av en idealitet i en värld bortom denna, ett ögonblick av pånyttfödelse: frambringandet av en ”ny sanning”.[145] De frambringar en rytm av nutid och dåtid i relation, där den kontraherade skillnaden mellan vision och minne verkar performativt: Varat aktiverar varat.

En yngre Marcel vittnar om ett överflödande sinnligt intryck inför åsynen av tvillingtornen i Martinville: ”In noticing and registering the shape of their spires, the shifting lines, the sunny warmth of their surfaces, I felt that I was not penetrating to the core of my impression, that something more lay behind that mobility, that luminosity, something that they seemed at once to contain and to conceal.”[146] Detta överflödande ”mer”, menar Wiskus, är just erfarenheten av transcendens, av det som är inneslutet och gömt inuti varats veck. Detta överflödande går inte att äga eller begripa, det är istället något som man måste deltaga i, frambringa och uttrycka, så att det inre och det yttre kommer samman i ett performativt spel. Det är just genom konsten som detta deltagande i relationen – rytmen – mellan det sinnliga och denna nya sanning kan uppnås och Varats djup erfaras: ”Being is *what requires creation of us* for us to experience it.”[147]

---

[143] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World,* 218, Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 118.

[144] Maurice Merleau-Ponty, *Husserl at the Limits of Phenomenology*, övers. Leonard Lawlor och Bettina Bergo (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2002), 31, citerad av Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 120.

[145] Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 121–122.

[146] Proust, *Remembrance of Things Past*, vol.1, 169, citerad av Wiskus, *The Rhythm of Thought*, 122.

[147] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 197.

De sinnliga idéerna, skriver Mazis, sammanflätade med det imaginära, berör oss i kärnan av vårt vara på ett sådant sätt att snarare än att världen begrips annorlunda, öppnas nya möjliga sätt att handla, vara eller möta andra varelser.[148]

Den språkliga bilden

Metaforen förstås ofta som en överföring, där en bild får ersätta ett begrepp, och som därmed går att dechiffrera för att finna bildens egentliga mening. Men detta traditionella sätt att förstå metaforen är inte vad Merleau-Ponty avser. Språket är inte att förstå som ett system av tecken där varje tecken har sin bestämda innebörd. Det talade språket är sprunget ur det talande, inte tvärtom. Språkets innebörd hämtas inte från de enskilda tecknens överensstämmelse med en bestämd mening, utan innebär att betydelserna samexisterar och hämtas från varandra i språket som helhet.[149] Likaså fungerar den språkliga bilden.

Metaforen har en närhet till det imaginära, den innebär ett slags bildtänkande. Metaforen, menar Mazis, bär på en sanning därför att den öppnar upp nya meningssamband som tidigare varit osynliga, där det som Bachelard kallade den materiella föreställningen intensifieras och ett förhöjt utbyte med världen infinner sig.[150] Metaforen för samman skilda bilder och visar på de underliggande samband som redan är där, hur allt vara redan ingår i relation med allt annat. På motsvarande sätt bär metaforen olika tidslager i sig, vilka aktualiseras genom bilden i en närvaro som samtidigt sträcker sig bortom detta nu, som öppnar upp skilda tidslager i nuet. Metaforen har en ontologisk status hos Merleau-Ponty därför att den visar hur världens framträdelser är på samma gång skilda och förbundna genom köttet. Det är just genom att artikulera och utveckla dessa latenta samband som metaforen verkar autentiskt och kan sägas bära på och frambringa en sanning. Vi har alltså att göra med ett ny förståelse av sanning, sprungen ur varseblivningen: ”Perception as revelation of a new sense of truth, not as adequation, which suppresses the plurality of subjects and of perspectives, but as the movement toward integration, openness.”[151]

---

[148] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 228.

[149] Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl,* 71.

[150] Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 288–289.

[151] Merleau-Ponty, *Intuition and Passivity*, 135, citerad av Mazis, *Merleau-Ponty and the Face of the World*, 288-289.

Denna nya sanning kan inte fångas på avstånd med en objektiv blick, inte gripas eller slutas.
Den måste erfaras, frambringas och skapas genom det samtidigt passiva och aktiva deltagandet med världen, genom varseblivningen.

Del 3: Sinnlighet som gräns och öppning

Den poetiska ontologi Merleau-Ponty skriver fram i *The Visible and the Invisible* kan förstås som en estetik eftersom den placerar sinnligheten i centrum för filosofin, men också därför att den ger konsten en huvudroll i erfarenheten av Varats struktur, Varats eget vara, dess osynliga sida.

Form och upplösning

För Kant vilar begreppet på de formella kategorierna som möjlighetsbetingelser för förståndet. Hos Merleau-Ponty är som vi sett det enskilda begreppet inte direkt förbundet med betydelse eller mening, utan meningen hämtas ur språket som helhet. Merleau-Ponty beskriver språk som en latent förutsättning för erfarenheten, utan att det för den skull är att förstå som ett själv-refererande system:

> But, because he has experienced within himself the need to speak, the birth of speech bubbling up at the bottom of his mute experience, the philosopher knows better than anyone that what is lived is lived-spoken, that, born at this depth, language is not a mask over Being, but—if one knows how to grasp it with all its roots and all its foliation—the most valuable witness to Being, that it does not interrupt an immediation that would be perfect without it, that the vision itself, the thought itself, are, as has been said ”structured as a language”, are *articulation* before the letter, apparition of something where there was nothing or something else.[152]

När Wiskus använder *rytm* för att nå en idé om ett aldrig avslutat, indirekt omformande av tanken, är det Kants formella kategorier för förståndet som utmanas. Wiskus föreslår en dialektisk rörelse mellan förnimmelse och reflektion, ett vibrerande membran mellan insida

[152] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 126. Merleau-Ponty refererar här till Lacan utan att ange referensen närmare.

och utsida. Denna rörelse motsvarar metaforens indirekta frambringande av mening hos Merleau-Ponty.

Kants framhävande av formens betydelse för den estetiska erfarenheten har i konsten lyfts fram genom *kompositionen*. Komposition kan beskrivas som delarnas relation till en helhet, ett uppenbarande av form eller linje genom detaljernas inbördes relationer, ofta förstådd som ett detaljernas inordnande till förmån för en övergripande struktur.

Med Wiskus kan vi istället förstå komposition som det som framträder *indirekt*, ur detaljernas inringande av ett verksamt tomrum. Här får detaljen en annan funktion, som artikulerad i relation till en utsida, en känslig öppning gentemot denna utsida; som ett vibrerande membran. En utsida som samtidigt är insida, då den utgör det levande mellanrummet mellan de artikulerade detaljerna. Form eller komposition handlar här inte längre om att kommunicera en struktur genom delarnas inordnande, utan om en helhet som förblir ogripbar på grund av detaljernas indirekta frambringande av en levande mångfald.

Men det outtömliga *spel* mellan inbillningskraft och förstånd som Kant menar väcks i den estetiska erfarenheten (av det sköna) kan också förstås som ett överflödande ”mer” i förnimmelsen som förståndet inte förmår inordna i ett begrepp. Möjligen kan vi förstå detta spel, motsvarande Wiskus rörelse runt det aktiva tomrummet, som ett kontinuerligt omformande, ett outtömligt försök att gripa det ogripbara, och genom denna rörelse uppenbara och erfara de sinnliga idéer Merleau-Ponty tillerkänner konsten?

Vi söker här en idé om form som inte håller fast eller inordnar sitt innehåll, utan tvärtom blir till genom det. Form blir det som uppstår ur den dialektiska rörelsen mellan det artikulerade och det Varats djup som alltid överskrider vad som kan ges form. När Nancy beskriver bilden som kraft och intensitet snarare än form, vilket vi här kan förstå som komposition, är det ett sådant överflödande uttryck han avser.

Kroppsmaterialen möter butohdansaren och utmanar hela hennes existens: hon är utsuddad av oändlighet, uppäten av insekter, genomkorsad av blixtrar eller upplöst i damm. Kroppens yttre kontur slits sönder av dessa krafter, alla med olika hastigheter, riktning och inre mångfald. Det som tidigare utgjorde kroppens yttre form, dess synliga kontur, är nu utvidgat i ett spänningsfält som omger och verkar genom kroppen, genom dess minsta beståndsdelar, genom varje por. Dansen innebär ett *möte*, en konfrontation och en utsatthet. Kropp och rum vrängs ut och in, konturen flyter ut och blir en del av ett större omgivande

landskap. Vi ser detta landskap genom dansarens kropp, i ett spänningsförhållande mellan form och upplösning. Materialets levande form uppenbaras ur den utsuddade konturen: fram träder en ny kontur, en annan verklighet. Formen av en levande kraft *visar sig* genom den utsatta kroppen.

Kanske kan vi, istället för att förstå form som en idé om ren idealitet, det som tillhör logikens domän, förstå det som den artikulerade aspekten av materien, så som den *visar sig*, såsom *synlig* och därmed förbunden med det *osynliga*. Förbunden eftersom Merleau-Ponty visat att det är just på grund av varseblivningens ”tjockhet”, dess opacitet, som vi över huvud taget förmår förnimma.

Benveniste definierar rytm som det tillfälliga ordnandet av det rörliga, som formen av den fullbordade handlingen. Vi kan förstå detta slags uppenbarande av form som en tillfällig helhet som med Merleau-Ponty skulle kunna beskrivas som en *gestalt*, det vill säga en uppfattad helhet, men som ändå rymmer all den mångfald och specificitet som det enskilda uttrycket äger.

Där metafysiken sökte en idealitet genom form som uttryck för en bestående sanning i en värld bortom den förgängliga sinnligheten, finner vi hos Merleau-Ponty en idealitet som inte fjärmar sig från det förgängliga utan som beror av det. Idealitet och realitet står inte längre i motsatsförhållande till varandra, uttrycket föds just i den punkt där de förenas. De sinnliga idéerna är, menar Merleau-Ponty, just sinnliga och går därför ej att skilja från sina sinnliga framträdelser. Vi erfar dem genom konstens indirekta frambringande, sprungna ur den underliggande vävnad som binder samman världen: *köttet*.

Sinnlighet, händelse, sanning

En handske kan vändas ut och in, dess insida och utsida förblir olika och skilda åt, likväl tillhör de samma väv; den ena sidan är Varats synliga sida, den andra dess osynliga.[153] Denna omvändbarhet, vilken vi tidigare tillerkände kiasmen, erfars genom den reva i väven vi kallade varseblivningen.

---

[153] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 263. Walter Benjamin använder en liknande bild för förhållandet mellan form och innehåll, höljt och hölje, när han beskriver hur han som barn i linneskåpet fann strumpor invecklade i sig själva och som han fascinerades av att veckla ut: ”Det sporrade mig att dra ut sanningen lika varsamt ur diktkonsten som barnahanden drog ut strumpan ur ’påsen’ ”. Walter Benjamin, *Barndom i Berlin kring 1900*, övers. Peter Hallberg (Stehag: Symposion, 1994), 70.

Varseblivningen, förstådd som Varats veck över sig självt, innebär ett snitt eller en *glipa*, den erfarande kroppens *öppning* gentemot en värld, en gräns mellan det inre och det yttre. En värld som den samtidigt omsluter och omsluts av. Denna öppning kan också förstås som en *händelse*, den varseblivande kroppens deltagande i världen. Deltagandet innebär en samtidig receptivitet, en utsatthet för det genomkorsande fält som når *bortom* den egna kroppslighetens gräns, och en aktivitet, varseblivningens medskapande genom det imaginära. Denna *gräns* är varseblivandets samtidiga begränsning och förutsättning.

Varseblivningens sammanflätningar av tanke och kropp, språk och sinnlighet, innebär en kontakt med en värld bortom den egna subjektiviteten. En kontakt som kan fördjupas genom konstens indirekta frambringande av de osynliga lager som utgör Varats sammanhängande struktur. Här spelar det imaginära, perceptionens eget bildtänkande, och den materiella föreställningen en framträdande roll. Det sanningsanspråk som Nancy tillerkände *bilden* – en bild som kan sägas *anlända* med kroppsmaterialets sammanflätningar av skilda sinnesförnimmelser – eller som Wiskus tillmätte den synestetiska erfarenheten av Varats *rytm*, motsvaras av metaforens. Den sanning som frambringas kan inte förstås skild från denna erfarenhet:

> It is a matter of understanding that truth itself has no meaning outside of the relation of transcendence, outside of the *Uberstieg* toward the horizon—that the 'subjectivity' and the 'object' are one sole whole, that the subjective "lived experience" count in the world.[154]

Det innebär ett frambringande av en sanning som redan tillhör det genomkorsande fält som är Varat:

> It is not we who perceive, it is the thing that perceives itself yonder—it is not we who speak, it is the truth that speaks itself at the depths of speech—Becoming-nature of man which is the becoming-man of nature—the world is a *field*, and as such is always open.[155]

Denna sanning innebär en delaktighet, en ömsesidig receptivitet och aktivitet, mellan kroppen och världen: ett utelämnande till en värld bortom den egna kroppsligheten och ett upplåtande

---

[154] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 263.

[155] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 185.

av hålrum för världens återvändande rörelse. Varseblivningen som det samtidiga frambringandet och skapandet av en *ny sanning.* Kroppen som den ursprungliga platsen för händelse och förvandling.[156]

Sammanfattning

Merleau-Pontys påbörjade verk, *The Visible and the Invisible*, som om det hade slutförts skulle ha formulerat en ny, indirekt ontologi, lämnar oss med en ofullständig filosofi. Denna situation kan tyckas problematisk: hur ska vi förstå det som ännu inte formulerats? Men den motsvarar på ett talande sätt den poetiska ontologi som Merleau-Ponty sökte formulera: det att det måste finnas något ännu otänkt, något ofullbordat i tanken, för att en idé ska ha kraft att bära vidare. Att detta otänkta, det ännu inte kända, motsvarar den osynlighet som följer varje synlighet, varje artikulation och varje tanke. Denna öppenhet i tänkandet mot det okända, det ännu inte formulerade, påbjuder ett aktivt deltagande i varseblivningen för att fullbordas. Så lämnas vi att själva aktivera denna poetiska ontologi, att tänka och erfara nya samband, genom sinnligheten och genom konsten.

Jag har försökt läsa Merleau-Pontys *The Visible and the Invisible* som en estetik, i den dubbla bemärkelsen av teori om varseblivningens relation till tänkande, och konstens betydelse för denna relation. Jag har haft i särskilt fokus sinnlighetens relation till en värld *bortom* det enskilda subjektet, den värld som detta subjekt står i kontakt såsom varande en varseblivande varelse. Genom en närläsning av denna text och med hjälp av Helena Dahlbergs *Vad är kött?* har jag undersökt hur denna öppenhet gentemot en värld bortom oss själva är beskaffad, enligt Merleau-Ponty.

Varseblivningen är, för Merleau-Ponty, att förstå som Varats veck över sig självt. Vi är inte isolerade subjekt, utan hänger samman genom köttet, det element som genomkorsar allt Vara. Vecket ger upphov till en skillnad, ett djup. Varseblivningen innebär en klyvning i den egna kroppen, den samtidiga erfarenheten av att känna och att kännas, att se och att synas, att vara förnimbar för sig själv: världen ser sig själv genom veckets överkorsande av köttet. Denna

[156] Boyan Manchev, ”Transformabilitet”, övers. Staffan Lundberg, i *Koreografier*, 362.

klyvning förstås också genom kiasmen som ett dubbelt överkorsande, mellan skilda sinneserfarenheter och mellan varseblivning och språk.

Den begränsning i förnimmandet som varseblivningen innebär är dess samtidiga förutsättning: det är just eftersom förnimmelsen aldrig förmår omfatta allt Vara, som vi över huvud taget förmår förnimma. Gräns och öppning är så två sidor av samma fenomen. Denna öppenhet innebär samtidigt en händelse, att världen och subjektet blir till genom varseblivningen.

Varats osynliga lager, de inre samband mellan skilda framträdelser som håller samman Varat i en gemensam väv, kan frambringas genom konstens sinnliga idéer. Dessa idéer kan endast frambringas *indirekt*, men är samtidigt beroende av sina sinnliga framträdanden för att erfaras. Denna indirekthet motsvaras av den tystnad som omgärdar språket, en tystnad som nås via metaforer och allusioner och som framträder genom att skilda bilder, begrepp och artikulationer sätts i relation till varandra. Genom sammanflätningar av skilda erfarenheter kan nya samband uppenbaras.

Genom sammanflätande läsningar av Jessica Wiskus *The Rhythm of Thought*, Glen A. Mazis *Merleau-Ponty and the Face of the World* och Dahlberg undersöktes relationen mellan sinnlighet, konstens uttryck, tänkande och sanning. Utifrån Wiskus begrepp om rytm undersöktes hur Varats djupgående lager erfars genom artikulationernas indirekta frambringande av relationer och hur rytmen motsvarar tankens rörelse runt ett levande tomrum, som ett vibrerande membran mellan insida och utsida, mellan form och icke-form, mellan tanke och uttryck. I dialog med Dahlberg och med utgångspunkt i erfarenheten av en dansande kropp, formulerades detta indirekta formande genom kroppens relation till tyngd, fall och resonans, som ett upplåtande av den egna tyngden till en utomstående kraft och tomrummet i den egna kroppen som rum för denna kraft att verka.

Varseblivningens bildtänkande, fantasi, föreställningsförmåga och närheten till en materiell sinnlighet genom ett synestetiskt överkorsande av erfarenheter undersöktes genom Mazis begrepp om det imaginära i sammanflätning med referenser till Bachelards idé om en materiell föreställningsförmåga, Nancys idé om bilden, Wiskus erfarenheter av synestesi och hennes referenser till Proust och Rimbaud, samt mina egna erfarenheter från dans. Här uppmärksammades transcendensen, bildens intensitet och metaforens sammanförande av skilda bilder som frambringandet av en *ny sanning*. Denna sanning är inte att förstå som en

evig sanning oberoende av erfarenheten, utan innebär ett samtidigt receptivt och kreativt deltagande i världen genom varseblivningen.

Mot bakgrund av Kants estetik undersöktes frågan om konstverkets form och dess relation till innehåll, med Merleau-Ponty förstått som uttryckets relation till mening. Form föreslås här innebära den *synliga* aspekten av den *osynliga* mångfald som alltid överskrider vad som kan ges form i förnimmandet. Form blir, med Wiskus, den kontur som framträder ur den kontinuerliga rörelsen runt ett levande tomrum, och som motsvaras av tankens dialektiska rörelse mellan reflektion och perception. Ett tänkande inte utan form, men genom ett kontinuerligt omformande av tanken.

Avslutningsvis återkom vi till varseblivningen som gräns och öppning och kroppen som plats för händelse och förvandling.

Litteraturförteckning

Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty, Maurice. *Husserl at the Limits of Phenomenology.* Övers. Leonard Lawlor och Bettina Bergo. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2002.

——. *Intuition and Passivity: Course Notes from the Collège de France (1954-1955).* Övers. Leonard Lawlor och Helen Massey. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

——. *Le Visible e l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

——. *Lovtal till filosofin.* Övers. Anna Petronella Fredlund. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004.

——. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

——. *Phenomenology of Perception.* Övers. Colin Smith. New York:Humanities, 1962.

——. ”The Eye and Mind.” I *The Primacy of Perception.* Övers. Carleton Dallery. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

——. ”The Primacy of Perception and its Philosophical Consequences”. I *The Primacy of Perception.* Övers. Carleton Dallery. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

——. *The Visible and the Invisible.* Övers. Alphonso Lingis. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.

Övriga författare

Adorno, Theodor W. ”On Subject and Object”. I *Critical models: interventions and catchwords.* Övers. Henry W. Pickford. Columbia: Columbia University Press, 1998.

——. *Negativ dialektik.* Övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Glänta, 2019.

Andén, Lovisa. *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendahl.* Uppsala: Department of Philosophy, Uppsala University, 2017.

Barbaras, Renaud. *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's Ontology.* Övers. Ted Toadvine och Leonard Lawlor. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

Benjamin, Walter. *Barndom i Berlin kring 1900.* Övers. Peter Hallberg. Stehag: Symposion, 1994.

Benveniste, Émile. ”Det språkliga uttrycket för begreppet ’rytm’ ”. I *Människan i språket.* Övers. John Swedenmark och Maja Lundgren. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1995.

Carman, Taylor. Inledning till *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, red. Taylor Carman och Mark B. N. Hansen. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Carbone, Mauro. *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas.* Övers. Niall Keane. Albany: State University of New York Press, 2010.
——.*The Flesh of the Images: Merleau-Ponty between Painting and Cinema.* Övers. Marta Nijhuis. Albany: State University of New York Press, 2015.
——. *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*. Evanston, Ill.:Northwestern University Press, Evanston, 2004.

Dahlberg, Helena. *Vad är kött?: kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi.* Göteborg: Glänta produktion, 2013.
——. *Vikten av kropp: frågan om kött och människa i Maurice Merleau-Pontys* Le visible et l’invisible. Diss., Göteborgs Universitet, 2011.

”Differenston”. *Nationalencyclopedin*. 20 vol. Höganäs: Bra Böcker, 1989-1996, vol. 4.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance.* Övers. Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.

Fóti, Véronique M. *Tracing Expression in Merleau-Ponty. Aesthetics, Philosophy of Biology, and Ontology.* Evanston: Northwestern University Press, 2013.

Foultier, Anna Petronella. *Recasting Objective Thought: The Venture of Expression in Merleau-Ponty's Philosophy.* Diss., Stockholms Universitet, 2015.

Fredlund, Anna Petronella. ”När tanken tar kropp – om Merleau-Pontys filosofi”. Inledning till *Lovtal till filosofin*, av Maurice Merleau-Ponty. Övers. Anna Petronella Fredlund. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Andens fenomenologi*. Övers. Brian Manning Delaney och Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales, 2008.

Johnson, Galen A. *The Retrieval of the Beautiful: Thinking Through Merleau-Ponty's Aesthetics.* Evanston, IL: Northwestern University Press, 2010.

Kant, Immanuel. *Kritik av det rena förnuftet.* Övers. Jeanette Emt. Stockholm: Thales, 2004.
——. *Kritik av omdömeskraften.* Övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales, 2003.

London, Justin. ”Rhythm”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie och John Tyrrell, 2., uppl. 29 vol. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 21.

Manchev, Boyan. ”Transformabilitet”. Övers. Staffan Lundberg. I *Koreografier*, Skriftserien Kairos Nr 13. Malmö, Umeå, Stockholm: Raster, 2008.

Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality, red. Anna Petronella Foultier och Cecilia Roos. Stockholm: Firework Edition, 2013.

Mazis, Glen A. *Merleau-Ponty and the Face of the World: Silence, Ethics, Imagination, and Poetic Ontology.* Albany: State University of New York Press, 2016.

Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image.* Övers. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.

Palmgren, Karolina. ”Traderade Transformationer”. C-uppsats, Södertörns Högskola, 2019.

Trevor Perri. ”Image and Ontology in Merleau-Ponty." *Continental Philosophy Review*,vol. 46. no.1 (2013): 75-97.

Proust, Marcel. *Remembrance of Things Past.* 3 vol. Övers. C. K. Scott Moncrieff, Terrance Kilmartin och Andreas Mayor. New York: Vintage Books, 1981.

Rimbaud, Arthur. *Complete Works.* Övers. Wyett Mason. New York: Modern Library, 2003.

Saussure, Ferdinand de. *Kurs i allmän lingvistik.* Övers. Anders Löfqvist. Staffanstorp: Bo Cavefors Bokförlag, 1970.

Steeves, James B. *Imagining Bodies: Merleau-Ponty's Philosophy of Imagination.* Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 2004.

SU-EN, Maja Sandberg och Gilles Kennedy. *Butoh: Kroppen och världen – Body and the World.* U.o.: Rye Förlag, 2003.

The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting, red. Galen A. Johnson och Michael.B.Smith. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.

The Senses in Performance, red. Sally Banes och André Lepecki. New York: Routledge, 2007.

Virilio, Paulo. ”Tyngdens Rum”. Övers. Anna Petronella Fredlund. *Koreografier*, Skriftserien Kairos Nr 13. Malmö, Umeå, Stockholm: Raster, 2008.

Wallenstein, Sven-Olov. *Adorno – Negativ dialektik och estetisk teori*. Stockholm: Glänta, 2019.

Wiskus, Jessica. *The Rhythm of Thought: Art, Literature, and Music after Merleau-Ponty.* Chicago: The University of Chicago Press, 2013.