

## Ingemar Haag: LINNEA SELLERSJÖ

När William Shakespeares i komedin *Twelfth Night* skriver att »Nature to her bias drew« skriver han in något »off-center« i naturen. Stephen Greenblatt har gjort en poäng av denna metafor, som är hämtad från klotspelet bowls. Ordet »bias« syftar på både den krökta bana som klotet tar och den vikt i klotet som får den att skruva sig. Denna kurvatur återspeglas både i dramats förvecklingar och i den replikföring som aldrig löper rakt mot målet. Krökningen snarare än rätlinjigheten blir här identifierat med det naturliga – och denna avvikelse ligger i tiden, alltifrån 1600-talslitteraturens överflödande diktion, där språkets gränser uttöjdes, till samma tids svulstiga bildkonst där bildens olika figurer och element pressas ut mot den omslutande ramen – centralperspektivet styrde inte på samma sätt blicken in mot bildens djup, mot en tänkt punkt, utan bilden tvingar blicken att bli ex-centrisk.

Utåt snarare än inåt. Spridning snarare än centreringsring. Varför börja med punkten? I meningen utgångspunkt. Eller sluta med den? I bemärkelsen markör för en fullbordad mening. För att dra en rät linje mellan dem och illustrera en av den euklidiska geometrins axiom? En absolut början och ett oåterkalleligt slut. En enkelhet som verkar förförisk. I Gilles Deleuzes bok om Leibniz och barocken, *Le Pli*, Vecket, har vi att göra med ett grundelement av en annan karaktär, nämligen krökningen. Han talar om krökningen som

den sanna atomen, den elastiska punkten. Det rätlinjiga hörde samman med Descartes, som just p g a rätlinjigheten inte kunde finna vägen ut ur det labyrintiska som kännetecknar både materien och själens frihet för Leibniz.

Men barockens veck och krökningar kan egentligen aldrig peka ut ur labyrinten utan snarare in i den, i riktning mot förvecklingar – och det är det veckade som utmärker labyrinten. Barocken var i många stycken ett uttryck för osäkerhet, för avsaknaden av ett centrum och en statisk punkt, en utgångspunkt – därför labyrinten, som konstitueras genom sina veck och avsäger sig ett centrum.

Vi kan förstå varför Deleuze hyser en sådan omsorg om Leibniz. Han inleder *Le Pli* genom att förneka föreställningen om barockens essens – barocken hänvisar snarare till en operativ funktion, på samma sätt som »begreppet« hos Deleuze aldrig är en essens utan en händelse. Deleuzes motsträviga tänkande låter sig blott svårligen omsättas i en praktik – just för att det trotsar ramar och inhägnader – vi saknar helt enkelt en spelplan. Reduktionismens vertikala rörelse i riktning mot en punkt som inte längre kan delas och alltså är en slutpunkt ger vika för ett tänkande som sprider ut sig i olika riktningar. Punkten, den omhuldade utgångspunkten, måste överges; vi kan möjligtvis sträcka oss till *synpunkter*, »points de vue«, eller med ett annat ord: synvinklar.

*Bild 1*



Leibniz monadologi är i detta avseende föredömlig. Monaden innefattar hela världen, men varje monad gör det på sitt eget sätt, utifrån sin synvinkel. Och det är via denna monadens specifika synvinkel som vi kan närma oss Linnea Sellersjös konst.

Vad är det vi ser i bild 1? Kroppar i olika ställningar. Kroppar utan individuella särdrag som inrättar sig efter rummets väggar och golv men också en kropp som hänger i en ställning. Från vänster till höger: en kropp vars huvud lutar mot väggen, till synes beklämd eller måhända bara fundersam; en hängd kropp, eller blott en kropp som upphäver tyngdlagen; en kropp som intagit en omvänt sittande position mot väggen, med huvud och axelparti längs golvet och med resten av kroppen och benen klättrande uppför väggen; en avslappnad kropp med lätt uppdragna ben och armar korsade över magen.

När jag talar om kroppen längst till vänster i termer av tänkbara sinnestillstånd (»beklämd« eller »fundersam«) tornar problemen upp sig. Kropparna framträder visserligen i mänsklig gestalt men är samtidigt berövade sin mäsklighet genom avsaknaden av personliga drag. I flera avseenden framstår rummet med kropparna som en smula skrämmande. Det hudfärgade hos kropparna tränger sig på betraktaren oavsett om de är draperade med kläder eller till synes sammansmälta med tyget. Kropparna kännetecknas av en tillslutenhet som gör dem otillgängliga, helt inneslutna i sig själva, utan ingångar. De saknar vissa av de organ med vilka vi upprättar en förbindelse med vår omvärld – näsa, öron, ögon. Snarlika i sin organlöshet men samtidigt tydligt åtskilda genom sina olika positioner. Och det är väl deras respektive synvinklar som definierar dessa gestalter mer än något annat. Slutligheten förvägrar oss möjligheten att bestämma en essens utan låter oss blott följa den specifika serie av veck som deras olika positioner ger uttryck för.

Vad som är kropp och vad som är tyg förblir en smula oklart. Vid närmare betraktelse tycks exempel-



Bild 2



Bild 3

vis byxorna på figuren längs till höger omärkligt övergå till kropp. Deleuze menar att de barocka klädernas mångfaldiga plisseringar tenderar att sammansmälta med bärarna, d v s med den kropp som draperas. Det är denna barockens paradox som Linnea Sellersjös figurer gestaltar. Insida, i det här fallet kropp, och utsida, kläder, glider in i varandra, eller rättare hålls samman genom vecket, liksom varje skenbart fundamental sarskrivning aldrig kan bli absolut utan enbart en funktion av plisseringen. Temat går igen i den hängande figuren som roterar – klänningens stripor pressas därmed utåt av centrifugalkraften och visar sin färgade insida, som hade den hudfärgade draperingen på något sätt vrängts ut och in, eller veckats. Samma reflektion över insida/utsida sker på ett diskretare sätt genom den på golvet liggande figuren, där färgen i de glipande fickorna avslöjar en »utsida«. En mer iögonfallande förveckling sker i bild 2 där en »utsida« groteskt väller fram ur munnen.

För Deleuze innebär veckens sammanhållande kraft att gränserna mellan konsterna luckras upp. När ramarna inte längre håller måttet förlängs konsterna i riktning mot andra konster. Måleriet förlängs i riktning mot skulpturen som i sin tur går mot arkitekturens sfärer. I Linnea Sellersjös konst kan man säga att detta gränsöverskridande ibland närmar sig ett emblematiskt uttryckssätt, när bilden kombineras med inskriptionen. I diptyken (bild 3) har en draperad provdocka överskrivits med ord som hämtats ur Deleuzes *Le Pli*. På den vänstra bilden läser vi »The Fold«, medan den högra bilden fyller ut dessa första ord med »is in every perception«. Tematiken som cirklar kring vecket och varseblivningen känner vi igen, men diptyken säger oss också något annat. Om vecket nu är i varje varseblivning blir också språket här i denna bild föremål för vår varseblivning; det appliceras abrupt på det veckade tyget och blir en del av den plisserade strukturen, en svärta som lika gärna kan vara resultatet av det veckade som det är någonting överskrivet.

Språket blir självt ett veck, en slöja som dragits över kroppen men som likväl aldrig fullständigt separeras från den. När vi läser Deleuzes ord på de båda provdockorna blir det uppenbart att vi också måste se dem. Den internaliserande läsprocessen blir så tydligt en utsida, en del av det draperade. Vad är dessutom provdockor annat än vehiklar för det synliga, sinnebilder för blickens herravälde? I sig själva är de ingenting, dekapiterade, stympade likt antika skulpturer. Och likväl är liv något mer än de avskilda organen, eller som Deleuze säger: om liv innefattar en själ beror det på att de biologiska byggstenarna redan vittnar om aktiviteter som perception, omdöme och urskiljning. I den meningen blir provdockan som monad lika mycket liv som vilken levande varelse som helst.