

GUSTAF MARCUS

GLOBAL LOKALISERING

Google Earth och glokalisering i *GeoGuessr*,
Houellebecq och Darrieussecq



TFL 2023:4

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.13648>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Inledning

Google Earth är ett märkligt drömlandskap. Den lilla virtuella jordgloben kombinerar perfekt överblick med möjligheten att zooma in och till och med klicka sig runt på gatunivå. Från lanseringen 2005 har satellitbilderna gradvis byggts ihop med ett *mellanperspektiv*, Google Maps, som visar information om till exempel vägar, restauranger och affärer, och ett *mikroperspektiv*, Google Street View. Det senare är en interaktiv avbildning av världen sedd ur något som liknar en människas perspektiv. Street View består av oräkneliga sammanflätade fotografier tagna från speciella Googlebilar som finns utspridda över hela planeten. Med avancerad 3D-modellering har de olika nivåerna steg för steg vävts ihop till en lättnavigerad helhet så att alla som har tillgång till internet kan drömma sig bort, gå vilse eller resa fritt i fantasin.¹

Datorprogrammet lägger samtidigt fingret på något viktigt i vårt sätt att förhålla oss till eller ”vara i” världen idag. Det framgår inte minst av alla kulturella uttryck som liknar, anknyter till eller till och med använder sig av bildmaterial från Google Earth. Hit kan man räkna uppmärksammade fotografier av Mishka Henner och Doug Rickard, videokonstverk och installationer, som Simon Weckerts ”Google Maps Hacks” (2020), och experimentella romaner, som Lucie Ricos *GPS* (2022).

De här verken undersöker konsekvent spänningar och motsättningar som är inbyggda i teknologin. I Jon Rafmans enorma fotografiska projekt ”9-Eyes” (2008–) ställs vi till exempel inför nakenbadare, förälskade par, eller trafikolyckor som alla avbildas med samma kyliga distans; spänningen i bilderna kommer av att det privata, hemliga eller bisarra fångas med maskinseendets automatiska blick som sveper över hela världen. Men Googles bilder kan lika väl

användas på motsatt sätt för att skapa *större* sammanhang och för att åskådliggöra sådant som är svårt att uppfatta när det betraktas på nära håll. Ett drabbande exempel är ”Feedlots” (2013), Mishka Henners collage av satellitbilder, där vad som från markperspektivet ser ut som alldagliga, om än stora, hagar med nötboskap växer ut till labyrintiska mönster av inhägnader och maskiner. På de sammanfogade satellitbilderna blir varje djur en prick, medan kemikalier och restprodukter ser ut som öppna sår i landskapet som skimrar onaturligt rött och grönt.

Med ett ord kan detta kallas *glokalisering*. Begreppet understryker hur det lokala fortsätter att existera inom globala system snarare än att blandas upp med främmande element till hybrider eller lösas upp i platslösa globala flöden.² Kombinationen av platsbundenhet och globalitet är i allmänhet ett karaktäristiskt drag i dagens digitala och virtuella miljöer.³ En grov uppskattning gör till exempel gällande att så mycket som 80 procent av allt innehåll på internet idag är georefererat eller knutet till en specifik plats.⁴ Begreppet används dock sällan inom litteraturvetenskapen, där det tenderar att förväxlas med mer populära termer som *hybridisering*, *transkulturalism* eller *kreolisering*.⁵

Syftet med artikeln är att undersöka några gestaltningar av denna globala rumslighet genom att konfrontera skönlitterära verk med andra kulturella praktiker som använder sig av Google Earth. Jag undersöker först förhållandet mellan det globala och det lokala i browserspelet *GeoGuessr* och den interaktiva musikvideon ”The Wilderness Downtown” av indiegruppen Arcade Fire. Spelet och musikvideon används sedan som utgångspunkter för att analysera verk av de samtida franska författarna Marie Darrieussecq och Michel Houellebecq som kretsar kring möjligheten till lokala och personliga upplevelser av platsbundenhet i globaliserade kontexter. Darrieussecq inspireras explicit av Google Earth; hos Houellebecq spelar inte datorprogrammet någon framträdande roll, men en liknande spänning uppstår mellan kartor, satellitbilder eller andra ovanifrånperspektiv och en lokalt förankrad horisontstruktur. Temat slår igenom i såväl romanerna och dikterna som i de sällan kommenterade fotografierna.

Global lokalisering i praktiken: *GeoGuessr*

Datorspelet *GeoGuessr* från 2013 är ett populärt exempel på hur Google Earth används i andra sammanhang. Spelarna, som slumpmässigt släpps ner någonstans på jorden (med hjälp av Google Street View) tävlar genom att sätta ut en markör på en världskarta (Google Maps) på den plats där de tror att deras avatar befinner sig. Den som hamnar närmast den avbildade platsen på världskartan vinner. Inom ungefär en kilometer från målet får man 5000 poäng och om man hamnar på andra sidan jorden får man 0.

Det är svindlande att ha hela världen som spelplan, men vissa kan navigera i det digitala landskapet med kuslig precision. Det finns videor med spelare som får se en bild på en till synes helt anonym landsväg i Colombia eller Sibirien och ändå lyckas placera sig inom någon kilometer från målet. Profilen ”Rainbolt” (Trevor Rainbolt) brukar till och med höja svårighetsgraden genom att låta en enda bild flimra förbi under en tiondels sekund innan han gissar – oftast med mycket hög precision – var på jorden hans avatar befinner sig. (Ordet ”avatar”, från sanskrit *avatāra*, betyder passande nog ”nedstigande”; det kommer från gudarnas nedstigande på jorden.⁶)

Sådana spelare verkar ha en fantastisk känsla för platser, en sorts förhöjd *närvaro i världen*. Men samtidigt är denna upplevelse av platsbundenhet som spelet kretsar kring svår att beskriva. Yi-Fu Tuan beskriver det han kallar ”experience of place” som en kombination av abstrakta eller objektiva faktorer (ofta relaterade till synsinnet och objektiv kunskap) och subjektiva faktorer (relaterade till smak, lukt, känsel och personliga minnen):

To know a place fully means both to understand it in an abstract way and to know it as one person knows another. At a high theoretical level, places are points in a spatial system. At the opposite extreme, they are strong visceral feelings. Places are seldom known at either extreme: the one is too remote from sensory experience to be real, and the other presupposes rootedness in a locality and an emotional commitment to it that are increasingly rare.⁷

Google Earths indirekta och medierade upplevelse av platser verkar vid första anblick påskynda den upplösning av subjektiv platsbundenhet som Tuan och andra fenomenologiskt inriktade forskare beskriver.⁸ Det är knappast en slump att spelet fick ett stort uppsving under covid-19 pandemin, när möjligheten att röra sig i den *riktiga* världen blev kraftigt begränsad för många.

Men en liknande, kvalitativ dimension kommer trots allt till uttryck i *GeoGuessr*. Om man ser på tävlingar eller läser på forum blir det tydligt att alla gissningar inte anses lika imponerande. Högst värderade är i allmänhet gissningarna där spelare tvingas använda en intuitiv känsla för platser som inte helt kan brytas ner till objektiv kunskap och som spelarna själva ofta inte kan förklara. Det magiska uppstår då just i mötet mellan platsens specificitet och spelarens erfarenhet – som ”en person känner en annan”, för att citera Tuan.⁹

En annan uppskattad spelstil går ut på att spelaren agerar som en detektiv som aktivt tolkar ledtrådar eller använder kulturella kunskaper (vissa ”kartor” som man kan spela på är specifikt uppbyggda för den spelstilen). På det som Tuan kallar en ”högre teoretisk nivå” finns mer systematiska ledtrådar som motorvägsnummer, flaggor och nationsspecifika domänsuffix (.fr betyder Frankrike, .my betyder Malaysia och så vidare) som är möjliga att systematiskt memorera. På den högsta nivån av abstrahering, slutligen, finns det som kallas ”meta” i communityn. Det är kunskap som uteslutande har med den teknologiska inramningen att göra. Det gäller sådant som bildkvalitet (vissa platser har fotograferats med högre kvalitet än andra), förekomsten av vattenstämplor, eller Googlebilens utformning (antennor, färg, kamerastativets utseende).

Spelet ger alltså upphov till olika strategier som också är olika sätt att förhålla sig till platser. Om den ena extremen kan kallas ”immersion”, eller en intuitiv känsla för platser, utgörs den andra av ”meta”, det vill säga en teknologisk detaljkunskap som är helt frigjord från platsens specificitet. En framgångsrik spelare måste behärska alla strategierna. Men om den intuitiva och platsnära typen av kunskap uppskattas mest i communityn är ”meta” utan tvekan den form av kunskap som ses som minst elegant. Den senare förskjuter nämligen fokus alltför långt från interaktionen mellan plats och individ till den teknologiska inramningen.¹⁰

När går ett mekaniskt och globalt seende över i vad vi med Tuan kan kalla en autentisk upplevelse av intuitiv och lokal platsbundenhet? Det är den underliggande spänningen som spelet kretsar kring. Google Earth är ju ett globalt nätverk som förenar olika typer av maskiner (servrar, bilar, satelliter) och expertkunskaper som är spridda över hela jorden för att återge de mest lokala och ofta till och med privata sammanhang – denna dubbelhet blir intuitivt märkbar om man zoomar in och får syn på sitt hem, sin bil, eller kanske till och med sig själv, med automatiskt utsuddade ansiktsdrag. Samtidigt är detta karaktäristiskt för en större utveckling av internet. Från början eliminerade internet geografiska avstånd genom att möjliggöra ögonblicklig kommunikation mellan datorer oberoende av avståndet mellan dem. Men i takt med att ”Web 2.0” utvecklades och enheter och program i högre grad började använda sig av geolokalisering och individualisering av varje unik användare har kodifieringen av avstånd och betydelsen av platser kommit tillbaka inom systemets ramar.¹¹

Frågan om det Stuart E. Dunn kallar ”överföring” (*transmission*) mellan det lokala och privata, å ena sidan, och det globala och automatiserade, å den andra, ställs på olika sätt i de kulturella uttryck som använder sig av material från Google Earth.¹² I *GeoGuessr* spelar man visserligen mot andra spelare om poäng, men den underliggande spänningen handlar i stor utsträckning om problematiseringen av och möjligheten till lokal platsbundenhet i en global och medierad kontext.

Parasitering och ”digital uncanny” i ”The Wilderness Downtown”

”The Wilderness Downtown” är ett annat exempel på ett kulturellt uttryck som närmar sig frågan om ”överföring”, fast från ett helt annat håll. Det är en interaktiv musikvideo som skapades av Arcade Fire och producenten Chris Milk tillsammans med Google Creative Lab.¹³ På projektets hemsida ombeds man ange adressen till sitt barndomshem. När musiken börjar ser man först ett anonymt barn som springer på en asfalterad gata. Det är natt och den neddragna luvan gör det omöjligt att urskilja anletsdragen. Efter ett tag öppnas nya fönster där satellitbilder från Google Earth visas. Dessa varvas i sin tur med bilder från Street View. Åskådaren inser snart att bilderna

konvergerar runt det egna barndomshemmet som slutligen visas när låten når sitt klimax med orden: "Now our lives are changing fast / Hope that something pure can last."

Målet är förstås att skapa en känsla av nostalgi. Vi ska identifiera oss med barnet och gatorna det springer på representerar vår barndoms platser. Men musikvideon handlar inte bara om platserna i sig, utan även om minnet av tiden före genombrottet för den typ av informationsteknologi som den själv använder sig av. "I used to write letters / I used to sign my name" sjunger Win Butler nostalgiskt. Det är ett perspektiv som antagligen delas av många som var tonåringar i början av 2000-talet. Men så kommer utvecklingen i form av starka ljus ("the flashing lights settled deep in my brain") som hindrar det analoga brevskrivandet. Och när ljusen plötsligt slocknar, lämnar de låtens huvudperson vilse i världen utan den autentiska platsbundenhet som karaktäriserar barnets värld:

So I never wrote a letter,
I never took my true heart,
I never wrote it down.
So when the lights cut out,
I was lost standing in the wilderness downtown.

I slutet ombeds lyssnarna skriva detta förlorade brev till sitt yngre jag i ett fönster som öppnas på skärmen och som sedan kan delas med andra som tittar på musikvideon.

Genom att använda bilder på platser som är betydelsefulla för den som lyssnar ska musikvideon få ett personligt och känslomässigt djup där egna minnen vävs in i sångtexten om uppbrott och förändring. Överföringen till den digitala miljön sker dock inte problemfritt. Satellitbildernas onaturliga perspektiv utan horisont gör miljöerna främmande och bilderna från Street View gör knappast saken bättre. De automatiskt genererade bilderna vaggar långsamt upp och ner, liksom för att härma en mänsklig betraktare. Men de "platta" fotografierna som fångar alla disparata objekt med samma jämna skarpa lyckas inte knyta an till minnesbildernas halvdunkel. Jag försöker med mitt barndomshem i Stockholm, lantstället där jag spenderade somrarna och slutligen adressen där jag bodde i Paris under



Skärmdump från "The Wilderness Downtown". Bildmaterial från Google.

studietiden utan större resultat. Upplevelsen kan snarast liknas vid det som Kriss Ravetto-Biagioli kallar "digital uncanny", en känsla av att bli främmande inför oss själva som infinner sig när digitala system och maskiner efterapar eller parasiterar på våra preferenser, minnen eller sätt att bete oss.¹⁴ Han beskriver det som ett sorts omvänt Turing-test där det är *vår* mänsklighet som sätts på prov: om mina personliga minnen och preferenser kan systematiseras i algoritmer och skrivas in i digitala miljöer, vad gör mig då till en individ?

Globala Calais: *La Mer à l'envers*

"The wilderness downtown" och *GeoGuessr* kretsar alltså kring frågan om överföring, fast från diametralt olika utgångspunkter. Medan spelet genererar en känsla av lokal platsbundenhet i förhållande till platser som spelaren i de flesta fall aldrig har varit i närheten av *parasiterar* musikvideon på redan existerande platsbundna minnen som den försöker skriva in i den globala digitala miljön. I båda fallen blir vi medvetna om en skillnad eller spänning som både är meningsskapande och kuslig.

De här frågorna är knappast nya i skönlitteraturen. Redan i Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (*Mannen utan egenskaper*, 1930) skildras modernitetschocken som en uppluckring av relationen till platser. Som Daniel Laforest påpekar liknar den berömda öppningsscenen en sekvens från Google Earth; vi befinner oss först uppe bland molnen i en lågtrycksfront för att sedan zooma in till gatunivå där ett anonymt par plötsligt bevittnar en bilolycka.¹⁵ Den typen av komplexa lokaliseringar har blivit allt vanligare i skönlitteraturen, inte minst i relation till fenomen som geolokalisering och digitala kartor. Lucie Ricos *GPS* från 2022 handlar till exempel om en journalist vars bästa vän spårlöst försvinner ur den verkliga världen medan hennes mobil fortsätter att sända ut signaler som gör att hon dyker upp på vännens digitala karta i mobilen. I Darrieussecqs roman *La Mer à l'envers* (*Avigt hav*, 2019), som jag ska undersöka närmare här, ger huvudpersonen Rose bort sin sons mobiltelefon till en okänd båtflyktning som hennes kryssningsfartyg har plockat upp på Medelhavet. Genom att använda bland annat Google Earth vävs sedan ett narrativ om den unge Younès öden utifrån Rose perspektiv i romanen. Detta är bara ett par exempel; geopositionering används flitigt inom den digitala poesin och det finns experimentella romaner (e-böcker) som använder läsarens position på olika sätt.¹⁶

I Darrieussecqs roman ställs allt på sin spets när den unge flyktingen ringer kontakten "Mamma" i telefonboken. På Rose telefon kommer då en bild på hennes egen son upp och när hon reflexmässigt svarar får hon till sin förvåning prata med Younès. Han har kommit till den ökända kåkstaden "la Jungle" utanför Calais och är i desperat behov av hjälp efter ett misslyckat försök att ta sig över gränsen till England. Rose projicerar alltså relationen till sin egen son på den okände flyktingen och romanen handlar, mer generellt, om behovet av *personliga* kontakter som en utgångspunkt för att skapa global solidaritet. Men medan den digitala medieringen är det enda som kan skapa en sådan kontakt, framstår den också som artificiell och godtycklig. När Rose kommer till Calais och bilden på sonen Gabriel på mobiltelefonen inte längre används för att etablera kontakten mellan de två blir identifikationen genast mer osäker och hon tycker plötsligt att flyktingarna i lägret blir svåra att skilja åt. Alla liknar Younès: "Younès lösgjorde sig där framme, extremt synlig. Men

det var inte han. [...] Han sökte skydd under gångbroar i sällskap av andra Younès.”¹⁷

Calais blir samtidigt den geografiska manifestationen av den problematiska överföringen mellan det lokala och det globala. När Rose kommer dit i sin bil tappar hon först bort sig i labyrinten av staket och blir tvungen att helt förlita sig på sin GPS. På grund av Kanaltunneln som förenar England med kontinenten domineras landskapet av stora industriområden, lagerlokaler och ödetomter. Allt i miljön är orienterat mot andra platser och globala sammanhang som är osynliga för en person som faktiskt rör sig i landskapet: ”vita grindar skar av området på båda sidor, en rad, en till rad, en tredje rad, en fjärde, som om grindarna vaktade andra grindar”.¹⁸ Det enda tillgängliga landmärket, som också får fungera som en mötesplats där Rose träffar hjälparbetare från lägret, är ”Totalstationen” (”La Station totale”). Det är bensinmacken precis före öppningen till tunneln, vars stora reklamplacat ironiskt lyser med franska flaggans färger.¹⁹ Det är en paradoxal plats (själva urtypen för det antropologen Marc Augé kallar en ”icke-plats”): hur noggrant den än beskrivs är den närmast oskiljaktig från hundratals andra bensinmackar som är spridda över landet.²⁰

Det omöjliga i landskapet kommer av att Calais både är en stad inne i landet och en hårt bevakad *gränsstad* på grund av tunneln, denna ”punkt på jordskorpan”.²¹ På det viset är Calais både namnet på en plats eller ett faktiskt landskap där människor lever och försöker orientera sig och en punkt i ett globalt system. I det senare perspektivet är det bara bilens GPS och Google Earth som kan bidra med ett perspektiv som gör platsen begriplig för en mänsklig betraktare. Rose använder sig också flitigt av de här geografiska hjälpmedlen:

Havet är där, färjorna är där, infarten till tunneln under Engelska kanalen är där. England, hon zoomar ut, är där, otroligt nära. 34 kilometer. Man förstår det bara genom geografin. Hon zoomar ut ytterligare, jordens kurva sväller [...].²²

Men satellitbilderna som placerar betraktaren skapar också instabila och mångskiftande kontexter. Rose testar att skriva in Younès resa från Niamey i Niger till Calais, vilket framkallar en sorts svindel: ”6000 kilometer, 87 timmar med bil [...] eller 974 dagar till fots”.

På kartan ser allting ut att vara ”otroligt nära”, men Google varnar: ”Resan innefattar vägtullar. Resan innefattar privata vägar eller områden med begränsad trafik. Resan sträcker sig över flera länder. *Your destination is in a different time zone.*”²³

I en tidigare passage, som kan betraktas som en sorts kontrapunkt till beskrivningen av Calais, betraktar Rose på samma sätt huset som hon har fått ärva i det gentrifierade Clèves (den fiktiva orten i Baskien som ofta återkommer i Darrieussecqs romaner). Först placerar och kontextualiserar Google Earth-perspektivet: ”perfekt läge, varken för nära eller för långt från staden, havet femtio kilometer bort: om man zoomar ut ser man den stora blå kanten”.²⁴ Men perspektivet blir återigen instabilt. När Rose zoomar ut mer ser hon långt ut över Atlanten där Golfströmmen plötsligt verkar nära att stanna. Hon spekulerar om stora havsodjur som kan vara dolda i djupen och när New York kommer fram på andra sidan Atlanten funderar hon på huset i Amityville där sex personer mördades 1974. När hon slutligen zoomar in igen på sitt hem blir det svårt för henne att placera sig själv i bilden:

där är husets takpannor, hon försöker hitta sig själv, få syn på sin egen familj genom den lite suddiga satelliten. Som ett foto från framtiden. Men fotot är gammalt och framför huset står fortfarande mormors gamla Renault Scenic, det känns konstigt.²⁵

Det är ”konstigt” eller kusligt. Relationen mellan tid och rum är bruten. Rose förknippar datorprogrammets rumsliga totalitet med historisk eller till och med geologisk tid (Golfströmmen) – eller med drömmen om en framtid i huset som ska renoveras i Clèves. Men mot drömlandskapet skär sig den fotografiska exaktheten som fångar ett ögonblick med dess godtyckliga detaljer, som bilen som står parkerad framför huset.

Där Google Earth gjorde det radikalt främmande Calais till en subjektivt begriplig plats transformerar programmet i stället i den här passagen det intimt kända barndomshemmet i Clèves till något främmande när det sätts in i en större kontext. Kort sagt: i det första fallet liknar romanen *GeoGuessr* och i det andra ”The Wilderness Downtown” – när Rose zoomar in på Clèves är det exakt samma sak som händer i musikvideon (och med samma avförtrollande resultat). Resan

genom Frankrike, från Clèves till Calais, kan på det viset läsas som en undersökning av två olika sätt att förhålla sig till platser som Rose oscillerar mellan men misslyckas att förena till en helhet. Om globala perspektiv behövs för att förstå det närvarande blir varje rörelse mot en plats också en (kuslig) rörelse bort; platserna blir *à l'envers*, eller ”ut och in”, för att låna den kryptiska formuleringen i romanens titel.²⁶

Houellebecq och Michelinkartan

Michel Houellebecq undersöker också systematiskt förhållandet mellan det lokala och det globala. Det har ofta beskrivits som ett ”zoomande” eller ”metonymic slippage” i den tidigare forskningen.²⁷ Journalisten Sylvain Bourmeau har till och med identifierat något han kallar en ”Google Earth-effekt” i romanerna.²⁸ Med sådana formuleringar har man pekat på hur enskildheter ofta fogas in i globala perspektiv, såväl geografiskt som tematiskt. Men som vi kommer se liknar Houellebecqs verk Google Earth på ett än mer konkret sätt. Det finns nämligen en återkommande spänning mellan ovanifrånperspektiv och upplevelsen av att vara placerad på jorden eller innesluten i en horisontstruktur. Tematiken är genomgående i såväl romanerna som dikterna och de sällan kommenterade fotografierna.

Även om interaktiva kartor och geolokalisering inte spelar någon framträdande roll (som i Darrieussecqs romaner) finns alltså själva *funktionen* invävd i verkens struktur. I romanen *La Possibilité d'une île* (Refug, 2005), som publicerades samma år som Google Earth lanserades, strövar till exempel huvudpersonen Daniel runt på ön Lanzarote och funderar på hur landskapet skulle se ut om det avbildades på kartor i olika skalor. ”På en karta i skala 1:200 000, speciellt på en Michelinkarta” skulle allt se fridfullt ut, men när vi zoomar in börjar allting spåra ur – det monstruösa som Darrieussecq placerade utanför horisonten (havsodjuret i Atlanten, Golfströmmen som hotar att stanna) finns här i det som är för litet för att se med blotta ögat:

på en karta i större skala [...] blir intrycket inte fullt lika gott [...].
I skala 1:1 är man tillbaka i den vanliga världen, vilket inte är särskilt lustigt, och förstöras man den hamnar man i en mardröm: man kan urskilja [...] parasiterna som livnär sig på våra kroppar.²⁹

Michelin-kartor förknippas med den utopiska möjligheten att foga ihop olika geografiska perspektiv till en helhet. Redan i den första romanen, *Extension du domaine de la lutte* (*Konkurrens till döds*, 1994), möter vi en huvudperson som förgäves försöker förena sitt förkroppsligade markperspektiv med kartans suveräna överblick. Det börjar med en mystisk uppenbarelse när han sitter på sitt kontor och betraktar Ardèches djupa skogar på ”Michelins karta nummer 80 (*Rodez-Albi-Nîmes*)”:

Vid sjuttontiden kom jag fram till att jag borde åka till Saint-Cirgues-en-Montagne. Namnet bredde ut sig i magnifik isolering mitt bland skogar och små trekanter föreställande bergstoppar. [...] Jag kände att jag var nära att göra en väsentlig upptäckt, att en uppenbarelse av yttersta vikt väntade mig där [...].³⁰

Den depressive programmeraren arbetar, precis som den unge Houellebecq själv gjorde i början av 90-talet, på jordbruksdepartementet med vad som skulle kunna kallas den första rudimentära digitaliseringen av världen.³¹ Mer specifikt gäller det implementeringen av datorprogrammet Sykomor som ska räkna ut jordbruksstöd vid olika DRAAF (regionala grenar av det Franska Jordbruksdepartementet). I kontrast till ordets ursprungliga betydelse (sykomor är ett fruktträd som ofta används av finsnickare) behandlar datorprogrammet abstraherad information om naturen. Här fungerar Michelin-kartan som ett motgift. Det sublimerade i kartan kommer från själva överskridandet av gränsen mellan det abstrakta symbolspråket och den organiska naturen. Namnet på den mystiska platsen (som vi senare får veta ligger nära huvudpersonens föräldrars barndomshem i Ardèche) står suveränt skrivet på kartan ”mitt bland skogar”, som om fälten på kartan *vore* skogar och trianglarna berg, snarare än konventionella tecken som representerar dem.

”Uppdraget” som berättaren ålägger sig i *Extension* är från början att besöka naturreservatet som avbildas på kartan på nyårsafton, ”mellan den 31 december och den 1 januari, just när det nya året börjar”. Men efter en rad missöden, som börjar med en tågstrejk och slutar med en vistelse på en psykiatrisk klinik, kommer han inte dit förrän på sommaren. ”Uppenbarelse[n] av yttersta vikt” uteblir också.

Sammanmältningen av de två perspektiven, det man skulle kunna kalla "Maps"-perspektivet (Michelin-kartan) och "Street View"-perspektivet (berättarens exkursion i naturen i skala 1:1), förblir omöjlig och berättaren sammanfattar sitt uppdrag som ett fundamentalt misslyckande. Ju närmare han kommer Ardèche-flodens källa desto starkare blir han varse en mystisk "separation" som skiljer honom från den omgivande världen: "Min hud känns som en gräns, och yttervärlden som något som vill krossa mig. Känslan av separation är total".³²

I *La Carte et le Territoire* (Kartan och landskapet, 2010) spelar kartmotivet för tredje gången en central roll. Precis som i *Extension* blir huvudpersonen Jed fascinerad av en Michelin-karta och återigen är det en karta som visar föräldragenerationens barndomshem – en talande detalj som återkommer både i Roses zoomande över Clèves i *La Mer à l'envers* och i musikvideon "The Wilderness Downtown". Den här gången är det en karta över Creuse:

Kartan hade en begränsad färgskala, den var mångtydig, vacker och oerhört detaljerad. Man kunde uppfatta hjärtslagen i små och stora byar – storleken gick att avläsa – och ropen från de tio eller hundratals själar som bodde där [...].³³

Överskridandet av gränsen mellan det teknologiska och det naturliga framträder ännu tydligare än i *Extension*; kartan förenar mirakulöst "djurlivets väsen" och "modernitetens väsen, den vetenskapliga och tekniska uppfattningen av världen".³⁴ Jed börjar själv ställa ut fotografier av just Michelin-kartor och beskrivningarna av fotografierna växer ut till långa kärleksfulla ekfraser. Kartan över farmoderns hem i Creuse fotograferar han till exempel med anmärkningsvärd skicklighet, så att betraktaren paradoxalt blir placerad i landskapet:

Vinkeln var väldigt brant, trettio grader horisontellt, och han hade ställt restitueringen på max för att få stort djup. Sedan hade han med hjälp av Photoshop gjort de mest avlägsna partierna suddiga och tonat horisonten blå.³⁵

Allt i fotografiet är till för att frammana ett paradoxalt horisontperspektiv, ett perspektiv som placerar betraktaren i förhållande till

en omgivning där vissa objekt är nära och andra längre bort. Den sneda vinkeln framkallar ett nytt djup i den platta kartan och Jed gör kanten av bilden suddig, vilket skapar ett så kallat ”luftperspektiv” – den blå färgningen som läggs till med Photoshop härmar hur objekt vid horisonten naturligt färgas blå på grund av avståndet till betraktaren. Berättaren insisterar alltså på den teknologiska (och konstnärliga) apparaten i form av kamera och digitala filter som krävs för att skapa illusionen av platsbundenhet. Den här spänningen accentueras när motorvägen på kartan beskrivs som att den ringlar fram genom ett skogslandskap i fjärran – ”i bakgrunden [...] framträdde motorvägen A20:s vita och röda band fortfarande tydligt i dimman” – samtidigt som beskrivningen av färgerna och den abstrakta beteckningen (”A20”) för oss tillbaka till kartan som teknologisk abstraktion.³⁶

Houellebecqperspektivet

Spänningen mellan överblickandet och horisontperspektivet – eller mellan ”Maps” och ”Street View” – löper på det viset genom verket. I *La Possibilité* manifesteras den i brytpunkten mellan klonens överblick och den vanliga människans horisontella perspektiv. Romanen växlar nämligen mellan kapitel skrivna av komikern Daniel, som levde i början av 2000-talet, och hans klon från en avlägsen framtid; medan klonen kommenterar sin mänskliga föregångares livsberättelse betraktar han genomgående de miljöer Daniel levde i genom just satellitbilder. I turistromanerna *Plateforme* (2001) och *Lanzarote* (2000) blickar romanfigurerna i stället ner på abstrakta och hotfulla landskap från flygplan. *Lanzarote* kom även från början med ett häfte med fotografier av Houellebecq där vulkanön ofta avbildas snett uppifrån. Fotografierna visar bergsformationer och karg växtlighet på ett sätt som gör att horisonten försvinner och betraktaren får svårt att placera sig i förhållande till det som avbildas: är det stora objekt som har fotograferats från långt håll, eller är de små och nära? Houellebecqs fotografier är ofta tagna från höga hus, flygplan, eller till och med luftballonger – namnet på hans första fotoutställning 2014 var just *Before landing*. Vi betraktar världen snett uppifrån, upphängda mellan kartans abstraktion och marknivåns placerade utgångspunkt.



Michel Houellebecq, "Mission #001". Ingick i utställningen *Rester vivant* på Palais de Tokyo, Paris 2016.

Detta märkliga perspektiv – vi kan kalla det "Houellebecqperspektivet" – återkommer i romaner, fotografier och dikter. I dikten "Variation 49: le dernier voyage" ("Variation 49: den sista resan") betraktar ett osäkert "vi" ett bergslandskap i Anderna från ett flygplan som befinner sig på 8 000 meters höjd:

Un triangle d'acier sectionne le paysage;
L'avion s'immobilise au-dessus des nuages.
[...]
Nos regards s'entrecroisent, interrogeant en vain
L'épaisseur de l'espace
Dont la blancheur fatale enveloppe nos mains
Comme un halo de glace.³⁷

[En ståltriangel skär snitt genom landskapet; / planet stannar upp över molnen. / [...] Våra blickar korsas, fåfängt lodande / rummets djup / vars ödesdiga vithet omsluter våra händer / som en ring av is.]

Uppifrånperspektivet omöjliggör en horisont som omsluter betraktaren och gör att vissa objekt framstår som närmare än andra. Horisontstrukturen är, som Michel Collot skriver, fenomenologiskt förankrad både i betraktarens kropp och i omvärlden; när vi rör oss rör sig horisonten också. Den möjliggör därmed en personlig upplevelse av världen där även andra människors perspektiv kan skrivas in som *aspekter*.³⁸ Utraderandet av horisonten i dikten gör i stället att individerna som ska utgöra ett ”vi” misslyckas att placera sig i förhållande till varandra och omvärlden i vad man skulle kunna kalla en kollektivt upplevd rumslighet. Blickarna uppifrån flygplanet korsas i stället i ett iskallt tomrum som också är dödens landskap (det är ”den sista resan”, som det står i titeln).

I ”La Disparition” (Försvinnandet), en annan dikt som Houellebecq har återanvänt i flera olika sammanhang, möter läsaren samma osäkra ”vi” som i ”Variation 49”, men den här gången försöker ”viet” placera sig i ett stadslandskap. Dikten börjar med konstaterandet:

Nous marchons dans la ville, nous croisons des regards
Et ceci définit notre présence humaine³⁹

[Vi vandrar genom staden, blickarna korsar varandra / och detta definierar vår mänskliga närvaro]

Initialt är det inte ovanifrånperspektivet, utan det främmande i den konstruerade omgivningen som gör det svårt att placera sig i ett sammanhang av ”mänsklig närvaro” där blickarna kan mötas. Det gäller i stället att känna igen den omgivande staden som resultatet av ”viets” gemensamma agens, handlingar och känslor. Som Houellebecq formulerar det i den näst sista strofen: ”Vissa av våra begär har konstruerat den här staden” (”Certains de nos désirs ont construit cette ville”). Men utan den här kontakten börjar ”viet” sväva uppåt och in i dödens iskalla landskap:

Et nous avons flotté loin de tous les possibles;
La vie s'est refroidie, la vie nous a laissés
Nous contemplons nos corps à demi effacés,
Dans le silence émergent quelques *data* sensibles.⁴⁰

[Och vi svävade långt från varje möjlighet; / Livet förfrös, livet lämnade oss. / Vi betraktar våra halvt utsuddade kroppar, / I tystnaden framträder lite *sinnesdata*.]

Detta är ännu ett exempel på ”Houellebecqperspektivet”: vi ser ner på en värld som vi inte tillhör eller förmår placera oss i förhållande till. Men man kan också föreställa sig någon som klickar sig runt med Google Street View genom ett främmande stadslandskap – även där finns gott om kroppar som är ”halvt utsuddade” eller till och med avhuggna i skarvarna mellan sammanflätade fotografier. Plötsligt zoomar vi ut, så vi får se stadslandskapet från ovan i den sista strofen: ”Och vi svävade långt från alla möjligheter”. Det som såg ut som placerad ”mänsklig närvaro” blir plötsligt ”*data*” (med Houellebecqs kursivering) medan vi zoomar ut.

Man kan förvisso invända att dikten publicerades redan 1991, alltså långt före Google Earth lanserades, men ett eko från dikten i ett långt senare verk gör jämförelsen desto mer aktuell. Den drabbande versen ”Certains de nos désirs ont construit cette ville” (”Vissa av våra begär har konstruerat den här staden”) återanvändes många år senare som inskription på ett av Houellebecqs fotografier (förutom att verbet *construire* i dikten byttes mot *bâtir*, ”bygga”, i inskriptionen på fotografiet). I fotografiet, som publicerades i den ovanliga fotoboken *Le Monde est de taille moyenne* (Världen är medelstor, 2017), blir även likheten med Googles maskinseende desto tydligare. Beträktaren ställs liksom i dikten inför ett anonymt stadslandskap som vi betraktar snett uppifrån, så att horisonten försvinner. Estetiskt ser fotografiet ut som en Googlebild: den till synes godtyckliga inramningen och fotografiets jämna fokus, som får allt att framstå med samma skärpa och i samma jämna ljus i stadslandskapet, gör att det blir svårt att ”placera sig” i bilden. Men den inskrivna versen konstaterar alltså samtidigt uppfordrande att det är ”vissa av våra begär” som har utformat den här miljön. Vi sugns in i bilden, samtidigt som vi dras längre bort.

Fotobokens ironiska titel, ”Världen är medelstor”, som även är undertitel till de båda turistromanerna *Lanzarote* och *Plateforme*, sätter fingret på problemet: hur kan vi åskådliggöra ”världen” så att den framstår som ”medelstor” när världen är just det som sätter allting i perspektiv? I de verk som har analyserats här tvingas vi, mer generellt, uppleva det platslösa eller globala (manifesterat som anonyma stadslandskap, industriella ödemarker och Googles automatiserade bilder) som om det vore ”lokalt” och förankrat i ett placerat subjekt. Här sker, som vi har sett, en överföring som går i två riktningar: globala perspektiv dras ner till den subjektiva betraktarens nivå, samtidigt som det som är närliggande och kroppsligt förankrat (platser vi känner ”som en människa känner en annan”) infogas i eller åskådliggörs genom globala flöden. Med ett ord, som fortfarande väntar på teoretisk precisering inom litteraturvetenskapen, kan detta kallas glocalisering.

Noter

- 1 Se Bill Kilday, *Never Lost Again. The Google Mapping Revolution that Sparked New Industries and Augmented Our Reality* (New York: Harper Collins, 2018).
- 2 Se Victor Roudometof, *Glocalization. A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2016), 1–21.
- 3 *Ibid.*, 69ff.
- 4 Stuart E. Dunn, *A History of Place in the Digital Age* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2019), 12.
- 5 Se Peter Burke, *Cultural Hybridity* (Cambridge: Polity Press, 2009). Det är symptomatiskt att begreppet bara nämns i förbifarten i en bok som Svend Erik Larsens *Literature and the Experience of Globalization* (London: Bloomsbury, 2017). Se s. 23.
- 6 Lars de Wildt et al. ”(Re-)Orienting the Video Game Avatar”, i *Games and Culture* vol. 15 (2020:8), 964.
- 7 Yi-Fu Tuan, ”Place: An Experiential Perspective”, *Geographical Review* vol. 65 (1975: 2), 152, <https://doi.org/10.2307/213970>.
- 8 Se till exempel Michel Collot: ”Uppkomsten av informationssamhället får oss att tappa kontakten med landskapet som omger oss. [...] Detta cyberspace som uppstår mer och mer av vår tid är helt platslöst [*délocalisé*]: det är ett anti-landskap.” Michel Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature* (Paris: Seuil, 2011), 50, min översättning. Ibland pekas Googles geografiska verktyg ut som drivande i utvecklingen: ”Google Maps represents the climax of place’s dissolution into geometric space and [...] it’s stripping of materiality and personal signi-

- ficance [...]” Andrei Belibou, ”Two Internet Cartographies: Google Maps and the Unmappable Darknet”, i *The Question of Space. Interrogating the Spatial Turn between Disciplines*, Marijn Nieuwenhuis och David Crouch red. (London: Rowman & Littlefield, 2017), 136.
- 9 Se daterspelsforskaren Guillaume Grandjeans reflektion över de strategier som han själv använder sig av och hur kommunikationen mellan spelare fungerar i essän ”GeoGuessr, la description du monde”, *Immersion. Revue sur le jeu video* (2021:6), 117–123. Se även subforumet på Reddit: <https://www.reddit.com/r/geoguessr/>, hämtad 2023-01-15.
 - 10 För en ingående guide till de olika teknikerna, se Kyal Shepards blogg ”GeoGuessr – The Top Tips”, hämtad 2023-01-15, <https://somerandomstuff1.wordpress.com/2019/02/08/GeoGuessr-the-top-tips-tricks-and-techniques/#>.
 - 11 Se Roudometof, *Glocalization*, 69ff.
 - 12 Dunn, *A History of Place in the Digital Age*, 12.
 - 13 Den är tillgänglig på: <http://www.thewildernessdowntown.com/#>, hämtad 2023-01-23.
 - 14 Kriss Ravetto-Biagioli, *The Digital Uncanny* (New York: Oxford University Press, 2019).
 - 15 Daniel Laforest, ”The Satellite, the Screen, and the City: On Google Earth and the Life Narrative”, *International Journal of Cultural Studies* vol. 19 (2016: 6), 66of, <https://doi.org/10.1177/1367877915595886>.
 - 16 Se Enrico A. Marchese, ”Vous êtes ici. Prolégomènes pour une littérature géolocalisée”, *Hybrid* (2018:5), <https://doi.org/10.4000/hybrid.325>. Litteraturläsarena har i sin tur svarat med att skapa digitala kartor eller GIS (*Geographical Information Systems*) för att tolka skönlitteraturen. Se till exempel Joanna Taylor et al. ”Mapping Digitally, Mapping Deep. Exploring Digital Literary Geographies”, i *Literary Geographies* vol. 4 (2018:1), 10–19.
 - 17 Marie Darrieussecq, *Avigt hav*, Lisa Lindberg övers. (Stockholm: Norstedts, 2022), 158. ”Younès se détachait devant, extrêmement visible. Mais ce n’était pas lui. [...] Il s’abritait sous des passerelles en compagnie d’autres Younès.” Marie Darrieussecq, *La Mer à l’envers* (Paris: P.O.L, 2019), 164.
 - 18 Darrieussecq, *Avigt hav*, 158. ”Les grilles très blanches découpaient l’espace de tous les côtés, un rang, un autre rang, un troisième rang, un quatrième, comme si les grilles gardaient d’autres grilles.” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 164.
 - 19 Förhållandet mellan *landskapet* och *landet* som ger det mening är en återkommande tematik i Darrieussecqs verk. Se Stephanie Posthumus, ”Writing the Landscape: Marie darrieussecq’s *Le Pays*”, *French Literature Series* vol 39 (2012), 105, <https://doi.org/10.1163/9789401208840>.
 - 20 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).
 - 21 Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 170.
 - 22 Darrieussecq, *Avigt hav*, 149. ”La mer est là, les ferries sont là, l’entrée du Tunnel sous la Manche est là. L’Angleterre, elle dézoome, est là, incroyablement près. 34 kilomètres. On ne comprend qu’avec la géographie. Elle dézoome encore, la courbe de la Terre gonfle [...]” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 155.
 - 23 Darrieussecq, *Avigt hav*, 150. ”Cet itinéraire comprend des péages. Cet itinéraire voies privées ou des zones à circulation restreinte. Cet itinéraire traverse plusieurs pays. *Your destination is in another time zone.*” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 155.

- 24 Darrieussecq, *Avigt hav*, 105. ”[L]a perfection de la situation, ni trop près ni trop loin de la ville, et l’océan à cinquante kilomètres: en dézoomant on voit le grand bord bleu.” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 110.
- 25 Darrieussecq, *Avigt hav*, 106. ”[V]oici le toit de tuiles, elle essaie de se voir, de distinguer sa propre famille à travers le léger flou satellite. Comme une photo du futur. Mais la photo est vieille et devant la maison est encore garée la Renault Scenic de la grand-mère, ça fait bizarre.” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 111.
- 26 Titeln verkar syfta på hur det kringirrande kryssningsfartyget som Rose befinner sig på i början av romanen blir en mer stabil hemvist än hennes vanliga tillvaro i Paris, men också på en sorts ”invertering” av den bibliska myten där Jona (eller Younès) plockas upp av skeppet i stället för att kastas i havet.
- 27 Douglas Morrey, *Michel Houellebecq. Humanity and its Aftermath* (Liverpool: Liverpool University Press, 2013), 19; Bruno Viard, *Houellebecq au laser. La faute à mai 68* (Nice: Ovidia, 2008), 51.
- 28 Sylvain Bourmeau, ”De l’art (et des risques) des dispositifs – Entretien”, i *Michel Houellebecq*, Agathe Novak-Lechevalier red. (Paris: Éditions de l’Herne, 2017), 191.
- 29 Michel Houellebecq, *Refug*, Cecilia Franklin övers. (Stockholm: Bonnier, 2006), 227. ”[L]es choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle [...]. À l’échelle 1 on se retrouve dans le monde normal, ce qui n’a rien de réjouissant; mais si l’on agrandit encore on plonge dans le cauchemar: on commence à distinguer [...] les parasites qui rongent les chairs.” Michel Houellebecq, *La Possibilité d’une île* (Paris: J’ai lu, 2013), 244.
- 30 Michel Houellebecq, *Konkurrens till döds*, Kennet Klemens övers. (Stockholm: Ellerströms, 2021), 131. ”[U]ne conclusion m’est apparue: je devais me rendre à Saint-Cirgues-en-Montagne. Le nom s’étalait, dans un isolement splendide, au milieu des forêts et des petits triangles figurant les sommets [...]. Je sentais que j’étais sur le point de faire une découverte essentielle; qu’une révélation d’un ordre ultime m’attendait là-bas [...].” Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris: J’ai lu, 2010), 128.
- 31 Se Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé. Enquête sur un phénomène* (Paris: Maren Sell, 2005), 183–188.
- 32 Houellebecq, *Konkurrens till döds*, 157. ”Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L’impression de séparation est totale” Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 156.
- 33 Michel Houellebecq, *Kartan och landskapet*, Cecilia Franklin övers. (Stockholm: Bonniers, 2011) ”Le dessin était complexe et beau, d’une clarté absolue, n’utilisant qu’un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l’appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d’âmes [...].” Michel Houellebecq, *La Carte et le Territoire* (Paris: J’ai lu, 2012), 52.
- 34 Houellebecq, *Kartan och landskapet*, 38.
- 35 Houellebecq, *Kartan och landskapet*, 45. ”Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l’horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d’obtenir une très grande profondeur du champ. C’est ensuite qu’il avait introduit le flou de distance et l’effet bleuté à l’horizon, en utilisant des calques Photoshop.” Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, 63.
- 36 Houellebecq, *Kartan och landskapet*, 44. Jag har förändrat översättningen något.

- 37 Michel Houellebecq, *Poésie* (Paris: J'ai lu, 2020), 213.
38 Collot, *La Pensée-paysage*, 15–103.
39 Houellebecq, *Poésie*, 234.
40 Ibid.