

## TURNAROUNDPHRASE

Nicholas Smith, filosof

»The King of Rock« hade sitt Graceland, »The King of Pop« sitt (numer övergivna) Neverland, men den amerikanska popkulturen har givetvis djupare rötter än vad som först möter ögat. Det var Disneys filmatisering av Peter Pan från 1953 som gjorde Neverland känt för en bredare publik, men där har de intressanta, mörkare aspekterna kring död och sexualitet som återfinns i Barries böcker och pjäser från början av 1900-talet tonats ned kraftigt. Men givet Pans ursprung i den arkadiska mytologin, lite vid sidan av och smått föraktad av den klassiska grekiska kulturen, kommer detta tema att återuppträda, om än i förändrad form.

Ålunds nya målningar är en chock för sinnena: barocka, utsmyckade postromantiska, överhängda med grälla färger, tycks de peka ut en egendomlig plats som man både känner igen och samtidigt aldrig har sett tidigare.

Om man för ett ögonblick betraktar dem som naturmåleri – vilket vore missvisande – skulle man kunna säga att Ålund har frilagt naturens egen dystopiska dimension, på samma sätt som Caspar David Friedrich upptäckte landskapets tragedi. Men om det är en slags »dystopisk natur«, en djungel som tycks växa in i och

över sig själv, så är det en där det pastorala, arkadiska landskapet redan från början är oskiljaktigt sammanflätat med det metropola i en förgiftad skönhet. Never Never Land blir så namnet på den »ort« som varken är natur eller kultur, varken landskap eller storstad, utan en annan plats, tidigare än dessa.

Med risk för att subjektivera måleriet genom att än en gång återropa medvetandet som horisont för att förstå konsten, kanske denna klassiska trop från den Hegelienska metafysiken kan vridas ytterligare ett varv. Istället för att leda in i en läsning ger den nya filosofin möjligheter att begreppsliggöra konsten som frihetens dimension, som själva öppenheten inför varat, på ett radikalt nytt sätt. För det medvetandebegrepp som till exempel Husserl lyfter fram i sina sena texter öppnar i själva verket dess föregivna grund (Descartes »orubb- lica fundament«) mot en oupphörlig process av själv- tidsliggörande. Denna process, tvärt emot vad mycket av den samtida debatten i Derridas efterföljd har hävdad, innefattar också ett dubbelt frånvarogörande: både min egen konstanta flykt ur närvaron (genom att leva i det förflutna, framtiden och fantasin) och mitt egna kon- stanta självförfrämligande gentemot de andra, när jag lever mig in i deras världar. Det är i grund och botten samma process som det Freud kallar »sam- och mot- verkan« mellan Eros och Thanatos, där Eros hela tiden försöker samla ihop det som Thanatos sliter sönder. *Love Will Tear Us Apart*, som det heter hos Joy Division. Grund och avgrund möts i en modern variant av den heraklitiska tropen »det ena i sig självt åtskilt«.

Färgens materialitet, dess övermått av kolorit, av färg- sammankastningar som inte omedelbart harmonierar med varandra, tycks hos Ålund någonstans gestalta upplevelser hos ett illamående subjekt, i närheten av det »äckel« som flera fenomenologer analyserat. Tack vare Freud vet vi idag att »obehaget i kulturen« och den neu- rotiska erfarenheten är ett generaliserat tillstånd som inte är förbehållet »de andra«, och som Deleuze och Guattari har visat inte något som i första hand stam- mar från en specifik social konstellation (den borger- liga familjen), utan är resultatet av en ursprunglig och konstitutiv splittring. Att vara subjekt idag är att vara »psykiskt sjuk« i en viss mening: vi är de polymorft per- versa varelsena som har vuxit upp, och Ricœur talar till exempel i sin stora Freud-bok om »det sårade cogitot« som den filosofiska konsekvensen av upptäckten av det omedvetna. Men kanske är det i lika hög utsträckning så att man måste vända sig mot själva konstbegreppet

i en vidare mening för att förstå vad som står på spel – för hur skulle måleriet kunna vara friskt i en situation där det antingen tvingas ge upp inför varufetischismen och masskonsumtionens krav på lättillgänglighet, eller också låser in sig i en elitism som lyckas hålla sig ren endast genom att vända sig bort från sin publik?

Ålund målar stämningar, både stämningar som vi känner igen (av kris, sorg, förlust, men också den förändring som detta möjliggör) och ännu obekanta stämningar som länkar vidare. Genom detta frammålande av det nya, genom dessa avskuggningar av den mening som är på väg, bjuds vi på möjligheter att lära oss mer om oss själva och världen: konsten föregriper här det som filosofin och psykologin sedan kan fortsätta att artikulera. Men det är också något mer än ett mentalt tillstånd som gestaltas, närmare det som Freud kallade vår »psykiska realitet«, vilket är långt mer komplext än något blott fantiserat, något upplevt. Det är vår egentliga urscen (i en djupare mening) där världen hela tiden framkallas. I det avseendet föregår denna »plats« den bärande oppositionen mellan kultur och natur, etc. Den är i Ålunds gestaltning genomkorsad av både kulturhistoria och populärkultur, en strängt medialiserad realitet, men som också bär spår av ett djupt själsligt sökande. Det är ett slickt, urbant, postmetafysiskt måleri samtidigt som det ger vittnesbörd om ett intimt och personligt tilltal.

I samtal med Ålund återkommer han till det ambivalenta, till tvetydigheten när han beskriver sitt arbete: det handlar om att gestalta både det vackra och det fula, det ironiskt avmätta och det uppriktiga etc. Det ambivalenta förhållningssättet är ju också alltsedan de Beauvoir och Merleau-Ponty inte bara förbundet med en existentiell etik (hur ska jag kunna realisera min egen frihet samtidigt som jag ansvarar för den andras frihet?) och kroppens fenomenologi (jag är både subjekt och objekt, både *corps* och *chair*), utan har blivit ett slags varumärke för hela vår senkapitalistiska kultur. Men också Pan, förbilden för satan, är ett kluvet väsen – till hälften get, till hälften människa – vilket Platon omedelbart uppmärksammar i sin simulerade etymologiska genealogi (*Kratylos*, 408b). För Platon skrivs denna klyvnad direkt in i idélärans ontologi: Pans fader är Hermes, språkets och tolkningens gud, och eftersom logos är dubbelt, både »sant och falskt« (*alethés te kai pseudés*) och just därför kan beteckna precis allt, *pan*, så har även sonen två delar (*difue*). Den övre, sanna delen är jämn och gudomlig och vistas uppe hos gudarna, medan den nedre, falska delen är grov, getlik och tragisk och vistas därför

hos människorna. Ålunds måleri arbetar hela tiden med detta dubbla register, där den ena handen målar högt upp i sanningsdimensionen medan den andra målar den mänskliga existensens tragedi.

Vår högteknologiska tidsålder beskrivs ofta i termer av ett »övertvinnande« av platonismen, men det kanske snarare handlar om en slags realiserad platonism, där det översinnliga, transcendentia har inkorporerats i det sinnligt-immanenta. Hos Ålund bör det avbildade heller inte längre fattas som något externt i förhållande till det måleriska språket och våra andra kommunikationssystem. Den utomspråkliga referenspunkten sammanfaller med sitt materiella uttryck, liksom det högre skiner igenom och ger lyskraft åt det lägre, eftersom det skarpa och rena bara skulle blända oss utan det skitiga.

I Ålunds målningar finns reminiscenser av en natur, som ett eko av ett klassiskt naturmåleri där ett träd, ett hus, eller en människa kvarstår som symboler för sig själva, men där dessa objekt också och minst lika mycket tycks beteckna något annat: en längtan efter tecknets fullhet som något försvunnet. Men denna längtan måste inte därför fattas som ett sökande efter något som en gång existerat, utan kanske istället förstås bättre som något som blivit till genom denna process (det saknade objektet är det som kommer att ha varit det förlorade, det vi sörjer). Dessutom, och bortom detta nostalgiska register, är de figurativa resterna också en antydning om det kommande, ett utpekande av det okända, det som är på väg mot (en alltid uppskjuten) bestämning, en mening på väg, men som aldrig fullt ut kan realiseras. För vad är ett träd, ett hus, en människa? Det vet vi lika litet (och lika mycket) idag som i tidernas begynnelse, och genom Ålunds målningar påminns vi om denna konstitutiva obestämdhet. Det är i Lacans beskrivningar av det reella (*le reel*) vi finner de kanske mest intressanta samtida försöken att på ett teoretiskt plan artikulera den generella strukturen hos denna längtan. Ålunds målningar ger specifika ingångar till denna problematik som är mer detaljerade och ingående än vad ett teoretiskt verk någonsin kan vara, samtidigt som tolkningsproblematiken på ett korrelativt sätt givetvis blir mer akut. Hur ska då förhållandet mellan filosofins generaliseringar och det enskilda konstverket förstås? Det handlar inte om att applicera filosofiska resonemang på konsten, utan om att båda disciplinerna utforskar ett gemensamt fält. Den enskilda målningen blir därmed den vridpunkt där filosofins abstraktionsnivå singulariseras och försinnligas. ♦