

Det representerbaras gränser:

Traumat och förpliktelsen mot minnet

Dr. Jane Calow

Mitt inlägg redogör för några aspekter på forskning inom konstnärlig praktik som kommit fram under arbetet med min doktorsavhandling.

Mitt forskningsarbete, som har bedrivits utifrån en reflekterande hållning, har syftet att iakttä och bidra till den slags dialoger som växer ur konstnärliga praktiker och i forskning om konstnärliga praktiker. Den här texten betonar nödvändigheten att lyssna av det partikulära inom såväl forskning som betingelserna för forskning inom konstnärliga praktiker. Ett mål med den här texten är att lämna ett tydligt bidrag till metodologierna för konstnärlig forskning, en tydlighet som inte utesluter vare sig en mångfald av skilda fokus eller experiment och spekulat. Vad jag här presenterar är en mycket speciell ögonblicksbild på forskning och metodologier.

Mitt arbete är en undersökning av hur vissa strukturer i ett trauma – i synnerhet minnesstörning, splittrad tidsuppfattning och referensfunktion – kan bearbetas med och i en konstnärlig praktik. Traumat utmanar det linjära berättandet och skapar problem för representationens representativitet. Vad som träder fram ur det differentierade arbetssätt som jag använder är en post-minimalistisk konstnärlig praktik som har påverkats av psykoanalysen och i synnerhet av Jean Laplanches arbeten om ”efterhandsverkan” (*”afterwardness”*).

Den historiska bakgrunden till mitt arbete

1987 var Sara Selwood, som då var på AIR Gallery i London, curator för utställningen *State of the Nation* – på uppdrag av Herbert Art Gallery i Coventry. Margaret Thatcher hade då suttit vid makten sedan 1979. Som titeln anger hade utställningen ett ambitiöst upplägg och blandade arbeten av konstnärer och satiriker som arbetade med socialt motiverade teman i sin konst. Utställningskatalogen rymde en lista på saker som hade hänt i Storbritannien och i världen mellan 1979 och 1987, inklusive utplaceringen av kryssningsmissiler på Greenham Common 1983.

På den tiden verkade jag inom ramen för en kritisk realism¹. Och jag arbetade figurativt med måleri och teckning. En serie med sådana arbeten fanns med på utställningen. Det var inte bara så att själva utställningsplatsen gav associationer till sorg och melankoli – eftersom galleriets väggar antingen var målade i svart eller draperade med svart tyg. Mycket av den konst som visades var dessutom på det hela taget dystopisk, den var en bärare av en känsla av hjälplöshet och förebådade ett behov av förändring.

Denna utställning blev en vattendelare för mig, en plats från vilken jag kritiskt kunde börja omvärdera mitt dåvarande arbete som konstnär och dessutom få perspektiv på dess sociala, historiska och konsthistoriska kontexter. Vid tiden för utställningen arbetade jag figurativt på ett sätt som var ett svar på den abstrakta expressionismens och minimalismens modernistiska och formalistiska estetik. Självreferentialiteten i den här typen av konst, som hade förespråkats av Clement Greenberg i *Towards a Newer Laocoon* och *Avant-Garde and Kitsch*, där han försökte frigöra i synnerhet måleriet från alla sociala kontexter. Boken innebar också ett försök att kväva möjligheterna att närma sociala och konstnärliga diskurser till varandra. Han kopplade konsten till museet eller konstgalleriet och privilegierade konstnären (i synnerhet manliga) subjektivitet och gestik. Mot konst av detta slag stod sådan som ifrågasatte förtjänsterna med galleriet, kritiken och försäljningssystemet och hade syftet att skapa nya publik och ifrågasätta konstnärsrollen som den enda roll som skulle kunna generera konstverk. Ett exempel på ett sådant sätt att arbeta är *Artists' Placement Group*, som skapades av John Latham och Barbara Stevini i slutet av 1960-talet. Gruppen skapade plattformar för konstnärer som ville ha direkta dialoger med icke-konstnärliga institutioner och platser.

Jag var införstådd med installationen *Women and Work* (1973–75) och filmen *Night-Cleaners* (1970–73)², men mitt arbetssätt hade ett annat ursprung där det ingick en traditionell kompetens i teckning och måleri och en helt annorlunda historisk och konsthistorisk kontext. Exakt samma skäl som fick Greenberg att begäbra vissa former av figurativt måleri gjorde det figurativa måleriet attraktivt för mig. Jag samarbetade med fabriksarbetare på verkstadsgolvet och med jordbruksarbetare, och från början fram till i mitten av 1980-talet samarbetade jag med en ung arbetslös man. Den serie målningar och teckningar som blev resultaten av vårt möte kom också att ingå i utställningen i Coventry.

Efter detta hade jag några stipendier, men mitt missnöje tilltog och det gjorde också tanken på begränsningarna och marginaliseringen av mitt arbete, och begränsningarna hos de diskurser som underbyggde det och dess plats och dialog med en förändrad social och kulturell kontext. Feministiska konstnärliga praktiker och andra praktiker som undersökte ras och identitet utmanade auktoriteterna inom konstinstitutionerna, samtidigt som postmodernitetens egen utveckling gick allt snabbare tillsammans med den teknologiska utvecklingen.

Detta klimat bildade bakgrunden och gav samtidigt impulsen att ge sig in i en undersökning av traumats struktur med hjälp av både psykoanalys och konstnärligt arbete. I en kontext som historiskt och konsthistoriskt ligger efter 1945, efter förintelsens trauma.

Trauma och konstnärligt arbete

Traumaforskningen har växt på senare år och bildar idag ett stort, komplext och svårgenomträngligt fält. Traumabegreppet har sitt ursprung i psykoanalytisk teori, men har därefter tagit sig in i många andra kulturella och kliniska praktiker. Så har traumabegreppet rört sig, från vittnesmål från förintelsens överlevande till litteraturkritik, filmvetenskap, konstnärligt arbete och konstkritik. Också mitt arbete ligger inom det här fältet. Trauma har hamnat i fokus i dessa olika praktiker av flera viktiga skäl, inte minst för att det ger liv åt komplexa frågeställningar om subjektivitet och historia, och om hur genomgripande, traumatiska, personliga och historiska erfarenheter kan påverka subjektivitet och minne.

Ordet ”trauma” kommer från grekiskan och betyder ”att sära”, en betydelse som i sin tur härleds från idén om att ”genomborra”. Termen användes ursprungligen inom läkarvetenskapen för att beskriva kroppsskador. Det var Sigmund Freud som lånade termen och tillämpade den på psykiska sår, sår i medvetandet – brott i minnet – som uppstått på grund av en skakande erfarenhet.

Trauma spelar en central roll i de rapporter om våld i hemmet och incest som kom fram under 1980-talet, men också i spåren av Vietnamkriget i människor idag och i den ännu pågående, ohyggliga efterenheten av förintelsen. Eftersom erfarenheterna av förintelsen var sådana att berättelserna från många av dess offer först på senare tid har kommit ut i offentligheten så fortsätter följderna av förintelsen också att framträda i nuet och gör att traumaproblematiken också kommer att resa frågor om relationen mellan modernitet och postmodernitet.

Ett trauma är någonting överväldigande: det är inte bara så att det stör minnesfunktioner, det skadar också den förmåga som skulle ha kunnat användas för att kommunicera det, det bryter upp den linjära berättelsen, representationen och representabiliteten samt de psykiska och historiska tidsrelationerna. Alla dessa egenskaper hos traumat ställer såväl de kulturella praktikerna som psykoanalysens sätt att teoretisera traumat inför svåra och betydelsefulla dilemman.

Detta är skälet till att bland annat Thomas Elsaesser har hävdad att traumat – i och med att det har så stor betydelse såväl inom som bortom humanvetenskaperna ”nödvändiggör utvecklingen av ett nytt paradigm”³.

Konstnärligt arbete kan bidra till detta expanderande fält och gör det redan. Detta är möjligt eftersom konsten både rymmer en möjlighet att fråga ut villkoren för konstnärlig produktion och träda i kontakt med de heterogena diskurser som omramar och underbygger den.

Det är mitt syfte här att undersöka huruvida konstnärligt arbete kan arbeta med vissa av traumats strukturer på ett sätt som inte är ”konfessionellt”, utan snarare spelar upp dess strukturer och arbetar inom dem.

Thomas Elsaesser menar att konsekvensen av att ge ”den traumatiska händelsen status av (ett suspenderat) ursprung för produktionen av en representation, en diskurs eller en text, som satts inom parentes eller suspenderats eftersom de kännetecknas av en frånvaro av spår”⁴ är att man inte bör koncentrera sig så mycket på händelsen som på traumats egen struktur. Och traumats struktur är just det som jag arbetar med. Det senaste exemplet är *Traject*.

1. En vanligare term som man skulle kunna använda här är socialrealism. Huvudavsikten var att hitta nya publikgrupper utanför gallerisystemet.

2. En mer välbekant term kanske är socialrealism. Den viktigaste målsättningen var att hitta en publik utanför gallerisystemet.

3. Thomas Elsaesser. 'Postmodernism as mourning work' i *Screen*, (vol 42, No 2 Summer 2001), s 195.

4. Ibid, s 199.

Traject

*Traject: En väg eller en plats för överskridande.
En passage eller överföring via vilket medium som helst, eller genom rummet.
Seendet kan beaktas här... eftersom det innebär ljusstrålars passage eller banor.
En perception som överförs till medvetandet, ett intryck, en mental bild.*

Ingivelsen till *Traject* kom då jag vandrade genom Birmingham år 2000. Här höll gångvägar och mindre affärer under gatunivån på att fyllas igen med sand och betong och marken höjas till gatunivå. Här hade jag gått ofta. Det faktum att detta nu var rum som inte längre kunde besökas, men som ännu fanns kvar trädde i samspel med ekvationen av psykiskt och fysiskt rum och med metaforerna dränkning, yta och uppdykande. *Traject* blev kulmen i ett arbete med en serie omflyttningar, transpositioner och translationer. Projektet vacklar mellan betydelsystemen i musik, performance och bildkonst. Nio korta ”avbrott” komponerade för cello spelas upp som ett slags recitation. Därtill har jag gjort en konstnärsbok som är ett visuellt spår av rörelsen genom rum och tid och de olika betydelsystem som har skapat musiken. Detta gjordes för att genom själva arbetsprocessen sätta en omflyttningens poetik i spel, för att forma en frånvaro.

Till en början använde jag välbekanta metoder – ett medium som gav vissa associationer – i det här fallet till platsen. På samma sätt som jag i tidigare arbeten hade använt salt vatten och grafit som medier, började jag här arbeta med sand. Men efter research – bl. a. genom besök på ett gjuteri som använde finkorning sand med högt silikatvärde för att tillverka precisionsgjutformar – visade sig sanden vara ett otillfredsställande, nästan tautologiskt medium – en alltför bokstavlig koppling till platsen. Det var den förening av tystnad och osynlighet som de igenfyllda gångbanorna lät framskynta som blev fokus för arbetet.

Jag kontaktade institutionen för geovetenskap vid Birminghams universitet för att se om det skulle visa sig vara möjligt att ta ut geologiska mätvärden från en av de igenfyllda platserna och detta betraktades som genomförbart. Så här långt hade jag inte någon annan klar och tydlig avsikt än att den här processen skulle generera spår av det som nu var fördolt under jordens yta. Det gamla torget, ett litet köpcentrum, valdes för att genomföra mätningarna. Jag tänkte på alla fotsteg – inklusive mina egna – som hade genljudit när de passerade gamla torget. Vid denna tidpunkt hade jag glömt bort den ursprungliga platsens exakta utformning och arkitektur: detta var nu en plats och ett rum som slutit sig och var svårt att återkalla i minnet:

”Ni förstår, här brukade det finnas...” – men man kan inte längre se det. De demonstrativa pronomina anger de osynliga identiteter som det synliga har: detta är själva definitionen av platsen, som består av dessa serier av omflyttningar och effekterna bland de fragmentiserade strata som bildar den. Den spelar på dessa skikt stadda i rörelse⁵.

Jag förkastade idén att arbeta med att reproducera ljudlöshet, eller det som i praktiken hade tystats, eftersom detta snarare skulle bli en replik till än ett arbete med platsen och det psykiska rum den frammanade. Jag hade inte som syfte att frammana någon gravplats – ”ett uttryck för en oöverstiglig separation”⁶.

Arbetsmetoden kom istället att handla om att skapa ett slags passage upp till ytan, en passage genom att några associativa kedjor sattes i rörelse och lät betraktaren resa med, samtidigt med en serie transpositioner i tid och rum sattes i spel, via olika praktiker, med pauser och störningar av tidsfaktorn.

Vad det egentligen var som styrde resan fram till arbetet med platsen som ljud, eller mer exakt, platsen som musik, svaret på den frågan hejdas av ett slags minnesförlust, trots att jag kom fram till musiken via ett mentalt arbete och inte genom något gradvis framträdande av en innebörd genom ett arbete direkt med mediet. Genom att man träder in i ett annat betydelsystem än det bildkonstnärliga kan andra vektorer – framför allt luften och klangen – tillkallas och släppas lösa. Jag ville inte privilegiera det perceptuella seendet utan istället ’apellera samtidigt till olika sinnen’ genom att ’utarbete icke-representativa metoder för att fråga ut den symboliseringsprocess som producerar ett materiellt föremål’⁷.

Översättningen av de seismiska mätresultaten till musik innebar att platsen blev mobil – blev till en osynlig, platslös plats. Invävd i musikens väv, är framförandet av platsen och den konstnärsbok som är en integrerande del av *Traject* en resa vid det kändas och det vetbaras gränser, genom ett omflyttat rum och brustna tids samband. Detta tog sig såväl en bokstavlig som psykisk och metaforisk form. Tonsättningen togs fram genom en process av transponering och översättning omfattande ett flertal olika discipliner och praktiker som jag bara hade begränsade kunskaper om, samtidigt som musikens särskilda kvalitet framträdde gradvis.

Först kom produktionen av seismiska data, sedan en översättning av dem till notskrift med hjälp av en dator, en musikalisk bearbetning av en komponist och en musiker, framförandet av musiken på cello, och det visuella spåret av resan noterat i form av en konstnärsbok. Också konstnärsboken ’spelar på dessa rörliga skikt’ av plats och rum eftersom också den är mobil och kan hållas i handen.

Begreppet plats ’implicerar en viss stabilitet’, medan rummet

[existerar] först då man beaktar vektorer som riktning, hastighet och tidsvariabler. Sålunda består rummet av intersektioner av rörliga element. I en mening sätts rummet i rörelse av helheten av de rörelser som placerats inne i det. Rummet framträder som en effekt av de operationer som orienterar det, situerar det, temporaliserar det och får det att fungera i en polyvalent helhet av konfliktfyllda program och kontraktsbundna närheter. På grund härav är rummet i förhållande till platsen ungefär som ordet när det uttalas, dvs. när det fångas i aktualiseringens ambiguitet, förvandlas till en term som är beroende av en hel rad konventioner, är situerat i nuet som handling (eller en tid som en handling), och omvandlas i olika, successiva kontexter⁸.

Samtidigt som det underjordiska rummet vid Old Square har gått förlorat, så kan det släppas ut igen på andra platser och i andra rum genom att översättas till musik. Michel de Certeau framhåller rummets stora komplexitet. Rummet är någonting som genomkorsas men som också självt är mobilt. I likhet med

5. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, Los Angeles, California UPO 1988), s. 108.

6. Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991, s. 137.

7. Catherine De Zegher, ed. *Inside the Visible* (Cambridge, Massachusetts, London, 1994, s. 29)

8. de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, LA, London, University of California Press, 1988), s. 117.

själva ordet ”rum” kommer musiken att fångas in i sin aktualiserings ambiguitet, samtidigt som det för med sig spår och rester av vad som översvämmats, men kan släppas löst i det nu då musiken spelas.

Också andra rum och tidsligheter kommer att ingå i den musikaliska produktionsprocessen. Den digitala produktionen av data och förvandlingen till noter för in en dimension av virtuellt minne och rum. Det är emellertid inte alls säkert att denna del av processen – för att ge sig in bland de fantasier om det ’virtuella’ som är typiska för en del postmodernister – kommer att tränga in i ett större rum av lagrade minnen. Här är den teknologiska och vetenskapliga processen inte så viktig som själva översättningsprocessen och dess arbete med omflyttningens poetik i syfte att skapa en praktik som kan destabilisera plats, lokalisering, rum och praktiker.

Samtidigt som teknologiernas transformationsprocesser finns inbäddade i det slutgiltiga arbetet, har också själva inbäddningen traumats struktur.

Arbetet överskrider ytterligare en gräns då det framförs som en konsert. Det blir inte helt och hållet till ljudkonst utan svävar mellan olika praktiker. Med poesin delar det musikaliska framförandet en möjlighet till inprägling i minnet som kan presenteras för de andra. Musikstycket framträder också som ett performance, en ’talakt’ i real tid, plats och rum.

Genom sitt utseende framkallar cello som musikinstrument såväl röst som kropp. Edith Lecourts beskrivning av den ’musikaliska förpackningen’⁹, då hon jämför och kontrasterar den med den ’psykiska förpackningen’ så som denna har formulerats teoretiskt av Didier Anzieu artikulerar också relationen mellan ljud och psykiskt och fysiskt rum. Hon lägger tonvikten på frånvaron av gränser hos ljud och musik: ”Ljudet når oss från alla håll. Det omger oss, genomkorsar oss och utöver vår avsiktliga ljudproduktion finns också sådana ljud som våra kroppar ger ifrån sig utan att vi vill.¹⁰”

Ljudets och musikens natur är går inte att fånga utan upplevs som viktloshet, som ett bad, som en översköljning. Ljud spelar en roll för de tidigaste sinnesintrycken, för det är inte bara den orala erfarenheten av munnen som agerar som bro för babyn mellan inre och yttre, utan också den ’buccorhinala auriculära’ kaviteten¹¹ som Lecourt betecknar som den ljudande kaviteten, som källan till erfarenheten av den sinnliga kopplingen mellan hörandet och rörandet.

Den tidiga erfarenheten möjliggör inom ramen för moderns ’ljudförpackning’ en förhandling mellan självet och yttervärlden, och blir på så sätt en del av babyns excitationsskärm där moderns omsorg skapar ett skyddande ’ljudbad’ för babyn. Hörandet, kommunikationen mellan röstljud som produceras och avlyssnas är en del av utbytet mellan babyn, modern och de andra. Enligt Lecourt är musik ett sökande efter en sonor bindning, en sutur. Musiklyssnandet kan komma i beröring med den tidiga erfarenheten av ’ljudbadet’.

Det har pågått ett utbyte mellan konstnärer och musiker sedan början på förra seklet. Samarbetet mellan John Cage, Robert Rauschenberg och andra kring The New York School på 1960-talet gav upphov till blandpraktiker som överskred gränserna mellan discipliner och praktiker¹². Tyngdpunkten låg då på experiment som skapade nya arbetsmöjligheter. Emellertid var det först sedan feminismen brutit in i konsten och konsthistorien som den konst som faktiskt skapades upphörde att bara tala om annan konst, utan också började inbegripa den sociala kontexten. Arbetet med traumats struktur har gjort det nödvändigt att följa en rörelse på tvärs genom olika praktiker.

Sambandet mellan musikinstrumentet, cello, och kvinnokroppen är uppen-

bart. Det framträder till exempel i Man Rays objektiverande foto med dess sammansmältning av kvinna/cello – en kropp som skulle fångas in med seendet, men också i Nam June Paiks arbete från 1967 där Charlotte Moorman framförde hans cellostycke halvnaken. Bägge dessa exempel utesluter ljudet.

Förflyttningen från det synliga till det hörbara gör det möjligt för lyssnaren att närma sig ljudbadet, och Edith Lecourt liknar musiklyssnandet vid Winnicots begrepp ’holding’¹³ där det lilla barnets psykiska och fysiska välbefinnande beror på moderns omsorg:

Vissa zoner av ljudbadet differentieras: moderns röst, som identifieras mycket tidigt, ljudbildningens egenskaper och tidpunkterna för ljudutbytet kommer att fungera som en organiserande faktor för relationernas rum och rytm inom ramen för ett slags gemensam zon, som därför får en egen existens vid sidan av den kroppskontakt som tidigare åtföljt den, och bli en kommunikation över avstånd och till och med en kommunikation in absentia.¹⁴

Frånvaron av gränser mellan inre och yttre i ljuderfarenheten och i den musikaliska erfarenheten skapar verk som sträcker sig ut över, in i och mellan subjektiviteter och rum.

Men ändå tilldelas seendet en större betydelse än de andra sinnena, trots att ljudet och hörandet är delar av såväl rummet som platsen:

Arkitektoniska volymer skapar ett samband mellan de rytmer som de är bärare av (hållning, rituella gester, processioner, parader osv.) och deras musikaliska resonans. Det är på detta sätt, inom det icke synliga, som kroppar finner varandra¹⁵.

En tanke om traumats struktur via Jean Laplanche

Laplanches teori om ’afterwardness’ erbjuder en möjlighet att avtäckas den psykiska tidsligheten hos traumat och latensen.

Tågolyckan som exempel på traumats gåta passar mycket väl in i arbetet på detta område. Freud spekulerade om hur en person som har överlevt en olycka utan några psykiska men kan utveckla tecken på psykiskt lidande först efter en tid. Detta skulle antyda något slags brott i tidsrelationerna mellan händelsen och psyket. Via en komplex omläsning av ett antal av Freuds texter utvecklade Laplanche begreppet ’afterwardness’ (’après-coup’). Freuds egen term som beskriver denna störning är ’Nachträglichkeit’ eller i engelsk översättning ’deferred action’¹⁶. Det är fråga om en störning av tidslighet och narrativ:

Även om vi koncentrerar all uppmärksamhet på den retroaktiva tidsliga verkan, i den meningen att någon omtolkar sitt förgångna, så kan detta förgångna aldrig vara något rent faktamässigt, någonting oarbetat eller helt enkelt ’givet’. Det rymmer snarare, immanent, någonting som har kommit före – ett budskap från den andre. Det är därför omöjligt att göra en rent hermeneutisk tolkning – alla omtolkar ju sitt förgångna i förhållande till nuet – eftersom det förgångna redan har någonting i sig som begär att bli dechiffrerat – budskapet från den andre.¹⁷

Andra är inbegripna i en komplex tidslighet som rör sig både bakåt och framåt och som likaså föregår konstruktionen av en individuell subjektivitet genom

9. Om den ’musikaliska förpackningen’ – Musical Envelope i kap 8 i Didier Anzieus *Psychic Envelopes* (London, Karnak books, 1990).

10. Ibid., s. 211

11. Ibid., s. 215.

12. Douglas Crimp, *On the Museum’s Ruins* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1993), s. 58.

13. Edith Lecourt, *“The Musical Envelope” i *Psychic Envelopes**, utg Didier Anzieu (London: Karnac Books 1990), s. 213.

14. Ibid. s. 214.

15. Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, (Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1991), s. 225.

16. ”Deferred action” är den översättning som ges av James Strachey i den engelska standardutgåvan av Freuds verk. Öa: På svenska brukar man tala om ”efterhandsverkan”.

17. Ibid, s. 265.

att integrera undermedvetna, generationsöverskridande överföringar.

På spel står här relationen mellan individuellt minne och psykisk strukturering, historisk händelse och sådant som representationella former kan föra med sig och kommunicera. Tidsligheten i det som Freud kallade *Nachträglichkeit* och som Laplanche benämnde ”*afterwardness/après-coup*”, som på engelska också är känt under namnet ”*belatedness*”, skapar en rörelse eller en tråd som är närvarande i alla arbeten om traumabegreppet från 1990-talet och framåt.

Vad jag finner i Laplanches arbete är en uppmärksamhet på sådana former av sinnesintryck som fungerar som utlösare av sådana associationer som inte endast är predikerade genom språket. Omedvetna element är inte ’mer eller mindre förvrängda kopior av händelser eller ting’.

(Det) omedvetna elementet är inte en representation som ska refereras till ett yttre ting vars spår det skulle kunna vara, utan övergången till det undermedvetna är relaterad till en förlust av referentialitet. Tinget – eller ordet – framställningen (eller med ett modernare och mer exakt språkbruk: signifikanten), förlorar då det blir omedvetet sin status som framställning (som signifikant) och blir till ett ting som inte längre framställer (betyder) någonting annat än sig själv.¹⁸

Denna förlust av referens skiljer omedvetna element från minnesrelaterade spår.

Överföringens plats är central. Och överföringar äger inte bara rum i psykoanalytiska situationer mellan en analytiker och en analysand, utan kan inträffa också i andra kulturella situationer – i synnerhet i konsten. Resonansen mellan överföringsprocessen – då vissa av de bortträngda somatiska, visuella, gestiska och akustiska spår kan föras in i medvetandets tidslighet och med hjälp av fri association och produktionen och receptionen av kulturella uttryck, inklusive ”efterhandsverkans” subtila tidsliga inriktningar, ger mig metoder och hållningar för mitt eget arbete.

Somliga, knappt märkbara spår, som ligger på gränsen till det vetbara, aktiveras i och genom tillkomsten av ett konstverk på samma sätt som detta passerar genom andra processer – görande, reflektion kring görandet och kritisk analys – kan formas till en signifikation, som kommer till liv genom den konstnärliga praktikens (om än för mig osäkra) organiserande filter.

Och de är osäkra eftersom jag avsiktligt arbetar med den störda tidsligheten, det störda minnet och traumats narrativ.

För mig finns det resonanser mellan denna vilja att arbeta med traumats struktur och Paul Celans poetik och motivation:

Inom räckhåll, nära och inte försvunnet, fanns, mitt bland alla förluster, detta enda ting: språket. Detta, språket, hade inte gått förlorat utan fanns kvar, ja, trots allt. Men det måste passera genom sin egen svarslöshet, passera genom en skrämmande fallande stum...

På detta språk har jag försökt att då, och under de år som sedan har gått, skriva dikter för att så att säga orientera mig själv, undersöka var jag var och vart det var avsikten att jag skulle gå, för att göra en skiss av verkligheten för mig själv.

Som ni kan se var det fråga om allt detta – händelse, rörelse, varande på väg – ett försök att hitta en riktning. Och om jag undersöker dess mening tror jag att jag måste säga mig själv att denna fråga också inbegriper frågan om visarnas riktning¹⁹.

18. Ibid. s. 90.

För Celan är en dikt ett meddelande i en flaskpost, sänd mot ”någonting som står öppet”. Men det är inte endast den akuta frågan om adressivitet som bekymrar honom, utan också behovet att artikulera, att förmedla någonting – vilket emellertid är omöjligt såväl för honom som för andra. Den kamp som den här passagen beskriver för att ge språket liv genom stumhet förmedlar någonting av det som är omöjligt att ringa in hos traumat och dess störning av det som man kan veta om det. Det förmedlar också mobiliteten i en process, en process av ständigt sökande, genom poesin och konsten, som prövar gränserna för såväl representabilitet som representation.

Att arbeta konstnärligt med traumats struktur har inneburit att arbeta från en utgångspunkt som inte är positionen hos ett ”subjekt som förmodas veta” (sujet supposé savoir), inom ramen för efterhandsverkans tidslighet²⁰. Arbetsprocessen avser att hitta ett sätt att ”skapa frånvaro”²¹. Arbetet både följer och igångsätter en heuristisk resa tillsammans med begreppet trauma.

Olika register framträder i olika arbetssätt: det första är ett bokstavligt arbete med traumats psykoanalytiska struktur genom att medvetet skapa luckor och brott via arbete med sådana praktiker som inte är bärare av samma signifikation som de andra, och samtidigt är detta ett arbete med fri association. Möjligheten att beröra dessa register och hur de kan tänkas vara sammanvävda med varandra har varit drivkraften för såväl produktion och reflektion i min konstnärliga praktik.

Översättning Johan Öberg

19. Paul Celan, *Bremen Speech* 1958. Öa: Hela texten på engelska på <http://humwww.ucsc.edu/jewishstudies/celanconf/bremenprize.html>

20. Denna konstruktion finns inneboende i Jacques Lacans beskrivning av det intersubjektiva utbytet av överföringar som sker mellan analytiker och analysand. Termen implicerar den dynamiska karaktären i konstruktionen av subjektivitet, Subjektets relation till kunskapen och analytikerns roll som i rollen av analytiker konstrueras av analysanden som ett *sujet supposé à savoir*.

21. Denna term är en anpassning från titeln på boken *Shaping Losses*, utg. Julia Epstein och Lori Hope Lafkowitz (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2001).

Moaven Doust, Dariush

En kommentar till Jane Calow

Mot tolkningen

Traumateorin som Calow utgår ifran i denna text samt i sitt konstprojekt, har framförallt diskuterats inom det brittiska sammanhanget. Griselda Pollock kan tveklöst räknas som en av de främsta bidragsgivarna i den diskussionen. Personligen står jag på kritiskt avstånd till den estetik som knyter an till traumateorin. Min kritik som snarare är av konstfilosofisk och kulturteoretisk art hör emellertid inte till den didaktiska situation som här står i centrum.

Verk av konstnärer som Boltanski, Marie Kelly, Mona Hatoum eller den i Sverige aktuella konstnären Shalev-Gerz kan med fördel betraktas utifrån begreppet trauma. Begreppet kan dessutom fungera som verktyg under en skapande process. Den sista punkten är på ett sätt det som Calows presentation har handlat om. Därför tror jag att det är viktigt för ett svenskt sammanhang att tydliggöra varför ett begrepp som trauma har visat sig betydelsefullt och rönt uppmärksamhet inom samtidskonsten.

1

En historisk erfarenhet som förintelsen är utifrån ett konstnärligt perspektiv inte bara ett kapitel i historieböcker, inte heller ett ämne för pseudointima betraktelser, den är skärningspunkten mellan det kollektiva och det individuella, mellan det subjektiva och det allmängiltiga, mellan det offentliga rummet och den enskildes livsöde. Diskussioner om traumat bör förstås i ljuset av detta möte mellan skilda register. Mötet konstituerar ett eget rum, ett rum vars främsta kännetecken kanske är avsaknaden av entydiga roller och betydelser. Det handlar inte om en abstrakt diskussion utan om det konkreta, om frågor om vad en händelse innerst inne betyder, om skuld, om vem som egentligen är bödel och vad är att vara offer. Den erfarenheten är alltid omtumlande, tvetydig, och samtidigt platsbestämd: Dresden eller Bagdad, Buchenwald eller Shatila. Tankarna går osökt till mästerverket Nattportiern av Liliana Cavani som visar på denna tvetydighet, eller Kundry's öde i andra

akten av Wagners Parsifal. Det handlar om ett flöde som avbryts och ett annat som tar över: avbrott och tomrum som förmar verkligheten. Ett flöde som ömsom är lika fjärran som den andres livsöde och ömsom lika nära som en våg som plötsligt översvämmar den verklighet man har skapat kring sig. Ordet trauma får sin rätta relief mot denna komplexitet i mänsklig existens som det gångna seklet vittnat om. Det är därför detta begrepp – som kanske lite aningslöst kan betraktas som blott ett psykologiskt redskap – visar sin betydelse för kritisk reflektion över villkoren för konstnärlig praktik.

2

Därutöver finner man hos flera av dessa teoretiker ett flitigt användande av psykoanalytisk teori. Begreppet trauma hör ju till den tanketraditionen. Oavsett teoretiska brister som i och för sig kan vara avgörande på en annan diskussionsplan, så vill jag bara här påpeka ambitionerna bakom. Varför dessa psykoanalytiska utläggningar? Eftersom man söker ett teoretiskt ramverk som inte utesluter den reella, den meningslösa kärna som livserfarenheten ändå omfattar, en teori som inte heller tar sin flykt till mysticism eller naturromantism för att bibehålla erfarenhetens och verklighetens ogenomskinliga karaktär. Kort sagt, ett engagerat tänkande som ligger närmare huden, om jag nu får uttrycka det så. Den ambitionen borde förstås mot bakgrunden av den kritik som sedan 70-talet riktats mot hermeneutiska och semiotiska tolkningsteorier. Man ville komma ifrån den akademiska neutralitet som hermeneutiken oftast anslöt sig till. Man fann påståendet om att alla förståelsehorisonter kan smälta samman antingen förmätet eller djupt präglad av religiösa föreställningar. Den kritik som jag här nämner har varit intimt förknippade med både den nya feministiska inriktningen inom konsten och en radikal politik som ville bryta mot den traditionella akademiska konstteorin och dess isoleringstendenser gentemot samhällsfrågor. Jane Calows presentation är ett tydligt och didaktiskt exempel på ambitioner av detta slag.