

Jag hör röster överallt!

STEP BY STEP

Jag hör röster överallt!

Step by Step

Andreas Gedin

ArtMonitor

Filosofie doktorsavhandling
i fri konst vid Konsthögskolan Valand,
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet
ArtMonitor avhandling nr 23. Serien ArtMonitor ges ut
av Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete
vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet
ArtMonitor, Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141 405 30 Göteborg, Sweden
www.konst.gu.se

Andreas Gedin[©]
Tryck: Spindulys, Kaunas
Prod. Lyth & Co AB
ISBN 978-91-978477-2-8
ArtMonitor
Göteborg, 2011

*De Kartografiska Kollegierna upprättade en Karta
över Imperiet som var lika stor som Imperiet och på
varje punkt stämde överens med detsamma.*

Citat: J. L. Borges

INNEHÅLL

<i>Abstract</i>	9
<i>Inledning</i>	11
<i>Verkförteckning</i>	15

I.

Olika metoder & relevans

Inskriften i ett sammanhang	21
Konstnärlig forskning	24
Essämetoden	32
Arbetsstrategi, avhandlingens syfte och ämne	35
Relevans	43

Bachtin och världen bortom lingvistik

Intertextualitet	50
Stabilisering	57
En hög grad av medvetenhet	62

II.

Upphovsmannen

En död diskussion	73
Redaktören & Curatorn	77
Skaparen?	89
Bygget	94

Materialet

Identifiering	100
Materien	104
SKULPTUR SOM BEGREPP	106
BEGREPP SOM SKULPTUR	110

Appendix: fetischen	115
<i>Platsen</i>	
På distans	118
Kroppar på ett torg	123
Institutionens språk	128
Frihet och tvång	131
<i>Jag hör röster överallt</i>	141
<i>Intonationen</i>	154
III.	
<i>Verken</i>	
Sleeper	169
På återbesök i Thessaloniki	175
Spin-Off	181
Sharing a Square	
PÅ CALANDAS TORG	188
TRÅKIGHETEN	194
Step by Step, ett första utkast	204
Spioner, apotekare, Erich P. och herr Fujimura	
ERICH P.	210
FUJIMURA IN FLAGRANTE	215
AGENTERNA	219
APOTEKAREN OCH KVACKSALVAREN	229
APPENDIX: PALMQVIST	233
<i>Envoi</i>	
SHARING A SQUARE (UTSTÄLLNINGEN)	237
STEP BY STEP	240
<i>Tack!</i>	243
Fotnoter	247
Referenser	271
Personregister	283

Abstract

I Hear Voices in Everything – Step by Step, is a practise-based dissertation in fine arts. It includes three art exhibitions, several independent art works and an essay. It discusses the role of the artist and the making of art mainly through the ideas of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin (1875-1975) but also by reflecting on similarities between the artist and the curator. Being a dissertation in fine arts, the aim is not primarily to develop any certain philosophy but to use theory to discuss art, and vice versa.

In the first section, the methodological presuppositions are articulated and contextualised. The relevance of artistic research as a means to develop artistic practice and as a means to increase the understanding of artistic practice is also addressed, as is the reasonability of using the philosophy of Bakhtin in this specific context. Bakhtin is usually referred to as a literary theorist; however, his dialogical philosophy concerns man's being as a whole, that is, it is through dialogical relations man is constituted. Here, man, and also art in general, is understood by Bakhtin as being temporary meeting places for art works, readers, artists, protagonists, history etc. The reflective text in itself also endeavours to be dialogical and polyphonic by including different voices such as fictional characters, real comments, emails, letters and quotes.

In the second section the practice of making art is discussed in relation to Bakhtin and other writers. One main topic is if one, by using Bakhtin, can also regard an art work as a meeting place for language (in its broad sense) so as to include physical material, skill, and experience; and hence, if one could, or should, regard the artist as a kind of curator, and vice versa. Bearing this in mind, is there then any relevant difference between organising language into an artwork or into an exhibition?

The third section focuses on the artworks that are a part of the PhD project; these include an exhibition and two planned exhibitions. The central theme of, or the catalyst for, the works of art is repetition. Published as one exclusive copy, and also smuggled into the Lenin library, *Sleeper* is a collection of essays on the ingredients of a tuna fish casserole. *Thessaloniki revisited* is a video of a reading of a short story.

Spin-Off is a video where a curse is read by an actor. *Sharing a Square* is a documentary-based video of a ritual drumming session in Calanda, Spain, and *Erich P.* is an artwork based on an embassy to Russia in 1673 and on contra-factual archaeology. As a final part of the dissertation project these artworks will be shown in a solo exhibition, and there will also be a curated exhibition, which will include only other artists.

The last part of the dissertation's title "Step by Step" refers to a larger art project called *Taking Over*, which this dissertation is a part of. *Taking Over* deals with different aspects of power relations in five separate projects. Being an integral part of this larger and thematic art project, the dissertation also refers to different aspects of power, and even to the lack of power in relation to the artist's position in research contexts, both inside and outside academia. It also underlines that artistic research is part of a wider artistic practice.

Inledning

En avhandling inom konstnärlig forskning är i mycket ett personligt företag eftersom det konstnärliga arbetet inte drar någon tydlig gräns mellan det personliga och det offentliga. I mitt fall speglas detta i ett par återvändanden länkade till ett icke-återvändande. Ett av dessa återvändanden var en resa till Ryssland 2006. Vistelsen på den ryska Konstakademins sommarhem utanför Vysjnyj Volotjok utgjorde inledningen till doktorandstudierna och var en del av ett forskningsprojekt inom den konstnärliga fakulteten som jag ingick i. Där initierades min avhandlings första verk, *Sleeper*. Detta var mitt första besök i Ryssland sedan 1989. Dessförinnan hade jag besökt Ryssland och Sovjetunionen flera gånger. Första gången var då jag läste ryska på gymnasiet. Det Ryssland jag återvände till var både förändrat och oförändrat. 2009 erbjöds jag att återvända till kolonin men jag avstod denna gång. Detta icke-återvändande är centralt i avhandlingens sista enskilda verk, *Erich P*.

Denna avhandling är också ett återvändande och icke-återvändande till filosofin. I tjugooårsåldern läste jag praktisk och teoretisk filosofi vid Stockholms universitet. Det var lärorikt på sitt sätt men jag insåg efter ett par år att den analytiska filosofi som praktiserades där lämpade sig sällsynt illa för kreativt arbete. Efter denna sejour undvek jag filosofin. Arbetet med denna avhandling innebär ett återvändande till filosofin. Men det är också ett icke-återvändande i det att jag nu ägnat mig åt ett annat slags filosofi än den jag studerade vid Stockholms universitet. Jag återvänder i stället till den kontinentalfilosofi som introducerades och diskuterades i Sverige då jag började arbeta som konstnär i slutet av 1980-talet och början av 1990-talet. Även om jag då inte fördjupade mig i dessa filosofers verk så påverkades jag indirekt av detta nya alternativ. Som så många andra sökte jag efter någonting annat än de gängse modellerna för tänkandet inom filosofi och konst. Det har också slagit mig att denna avhandling återvänder till frågeställningar som jag tog upp i min trebetysuppsats i litteraturhistoria. Den handlade om synen på konsten, skapandet och konstnären så som den kom fram i Erik Johan Stagnelius diktning.

Men avhandlingen är varken filosofisk, konsthistorisk eller litteraturvetenskaplig och har inte heller för avsikt att vara det. Jag har inte heller önskan att eller kunskaperna för att kunna göra något sådant. I stället är detta mitt försök att bedriva konstnärlig forskning på dess egna villkor. Den reflekterande texten är ett uttryck för mitt sätt att förstå och tala om mitt konstnärliga arbete och dess villkor genom en vildvuxen essä.

Att låta återbesök fungera som en grund för en avhandling i konstnärlig forskning har en viss betydelse eftersom forskningen är praktikbaserad. Den utgår från en fördjupning i den egna praktiken som också är en utgångspunkt för att ta sig vidare till generella frågeställningar. Dessa slags återvändanden speglar också det upprepningstema som har varit en katalysator för mitt konstnärligt gestaltande arbete.

Eftersom den konstnärliga forskningen är en relativt ny disciplin är det min och mina kollegors uppgift att bland annat undersöka dess gränser. Vi är testpiloter och måste delvis uppfinna formerna för arbetet. Det är förpliktigande men framför allt roligt och ett socialt äventyr i vid bemärkelse. Den konstnärliga forskningen utgör en mötesplats för akademisk forskning och konstnärlig praktik. Men trots dessa nya inte helt utprovade umgängesformer har mitt arbete inte svävat fritt utan varit förankrat i min konstnärliga praktik. Det är praktiken som ger den konstnärliga forskningen dess legitimitet. Bland annat för att understryka detta har jag infogat avhandlingen i ett större konstnärligt projekt: *Taking Over*. Detta indikeras i avhandlingens undertitel, *Step by Step* som är ett av dess fem delprojekt.

Avhandlingen bottnar alltså i min konstnärliga praktik som sådan. Men den är inte en studie av eller i mig själv eller i mina verk utan består av reflexioner över denna praktik som går utöver det individuella. Jag ställer frågan om konstnärligt arbete, curaterande och skrivande kan betraktas som en enda praktik. Och denna fråga vetter mot generella frågeställningar även om min specifika praktik av naturliga skäl blir till en del av diskussionen. Frågeställningen kan i förstone tyckas oskyldig men den tycks leda till flera väsentliga frågor om konstnärens position och arbete och utställningens och konstverkets status. Detta ger i sin tur upphov till filosofiska frågor om konstens språkliga natur vilket också belyser rollfördelningen inom konstlivet. Syftet är inte att ge entydiga svar utan att fördjupa diskussionen.

Avhandlingen använder sig av och förhåller sig på olika sätt till essän

som form och praktik. Det gäller inte bara den reflekterande texten utan också de enskilda verken inklusive utställningarna. Jag syftar inte bara på essäns prövande och strövande karaktär utan också på dess upptagenhet vid arbetsprocessen. Avhandlingens reflekterande text är en konstruktion av en sådan möjlig process. I del I diskuteras avhandlingens förutsättningar både vad gäller konstnärlig forskning generellt och i synnerhet för mitt avhandlingsprojekt inklusive de teorier jag använder mig av. Jag argumenterar där för det rimliga i att använda framför allt av den ryske filosofen Michail Bachtins (1875-1975) filosofi för att diskutera konstnärligt arbete. Men jag har undvikit att historisera Bachtins tänkande då jag inte har bakgrundskunskaperna för att kunna göra detta men framförallt eftersom jag är intresserad av hans idéer i relation till mitt eget samtida arbete. Man kan säga att jag behandlar Bachtin, i stort, som en samtida gestalt. Jag har därför inte heller betraktat det som min uppgift att i någon högre grad ägna mig åt konstens, konstnärens eller utställningens historia. I del II diskuteras konstens relation till teorierna, dess språkliga karaktär och konstnärens och curators arbete. Detta gör jag genom att reflektera över vem det är som utför arbetet, vad denne gör, vilket material som brukas, var någonstans detta sker och hur det går till. Del III behandlar de enskilda verk, inklusive de utställningar, som ingår i avhandlingen. Där vill jag i praktiken visa hur reflektionen är en del av det gestaltande arbetet både generellt men också specifikt för de konstprojekt som ingår i avhandlingen. På detta vis glider texten från reflekterandet mot den gestaltande praktiken, verken. Att avhandlingen får denna form innebär inte att arbetet har följt denna schematiska struktur. Mitt konstnärliga arbete brukar inte vara ett uttryck för nyvunnen filosofisk kunskap. Det är till exempel så att mitt första arbete inom avhandlingens ram – *Sleeper* – genomfördes innan jag hade läst Bachtin. Men i texten om verket använder jag mig däremot av Bachtins tänkande. Läsandet, skrivandet och arbetet med verket kan också pågå samtidigt och vara delar av en gemensam helhet. Detta blir tydligt i fallet med avhandlingens sista enskilda verk *Erich P*. Där är arbetsprocessen och berättelsen om den viktiga delar av verket.

Den teoretiska diskussionen utgår alltså i mycket från den ryske filosofen Michail Bachtins tänkande. Hans dialogiska syn på litteraturen,

konsten och det mänskliga varandet tycker jag fungerar väl för att tala om konst och konstnärligt arbete. Det har dock inte varit möjligt för mig att skriva in denna förståelse i Bachtinforskningen eftersom den är omöjlig att omfatta på något rimligt vis inom ramen för detta projekt. (Man talar inom detta fält till och med om en ”Bachtinindustri”.) Stavningen av Michail Bachtin följer principen att i svensk översättning gäller svensk stavning – Michail Bachtin – och i engelsk text gäller engelsk stavning – Mikhail Bakhtin.

Min text är bitvis polyfon. Verkliga och fiktiva röster bryter in i in min monolog. Men den löpande texten härbärgerar också olika slags tonlägen eller röster. Avsikten var ursprungligen inte att gestalta Bachtins idé om dialog och polyfoni utan att gestalta en aspekt av arbetsprocessen. Men inte desto mindre framstår mitt verk, i varje fall för mig, som dialogiskt. Då namngivna röster talar i texten anges de med förnamn. I dessa fall har de nedtecknats av mig efter ett samtal eller förekommit i ett e-mailutbyte. För och efternamn och en referens till källan anges då påståendet är hämtad från en tryckt källa. De personer som på olika vis gett upphov till kommentarer markerade med förnamn har tillfrågats om sin medverkan. Men de kan givetvis inte ansvara för dem då sammanhangen här är mer eller mindre modifierade. Och en del av de – godkända – kommentarerna har aldrig fällts, de bara kunde eller borde ha yttrats.

Andreas Gedin, Stockholm, mars, 2011

Verkförteckning

SLEEPER, 2007

En sleeper är en agent som planteras i fiendeland och lever under täckmanteln av att vara en vanlig laglydig medborgare till dess att han aktiveras. Jag har låtit tillverka en bok med denna titel i ett enda exemplar och som i hemlighet placerats ut i Leninbiblioteket, Rysslands största bibliotek. Boken innehåller essäer om de ingredienser som ingår i en tomatbaserad tonfisksås: gul lök, vitlök, konserverade tomater, tonfisk, kapris, currypulver och övriga kryddor. Förutom instruktioner för tillagandet av såsen diskuteras ämnen som curryrätternas kolonialhistoria, orsaken till vitlökens särpräglade doft, tomatodlandets utarmning, grundläggande matlagningsfysik, innebörden av delfinsäkert tonfiske, konserveringsteknikens historia och hur man på bästa sätt undviker att gråta då man skalar eller skär gul lök.

PÅ ÅTERBESÖK I THESSALONIKI, 2007

En video där en skådespelare läser upp en novell som handlar om en man som besöker Thessaloniki för att göra upp en affär och besöka ett par vänner. Under berättelsens gång stiger traumatiska berättelser ur stadens och personernas historia upp till ytan. Videon är en timme och sex minuter lång. Manus och regi: Andreas Gedin, foto: Henrik von Sydow, Skådespelare: Hans Sandquist, redigering: Johan Edström.

SPIN-OFF, 2008

En sex minuter lång video där en förbannelse läses av en skådespelare. Manus och regi: Andreas Gedin, foto: Henrik von Sydow, Skådespelare: Hans Sandquist, redigering: Johan Edström.

STEP BY STEP, ETT FÖRSTA UTKAST

En curaterad utställning på Gotlands konstmuseum 30/6-16/9.2007. Temat var upprepning och utställningen innehöll verk både av mig och av andra konstnärer.

Verk i utställningen:

KAJSA DAHLBERG: *Ett eget rum/Tusen bibliotek* (2006), ett bokprojekt där anteckningarna av läsare i olika exemplar av biblioteksutgåvan av Virginia Woolfs bok sammanförts in i en och samma bok, som sedan trycktes i en upplaga på 1000 exemplar.

JUAN MANUEL ECHAVARRÍA: *Mouths of Ashes*, 2003, sju videofilmer där fattiga bönder sjunger på traditionellt vis om traumatiska upplevelser i samband med att de blivit offer för det ständiga inbördeskriget i Colombia.

ANDREAS GEDIN: *Omtagning av ett gammalt hus*, 2004-2006, diabilder av det så kallade ”Gotlandshuset” och en inläst essä om bland annat upprepning, identitet och trauma.

Om omtagningar – Björn Runge. En dokumentation av en föreläsning av regissören Runge under en curaterad föreläsningkväll på temat omtagningar.

På återbesök i Thessaloniki, (2007), video, se ovan.

Tapeten Elsagården, en installation av en tapetvåd. Tapeten tillverkades ursprungligen för hemutställningen på Liljevalchs 1917 och togs i produktion igen på 1970-talet.

MIM, 2006, en grammatisk form påhittad av mig själv. Texten (i versaler) som är blåstrad på glas, kan läsas spegelvänd om än inte alltid med samma innebörd, som i *ATOM/MOTA*.

Sleeper, (2007), se ovan.

TEHCHING HSIEH: En filmad dokumentation av ett verk i det större performanceprojektet *One year performance, art documents 1978–1999*. Hsieh stämplar ett tidkort i ett stämpelur en gång i timmen under ett år (1980–81).

GERTRUDE STEIN: *An early portrait of Henri Matisse*, 1911/1934-5. En inläst text av författaren installerad i en liten byggnad med stol, lampa, bord och böcker om Matisse.

SHARING A SQUARE, 2008.

En sexton minuter lång video som skildrar det civila trummande umgänget på torget i Calanda, Aragonien, långfredagsnatten 2008. Regi: Andreas Gedin, fotografi: Stefan Kulläng, redigering: Suzi Özel.

ERICH P. 2009

1673 deltog fortifikationskaptenen Erich Palmquist i Karl XI:s expedition till Ryssland, under ledning av Gabriel Oxenstierna. Palmquist hade till uppgift att informera om Rysslands militära status och betraktades av ryssarna som en regelrätt spion. En av hans viktigaste uppgifter var att dokumentera det strategiskt viktiga kanalsystemen och vägnätet. Konstakademins sommarhem (se *Sleeper*, ovan) ligger vid ett vattendrag som ingår i detta system. Palmquist kan alltså ha besökt denna plats. Verket består av ett antal föremål (mynt från 1600-talet, en sigillstämpel från Palmquists bror, ett par palmkvistar med mera) som en person på mitt uppdrag planterat inom sommarhemmets område.

SHARING A SQUARE (UTSTÄLLNINGEN), 2011

En planerad utställning i Stenasalen (6 april-5 juni, 2011) på Göteborgs konstmuseum de av enskilda konstverk som ingår i avhandlingen visas, se ovan.

STEP BY STEP, 2011

En planerad utställning curaterad av mig i F-rummet, Malmö konstmuseum (21maj-14 augusti, 2011) med verk av andra konstnärer. Verk i utställningen:

KAJSA DAHLBERG: *Ett eget rum/Tusen bibliotek*, 2006.

Se ovan.

ALEXANDER ROSLIN: *Självporträtt*, 1790.

En replik av konstnären till Uffizigalleriet i Florens efter en tidigare målning från samma år.

GERTRUDE STEIN: *An early portrait of Henri Matisse/Ett tidigt porträtt av Henri Matisse*, 1911/1934-35.

Se ovan. I denna utställning byggs det ett mer avancerat hus att installera verket i. Det skall bli en rund byggnad, ett slags miniatyr av kanontornen som tillhör det 1500-tals slott, Malmöhus, konstmuseet är beläget invid, som utgör dess ansikte utåt.

JAN MALLANDER: *Extended play*, 1962.

Detta är ett ljudverk där Mallander har spelat in rösträkningen av det finska presidentvalet 1962. Under sex minuter och trettiofyra sekunder hörs tre olika röster som avlöser varandra och läser: Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen o s v.

DAN GRAHAM, *Performer/Audience/Mirror*, 1975

I denna videodokumenterade performance(utförd första gången 1975). står Graham mellan en spegelvägg och en publik som sitter på golvet. Under cirka fem minuter beskriver han publikens beteenden såsom han ser det i spegeln.

ZOË SHEEHAN SALDAÑAS, *No boundaries. Lace Trim Tank (White)*, 2004. Fotografier av ett klädesplagg där konstnären har bytt ut konfektionsplagg i klädaffärer mot handsyddas kopior.

I

Olika metoder & relevans

Inskrivnen i ett sammanhang

Den filosofi som har ambitionen att förklara världen vänder också blicken mot sig själv. Då drabbas den av självreflexionens stora problem: hur kan man erfara sig själv i erfarenhetens ögonblick?¹ Hur kan man vara både närvarande i något och samtidigt befinna sig på distans? Hur kan man vara både subjekt och objekt på samma gång? Denna svindelliknande upplevelse av omöjlighet har lett till att filosofin riktar uppmärksamheten mot sitt främsta verktyg: språket. Frågan om sanning förvandlas till frågan om begreppet ”sanning”. Många av 1900-talets filosofer har ägnat sig åt att försöka bryta sig ut ur denna kvävande cirkelgång. Några valde logiken i förhoppning om att där finna en renhet.² Jacques Derrida utbrister å sin sida i en central text att vi har förlorat vår oskuld, vår tro.³ Han menar att det uppstod en bristning, brott eller ett avbrott (fr. *rupture*) när man insåg att filosofin inte bara studerar strukturer utan också själv är en sådan: filosofin är en konstruktion, ett system bland andra system.⁴ Denna insikt störtade filosofin från tronen, från positionen att vara vetenskapernas vetenskap. Derrida finner ingen stabilitet, tillvarons fundamentala egenskap tycks vara flux och detta innebär att det inte finns någon möjlighet till självreflexion i klassisk bemärkelse: något slags frysta tidsnitt är i varje fall inte möjliga.⁵ För Derrida är erfarenheten av det egna jaget i stället ett slags minnesbild. Dessa självreflektioner, bilder, länkas liksom i en kedja i tiden och ger oss en *illusion* av en stabil identitet. Denna förlust av en filosofins tro, eller om det är ett uppvaknande, har en parallell i konsten. Den konst där den språkliga aspekten betonas orsakar en liknande bristning och

utmanar förställningen om verket som ett stabilt objekt.

Även om vi med Derrida anser att självreflektionen i klassisk filosofisk bemärkelse tycks omöjlig så kan vi tala om oss själva, med varandra. Och en kritisk självreflektion är viktig för den konstnärliga forskningen då det är den egna praktiken som sätts under lupp.⁶ Ett exempel på ett sådant försök till objektivisering är när Pierre Bourdieu tar sig an sig själv, sin verksamhet och sin samtid i sin sociologi om sociologin.⁷ Här möts teori och praktik vilket är särskilt intressant för den som sysslar med konstnärlig forskning. Och det är också det påtagligt prövande draget i det inledande kapitlet till *Homo Academicus* där han drar upp linjerna för sitt arbete. Bourdieu antyder samtidigt en önskan om ett slags utopisk, obefläckad vetenskap och en objektiv bedömning. Han önskar sig ett samhälle där sådant som vänskapsband och släktförhållanden är offentliga. Det är, initialt, drömmen om källklar transparens. Men en sådan utopi kan förstås inte realiseras, inte minst med tanke på att den okontrollerbara läsaren solkar ner det objektiva:

det är läsaren som läser mellan raderna och mer eller mindre medvetet fyller i luckorna i analysen eller helt enkelt, som man säger, ”refererar till sig själv”. Därmed förvanskar han betydelsen och vikten av det med avsikt censurerade vetenskapliga undersökningsprotokollet.⁸

För Bourdieu är språket, i varje fall inom sociologin, uttryck för mer eller mindre medvetna strategier som är verktyg för att ytterligare stärka avsändarens och institutionens positioner inom det vetenskapliga fältet. Bourdieu är noga med att hävda att stil, ordval, facktermer et cetera inom vetenskapen ofta är ägnade att positionera texten/författaren snarare än att driva det vetenskapliga ämnet framåt. Det finns inte någon ren avsändare, inget rent budskap och inga rena platser. I stället finns habitus, symboliskt och monetärt kapital och olika fält. En risk med detta resonemang är att vi upphör att se oss själva som etiska subjekt och i stället förvandlar oss till oansvariga marionetter som endast uttrycker positioner och strukturer inom och mellan fält. Men även om vi på detta vis är pjäser fångade i ett socialt spel så argumenterar Bourdieu för ett individuellt ansvar. Han är något av en reformator och tror, trots sin kritik av vetenskapens

möjlighet, att *kunskapen* om hur det sociala livet fungerar ökar våra möjligheter till att förändra det som *bör* förändras.

Bourdieu argumenterar hårt mot dem som i ett slags förtvivlan över sakernas orena tillstånd försöker nå bortom det subjektiva genom en påstått neutral empiri ”iklädd det objektiva, transcenderande subjektets oklanderliga uniform.”⁹ De gör misstaget att tro att påståenden om egenskaper, objektivitet, sanning et cetera förvandlar något till ett objektivt faktum. I stället, menar Bourdieu, uttrycker dessa påståenden en önskan om eller bekräftelse av en överenskommelse. Applicerat på konst kan det se ut så här:

Den konst man kallar realistisk, inom bildkonst såväl som litteratur, är aldrig någon annan än den som har förmågan att producera ett intryck av verklighet, det vill säga ett verklighetstroget intryck grundat på trohet mot de normer som vid ett givet tillfälle definierar vad som är verklighetstroget.¹⁰

Den konstnärliga forskningen etablerar ett nytt fält vilket ökar aktörernas symboliska kapital inom fältet. Eventuellt minskar samtidigt kapitalet i andra delar av konstvärlden, vissa konstkritiker och curatorer kan till exempel bli mindre intresserade av att vi till en del konkurrerar med dem om formuleringsprivilegierna när vi intar en position med nya förutsättningar. Men man får hoppas att det är möjligt att kunna undvika att fastna i positioneringar. Bourdieus lösning är att forskaren tydligt beskriver och deklarerar sin position och dess olika aspekter, eftersom:

[det] är omöjligt att undkomma arbetet med att konstruera objektet och det ansvar det för med sig. Det finns inget objekt som inte för med sig en synvinkel, inte ens det objekt som produceras i avsikt att upphäva varje synvinkel – det vill säga partiskheten – och komma förbi det ofullständiga perspektiv som är förbundet med en position i det studerade rummet.¹¹

Konstnärlig forskning

Bourdieu är ett gott föredöme inte bara därför att han liksom konstnärliga forskare studerar sitt eget område utan också därför att han utvecklar idén om *transparens*, om att de påståenden en forskare gör bör kontextualiseras eftersom de talar utifrån olika positioner. Han införlivar på detta vis en metanivå i sin praktik. Detta krav på transparens, i vilket jag inkluderar *fördjupning* och *reflektion*, ser jag som central i den konstnärliga forskningen. Den innebär inte främst den sociala kontextualisering Bourdieu betonar utan i detta sammanhang handlar det om att spegla en arbetsprocess och att kontextualisera verken genom att reflektera över dem i relation till annan konst och till teori och att på ett tydligt vis argumentera för sina ståndpunkter. På detta sätt kan arbetet skrivas in i större sammanhang, inte minst de konstnärliga och akademiska. Reflexionen och teoretiseringen läcker också in i arbetsprocessen och blir del av det gestaltande arbetet. Denna relation mellan reflektion och gestaltande kan även konstnärligt arbete utanför forskningen ha, men inom forskningen tror jag att den är den nödvändig. Transparensen är också nödvändig för att min avhandling skall få en kritisk nivå, den måste kunna kritiserats vilket är grunden för all forskning. Men även misstag, missförstånd och rena lögner kan vara adekvata eller i varje fall acceptabla inom den konstnärliga forskningen. Ett exempel på detta är Jacques Derridas berömda essä *Platons apotek* som jag använder mig av i kapitlet om verket *Erich P.* Min opponert på slutseminariet Lennart Palmqvist hävdade att Derrida i vissa stycken missförstått Platon, inte minst det syndabocksbegrepp som han gör ett stort nummer av och ryms inom begreppet ”farmakeus”.¹² Palmqvist menade att utstötningen och offrandet av syndabocken endast var symboliskt och att det inte alls skedde på riktigt. Men denna Derridas missuppfattning har uppenbart varit produktiv, och inte bara för honom själv utan också för hans läsare. Det kan till exempel också vara så att min läsning av Michail Bachtin kan vara föremål för invändningar, men att applikationen av den ändå kan vara relevant och produktiv för avhandlingsarbetet. Överhuvudtaget är fruktbarhetskriterier viktiga i dessa sammanhang. Men det innebär inte att vad som helst duger, fruktbarhetskriterier måste paras med någon idé om rimlighet.

Visserligen är genomlysta misslyckanden och misstag en del av all slags processinriktad forskning som är experimenterande – *trial and error* – men i varje fall i konsten och följaktligen i den konstnärliga forskningen kan också *medvetna* lögner, fiktioner av olika slag, felaktigheter, misslyckanden och misstag vara användbara och produktiva. Ett intressant och fungerande konstverk behöver till exempel inte ha rätt.¹³ Det kan vara utpekande utan att ta ställning men det kan också göra tvi-velaktiga påståenden.¹⁴

Q: Ljuger du nu, eller har du bara fel?

Andreas: Nej, hur så?

Q: Du skrev ju att lögnen kan vara en del av den konstnärliga forskningen.

Andreas: Ja, det låter en aning drastiskt. Jag menar bara att man kan påstå saker som inte är sanna, om ett verk till exempel.

Q: Hur går det då med transparensen, som du hyllar?

Andreas: Ja, lögnen är klädd i ett ogenomskinligt hölje. Men jag tänker mig inte ett vilt ljugande om fakta utan snarare att man till exempel kan hitta på kommentarer från uppdiktade personer, eller av verkliga personer om de går med på det. Kanske kan man också ljuga kring tillkomsten av ett verk, alltså modifiera tillkomsthistorien i efterhand. Det är ju inte ovanligt.

Q: Hur går det då med transparensen, som du hyllar?

Andreas: Den gäller främst de reflexiva momenten, men också en del av tillkomsthistorierna.

Q: Hur går det då med transparensen, som du hyllar?

Andreas: Ja, hm ... kanske man bara kan undantagsvis ... eller snarare, man måste vara transparent med sitt ljugande genom ett redovisande av fiktionen! Columbi ägg!

Q: Ja, man måste knäcka ägg för att kunna laga omelett. Men jag undrar om dessa avslöjade lögner är att kalla för lögn och om dessa lyckade misslyckanden är verkliga misslyckanden.

Andreas: Så här då: *möjligheten att låta* misstag, lögner, missförstånd, felläsningar och misslyckanden bli till del av en avhandling är något som konsten härbärgerar och som den kan medföra in i den konstnärliga forskningen som i sin tur erbjuder en möjlighet till transparens.

Q: ... erbjuder en skyldighet till transparens.

Andreas: OK.

Om man accepterar att till en viss del ingå i en akademisk forskartradition blir det orimligt att skriva en avhandlingstext som är fullständigt fiktiv. Detta därför att om inte påståenden i forskarens namn kan förankras som påståenden av forskaren, blir det svårt att nå den kritiska nivå som jag tycker bör ingå i det reflektiva arbetet. Även om man i den konstnärliga forskningen vill visa, snarare än att bevisa måste man ändå kunna ha fel om man gör ett påstående, oavsett om det är empiriskt eller teoretiskt grundat. Annars riskerar de att förlora mening. Det kan gälla förståelse av teori där en del tolkningar är orimliga, det kan också vara empiriska påståenden om hur konstverk påverkar betraktare och så vidare. Då bör inte den konstnärlige forskaren retirera in i en oberörbar romantiserad konstnärposition och hänvisa till tyckande och kännande. Han eller hon bör i stället argumentera för sina påståenden som ett uttryck för den transparens som är en del av denna forskning. Likväl *kan* en fiktiv litterär text fungera som en reflekterande del av en avhandling om forskaren anger och argumenterar för sina ståndpunkter och källhänvisningar ingår.

Ämne: Questions?

Datum: måndag 19 februari 2007 13:57

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Till: Henk Borgdorff <h.borgdorff@ahk.nl >

Dear Henk Borgdorff,

I am a PhD student at Valand, Gothenburg and just read your paper on artistic research. I do think it is very well formulated. I like the calm analytical approach. But there is one thing I have problems with and that is the formulations around where the research starts. "It begins with questions that are pertinent to [...]" or "begins by addressing questions [...]". The question here for me is if the artistic research actually starts with questions. Maybe some times, maybe sometimes not. Personally my projects often start with an idea or an interest in a subject. I look into subjects. And this action does not seem linked to questions, or

answers. (Even though an answer not has to be the answer to a question, a potential answer is of course embedded in every question.) One could of course rephrase most initiatives into questions, but I believe this is not the intention here. [...]

Best regards,
Andreas

Ämne: Re: Questions?

Datum: torsdag 1 mars 2007 21:02

Från: Henk Borgdorff <h.borgdorff@ahk.nl >

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com >

Dear Andreas,

Thank you for your mail, and sorry it took so long before I could answer you. I agree with you. A lot of (if not most) artistic research does not commence with well-formulated questions, of which the relevance in the art world or the research environment is clear from the start. The AHRC definition mentions 'questions', 'problems' or 'issues', and I should have realized that the use of only the term 'question' does limit the case unnecessary.¹⁵ Much artistic research is not hypothesis-led research, but discovery-led research, in which the researcher starts his or her investigation following intuitions or hinges, vague ideas etc-

So, thank you again for your remark. I am working now on a publication in which I will nuance the issue.

Best regards,
Henk

Borgdorff beskriver i sin essä konstnärlig forskning som discovery-led/upptäckerstyrd, vilket jag tycker är både en bra beskrivning och en passande metod.¹⁶ Han utgår från en klassificering av akademins forskningsområden: naturvetenskapen är empiriskt-deduktiv, experimentell och vill förklara fenomen; socialvetenskaperna är också empiriska men inte experimentella och sysslar med kvantitativa och kvalitativa analyser (här kan man notera att antropologin och etnografen ägnar sig åt observation under deltagande i det som observeras); humanvetenskaperna är

mer analytiska och ägnar sig åt tolkning.¹⁷ Den konstnärliga forskningen kan sägas innehålla delar från dessa olika fält: experiment, deltagande i det praktiska arbetet och tolkning av denna praktik. Men inlånen från olika discipliner måste inte uppgå i varandra utan kan i stället samsas sida vid sida inom ett uppritat fält, en arrangerad mötesplats. Och den upptäckarstyrda forskningen har en mer öppen karaktär. I stället för att formulera en hypotes ställer forskaren frågor av typen: *Vad händer om man gör det eller det? Är det möjligt att ...?* (Men detta forskande inbegriper givetvis knippen av mindre hypotetiska frågor.) Eller som den konstnärlige forskaren Sarah Rubidge formulerar det:

The first is what we might call ‘hypothesis-led’ research [...] in which the research interrogates or tests pre-formulated questions and/or hypotheses. The second is ‘discovery-led’ research [...] in which the researcher enters an initially inchoate field, at most having a barely formed speculative question or hypothesis, then using his or her professional experience insights and skills, embarks of a research journey in which initially even the research pathway may not be clearly defined. In this type of research, although apparently without direction at its commencement, as the research progresses underlying research questions make themselves known and the research gradually focuses its attention on those question.¹⁸

Det är i konsten snarare fråga om att *visa* än att *bevisa* (även om konst förstås *kan* göra värdepåståenden).¹⁹ Detta är en syn på konstnärlig forskning, och även annan vetenskaplig forskning, som ger den mer karaktären av upptäcktsfärd än av en sokratisk gåta där svaret redan finns inbäddat i frågan och skall avtäckas av forskaren. Då är det inte bara upptäckterna som är viktiga utan också själva upptäckandet. Den konstnärliga forskningen förstår jag som ett skepp på upptäcktsresa som byggs under gång.²⁰ Det upptäckarstyrda forskandet är alltså ett strosande och nosande där infallen har viktiga funktioner. Och den ryske filosofen Michail Bachtins historiesyn är kongenial med detta tänkande. Historien är för honom inte en linjär utveckling utan något som utvecklas ur ett givet ögonblick – jag förstår det som en ökad differentiering, ett

expanderande. Jag tänker mig att den konstnärliga forskningen – i varje fall i mitt fall – har en liknande struktur. Avhandlingen utvecklas inte linjärt så att det ena leder till det andra, utan den växer genom expansion. Och det är just detta den dialogiska romanen gör, enligt Bachtin. Detta verkar också just vara den historiesyn som Bachtinspecialisten Michael Holquist finner hos Bachtin:

In dialogism, the course of history is also conceived as a history of greater or lesser awareness, *but it is a sequence that has no necessary telos built into it*. It is a narrative that has the appearance of being developmental only from a present point of view [...] Bakhtin's historical masterplot opens with a deluded perception of unity and goes on to a growing knowledge of ever-increasing difference and variety that cannot be overcome in any uniting synthesis [...] ²¹

Det slags frihet som det konstnärliga arbetet erbjuder är – i varje fall än så länge – också den konstnärliga forskningens. Men man måste samtidigt inse att frihet, eller möjligheter, kan verka begränsande. Därför är det ingen dålig idé att erfarna konstnärer blir antagna till utbildningen då den konstnärliga praktiken är just en tillämpning av denna relativa frihet. Erfarenheten har i varje fall lärt mig att man undviker frihetens begränsande eller förlamande effekt på konstnärligt arbete genom att aktivt införa egna begränsningar i form av tydliga val.

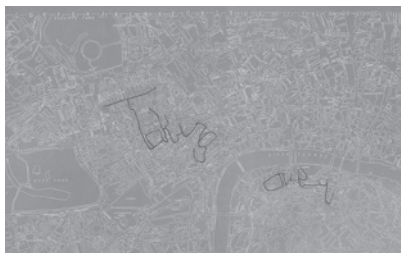
Även om vissa akademiska forskningstraditioner är en del av den konstnärliga forskningen så finns det ingen anledning för den konstnärlige forskaren att försöka byta identitet och framträda som en traditionell akademiker. Dels är det praktiskt omöjligt att inom loppet av fyra, fem år hinna skaffa sig en traditionell akademisk utbildning och samtidigt bedriva konstnärlig forskning på doktorandnivå. Dels är det inte heller önskvärt, den konstnärliga forskarens uppgift är ju bland annat att bidra med sin erfarenhet och inte att utesluta den. Därför är det också självklart att man på doktorandnivå studerar den forskningstradition som finns inom konsten genom att läsa vad olika konstnärer skrivit om sina arbeten. Då tänker jag inte bara på tydliga exempel som de amerikanska konceptkonstnärerna som explicit införlivat en metanivå i sina praktiker utan också på

konstnärer, filmare och författare som till exempel Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Adrian Piper och Charles Bernstein och Rainer Maria Fassbinder.²² Man skall däremot akta sig för det i den konstnärliga forskningen vanliga exemplet Leonardo da Vinci. I hans fall kan det tyckas som att vetenskap och konst förenas på ett ypperligt vis. Men man missar då det faktum att Leonardo var *både* naturvetenskapsman och konstnär, något som inte utmärker en konstnärlig forskare.

Men det som jag uppfattar som svårast att hantera inom den konstnärliga forskningen rör inte metodfrågor eller grader av vetenskaplighet eller hot mot en viss typ av konst eller en förändring av utbildningssystemet. I stället är det verkens konstnärliga kvalité som har visat sig svår att ta ställning till. I den traditionella konstvärlden (kritiken, konsthistorien, institutionerna, gallerierna) rör man sig med olika föreställningar om konstnärlig kvalité, om än under ständiga omförhandlingar. Även de som tror på eviga estetiska värden måste argumentera för dem. Men jag tycker mig ha märkt att man inifrån universitetsvärlden har en överdrivet respektfull syn på konst och skapande som inte omfattas av konstvärlden utanför akademien. Och i de presentationer och disputationer av konstnärliga forskningsprojekt som jag har bevistat har frågor kring den konstnärliga kvalitén ofta kommit i bakgrunden. Man diskuterar gärna verkens ämnen och om de fungerar som det påstår. Men frågan om det är bra eller dålig konst tycks vara svårare att handskas med. Detta riskerar att minska konstverkens betydelse för forskningen då fokus flyttas från verken till den reflektiva texten. Lösningen på detta problem är inte helt enkel, men förhoppningsvis förbättras situationen då fler aktörer i konstvärlden, med sin kunskap, deltar i den konstnärliga forskningsvärlden. Inte därför att dessa värderingar måste dupliceras utan därför att det finns mängder av erfarenhet som är en del av konsten och därför också är viktiga för den konstnärliga forskningen.

Den konstnärliga forskningen kommer i sinom tid att etablera sin egen kanon. Då är det förmodligen oundvikligt att den konst som produceras inom den konstnärliga forskningen kommer att få en viss karaktär. Motsatsen – att det konstnärliga arbetet *inte* skulle påverkas av detta specifika sammanhang – verkar orimlig. Dels kommer bedömningsgrunderna till en del att vara andra än i konstvärlden i övrigt, men det finns

också praktiska omständigheter som påverkar konstens karaktär. Videofilmen är till exempel flitigt förekommande inom den konstnärliga forskningen och jag misstänker att detta delvis kan bero på att de är enkla att visa på seminarier, att



delge opponenter i förväg och så vidare. Textbaserade och konceptuella projekt har ofta samma praktiska fördelar. Storskaligt måleri eller skulptur är till exempel svårare att hantera rent fysiskt. Man får vara vaksam så att inte dessa praktiska omständigheter får styra för mycket av forskningen. Kanske skulle konsthallar i universitetens regi vara ett sätt att ge olika slags konstnärliga gestaltningar lämpliga rum.

Det är viktigt att den konstnärliga forskningen är inkluderande men det kan samtidigt vara så att en del konstnärskap passar bättre än andra inom universitetet. Den skulle bland annat kunna erbjuda en skyddad plats för en icke-kommersiell konst. (Förutsatt att universitetet inte redan – i såväl metaforisk som bokstavlig mening – är uppköpta av denna marknad.) Universitetet står förstås inte heller fria från maktspel och hierarkier, utan är snarare ännu en herre bland herrar. Men det är viktigt att makten späs ut på detta vis. Och jag ser det som centralt för den konstnärliga forskningen att den erbjuder en plats för konstnärer att i egen rätt tala om konst på utan att vara ett objekt för kritiker, historiker och marknader.

Avhandlingen berör också maktfrågor genom att också vara en del av min konstnärliga praktik i ett annat avseende, som jag nämnde inledningsvis: undertiteln *Step by Step* kan visserligen uttrycka avhandlingsarbetets mödor i termer av både upprepning och framåtskridande, men det finns ett annat viktigt skäl till denna. Det är ett sätt för mig att skriva in avhandlingen i ett större konstprojekt och därmed i mitt konstnärskap som helhet. På detta vis vill jag dels visa att den konstnärliga forskningen och min avhandling är en del av en större konstnärlig praktik och inte omvänt. Dels så är doktorerandet relevant för mitt projekt *Taking Over* som påbörjades 1998 eftersom det på olika vis berör just aspekter på makt. Verket består av fem stycken textvandringar i olika europeiska huvudstäder: Taking



over (London), bit by bit (Paris) more and more (Athen) piece by piece (Stockholm) step by step (Berlin). Dessa meningar har sedan noggrant förts över till kartor ritade i vitt på semitransparent arkitektfilm och monterats på färgat papper.

Dessa fem delar av verket är också var och en titeln på ett enskilt konstprojekt som inbegriper frågeställningar kring makt. Det första, *Taking Over*, var en utställning på BildMuseet i Umeå (2000) där jag blandade egna verk med andras verk är denna avhandlings incitament. Nästa del var *More and More*: tio projekt genomförda på Liljevalchs konsthall (2002-2003). Del tre var textplanteringen *Bit by Bit* – planterat ord för ord i Kapstaden, Tel Aviv och Umeå – inklusive en bok med samma namn (2009) som samlade dokumentationen av detta projekt tillsammans med två e-mailbaserade verk om makt och växtlighet.²³ Denna avhandling, *Step by Step*, utgör alltså den fjärde delen av det större projektet *Taking Over*.

Essämetoden

Den upptäckarstyrda forskningsmetoden omfattar inte bara den reflekterande texten utan beskriver också en konstnärlig arbetsprocess. Essän tycks mig vara lämplig, skraddarsydd form för att göra detta och den är också en vanlig genre inom den konstnärliga forskningen. Dess *prövande* karaktär är kongenial med det konstnärliga och reflekterande arbetet. Och detta prövande tillvägagångssätt är också tillåtande för de forskare som inte vill eller kan ikläda sig den akademiska prosan. Och *försökandet* är produktivt genom att det tillåter det misslyckande som stannar upp arbetet och reser en spegel framför forskaren som ser bakåt mot den väg som ledde fram till misslyckandet. På detta vis speglas processen och berättelsen om prövandet blir till en tillgång i arbetet.²⁴

Men essäns relation till vetenskapen och konsten är inte helt okomplicerad. Den kan sägas befinna sig mellan vetenskapens kunskapskrav och konstarnas gestaltande förmåga.²⁵ (Och kanske gäller detsamma för den konstnärliga forskningen?) Den favoriserar upptäcktsfärder, glidningar mellan fiktion och icke-fiktion och applåderar infallen. Aldous Huxley

framhåller tre huvudaspekter i förordet till sina samlade essäer som i varje fall kan appliceras på min konstnärliga forskning.²⁶ 1. Det personliga och självbiografiska (jaget i mina texter). 2. Det objektiva, faktiska, konkreta och enskilda (fakta om verken inklusive deras kontexter men också konkreta påståenden i texten). 3. Det abstrakta och universella (teorier och hur verken relaterar till teori och/eller konst). Huxley menar att en essä inte måste innehålla alla dessa tre aspekter, men ju fler desto bättre. Han framhåller också den kvantitativa aspekten – en essä är relativt kort till sin natur. Detta medför att dess kapacitet är begränsad men, påpekar Huxley, en *samling* essäer kan täcka det mesta. Och jag vill tillägga att en essäsamling också kan utgöras av en antologi, alltså en essäsamling med bidrag från olika författare. Och en sådan framstår för mig snarlik en utställning som utgör en *samling* verk, vilket också reflekterar en aspekt av mitt arbete. I mitt fall kan essäerna tillsammans också utgöra ett slags tematisk utställning på temat upprepning och omtagning. Och min utgångspunkt är att verken och essäerna är delar av samma praktik – den konstnärliga forskningens. Essäerna har alltså inte kommit till som svar på verken, och verken är inte enbart exempel på vad texterna diskuterar utan text och verk har vuxit fram tillsammans på den mötesplats som den konstnärliga forskningen utgör.

Redaktören och curatören får här samma funktion: de sammanställer ett antal verk och skapar en helhet som fungerar som ett enskilt verk. Kontexten belyser essäerna/verken på olika vis men de kan samtidigt tala i egen sak och med varandra och har uttalade upphovsmän. Jag tror också att essän är lämplig för mitt arbete då det är en form som alltmer återkommer i mina verk – *Sleeper* är till och med en essäsamling där den sammantagna helheten verkligen är påtagligt större än de adderade delarna. Men essän är inte bara ett slags konstform i sig utan också en metapraktik, en gestaltning av konst, av det gestaltade:

Essäns didaktiska grundprincip har ända sedan Montaigne varit att framställningssättet är ett slags självupplärande i konsten att granska grunderna för det redan inlärd. Det är också utgångspunkten hos Lukács – och Adorno: ”Gestaltung des Gestalteten”, gestaltandet av det gestaltade, formandet av det redan formade. Och däri ligger också en provokation: att verksamheten överskrider vad samtiden håller för att vara god smak.

Det är där vi befinner oss: i ett läge där vi riskerar att överskrida vad som skulle kunna kallas ”den goda smaken inom vetenskapen”. Prövningen och den kritiska potentialen måste följa andra regler än för normal vetenskaplig konsensus, eftersom det avgörande kriteriet kommer att ligga i den språkliga utformningen, i kompositionen och i redovisningssättet. Tål ämnet överhuvudtaget skrift? Tål skriften ämnet? Överlever förståelsen den verbala kodifieringen?²⁷

Jag tror att intressanta konstverk tål att talas om, alltså att förståelsen överlever den verbala kodifieringen, inte minst i essäns kongeniala form. Resonemanget ovan tangerar idén om att konstnärer inte kan eller bör tala om sin konst, i synnerhet inte om ett pågående arbete, eftersom man riskerar att luften då går ur det. Denna föreställning om att trollen spricker i solen är problematisk. Den hävdas ofta men jag har under de år jag arbetat med min egen avhandling och deltagit i ett otal seminarier och inte uppfattat att något enda konstprojekt tagit skada av att utsättas för dem. Tvärtom. Och historiskt sett har konstnärer av olika slag ofta arbetat i grupp, kritiserat varandras arbeten, genomfört uppläsningar av pågående arbeten, fört ateljésamtal och så vidare. Jag vill alltså påstå att seminarieformen i olika skepnader är en del också av konstens historia. Visserligen kan jag tänka mig att man i vissa lägen i en arbetsprocess har ett särskilt stort behov av koncentration och inte vill störas, men det handlar snarare om psykologi än om poetik. Jag misstänker att rädslan för att trollen skall spricka i solen har ytterligare två orsaker, en sociologisk och en logocentrisk. Först och främst så tror jag att rädslan är kopplad till den aura av mystik som är en del av konstnärsrollen hotas av att man talar och skriver om konstprojekt under arbete. Vidare kan föreställningen om det talade och skrivna språkets överhöghet i vår kultur äga sin riktighet, men detta innebär inte att man måste anpassa sig till den. Kanske kan det vara en av den konstnärliga forskningens uppgifter att i stället diskutera den kritiskt. Och kanske bygger en uppfattning om konstprojektets sårbarhet för ord på en outtalad ringaktning av konstens eller konstnärens förmåga att försvara sig. Den konstnär som upplever att ett verk eller ett pågående projekt drabbas av en pågående verbal kodifiering eller kontextualisering skulle kunna svara med en icke verbal kodifiering, alltså med sin konst. Eller så

kan konstnären helt enkelt ge svar på tal med ord.

Ett produktivt sätt att, som Gunnar D Hansson uttrycker det ovan: ”överskrida den goda smaken inom vetenskapen”, men undvika att hamna i clinch med den akademiska traditionen är att acceptera den konstnärliga forskningen inte bara som en hybrid eller brygga utan som en *essäistisk mötesplats* där olika traditioner och kunskapsformer kan sammanstråla men inte nödvändigtvis uppgå i varandra.²⁸ (Också den enskilde forskaren kan vara en sådan mötesplats.) Då undviker man också problemen som antyds i Hanssons text genom en inkluderande idé om samexistens, en idé om konstnärlig forskning som ett slags socialt forum. Den kan då, liksom essän, få ett polyfont drag, något av ett rundabordssamtal över sig. Och då kan det uppstå en situation där alla är vinnare i stället för den sorgliga skvadern *lose-lose* hopmonterad av överblivna rester. Den konstnärliga forskningen kan då ses som ett socialiserande mellan universitetets och konstens traditioner och mellan dessa discipliners utövare.

Arbetsstrategi, avhandlingens syfte och ämne

Eftersom den konstnärliga forskningen tänks vara praktikbaserad och den enskilde konstnärens arbetssätt är personligt så krävs det också en för varje forskare specifik och individuell forskningspraktik.²⁹ Jag tänker mig den konstnärliga forskningen i sin helhet som essäistisk till sin natur. Arne Melberg uttrycker det som en essäns första grundprincip att den ”vilar på denna ständiga växling mellan kontemplation och aktivitet”.³⁰ Denna rörelse finns inte bara inuti texterna och i verken utan är för mig också den konstnärliga forskningens rörelse mellan läsandet och skrivandet och det praktiska arbetet med verken och utställningar. För mig innebar det bland annat att jag bestämde mig för att omedelbart sätta igång och arbeta med konstprojekt samtidigt som jag i lugnare takt tog mig an läsandet och skrivandet. Skälet var strategiskt: det var viktigt att komma i gång och jag är förstörd mest hemtam i det konstnärliga arbetet. Och när det väl fungerade kunde jag ge mig in i ett läsande och skrivande där jag är mindre erfaren. Det har visat sig vara en bra metod, i varje fall för mig.

Att på detta vis inta en utpräglad pragmatisk hållning har fått fullt stöd



i min handledare Mika Hannulas grundläggande metodik så som han uttryckt den i handledarsituationer. Grundtanken är att oavbrutet ta sig framåt för att inte fastna. Som jag förstått Hannula så innehåller den dessa tre viktiga komponenter, som

jag uppfattar som produktiva tumregler: *Honest dilemma*: det innebär att lyfta fram och diskutera de problem man stöter på i stället för att försöka gå runt eller släta över dem. (Detta kopplar jag till den *transparensen* som jag menar är essentiell för forskningen.) Vidare: att följa *projektets inre logik*: det innebär att ta hänsyn till vad det egna projektet kräver. Och slutligen bör man ställa frågan *vad är viktigt för dig?* En fråga som jag förstår som en utveckling av att följa projektets egen logik och att återkoppla till det praktiska arbetet med konsten. Det innebär att oupphörligen förankra forskningen i den egna konstnärliga praktiken.

Mitt ämne då jag ansökte till doktorandutbildningen var *upprepning och omtagning* och en idé om att arbeta med mikroessäer både i det konstnärliga och reflekterande arbetet. Ämnet och den essäistiska metoden var hämtade direkt ur min praktik (vilket är en viktig poäng eftersom den konstnärliga forskningen är praktikbaserad och vilar på en idé om att formulera oformulerad kunskap). Det var framför allt ett enskilt verk som har tjänat som en utgångspunkt för arbetet: *Omtagning av ett gammalt hus* (2005), ett ”föredrag med ljusbilder”, alltså ett diabilidsbaserat verk med ett ljudspår. Det har sitt ursprung i att jag för något år sedan upptäckte jag att ”Gotlandshuset” – som betraktas som den äkta gotländska husstypen – är jämnt spritt över ön och att nästan alla dessa hus är byggda under de senaste decennierna. Jag frågade mig hur de då kunde vara ursprungliga? När jag undersökte saken närmare visade det sig att Gotlands stadsarkitekt och byggnadsnämnd i början av 1970-talet tog fram denna typ av hus som ett alternativ till kataloghus som de ansåg förfula landskapet. De tänjde på regelverket genom att villkora bygglovsansökningarna och därigenom styra arkitekturen på husen så att de anpassades efter ett par godkända, som de menade, traditionella hustyper: Gotlandshuset och Bulhuset. Man erbjöd också ritningar till modernise-

rade varianter av dessa hus. Den fråga jag ställde mig var vad det innebär att resa omkring i ett landskap och upptäcka att samma hustyp hela tiden återkommer, upprepas? Jag reste runt på ön och fotograferade olika varianter av Gotlandshuset



och fyllde en diabildscirkus. Både likhet och skillnad i arkitekturen accentuerades av mängden av varianter. Texten på ljudspåret består av mikroessäer som kretsar kring upprepning, kopiering, ursprung och identitet samt närbesläktade teman som ofta har en anekdotisk karaktär. Texten vidgar verket genom att inte direkt tala om hustypen utan om fundamentala mänskliga erfarenheter av upprepningar och omtagningar och en i grunden existentiell och filosofisk problematik, om original och kopia, om identitet och autenticitet. Ämnena för essäerna är till exempel sådant som växter och djurs nationalitet, autism, en kinesisk fullskalekopia av gamla Sigtuna och ett möte med en dubbelgångare i Sibirien.

Men att arbeta med en avhandling är ett oavbrutet förhandlingsarbete. Problemställningarna skiftar över tid, metoderna förändras, ämnet kränger och visar oupphörligen nya sidor. Kanske är det detta som menas med forskning, att den färdiga avhandlingens karaktär inte kan förutsägas utan att den är stadd i flux ända tills det sista korrigerade manuset skickats till tryckaren. Och jag insåg snart att mitt ämne, *upprepning och omtagning*, var alldeles för omfattande för att vara hanterligt. I stället möblerade jag om i min ämnesbeskrivning och genom en rockad fick upprepningstemat fungera som en *katalysator* för det konstnärligt gestaltande arbetet samtidigt som det återkommer i texten. Verken behandlar temat specifikt – man skulle kunna säga på tillämplade vis – på samma sätt som i *Omtagning av ett gammalt hus*.

Mitt skrivande har i stället främst kommit att utgå från begreppet *intertextualitet*. Jag föreställde mig att det var lämpligt att använda för att tala om utställningar såväl som enskilda konstverk och beslutade mig för att undersöka det närmare. Det visade sig då att detta var Julia Kristevas variant av Michail Bachtins begrepp *dialog* som är en instans av vad han kallar *metalingvistik*.³¹ Jag gav mig då djupare in i hans filosofi och fann

mycket som var användbart. Bland annat fanns där tankar som är besläktade med idéer jag tidigare tangerat i min praktik i två kataloger till utställningar jag har curaterat och själv deltagit i.³² På detta vis har jag förhoppningsvis lyckats fördjupa min konstnärliga praktik i avhandlingen och tillägnat mig ett språk för att tala om den.

Johan: I Bachtins romanteori beskrivs inte världen, romanen är inget undersökningsinstrument: den är världen.

Andreas: Ja, och mina konstverks världar står i dialog med avhandlingens reflekterande del. Verken och texterna har till stor vuxit fram i ett växelspel. Man kan egentligen uttrycka det så att avhandlingstexten också är en värld, alltså att den är en del av, den är inskriven i det större konstnärliga projektet. Ett av mina påståenden är, som sagt, att skrivandet är en del av min konstnärliga praktik.

Johan: Det finns inga regler för analysen, relationerna mellan hjältarna är framför allt oavgjorda, oavslutade. Är det en idealisering, eller ett, egentligen, ganska skrämmande faktum?

Andreas: Verken lever sina liv ... det läskiga tycker jag är det egna språkets tillkortakommande. Vi kan tala om mycket, vi står inför det vi talar om, men språket kan inte – alltid – vara allt detta det talar om. Även om man kan betrakta världen som språk så kan man inte behärska alla varianter av detta språk. Därför är jag försiktig när jag talar om specifika verk och specifika utställningar. Men dessa berättelser om teori och praktik utgör också ett slags fallstudie: så här arbetade en konstnär i Sverige i början av 2000-talet. Detta subjektiva talande om det egna erbjuder information och blir ett möjligt objekt för ett annat slags forskning.

När jag i texten generellt talar om tänkare avses de textavsnitt som anges, inte hela filosofier. Avhandlingstexten är på detta sätt ett försök att pragmatiskt exploatera olika teorier, främst Bachtins, utan att göra



våld på dem. Syftet är till exempel att bruka Bachtins texter för att tala om konstnärlig praktik och curatoriskt arbete. Jag gör ett försök att upprätta en dialog utifrån en position som förstås är präglad av helt annorlunda förutsättningar än dem

som gällde för Bachtin: genremässigt, estetiskt och politisk. Arbetet närs av förhoppningen att det också idag går att tala om konstnärligt arbete med utgångspunkt i Bachtins tänkande, och att det samtidigt går att spegla Bachtins eget tänkande med hjälp av konsten. Denna avsikt, att låta teorin utvecklas i relation till en gestaltande praktik, är inte heller så främmande för den svåråtkomliga Bachtins hållning. Förhoppningsvis lämnar arbetet därmed också något bidrag såväl till Bachtinforskningen som till den konstnärliga forskningen.

Enkelt uttryckt: jag diskuterar konstnärsrollen genom min praktik liksom genom min teori, främst med hjälp av Michail Bachtins tänkande och i det gestaltande arbetet använder jag mig också av temat upprepning som katalysator. Avhandlingen argumenterar också för och är ett uttryck för att konstnärligt gestaltande arbete, curaterande och reflexion kan betraktas som en enda praktik.³³

Det är inte säkert att mitt sätt att tala om konst passar all konstnärlig verksamhet. Och konst- curators- och konstnärsbegreppen är i dag alldeles för vida för att fungera på samma vis i alla sammanhang. Som framgår av min text och mitt arbete så ligger min verksamhet till exempel närmare många curatorers arbete än till exempel sådana samtida konstnärer som Julian Opie, Marlene Dumas eller Bill Viola. Med detta vill jag säga att de konstnärliga praktikerna är såpass olikartade att den generella uppdelningen mellan curatoriskt och konstnärlig gestaltande arbeten inte längre är meningsfull. Resonemangen kring de curatoriska och konstnärliga praktikerna utgår från en kritisk diskussion av en konventionell syn på konstnärsrollen, men inbegriper också en diskussion av curatorns roll. Jag argumenterar längre fram också för att man också i en mer filosofisk eller begreppslogisk mening inte måste åtskilja dessa praktiker. Anledningen till att vi skiljer så tydligt mellan curatorisk och konstnärlig praktik är förmodligen sociologiska, ekonomiska och historiska. Rollfördelningen kan vara funktionell, men motsatsen kan också gälla: åtskiljandet av curatorisk och konstnärlig praktik kan vara ett sätt desavouera konstnä-



rens möjlighet till att delta i ett offentligt samtal. Om man i högre grad anser att curatorisk och konstnärlig verksamhet är eller kan vara samma praktik så kan det få konsekvenser för hur man handskas med ekonomin i projekt, hur man presenterar konst, curatorer och konstnärer i pressmaterial och kataloger, vem som uttalar sig om konsten och hur man gör det, hur konstkritiken diskuterar konstprojekt och så vidare. På detta vis sammanfaller en aspekt på avhandlingen med den konstnärliga forskningens status inom konstfältet. Båda berör konstens och konstnärens positioner.

Den rikliga förekomsten av citat i texter kan i vissa sammanhang möjligen ses som ett försök att låta texten vila på auktoriteter. Men en brist på citat begränsar också läsarens möjligheter att ta ställning till påståenden och allt som oftast är det svårt att skilja en författares egen ståndpunkt från en inlånad sådan när bara en källhänvisning anges. Min förhoppning är att den rikliga förekomsten av citat ger läsaren en möjlighet att så att säga läsa originaltexterna jämte mig. De generösa citaten är också ett uttryck för min strävan att synliggöra texters collageartade karaktär. Min avhandlingstext bryts ibland av dialoger mellan mig och andra, av e-mail, brev, citat et cetera. Tanken bakom detta var till att börja med att det var ett naturligt sätt att redovisa arbetsprocessens karaktär och att ange källor utanför bokliga referenser. Detta slags skrivande tycks mig svara mer mot en verklig situation än en utpräglat monologisk text. Skapande över lag sker i dialog med andra, med sig själv och med texter och konst. Och även om jag här kan tyckas ha kontroll över dessa röster så är de tänkta att indikera en kritisk nivå och utgöra ett slags sprickbildning som bjuder in läsaren till både dialog och gräl. Frågorna som väcks behöver inte nödvändigtvis besvaras men de diskuteras.

Under arbetet har det visat sig att de olika rösterna i min text också kan åskådliggöra Michail Bachtins idéer om en dialogisk metalingvistik vilka är centrala för avhandlingen. Motsättning är en olikhet som är själva förutsättningen för en dialog. ”Grundschemat för dialogen hos Dostojevskij är mycket enkelt: motsättningen mellan människa och människa, såsom en motsättning mellan ’jag’ och ’den andre’”.³⁴

Ämne: Re: Re:

Datum: tisdag 15 september 2009 19.59

Från: Johan Öberg <Johan.Oberg@konst.gu.se>

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Hej, aha ... men ...

alla vi levande, spöken, döda ord och föreställningar som curateras av dig ... vi kommer samla oss och konfrontera dig på allvar en vacker dag, eller en natt – också Palmquist, Gyllenstiernan, Carl och alla de andra kommer då att vara med. Vi blir till typer, identiteter, klichéer, i din forskning, men vi är personer, subjekt som endast befinner oss på tröskeln till dina verk, men också finns i andra verk och världar som du inte har tillträde till. Vi kommer ner från Vita Bergen. Vi kommer att bilda en förening, välja styrelse och bilda opinion. Bachtin kommer att vara sekreterare, och skriva, Derrida ordförande, och tala, och dessa två kommer enligt en skriftlig och muntlig överenskommelse att slumpvis byta roller. Leslie blir personalchef och bestämmer över slumpen. Själv tänker jag skriva stadgarna och vara justeringsman och sköta kontakterna med de levande – även med dig, Smiley och Le Carré, Epstein, Hannula osv.

Vi återkommer. Vi arbetar nu med verksamhetsplanen som kommer att handla om hur vi, sleepers, ska väcka upp oss själva inne i dina verk och ta över dem inifrån, döpa om dem alla till "Andreas, sleeper & konstnärlig forskare" och vi kommer att visa dem över hela världen, på seminarier och konferenser, som kollektiva verk ...

vänta bara ...

Johan³⁵

Q är en obestämd röst som bryter sig in i texten och ifrågasätter den på mer eller mindre goda grunder. Denna figur har flera funktioner: den aktiverar på ett tydligt vis en kritisk nivå genom distanserande avbrott; den gestaltar en dialogisk tankeprocess; den driver – ibland – texten framåt genom att kräva förtydliganden; den hjälper till att föra läsaren närmare texten. Avbrotten ger också författaren en möjlighet att följa plötsliga infall: "Free association artistically controlled – this is the paradoxical secret of Montaigne's best essays."³⁶ *Q*:s inflikanden kan vidare

ha ett visst underhållningsvärde för både författaren och läsare. *Q* representerar en stor släkt. Där ingår förstås Platons Sokrates med sin försåt-minerade retorik; här huserar Astrid Lindgrens rumpnissar med det mekaniska upprepanget av ”Voffor gör di på detta viset?”, liksom hämtade från en helveteskrets; man hör också ekot från pojken som ropar att kejsaren är naken jämte kusinen, den psykotiske sanningsknarkaren som suktar efter en sil, ofta i form av den obehagliga sanningen och *Q*:s röst färgas givetvis inte minst av blitzen från överjaget (som någon gång har sitt upphov i autentiska kommentarer från omgivningen). Men i denna stora släkt ingår förstås också den uppriktige frågeställaren, forskaren som drivs av nyfikenhet och vetgirighet. Samtalen med *Q* kan också bortom det freudianska anslaget ses som litteratur, som ett yttre uttryck för det Bachtin kallar för inre tal, det tal som gör oss till människor eftersom vi enligt Bachtin endast kan vara genom språket då formulerar och kommunicerar våra erfarenheter i det.

Det finns förstås en risk för att dialogen, särskilt de kritiska inslagen, i stället för att accentuera en kritisk nivå desavouerar den genom att förekomma läsarens synpunkter. Författaren riskerar då att förpassas till en källare. Om så är fallet hoppas jag att läsaren drar upp mig ur den:

Eftersom framställningens dominant i detta verk på ett helt adekvat sätt sammanfaller med det framställdas dominant, finner här författarens formella uppgift ett mycket klart innehållsligt uttryck. Källarmänniskan tänker mest av allt på vad andra tänker och kan tänka om honom, han söker förekomma varje främmande medvetande, varje främmande tanke om honom, varje synpunkt på honom. Vid alla väsentliga moment i sina bekännelser söker han föregripa andras möjliga bestämning och värdering av sin person, ana sig till meningen och tonen i denna värdering, sorgfälligt formulera dessa möjliga ord av andra om honom själv, allt under det att han avbryter sitt eget tal med inbillade repliker från andra.³⁷

Relevans

Q: Jag har svårt att se den omedelbara relevansen av att koppla begrepp som intertextualitet till ditt konstnärliga arbete som i grunden tycks mig handla om andra, och mer intressanta, saker. Begreppet intertextualitet sade ju en gång i tiden någonting om hur texter fungerar generellt, men säger ingenting konkret om de specifika strategier, material och objekt som i realiteten konstituerar ditt arbete.

Andreas: Det är tråkigt, något av ett misslyckande, om jag genom denna text reducerar mitt konstnärliga arbete.

Q: Som jag ser det tillför detta begrepp i sig, som ju tröskades igenom ordentligt också i den svenska litteraturvetenskapen för ett par decennier sedan, inte ditt arbete någon större energi, utan riskerar tvärtom att tömma det på energi.

Andreas: Min tanke har förstås inte varit att syssla med uttjatad textteori utan att finna ett sätt att tala om konstnärsrollen, curatorm och utställningen. Det finns inte mycket sagt rent teoretiskt om detta, trots att de varit på agendan de senaste tio, femton åren. Min metod har varit att diskutera detta med hjälp av framförallt Michail Bachtins tänkande kring språk och värld.

Q: Jag uppfattar ditt eget arbete som framåtpekande, medan jag uppfattar diskussionen om text och romanen (som trots allt är en historiskt bestämd uttrycksform, baserad på en viss uppfattning om berättande som ligger ganska långt från ditt eget arbete ...) som bakåtpekande.

Andreas: Då skulle denna diskussion vara avslutad? Eller själva ämnet avslutat? Även om den diskussion du refererar till är knuten till svenskt åttio- och nittiotal så betraktar jag inte tänkandet eller frågeställningarna som avslutade. När är en intressant idé förbrukad? Du verkar också dela en missuppfattning om begreppet intertextualitet med många andra. Det finns en risk för att Julia Kristevas något begränsande förståelse av Bachtins vidare filosofiska begrepp metalingvistik inklusive det dialogiska tas för att vara den enda rätta versionen. Du skall få se!

Q: Men finns det då egentligen någon konst som *inte* omfattas av detta teoretiserande?

Andreas: Nej, inte om all konst är språk, men ...

Q: ... så vad är det då som just dina verk gör i den här avhandlingen? Vad är det konstnärliga i denna konstnärliga forskning?

Andreas: Det konstnärliga är ju just att det är mina verk och att texten i stort vilar på min praktiska erfarenhet. Utan den så skulle texten inte vara möjlig. Valet av framför allt Bachtin bygger på att jag som praktiker såg möjligheter till att tala teoretiskt om praktiken.

Q: Men just dessa verk, som ingår i avhandlingen, är alltså utbytbara.

Andreas: Ja, i någon mening och varför inte?

Q: Uppriktigt sagt så verkar Bachtins filosofi kunna härbärgera lite vad som helst. En såpass böjlig teoribildning riskerar att bli meningslös.

Andreas: Bachtins filosofi hyllar öppenhet och kan tyckas lättillgänglig och lånar sig gärna till analyser i en mängd olika discipliner.³⁸ Denna instrumentalisering är i linje med denna filosofis allomfattande anspråk. Men lättheten att applicera filosofin på än det ena än det andra leder också lätt till ett missbruk grundat i en ytlig läsning.

Q: Är detta relevant?

Andreas: Ja, det kan också vara intressant att diskutera vad man *inte* bör göra. Det mest uppenbara uttrycket för tillämpningen av Bachtins filosofi på konst är referensen till hans bok om Rabelais.³⁹ Den har använts flitigt – i väst – för att diskutera maktpolitik. Karnevalen får representera det hyllade kollektiva, folkliga, ”låga”, makten synad i en narrspegel, satiren, det kroppsliga och så vidare. Den får vara en positiv motbild till maktens och borgligheten döda och förljugna polityr. Detta är i och för sig ingen orimlig tolkning men det har funnits en tendens att begränsa Bachtins karnevalbegrepp, och hans filosofi, genom en förhållandevis ytlig läsning. Bachtins filosofi är grundad i idéer om språk och socialitet och sträcker sig bortom enkla ideologiska ställningstaganden. Michael Holquist påpekar bland annat att man i hyllandet av det karnevaliska ofta glömmet bort att Bachtin påpekade att människan är *dömd* till dialogism.⁴⁰ Man kan också fråga sig om de som talar varmt för en folklig karnevalism inser att på Bachtins och Rabelais torg är vi alla lika odödliga som utbytbara. Det är min avsikt att längre fram i avhandlingen ge exempel på hur en Bachtinläsning kan fungera i förståelse av konst och i arbetet med konst och som jag hoppas kommer att öka avhandlingens relevans för den konstnärliga forskningen. Visserligen kan felläsningar vara produktiva, med det är inte någon självklarhet.

Sökningar på nätet ger vid handen att kombinationen Bachtin, karneval

och samtida konst och konstutställningar inte är någonting nytt. Ett exempel som ligger nära i tiden är *Carnival Within. An Exhibition Made in America*. Jag känner bara till utställningen genom webbsidan men den introducerande texten vittnar om ett genomtänkt projekt.⁴¹ Och visst kan karnevalbegreppet användas just så här, som en exponent för folklighet och som en motbild till makten. Jag tar detta exempel just därför att projektet inte alls verkar vara lättköpt och därför att flera av konstnärerna är välbekanta och jag tycker om deras verk. Det är alltså inte fel på de medverkandes professionella kvalitéer. Det politiska anslaget i programförklaringen tar fäste i president Barack Obamas tal om förändring:

Carnival Within will take as its theme the belief in transformation—the very motto that helped Obama win the election: “Change. The change we need. Change we can believe in.” At pivotal moments throughout its complex history, and against many odds, America has shown its capability to evolve and transform itself, never so much as right now, when what often seemed unlikely, even outrageously so, has come to pass: the election of the country’s first African-American president, with his promise of sweeping ideational, ethical, and generational change. At the heart of the American aptitude for regeneration and renewal is an against-the-odds belief that a seemingly intractable norm can be waylaid and suspended, that grievous errors can be rectified, and that wondrous new potentials are possible. [...] That is exactly what Carnival Within focuses on: an exhibition of American carnivalesque art at a time of profound transformation and catharsis. [...] The exhibition will bring together recent works of art made in America which allude to carnivalesque realities: sculptures, installations, paintings, photographs and videos which access, but also seriously transform, carnivalesque showmanship, excess, and spectacle. Within that context the art works touch upon issues of utopianism, faith, racial, gender, and environmental concerns, consumerism, and violence, among many others.⁴²

Obamas utopiska tal om förändring kopplas alltså till Bachtins idé om flux i det karnevaliska. Att på detta sätt koppla en sådan utvecklingsidé med rötter i upplysningen till Bachtins filosofi är tveksam. Den flux Bachtin talar om är en levande intertextuell väv utan riktning. Karnevalen

är snarare att liknas vid en stor frustande kollektiv kropp och den pågående förändringen är dess obestämda och riktninglösa liv. Denna kropp rör sig i ett rum över en yta, inte längs en väg. Den utvecklas inte utan upprepningen är snarare dess signum då födande och död fullbordar tillvarons rundgång. (Jag återkommer till detta längre fram i texten.) Jag blir också tveksam när jag ser bilderna från utställningen. Det finns här, och i andra exempel jag finner på nätet en tendens till att låta illustrera karnevalen med sådant som ser ”karnevaliskt” ut.⁴³ Om det är meningsfullt att använda karnevalen på detta ideologiska vis, tror jag att man bör undvika att försöka återuppföra torget utan i stället gå till Bachtins tänkande: dialogicitet och intertextualitet, distans och kroppslighet, tvånget att svara och friheten att läsa. Om man följer denna väg föreställer jag mig att karnevalen till exempel snarare står att finna på webben än i utställningshallar. Där finner man just oöverblickbara växande och krympande språkliga nätverk och en blandning av virtuella och verkliga kroppar.⁴⁴ Och än viktigare är att det karnevaliska bland annat lever vidare i vardagsspråket och populärkulturen.⁴⁵

Ett annat exempel på en liknande illustrerande metod finner jag i *Bakhtin and the Contemporary Visual Arts*⁴⁶ där Miriam Jordan och Julian Jason Haladyn diskuterar Deborah J. Haynes’ *Bakhtin and the Visual Arts*,⁴⁷ som de anser felaktigt har uteslutit dialogen och karnevalen ur sina resonemang. De argumenterar för detta med hjälp av en utställning de har sammanställt: *The Carnivalesque: Videos of a World Inside Out*. Tanken är god, men det blir problematiskt när de beskriver de verk som ingår. De videor författarna/curatorerna valt sägs syssla med den groteska kroppen i den karnevaliska kulturen.⁴⁸ Och verken inbegriper bokstavligen kroppar; en konstnär som installerar sig på ett museum, en konstnär som har sex med en konsthandlare, en konstnär med attribut som videofilmas i egen säng, ett par konstnärer som lagar och bjuder på mat med flera. Jag har inte sett utställningen, men curatorernas/författarnas förståelse av verken ger ett intryck av att vara onödigt begränsande då av verken håller sig till det mest uppenbara – kroppslighet i största allmänhet. Även om Jordan och Jones menar att: ”This relationship between artist and viewer is an integral part of all works of art, however, increasingly it is this bodily dialogic that is the basis of the

entire project.” Jag är som sagt inte alls säker på detta verkligen är fallet. Att sammanställa en utställning där den mänskliga kroppen och dess aktiviteter står i centrum gör den inte automatiskt karnevalisk eller kroppsligt dialogisk. Visst skulle utställningen kunna handla om karnevalen men det är ju inte samma sak som att den *är* karnevalisk. Vidare finns det, vilket jag argumenterar för längre fram, ett starkt inslag av att begreppsliggöra konst hos Bachtin som jag saknar här. Konstens i vid mening språkliga karaktär är avgörande, vilket också gäller mänskliga kroppar. Författarna har också problem med att skilja på konstverk och konstnärer.

An extreme example of this manifestation of the spectator's body can be seen in performative works that involve the consumption of food. An example of this is Rirkrit Tiravanija's *Pad Thai* (1990), which celebrates the everyday ritual of preparing food and eating it; in this work he prepares pad thai and serves it to the audience, whose bodily presence as consumers of the food creates and completes the work.⁴⁹

Jag vill påstå att detta – att besökarna äter mat tillagad av en konstnär – *inte* är ett extremt exempel på hur kroppen involveras dialogiskt och karnevaliskt i ett verk. Det finns många andra intressanta aspekter på detta verk: synen på konstinstitutionen, synen på konstverket, på konstnären och på sättet att bruka mat. Men författarnas argument för att detta är en extremt dialogisk händelse är tveksam. Det är inte heller rimligt eller ens fruktbart att koppla denna performance enbart till ett Bachtinskt dialogbegrepp och därmed inordna den relationella konsten under Bachtins paraply. Samma problematik återfinns i beskrivningen av Ron Benners *Maize Barbacoa* (2006):

in which he acknowledges the shared and ongoing history of the corn plant in this performance installation, where he roasts corn and serves it to people lined up on a Toronto street.⁵⁰ One of the key components in a number of Ron Benner's installations is the eating of corn, which he has grown as part of his garden installations and then harvests and cooks for people as part of his performance; these corn roasts are highly carniva-

lesque, enacting a profound image of the grotesque body as all of the participants eat corn in a ritual reminiscent of folk culture carnival traditions based around the celebration of food and the harvest. This shared bodily experience highlights the *never finished, never completed* cyclical nature of the body that is always becoming. Through the shared act of eating spectators enact Bakhtin's notion of the "encounter of man with the world, which takes place inside the open, biting, rending, chewing mouth, is one of the most ancient, and most important objects of human thought and imagery. Here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of himself. In this way the body of the spectator or participant becomes the site of artistic creation for Benner. Here we can witness the importance of the dialogic within Benner's art, specifically in terms of the relationship that is developed between artist and viewer or participant, whose interaction literally creates the artwork.⁵¹

Påståenden som "these corn roasts are highly carnivalesque" dränerar karnevalbegreppet. Det verkar helt enkelt som att curatorerna här har glömt en viktig aspekt av Bachtins teorier: läsarens roll. Och det är just som den läsare som blir författare, för att tala med Bachtin, som curatorm blir konstnär.

Q: Och du då? Är din utställning eller text så mycket smartare?

Andreas: Min blygsamhet förbjuder mig ... eller kanske inte ... Hursomhelst så innebär curaterandet, och konstskapandet, alltid risken att göra dåliga verk. Men jag tror att Jordan och Haladyn i sin iver att argumentera missar målet. Utgångspunkten var att visa hur de genomtröskade begreppen – karnevalen och dialogen – som de kritiserar Haynes för att ha ratat i sin bok visst är intressanta och produktiva. Men jag vill alltså påstå att deras eget bruk av dessa begrepp är ett exempel på att dessa begrepp har förflackats.

Q: Och du då?

Andreas: Alla tematiska utställningar är läsningar utifrån en maktposition och riskerar att reducera enskilda verk. All tolkning, även inom ramen för en utställning, gör ett slags våld på verken genom att styra dem, genom att läsa dem. Bachtin talar på samma sätt om att vi *fullbordar* den Andre, vi skapar helheter för att kunna få grepp om, för att kunna förstå detta oavslutade som en människa är. Och, vill jag påstå, en

god läsning av ett verk är till nytta för verket. Den kan, som ju bland annat Bachtin och Borges också får påpeka längre fram i denna text, berika verket, göra det bättre.

Q: Är det någon särskild slags magi inblandad, här?

Andreas: Det närmaste jag kan komma magi är att tala om intuition grundad på erfarenhet. Men, jag tror att Jordan och Haladyn gör ett – än vanligt – misstag genom att visa verk som alla explicit visar kroppsliga aktiviteter för att sedan påstå att verken *uttrycker* idéer om kroppen. Om jag av någon anledning skulle arbeta på ett liknande tema så skulle jag genast fråga mig vad frånvaro av kropp skulle innebära, vad motsatsen till en kropp är, om en död och en levande kropp är detsamma, om en artefakt är kroppslig, vilken är relationen mellan rum och kropp, mellan text och kropp och så vidare. Jag skulle i utställningen fundera över åskådarnas kroppslighet, jag skulle ställa frågor kring ande och kropp, maskin och kropp, kring ord och kött och hö, kring närvaro och frånvaro/ljus och mörker och så vidare.

Q: Kroppkakor kanske?

Andreas: Kanske inte. Jag tror att utställningar, och enskilda verk, som är bra eller spännande eller intressanta ofta bygger på särskilda läsningar – och då inte på de mest uppenbara. Då kan de lyfta fram sällan eller osedda aspekter på tillvaron. Men jag skulle som sagt inte göra en utställning på temat Bachtin och kroppen. Jag ville i all enkelhet visa på andra, som jag tycker intressantare möjligheter ...

Q: ... intressantare ...

Andreas: Ja! Visserligen instrumentaliserar jag Bachtin i allra högsta grad, men mitt syfte är inte främst att diskutera Bachtin utan att belysa konst och curaterande. Inte minst utställningen och curatören behöver diskuteras på ett mer teoretiskt plan eftersom curatören har fått en så stor betydelse i samtidskonsten.

Q: Och vad har detta med relevans att göra?

Andreas: Jag vill som sagt diskutera konsten, konstnären, curatören och utställningen i Bachtinska termer på ett sätt som inte har gjorts ordentligt tidigare. Mitt påstående är att min förståelse av Bachtin är både produktiv och rimlig och detta argumenterar jag för i denna text.

Q: Vi får väl se!

Bachtin och världen bortom lingvistik

Intertextualitet

Den ryske filosofen och litteraturteoretikern Michail Bachtins filosofi finns kondenserad i begreppet *metalingvistik* som bland annat inbegriper begreppet *dialog*. Psykoanalytikern och filosofen Julia Kristevas version av Bachtins begrepp dialog är *intertextualitet* som hon myntade i en essä från 1966 då hon introducerade honom i väst.⁵² Hennes term har en viss begränsande effekt på Bachtins begrepp då den tenderar att utesluta det som inte är text: romanhjältar, läsande, författande, konst, filosofi och människans varande. Begreppen är ett slags negativa definitioner av språket, de vill peka på det som sker *mellan texter* (intertextualitet) och *bortom lingvistik* (dialog och metalingvistik). Bachtin ville inte begränsa studiet av språk till lingvistik utan såg språkundforskningar som studier i den socialitet som är ett ständigt flöde mellan individer själva stadda i förändring. I sin bok om Rabelais talar han till exempel om det medeltida, karnevaliska torget där rörelsen är normerande och primär: ”Karnevalen firar själva växlingen, själva förändringsprocessen och inte vad som förändras.”⁵³ Och denna hyllning av flux hos Rabelais blir för Bachtin också ett uttryck för hans syn på människans varande i stort.

Metalingvistik är ett generellt begrepp som vill peka på hur romanen, men också annan konst och även andra språkliga företeelser, fungerar dialogiskt. Lingvistikens förmår bland annat inte göra den för Bachtin viktiga skillnaden mellan det dialogiska och det monologiska. Metalingvistikens sysselsätter sig med språket så som det fungerar i dialogiska relationer, ordets sociala karaktär skulle man kunna säga.⁵⁴ Människan kan endast bli medveten med språkets hjälp eftersom erfarenheter formuleras i språket,

därför blir Bachtins tänkande också en filosofi om människan. Därför kan det också vara en utgångspunkt när man studerar till exempel romaner. Hos Bachtin är det monologiska en envägskommunikation där det uttryckta är slutet och färdigt. Som en order. Och detta omfattar statskick, relationer mellan människor, romanen och så vidare. Bachtins etik är grundad i att han inte skiljer på kunskapsteori, estetik och etik. Människans varande är identiskt med hennes görande, han skiljer inte på handling och existens. Vi blir till genom yttranden i sociala, dialogiska händelser. Det moraliskt förkastliga är det monologiska oavsett om det gäller ideologi, konst eller socialitet. Romanen är på detta vis inte en isolerad konstform utan ett sofistikerat uttryck för människans varande i världen. Men i definitionen av världen som dialogisk finns också en svaghet i Bachtins filosofi: det är tveksamt om det egentligen finns något som inte är dialogiskt. Bachtin menar att det dialogiska och monologiska har olika ontologisk status. Dialogen är verklig i motsats till monologen. Monologen är en illusion, eller eventuellt en konstruktion för att förstå dialogen:

But the monologic utterance is, after all, already an abstraction [...] Any monologic utterance [...] is an inseparable element of verbal communication. Any utterance – the finished, written utterance not excepted – makes response to something and is calculated to be responded to in turn. *It is but one link in a continuous chain of speech performances.*⁵⁵

Man kan till exempel tänka sig att en monologisk roman av Tolstoj, som (av andra skäl än att den härbärgerar dialogiska hjältar) fungerar intertextuellt och kan inordnas i större dialogiska sammanhang. Därför är det lämpligare att tala om i vilken *grad* till exempel en roman är dialogisk än att hävda att det bara finns två olika möjligheter, att den antingen är dialogisk eller inte.

Jag uppfattar det som att Bachtins intresse för konst i allmänhet och litteratur i synnerhet har att göra med konstformernas höga grad av språklig komplexitet, och att språket för honom i en viss mening bygger världen: utan ett språk kan vi inte kommunicera och vi blir till i dialoger med andra. Och då tar också världen, eller i varje fall möjligheten till förståelse av världen, gestalt genom språket. Konsten är för Bachtin ett

slags språklig förtätning som i kvalificerad tappning betecknas som *romanisk*, som är en kvalitet, en potential till en dialogisk händelse. Genom konsten är det möjligt att på ett sofistikerat vis uppfatta världen: ”Det konstnärliga seendets värld” ligger bortom den vanliga världen.⁵⁶ Bachtin användning av begreppen primära (enkla) och sekundära (komplexa) *talgenrer* är ett sätt att uttrycka detta slags skillnader i det kommunicerande språket. De förra betecknar vardaglig kommunikation och de senare mer kvalificerade varianter: konstnärliga uttryck, vetenskapliga publikationer med mera.⁵⁷

Metalingvistiken var alltså Bachtins reaktion mot lingvistiken. Han var mindre intresserad av språkets mer tekniska sidor och mer upptagen av dess sociala, kommunikativa, dialogiska aspekter. Med *ordet* menar Bachtin ”språket i dess konkreta och levande helhet, och inte språket som lingvistikens specifika objekt”⁵⁸ De dialogiska relationer han intresserar sig för är utomlingvistiska. Dialogen är Bachtins filosofiska begrepp för att tala om den unika individens möte med de Andra, om människans möte med världen. Michael Holquist sammanfattar Bachtins filosofi på ett upplysande sätt:

dialogism assumes that every individual constitutes a particular place in the master dialogue of existence; he or she is compelled by the structure addressivity (the overwhelmingly social nature of communication) to be responsible for the activity of meaning in his or her local environment. Dialogism conceives that environment as a site of constant struggle between the chaos of events and the ordering ability of language. The effect of order which language achieves is produced by reducing the possible catalogue of happenings which at any moment is potentially endless, to a restricted number that perception can then process as occurring in understandable relations. What happens in an utterance, no matter how commonplace, is always more ordered than what happens outside an utterance. We discharge our responsibility by putting meaningless chaos into meaningful patterns through the authorial enterprise of translating “life” outside language into the patterns afforded by words by sentences – and above all, by narratives of various kinds [...] In other words, we see the world by authoring it, by making sense of it through the activity of turning it into a text, by

translating it into finalizing schemes that can order its potential chaos – but only by passing the price of reducing the world’s variety and endlessness: novelty is the body of utterances that is least reductive of variety.⁵⁹

Det är genom det dialogiska språket vi tänker, och genom ett språkligt utbyte som vi finns till. Språket är vår existens fundament. Dialogen, faktisk eller potentiell, är ett utbyte mellan jaget och den andre. Vi riktar oss till de Andra, och vi måste ta emot vad som riktar till oss genom att ordna det, och begränsa, *fullborda*, ”författa” det i språket. Denna dialogiska händelse vilar på det tredje komponenten, relationen. Det är i mellanrummen och följaktligen i det sociala som människan existerar. Men detta är inte helt smärtfritt och det finns anledning att notera att Holquist tar upp den kampen mellan ordning och kaos som är en del av den dialogiska strävan. Här finns också moraliska valmöjligheter och misslyckanden.

Ett annat sätt att uttrycka detta på är att en romantext inte har uppfunnits ur intet av något frisvävande författarsubjekt utan är in i minsta beståndsdel bärare av en mängd erfarenheter; läsaren av en romantext befinner sig inte i ett isolerat universum utan i ett korsdrag av andra texter, andra erfarenheter:

Yet, what appears as a lack of rigor is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations: any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.⁶⁰

Konstverk bär på möjligheten till en läsning, en ständigt omskapad historia på samma sätt som ord och satser. Och tolkningen, *det sätt* på vilket vi uppfattar världen är en viktig aspekt av metalingvistik. Bachtins begrepp *fullbordan* är ett slags idé om tolkning. Den skapar en begriplig och tillfällig helhet som också innebär ett utslutande av det som i just detta fall väjs bort. Denna viktiga aspekt är dock är något som saknas i Kristevas intertextualitetsbegrepp.⁶¹

Fanny: Men kom ihåg att för Kristeva är psykoanalysen och det omedvetna mycket viktigt. Det finns något oformulerat som inte fångats

in direkt, konkret av den intertextuella analysen.

Andreas: Ja, konst är inte rebusar, inte skeva bilder som frågetecken som kan rätas upp. Intressant konst är oftast komplex. Att tolka är inte detsamma som att knäcka koder.

Fanny: Intertextualitet bör ses som ett – av flera – verktyg. Kristeva talar också om att ”We see the problems of death, birth and sex appear”.⁶² Även om hon syftar på läsandet så hänvisar hon det till det existentiella liv som bland annat är psykoanalysens område. För Kristeva handlar det oftast om individer och deras omedvetna i relation till det medvetna.

Andreas: Just det, relationer är ett nyckelbegrepp. Det är där det händer, *mellan* positionerna. Det är därför idén om intertextualitet är så dynamiskt, så upplivande!⁶³ Intertexten är den frånvarande texten, det är en annan text som den text vi läser sträcker sig efter. Denna brist skapar energin i läsakten, orden, meningarna men också berättelserna försöker som tågagnar koppla på andra vagnar och lok. Den närvaro, igenkänning och den kommunikation som äger rum i läsakten skapar också detta slags längtan eller i varje fall påtagliga frånvaro.

David: Undrar om det inte finns en betoningsskillnad här. Kristeva har (eller utvecklar) en idé om ”odisciplinerade” *subjekt*, medan Bachtin mer tänker sig en ”odisciplinerad” värld ”bakom” språkets ordning.

Andreas: Ja, fint formulerat! Kristeva betonar subjektet och det omedvetna. Men jag undrar i vilken bemärkelse, om i någon alls, Bachtin tänkte sig en värld *bortom* språket.

Även om den intertextuella förståelsen fokuserar främst på receptionen av ett litterärt verk så kan den också brukas för att fördjupa förståelsen av författaren och författandet och, vill jag påstå, av konstnärligt arbete i stort; både av enskilda konstverk och av utställningar. Läsakten kan aldrig vara objektiv eller statisk utan är alltid en händelse i tid och rum. Detta innebär att en text förstås på skilda vis av läsare och författare men också av olika läsare, eller av en och samma läsare vid olika tidpunkter i olika sammanhang. Romantexten bär på ett obegränsat antal potentiella möjligheter. Julia Kristeva beskriver i sin essä om Bachtin ord eller meningar i en litterär text som skärningspunkten mellan en horisontell axel (läsarens och författarens positioner) och en vertikal axel (ordets brukshistoria).⁶⁴ Läsaren, eller litteraturvetaren, kan sägas –

tillfälligt – fixera textens delar i ett hårkors: en rumslig och tidslig position som Bachtin kallar *kronotop*. Han introducerade detta begrepp som ett litteraturvetenskapligt instrument inspirerad av den samtida teorin på modet, Einsteins relativitetsteori.

Vi överför den hit – till litteraturvetenskapen – nästan som en metafor (nästan, men inte helt och hållet); för oss är själva den oupplösliga enheten mellan tid och rum avgörande (tiden som rummets fjärde dimension). Med kronotop avser vi en formellt innehållslig kategori i litteraturen.⁶⁵

I sin essä *Kronotopen* analyserar Bachtin litteraturens historia med hjälp av hjältarnas positioner i tid och rum.⁶⁶ Hjältarnas/textens kronotoper konstituerar genrer i Bachtins analys: händelserna i romaner har olika relationer till tid och rum beroende av vilken genre de tillhör. I vissa historiska genrer inträffar till exempel händelser liksom utan orsak, i andra finns tydliga kausala relationer mellan olika händelser.⁶⁷ Dessa kronotoper ingår i en dialog med både författaren och läsaren. Dessutom är såväl författar- som läsarpositioner är instabila, de befinner sig i ett tillstånd av flux. Med detta menas att läsaren, läsandet och författaren också är kronotopiska och att de alltid är ständigt skiftande produkter av sin egen och omvärldens historia. Detsamma gäller också texten. Däremot är läsaren och människan, för Bachtin, unik och upptar en unik plats i tid och rum.⁶⁸ Bachtin delar på detta vis föreställningen att texten är ett slags *mötesplats* med Roland Barthes:

I denna idealtext samspelar en mängd olika nät utan att någondera överflyglar de andra; en sådan text framstår inte som en struktur av betecknade företeelser, utan som en galax av betecknande signa: någon början har den inte; den är omvändbar; den har flera inkörsportar och ingen av dessa kan med säkerhet sägas vara huvudentrén; de koder den tar i anspråk radar upp sig *längre än ögat når* och låter sig inte fastställas genom ett avgörande (i en sådan text är inte betydelsen underkastad någon avgörandeprincip utan kan blott (möjligen) avgöras genom ett tärningskast)⁶⁹

Texten är då ett slags centralstation med verksamhet dygnet runt: människor kommer ensamma eller i grupp, de är på väg hem, eller bort, de är vilsna och förslagna, hungriga, illamående, stora eller små ... Till detta måste läggas energin, densiteten som skapar ett (gott, romaniskt) verk. En annan bild av denna mötesplats är en mer våldsam händelse där den kamp mellan ordning och kaos Holquist beskriver omfattas.⁷⁰ Den skulle kunna vara den seriekrock som är utgångspunkten i den brittiska TV-serien *Collision* där man får följa de olika bilpassagerarnas förehavanden fram till kollisionsögonblicket.⁷¹ Ett antal disparata, individuella berättelser sammansmälts i en enda händelse som då inte längre framstår som slumpartad utan som en konsekvens av en mängd olika handlingar. Jag tror inte heller att Bachtin skulle sympatisera med den textens slumpartade betydelse som Barthes finner i idealtexten. Han är inte relativist i denna mening. Men jag förstår att Barthes hamnar där han hamnar eftersom han, i motsats till Bachtin, dras till lingvistiska teknikaliteter. Hursomhelst, denna flux uppfattar jag som kärnan i Bachtins syn på författaren, läsaren och romanen och den får bli utgångspunkten för min diskussion av vad en konstnär, författare, curator, betraktare, läsare och ett verk är. Den tänker jag mig som en blandning av den osäkerhet och brist på stabilitet och de möjligheter som då uppstår i denna obestämdhet. Bristen på stabilitet bygger hos Bachtin alltså på övertygelsen om att det inte finns en över tid och rum fixerad position att uppfatta verkligheten ifrån. Men det är inte fråga om ett totalt flux för Bachtin utan en spänning mellan det i ögonblicket stabila och instabila. Holquist beskriver det som att allt är sammanvävt och påverkar vartannat: "[...] for everything will depend on how the relation between what happens and its situation in time/space is mediated. That is to say, not only are particular happenings subject to different interpretations – for instance, is a battle won or lost? The very question of whether an event has occurred at all is already an act of interpretation."⁷² Läsarens tolkning författar en berättelse och författaren är då också en läsare eftersom orden inte uppfins ur intet under skrivandet. De finns redan och organiseras i skrivandet. I detta sammanfaller Bachtins och Barthes tänkande. Läsaren är inte en passiv konsument utan läsandet är ett slags skapande, producerande av texten: "Att läsa är att arbeta och bearbeta" (Barthes)⁷³,

eller: ” den lyssnande blir den talande.”(Bachtin).⁷⁴

Men den initiala bristen på stabilitet och fixpunkter ger oss, liksom det stridsflygplanet JAS-GRIPEN, goda förutsättningar för att agera, organisera och att konstruera oss själva och världen. GRIPEN är designad så att i stället för att vara aerodynamiskt strävar det efter att ta sig *ur* rörelseriktningen. Detta kompenseras av en datoriserad styrmekanism som konstruerar en artificiell stabilitet. Fördelen med detta system är att det ger möjlighet till snabba kursförändringar och ett mycket lågt luftmotstånd. Kombinationen av kursstabilitet och möjlighet till improvisation verkar också vara en idealisk position för en konstnär eftersom det konstnärliga arbetet är handlingsinriktat (att formulera idéer är förstås också att handla).

Stabilisering

För Bachtin är romanen en helhet där ett slags förtätat komplexitet är en viktig kvalité, det han kallar det romaniska. Den är en potential, en förutsättning för och en möjlighet till att aktualisera ett estetiskt värde. Och potentialen kan vara större eller mindre och variera beroende på sammanhang. Exakt vad denna förtätning innebär är svårt att bestämma, liksom estetiskt värde överhuvudtaget. Men jag utgår till exempel från att Shakespeares sonetter har ett högre estetiskt värde än till exempel en enkel hejaramsa. Även om man accepterar ett sådant antagande så uppstår det nya frågor om ett verks estetiska värde om man med Bachtin förstår verket som varande i flux och beroende av sådant som ”läsarens” kapacitet. Hur skall man uppfatta olika konstverk som bättre eller sämre om de i någon mening skapas på nytt vid varje dialogisk händelse? Det är inte möjligt för mig att besvara dessa fundamentala frågor. Däremot kan jag med Bachtin finna parametrar bortom relationen verk-författare-läsare som är större än det enskilda verket och som påverkar förståelsen och värderingen av det. Jag tänker mig att de stabiliserar de enskilda verken så att de inte flyter fritt och måste återskapas på nytt i sin helhet vid varje ”läsning”. Och detta slags stabilisering tänker jag mig både kan vara en generell filosofisk hållning som bygger på koherens, och ett uttryck för hur enskilda verk fungerar i ett utställningssammanhang. (En sådan koherensidé är till exempel den som Mats Rosengren argumente-

rar för verkar rimlig överhuvudtaget och inte minst när det gäller konstnärlig forskning.⁷⁵ Idén om en doxa, en diskurs eller en kontext är särskilt lämplig för konstnärlig forskning och inte minst för mitt projekt.) Bachtins dialogiska tänkande ger mig möjlighet till att diskutera en sådan stabilisering.

Om man alltså tänker sig att läsarens, författarens, textens olika enskilda kronotoper, är i flux så stabiliseras de i möten med större sociala och historiska kronotoper. Holquist uttrycker det med Bachtin som att:

dialogism does not assume that either the author or the reader is absolutely free to construct his or her own relation between a pattern and its distortion. It argues that the time/space relation of any particular text will always be perceived in the context of a larger set of time/space relations that obtain in the social and historical environment in which it is read. This emphasis on the text's groundedness in a social and historical context *at every point of existence* is one of dialogism's distinctive features.⁷⁶

Denna idé liknar en strukturalistisk idé där delarna ses genom strukturen, där texten stabiliseras i en struktur som är större än den själv. Men Bachtins hållning var snarast vad vi i dag kallar för poststrukturalistisk. Han argumenterade för att delarna också kan påverka helheten, strukturen. Det gjorde han bland annat genom att intressera sig för de teorier kring barnet som utvecklades av Lev Vygotsky (1896-1934) delvis som en kritik av Piagets determinism som har samma struktur som Ferdinand de Saussures uppdelning i *langue* (språkstruktur/utvecklingsschema) och *parole* (individuellt tal/individuell utveckling). Parole är en instans av langue, men kan inte förändra denna större helhet. Tidigare tänkte man sig att barnets lärande och utveckling är samma sak eller i varje fall att de samverkar så att *utvecklingen* påskyndar *lärandet*. ”Individual children were conceived as local instances of a general algorithm.”⁷⁷ Vygotskys revolutionerande idé var att lärandet också kunde påskynda utvecklingen! Det innebär åtminstone två viktiga saker: dels att individens (instansens) egen insats påverkar utvecklingen (strukturen), dels att detta arbete utförs i dialog, oftast med modern. Enligt Vygotsky så ordnas det lilla barnets inre kaos till en personlighet utifrån, genom moderns auktorita-

tiva tal (liksom författarens organiserar språket till en roman?!). Men barnet är inte passivt mottagande utan det sker en dialogisk översättningsprocess där det vuxna komplexa språket tolkas av det relativt outvecklade barnet som på detta vis aktiverar en potential. Och detta kan, med J. M. Lotman, förstås som en intertextuell händelse!⁷⁸ Och jag tror att denna dialogiska händelse också kan förstås som det som sker i förståelsen av relationen mellan ett curatoriskt tema och de enskilda verken i en utställning. Temat och den curatoriska insatsen, kan då liknas vid författaren eller Vygotskys auktoritativa moder i relation till verken. Men verken härbärgerar sina egna, romaniska möjligheter. Och den curatoriska aktualiseringen av en sådan möjlighet kan sägas stabilisera verket, det uppmanar ”läsaren” att förstå verket utifrån en viss synpunkt.

Bachtin var som sagt något av en poststrukturalist i förtid och vände på steken och förlade snarast struktur- och genreskapandet till Saussures *parole*, till mikronivån, i vardagsspråket, än till *langue*. Även om han menade att det också finns en ömsesidig, dialogisk påverkan mellan struktur och instans.⁷⁹ Tanken är att vardagens språk är friare och mer föränderliga och att de därför föregår de institutionella språken. Han benämner dem *primära talgenrer*. Och genrer överhuvudtaget är strukturer eller helheter som så att säga stabiliserar enskilda texter. De är normer, något generellt som den individuella texten relaterar till.⁸⁰ Texten skrivs in i genren och läsaren förhåller sig till genren. Det väsentliga i sammanhanget är att instansen och strukturen opererar dialogiskt och stabiliserar texten, även om Bachtin över tid skiftade i sin syn på exakt vilka stabila normer den enskilda texten gick i dialog med: ”The pole of invariant norm assumes different guises through out Bakhtin’s career: among others, it sometimes appears as self, as story, or more to the point for our purpose, as generic chronotope.”⁸¹ Och detta slags relationer mellan struktur och instanser av strukturen skulle kunna överföras till förståelsen av en utställningssituation. Det är ett slags koherensidé där delarna definieras inom systemet i relation till varandra och till helheten. ”The story” skulle till exempel kunna vara ett curatoriskt tema.

Bachtins dialogiska språkfilosofi och kritiken mot strukturalismen fick också ett ideologiskt uttryck då han riktade en direkt kritik mot Saussures inflytande över de sovjetiska formalisterna. Och Holquist till-

lägger att den sovjetiska marxismen omfamnade Saussures idé om operonliga, generella strukturer eftersom de passade så väl in i detta statskontrollerade politiska system.⁸²

Ett annat intressant försök att stabilisera den intertextuella fluxen görs av Kristeva i essän *'Nous deux' or a (Hi)story of intertextuality* tillägnad litteraturteoretikern Michael Riffaterre. Där utvecklar Kristeva sin syn på psykoanalys och intertextualitet och skisserar Riffaterres och sitt eget sätt att förankra tolkningen av texter så att de inte kan tolkas hursomhelst.⁸³ Hon menar att intertextualitet som metod har en tendens att öppna för mycket för en improduktiv relativism. Hur skall då läsandet kunna bli värdefullt och sanningsenligt:

But since a mere competence does not guarantee a necessary appropriateness of the performance, leaving the way open to different uses and abusive exploitations of the text, by an external knowledge, something able to make the act of interpreting valid and truthful need to be found.⁸⁴

Textens räddning från övergrepp finner Kristeva med Riffaterre i ett omedvetet inslag i läsakten. Det utgörs av läsarens begär (drive) efter en annan text – intertexten – bortom den aktuella texten. Denna text finns inskriven i den aktuella texten som en frånvaro. Och detta slags saknad och längtan efter en frånvarande intertext – frustrerar läsaren och skapar ett begär.⁸⁵ Detta begär formulerade Riffaterre i vad han kallade för en ringmunkteori (doughnut theory) där hålet i mitten representerar meningsförlusten, det frånvarande. Tolkningen består då i att äta sig runt hålet, en frånvaro som alltså inringas genom ett slags negativ definition. Intertextuella relationer genererar därigenom en tvångsmässig sökandeprocess som beskrivs av Riffaterre som ett försök att fylla ringmunkens tomma hål med en saknad liten rund kaka: den saknade texten: intertexten. Läsakten förstås på detta vis som en händelse i ett slags bristsituation som driver läsaren vidare på jakt efter intertexten.

Bachtin talar om ett sådan slags frånvarande närvaro hos ordet med sidoblick, om ”egenartade avbrott i talet [...] Här finns en främmande replik, men skuggan av den, spåret av den, finns i talet och denna skugga och detta spår är verkliga.”⁸⁶ Kristeva överför denna bild av läsaren

och texten på analysanden. Neurotikern och texten delar egenskapen att innehålla tvetydigheter, undertryckt information och så vidare. Läsaren av texten söker liksom neurotikern efter ett helande, ett integrerande, efter att fylla hålet i mitten på munken!⁸⁷ Intressant nog så finner Bachtin också att bristen och begäret också är drivkrafter för romanens hjältar: ”Hjältarna själva drömmer fåfängt om och törstar förgäves efter att bli förkroppsligade, att bli delaktiga i en normal livssujett.”⁸⁸ Det är alltså det pris hjältarna får betala för romanens dialogiska kvalitéer. (Jag föreställer mig däremot att en monologisk roman trots bristen på förkroppsligande skulle kunna erbjuda dem en stabil, oneurotisk helhet att vila i på bekostnad av ofriheten i att vara infogad i en enda röst.)

Kristevas och Riffaterres metod att stabilisera texten är en märklig och roande tillämpning av psykoanalys där neurosen alltså får agera primus motor. Slutsatsen är att ingenting kan förändras bortom texten eftersom det som saknas inte kan förändras eftersom den då förlorar sin passform och därmed sin funktion – tomrummet i munkens mitt. Och denna oföränderlighet, Kristeva talar om tidlöshet, kan sägas stabilisera texten och räddar den från att relativiseras. Det är svårt att ta ställning till riktigheten i resonemanget. Men det finns något rimligt, eller i varje fall fruktbart, i modellen som stämmer med tänkandet kring intertextualitet utspelas i relationer. Och, vilket är viktigt, frånvaron och bristen eller varför inte de negativa definitionerna förstår jag som *tillfälliga* avgränsningar, eftersom varje läsning i viss mening är unik. (Om de inte är unika så utgörs tomrummen av en färdigfabricerad schablon, en mall, som endast tillåter ett enda exklusivt, riktigt svar.)

Dessa avgränsningar skulle till exempel kunna ske i en tillfällig förståelse av ett verk i en utställning, men också av en utställning i dess helhet. Den neurotiska energi som bristen genererar är outsinlig (såtillvida inte utställningsbesökarna eller verken botas eller kureras!). Även om ett verks intertext kan relateras till ett annat verk i samma utställning så räcker det inte till för att tillfredsställa begäret utan den neurotiska längtan uppdragar en ny bristsituation och nätet spinns vidare. Verken dras liksom magnetiskt till varandra, också till frånvarande verk eller andra företeelser i rummet och tiden, bortom den momentana utställningskontexten.

Att tillfälligt organisera världen på detta sätt pekar också tillbaka på

Bachtins idéer om hur Jaget och den Andre uppfattar varandra genom ett slags ordnande och fixerande i det han kallar för *fullbordan*. Bachtins uttryck för detta är det *arkitektoniska*. Och detta ordnande sker vad jag förstår omedvetet, automatiskt. Det finns ingen möjlighet att förstå världen, eller uppfatta det egna jaget, utan denna aktivitet eller funktion. För Bachtin är alltså detta ordnande beroende av andra subjekt: ”att vara är att kommunicera”.⁸⁹ Jag tänker mig detta som ett slags skapande aktivitet. Och hos Bachtin lyfts den alltså upp till en högre nivå i konsten, särskilt i den goda litteraturen.⁹⁰ Konsten, i varje fall den goda, är då en förhöjd form av varande och av kommunikation. Den är dialogisk. Givetvis kan skapandet av konst kunna till en del vara intuitivt oformulerat. Men det kan också vara medvetet reflekterande. Och jag förstår det som att Bachtins dialogiska metalingvistik också inbegriper en sådan idé om ett medvetet skapande. Då skulle detta arkitektoniska ordnande till exempel kunna inkludera arbetet med ett konstverk eller en utställning.

En hög grad av medvetenhet

Jag utgår alltså från att det är rimligt att tänka sig att man kan konstruera intertextuella eller dialogiska relationer medvetet.

Q: Det tror jag inte alls att man kan och därmed faller hela ditt projekt. Kaputt! Intertextualitet är en egenskap hos texter men också en receptionsteori och analysmetod, ett sätt att läsa och tolka men ingen manual för skapande. Intertextuella relationer är oavsiktliga till sin karaktär. Se här, svart på vitt!

Intertextuality is, in a sense, at this stage of its history, impossibly freighted with meanings and uses; the intertextual networks and chains of significance set going by the concept intertextuality are now almost impossible to contain, cover and summarize. It is therefore important to try to clarify what intertextuality is not: intertextuality should not be, but frequently is, used to refer to literary relations of *conscious influence* (between, for example, Samuel Beckett and James Joyce, or P. B. Shelley and William Wordsworth). Intertextuality should not be, but frequently is, used to refer to the *intentional allusion* (overt or covert) to, citation or quotation of previous texts in literary texts.⁹¹

Andreas: Ja, Allen har doktorerat och skrivit en hel bok om intertextualitet och verkar vettig. Men det finns, som du kanske vet, också olika uppfattningar inom ämnesområden.

Q: Jag skulle vilja påstå att hela ditt projekt faller, du erkänner ju Allen som en auktoritet. Intertextualitet kan inte skapas medvetet. Ajöss!

Andreas: Jag frågar honom helt enkelt så får vi se.⁹²

From: Andreas Gedin [mailto:a.gedin@telia.com]
Sent: 23 October 2007 13:49
To: Allen, Graham
Subject: Reflexivity in intertextuality?

Dear Dr. Allen,

I am a Swedish PhD student in Fine Arts at Valand School of Fine Arts, The University of Gothenburg, Sweden. At the moment I am studying intertextuality and have with great interest read your article on this subject. Especially this section: It is therefore important to try to clarify what intertextuality is not: intertextuality should not be, but frequently is, used to refer to literary relations of *conscious influence* (between, for example, Samuel Beckett and James Joyce, or P. B. Shelley and William Wordsworth). Intertextuality should not be, but frequently is, used to refer to the *intentional allusion* (overt or covert) to, citation or quotation of previous texts in literary texts.”

If I understand you rightly, it means that intertextuality is not a tool for constructing literary texts but to analyse them. On the other hand I am reading “Semiotics, the Basics” by Daniel Chandler. He is referring to Gérard Genette who lists intertextuality as a subtype of transtextuality and defines it as: *quotation, plagiarism, allusion*. Genette is obviously referring to conscious ways to use intertextuality. Chandler continues and adds different features of intertextuality and one of them is reflexivity:

reflexivity: how reflexive (or self-conscious) the use of intertextuality seems to be (if reflexivity is important to what it means to be intertextual, then presumably an indistinguishable copy goes beyond being intertextual).⁹³

In my project I try to relate intertextuality to the act of curating contemporary art shows and the aspect of reflexivity is crucial. My question to

you is: do you think that it is possible to consciously create an intertextual artwork? And if so, is it a proper or reasonable way of using the notion of intertextuality?

I am looking forward to hear from you.

Best Regards,
Andreas Gedin

Ämne: RE: Reflexivity in intertextuality?

Datum: Tuesday 23 October 2007 15.50

Från: Allen, Graham <g.allen@ucc.ie>

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Dear Andreas,

Thanks for your interesting email. My answer comes in the way I organise my book, *Intertextuality*, The New Critical Idiom, Routledge, 2000. Basically, that book is divided into: origins and the post-structuralist account of intertextuality (which would be fundamentally against notions of intentionality in its use of the term); 2. structuralist and other approaches (such as those of Harold Bloom) in which the term is used for more overtly intentional practices. The answer to your question is then it depends whether you follow a structuralist-inspired use of the term, such as the one used by Genette or whether you follow a more post-structuralist understanding of the term such as those to be found in Barthes and Kristeva. The word intertextuality, in other words, has been employed by different theoretical movements which are in themselves somewhat incompatible: as a consequence there are rather contradictory definitions and uses of the term, such as those to be found in Genette and Barthes (two uses of the term which cannot be reconciled, you have to choose between them). I'm not going to say what you should choose (and of course one chooses in subtle, non-totalising ways). I hope that helps.

Regards,
Graham

Ämne: Re: Reflexivity in intertextuality?
Datum: tisdag 23 oktober 2007 19.18
Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
Till: "Allen, Graham" <g.allen@ucc.ie>

Dear Graham,

Thanks a lot for a quick reply!

You have probably read Kristevas novel, "The Samurai". I am just finishing my reading and I believe it is obvious that she is eagerly trying to write a dialogical novel open for intertextual understanding. (And the Bakhtian dialogical approach must be able to be conscious) And at one point she meta-describes the novel (and the History) composed as the contours of a star. The story going back and forth from a centre, separating the arms of the star from each other.⁹⁴ So, when studying intertextuality it creates a consciousness about certain aspects, which are difficult to escape when you create art. [...]

Best,

Andreas

(Begreppet intertextualitet är uppenbarligen underkastat olika läsararter.)

From: Andreas Gedin [mailto:a.gedin@telia.com]
Sent: Fri 12/10/2010 11:06
To: Allen, Graham
Subject: Re: Reflexivity in intertextuality?

Dear Graham,

I am finishing my dissertation in artistic research and I am including comments, e-mails etc. Do you mind if I include your e-mail?

Best,

Andreas

From: Allen, Graham <g.allen@ucc.ie>
Sent: Fri 12/10/2010 17:06
To: Andreas Gedin
Subject: Re: Reflexivity in intertextuality?

Dear Andreas

,that's fine, you can use that, although I would perhaps temper my concluding statements about having to choose between Barthes and Genette, so you might need to include this email as well!

Good luck with it,
regards
Graham

Jag föredrar Gérard Genettes definition under samlingsnamnet *transtextualitet* under vilket intertextualitet ingår och olika slags medvetna etableringar av intertextuella samband:

Intertextuality: quotation, plagiarism, allusion;

paratextuality: the relation between a text and its 'paratext' – that which surrounds the main body of the text – such as titles, headings, prefaces, epigraphs, dedications, acknowledgements, footnotes, illustrations, dust jackets, etc.;

architextuality: designation of a text as part of a genre or genres (Genette refers to designation by the text itself, but this could also be applied to it framings by readers);

metatextuality: explicit or implicit critical commentary of one text on another text (metatextuality can be hard to distinguish from the following category);

hypotextuality (Genette's term was hypertextuality): the relation between a text and a preceding 'hypotext' – a text or genre on which it is based but which it transforms, modifies, elaborates or extends (including parody, spoof, sequel, translation).⁹⁵

För att inte begränsa mig i onödan inkluderar jag Genettes definition i min. Och läsare och författare skall inte begränsas till läsare eller författare av texter utan skall i min användning uppfattas i vid bemärkelse och

som innefattar inte bara konstnärer och betraktare utan också metalingvistikens generella filosofi om människan.

Det anslående med Genettes varianter av intertextualitetsbegreppet (citat, plagiat och allusion) i det här sammanhanget är att de tre typerna av intertextualitet är exempel på *medvetna* kopplingar till andra texter vilket utesluts Allens definition ovan. Denna definition gör det då möjligt att till exempel tala om intertextuella, medvetet kalkylerade relationer mellan verken i en curaterad utställning. Och detta är inte bara en begreppsexercis utan viktigt i sammanhanget. Paraplybegreppet trans-textualitet gör det lättare att förstå en curaterad utställning och enskilda konstverk. Det gäller alltså bara att inte tappa kraften i det ursprungliga intertextualitetsbegreppet. Chandler definierar olika egenskaper i sin underavdelning intertextualitet. Han följer inte riktigt Genette eftersom han inkluderar egenskaper som författaren *inte* kontrollerar:

structural unboundedness: to what extent the text is presented (or understood) as part or tied to a larger structure (e. eg. as part of a genre, of a series, of a serial, of a magazine, of an exhibition, etc) – factors which are often not under the control of the author of the text.⁹⁶

David: Jag har lite svårt att förstå konflikten. Så som jag uppfattar begreppet intertextualitet så är det en egenskap (natur) hos texten. Man kan då naturligtvis tillfoga referenser som då ingår bland de intertextuella relationer som alltid uppstår/ingår. Hela diskussionen/åtskillnaden känns som ett steg tillbaka in i ”det intentionella felslutet”. Plötsligt blir författarens/konstnärens *avsikt* viktig!?! (Och vad vet vi säkert om den i de flesta fall?)

Andreas: Min avsikt är inte att återupprätta konstnärssubjektets privilegium att förstå sina verk. Däremot är det viktigt för mig att i den konstnärliga forskningens praktik betona att jag som konstnär också arbetar medvetet, liksom en curator gör. Det är alltså *processen* jag syftar på, inte verket. Då undviker man det intentionella felslutet. Konflikten ligger förstås i att konstnären så ofta fortfarande betraktas som den ädle vilden.

Chanders begrepp är alltså vidare och inkluderar både Genettes medvetet konstruerade intertextualitet och Allens omedvetna variant.

Kristevas – och Bachtins – syn på reflexiva intertextuella verk är svårare att få fatt på.

Nils: Ja, eftersom det handlar om ett villkor för alla texter.

Andreas: Jo, men det utesluter inte den medvetna konstruktionen av detta slags relationer. Ett sätt att frilägga den är att notera att de båda har en moralisk syn på estetiken och reflexiviteten. Både Bachtin och Kristeva uttrycker mer eller mindre direkt att en dialogisk roman inte bara går att skapa utan man *bör* också göra detta: estetik och etik sammanfaller.⁹⁷ Och på en direkt fråga, genom en gemensam bekant, Fanny Söderbäck, svarar hon på frågan om det rimliga i att medvetet skapa intertextuella kopplingar:⁹⁸

Ämne: intertextualitet

Datum: torsdag 28 augusti 2008 14.05

Från: Fanny Soderback <fannymatilda@yahoo.com>

Svara till: fannymatilda@yahoo.com

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Konversation: intertextualitet

Andreas,

tillbaka i New York igen, efter ett par intensiva dagar i Frankrike. tyvärr blev det inte mycket tid att snacka filosofi [...] jag hann dock fråga henne din första fråga, den om möjligheten till medveten intertextualitet. hon svarade helt enkelt att det är möjligt – att en författare eller en konstnär alltid på ett omedvetet plan skapar och ingår i intertextuella kopplingar, men att detta också kan göras medvetet. hon hävdade dock bestämt att den tidigare sorten (den omedvetna) är långt mer effektiv och viktig. Den senare är möjlig men får inte lika djupgående konsekvenser. Hoppas detta hjälper!

allt gott,

Fanny

I Kristevas roman *Samurajerna* finner jag också ett explicit uttryck för en medvetet formulerad vilja att skapa det Bachtin kallar för en dialogisk roman som följaktligen vill vara ett lämpligt objekt för intertextuella analyser. Olga är Kristevas alter ego:

Fördelen med ett liv (eller en historia) som på så sätt är ordnat som en stjärna, där saker rör sig utan att nödvändigtvis sammanfalla, utvecklas men stöter inte ihop, och där varje dag (och kapitel) är en ny värld som låtsas glömma den föregående, är att det motsvarar en tendens som verkar vara grundläggande för världen: dess medfödda expansionstillstånd, dess utvidgning. [...] Man skulle alltså inte kunna visa upp Olgas och hennes vänners liv på annat sätt än i en roman i stjärnform, och det är tråkigt för dem som föredrar att cirkeln är sluten.⁹⁹

Kristeva uttrycker här sitt litterära program i en metarefleksion som verkar vara en litteräriserad variant av Bachtins program. Textmassan växer oavbrutet och det riktiga är att undvika den linjära berättelse som är den monologiska romanens.

En annan viktig aspekt på romanen i Kristevacitatet ovan är att hon talar om den som en utbredning i rummet snarare än en utveckling över tid. Även om tiden tycks dominera kronotopen så belyser intertextualitetsbegreppet och det dialogiska i ovanligt hög grad rumsliga aspekter på litteratur. Jag tror inte heller att det är en tillfällighet att Bachtin använder begreppet arkitektur, som är rumsligt, för att tala om det dialogiska organiserandet i helheter. Geograferna Holloway och Kneale visar på den rumsliga aspekten (topos) i Bachtins dialogiska tänkande.¹⁰⁰ De pekar på vikten av *law of placement* för Bachtin, detta att de dialogiska subjekteten alltid befinner sig i ett rum, att den dialogiska händelsen därför är rumslig. Och detta rum är förbundet med en samtidighet (kronos), den är en händelse i tiden. I detta sammanhang vill jag också understryka att intertextualitet bygger på en idé om händelser som utspelar sig *mellan* läsare och text, mellan författare och hjälte och så vidare. Det är för Bachtin ett slags sociala händelser och jag kan inte tänka mig sådana utan något slags rumslighet. Sammantaget jag tror därför att det är både möjligt och fruktbart att tala om rumsliga händelser som till exempel utställningar i intertextuella, dialogiska termer.

II

Upphovsmannen

En död diskussion

Bachtin intresserade sig för Marburgskolan och på dess fokusering på processen, på världens tillblivelse. Han ligger som nykantian i sina tidiga texter nära idén om perceptionen som ett ordnande och detta betraktas i sin tur som en estetisk operation: ”In those essays, the individual subject is conceived as similar to the artist who seeks to render brute matter, a thing that is not an art work in itself (independent of the artist’s activity), into something that is the kind of conceptual whole we can recognize as a painting or a text.”¹ Bachtins syn på konstnärligt skapande är alltså intimt förknippad med hans allmänna filosofi. Intresset för läsaren som en skapare i läsningen innebär inte att författaren skall betraktas som död. Jag förstår det snarare som att författaren och läsaren byter plats titt som tätt, eller i varje fall att platserna inte är tydligt åtskiljda, att de liknar varandra, att det läcker mellan dem, att de kan vara utbytbara.

Q: Men författaren finns! Varje dag läser jag om författare, jag organiserar min bokhylla efter deras efternamn. Och så vidare.

Roland Barthes: To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.²

Q: Men, vänta ett ögonblick! Om det inte finns en författare, så verkar det på Barthes som om det funnits en sådan, *vem* är det annars som är död?

Andreas: Kanske man kan uttrycka det som att det författarbegrepp som vi vanligtvis använder inte fungerar särskilt väl.

Q: Han skrev om ”författarens död”!

Andreas: OK. Jag instämmer. Oavsett om man är författare eller konstnär, så måste man, strunt samma vad Barthes egentligen avser, trots allt acceptera det faktum att det är någon som gör någonting. En författare skriver en text. Sedan kan man som Bachtin problematisera dessa funktioner. Hans förståelse av konstnärens funktion var att denne var en "first artist" som intar en etisk position genom sitt skapande arbete – form med ett innehåll.³

Michel Foucault: Om en individ inte var författare, skulle man då kunna säga att det som han skrivit eller sagt, det som han lämnat efter sig i sina papper och det som man kunnat återge av hans yttranden kan kallas ett "verk"?⁴

Andreas: Ett av de stora problemen med frågan om vad en upphovsman till ett konstnärligt verk är tror jag bottnar i den klibbiga och individcentrerade genikult som sitter så hårt fast vid denna figur. Om man i stället till exempel talar om en arkitekt blir det lite lättare att se andra perspektiv. Det är till exempel uppenbart att ett flerfamiljshus i Stockholm från 1880-talet är präglad av inte bara en individ utan av en tid och av det material som valts, av de hantverkare som utfört arbetet och av beställarens tycke, smak och penningpung. Men valet måste förstås inte stå mellan Barthes uppenbara provokation och ett romantiskt geni.

Q: Ursäkta, men det där med den döde författaren känns minst sagt som en död diskussion. Jag orkar inte göra den resan en gång till. Byt spår!

Andreas: Eftersom jag varit verksam som konstnär i mer än tjugo år kan en del frågeställningar som fortfarande upptar mig tyckas vara överspelade för andra. Jag tror dock att Barthes provokation liksom mycken teori som dominerade 1980- och 90-talen har drabbats av ett märkligt öde. Dels har de blivit assimilerade och bitvis utslätade inom en samtidsorienterad konstnärlig och intellektuell diskurs. Samtidigt har de inte blivit en del av förståelsen av konst och litteratur utanför denna diskurs. Detsamma gäller synen på filosofi där det finns en mindre men tydlig grupp som omfattar en så kallad kontinental tradition samtidigt som en anglosachsisk hållning dominerar fältet.

Q: Hå, hå, ja, ja ...

Andreas: Och bortsett från Barthes så är det Bachtin som intresserar mig mest. Och han har inte tagit livet av författaren eller upphovsmannen.

Q: Nej, bara avväpnat honom.

Andreas: ... eller henne ...

Q: Och vem är du i sådana fall? Du som upprepar dessa dammande påståenden i skrift?

Andreas: Och vem är, i sådana fall, då du? För övrigt är diskussionen om upphovsmannaskap akut i den värld av nerladdning, uppladdning och copyrightfajter vi lever i.

Q: Det är väl inget problem för dig. Det finns ju inga författare i din värld.

Andreas: För det första har jag aldrig påstått något sådant. För det andra förstår jag det som att det Barthes menade var att författaren är en i ringdansen och inte en solitär skapare i en predikstol. Bachtin, som jag följer här, argumenterar hursomhelst inte för att läsaren/lyssnaren skulle vara identisk med författaren. Lyssnaren har en alldeles egen, oersättlig position.⁵ I detta argumenterar Bachtin, ett halvt sekel i förväg, alltså mot Barthes provokation om ”författarens död”.⁶ Barthes argument, som också fanns hos Bachtins samtida, är att litteraturen består av text, och att ingen äger orden⁷: ”The text is a tissue of quotations [...] His [författarens] only power is to mix writings”⁸. Följaktligen blir orden litteratur först när de aktiveras av läsaren i läsögonblicket. Läsaren blir för Barthes den författare Bachtin har beskrivit, den som organiserar ett befintligt material: ”[The reader] is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.”⁹ Den situation Barthes beskriver framstår i hög grad vara begränsad till händelser i läsaren. För Bachtin är läsandet en vidare social händelse: ”om ett konstverk betraktas som *organiserat material*, som ett ting, kan det ha betydelse endast som stimulus till fysiologiska eller psykiska tillstånd, eller få något slags utilistisk praktisk användning.”¹⁰ Kristeva, som alltså är verksam som psykoanalytiker, uttrycker det som att Bachtins författarfunktion innebär upprättandet av en plats med potentialer för läsaren:

[The writer] becomes an anonymity, an absence, a blank space, thus permitting the structure to exist as such. At the very origin of narration, at the very moment when the writer appears, we experience emptiness. We

see the problems of death, birth and sex appear when literature touches upon this strategic point that writing becomes when it exteriorizes linguistic systems through narrative structures (genres). On the basis of this anonymity, this zero where the author is situated, the *he/she* of the character is born.¹¹

Författaren är här samtidigt en plats, och en som lämnar plats.¹² Det är på denna plats författaren organiserar sitt material, för att sedan överlämna scenen till publiken. Denna levande dubbelhet är typisk för Bachtins tänkande och påminner om dekonstruktionen, något som jag återkommer till. En skapande händelse är en organisation i tiden: ”Författaren intar en ansvarsfull position i varats händelse, har att göra med moment av denna händelse, och därför är också hans verk ett moment av händelsen.”¹³ Här förstår jag Bachtin som att författaren skapar i ett tidsmoment och följaktligen är en del av denna tid. Då blir läsningarna skapande eftersom de äger rum i ”varats händelse” vid andra tillfällen. Tidsaspekten är viktig, och eftersom varje ögonblick (och händelse) per definition är unikt så är läsandet det också. Dessa skapande dialogiska skeenden utspelar sig alltså både i tid och också rum, i en kronotop.

Kristeva intresse för det psykoanalytiska och förståelsen av Bachtins författare som en spelplats har uppenbarligen sina förtjänster. Men Bachtins formuleringar kring författaren som en *gränsvarelse*¹⁴ – liksom samtidigt närvarande och frånvarande – är än mer fruktbara.

Thus, life does not act upon the utterance from without, it permeates it from within as that unity and communality both of the being which surrounds the speaker, and, of the essential evaluations which grow out of the being, evaluations which are necessary to any meaningful utterance. Intonation lies at the border of life and the verbal part of utterance, as it were pumps the energy of the real-life situation of the discourse, it imparts active historical movement and uniqueness to everything that is linguistically stable. Finally, the utterance reflects in itself the social interaction between the speaker, the listener and the hero; it is the product and fixation in verbal material of their living intercourse.¹⁵

Denna talare är en mer aktiv instans än Kristevas ödsliga plats och kan därför härbärgera mer av konstnärens medvetna konstruerande. Och det verkar som om denne mer aktive författare också placeras tydligare i rummet. Det är en närvaro i motsats till den Kristevas Bachtinske författare som agerar genom frånvaro.

Redaktören & Curatorn

Om man argumenterar för att det curatoriska arbetet är ett konstnärligt arbete så uppstår intressanta problem vad gäller de sociala positionerna. Konstnären får till exempel offra sin romantiska aura, men kommer i stället att bli intellektuellt jämbördig med curatorn. Curatorn å sin sida kan förlora delar av kontrollen över både formuleringsprivilegier och makten över projektens produktionsmedel. Därför tror jag att det ligger sociologiska, ideologiska skäl bakom önskan att behålla curatorpositionen intakt genom att klyva den i en administrerande utställningsmakare och en konstnärlig, gestaltande curator. Vid första anblicken kan det tyckas vara klokt att använda den franske filmregissören François Truffauts separation mellan en regissör som utför ett rent regihantverk utifrån någon annans manus (*metteurs en scène*) och den autonome skaparen (*auteur*) som skriver manus, regisserar, klipper och så vidare. Heinich och Pollak skriver redan 1989 om den nya curatorrollen, som de definierar som densamma som filmens auteur.¹⁶ Utgångspunkten är en utställning på Centre de Pompidou – *Vienne à Paris*, 1988. Den auteur/curator de definierar är mycket lik den *frilanscurator* som dominerat den västerländska konstscenen från 1990-talet och framåt. Denna position är i dag fullkomligt etablerad.¹⁷ Givetvis kan man skriva denna historia på detta vis. Yrkesroller förändras över tid. Men följer man mitt resonering tillsammans med Bachtin hamnar frågan i ett annat ljus. Om man med honom betraktar konst som språk, och språk som ett befintligt material som en författare, eller en curatorn organiserar så blir det ingen väsentlig skillnad mellan om en regissör regisserar sitt eget eller någon annans manus. Det väsentliga är om regissören är bra på att regissera eller ej, om han eller hon så att säga blåser liv i projektet. Manusets ägs av alla då det kommer ut i ljuset. Skådespelarna använder det språk de erbjuds i samarbete med regissör, kollegor, fotograf och så

vidare. Det språk de talar och de handlingar de utför, tar plats i ett gemensamt socialt rum oavsett vem som först plitit ner manuset. Detsamma skulle kunna gälla utställningen: när verken är på plats i ett specifikt sammanhang är de aktörer i den film utställningen utgör. Det är också så jag förstår Harald Szeemanns utställningssyn. Denna har eventuellt sin grund i att han ursprungligen arbetade med teater och intog mer av en regissörsposition än rollen som en beundrande utställningsintendent – även om han explicit förnekade detta:

Does art need directors? The answer is a decisive "No". Directing clearly refers to the world of the theatre, not to the fine arts. So let's forget about directors and talk about professional exhibition organizers, authors, or better, yet, curators. After all, the word "curator" already contains the concept of care.

In my own experience, I have come to believe that an exhibition should be arranged in a space as a nonverbal witness to the curator's understanding of an artwork, an oeuvre, an overall vision, or selfchosen topic.¹⁸

Visserligen har Szeemann rätt i att konst inte behöver regissörer, men det kategoriska avvisandet av regissörsrollen i konstsammanhang med argumentet att den är exklusiv för teatertraditionen är inte bara onödigt utan direkt felaktigt. Påståendet tycks ha andra skäl än det redovisade – vi liksom inträder i en pågående dialog och verkar ha missat den föregående talaren. Det Szeemann beskriver kan i hög grad liknas vid en regissörsfunktion: någon som har en samlande idé (temat), och som välvilligt men bestämt organiserar och tar hand om sina skådespelare, fotograf, scenograf med flera (verken).

De curatoriska praktikerna kan summariskt och polariserat beskrivas som å ena sidan ett diktatoriskt utväljande, och å den andra som ett processinriktat samarbete. Jag tror att ytterst få curatorer i dag, till skillnad från Szeemann, skulle vilja beskriva sig som konceptuellt diktatoriska ("an overall vision, or selfchosen topic"). I stället är det samarbete som står överst på agendan. Men man undslipper inte maktförhållandena genom detta slags etiketterande och simulerade samarbeten där maktförhållandena är intakta men inte formulerade som sådana. Det tjänar bara

till att dölja vem som innehar makten och därmed slipper deltagarna ta ansvar för sina positioner. För att tala med Bachtin lever man inte upp till det existentiella och oundvikliga kravet på ett yttrande – alltså det oundvikliga tvånget att svara (answerability, att reagera) utifrån den situation vi befinner oss i. Passivitet är förstås också ett svar.

Däremot tror jag att, om man släpper frågan om olika slags curatoriska positioner, och i stället lyfter fram både curatorm, och konstnären, som läsare – i vid bemärkelse – så finns det mycket att vinna. Det behöver inte innebära att curatorm/konstnären utför en intertextuell analys på mikronivå. Jag tror att många curatorer och konstnärer faktiskt betar sig som de flesta läsare av romaner: de utför mer eller mindre medvetet ett intertextuellt läsande, ett bearbetande av ett givet material. Låt oss för ett ögonblick säga att curatorm är författaren, och att konstverken är hjältar. Då är intressant nog den curator som låter konstnärerna – eller snarare verken – ’vara i fred’, och inte lägger sig i arbetet, som håller distansen så att positionerna hålls tydliga, en curator som intar en författarposition och befolkar romanen med monologiska hjältar. Man skulle ju kunna tro att motsatsen gällde, att det är den curator som på detta sätt står tillbaka som släpper fram konstnärrens röst. Men denna curatoriska praktik förstår jag som monologisk, som att betrakta verken som sig själva nog, som färdiga. Ofta blir detta tydligt i utställningar med generella teman som etnicitet, kön, teknik eller som historisk epok. (Men detta slags läsart kan förstås förekomma i alla slags curatoriska sammanhang.) Verken läses då inte aktivt utan tillskrivs på förhand en bestämd röst då de får *representera* ett tema, för någonting större, som det ofta finns en redan rådande konsensus kring. Inga nya aspekter lockas fram utan konventioner bekräftas. Utställningens representativa tema vill locka fram likhet på ett sätt som slätar ut övriga skillnader. Med Bachtins ögon är detta slags utställningar (om än inte alltid) samstämmiga, homofona. På detta vis blir curatorm, verken och också konstnärerna monologiska. ”Visionen” är definierad och färdigförpackad och curatorm som packar upp den vet alltså redan vad som finns i paketet. Det problematiska med detta slags curaterande är att det alltså riskerar att begränsa verkens och publikens möjligheter och låser verket i stället för att sätta det i spel i en dialogisk händelse.

Kanske är det lättare för mig i egenskap av konstnär att i denna mening inta en mindre respektfull hållning till konstverken. Och jag uppfattar den ”respektfulla” attityd som jag skisserar ovan, som ett monologiskt, distanserat kanoniserande och som ett uttryck för hur man avvärjar konsten genom att upphöja den. Här är det inte fråga om det goda mötet mellan Dostojevskij och hans hjältar som Bachtin talar om utan snarare släckta verk i gyllene burar. Den jämbördighet, den relation mellan hjältarna och författaren som han finner i Dostojevskijs författarskap bygger på en jämbördig dialog: ”vi ställs inte längre inför hjältens verklighet utan inför den rena funktionen av hur hjälten uppfattar denna verklighet.”¹⁹ Bachtin kallar det för en liten kopernikansk revolution då romanen går från att ha en författare som definierar och karaktäriserar hjälten till att detta arbete överförs till hjälten genom hans självmedvetande (självreflexion, eller reflexion). Detta skall inte förstås som att författarrösten står tillbaka för hjältens röst utan att de för en jämbördig dialog. Författaren har stigit ner från sin allvetande position och blivit hjältens like. Detsamma skulle alltså gälla verken i en utställningssituation. Respekten för verken utövas snarare i dialog än genom att upprätta ett om än ”respektfullt” avstånd. Och denna dialog eller respekt för verken är vad jag finner i Lucy Lippards något provokativa och diktatoriska formulering av den curatoriska positionen:

As a writer, I equate curating with choosing the illustrations for a book. This won't please artists, but most exhibitions do in fact illustrate some curator's ideas. Books and shows both involve collaborations with artists, directly or indirectly, giving the writer/curator a chance to say something visually.²⁰

Bachtin analyserar alltså inte bara Dostojevskijs verk utan betraktar det också som bättre i en normativ mening.²¹ Estetik och etik sammanfaller i det att det dialogiska och polyfona är bättre än det monologiska. Bachtin talar vidare om att det i relationen mellan författaren och hjälten ”utspe-las den konstnärliga händelsen mellan två själar (nästan inom gränserna för ett enda möjligt värdemässigt medvetande), och inte mellan en ande och en själ.”²² Här finns alltså ett slags nästan-sammanblandning, trots

den viktiga åtskillnaden. Författaren uppfylls av hjälten, stiger in i hjälten medvetande, men är alltid en annan. Och så kan också curatorn förhålla sig till verken (inte till konstnärerna!). Curatorn tillägnar sig verken och skapar dem i denna mening, utför liknande uppgifter som konstnären men är inte identisk med denne. Däremot så kan jag inte se någon konstnärligt kvalitativ skillnad på deras arbeten. Det ideal jag tänker mig lockar fram intressanta sidor i verken utan att låsa dem. Utställningarna som är en del av mitt doktorandarbete är försök i denna riktning.

Jacques Derridas idé om ett centrum som inte är en fixerad plats utan en *funktion*²³ tycks mig passa konstnärens och curatorns positioner, vilka i sin tur ligger nära Bachtins författare.²⁴ Funktionen innebär ett organiserande, ett upprättande av en diskurs, ett administrerande av språk.²⁵

Q: Så du menar att konstnären är en byråkrat som, så att säga, sorterar papper och sätter in dem i pärmar?

Andreas: Jag försöker att inte ha fördomar om byråkrater. Men visst har det en annan klang än en *bricoleur* ... Oavsett yrkesbeteckning tänker jag mig konstnären som det centrum Derrida talar om. Som den – visserligen illusoriska – organiserande princip som tillhandahåller strukturen, men inte är en del av den.²⁶ Vi är dömda till *bricolage*, Claude Lévi-Strauss begrepp för att vi konstruerar verkligheten med vad vi har för handen (likasom vi är dömda till Bachtins dialogiska värld).²⁷ Motbilden till bricoleuren är *ingenjören* som är sitt eget centrum och sin egen orsak. Den ingenjörposition som Lévi-Strauss beskriver tycker jag är, bland annat, identisk med vad man brukat kalla för en modernistisk konstnärsroll. Vanligtvis så brukar den moderne konstnären inte associeras med ingenjörens rationalitet utan snarare med någon som bricolerar, knåpar ihop saker. Tänk bara på myten om ateljén och konstnärslivet som ett slags rörligt lager av material för bricolerande. Men om man tänker efter så är den modernistiske konstnären snarast bricoleurens motsats. Ingenjören-konstnären manifesterar den högmodernistiska föreställningen om att härbärgera en kärna, bära på eget språk, sin egen syntax. Så här till exempel: ”Jag sökte ett språk. Jag hade fått för mig att jag hade ett eget språk gömt inom mig, och den dag jag väl funnit det, så skulle också mina övriga svårigheter lösas.”²⁸ Men lika lite som det kan finnas någon rent monologisk litteratur, så är det svårt att föreställa sig en hundra procentig ”ingenjör”. Och Derrida

argumenterar – givetvis – för att även ingenjören är en myt.²⁹ Han dekonstruerar begreppet, upplöser Lévi-Strauss dikotomi – ingenjör/bricoleur – och hävdar att ingenjören är en mytisk konstruktion uppfunnen av bricoleuren. Derrida befinner sig återigen i kedjetänkandet: om inte bricoleuren är ett centrum, upphov och så vidare så måste denne också föregås av andra funktioner. Jag tänker mig att konstnären-bricoleuren-administratören- författaren är ett slags drivankare som stabiliserar en struktur och gör spelet möjligt.

Det som fullbordas är inte orden, inte materialet, utan en mångsidig upplevd del av varat. Den konstnärliga uppgiften organiserar en konkret värld: den rumsliga, med dess värdemässiga centrum – den levande kroppen, den tidsliga med dess centrum – själen, och slutligen den innebördsliga, och alla dess världar i deras konkreta, varandra genomträngande enhet.³⁰

Här uttrycker Bachtin den centrala idén om författaren som en individ, eller en funktion, som *organiserar* ett givet material.³¹ Denna estetiska verksamhet innebär ett slags insamlande och förtätning av världen.³² Denna funktion (snarare än position) kräver ett visst avstånd för att materialet skall bli synligt.³³ Att i så hög grad distansera texten från författaren som bland annat Barthes gör är mer problematiskt. Michel Foucault gör iakttagelsen att en text som, så att säga, saknar ursprung (författare) framstår som mer mystisk än en författarfigur. Den har en transcendental för att inte säga teologisk karaktär.³⁴ (Man tänker osökt på den obefläckade avlelsen.) Det finns givetvis en konstnär/författare/curator som gör någonting. Foucault tar upp detta i sin essä *Vad är en författare?* som publicerades samma år, 1969, som konstnären Anthony Robbin intervjuade Robert Smithson. I ateljén talar de om samma frågeställningar, om relationen mellan verket och konstnären.

Robert Smithson: People who defend the labels of painting and sculpture say what they do is timeless, created outside of time; therefore the object transcends the artist himself. But I think that the artist is important, too, and what he does, the way he thinks, is valuable, whether or not there is any tangible result [...] ³⁵

Anthony Robbin: It isn't so necessary for the artist to render this chaos

into form so much as to expose the fact that ...

Smithson: It's there.

Robbin: Yes. Not only that it's there, but that he is dealing with it, manipulating it, speculating about it.

Andreas: Kunde inte sagt det bättre själv. Jag uppfattar det som att deras föreställningar om konstnären ryms jämte både Bachtins och Foucaults idéer om författarfunktionen som en organiserande princip.

Q: Jaha, så var konstnären tillbaka i högsätet.

Andreas: Nej, jag följer bara inte Barthes i strypningen av konstnären i det famösa uttalande om författarens död.³⁶ Jag kan inte hålla med historikern Erich Gombrich och hävda att all konst är "a manipulation of vocabulary" rather than a reflection of the world."³⁷ Det dialogiska anslaget saknas här. Manipulerandet, administrerandet, redigerandet, organiserandet utesluter väl inte speglandet av världen? Och det utesluter inte alls en upphovsman, men däremot låter det oss tala om denne i andra termer.³⁸ Curatorns position skulle kunna tänkas vara motsatsen till antologiredaktörens eftersom denne kan redigera texter, stryka, möblera om och kräva nya versioner om författaren är tillgänglig. Då är två eller flera personer inblandade i ett slags dialogiskt förhållande. Jag vill dock hävda att också curatorn gör stora ingrepp i konstverket genom den tolkning av det som manifesteras i att det väljs ut till ett sammanhang, hur det presenteras i både skrift och installerat i ett rum, den relation som upprättas till andra verk och så vidare. Detta är gestaltningar som i hög grad skapar verket. Och i denna mening anser jag att curatorn utför ett konstnärligt arbete. Men det är först då curatorn erkänner denna makt en intressant dialog kan upprättas med verken, och konstnärerna.

Om man alltså överför intertextualitetsbegreppet på konsten så bli inte curatorn den ende som strukturerar ett befintligt material, utan detsamma gäller konstnären, som liksom curatorn också sätter sig på den intertextuelle författarens stol. Curatorn arrangerar i ett makrokosmos-konstverk där enheterna består av enskilda konstverk, eller snarare aspekter på konstverk. Om man accepterar resonemanget råder det ingen väsentlig skillnad mellan curatorn och konstnären, rollerna sammanfaller, de verkar vilja sitta på samma stol i leken hela havet stormar. Och det är detta jag försökt iscensätta i utställningsprojektet *Step by Step*, och redan i

utställningen *Taking Over*. Utställningen kan då betraktas som en konstform som blev än mer tydlig och möjlig under det sena 1900-talet:

The exhibition as a way of communicating ideas beyond the specific work, as a way of creating assemblages of conflicting models, made it possible for the artist to emerge as a curator, and inversely the critic could appear as an artist.³⁹

Andreas: Citatet ovan är hämtat ur en essä av Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein där de argumenterar för möjligheten för filosofen att tänka genom utställningen, för en ”’curatorial turn’ of radical thought”.⁴⁰ Detta tänkande med rummet i rummet skulle kanske kunna dockas till den rumsliga aspekten i Bachtins tänkande, till den dialogiska socialiteten. Birnbaum och Wallenstein tänker sig med Lyotard att curaterandet/filosoferandet får rumslighet genom ett bruk av sensoriska medel. Så som jag använder mig av Bachtin är tänkandet kopplat till språket som i någon mening är rumsligt, kronotopiskt till och med, genom dess fundamentala dialogiska sociala karaktär. Men man kan också tänka sig utställningens ordning som i varje fall en metafor för en organiserande kantiansk kunskapsapparat vilken inkluderar båda dessa idéer om tänkandet i eller genom utställningen. Däremot skulle jag vilja tillägga att detta filosoferade i curaterandet trots allt borde innebära att den konventionelle curatören och konstnären får ett slags filosofisk status.

Q: Men det får knappast plats två ändalykter på en och samma stol. Riskerar ni inte att hamna mellan stolarna?

Andreas: Om man förenar Konstnären och Curatören i en Redaktör så vinner man inte bara nya positioner utan tvingas också ge upp något, lämna plats.⁴¹ Benjamin Buchloh såg tidigt hur ”[The] aesthetics of administration” under 1960- och 1970-talen förvandlats till ”The administrator of aesthetics”.⁴²

Miwon Kwon: Concurrent with, or because of, these methodological and procedural changes, there is a reemergence of the centrality of the artist as the progenitor of meaning. This is true even when authorship is deferred to others in collaborations, or when institutional framework is self-consciously integrated into the work, or when an artist problematizes

his/her authorial role. On the one hand, this “return of the author” results from the thematization of discursive sites, which engenders a misrecognition of them as natural extensions of the artist’s identity, and the legitimacy of the work’s critique is measured by the proximity of the artist’s personal association (converted to expertise) with a particular place, history, discourse, identity, etc. (converted to content). On the other hand, because the signifying chain site-oriented art is constructed foremost by the movement and decision of the artist, the (critical) elaboration of the project inevitably unfolds around the artist. That is, the intricate orchestration of literal and discursive sites that make up nomadic narrative *requires* the artist as a narrator-protagonist. In some cases, this renewed focus on the artist in the name of authorial self-reflexivity leads to a hermetic implosion of (auto)biographical and subjective indulgences.⁴³

Q: Sa jag inte att du ägnar dig att omständligt sparka in vidöppna dörrar!

Andreas: Jo det sa du. Ja, det ligger förstås mycket i detta Kwon uttrycker. Lite ofint uttryckt har det funnits ett drag av välvillig kolonisation hos vissa konstnärer som arbetat platsspecifikt. Och denne återuppståndne upphovsman har liksom alla resenärer någonting att berätta både för de han besöker och för de som blivit kvar därhemma. Men jag är inte helt överens om denna gestalts mer symboliska ”återvändande”. Jag tror snarare att han eller hon hela tiden varit på plats, om än lätt maskerad i en simulerad död. Konstnären dog aldrig på riktigt.

Q: Då kanske du kan vara bussig stryka kapitlet om ”Upphovsmannen” som handlar om denna död.

Andreas: Nej. Så som jag förstår framför allt Bachtin – men också Barthes – så handlar det inte om någon inträffad död. Det är inte fråga om några historiska betraktelser utan om filosofiska påståenden. Jag tror att konstnären hållits till liv av mer sociologiska skäl. Om man verkligen skulle byta platser så skulle det uppstå ett slags bytesekonomi. Kulturellt kapital byts till exempel mot reda pengar. Och Baskern – den romantiska friheten – säljs mot inflytande över utställningssituationen, budget och så vidare. Curatorn förlorar då en del inflytande, men vinner en större konstnärlig frihet, och erkännande i det curatoriska arbetet.

Q: Dessa curatorer som alltid är så välskraddade, de kommer inte att se vidare smarta ut i basker.

Andreas: I den nyvunna friheten kan man också välja bort klädesplagg.

Q: Hursomhelst så går det inte att sitta på två stolar samtidigt.

Andreas: Nej, i varje fall inte i samma ögonblick. Men allteftersom leken pågår uppstår nya sittmöjligheter. Analogin fungerar väl vad gäller den konstanta bristen som kan formuleras som den saknade stolen. Det är denna brist som genererar lekens energi.⁴⁴ Däremot så är minskningen av antalet platser i leken inte relevant för analogin.

Q: Blir det inte tråkigt om alla blir en grå massa av ”redaktörer”. Jag förmodar att de vanliga läsarna/utställningsbesökarna också kan betraktas som redaktörer.

Andreas: Ja, det är en rimlig konsekvens. Visst finns det en risk för utslätning i att kalla alla för redaktörer. Tänk i stället att det uttrycker en viss funktion, en aktivitet, en position som är möjlig att inta. Och det finns en viss poäng med det nivellerande eller kollektiverande draget eftersom det betonar någonting mindre hierarkiskt.

Q: Så ”författaren” har återdött nu igen?

Andreas: Inte alls, har jag ju sagt. ”Författaren” mår alldeles utmärkt och tycker bara att det är trevligt att ha fått sällskap.

Q: Så det är alltså ”Curatorn” som är död, eller i varje fall har andningssvårigheter?

Andreas: Eventuellt, men då av andra orsaker. Ett exempel är de många biennaler som ofta curateras av frilansare, och där ett maktkritiskt perspektiv är vanligt. Detta kan samtidigt ge curatorerna problem med sin identitet. Hur kan man vara en i mängden och på samma gång vara ett slags verkställande direktörer med både den ekonomiska och curaterande makten? Jag tycker mig ha märkt en tendens hos en del curatorer att försöka maskera sina positioner genom samarbeten och delegering. Men om man inte erkänner sin makt kan man inte heller avstå från den.

Q: Och vad har detta med redaktörer att göra?

Andreas: Det är ett sätt att försöka bringa klarhet i curatorns position och funktion. När konstnären måste omförhandla sin position, måste också curatorn lämna plats.

Q: ... jag känner en vind ... jag hör musik ... någon spelar upp till dans ...

Andreas: ... hela havet stormar ...

Romantexten är levande för Bachtin, vi stöter på den mänskliga rösten i den, om än förmedlade genom många led.⁴⁵ Bachtin är noga med att skilja på liv och litteratur, men det behöver inte innebära att det är täta skott mellan liv och dikt. Michael Holquist har formulerat analogin att befinna sig i olika rum innebär inte att man inte kan befinna sig i samma hus: "Both art and lived experience are aspects of the same phenomenon, the heteroglossia of words, values, and actions whose interaction makes dialogue the fundamental category of dialogism."⁴⁶ Bachtin skiljer på värld som är *gestaltad i texten* och den *textskapande* världen. Den förra finns i verket, i den senare ingår författare, eventuell uppläsare, åhörare och läsare. Och, vilket är viktigt, dessa två världar, den i verket gestaltade och den gestaltande (författare, läsare ...) skall inte sammanblandas även om de inte är fullkomligt åtskilda. Det pågår ett oupphörligt utbyte mellan dem. De är oupplösligt förenade, bundna till varandra. Bachtin gör analogin med en levande organism och dess omgivande miljö.

Verket och den värld som gestaltas i det ingår i den verkliga världen och berikar den, och den verkliga världen ingår i verket och i den i verket gestaltade världen, såväl i dess skapelseprocess som i dess följandelivsprocess och i den ständiga förnyelsen av verket i det skapande mottagandet hos åhörarna-läsarna. Denna utbytesprocess är förstas i sig kronotopisk: den sker framför allt i den sociala världen, stadd i historisk utveckling, men också i det historiska rum som förändrar sig. Man kan till och med tala om en särskild *skapande* kronotop, där det utbyte sker mellan verk och liv och där verkets speciella liv förflyter.⁴⁷

Författaren befinner sig utanför verket, "utanför de gestaltande kronotoperna, som på en tangentlinje till dem."⁴⁸ Författaren befinner sig på en gräns (i detta anas en mer klassisk romantisk utanförposition, inte bara en funktion). Författaren är inte *där*, inuti verket. Han är som sagt både närvarande och frånvarande då han befinner sig på en gräns, balanserande mellan verk och värld: "Författaren måste befinna sig på gränsen till den värld han skapat som dess aktive skapare, ty hans inträngande i denna värld ödelägger dess estetiska hållfasthet."⁴⁹ Detta centrum är ett slags plats eller bestämning som kan sägas vara ett möjligt perspektiv

som kan intas men som också kan bytas ut. Här finns den möjlighet till ersättning eller upprepning som också Derrida talats om.⁵⁰ Det finns inget centrum i konventionell mening, inget ursprung eller någon bestämd närvaro.⁵¹ Derrida argumenterar för detta genom en kvasilogisk manöver: ett centrum, som per definition ger en struktur dess karaktär, befinner sig både inom och utom en struktur. Detta beror på att ett centrum organiserar strukturen och just genom detta är den inte en del av den. Jag förstår författarens eller konstnärens eller curatorns aktivitet som ett sådant organiserande.

Q: Stopp och belägg! Tidigare har du ju hänvisat till Bachtins idé om författaren som just ett centrum. Hur skall du ha det?

Andreas: Hyggligt att du tar upp detta avslutningsvis. Bachtins tal om till exempel författaren som ett centrum är inte i betydelsen en fixerad, stabil närvaro, som jag just har påpekat. Detta är inte minst uppenbart i Bachtins idé om det dialogiska, det finns inget stabilt centrum/en absolut författare eftersom språket och romanen är dialogiska, alltså inbegriper flera aktörer.⁵²

Q: Man skulle hursomhelst kunna säga att Derrida inte använder begreppet *centrum* på det vis som man brukar använda det. Begreppsmissbruk kan man kalla det.

Andreas: Man kan i stället säga att begreppet *centrum* är missbrukat och att Derrida omdefinierar det så att det bättre svarar mot vår historiska situation.

Q: Men påståenden som att ”The center is not the center” är ju mumbojumbo! Eller menar han att logiken är falsk?

Andreas: Vill du missförstå så är det lätt att göra det. Derrida använder sig förstås av en retorisk gest. Det han menar är att ett centrum vid närmare eftertanke inte är det vi tror att det är.

Q: Alltid denna relativitet!

Andreas: Snarare alltid denna historicitet. Derrida vill ju peka ut en händelse som han förlägger i historien. Man kan faktiskt säga att han här ägnar sig åt en begreppsstudie. Så det så!

Q: Så han är en begreppsanalytiker?

Andreas: I det här fallet skulle förmodligen en begreppsanalys leda till insikten om att begreppet *centrum* betyder en mängd olika saker, som

inte alltid är förenliga. Och då står man där med ett oanvändbart begrepp. Derrida å sin sida utgår från att *centrum* betyder någonting viktigt och att detta går att tala om. Han undersöker hur begreppet fungerar – dekonstruerar det – och sedan tillämpar han sina upptäckter, han filosoferar. En av hans viktiga poänger är att det har en historia. Idén är densamma som för intertextuell förståelse av en litterär text där ett begrepps brukshistoria är en del av dess mening.

Vad som sedan sker inom strukturen är för Derrida ett spel. Och det ankommer på brukaren – i detta fall upphovsmannen till ett verk – att spela spelet väl.⁵³ Detta är alltså relativa företeelser, men detta är inte samma sak som en generell relativism.⁵⁴ Bachtins författare intar dessa relativa positioner på sin tangentlinje. Och det gör också konstnären och curatorm, som betraktar verken, kliver in i dem, bland dem, i nätet av dialoger, umgås med hjältarna, för att sedan ta ett steg bakåt och betrakta föreställningen på håll.

Skaparen?

1.

Mats Rosengren: Jag tror [...] att jag i en viss mening kan skapa något hittills osett – kanske inte något originellt, förvisso inget unikt (i den romantiska meningen) men ändå något specifikt, särskilt. Och då inte enbart i en kombinatorisk mening – det vill säga att jag skulle råka åstadkomma några ännu ej realiserade kopplingar mellan begrepp, ord och tankar – utan också i en mer ”absolut” bemärkelse. Som människa har jag kapaciteten att skapa genom att föreställa mig, inbilla mig, fantisera.⁵⁵

Andreas: I mina öron påminner detta trots allt om konstnären som en romantisk Skapare. Men det är lätt att hamna i en begreppsförvirring, i varje fall för mig.

Mats Rosengren: Cornelius Castoriadis, som har ägnat större delen av sitt verk åt denna mångfacetterade fråga skulle svara: *L'imagination radicale* (den radikala fantasin eller föreställningsförmågan) möjliggör för människan att skapa [...] *L'imagination secondaire*, som Castoriadis definierar som just avledd och kombinatorisk, arbetar inte med skapelse i genuin mening utan med avbildning och efterhärming.⁵⁶

Andreas: Det vore elegant att här låta konstnären stå för *L'imagination radicale*, och curatören för *L'imagination secondaire*. Men det verkar vara samma åtskillnad som mellan kombinatorikern (*metteurs en scène*) autonomen (*auteur*) och jag är som sagt inte säker på denna kvalitativa åtskillnad.⁵⁷ Varför skall man skilja dessa aktiviteter åt? Jag misstänker att det i resonemanget hos i varje fall Castoriadis – och om man applicerar det på nyskapandet av konst i stället för på ontologiska problem – följer sig en konstsyn som är traditionell, liksom tagen för given.

Aristoteles begrepp ”kvalitativ förändring” belyser frågan. Han menade att vid någon punkt kan det ske en kvalitativ förvandling av förändringar i kvantitet. Det enkla exemplet är att man tar ett gruskorn och lägger på marken framför sig. Sedan lägger man dit ett till och så vidare. Efter ett tag har man vad vi skulle kalla för ”några” gruskorn, alltså en samling av ett antal enstaka exemplar. Fortsätter man att lägga till gruskorn så inträffar till slut ett kvalitativt språng: det är plötsligt en *hög* gruskorn. Vän av ordning, till exempel en analytisk filosof, skulle hävda att detta endast är ett språkligt problem, en fråga om en stipulativ definition, om att vi bestämmer oss för när ett antal gruskorn tillsammans skall kallas för en grushög. Men jag tycker också att det är rimligt att tala om olika nivåer eller funktioner. Om man avvisar Castoriadis åtskillnad så kan man i stället tala om komplexitetsnivåer. Och jag tänker mig att det som Castoriadis kallar för fantasi faktiskt är en ytterst komplex kombinatorisk nivå som man rimligtvis på ett tydligt sätt kan skilja från en enklare nivå. Det är då fråga om en gradskillnad, en variation i förtätning – romaniskhet – som Bachtin talar om. Individens unika kombinerande, ordnande, strukturerandet och så vidare kanske är just det unika.

Frågan är också varför det är så viktigt att människan skall tilldelas förmågan att skapa något nytt: ”Det tycks alltså som att även Fleck reserverar åtminstone denna möjlighet för oss enskilda människor – att i lyckliga fall och under goda villkor förmå *skapa något nytt*.”⁵⁸ Jag vill undvika att fastna i filosofiska spetsfundigheter, men måste här ställa en väsentlig fråga: om en människa skapar något så är det skapat av ett material (*materia*, språk eller idéer) som redan finns. Om det inte är så, utan om man skapar av intet, så framstår detta i varje fall för mig som

ett uttryck för en religiös föreställning.

Mats: Ja, just detta är frågan: om allt redan finns så är nyskapande omöjligt – bara nya kombinationer blir möjliga. Men då förutsätts en värld utan flux, och det är väl det som du, med Bachtin, argumenterar mot?

Andreas: Du har förstås rätt i detta. Egentligen så tror jag att begreppet ”nytt” är en källa till problem. Det betyder en massa olika saker i olika sammanhang. För mig framstår det som vettigare och mer praktiskt att tala om gradskillnader än kvalitativa skillnader på samma sätt som Bachtin talar om litteratur som ett slags förtätad verklighet/språklighet.

Man kan visserligen med Sören Kierkegaard i stället mena att upprepningen är det nya eftersom just detta att något upprepas är det nya: ”Upprepningens dialektik är enkel; det som upprepas har en gång varit, annars kan det inte upprepas, men just det, att det *har* varit, gör upprepningen till det nya.”⁵⁹ Då är det alltså själva skillnaden som återkommer, eftersom tid kan förstås som skillnad.⁶⁰ Men begreppet upprepning blir oanvändbart om det förstås på detta vis. Det är en väsentlig skillnad om jag säger ”vi går nu, vi går nu”, eller ”vi går nu, klockan är mycket”. I det första fallet finns en upprepning även om satsens andra del inte betyder exakt detsamma som den första. Positionen i sammanhanget är en annan. Däremot så är detta exempel på hur detta slags upprepande kan förstärka yttrandet. Önskan eller påståendet kan genom upprepningen bli till en starkare uppmaning eller till tjat. Ett sätt att tala om upprepningar skulle då kunna vara att använda sig av ett slags dekonstruktion: en aspekt av yttrandet är en upprepning, men annan är det inte. Och dessa olika aspekter hårbärgeras samtidigt i yttrandet. Detta innebär att en del av yttrandet är stabilt, det andra föränderligt. Och det är just så Bachtin förstår språket och individen. Det som sker är en kontextualisering, inte ett skapande ur intet.

2.

Det finns som sagt ofta en glidning mellan *är* och *bör* hos Bachtin, mellan konstverkets givna egenskaper och det etiska påståendet om att det bör vara dialogiskt, polyfont och socialt. Verkets kvalité och dess moral verkar här sammanfalla.⁶¹ Detta verkar vara egenskaper som finns i texten oberoende av läsaren. Romanen verkar alltså ha något slags objektiv

om än potentiell karaktär oberoende av läsaren. Det är tydligt att Bachtin inte är ute efter att subjektivisera texten och han inte tror på privata språk – de är omöjliga per definition eftersom det sociala är en aspekt av språket. Läsarens privata erfarenheter utgör *en* av flera kontexter. Även om läsandet förankras i en personlig kontext krävs *distans* till det man vill tillägna sig. Bachtin ger ett exempel: ”Det existerar en högst livskraftig, men ensidig och därför osann föreställning om att man för att bättre förstå en främmande kultur liksom måste bosätta sig i den och sedan man glömt sin egen se på världen med denna främmande kulturs ögon.”⁶² Man kan helt enkelt inte se sig själv eftersom man blir till i dialogen på en specifik position och det krävs ett avstånd för att få syn på det/den andra. Detta sammanfaller med att det i Bachtins teori dyker upp ett något som liknar ett gudsbegrepp. Skapandet sker från ett slags utifrånposition i ”anslutning till ett högre utanförstående”.⁶³ Här anas en gudalik position, men den är också en del av ”varats händelse”.⁶⁴ ”Att finna ett väsentligt sätt att närma sig livet utifrån – där har vi konstnärens uppgift.”⁶⁵ Bachtin skall på äldre dagar, efter Stalins död, klarare ha kopplat sin idé om intertextualitet till en gudsbild. Per-Arne Bodin refererar till två relativt nya böcker om Bachtin i en tidningsartikel.⁶⁶ Där hävdas det att i Bachtins dialogism inte bara finns centrala begrepp hämtade från den rysk-ortodoxa kyrkan utan också att hans tänkandes fundament är den kristna tron. I en sen intervju säger Bachtin:

Den objektiva idealismen hävdar att Gudsriket finns utanför oss, och Tolstoj, t ex insisterar [på] att det är inom oss’, men jag tror att Gudsriket är mellan oss, mellan dig och mig, mellan mig och Gud, mellan mig och naturen: där är Gudsriket.⁶⁷

Den kristna kärleken blir en estetisk kategori hos Bachtin, fortsätter Coates. Författaren som auktoritär berättarröst går i exil i Bachtins uppfattning om den goda romanen och förvandlas i stället till en gudsgestalt, osynlig men ändå närvarande i sin skapelse.⁶⁸

Givetvis kan en filosofi och en gudsuppfattning vara olika sidor av samma tankevärld men de bör inte förväxlas, som ovan. Det är riskabelt att införa gudsgestalter som författare. Det är också vanskligt att låta en

Bachtin på 1970-talet bestämma vad han egentligen menade då han skrev *Författaren och hjälten* åren efter den ryska revolutionen. Det är inte heller i linje med Bachtins eget tänkande att på detta vis en låta en tolkning vara primär och texten sekundär. Kristeva förstår Bachtin annorlunda då hon i sin text om Bachtin använder det monoteistiska gudsbegreppet som ett uttryck monologisk och auktoritär makt, i motsats till Bachtins mångfald:

With Bakhtin, who assimilates narrative discourse into epic discourse, narrative is a prohibition, a *monologism*, a subordination of the code to 1, to God. Hence, the epic is religious and theological; all "realist" narrative obeying 1-0 logic is dogmatic. [...] The only discourse integrally to achieve the 0-2 logic is that of the carnival. By adopting dream logic, it transgresses rules of linguistic code and social morality as well.⁶⁹

I stället tror jag att man skall förstå Bachtincitatet ovan som att det gudomliga är de dialogiska icke-hierarkiska mötena.

3.

Skillnaden mellan bild och "visuell representation". Den senare – blott en skugga av en levande förnimmelse, som inte rymmer någonting som inte redan förnummits i den levande förnimmelsen. Men är fattigare. I bilden finns alltid någonting kvalitativt nytt, principiellt omöjligt, betraktat utifrån den rena varseblivningens perspektiv. Detta är bildens karaktär av att vara någonting skapat (eller återskapat). I det "skapade" ingår den skapande handen såväl såsom helhetens avsikt och plan, den fria syftesbestämmdheten, och skaparen själv. Men skapandet förutsätter även ett *material*, som aldrig är frambragt av det återskapade tinget. Konstnären (människan) är ingen gud, och kan inte skapa levande människor av kött och blod. Människan kan bara skapa döda ting, som kan brukas (arbete), eller levande bilder av ett material (konstnärligt skapande), men aldrig av kött och blod. En lysande och rik fantasi blir fruktlös om den inte brukar ett material, den blir kvar bland vardagslivets visuella representationer (drömmaren).

Den skapare som ingår i bilden, är inte en bild av skaparen (den beryk-

tade ”författarbilden”), utan just ”skaparen”, men inte *tillvaron* (en redan given, färdig verklighet), utan en skapande aktivitet som inte kan stelnas till någonting givet. *Det är här inte fråga om människan såsom kropp, utan om människan i kroppen, som förvandlar sin kropp och allt som där finns av befintlighet till ett instrument.* Den skapare som förblir en skapare kan aldrig bli till en bild.⁷⁰

Här sammanfattar Bachtin dynamiken mellan det befintliga materialet som konsten görs av och konstnärens aktivitet. Bilden kan helt enkelt vara ”återskapad”, och alltså inte ny, men levande (”visuell representation” förstår jag här som ett passivt och osjälvständigt illustrerande eller imiterande). Den är en legering av det givna materialet och konstnärens intentioner och förmåga. Och poängterandet av att människan inte är gudalik förstår jag som att konstverket inte är nytt i dess fundamentala mening.

Bygget

Bachtins generella kunskapsteoretiska begrepp för ordnandet av världen i erfarenheten är *det arkitektoniska*. Den dialog som utspelar sig i språket i mötet med andra kräver en struktur, med Bachtins ord en *arkitektonik*, ett ordnande av erfarenheter till en helhet. Detta sker tillfälligt utifrån en unik position i tid och rum, utifrån en kronotop. Det är ett dialogiskt möte i en delad samtidighet, i ett nu. (På det ryska språket sammanfaller ”nu” och ”verklighet” i samma begrepp som både betyde närvarande och förhandenvarande!) Ordandet till dessa helheter är ett slags meningsskapande tolkningar. Och även om vi skapar en helhet av den andre, vi *fullbordar* (och begränsar), så uppfattar vi oss själva som oavslutade. Våra liv blir ju först ett slags helhet då vi inte längre finns.

architectonics is the general study of how entities relate to each other, whereas aesthetics concerns itself with the particular problem of *consummation*, or how specific parts are shaped into particular wholes. In dialogism wholeness, or consummation, is always to be understood as a relative term: in Bakhtin, consummation is almost literally in the eye of the beholder in so far as it is always a function of a particular point of view.⁷¹

Estetiken är då en underavdelning till det generella begreppet *arkitektonisk*. Detta slags sorterande och ordnande av erfarenheten bör ha sin grund i framför allt Kants olika åskådningsformer och förståndskategorier. En viktig skillnad är dock att kronotopen finns i världen för Bachtin men hos Kant är rummet och tiden åskådningsformer i kunskapsapparaten.⁷² Men här understryks den unika människans skapande i och av världen, en unik kronotop i möte med omvärldens kronotop(er). Denna dialogiska händelse skapar inte bara ett möte utan till exempel också ett konstverk genom att realisera en av alla oändliga potentialer.

Holquist menar att det originella hos Bachtin inte är det arkitektoniska begreppet, som i grunden är kantiansk, utan det sätt på vilket han tillämpar det. Han ger oss ett exempel: i en enskild dikt relaterar delarna till helheten som utgörs av en avslutad text, den individuella texten relaterar i sin tur till en genre, olika genrer relaterar till ett allmänt litteraturbegrepp och det är inordnat i ett generellt språkbegrepp.⁷³ Holquist tolkning av det arkitektoniska är alltså en variant av den ryska dockan där de större strukturerna kapslar in de mindre. Denna tolkning av det arkitektoniska går väl att använda på ett konstverk eller en utställningssituation: i ett enskilt verk kan delarna relatera till en enhet, till exempel de olika delarna i mitt verk "Erich P." (mynten, sigillet, stenarna och så vidare.); verket relaterar till de andra verken i min slututställning; utställningen relaterar till olika genrer (samtida konst, konceptuell konst, konstnärlig forskning och så vidare.): dessa genrer relaterar till ett generellt konstbegrepp som i sin tur ingår i ett vidare kulturbegrepp. Det är helt enkelt fråga om ett strukturalistiskt tänkande där delarna förstås genom större strukturer. Men en av de intressanta och i mitt sammanhang produktiva aspekterna på Bachtins kunskapsteori är att den är poststrukturalistisk till sin karaktär då delarna inte passivt inskrivs i en helhet utan också aktivt kan påverka den. Holquist förståelse av det arkitektoniska är då en aning begränsande och genererar ett omotiverat hierarkiskt intryck. Jag uppfattar en nätverksartad, rhizomatisk struktur som mer relevant. Litterära texter och konst i allmänhet har i stället många olika intertextuella relationer samtidigt till genrer, historien, enskilda verk, händelser, andra konstarter och så vidare. En roman som Imre Kertész' *Kaddish för ett ofött barn* kan till exempel inordnas i flera olika genrer: ett slags halvdokumentära

romaner, den är också en del av en förintelsegenre, av en postmodern genre där man medvetet lånar sin stil från en annan författare (här Thomas Bernhard), av genren jagberättelser och så vidare. Ingen av dessa genrer/dockor tycks mig uppenbart större än någon annan. Och Holquist formulerar den dynamiska, dialogiska relationen mellan det unika och generella i Bachtins tänkande:

What holds such fundamental figures as genre and chronotope together in the historical poetics that dialogism proposes is the same emphasis in each on a particular relation in them all: a constant dialogue between uniqueness and generality, that which is unrepeatable, and that which can be repeated- It is a relation that obsesses Bakhtin both early and late: the non-psychological interdependence that obtains between the self and the other.⁷⁴

Det generella utgörs av genren, det unika av kronotopen, och de definierar varandra och skapar varandra i denna dynamik mellan det unika och det upprepningsbara. Eftersom Bachtins litteraturteori egentligen är en generell dialogisk filosofi vände han sig till utvecklingspsykologin för att diskutera kunskapsteori. Som jag tidigare nämnt anslöt han sig som sagt till den ryske psykologen Lev Vygotskys syn på barnets utveckling.⁷⁵ Vygotsky menade att den inre erfarenheten endast kan formuleras med hjälp av tecken. Dessa tecken, språket, är då det som formar erfarenheten, inte tvärtom. Eftersom språket är socialt till sin natur så är erfarenheterna alltid delade.⁷⁶ Det är fråga om intertextualitet! Här är analogin med författandet uppenbar. Genom språk ordnar författaren språk till en roman. Och, detta är kärnan i Bachtins syn på litteraturen som en central del i det mänskliga varandet och blivandet, den inte bara skildrar utan bidrar också till läsarens utvecklig:

On this account, literary texts do not merely reflect changes in development, but also serve to bring them about. Literary texts are tools; they serve as prothesis of the mind. As such, they have a tutoring capacity that materially effects change by getting from one stage of development to another.⁷⁷

Individen påverkar alltså helheten, delen är med och formar strukturen. Förskjutningen från en generell fastslagen utvecklingstrappa till individens möjligheter verkar vara densamma som mellan strukturalism och poststrukturalism.

Mika: Och vilken betydelse har detta för dig?

Andreas: Vygotskys förskjutning av utvecklingens källor från strukturen till individen går att applicera på en utställningssituation. Min tanke är att en tematisk curaterad utställning i Bachtins anda, en dialogisk utställning, fungerar så att aspekter i verken aktiveras, liksom barnens utveckling aktiveras av moderns tal, och att dessa aspekter reflekterar temat så att just dessa potentialer realiseras. Det är alltså någonting som lyfts fram i de enskilda verken, men de påverkar också förståelsen av temat (strukturen). Det råder förstås en dialogisk relation mellan tema och verk. Grundidén hos Vygotsky är ju att individen, barnet kan påverka strukturen och inte bara är en funktion av den. Den monologiska varianten av utställningen är förstås den som mer hårdfört tvingar in de enskilda verken under ett tema som då får dem att förlora sin komplexitet. Då står verken uppställda i formation redo att tjäna temat.

Q: I givakt!

Andreas: Ja, men jag tycker att sådana projekt också kan vara intressanta, till exempel monografiska eller oreflekterat historiska utställningar. Man kan förstås tänka sig en utställning som reducerar verken hårt men som helhet ändå är intressant. En annan fråga är hur verken, eller utställningen som helhet, liksom den enskilda människan, skall kunna vara unika och samtidigt vara öppna för oändligt många alternativa läsningar. Om man till exempel tänker sig att det curatoriska temat är den fasta strukturen så föreställer jag mig att relationen mellan tema och ett enskilt verk är analogt med den mellan jaget och den andre hos Bachtin. Verket intar till att börja med en unik plats i rummet, en position eller en utgångspunkt. Detta skapar ett slags stabilitet men utesluter inte i sig ett monologiskt tutande. I mötet mellan verken, eller verkets möte med temat, sker en förhandling eftersom allt inte kan rymmas samtidigt i förståelse av en annan person, ett objekt eller en händelse. Bachtins idé om fullbordan är alltså en idé om en tolkning som per definition är begränsande. Detta skulle då fungera på samma vis som det dialogiska mötet mellan två individer där de,

tillfälligt, *fullbordar* den andre, det vill säga skapar en helhet för att göra denne begriplig. Denna fullbordan sker i en förhandling eftersom allt inte kan ingå i ett sådant möte, i samtidigheten. Och det generella (strukturen, genren, utställningskontexten och så vidare) måste ingå i mötet för att det skall kunna bli begripligt, och det unika måste vara med för att utmejsla det individuella. ”The question (and it is a political question involving the mediation of authority) always must be: how much uniqueness can be smuggled into a formula without becoming unrecognizable to others?”⁷⁸ Det politiska hos Bachtin uttrycks av Holquist som spänningen mellan kollektiv och individ och detta är både Bachtins grundläggande filosofiska fråga och tillämpligt på en utställningssituation: hur ser spänningen ut mellan de enskilda verken och andra verk och utställningen som kollektiv, som tema, som genre och så vidare.

Även om verken inte är levande, aktiva, som människor tänker jag mig att de fungerar som litteraturen i citatet ovan, som medvetandets proteser.⁷⁹ Detta innebär som jag förstår det att vi tänker eller erfär världen, och dessa dialogiska relationer, genom verken. Genom vår föreställningsförmåga intar vi verkens, eller ett temas, dialogiska position och läser de andra genom detta. Det är en hållning som skulle kunna kallas för empatisk eller identifikatorisk: vi föreställer oss inte att vi är den Andre, eller varför inte det Andra, men tänker oss att vi intar deras unika plats.⁸⁰

Mika: Och vilken betydelse har detta för *ditt* projekt?

Andreas: Jo, som sagt, spänningen mellan delarna och helheten och det arkitektoniska är en kärna, det handlar helt enkelt om ” [...] how something is put together.”⁸¹ Det är just vad konstnärer och curatorer gör.

Q: Eller plockar isär, dissekerar, dekonstruerar, obducerar ...

Andreas: Hm ... utställningen och verket som en sprängning, som en frusen explosion ... varför inte! Det intertextuella sammanfogandet förutsätter ju att det finns delar. Det är väl detta som är den symbiotiska grund dekonstruktionen vilar på. I detta finns grundfrågan om Bachtins syn på hur delarna förhåller sig till helheten. Och detta tror jag går att applicera på det konstnärliga och curatoriska arbetet. Arbetsmaterial finns redan på plats, men att det finns olika sätt att se det på, man skulle här kunna tala om *infallsvinklar*. På detta vis lyckas Bachtin både tala

om en beständig värld och möjligheten av det nya som ett slags upplevelse – eller i varje fall en annorlunda upplevelse – av detta befintliga. Konstverk är inte världen men de utgör ett slags ekvivalenter:

Den estetiska verksamheten samlar den innebördsliga spridda världen och förtätar den till en avslutad, självtillräcklig bild, finner för det som är förgängligt i världen [...] en emotionell ekvivalent, som upplivar och tillvaratar det, finner en värdemässig position från vilken världens förgänglighet erhåller värdemässig händelsemässig tyngd, och får betydelse och varaktig bestämthet.⁸²

Begreppet ”upplivar” i citatet ovan kan kanske förstås på två olika vis. Å ena sidan betyder det att få liv i någon eller något så som guden blåste liv i Adam. Men å den andra sidan kan det också ha den mer profana innebörden att den estetiska verksamheten piggar upp en annars tråkig händelse. Och detta tvåhövdade upplivande är roligt då det är kopplat till det skratt Bachtin finner på Rabelais medeltida torg.

Men sitt viktigaste, för att säga avgörande uttryck finner det reducerade skrattet i författarens yttersta position: denna position utesluter varje ensidigt, dogmatiskt allvar och förhindrar att en enda synpunkt, en enda pol i livet och tanken absolutifieras. Allt ensidigt allvar (både i livet och tanken) och allt ensidigt patos överlåtes till hjältarna, men författaren, som sammanför dem alla i romanens ’stora dialog’, lämnar denna dialog öppen och sätter ingen slutpunkt för den.⁸³

Dynamiken mellan delarna och helheten (individerna och kollektivet på torget, verken och temat och så vidare) varken får eller kan vara absolut. Både arkitektur och byggnation är momentana, de är aktualiserade möjligheter och förslag. I de distanser och danslika positionsbyten detta skapar pyser oupphörligen fram det skratt som undandrar sig alla slags auktoritära hierarkier.

Materialet

Identifiering

Chandler har en viktig poäng i att tala om att det finns grader reflexivitet i ett verk.

reflexivity: how reflexive (or self-conscious) the use of intertextuality seems to be (if reflexivity is important to what it means to be intertextual, then presumably an indistinguishable copy goes beyond being intertextual)⁸⁴

Det verkar också i förstone vara sunt förnuft att inte betrakta en exakt kopia av en text som ett självständigt verk som har en intertextuell relation till den text den kopierar. En och samma text kan ju förekomma i olika skepnader: i tidskrifter, i olika bokutgåvor, digitalt, utprintat och så vidare. Men en texts identitet är i denna mening inte alls så självklar som Chandler tycks tro. Översättning till ett annat språk är till exempel ett slags avancerad läsning och kontextualisering som på ett tydligt vis ställer frågan om en texts identitet. Ett nationellt språk härbärgerar en mängd allmän och privat erfarenhet som formar läsandet. I en recension av Gunnel Vallquists översättning av Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt* gav författaren Claes Hylinger uttryck för en tanke som på ett fint vis belyser läsarens ”arbete” i läsakten:

Tilläggs kan att en svensk gör klokt i att läsa Proust på svenska, även om han skulle behärska franska. En bok som till stor del bygger på beskrivningar och analyser av sinnesintryck bör man läsa på sin barnoms språk. När man till exempel ser orden ’svart vinbärssaft’ så känner

man, om man ger sig tid, smaken och doften av saften och minns några av de saftglas man druckit i sin dag. Man läser 'äppelträd' och ser ett visst äppelträd framför sig, kanske en hel trädgård. Men läser man 'cassis' eller 'pommier' känner man ingenting, hur duktig man än är i franska; man måste översätta dem och tyst uttala dem på svenska för sig själv. I värsta fall framkallar de franska orden bilden av ens gamla lexikon eller av ens fransklärare i ett dammigt klassrum någon eftermiddag för längesedan. Nej, det är en stor fördel för oss att kunna läsa Proust på svenska.⁸⁵

Författaren Prousts verk, som bygger på idéer kring och uttryck för hågkomster, får här ett kongenialt uttryck hos Hylinger som visar hur tillgången till ett språk förankrat i det egna medvetandet och den egna historien är en förutsättning både för läsandet generellt, men också specifikt när det handlar om läsandet av en text där minnets funktion är central. Däremot är det alltså inte säkert att texten blir bättre om man läser den på sitt modersmål. Den blir dock en annan.

Hylingers beskrivning av läsandet som ett slags författande ligger nära Kristeva som kopplar läsandet till det omedvetna. I detta läsande finns en rörelse där läsaktens individualiserar texten och för ner den till en mer eller mindre medveten nivå som både är personlig och generell. (Roland Barthes analys i *S/Z* är språkligt-historiskt-socialt inriktad och detta mer tekniska synsätt riskerar att förbise de personliga referensernas betydelse för läsandet.) Texten är det material läsaren har att arbeta med och den härbärgerar potentialer som kan aktualiseras. Men läsandet väcker också läsarens individuella personliga erfarenheter som gifts samman med de möjligheter texten erbjuder. Jag finner en analogi mellan läsandets beroende av läsarens olika kontexter och det konstnärliga och curatoriska arbetet som (liksom författandet) också är uttryck för de sammanhang som finns för handen, men också är ett skapande av ett sammanhang: verket eller utställningen. Verken i svåra att identifiera i det att deras identiteter i mycket är instabila.

Readymaden komplicerar ytterligare Chandlers påstående om att samma version av en text som förekommer i olika sammanhang inte kan ha intertextuella relationer till varandra. Ett klassiskt motexempel på en sådan text, eller i varje fall en idé om en sådan text är den fictionaliserade

essän *Pierre Menard, författare till Don Quijote*, (1939) av Jorge Luis Borges. Han såg möjligheterna i vad jag skulle vilja kalla för text som readymade. Borges berättar om hur författaren Menard ger sig på att skriva Cervantes *Don Quijote*.⁸⁶ Det är inte fråga om en mekaniskt utförd kopia där författaren har haft originaltexten framför sig. I stället är det en rekonstruktion ur minnet, ord för ord, av Cervantes text. Menard hinner inte slutföra sitt arbete före sin död utan efterlämnar endast drygt två disparata kapitel. En av Borges intressanta huvudidéer här är att texten kontextualiseras genom att den nu har en samtida författare och att den publiceras och läses som ny i en flera hundra år senare samtid.

Det är en uppenbarelse att jämföra *Don Quijote* av Menard med *Don Quijote* av Cervantes. Den senare skrev exempelvis (*Don Quijote*, första delen, nionde kapitlet):

... sanningen, vars moder är historien, rival till tiden, bevarare av tids-händelserna, vittne till det förflutna, förebild för nuet, förvarning om framtiden.

Skriven på sextonhundratalet, skriven av den ”geniale” Cervantes, är denna uppräknings blott en retorisk hyllning till historien. Menard, däremot, skriver:

... sanningen, vars moder är historien, rival till tiden, bevarare av tids-händelserna, vittne till det förflutna, förebild för nuet, förvarning om framtiden.

Historien, sanningens *moder*, idén är förbluffande, Menard, samtida med William James, definierar inte historien som en utforskning av verkligheten utan som verklighetens ursprung. Den historiska sanningen är för honom inte vad som inträffat; den är vad vi bedömer har inträffat. De avslutande orden – *förebild för nuet, förvarning om framtiden*, är skamlöst pragmatiska.⁸⁷

Det är förstås en extra poäng att Borges samtidigt utför det han talar om: den historiska sanningen ”är vad vi bedömer har inträffat”. Man kan till och med säga ”läsningen” av historien. Överför man resonemanget på konsten så blir det ännu tydligare att inte heller konstverk, så att säga, är identiska med sig själva. Den moderna, och postmoderna konsten står fortfarande i skuld till Marcel Duchamps pissoar, *Fountain*, till hans readymade och till hans idéer om kontextualisering. Och pissoaren var inte ens en kopia utan en alldeles äkta, ursprunglig väl använd pissoar.⁸⁸ Och den var signerad R. Mutt, inte M. Duchamp.

Q: Men den gick inte att använda! Den är en impotent pissoar men ett potent konstverk.

Andreas: Stämmer. Men det var inte det viktiga. Då tar jag Duchamps flasktorkare som exempel i stället. Den har fortfarande full funktion. Hursomhelst, Bachtins version av en textreadymade handlade om Shakespeare:

Shakespeare utnyttjade och inneslöt i sina verk väldiga skatter av potentiella innebörder, vilka under hans epok inte kunde komma i dagen och göras medvetna i sin fullhet [...] Författaren är fånge i sin epok, i sin samtid. Kommande tider befriar honom ur denna fångenskap, och litteraturvetenskapen är kallad att hjälpa till med denna befrielse.⁸⁹

Men det är inte en fråga om en ökning av mängden kunskap. Den finns potentiellt redan där, i texten och genren.⁹⁰ Läsnigen blir på så vis till ett slags arkeologi, och det som upptäcks är levande begravt! Och jag tänker mig att denna befrielse inte bara behöver omfatta historiska verk utan också samtida. En välcuraterad utställning kan utgöra denna befrielseakt: ”kanske skulle man kunna starta en konstens befrielsearmé och rädda verk från sina upphovsmän, från sitt förflutna”.⁹¹

Det finns andra sentida exempel på hur man mer schematiskt pekar ut möjligheter till omläsningar som nya verk: den amerikanska konstnären Sherry Levine fotograferar på 1980-talet berömda historiska målningar av manliga konstnärer (bland annat Vincent van Gogh, Walter Evans och Fernand Leger) och ställer ut dem som egna verk. Elaine Sturtevant, också amerikanska, har sedan tidigt 1960-tal kopierat verk av manliga

konstnärer som, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Felix Gonzales-Torres, Andy Warhol, Jasper Johns med flera.⁹²

Det är alltså inte bara kontextualiseringen i sig, och därmed förändringen eller till och med identitetsförskjutningen av ett verk som Borges och Bachtin pekar ut. De är än mer radikala, för att inte säga fräcka, än så då de hävdar att de rekonstruerade versionerna är *bättre* än de ursprungliga versionerna. Och just detta förefaller än mer rimligt när det gäller curaterade utställningar. En curators medvetna läsning av ett verk – som redan finns – och den kontext en utställning utgör kan göra ett verk intressantare än vad det är då det exponeras enskilt eller i ett sämre sammanhang. Konstverk tjänar ofta på att delta i en välgjord utställning. Då lyfter både enskilda verk och ett gemensamt tema fram intressanta aspekter hos verken utan att utplåna dem som enskilda verk.⁹³ I denna mening är utställningen ett konstverk som aktualiserar möjligheter i verken, på samma vis som Bachtin beskriver läsningen av Shakespeare ovan. Ett sätt att göra detta mer begriplig är att betrakta de enskilda verken som readymades i den meningen att de utgör ett givet material som curatorn organiserar i samma mening som en konstnär organiserar sitt material.

Materien

Nils: Vad händer med konstverkens materiella aspekter när du applicerar intertextualitetsbegreppet, eller det polyfona eller det dialogiska på dem? Det är ju ändå någonting *där*!

Fredrik: Just det, precis, vad händer då!

Andreas: Det enkla svaret skulle vara att allt är strukturer och som sådana kan de relateras till varandra. I dialogicitet inte minst, men ...

Q: Fegis!

Andreas: ... men jag tycker inte heller att det duger som svar. Däremot tycker jag att det finns mycket att hämta i Bachtins idé om att verk, läsare, författare är inbegripna i ett slags sociala relationer. Sedan finns det finns förstås olika sätt att argumentera för eller emot konst som begreppsliga företeelser. Jag vill med Bachtins hjälp peka på ett sätt att förstå fysiska konstverk som begrepp och därmed som sociala då detta gör det rimligt att tala om och arbeta med även fysiska konstverk som

begrepp. På så vis kommer till exempel curators- och konstnärsrollerna att överlappa varandra och också gränsen mellan en utställning och ett enskilt verk. Därför intresserar jag mig mer för konstverkens och materialens konceptuella aspekter, än tvärtom.

Q: Snacka om att sparka in öppna dörrar! Inget nytt under solen.

Andreas: Som jag redan sagt flera gånger så vet jag givetvis mycket väl att detta inte är nytt.

Q: Detta vispande i luften får mig att tänka på Don Quixote. Vad är det egentligen du argumenterar mot?

Andreas: I sådana fall så tänker jag mer på Cervantes. Och det är ju ingen dålig bok han har skrivit.

Q: I sådana fall så tänker jag på Paul Menard.

Andreas: Touché!⁹⁴

Men, trots allt, jag vill påstå att det är ovanligt och fruktbart att använda Bachtin på detta vis. Jag går till en källa. Och jag tror att din tilltro till att detta tänkande är så utbrett bottnar i att du lever i en alldeles för snäv värld. Det finns ytterligare en poäng i att begreppsligheten kopplas till konst som en social verksamhet. Bachtin argumenterar i *Discourse in Life and Discourse in Poetry* mot samtida teoretiker, mot dem som gör konsten till enbart teknik, materia eller ideologi. Hans huvudpoäng är som sagt att estetiken är en variant av det sociala: "Consequently, the theory of art can only be the *sociology of art*."⁹⁵ Det som skall bevisas är att konst är sociala händelser (inte eventuella sociala kausala funktioner) både vad gäller skapande och förståelse. Och, detta är en av huvudpoängerna för Bachtin (och mig): det finns ingen tydlig gräns mellan litteraturen (eller konsten) och den så kallade verkligheten.

Q: Verkligen!

Andreas: Ja. Ett sätt att formulera detta är att undersöka hur Bachtin såg på relationen mellan det begreppsliga och det materiella.

Q: Av detta drar jag slutsatsen att jag är verklig, och du framstår som alltmer överklig.

Andreas: Instämmer. Du framstår som obehagligt påtagligt verklig. En av nycklarna till förståelsen för detta sammanfallande av litteratur (och konst) och den så kallade verkligheten, är Bachtins begrepp kronotopen. Kronotopen är social, dialogisk till sin karaktär och inbegriper

därför alltid ett slags möten mellan olika kronotoper. Och detta gäller också litterära texter (och konst). Holquist är explicit på denna punkt: "Dialogism does not envision an absolute separation between existence free of conventions outside texts, and a world comprising within texts. There is no purely chronological sequence inside or outside the text."⁹⁶

Q: Då finns det alltså ingen fiktion! Eller så finns det ingen verklighet! Det hela börjar bli obehagligt.

Andreas: Med Bachtin, och Holquist, vill jag bara instämma i att gränserna däremellan är otydliga. Men det har jag ju redan påpekat ett otal gånger! Det är just i detta dimmiga landskap Bachtins författare uppehåller sig.

SKULPTUR SOM BEGREPP

Formalismen uttryckte för Bachtin, på sin tid, en fetischering av konsten som utgår från att verket är ett definitivt avgränsat och avslutat föremål som man uttömmande kan förstå eller förklara. Man kan tänka sig att Bachtins kritik av en enda fördold sanning bygger på personliga upplevelser och är en maskerad kritik av den kommunistiska diktaturen. På detta vis blir semiotiken och konstsynen ideologisk och politisk. En färdigtolkad liksom utdömd konst förlorar alla de sociala möjligheter som Bachtin förespråkar och blir odynamisk, stel. Hans kritik av formalismen bygger på att den reducerar verket till materiella egenskaper och att man i dessa, hur noggrant de än analyseras, inte kan finna verkets *estetiska* kvalitéer. Det fysiska materialet, till exempel den marmor som *David* är skulpterad i, kan inte skiljas från annan marmor, till exempel den i en trappa. Estetiken finns i *hur* marmorns form är relaterad till människokroppens utseende, till skulptörens färdigheter och personlighet, till myten om David och så vidare. Detta blir ännu tydligare i poesi där formella egenskaper som rim och rytm är ett tydligt uttryck för innehållet. Formen bör vara bunden till innehållet, den bör vara en "convincing evaluation" av det. Om den inte är kopplad till ett innehåll blir den – enbart – ett tekniskt experiment, inte konst. Bachtin kan i detta sägas förespråka en konceptuell förståelse av konsten:

Form should (min kurs.) be studied in these two directions – in relation to content, as the ideological evaluation of it, and in relation to the material, as the technical realization of evaluation.⁹⁷

Denna imperativa hållning speglar, för Bachtin, en de viktigaste aspekterna på estetiken: innehållet och formen är intimt beroende av varandra men formen är inte identiskt med innehållet och saknar estetiskt egenvärde.⁹⁸ Valet av form och innehåll fokuserar olika egenskaper hos en och samma handling eftersom de inte kan separeras. (Även om Bachtin och andra talar om dem under olika beteckningar.) Och till detta skall läggas att verket, eller snarare verkets värde och funktion, är konceptuellt i det att det är grundat i innehållet och att det verkar i dialog. Detta gäller explicit också tredimensionella konstverk (marmorstatyn). Det verkar då rimligt att, med Bachtin, också kunna tala om materiella, icke diskursiva konstverk i termer av intertextualitet eller dialogicitet.

Mats: Men, kan man tänka innehåll utan form?

Andreas: Det skulle vara en tanke, som tanke betraktad.

Mats: Är en formlös tanke ens en tanke? Kan den tänkas?

Andreas: Nja, inte formlös, jag tänkte egentligen på en tanke som inte är gestaltad. Ta till exempel Joseph Kosuth som räknar sin idé som själva verket och daterar verken till födelseögonblick. Och för Lawrence Weiner kan en kort, författad instruktion utgöra verket. Men egentligen är inte frågan riktigt relevant för mitt projekt. Jag vandrar här i motsatt riktning, från materien till det konceptuella och jag är bland annat ute efter det konceptuella innehållet hos ett verk i relation till andra verk. Det jag försöker göra är givetvis inte att utplåna men att minimera verkets fysiska aspekt. Man kan inte trola bort den fullkomligt. Däremot så svarar Bachtins resonemang väl mot hur man arbetar begreppsligt med konst. Att materialet, uttrycket och så vidare. alltid relateras till konceptet-innehållet, att det betraktas som en del av det. I det konstnärliga arbetet måste man alltid fråga sig varför man till exempel väljer ett specifikt material eller varför man installerar ett verk på ett särskilt vis. Kalla det gärna gestaltning, men notera att det inte betyder att en idé får en specifik form utan att formen faktiskt är en del av konceptet. Avhandlingsverket *Sleeper* är ett tydligt exempel på detta. Bokens formgivning, valet av

papp till pärmen med mera utgör delar av verkets innehåll. Men är också handlingen, utplaceringen av verket på Leninbiblioteket, och det faktum att boken befinner sig där, delar av innehållet? Är *handlingen* och *utplaceringen* form och/eller innehåll? Eller är det så att *berättelsen* om detta, som är en viktig del av verket, är rent innehåll? Svaret på frågan, så som jag ser det, är att den är felställd. Utplaceringen, situeringen och berättelsen är viktiga delar av verket och de förenar form och innehåll på det vis särskilt konceptuell konst kan göra. Kanske är just huvudpoängen med detta slags verk inte att det saknar form, utan att det så tydligt förenar form och innehåll i sin önskan att undslippa konsten som materia/fetisch i analogi med Bachtins kritik av formalismen.

Bachtin ser tydligt att formens struktur påverkar innehållets värde. Han menar att just därför bör formen och innehållet befinna sig på motsvarande nivåer i ett slags hierarkiskt system. Jag förstår det som att man till exempel inte bör författa psalmer på slang, eller låta vedutköraren tala i akademiska vändningar. Om man inte råkar vara ute efter komiska effekter genom att redovisa glappet mellan form och innehåll. Till exempel genom att låta en hovfröken tala knoparmoj eller en sotare konversera på ett höglitterärt idiom.

Mats: Dekorom!

Andreas: Ja, stilbrott. Men jag skulle snarare vilja uttrycka det som att form och innehåll visserligen är beroende av varandra, men att oväntade möten dem emellan givetvis kan vara av konstnärligt värde. Bachtin måste också ha insett detta och velat peka på det tydliga beroendet mellan innehåll och form. Stilbrottet är ju ett av fundamenten för parodin, som är en väsentlig och av Bachtin högt skattad företeelse på det karnevaliska torget. Kanske kan man därför koppla dess mångtydighet till den genre som under inte minst det sena 1900-talet lät "höga" ämnen gestaltas i "låga" material och vice versa. Tänk bara på popkonsten, inte minst Warhol, och postmoderna konstnärers orgier i kitsch med Jeff Koons i spetsen. Och detta möte var väl vad väl vad Duchamp ägnade sig åt med sina readymades. Och i exemplet *Sleeper* har jag gjort en poäng av ett stilbrott där det enkla, en aning påvra, omslaget döljer en omsorgsfull grafisk design. Innehållet var maskerat.⁹⁹

Q: Men, trots allt, statyn står dock där, oavsett vad du säger. Du blir

inte av med materien, eller mig, hur du än försöker.

Andreas: Nej, och det var väl inte heller vad jag påstod. Men jag är beredd att ge den, och dig med förresten, en match. Försiktigt formulerat kan man säga att genom att knyta formen och materialet till innehållet så lösgör Bachtin konstverket i varje fall till en del från dess fysiska uppenbarelse. I *Discourse in Life and Discourse in Poetry* gör han inte några väsentliga skillnader mellan skulptur och poesi i sina exempel. Det talar också för en möjlighet att använda Bachtins teorier för att tala om olika konstgenrer som begreppslika diskurser.

Q: Med risk för att verka tjatig: vad hände med marmorn i marmorstatyn? Ingen marmor, ingen *David!*

Andreas: Visst, men utan Michelangelos *skulpterande*, ingen *David*, endast ett block sten. Och när han skulpterar berättar han både om sin skicklighet, om sin förståelse av människokroppens karaktär men han inbegriper också alla tidigare berättelser om *David*, och också samlingen av skulpturer genom mänskighetens historia, och så vidare. Jag insisterar, med Bachtin på att ett konstverk är dialogiskt, en mötesplats. Marmorn är denna mötesplats, en scen, och alltså nödvändig. Men de som kommer till mötet (genom läsningar) är stadda i rörelse och just genom denna mobilitet kan de skynda vidare till andra möten, fria från marmorns fixering i tid och rum.

Om verkens form inte är deras essens så skulle man kunna tänka sig att det är rimligt att *psykologisera* konsten genom att fokusera på den personliga upplevelsen av den. På det viset skulle man vidare kunna tala om intertextuella eller språkliga relationer mellan dessa upplevelser, oavsett artefakternas fysiska karaktär. Men Bachtin menar att detta begränsar konsten till att utspela sig i isolerade subjekt. För Bachtin är konsten alltid sociala, dynamiska händelser.

However, the 'artistic' in its totality is not to be found in the thing, and not in the psyche of the creative artist or the psyche of the perceiver taken in isolation, for the 'artistic' embraces all three of these elements. It is a special form of interrelationship between creator and perceiver, which is fixed in the artistic work.¹⁰⁰

Konstverket är här en process, och då är en distinktion mellan form och innehåll irrelevant. Notera att ”fixed” inte bör vara detsamma som ”statisk”, utan det är snarare en fixering i kronotopens hårkors som sker inom en tillfällig händelse och dess dynamik. Det är ett sätt för oss att samla intrycken till en fattbar bild (liksom i ett fotografi, med dess alla begränsningar). Men det är en process och den är social och kan inte skiljas från resten av tillvaron. Då är det rimligt, om man följer Bachtin, att tala om alla estetiska händelser som sociala händelser. På detta vis är ”läsningen” av ett verk i hög grad knuten till en situation, även om verket har en fysisk gestalt. Konsten som händelse äger rum utanför ett enskilt psyke, i en diskurs: ”Discourse is a skeleton which is fleshed out only in the process of creative perception, consequently, only in the process of real social interaction.”¹⁰¹ Diskursen är alltså här ett slags struktur, och konstverket en diskursiv händelse. Och jag måste förstå Bachtin som att diskursen också är intimt förknippad med innehållet, på samma sätt som med formen.¹⁰²

BEGREPP SOM SKULPTUR

1968 formulerade Lawrence Weiner detta legendariska recept – *Statement of Intent* – för sin konceptuella konst:

- (1) The artist may construct the piece. (2) The piece may be fabricated.
- (3) The piece may not be built. (Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.)¹⁰³

Eftersom verket inte initialt är ett unikt objekt så kan det reproduceras utan att förfelas i fysisk mening. Det är en viktig poäng att konstnärens avsikt ingår i denna metainstruktion, även om mottagaren av naturliga orsaker får sista ordet.

Yttrandet (inklusive konsten) är en levande händelse i ett socialt rum, inte en avslutad rapport. Detta gäller visserligen alla verbala yttranden, men Bachtins poäng är att denna sociala orientering är tydligast i intonationen, sättet på vilket något sägs.¹⁰⁴ Den får vara ett pedagogiskt exempel. Och kanske är det detta Lawrence Weiner är ute efter när han

avslutar metainstruktionen med att försöka behålla kontrollen över verket eftersom det *sätt* på vilket instruktionen är utförd är en del av dess (sociala) innehåll. I detta fall skulle den finnas i det Genette benämner som *paratextualitet*: valet av typsnitt, grad, färg, placering, i formuleringarnas karaktär med mera då hans huvudsakliga arbetsmaterial är text som monteras på väggar, läggs in i golv och så vidare.¹⁰⁵ Hans redskap är både textens innehåll och dess grafiska form. Referenserna och intertexterna i förståelsen blir mer eller mindre medvetet sådant som till exempel återfinns i poesi, graffiti, reklamslogans, filosofi, antika inskrifter och politiska slagord.

In the old days when trying to find a typeface that was not authoritarian, that was still elegant and I prefer sans serifs, and everybody was using Helvetica it is one of the a typefaces I absolutely detest [...] It is totally authoritative it in fact does not adapt itself to things and all information that comes out of [...] it is telling you exactly the same thing. It is telling you that this is culture, that it is intellectual and that it is intelligent. I am rather afraid that words don't start off being cultural, intellectual or intelligent. So I found a typeface that I like which was Franklin Gothic condensed. It reminded me of the working class Dutch letters that I am intrigued by.¹⁰⁶

Weiner uttrycker här också något typiskt för den konstnärliga praktiken: en blandning av estetik, politik och personlig smak. Valet av typsnitt är förstås väsentligt. Det ger texten dess intonation. Men hans åsikt om typsnittet Helvetica känns nog en smula omodern. Kanske kan typsnittets antydda snobbighet ha att göra med att det är ett europeiskt typsnitt ritat i slutet av 1950-talet (Franklin Gothic är amerikanskt och släpptes 1903 och kan i sin tur sägas ingå i en väletablerad tradition) I dag är Helvetica ett av standardtypsnitten av default-karaktär i den digitala världen.¹⁰⁷ Så den snobbighet och auktoritet Weiner uppfattade på sextio-talet har ersatts av deras motsatser.

Weiners instruktioner stämmer väl överens med Bachtins syn på författaren och läsaren. Instruktionen kan då ses som det sätt på vilket språket organiserats i en romantext, men läsarens förutsättningar bestämmer också förståelsen av verket. Relationen mellan konstnärens intention och

förståelsen av instruktionen är obestämmd, och kanske måste den vara det. Ett par år efter den första publiceringen förtydligar eller justerar Weiner metastrukturen. Han hade kanske insett att det inte går att kontrollera bruket av instruktionerna och att det inte heller är önskvärt. Den befrielseestetik han bedrev, så typisk för sin tid, tycks kräva detta avstående. Ursprungligen hette det: "Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership."¹⁰⁸ Men så tillägger han: "As to construction [...] there is no correct way to construct the piece as there is no incorrect way to construct it. If the piece is built it constitutes not how the piece looks but only how it could look."¹⁰⁹ Weiner blir här ännu tydligare en upphovsman som skapar förutsättningar, potentialitet, som bäddar för en framtida läsning. Weiner är i sin formulering mycket lik Bachtins författare som balanserar på tangentlinjen mellan verk och värld. Han gör också gränsen mellan att framställa verket och att uppleva det som sådant otydlig. I båda fallen är det fråga om ett slags rekonstruktioner (eller ett slags förslag eller möjligheter?). Han betraktar för egen del sitt arbete att sammanställa ord som just ett organiserande av ord utan metaforisk betydelse. Det finns här ett tydligt släktskap med konkreta texter, collage med mera.

Om man accepterar Bachtins betoning av konstverks, inklusive fysiska verks, sociala och i vid mening begreppsliga karaktär, på deras materiella aspekters bekostnad så är det möjligt att förstå dem som deltagare i icke fysiska, begreppsliga relationer. Ett sätt att konstruera en mötesplats för språk, intertextualitet och fysiska artefakter är att diskutera relationen mellan skulptur och text från det motsatta hållet med hjälp av Lawrence Weiners argument (i teori och praktik) för att textverk kan betraktas som skulptur.¹¹⁰ Han underlåter helt enkelt att skilja på det som betecknar och det betecknade. Weiners textverk refererar till massa, rumslighet, material, färg et cetera. Detta verk är från 1968:

ONE QUART GREEN EXTERIOR INDUSTRIAL
ENAMEL THROWN ON A BRICK WALL¹¹¹

Men Weiners *önskan* om att hans verk skall betraktas som skulpturer är förstås inte detsamma som att de *är* skulpturer:

Weiner's work thus signals a moment when decentering had come about, when the centered art object had driven from its locus as the primary point of reference. The result is a work that is strictly about materials (min kurs.), about the material quality of the text, the brute facticity of the signifier, its actual fits and starts, rather than any ideal meaning. Moreover, it is clear that for Weiner it does not matter if the work lacks 'meaning'. What is important is that it allows the beholder to track its material process, to chart its making systematically, but not by way of interpretative decoding. The aesthetic object, in other words, functions in manner that Roland Barthes once described as a 'construction of skins (of layers, of levels, of systems), whose volume contains, finally, no heart, no core, no secret, no irreducible principle, nothing but the very infinity of its envelopes – which envelope nothing other than the totality of its surfaces'.¹¹²

Även om beskrivningen på många sätt är träffande, och kanske är den helt konsistent med Weiners egna idéer, så brukas av begreppet ”material” okritiskt. Konsthistorikern Benjamin Buchloh beundrar Weiners radikala brott men har svårt att acceptera denna idé om att textinstallationerna och instruktionerna är skulptur:

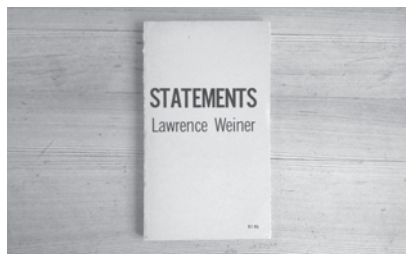
Buchloh: There seems to be a peculiar contradiction: on the one hand, you insist that sculpture is the primary field within which your work should be read, yet at the same time you have also substituted language as a model for sculpture. Thus you dismantled the traditional preoccupation with sculpture as an artisanal practice and material production, as a process of modelling, carving, cutting and producing objects in the world.
Weiner: If you can just walk away from Aristotelian thinking, my introduction of language as another sculptural material does not in fact require the negational displacement of other practices within the use of sculpture.

Buchloh: But why would it even have been discussed in terms of sculp-

ture, rather than in terms of qualitatively different projects altogether?
Weiner: What would I call it? I call them 'works', I call them 'pieces', I called them whatever anybody else was coming up with that sounded like it was not sculpture. Then I realized that I was working with the materials that people called 'sculptors' work with. I was working with mass, I was working with all of the processes of taking out and putting in [...] we were all talking about the ideas generated by placing a sculpture in the world. Therefore I did not think I was doing anything different from somebody putting out fourteen tons of steel out ¹¹³

Det är inte svårt att ge Buchloh rätt. Förmodligen skulle begreppet ”konkret” fungera bättre än skulptur om det används i samma betydelse som i konkret poesi. Jag har all förståelse för detta bruk, som kan spåras till bland annat Dada. Men Weiners textverk är inte vad man vanligtvis menar med skulpturer. Men det finns ett tydligt drag hos Weiner att vilja inordna sig i en klassisk modernistisk konstnärsroll även om den verkar undermineras av hans radikala projekt som bryter med synen på konstverket som unikt, som handelsvara, som objekt och så vidare. Och uppenbarligen smittar önskan om att ikläda sig denna roll av sig på hans syn på hur hans konstverk skal uppfattas. Därför riskerar han att underminera sitt eget projekt, även om i varje fall jag betraktar det som intressantare än vad han själv påstår. Jag tror att det är vettigare att helt enkelt kan *utvidga* skulpturbegreppet i stället för att försöka pressa in verken i en befintlig, konventionell definition. Inte minst därför att man med Bachtin kan betrakta materialet (liksom marmorn i Davidstatyn) som ett råmaterial om än med specifika egenskaper. Det är erfarenheten, kunskapen den historiska situationen och så vidare, som formar råmaterialet till ett verk.

Weiner menar att verken är rumsliga därför att de är *beroende* av den rumsliga kontext som de är installerade i.¹¹⁴ Men eftersom hans verk också kan vara rena instruktioner som inte realiserats, till exempel på en vägg, inlagt i en gata eller i en bok, så kan kontexten också vara läsögonblicket (som hos Bachtin).¹¹⁵



Jag instämmer med Buchloh när han förstår Weiners verk som – initialt – ett tydligt brott med traditionen med rötterna i Duchamps verksamhet. Men Weiner desavouerar sin konceptuella radikalitet genom påståendet att textverken skall betraktas som skulpturer. Det är tydligt att anledningen till att Weiner insisterar på att verken är skulpturer också är att han vill skriva in sitt konstnärskap i en tradition. Weiner refererar också ofta till fysiskt omfattande verk av samtida konstnärer som Jackson Pollock, Sol Lewitt, Robert Smithson och Donald Judd.¹¹⁶ Kanske är det önskan att inskrivas i detta sällskap som får Weiner att göra såpass stora textinstallationer. Detta förlämnar också hans verk ett paradoxalt auktoritärt drag som inte bara refererar till reklam i det offentliga rummet utan också till ett politiskt maktspråk av det slag man finner i Kina, Nordkorea eller som fanns i forna Sovjetunionen.

Det kan vara intressant att utveckla tanken på verket som instruktion genom att invertera den och på en aning annorlunda vis återanvända Bachtins idé om fysiska konstverk som begreppsliga. Då skulle man kunna betrakta fysiska artefakter som realiserad text eller som instruktioner! Den fysiska gestaltningen framstår då som tillfällig, den kan ju förstöras. Men som instruktion, som tanke, kan den leva vidare som minnen, som en praktisk kunskap, liksom ett matrecept. Då utgör till exempel Davidstatyn också en instruktion för hur en staty kan utföras. Konsten i vid bemärkelse skulle då med Bachtin kunna förstås som *potentialitet*.¹¹⁷

Appendix: fetischen

När jag besökte en Weinerretrospektiv i Düsseldorf i januari 2009, såldes ett grafiskt blad producerat för detta tillfälle.¹¹⁸ Det svär en aning mot det anti-kommersiella draget i den konceptuella konsten, och jag förmodar att det kan ha varit ett sätt att delfinansiera katalogen. Men jag drabbades av ett habegär efter en fetisch, trots inkonsekvensen i synen på marknaden. Det fanns i min önskan en vilja att på detta vis rent fysiskt skriva in mitt projekt i konsthistorien som en utlöpare av den tradition som Weiner varit en del av att skapa. Men min tvekan tillsammans med det faktum att bladet kostade mycket, 1500 € fick mig lyckligtvis att avstå. Jag var också en aning besviken på utställningen och ville inte

associera mig med den.

Mika: Skriv om detta också!

Andreas: Men är det relevant?

Mika: Jo.

Andreas: Hur då?

Mika: Först argumenterar du för konstens begreppsliga aspekter sedan faller du i farstun för konsten som objekt och handelsvara!

Andreas: Eh ...

Mika: Kryp till korset!

Andreas: OK. Utställningen – *AS FAR AS THE EYE CAN SEE* – hade som helhet klart två problematiska aspekter för mig: estetiseringen av verken och ett auktoritärt drag. Texterna på väggarna framstod inte alls som skulptur, inte heller i första hand som konceptuella påståenden utan främst som design, som grafisk form eller ett slags utsmyckning, en ornamentering. Men jag uppfattade också ett överraskande auktoritärt drag i utställningen. Som besökare blev jag inskriven som en miniatyr i relation till dessa monumentala utsmyckningar. Och vore de skulpturer, som Weiner påstår, så skulle de snarast påminna om Richard Serras eller Chris Burdens machomonumentaltet, och kanske är det avsikten med tanke på Weiners referenser till dem och hans önskan att vara monumentalskulptör. Men detta är trots allt någonting annat än det asketiska *Statements* som i sin radikalitet är mer omfattande än den reducering av projektet som jag uppfattade på utställningen i Düsseldorf.¹¹⁹

Ett habegär, en fetischistisk önskan drabbade mig, om än i en mild version. Eftersom jag skrev om Weiner tyckte jag på något vis att jag borde äga ett verk av honom. Detta begär, och även det grafiska bladet i sig, rimmade illa med Weiners och hans gelikars syn på konsten. Det var en mänskligt sett rimlig kompromiss, men estetiskt och etiskt mindre lyckad.

Bladets pris och mina övriga dubier fick mig alltså att avstå från köpet. Men det icke inhandlade grafiska bladet och en besvikelse över utställningen gnagde i mig då jag kom hem. Efter ett par dagars grubblande insåg jag att det som intresserade mig i Weiners konstnärskap förstås var just *Statements*, och att där fanns essensen i det betydande i hans konstnärskap. Om jag kunde få tag på ett exemplar av denna bok så skul-

le mitt habegär stillas utan att jag egentligen behövde göra avkall på min, och Weiners initiala, konstsyn. Boken utgör det som jag finner intressant med Weiners verk. Efter ett noggrant letande på internet fann jag att i varje fall ett av de 1025 exemplar som trycktes 1968 var till salu. Jag köpte det för 320£.¹²⁰

Det slår mig förstås att Weiners bok blivit något som påminner om ett konstobjekt, en rar bok. Det är en fetisch och jag kom inte förbi konstobjekten trots dess anmärkningsvärt begreppsliga hållning. Kanske borde han av estetiskt ideologiska skäl trycka upp en massupplaga identisk med den första utgåvan.

Platsen

På distans

Genom distanseringen och strukturerandet av texten skiljs den från författaren (som lämnat ett avtryck genom sin stil eller intonation) och blir objektifierad, menar Paul Ricoeur.¹²¹ För honom är texten i sig är ett slags distansering:

För mig är texten mycket mer än ett enstaka exempel på mänsklig kommunikation; den är ett paradigm för distansering i all kommunikation. Som sådan avslöjar den en fundamental karaktär vad gäller historicitet i mänsklig erfarenhet; kommunikation genom och med hjälp av distansering.¹²²

Så som jag förstår det frigör distanseringen texten från författaren och författandet som i och med detta blir tillgänglig för tolkning och förståelse. Vidare skiljer han ut den diskursiva händelsen – som är temporal – från meningen som är utsträckt i tiden. Överfört till ett utställningssammanhang skulle detta betyda att verken slitits loss från sina upphovsmän (distanseras), fogats samman till en utställning (diskursen) som kan upplevas av besökare (den diskursiva händelsen) som kan tolka utställningen vilket i sin tur kan generera mening som i till exempel en insikt hos besökaren, som finns kvar också då denne lämnat utställningen.

Genom denna distansering, ett slags ofrånkomligt övergivande, blir också författaren eller konstnären potentiella läsare. Författaren ger upp sin position och kan uppgå i ett kollektiv av potentiella läsare. Men, avslutar Ricoeur, om det inte finns en författare att försöka förstå i texten, vad är då verket till för? Hans svar är att det kan skapa självförståelse.¹²³

Så upplöses paradoxen och sluter sin cirkel: distanseringen skapar möjlighet till den närhet som stavas förståelse. Med Bachtins terminologi så skapas en möjlighet till dialog för läsaren. Och en dialogisk relation måste först upprättas mellan författare och hjälte, annars blir romanen monologisk. Och detta sker just genom ett slags distans:

Alla dessa författaridéer, vilken funktion de än skulle ha, gestaltas inte; antingen gestaltar de och styr gestaltningen inifrån, eller belyser de det gestaltade, eller slutligen åtföljer de gestaltningen såsom ett betydelseornament. De uttrycks omedelbart, utan distans. Och inom den monologiska värld som de bildar kan inte en främmande idé bli gestaltad. Antingen blir den assimilerad eller polemiskt negerad eller upphör att vara idé.¹²⁴

I den monologiska romanen är allt redan färdigt, hjältarna och handlingarna instrument för en färdig författaridé som helt enkelt tar en förutbestämd omväg genom en roman. Bristen på distans härrör ur den kontroll författaren utövar över sitt material. Ingenting oförutsett tillåts inträffa: de glapp och håligheter som skulle kunna låta läsaren att träda in i är tilltäppta. Den dialogiska romanen är däremot öppen för läsarens delaktighet, ett slags etiskt ögonblick av återberättande som inte bara låter läsaren vara skapande utan också hjälten kan agera friare.¹²⁵ Jag tänker mig att man kan betrakta verken i en utställning på detta vis, och curatorm är då Dostojevskij:

Dostojevskij förmådde just gestalta en främmande idé, bevara dess fulla betydelse som idé och på samma gång även bevara en distans, utan att vare sig bekräfta eller låta idén smälta samman med sin egen uttryckta ideologi.¹²⁶

Idén är alltså att låta andra, annat, tala förutom författaren. Man kan förstå det som att författaren etablerar en scen, där aktörerna kan agera utan att vara språkrör. Jag tänker mig att Bachtins filosofi fungerar för att tala om rumsbaserade utställningar och konst likväl som text. Men det är tydligt att Bachtin är mer intresserad av kronotopens tidsliga aspekt än av den rumsliga. Orsaken till att tiden är ”kronotopens ledande princip”¹²⁷

misstänker jag beror på att även om handlingar – också i romanform – äger rum i tidsrummet, så är de gestaltade i texten. Och text äger rum i tiden men är inte beroende av att ta en unik rumslig gestalt. Den kan finnas samtidigt på olika ställen i motsats till människan som har en unik plats i rummet och tiden. Men i motsats till texter så är konsten ofta både tredimensionell och beroende av ett visningsrum. (Kanske ligger den digitala, nätbaserade konsten närmare texter i denna bemärkelse. Och inte minst den konceptuella konst som inte är beroende av en materiell gestaltning.) Ett sätt att understryka rummets betydelse i kronotopbegreppet är att ta fasta på det sociala i Bachtins dialogism, att varandet endast kan ske i kommunikationen med och förståelse av den Andre. Och detta kan endast ske om vi håller en distans och inte uppgår i varandra. Det finns ingen sådan symbiotisk strävan hos Bachtin. En sådan omöjliggör förståelsen av andra. han ger ett exempel på förståelsen av en annan människas lidande:

Men i varje fall måste inlevelsen åtföljas av ett återvändande till mig själv, till min plats utanför den lidande, för bara därifrån kan inlevelsens material förstås på ett etiskt, kunskapsmässigt eller estetiskt sätt. Om detta återvändande inte skulle äga rum, så skulle det ske en patologisk företeelse: en främmande människa lidande skulle upplevas såsom vore det mitt eget.¹²⁸

Min avsikt är inte att påstå att ett konstobjekt eller en utställning i alla viktiga avseenden är begreppsliga på samma vis som en text, även om de förenas i att vara kronotopiska. Däremot så vill jag med bland andra Bachtin otydliggöra och uppluckra gränserna mellan konstobjekt och text, mellan författare och läsare och mellan värld och konst. Jag vill å ena sidan visa på texters rumslighet, å den andra sidan på fysiska (konst-) objekts begreppslighet. På så vis angrips gränserna från två sidor. Och detta *försök* till gränsupplösning tror jag att man bland annat kan göra genom att tala om det dialogiska hos Bachtin. Eftersom dialogen situeras i rummet är detta också en teori om språket som dialogiskt, alltså per definition som rumsligt och socialt.¹²⁹ Och, vilket Bachtin understryker, intentionen och gester är intentionala. Detta måste förutsätta en viss distans

eller ett slags rumslighet eftersom intentionaliteten kräver avstånd.

Mats: Hur då? Varför?

Andreas: Det riktande som intentionaliteten innebär, tillsammans med idén om yttrandet som en social händelse, tycks mig inbegripa något slags rumslighet. Jag har svårt att föreställa mig motsatsen. Och denna rumslighet tänker jag skall kunna härbärgera de konstverk/yttranden som tar fysisk gestalt. Men *rum* är förstås inget entydigt begrepp. I till exempel *Den framställande gesten* diskuterar Maria Hirvi-Ijäs rumsbegreppet i relation till konstutställningen bland annat med hjälp av Lefebvre.¹³⁰ Hon använder sig av Lefebvres uppdelning i det uppfattade rummet (där vi upprätthåller en kontinuerlig social, vardaglig praxis), det skapade rummet (kopplat till en bakomliggande idé för exponering) och det levda rummet (en konceptualiserad värld byggd på teckensystem) som Hirvi-Ijäs låter stå för besökarens samspel med konst i utställningsrummet. Uppdelningen framstår som fruktbar, men jag uppfattar det som att Bachtins dialogiska begrepp inte gör dessa distinktioner. Det dialogiska vill omfatta människans varande i sin helhet och konsten är ett uttryck för detta. Och det centrala begreppet kronotop innefattar inte detta slags olika slags rumsligheter.

Bachtin är inte analytisk på detta vis och det är hans filosofi som är en viktig utgångspunkt och fond för mina resonemang (även om den är förstås inte heltäckande). Det finns till exempel viktiga skillnader mellan tid och rum och mellan en text och ett objekt som inte riktigt blir tydlig. En text är inte bunden till ett specifikt fysiskt objekt, den kan till exempel förekomma som en handskrift, på nätet eller i en pocketbok och så vidare. Och detta är fundamentalt för det (intertextualitets-) begrepp Bachtin diskuterar. Men en del konstverk är inte lika lättrorliga: Davidstatyn är till exempel en särskild staty i ett enda exemplar. Och det ger den en fysisk, rumslig närvaro som påminner om en enskild människas plats i rummet och som texten ofta saknar. Frågan är om konstobjekt och texter kan diskuteras, med Bachtin, i samma rumsliga termer?

Mats: Först och främst så befinner sig en text alltid i ett rum, även som tänkt. Det finns knappast något som inte är rumsligt. Om man vill diskutera konstverks unika kvalitéer kan man använda sig av Goodmans och Elgins distinktion mellan konstverk som är autografiska, som är beroende

av sin tillkomsthistoria (till exempel Davidstatyn), och verk som är allografiska, och endast är beroende av syntax eller semantik – alltså till exempel att en räkka ord som återkommer i samma ordning som tidigare (till exempel i en roman av Cervantes).¹³¹

Andreas: Ja, det låter ju rimligt (även om jag undrar vad som händer om man lyckas tillverka en exakt kopia av Davidstatyn). Man skulle med Bachtin kunna säga att en människa är autografisk, men berättelsen om henne är allografisk. Men det som intresserar mig i det här avsnittet är att resonera kring konstens och begreppens rumsliga aspekter, och visa att Bachtin är till hjälp för att göra detta.

Johan: I dikten *För full hals* av Vladimir Majakovskij, som Nynningen spelade in på sjuttioalet, står: ”Mina strofer är trupper/som paraderar./ Jag går framför fronten/och inspekterar.”¹³²

Andreas: Texten är alltså *där*, i rummet, och poeten står framför den.

Johan: Poeten inspekterar, han har inte full kontroll över strofernas uppförande. Majakovskijs strofer befann sig vid fronten. Ett krig utkämpas. Jag tänker mig att den redaktionella konsten framställs på en plats, på en redaktion ...

Andreas: ... ja, rumsligheten är viktig!

Johan: Och här finns det ju inga specifika individer eller önskningsar.

Andreas: ... det är en position och en funktion ... ett hypotalamus ... en växeltelefonist ... ja, just det, rummet är viktigt! Det är en av anledningarna till att intertextualitet som begrepp är så användbart vad gäller utställningar och curaterande. Bachtin – och Kristeva – talar om litteraturen, romanen, som en plats, inte som en kedja av händelser.

Huvudkategorin i Dostojevskijs konstnärliga seende var inte utveckling utan samexistens och växelverkan. Han såg och tänkte sin värld företrädesvis i rummet och inte i tiden. Därav hans djupa dragning till den dramatiska formen. Hela det för honom tillgängliga menings- och verklighetsmaterialet söker han organisera inom en enda tidsram i form av en dramatisk sammanställning och utveckla det extensivt¹³³

Det är tydligt, och viktigt, att lägga märke till hur Bachtin undviker det linjära, entydiga, monologa, utvecklingsbara. Händelserna utspelar sig

inte bara vid tillfällena utan på platser. Texten blir rumsligt orienterad, förståelsen av texten utspelar sig då i mellan rum. Och dessa rumsligt orienterade händelser talar för en syn på texten som performativ, som yttranden och språk i en generell mening. Detta är ju också Bachtins hållning (det var Kristeva som låste det dialogiska i begreppet intertextualitet).

Yttrandets rumsmässiga konnotationer är att föredra framför textens två dimensioner då den komplexa väven av kopplingar mellan verk, och aspekter på verk, blir mer fattbar formulerad i tre dimensioner. Intertexten befinner sig till exempel mellan två texter. Den är, för Bachtin, dialogisk kommunikation. Den är social. Och även om denna sociala scen är ett oprecist mellanrum så är det svårt att tänka sig det utan att använda rumsliga begrepp. Och detta är förenligt med den fysiska lag som säger att alla kroppar upptar en unik plats i rummet och att man då måste vara någonstans varifrån man erfar världen, man måste finna sig i tid och rum.¹³⁴ Och den lätt paradoxala slutsatsen för Bachtin är att människans egenskap att vara unik och åtskild är det som också förenar oss.¹³⁵ Detta verkar vara inspirerat av Kants idé att människans förmåga att kommunicera med varandra bygger på intersubjektivitet, att vi har likadana kunskapsapparater.

Kroppar på ett torg

För Bachtin är medvetandet en del av, eller en konsekvens av, kroppens existens och därmed varande i tid och rum.¹³⁶ De dialogiska relationerna finns från mikronivå som biologisk stimuli-respons, till språkliga dialogiska relationer med andra personer, hjältar och så vidare. Jag tänker mig dessa platser eller relationer eller strukturer eller nätverk som mikrovärldar som manifesteras som töjbara nebulosor.

Ett av Bachtins nyckelbegrepp – karnevalen – placerar språket i rummet, på torget, vilket väsentligt understryker begreppets tillämpbarhet på konst och utställningar. Man kan helt enkelt, med Holquist, tänka sig intertextuella relationer som rent fysiska, som *interkroppsliga relationer*: ”The body is, if you will *intercorporeal* in much the same way as the novel is intertextual. Like the novel, the body cannot be conceived outside a web of interrelations of which it is a living part.”¹³⁷ Michail Bachtins intresse för Rabelais och den folkliga karnevalen, den groteska

kroppen och torget som en skådeplats är helt enkelt ett möjligt sätt att också tala om en utställningsplats och relationerna mellan verken.¹³⁸ Då avser jag interrelationer i vid bemärkelse, som för romanen, det vill säga relationer som också kan sträcka sig ut över tid och rum, som inte bara begränsas av en utställnings ofta definierade territorium.

I sin bok om Rabelais talar Bachtin om hur vårt sätt att förstå och beskriva förändringen av kroppen har förändrats. I historien finner han exempel på den groteska kroppen redan i antiken och menar att det är först sedan 1600-talet man skiljt mellan det privata och de officiella språken: ”Mellan det familjära språket och det officiella, ”anständiga” språket har det här dragits en ytterligt skarp gräns.”¹³⁹ I de officiella diskurserna blir kroppen slät, solid och utplattad och anständig. Den groteska kroppen är dess motsats, den har stora organ och utväxter (näsor, könsorgan, vårtor ...) som skjuter ut ur kroppen och liksom överskrider dess gränser. Denna kropp är också rik på håligheter (anus, mun, sköte ...) och ur dessa öppningar utsöndras vätskor (snor, slem, urin, avföring ...). Det är kroppen som en natur i ett ständig flux.

Den groteska kroppen är som vi ofta framhållit en kropp i vardande. Den är aldrig färdig, aldrig fullbordad: den formas och skapas ständigt och den formar och skapar själv en annan kropp: vad mer är, denna kropp slukar världen och slukas själv av världen [...] ätande drickande, förrättande av naturbehov (och andra avsöndringar: svettning, snytning, nysning), samlag, havandeskap, förlossning, växt, ålderdom, sjukdom, död, sönderslitande, sönderstyckande, uppslukande av en annan kropp – utspelas vid kroppens och världens gränser; i alla dessa händelser i det kroppsliga dramat är livets början och slut sinsemellan oupplösligt sammanflätade.¹⁴⁰

Bachtin talar om en kollektivitet där det inte finns tydliga gränser mellan kroppar, kropp föds ur kropp, livet pågår och det är långt till vår tids individualiserade och ändliga liv.¹⁴¹ Jag tänker mig att även dessa fysiska relationer kan brukas i förståelsen av en utställningssituation. Konstverk kan vara rent begreppsliga, påtagligt fysiska eller en blandning av dessa två egenskaper. Man skulle då kunna tala om konst och

utställningar som både intertextuella och interkorporella.¹⁴² Bachtin talar inte bara om kroppar utan också att ”ett föremål [i grotesken, min anm.] kan överskrida inte bara sina kvantitativa utan också kvalitativa gränser, att det kan växa utöver sig självt och blanda sig med andra föremål.”¹⁴³

Liksom romanen är en mötesplats för texter, ett slags organiserat citerande, är kroppen för Rabelais också ett liknande slags mikrokosmos. Även om han, enligt Bachtin, inte attraherades av samtidens magiska tänkande kring kroppen så kunde han i materialistisk anda betrakta kroppen som ”den mest fullkomliga formen av materiens organisering, och den är därför nyckeln till hela materien. Den materia, varav hela universum består, visar i människokroppen sin sanna natur och alla sina högsta möjligheter”¹⁴⁴ I överförd bemärkelse kan man tänka sig utställningen som bestående av kroppar.

Daniel Birnbaum: [din idé om verken i en utställning] som mikrokosmos påminner mig om speglingarna i Borges noveller eller i Leibniz *Monadologi*. Detta att varje del av ett konstverk (eller för all del av kosmos) speglar varje annan del är en idé man finner i barockens tänkande. Men vissa speglar är så skeva att spegelbilden blir fullständigt förvrängd. Med feltolkningar menade jag sådana medvetna förvrängningar.¹⁴⁵

Andreas: Ja, kroppen är då ett slags mikrokosmos som i sin fullkomlighet ger oss möjlighet att förstå universum och detta verkar sammanfalla med det *romaniska*. Det är den egenskap som inte bara finns i den goda romanen utan är den *kunskapsform* i vidare bemärkelse som mest övertygande kan ordna olika slags erfarenheter och sätta dem i dialog med varandra. Denna egenskap finner Bachtin hos Dostojevskij och Rabelais men den kan också hittas i andra språkliga, dialogiska sammanhang. Jag tänker mig att den groteska kroppen med sin öppenhet, sin mottaglighet och utåtriktade aktivitet är en plats där denna romaniskhet kan utspela sig.

Genom att betrakta Mary Shelleys roman *Frankensteins monster, en modern Prometheus* med Bachtins ögon får Holquist möjlighet att tala om kroppen som romanisk och fysiskt ”intertextuell”, som en förtätad och organiserad struktur: ”as a parable about relations between otherness, bodies and intertextuality.”¹⁴⁶ Och detta ger mig i min tur möjlighet att tänka mig fysiska objekt, konstobjekt som intertextuella. De

konstnärliga och curatoriska arbetena blir i denna mening analoga.

Holquist påpekar inledningsvis att inte minst romantiteln är dubbelverkande: ”Frankenstein” är både skaparens och monstrets namn. Och undertiteln, *Den moderna Prometheus*, lägger till en – intertextuell – referens till en klassisk myt bortom både bokens pärmar och det fysiska monstret.¹⁴⁷ Han är varken född ur intet eller ensam. Holquist vill förstå monstret som ett slags brygga, som både text och kropp:

Frankenstein’s monster springs from the library as much as he does from the charnel house and laboratory: he is made up not only from other bodies from the past, but like Mary Shelley’s novel, from other books from the past.¹⁴⁸

Holquist noterar att Frankenstein föds utan språk och därför är omänsklig i Bachtins mening. Men författaren Shelley erbjuder det material – det språk – och de omständigheter Frankenstein behöver för att lyckas med det livgivande experimentet som denne i sin tur erbjuder sitt monster.¹⁴⁹ Holquist gör här ett misstag, eller är i varje fall otydlig på en central punkt.¹⁵⁰ Han glider sömlöst och okommenterat mellan det textuella monstret, det som omtalas på boksidorna, och ett eventuellt fysiskt levande monster. Talar han om ansamlingar av ord på boksidor eller ett bricolage av kroppsdelar som sammanfogats till en monstros (grotesk!) kropp som vandrar på stadens gator? (Intressant nog skriver Montaigne i början av sitt essäeförfattande om essän som en grotesk kropp som sammanfogats av disparata detaljer: ”What are these essays but grotesque bodies pieced together of different members”¹⁵¹) Holquist skiljer ju i citatet ovan på biblioteket och likhuset och glömmer i hastigheten att det likhus Frankenstein besöker snarare befinner sig *inuti* detta bibliotek än bortom det. Och biblioteket befinner sig knappast i likhuset. Holquist gör samma glidningar som Lawrence Weiner mellan det som betecknar och det betecknade, mellan ordet ”monster” och ett monster.

Q: Och du är uppenbarligen tillbaka i kapitlet ”Begrepp som materia”. Var är kropparna?

Andreas: Ja, det stämmer. Jag förlorade kursen eftersom jag följde Holquist i spåren. Han gör tydligen inte någon skillnad på en kropp i en

text och en fysisk kropp. Men det är på något vis drabbande med författarens position på gränsen mellan text och den verklighet som inte är text. Författaren som ett slags medium, en brygga ...

Q: Men varför överhuvudtaget då göra sig besväret att tala med Holquists monster?

Andreas: Holquists text är en analogi som är användbar för att resonera med. Analogin, eller metaforen, är huvudpoängen.

Q: Kropp och text intill förväxling och förblandning.

Andreas: Varför inte? Vivisektion och dekonstruktion så att det står härliga till!

Q: Operationen lyckades men patienten dog. ... Du tappas visst tråden igen. Försöker du igen att antyda ett slags ersättningsfest där författare, Frankenstein och den senares monster byter plats och kroppen då blir text, eller yttrande, och yttrandet kropp? Du snubblar ner i din egengrävda grav! Eller är det Holquist som vinglar omkring?

Andreas: Jag inser som sagt att gränsen mellan text och kropp inte upphävs eller otydliggörs av att man ignorerar den, vilket Holquist gör. Frankensteins monster är inte en av de frustande, stinkande slukande kropparna i en karneval. Men jag instämmer med Holquist och hans tolkning av Bachtin att kroppar har interrelationella samband. Det viktiga för mig är att visa att det är rimligt att använda Bachtins tänkande på en utställnings både begreppsliga och konceptuella aspekter. Och jag vill påstå att konstverk i en utställningssituation kan ha just dessa olika interrelationer med varandra, både fysiskt och begreppsligt. Och just de kroppsliga relationerna hänförde Holquist till Bachtins groteska kroppar i karnevalen. Konstverken har kanske just en sådan mening en grotesk sida, också rent begreppsligt. De har ingångar, utväxter, läckage ... de sammanflätas med varandra och världen, inklusive betraktare och konstnär.

Q: Fair enough!

Andreas: Sammanfattningsvis så förstår jag Bachtin som att text och begrepp visserligen inte är identiska med varandra men är beroende av varandra. Kropparnas *mening* är begreppslig, beroende av språket. De finns inte heller utan varandra, de blir till i interkorporella relationer, liksom texter i intertextuella relationer. "Even the human body is not given, according to Bakhtin: it is produced through interaction with others."¹⁵²

Kroppen skulle kunna förstås som konkreta begrepp i motsats till språkets abstrakta begrepp. Konsten kanske kan beskrivas som en mötesplats för det fysiska och begreppsliga, som ett slags virtuell värld. Där möts läsare och hjälte i en gemensam längtan efter förening: ”Hjältarna själva drömmer fåfångt om och törstar förgäves efter att bli förkroppsligade, att bli delaktiga i en normal livssujett.”¹⁵³

Institutionens språk

En utställningsplats är knappast begränsad till ett galleri, en konsthall, ett museum eller ett privathem. Till detta måste läggas jordkonst, virtuell konst, platsspecifik konst annorstädes, trycksaker, instruktioner, händelser, frånvaro, ljud och röster och så vidare. Men för att göra det enkelt för mig inkluderas alla dessa möjligheter i ”utställningen”, ”utställningsplatsen” och ”konstverket”.

Om en curaterad utställning kan ses som ett intertextuellt spel eller drama så bör utöver de tidigare nämnda deltagarna också den plats där utställningen äger rum införlivas i ensemblen. Den mesta konsten är ju rumsligt orienterad.¹⁵⁴ Detta kan tyckas vara en självklarhet, men är det inte, trots att begreppet ”kontext” brukats flitigt i minst ett par decennier.¹⁵⁵ Ibland talas det i dessa sammanhang om en ”avsändare” men det är inte ett helt lyckat begrepp eftersom det implicerar ett enhetligt subjekt. I stället bör en institution betraktas som ett komplext sammanhang, som en struktur.

Curatorn Bruce W. Ferguson pekar i en artikel på denna svårighet hos konstinstitutionernas att se sig själva som produkter av sin historia, byggnadens arkitektur, personalen, skyltning med mera och hur detta uttrycks i en utställnings helhet, genom dess olika delar.¹⁵⁶ Institutionerna borde i högre grad ägna sig åt självreflektion. Trots Fergusons motvilja mot att tala om utställningar som texter tar han sig friheten att tala om en utställning som ett *yttrande*:¹⁵⁷

If an exhibition of art is like an utterance or a set of utterances, in a chain of signification, it can be considered to be the speech act of the institution. And, like a speech act the exhibition finds itself in the center of an environment of signifying noises. Less like a text then, more like a sound.¹⁵⁸

En poäng med Fergusons metod att tala om utställningen som ett yttrande är att i varje fall muntligt yttrande är ett ljud och att det liksom mycket av konsten ofta är rumslig. Vidare diskuteras intertextualitet ofta i termer av rymd och den komplexa väven av kopplingar verkar vara mer begriplig som tredimensionell. Intertexten (dialogen) befinner sig mellan två texter. Även om den plats detta *mellanrum* opererar är oprecis så är det svårt att tänka sig det utan att använda rumsliga begrepp. Jag tänker mig dessa platser eller relationer eller strukturer eller nätverk som mikrovärldar som manifesteras som töjbara nebulosor. Inom dessa strukturer kan dess delar diskuteras utan att man riskerar att fastna i en värdeförstörande relativism eller nihilism.¹⁵⁹ Dock svävar de i en större rymd som är svårare att bestämma. Som Barthes skriver i inledningen till *S/Z*: ”den unika texten är [...] en ingång till ett nätverk med tusen ingångar”.¹⁶⁰ Vidare:

Texten i sin helhet kan liknas vid himlen – både platt och djup, samt slät, utan ytterkanter och utan utprickade ytor [...] En lexi [den beståndsdel av texten B. analyserar, min anm.] är endast höljet kring en semantisk volym, den mångfaldiga textens vågkam, denna text vars tänkbara [...] betydelser ligger under diskursens flöde: lexin och dess beståndsdelar kommer sålunda att bilda någon sorts mångfasetterad kub!¹⁶¹

Barthes uppehåller sig i sin texttolkning inte vid textens grafiska form, utgivarens identitet med mera – paratextualiteten – på ett sådant sätt att det kan överföras på en diskussion om en utställnings temporära inslag. Texten är för honom frikopplad från sådana tillfälliga sammanhang – i denna mening är den tidlös – utan knyts till andra, språkliga diskurser.

Vad gäller en utställning så är dess formgivning och dess ”utgivare” ofrånkomliga storheter. Bruce W. Ferguson har rätt i att varje konstinstitution är en komplex struktur som mer eller mindre omedvetet uttrycker sig genom utställningar. Ett sätt att undersöka sådana strukturer är att poängtera den specifika utställningsplatsen och dess olika paratextuella begrepp: installation, skyltning, katalog, pressmeddelande, informationsblad och så vidare. En vinst med detta är att utställningen delvis kopplas fri från curatören som en mer eller mindre allenarådande konstruktör och

också delvis från verkens innehåll och kontextualiseras av. En utställning är förstas varken naturlig eller en rent mekaniskt fabricerad produkt utan ett koncentrerat uttryck för en mängd beslut och förutsättningar. Ett yttrande så som en utställning, yttras inte av ett enskilt subjekt utan är ett resultat av flera deltagares insatser och en mängd omständigheter (historiska, sociala, ekonomiska et cetera.).¹⁶² Ett sätt att diskutera dessa frågor är att diskutera museipedagogikens roll. Relationen mellan konstinstitutionerna, konstnären, konstverket och publiken är i hög grad beroende av konstpedagogiken.

Pedagogen är en tydlig exponent för en konstinstitution. Pedagogen som företeelse har sina historiska rötter i predikstolen som uttolkare och förmedlare av makten, gudomlig såväl som världslig. Konstpedagogen står mellan konstverket och publiken, förklarar, berättar, värderar och tolkar. Enligt en klassisk – och förlegad – modell som fortfarande förekommer på en del institutioner utgör intendenten och chefer på och vissa kritiker en Olymp. Pedagogen är då budbäraren mellan Olympen och den vanliga utställningsbesökaren.

Det saknas en diskussion där man kontextualiserar pedagogens roll och inte bara diskuterar pedagogiska metoder utan också ställer frågan på vilket eller vems uppdrag pedagogerna agerar. Är pedagogerna ett tomt språkrör som andra aktörer kan skicka rörpost genom? Vilka är egentligen pedagogernas lojaliteter? Utställningsintendenten representerar institutionen och har genom att visa ett verk också tagit ställning för det. Innebär detta att pedagogerna också måste uppskatta verket? Förmedlar pedagogerna alltså den officiella åsikten i en predikstol eller har han eller hon egna åsikter? Är pedagogerna lojala med konstnärernas intentioner? Ersätter pedagogerna konstnärerna som lämnat scenen? Är publiken pedagogernas egentliga uppdragsgivare? Kan pedagogerna förmedla en idé om ett verk som går stick i stäv med konstnärernas? Detta är frågor institutionerna måste svara på och jag instämmer därför i Fergusons uppmaning till institutionerna att förstå och kontextualisera sin verksamhet.

I min erfarenhet av att arbeta med institutioner tas relativt liten hänsyn till platsens yttranden, dess tillfälliga och permanenta dialekter, betoningar, fördelar och tillkortakommanden. Visserligen är man medveten om att en utställnings uttryck påverkas av hur den installeras. Inte

minst den vita kuben utvecklade en stor känslighet för ”hängningens” betydelse hos konstnärer och intendent. Men en rad faktorer påverkar en utställnings karaktär. Den permanenta arkitekturen är i de flesta fall orubblig.¹⁶³ Det beror på att det varken finns pengar eller tid för sådana ingrepp. Byggandet av utställningselement, måleri och installation av teknisk utrustning är ofta beroende av teknikernas möjligheter och personliga inställning till institutionens arbete i allmänhet och till den ansvarige intendenten och den specifika utställningen.

En utställnings grafiska profil är i princip en del av institutionens generella profil. Det finns ekonomiska motiv till detta men jag tror att det är minst lika viktigt för institutionen att utställningen inordnas i det språk som är institutionens varumärke. En enskild utställning är ett yttrande som fällt av institutionen, inte av konstverken eller konstnärerna.

Frihet och tvång

By taking aesthetic responsibility in a very explicit way for the design of the installation space, the artist reveals the hidden sovereign dimension of the contemporary democratic order that politics, for the most part, tries to conceal. The installation space is where we are immediately confronted with the ambiguous character of the contemporary notion of freedom that functions in our democracies in parallel with sovereign and institutional freedom.¹⁶⁴

Detta är en av de slutsatser filosofen och konstkritikern Boris Groys drar i sin essä *The Politics of Installation*. Dess ärende är att peka ut väsentliga skillnader mellan en konstnärs och en curators installation. Essän ger mig, genom att utgöra en fond för mina resonemang, möjlighet att diskutera förhållandena mellan konstnär, curator och konstinstitution. I citatet ovan pekar Groys på hur maktordningen i en utställningssituation speglar det demokratiska samhällets motsägande strukturer. Han menar att det är ett exempel på och en bild av hur det privata (konstnären, den icke-demokratiska, suveräna individen) agerar inom det offentliga (den demokratiska konstinstitutionen).

Groys iakttagelse skulle kunna utvidga meningen i mitt curatoriska

projekt *Step by Step* som har sin grund i utställningen *Taking Over*, som än mer explicit handlade om maktrelationer inom utställningsplatser. En av de uppgifter jag hade gett mig var att synliggöra curatorns, konstnärns, besökarens och verkens relationer. Och en väsentlig del handlade om mina positioner i detta sammanhang eftersom jag agerade *både* konstnär och curator.

Andreas: Couldn't you think about these changes in positions as in the game musical chairs?¹⁶⁵

Boris Groys: Yes, that is the way the whole contemporary art system functions. There are certain roles like, the critic, the collector, the curator, the intellectual and so on. And people actually changes theses roles all of the time. We don't have a system with pure artists, pure curators et cetera. Everybody moves.

Groys resonemang om utställningsplatsen som en struktur som i sig speglar ett demokratiskt samhälles struktur är intressant. Utställningsplatsen blir då till en scen som gestaltar det demokratiska samhällsdramat. Men jag tycker att det finns en del att resonera om. En fråga är i vilken grad ett konstverk kan separeras från sin upphovsman. Om det är rimligt att också *tala om* konstverket oberoende av konstnären, vilket jag tror och argumenterar för, så framstår de resonemang som Groys för som problematiska. Jag menar att det finns uppenbara och viktiga överlappningar mellan de curatoriska och konstnärliga praktikerna, både ur ett teoretiskt och också ur ett praktiskt perspektiv, men Groys vill i stället i sin essä upprätta en skarp gräns mellan dem. Det finns förstås skillnader mellan de båda positionerna, men jag vill påstå att de är konstruerade och att det finns anledning att ifrågasätta dem och ett sätt att göra detta är att göra gränserna mellan de olika rollerna otydliga.

Boris Groys: But it is only in the moment when it is clear who is the artist



and who is the curator, that you can shift positions. To mix something or to shift something you first of all have to differentiate it. If everything is the same, you cannot mix it [...] If everything is changing the change disappears. We don't feel that some-

thing changes if everything is in change. We have to have some kind of framework, which remains stable and gives us some possibility to measure change. If everything changes it is the same. It is like in the supermarket: It is always the same because it is always different objects in it. The museum is also like a supermarket, but a supermarket that keep the previous commodities. So we can really see how this kind of supermarket changes over time. If you for instance talk about documentation, take for example Walid Raad, the Lebanese artist also working under the concept of The Atlas Group. He said that his documentation – *The Atlas Group Archive* – was the result of his research in Lebanon. But it was of course fictive. It was pseudo documents, but the public received them as real documents, being fictional art works. So at the moment, when documentations enter the museum, it starts to play with the situation. And this is possible because the museum as an institution has not changed! So I don't think that the museum should change, but be a place of change.

I dag är museerna under konstant omdefiniering och denna förändring sker inte minst genom vad som visas och hur det visas på dessa institutioner. Då går det inte längre att skilja ut museet som en stabil ram kring ett innehåll i flux. Visserligen utgör institutionen en gräns, men det är alltså en gräns som är stadd i omförhandling. För att ta ett exempel: i Sverige har gränsen mellan marknad och statlig institution förskjutits och förändrats kraftigt under de senaste tio åren.¹⁶⁶ Sponsring från näringslivet har från att ha varit suspekt blivit ett krav från ägarna. Uthyrning av lokaler och tjänster och försäljning av böcker, souvenirer och mat har också ökat.

Boris Groys huvudpoäng är hursomhelst att curatorn har ett offentligt uppdrag, att hon eller han är en förmedlare, i motsats till konstnären som är privat och fri.¹⁶⁷

Mats: Själva frihetsbegreppet är skumt – jämför till exempel med Sartre ... – jag skulle definitivt gå över till att tala om autonomi här i stället – då kan man bli mer specifik och situerad, utan att förlora poängen.

Andreas: Ja, visserligen stämmer det att konstnären – ibland – är fri genom att vara sin egen uppdragsgivare, men denna frihet betalas med att det inte finns några som helst garantier varken för ekonomisk eller symbolisk ersättning. Därför är denna frihet inbäddad i mängder av

tvång till anpassning till rådande ekonomiska och symboliska marknader. Groys noterar detta men hävdar likväl konstnärens frihet. Visst finns det väsentliga inslag av frihet i konstnärens arbete, men de är inte större än för till exempel fria intellektuella skribenter, eller, vill jag påstå, för frilansande curatorer.¹⁶⁸

Boris Groys: Under specific conditions you are free. I do not speak about concepts of freedom like those of Heidegger or Shelling. But talking in terms of the supermarket again: under the specific conditions of the supermarket you are free to buy this or that. There are certain kinds of areas of freedom, and there are certain kinds of conventions that allow you to use it. So, there is a certain freedom given to the artist that is not given to the curator. Inside the system, under the specific conditions of the system, there are different criteria's of freedom, and hence different conditions of freedom for the artist and the curator. That is what I am trying to say.

the exhibition space is understood here to be an empty, neutral, public space – a symbolic property of the public. The only function of such a space is to make the art objects that are placed within it easily accessible to the gaze of the visitors. The curator administers this exhibition space in the name of the public – as a representative of the public. Accordingly, the curator's role is to safeguard its public character, while bringing the individual artworks into this public space, making them accessible to the public, publicizing them.¹⁶⁹

[...] We have some kind of framework, which remains stable and remains stable and gives us some possibility to measure change. (*Groys*)

Men utställningsplatsen är inte neutral. Den är till exempel behäftad med både historiens och samtidens konstsyn. Tänk bara på museinstitutionens tunga bagage. Konsthallen står ju bland annat i direkt relation till denna genom att inte vara museum, och så vidare. Groys placerar vidare curatorn på en offentlig institution alternativt utnämner frilanscuratorn till en institution.¹⁷⁰ Men frågan är i vilken grad hon eller han måste vara underställd ett offentligt uppdrag, alltså ofri i relation till den frihet Groys menar att konstnären har. Man kan dra en parallell till den akademiska världen där man arbetar på offentligt uppdrag och att det i detta

uppdrag ingår en uppgift att forska självständigt. Jag försöker alltså argumentera för att konstnären och curatören delar både frihet och ofrihet och man därför inte bör skilja på dem av denna anledning.

Mats: Jag håller med – det är en bra poäng; men frihetsbegreppet är bökigt också här; tänk på Vetenskapsrådets olika påbud ...

Andreas: Jag skall tassa försiktigt fram. Man vill ju få stipendier.

Mats: Jag håller med om din kritik av Groys – men jag tror att du kanske faller i den liberala/sartreska fällan att köpa just det frihetsbegrepp som liberaler i allmänhet håller sig med – det är en stor skillnad på att tala om ”the space of an exhibition” i termer av autonomi och i termer av frihet.

Andreas: OK, autonomi,

Mats: Autonomi innebär att man kan skapa normer för till exempel den egna verksamheten. Att det i varje fall är en förhandlingsfråga. Detta utesluter till exempel frihet i ett fängelse.

Andreas: OK. Konstnären har en sådan autonomi. Det innebär i vårt fall att vi lättare än andra kan skrida över gränser mellan olika praktiker, att vi kan följa infall mitt i en process och använda oss av intuition i meningen tycke och smak, med allt vad det innebär. Men ett konstprojekt är oftast beroende av potentiella visningsmöjligheter och av ekonomiska möjligheter, och blir då beroende av ”ofriheten”. Ateljén är ett typiskt exempel på ett romantiskt försök att etablera en parallell och fri värld.¹⁷¹ Kanske kan den fungera som en metafor för frihet, som en livgivande simulering. Bachtin/Voloshinov argumenterar till exempel för att skapandet kan ske i relation till ett ”du”, men inte till en offentlighet. Det är en idé om en dialogisk praktik bortom offentligheten.¹⁷² Frågan är om detta verkligen är möjligt. Jag vet inte.

Vad gäller curatörens ofrihet i relation till konstnärens frihet så tror jag att Groys driver den för långt. Institutionscuratören, liksom andra anställda på statlig eller kommunal konstinstitution, har inte heller entydiga lojaliteter även om man inte alltid verkar reflektera över detta. För Groys är curatören en förmedlare, den som kurerar det sjuka verket, den som ger det liv: ”the work of art is sick [...] Curating cures the powerlessness of the image”. (*Curator* är etymologiskt härlett ur *curare*: kurerar, bota.) Konstnären är däremot den fria aktören som kommer utifrån institutionen:

[The installation] is based exclusively [sic! min anm.] on personal sovereign decisions that are not in need of any further explanation or justification [sic! min anm.] The artistic installation is a way to expand the domain of the sovereign rights of the artist from the individual art object to that of the exhibition space itself.¹⁷³

Den ”romantiska” auran verkar sitta benhårt nitad vid Konstnären. Jag vill påstå att de flesta konstnärer som samarbetat med institutioner vet att det i mycket bygger på förhandlingar och mindre på suveränitet. Det gäller inte minst budgeten för arbetet.¹⁷⁴ Att installera konst på en institution kan snarast beskrivas som en intressant blandning mellan kamp och samarbete. Min erfarenhet av att arbeta med curatorer på institutioner säger mig att de befinner de sig i ett nät av lojaliteter. De skall givetvis uppfylla ett institutionellt uppdrag men de vill också vara lojala mot konstnären, mot verken, mot eventuellt andra deltagande konstnärer, mot publiken och så vidare. Men de vill också vara lojala med sin egen, privata idé om vad som är väsentlig konst. Även om Groys har rätt i att en offentligt anställd person har ett offentligt uppdrag så är det en förenkling att tala om curatorm som enbart lojal mot sin arbetsgivare.

Vidare riskerar idén om det sjuka verket som curatorm helar vara ett uttryck för en önskan att bibehålla konstnärens roll som en som *gör* men inte *vet*. Jag instämmer förstås i att konstnären genom verket erbjuder ett slags råmaterial (men det är inte vad som helst!) men jag vill också inkludera konstnären bland dem som har potentialen att förädla – kurerar – verket. Den konstnärliga forskningen är just ett uttryck för en sådan hållning som jag givetvis delar: konstnärens frihet att själv tala om sina verk och sin verksamhet. Däremot är föreställningen om verket som kureras och som är hämtat från antiken intressant i den mening det innebär att verket får liv i mötet med alla potentiella betraktare. Curaterandet kan då ses som en variant av ”läsaren” som i en väsentlig mening skapar verket, så som till exempel Bachtin beskriver det.

Groys menar att curatorm måste kunna diskutera och argumentera för en utställning, vilket inte konstnären har någon skyldighet till. Men nog kan väl curatorm curatera en utställning som inte är fullt förklaringsbar? Ofta

mår utställningar till och med bra av att sätta verken i spel utan att tolka dem inpå bara benen. Jag försöker visa detta genom temat *upprepning* i mitt curatoriska projekt. Dess bitvis otydliga, generella karaktär skall balanseras av specifika och ibland oväntade ingångar till verken, och deras inbördes relationer. Tänkandet kan också inträffa i utställningen på samma sätt som det kan ske genom ett verk och inte innan verket skapas. Men notera att detta inte utesluter intentioner hos curatorer och konstnärer. De definierar spelet, avgränsar, pekar ut, bjuder in och så vidare.

Q: Jag blir alltid misstänksam mot konstnärer som har en massa täckande förklaringar och motiveringar.

Andreas: Ja, vi är ju handlingsmänniskor eller varför inte naturbarn?

Q: Men argumenterar inte du just för att det är *verken som talar*, inte Konstnären?

Andreas: Jo, men återigen, konstnären har dock ett och annat med det att göra. Konstnären vet ofta saker om verket som andra inte alltid känner till. Men detta innebär inte att konstnären äger rätten till förståelsen av det. Ett tydligt exempel kan vara verk som sätter i gång maskinerier utanför utställningskontexten. Om ett konstnärligt projekt till exempel involverar en ofrivillig negativ påverkan på människor så har konstnären en skyldighet argumentera för verket. Konsten har ibland till uppgift att pröva gränser men det är förstås inget argument för att den nödvändigtvis är bra eller är moraliskt odiskutabel.

Q: Men, nu blir jag tvunget att tjata: var det inte så i din argumentation, att konstverken lever sitt eget liv. Varför skall då Konstnären plötsligt återuppstå?

Andreas: Hm ... ja, det är frågan. Är detta återigen ett möte mellan etiken och estetiken? Är det ett påstående om att man bör (!) inbegripa moralen i konsten? Jag vill uttrycka det på detta vis: om konstnären, eller curatorn eller någon annan, använder eller tolkar ett konstverk så att det får moraliska implikationer, så är den som gör detta ansvarig så som för vilken annan handling som helst. Konsten är inte en moralisk frizon. Tvärtom så har ofta moraliskt tvivelaktiga konstprojekt i grund i moralism.¹⁷⁵ Men detta borde inte påverka verkens förmåga att fungera intertextuellt och att tala bortom konstnärens uttalade intentioner.

Groys skiljer vidare på det enskilda konstverket och utställningen och

hävdar att ett konstverk, i motsats till en utställning, endast kan accepteras eller förkastas i sin helhet. I min erfarenhet är det vanligt att man diskuterar och värderar aspekter av konstverk på samma sätt som man diskuterar olika sidor av en utställning. Att ett verk samtidigt har bra och dåliga sidor är snarare legio än motsatsen. Det finns inte heller här någon anledning att skilja på en installation eller ett enskilt verk. Detta blir än mer begripligt om man för över resonemanget på litteratur eller musik. Det räcker med att läsa en recension i en dagstidning för ett få ta del av både positiva och negativa åsikter om ett enskilt verk. Jag kan inte förstå det på något annat sätt än att detsamma gäller installerade konstverk.

Trots olika slags samtida relationella praktiker så anser inte Groys att installationens suveränitet har hotats:

By entering this space, the visitor leaves the public territory of democratic legitimacy and enters the space of sovereign, authoritarian control. The visitor is here, so to speak, on foreign ground, in exile. The visitor becomes an expatriate who must submit to a foreign law – one given to him or her by the artist.¹⁷⁶

Bortsett från att i varje fall inte jag känner igen mig i beskrivningen av utställningsbesökarens situation så skiljer Groys här inte på konstnär och konstverk. Konstnärens avsikt vad gäller verk och installation är endast en del av den kontext projektet verkar inom. Och den maktkamp som utspelar sig kring tolkningsföreträdet mellan aktörer som konstnär, curator, verk, besökare, institution, med flera, har här ersatts av en orealistisk idé om en passiviserad publik. Groys förlägger maktkampen till ett tidigare stadium, till etablerandet av ordningen/installationen. Hans metafor är den demokrati som införs med icke-demokratiska medel – våld – eftersom situationen per definition är icke-demokratisk. Och han argumenterar för att man måste respektera denna individuella makt även om det finns strukturella maktordningar. Men detta är sig ingen kritik av installationen som sådan. Tvärtom så menar han att denna individuella icke-demokratiska makt (konstnärens) som döljer sig i den demokratiska, offentliga institutionen speglar en viktig aspekt på demokratin. Under

Groys diskussion av konstnärens relation till den demokratiska offentligheten finner jag den liberala demokratins grundfråga om individens rättigheter i relation till samhället. Och då denna fråga appliceras på installationen i en offentlig institution blir konstnären, igen, till den som skall pröva (den individuella) frihetens gränser.

Boris Groys: These problems concerns democracy and universality. The contemporary art world wants to be universal and democratic. This means that it is a minority! Because we are not living in a democracy or in universality. We are living in a system of national states and of economical inequality. So, the art world is a playground for the concept of equality and the concept of democracy.

Andreas: Do you think that this playground is elitistic?

Boris Groys: No, no. It is in fact more democratic! But we are living in a very strange society were to be more democratic and more universal you become an elitist. This happens because people are more accustomed to a non-democratic society than a democratic one. The majority do not think in a democratic or universalistic way. So, being democratic and universal you are always under the accusation of being elitistic.

Grundproblemen i Boris Groys argumentation för åtskillnaden mellan en konstinstitution av en konstnär och en curators curaterande är flera: han skiljer inte på konstnärens position, konstnärens intention och konstnärens installation; han skiljer inte på en konventionellt etablerad föreställning om givna roller, på hur de fungerar i praktiken och på hur de skulle kunna fungera; han har romantiska föreställningar om konstnärens frihet och om det praktiska arbetet med utställningar. Slutligen så finns det en normativ sida i argumenten som befäster skillnaden mellan den konstnärliga och curatoriska praktiken och därmed också en maktordning där konstnären är en icke-intellektuell, utställningsbesökaren passiv och verket beroende av curators livgivande uttolkande.

Mats: Kort sagt – din kritik är ovedersäglig, men samtidigt lite förutsägbar på något sätt – den rör sig hela tiden inom de ramar som Groys har satt upp – och så måste det så klart vara i ett första steg. Men jag tror det riktigt intressanta kan komma fram när du/curatorn-konstnären/hävdar din betingade autonomi i relation till de krav och villkor som du pekat ut i texten – vad betyder det då att skilja konstverk och projekt från konst-

när och kurator, till exempel?

Andreas: Se vidare kapitlen om där jag låter Michail Bachtin argumenterar för textens (och jag för konstverkens) autonomi. Relationen mellan verk och författare/curator kan förstås som den mellan hjälten och författaren hos Bachtin.

*Jag hör röster överallt*¹⁷⁷

Nils: Idén om det dialogiska låter Bachtin undersöka romanen ... jag undrar om det dialogiska och intertextualitet, så som begreppen används, egentligen gör vad de skall för dig.

Andreas: Nog tycker jag att jag vaskat fram en del så här långt.

Gunnar: Gedin, det är polyfonin som är lösningen för din del!¹⁷⁸

Författarens nya konstnärliga position i förhållande till hjälten i Dostojevskijs polyfona roman är således en på fullt allvar förverkligad och konsekvent genomförd dialogisk position, som hävdar hjälten självständighet, inre frihet, ofullbordan och obestämdhet. Hjälten är för författaren varken ”han” eller ”jag”, utan ett fullvärdigt ”du”, dvs. ett annat och främmande fullvärdigt ”jag” (”du är”). Hjälten är subjekt i ett djupt allvarligt, äkta, icke-retoriskt framställt eller litterärt-konventionellt dialogiskt tilltal. Och denna dialog – romanens ”stora dialog” – äger inte rum i det förflutna, utan just i nuet, dvs. i den konstnärliga processens ögonblick. Det är här ingalunda fråga om någon stenograferad uppteckning av en avslutad dialog, som författaren redan dragit sig ur och inför vilken han nu intar liksom en högre och dömande position; ty därmed skulle med ens en äkta och oavslutad dialog förvandlas till en objektiverad och avslutad bild av en dialog som vanligtvis förekommer i vilken som helst monologisk roman. Denna stora dialog hos Dostojevskij är konstnärligt organiserad som en icke slutna helhet av själva det på tröskeln stående livet.¹⁷⁹

Detta är ett slags existentiell befrielseestetik där romanfigurerna löses från tidigare strukturers tvång. Begreppet ”ofullbordan”, eller snarare ’fullbordan’, är centralt. Bachtins problem är att lösa konflikten mellan det fullbordade, färdigtolkade, och den levande händelsen som är unik. Lösningen går ut på att vi fullbordar de Andra genom att göra dem till helheter. Annars blir de inte fattbara. Detta är en om än tillfällig begränsning som alla tolkningar innebär. Potentialen för andra läsningar finns kvar både hos individer och konstverk. I konsten, och särskilt hos Dostojevskij, tror sig Bachtin finna exempel på en sådan lösning eftersom hjältarna där är befriade och inte kan låsas i en enda tolkning. Han hävdar till och med att Dostojevskij med den polyfona romanen skapar en ny romangenre, ”Dostojevskij är skaparen av den *äkta polyfonin* [...]”.¹⁸⁰ Där är hjälten/hjältarna i någon mening är jämbördiga med författaren. Författarmonologens hegemoni bryts till förmånen för ett slags demokratisk situation, för ett slags jämbördigt umgänge på torget. Bachtin skriver:

I hans [Dostojevskijs] verk framträder en hjälte vars röst är uppbyggd på samma sätt som författarens röst är uppbyggd i en roman av den vanliga typen. Hjältens ord om sig själv och om världen väger lika tungt som författarens ord; det är inte underordnat objekt-bilden av hjälten som ett av dess karakteristika, och tjänar inte heller som språkrör för författarens röst. Det äger en utomordentlig självständighet i verkets struktur, det ljuder liksom jämsides med författarens eget ord och förenas på ett särskilt sätt med det och med de andra hjältarnas fullvärdiga röster.¹⁸¹

Dostojevskijs hjältar är alltså enligt Bachtin inte redskap eller instrument för författarens världsbild, de är inte en förlängning av författarens idéer, utan är ”*fria* människor, förmögna att stå *jämsides med* sin skapare, utan att vara överens med honom och till och med revoltera mot honom [...] *Mångfalden av självständiga och icke förenade röster och medvetanden, den äkta polyfonin av fullständiga röster, utgör i själva verket det grundläggande särdraget i Dostojevskijs romaner.*”¹⁸² Om man med Bachtin accepterar beskrivningen av hjältarna som på detta vis lever självständiga liv inom romanen förefaller det som odramatiskt att också betrakta enskilda verk i en utställning som självständiga. De är alla hjältar, de är alla subjekt, de yttrar sig i

egen rätt inom den ram, den ”stora dialog” som utställningen utgör. Och konstverken finns där, redo att brukas, det utgör ett befintligt material både för besökare och curator, det är inte fråga om att ”hitta på”:

Hjältarnas frihet hävdar vi inom ramen för den konstnärliga avsikten och i denna bemärkelse är den lika mycket någonting skapat som ofriheten hos den objektiverade hjälten. Men att skapa betyder inte att hitta på. Varje skapande är bundet av såväl sina egna lagar som av lagarna hos det material som det arbetar med.¹⁸³ (Min kurs.)

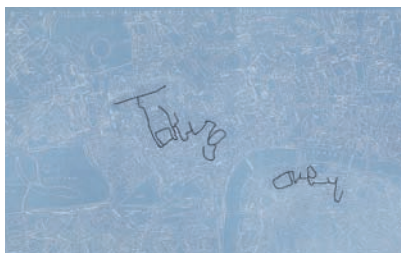
Bachtin skriver att Dostojevskij använder sig av specifika konstnärliga medel för att låta sina hjältar få en ”förbluffande inre självständighet”.¹⁸⁴ Hjältarnas frihet gentemot författaren är en frihet från författarens ”summerande”, alltså från ett slags monologisering, monopolisering och reducering. Och det finns inte något tredjepersonsperspektiv, alltså ingen yttre betraktare. Alla deltar. ”Härigenom erövrar en ny författarposition som ligger högre än den monologiska positionen.”¹⁸⁵ Denna syn på romanen är grundläggande för polyfonin. Spänningen mellan hjältens frihet och författarens makt löser Bachtin genom att hävda att ”självständighet och frihet ingår just i författarens avsikt.”¹⁸⁶ Denna avsikt avser författarens formella möjligheter som att dela upp verket i avsnitt, genrer med mera. Det är alltså fråga om en relativ frihet, vilket Bachtin också inser. ”Hjältens relativa frihet stör inte den strikta bestämdheten i konstruktionen, lika litet som förekomsten av irrationella och oändliga tal i en matematisk formel stör dess strikta bestämdhet.”¹⁸⁷ Detta är en intressant analogi: romankonstruktionen, eller utställningen, styrs av mycket bestämda principer. Men inom strukturen är det fritt.

Den frihet för hjältar och konstverk som finns inom strukturen-romanen-utställningen etableras inte bara i relationer mellan hjältar/verk och författare/curator. Också läsaren-åhöraren måste tas med i beräkningen eftersom de också är en del av verkets kronotop och den växelverkan som utspelar sig mellan den gestaltade och gestaltande världen.

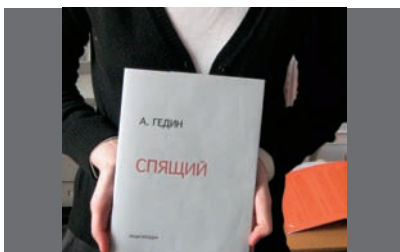
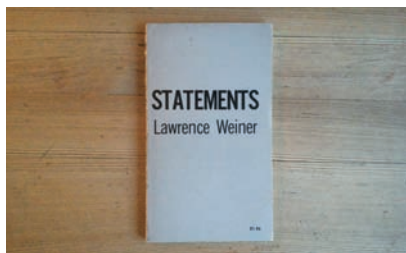
Vi kan också säga på följande vis: vi står inför två händelser – en händelse som berättas i verket, och själva berättandets händelse (i den sist-

nämnda deltar vi också själva som lyssnare-läsare); dessa händelser inträffar i skilda tider (skilda också i fråga om sin varaktighet) och på skilda platser, och samtidigt är de oupplösligt förenade i en enhetlig, men komplicerad händelse som vi skulle kunna beteckna som verket i dess händelsefullhet, som inbegriper både verket som ett yttre materiellt faktum, dess text, den värld som gestaltas i verket och författaren-skaparen och åhöraren-läsaren. Vi förnimmar denna fullhet i dess totalitet och odelbarhet, men inser samtidigt också hur olikartade dess moment är.¹⁸⁸

De enskilda verken i en utställning tycks minst lika fria (och ofria) som romanhjältar. Bachtins idé om polyfonin är att författaren inte ens behöver vara överens med sina hjältar.¹⁸⁹ De kan alltså till och med ”*revoltera mot honom*”.¹⁹⁰ Och detsamma gäller curatorns förhållande till de enskilda verken, men också en konstnärs relation till sitt verk. Det är ju till exempel inte nödvändigtvis så att jag deltar i den förbannelse som skådespelaren i *Spin-Off!* uttrycker, även om jag förstås *kan* göra det.¹⁹¹ Hjältarnas relativa frihet skapar möjligheter till antagonism och jag tänker mig också att polyfona utställningar har antagonistiska drag. Men om man på detta vis förstår en roman eller utställning som polyfon och antagonistisk är det viktigt att inte sammanblanda det dialogiska med det dialektiska. Dostojevskijs hjältar är visserligen dialektiska och fyllda av motsägelser, men detta sker *inom* dem, i deras medvetanden. Och detta aktiverar deras drivkrafter. ”I varje roman möter vi en dialektisk icke upphävd motsättning mellan flera medvetanden som inte samman-smälter i den i sig utvecklade andens enhet”¹⁹² Visserligen så finns det ett syntetiserande drag i en curaterad och polyfon utställning i det att temat lyfter fram vad som förenar de enskilda verken med varandra. Men parallellt med denna harmonisering kan det utspela sig ett slags kamp mellan verken. De kämpar om formuleringsprivilegiet genom att erbjuda olika och eventuellt konkurrerande alternativ till att förstå temat. Och det finns också konkurrens om platserna i det fysiska rummet: vilket verk får den mest centrala placeringen? Hur hög ljudvolym får en videofilm ha? Och rivaliteten kan också gälla olika genrens förhållande till varandra: en modernistisk målning och ett videoverk kan tävla om att formulera vad som bör vara konstens fundamentala karaktär.



More and More – planteringen, från More and More, Liljevalchs konsthall, 2002-03
Taking Over, dokumenterad textpromenad ur Taking Over, 1998-2000.
Omtagning av ett gammalt hus, 2004-06, fyra bilder ur ett diabildverk med ljudspår.



Statements – Lawrence Weiner, 1968.

Bilder från vistelsen vid konstnärernas sommarhem utanför Vysjnij Volotjok, Ryssland, 2006.

Sleeper, 2007, i händerna på agenten.

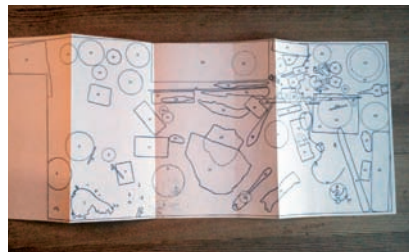


МЕНО-РАСКЛАДКА ПРОДУКТОВ на 24 сентября 1941

Дни выезда - 14 часовых дней

Поезда - 1

Сорт	Вид	Вид	Всего		В поезде		В пути		В пути	В пути
			кг	шт	кг	шт	кг	шт		
ХЛЕБЫ										
1	Пшеница	1	100	100	100	100	100	100	100	100
2	Пшеница	1	100	100	100	100	100	100	100	100
3	Пшеница	1	100	100	100	100	100	100	100	100
ОТВА										
4	Пшеница	1	100	100	100	100	100	100	100	100
5	Пшеница	1	100	100	100	100	100	100	100	100
6	Пшеница	1	100	100	100	100	100	100	100	100



Sleeper, 2007, kapitelbörjan.

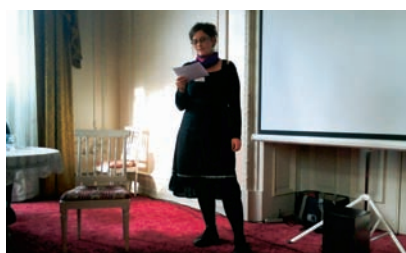
Matecept för en måltid vid konstnärshemmet utanför Vysnjy Volotjok, Ryssland.

Skulptur föreställande Dostojevskij utanför Leninbiblioteket, Moskva.

Utvikbar plan från Daniel Spoerri *Topographie Anecdotee du Hasard*, 1962.

Stillbild ur videon *På återbärsök i Thessalonki*, 2007.

Judar i Thessaloniki som deporteras av tyska nazister under det andra världskriget.



Interiör från museitåg i Thessaloniki.

Restaurang, Thessaloniki.

Kravaller under EU-toppmötet i Thessalonki, 2003.

Stillbild ur videon *Spin-Off*, 2008.

Emma Corkhill framför texten *Spin-Off* under seminariet ArtText, Göteborg, 2009.

La Rompida, skärtorsdagen på torget i Calanda, 2008.

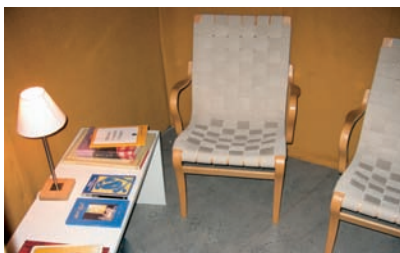
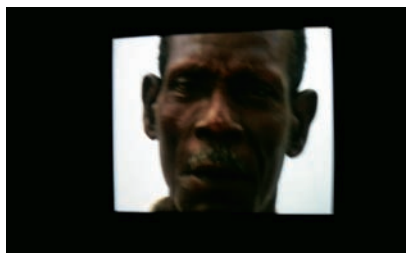


Religiösa processioner under påsken i Calanda, 2009.

Bilder ur *Sharing a Square*, långfredagsnatten, Calanda, 2007.

Step by Step – ett första utkast, Gotlands konstmuseum, rum 1, 2007:

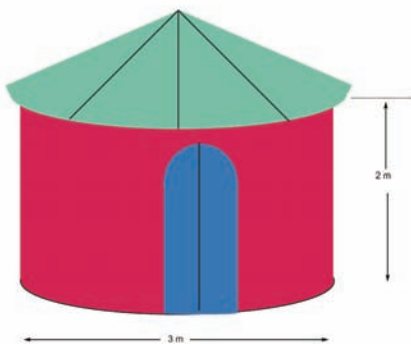
Time Piece, 1980–81, av Tehching Hsieh och *MIM*, av Andreas Gedin.



Step by Step – ett första utkast, Gotlands konstmuseum, 2007, installationsbilder:
 Juan Manuel Echavarría, *Mouths of Ashes*, 2003; Gertrude Stein, *An early portrait of Henri Matisse*, 1911/1934-35; Andreas Gedin, *På återbesök i Thessaloniki*, 2007.
 Erich P. 2009: *Agentens kit*; Erich Palmquist, karta över bl a Vysjnyj Volotjok ur *Någre vidh sidste kongl. ambassaden till tsaren i Muskou gjorde observationer öfver Rysslandh, des vägar, pass medh fästningar och grantzer sammandragne*, 1674; *Agentens kit*, knutet.



Erich P. 2009: Frottage av mynt från 1600-talet som ingick i agentens utrustning; Spaden; Sigill från den släkt som utgår från Erich Palmquists bror friherre Magnus Palmquist; Agentens instruktioner; Sigillstämpel. Den japanske amatörarkeologen Shinichi Fujimura filmad i hemlighet på en utgrävningsplats år 2000 då han planterade ut arkeologiska fynd.



Sjön invid sommarhemmet för konstnärer utanför Vysjnyj Volotjok.

Erich P. 2009: Palmkvistar.

Step by Step – ett första utkast, Gotlands konstmuseum, 2007, installation av Gertrude Steins, *An early portrait of Henri Matisse*, 1911/1934-35.

Malmöhus slotts kanontorn invid Malmö konstmuseum

Skiss för installation på Malmö konstmuseum av Gertrude Steins, *An early portrait of Henri Matisse*.

Jag tänker mig att de verk som får störst ”utrymme” är de verk som lättast drar besökaren till sig och därigenom får utgöra ingången till läsningen av en utställning. Men denna konkurrerande kraft som kan finnas i en utställning skänker den en dynamik och föränderlighet då den inte låser förståelsen utan i stället aktiverar besökaren och skapar möjlighet till en dialogisk situation: ”All förståelse av levande tal, av ett levande yttrande, är av aktivt svarande karaktär [...] all förståelse är fylld av svar”¹⁹³ En monologisk utställning som så att säga är färdigsmält och saknar detta slags energi tänker jag mig som antingen entonig eller färdigsmält.

Läsaren serveras inte några svar, utan endast händelser. ”på romanernas plan är det inte denna polyfoni av försonade röster som kommit att utvecklas, utan en polyfoni av stridande och i sitt inre kluvna röster.”¹⁹⁴ Bachtin hänvisar till Leonid Grossman: ”Samtalet eller trätans form”, ’säger han’, ”där olika synpunkter omväxlande kan dominera och återspegla olikartade nyanser i motsatta övertygelser, är särskilt lämpad att framställa denna filosofi som ständigt skapas och aldrig stelnar.”¹⁹⁵ Och så hoppas jag också att rösten *Q* i denna text fungerar, liksom förhoppningsvis min kritik av Boris Groys essä. Antagonismen finns också i de konkurrerande trumrytmerna på torget i Calanda som jag återkommer till längre fram i kapitlet om videon *Sharing a Square*.

Och denna oförsonlighet hos många av hjältarna i romanerna är kanske inte bara dramats motor. Man kan också förstå det som ett uttryck för maktrelationer som språket – i vid bemärkelse – kan generera.¹⁹⁶ Horace Engdahl skriver om Samuel Becketts författarskap att driften att tala tycks länkad till ”*tvånget att stå till svars* [...] I allt tal gömmer sig en förtäckt examenssituation eller förhörssituation.”¹⁹⁷ I denna pessimistiska version av talandet (och varandet) är maktkampen, eller undvikandet av den, rösternas primära uppgift. Det är också i denna situation Bachtin finner källarmänniskan i citatet ovan: ”han kastar ett öga åt sidan, på åhöraren, vittnet, domaren.”¹⁹⁸ Det är den kritiska blicken som också kastas på verket i en utställning, som frågar om det lever upp till de krav som ställs och om det kan konkurrera med de andra verken.¹⁹⁹

Intonationen

I dynamiken mellan det statiska och rörliga och mellan det individuella och generella uttrycks språkets och därmed också individens villkor för Bachtin. Holquist sammanfattar det:

The site to which language assigns us as subjects is unique, but never ours alone. The subject determined by language is never singular: like language itself, it is divided between dynamic and static aspects of its activity. Language has a canonical langue aspect that is the more comprehensive expression of the individual sign's formal properties. Simultaneously it has a freer, performative or parole aspect, that globally manifests the individual sign's semantic tendencies. In much the same way, the individual subject is organized by both an abstract, normative category – the other – and a specific, more open category the self²⁰⁰

De dialogiska händelserna är som påpekats inte enbart lingvistiska händelser utan sociala händelser. Detta innebär alltså bland annat att kommunikationen innehåller icke-lingvistisk kommunikation, liksom normativa ställningstaganden. En annan väsentlig aspekt, inte minst för det konstnärliga arbetet, är *hur* någonting sägs. Bachtin argumenterar i en tidig essä för betydelsen av det talade språkets icke-verbala element.²⁰¹ Syftet förstår jag som att visa att språkets – och konstens – innehåll inte är isolerade, lingvistiska företeelser som ryms i orden utan att de är just sociala, kontextuella. Däremot är Bachtin noga med att det här inte är fråga om psykologi, om individers psykologiska konstitution. Det är mellan individer, i det sociala, det väsentliga i tillvaron utspelar sig.

Bachtin ger oss ett roligt exempel språket kan verka socialt: två per-

soner sitter tillsammans i ett rum. En av dem säger ”Well”.²⁰² Den andra personen säger ingenting. Scenen, det är just en scen, tycks mig som hämtad från något skådespel författat långt efter det att Bachtin skrev detta. Gestalterna skulle kunna vara de två huvudpersonerna i Becketts *I väntan på Godot*, eller ett gift par i något av Lars Noréns borgerliga uppgörelsedramer. Och det är just själva situationen som Bachtin strävar efter att belysa. Även om man analyserar ordets fonetik, etymologi, semantik och så vidare, så får man inte fram mycket av mening. Bachtin poängterar den *intonation* som detta ”Well” uttalades med, som var både indignerad och en aning humoristisk.²⁰³ Men inte heller denna räcker för att vi skall förstå hela yttrandet. Mer av den icke-verbala kontexten saknas. Intonationen är en betydande del av ett fungerande språk. Det vet alla som lyssnat till en röst som saknar intonation, som syntetiskt tal från en dator eller från någon person som förlorat stämbanden och talar med en röstförstärkare tryckt mot struphuvudet. Det mekaniska malandet av ord och information tycks begränsat och dött.

Q: Hallå där, vänta en sekund! Att kontexten, sociala koder och så vidare påverkar mänsklig interaktion, inklusive språket låter som gammal mikrad skåpmat. Det är poststrukturalistiskt allmängods.

Andreas: Jo, kanske i vissa stycken. Men Bachtin var en pionjär, långt före Barthes och alla de andra. Jag har valt att gå till en väsentlig källa. (Och det är, som jag nämnt tidigare, ovanligt att Bachtin används i konstsammanhang på detta vis.) Texten jag diskuterar är från 1926. Men jag är förstas ingen fackfilosof.

Q: Amatör!

Andreas: Ja, vad gäller lingvistik och filosofi och semiotik är jag en amatör. Men det hindrar inte att det finns intressanta saker att utvinna ur Bachtins skrifter för mina syften, som konstnärlig forskare. Du måste till exempel inse att Bachtins teorier är mer omfattande än en fråga om textuella och sociala koder. Och han förankrar dem alltid i litteraturen, och konsten i generell mening. Därför väljer jag hans texter men jag försöker förstås att inte göra detta okritiskt.

Q: Well ...

Andreas: Just det. Så här var det: Ett par personer sitter bredvid varandra i ett rum. De ser att det snöar utomhus. En av dem säger: ”Well”.

Det är ett yttrande som inte har någon mening i sig utan får sin betydelse genom icke-verbala aspekter. Bachtin pekar ut platsen, omständigheterna och personernas utvärdering av yttrandet. I detta specifika fall handlar det om att de båda vet att den andre är trött på vintern och längtar efter våren. Situationen orsakar inte yttrandet utan är en del av det. Och det finns hos Bachtin alltid ett "vi" som yttrandet vilar på. Detta är viktigt för honom eftersom det är i dialog världen skapas, inte genom en mekanisk kausalitet:²⁰⁴ "Individual emotions can only accompany the fundamental tone of the social evaluations as overtones – the 'I' can realize itself in discourse, only when dependent on the 'we'"²⁰⁵ Det finns alltså en förförståelse i situationen, en implicit interlocution.²⁰⁶ Och det är inte bara kontexten eller situationen som fyller detta "Well" med innehåll, utan också sättet på vilket det yttras: intonationen. Intonationen, menar Bachtin, befinner sig på gränsen mellan det verbala och det icke-verbala.²⁰⁷ Och intonationen är mycket social till sin karaktär, den måste alltså vila på en gemensam värdegrund, ett socialt "supporting chorus", för att fungera. Så kan också konsten och hjältarna fungera i det att den inbegriper flera åhörare. Bachtin skriver om källarhålmänniskan: "Men då han talar med sig själv, med den andre och världen, vänder han sig samtidigt till en tredje person: han kastar ett öga åt sidan, på åhöraren, vittnet, domaren."²⁰⁸

I detta fall så vet den som yttrar "Well" att han delar uppfattning om vinterns tråkighet med den som lyssnar. Det är ett slags blinkning eller bekräftelse, ett befästande av konsensus. Intonationen är de införståddas gemensamma språk. Bachtin analyserar här intonationens funktion:

Creatively productive, assured and rich intonation is possible only when a 'supporting chorus' is assumed. Where this is absent, the voice breaks off and its wealth of intonation is reduced, as happens to the joker when he realizes that he alone is laughing. The laughter ceases or dies away, becomes strained, loses assurances and clarity and is unable to produce any funny or jovial words. The identity of implied basic evaluations is the canvas on which living, human speech embroiders its intonation design.²⁰⁹

Bachtin lyckas här träffa kärnan i mycken humor. Är inte det han beskriver på pricken vad de stora stumfilmskomikerna ägnade sig åt? Jag ser i varje fall Chaplin, Buster Keaton och Helan och Halvan framför mig och deras komik som bygger på sociala misslyckanden, på ett slags autism: de behärskar inte det gällande sociala språket utan gör misslyckade imitationer eller karikatyrer av det.²¹⁰

Den kommunikationsakt Bachtin målar upp har, som vi har sett, också ett tydlig dramatiskt drag. Jag tror att det finns en möjlighet att förstå installationskonst och curaterade utställningar genom att betrakta dem som ett slags dramer. Därför misstänker jag att det inte är någon tillfällighet att två av curators anförare, Pontus Hultén och Harald Szeemann hade bakgrund i filmskapande respektive teater.²¹¹ Det dramatiska anslaget antyder också att det någonstans sitter en författare med en plan. Och på scenen finns nu förutom dramats tre huvudaktörer alltså också en kör: ”The supporting chorus”:

From: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
To: Johan Öberg <Johan.Oberg@konst.gu.se>
Ämne: I kör?

Hej,

En stilla undran, Bachtin (Voloshinov) skriver mycket fascinerande om intonationen, och dess beroende av ett ”supporting chorus”, alltså ett slags välvilja eller ett delande av den värdering intonationen omfattar och uttrycker. ”Chorus” kan ju också betyda refräng på engelska. I detta fall så föreställer jag mig en kör som liksom ett eko studsar tillbaka värderingen och därmed bekräftar den. I detta finns ett upprepningsmoment, en spegling, som skulle passa väl in i mitt projekt. Men har denna tolkning täckning i ryskan?

Hej/Andreas

Från: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>
Datum: Mon, 01 Dec 2008 20:44:48 +0100
Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
Ämne: Re: I kör?

hej

här kan det nog inte vara något annat än kören/dvs "folket"/ i det grekiska dramat - tror jag nästan säkert!

Johan

(Mats: Men kören är ju en del av dramat, på scenen.)

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
Datum: Mon, 01 Dec 2008 21:58:29 +0100
Till: <johan.oberg@konst.gu.se>
Ämne: Re: I kör?

Hej,

Det var ett intressant och lite oväntat alternativ. Men varför inte. Om man med den grekiska kören faktiskt avser ett slags allmänhet. Kanske också dramats publik ... likarna på demokratitorget.

Andreas

Från: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>
Datum: Mon, 01 Dec 2008 23:41:00 +0100
Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
Ämne: Re: I kör?

jo just det - folket / publiken / och vissa verks försök att göra sig kvitt dem.

Johan

Och jag kan tillägga att om sympatin i ett "supporting chorus" är mig välbekant, så gäller detsamma dess negation, ett slags "dispatching chorus". Under vernissagen på *Step by Step, ett första utkast* hamnade jag till exempel av en slump strax intill några besökare som just ägnat några minuter åt *Omtagning av ett gammalt hus*. En äldre kvinna i sällskapet fnös: "pretto" (slang för "prentiöst")! I yttrandet fanns ingredienserna

som Bachtin beskrivit i situationen då det snöade, även om ”pretto” har en färdig negativ värdeladdning i motsats till ”Well”. Men intonationen var glasklar och lyssnarna var väl införstådda i hållningen till den tredje (ämnet = mitt verk). De agerade ”supporting chorus” gentemot yttrandet med självklarhet. Min roll, som tjuvlyssnare, är dock en ny ingrediens. Yttrandet riktade sig ju inte till mig, men läckte utanför treenigheten. Man kanske kan säga att jag agerade ett dolt ”dispatching chorus” i nästa led, i det att jag avfärdade den okända damens yttrande inom mig. Den slags fond ett ”supporting chorus” utgör är en intressant idé om hur intonationen verkar. Den är den publik som bryter intimiteten mellan den som yttrar sig och lyssnaren. I intonationen finns då ett inslag som riktar sig till ett slags tänkt publik. Det finns mycket att utvinna ur detta sympati-begrepp ”supporting chorus”. I konstvärlden finns det tydliga, intressanta varianter på temat. Så kan ett konstnärskap vara behäftat med ett värde som mer eller mindre oberoende av det enskilda yttrandet (verket) anses vara bra. Detta gäller både symboliska och ekonomiska marknader.

Bachtins sätt att tala om *David* ovan är ett paradexempel på hur intonationen används för att tala om konst. Men frågan om intonation blir förstås enklare, eller mer konventionellt, då ett konstverk innebeger verbal yttranden. Då kan dessa, på ett plan, förstås som litteratur, även om ett verk kan ha andra aspekter som också präglas av intonationen. I videon *På återbesök i Thessaloniki* gav jag skådespelaren tydliga regianvisningar: han skulle läsa, inte gestalta texten. Han skulle alltså inte spela en roll med hjälp av texten utan på ett tydligt vis förmedla den. Jag valde därför en skådespelare som också är professionell inläsare av skönlitteratur. Men jag valde honom också därför att han har en klassisk, magstödsdramatisk ådra. Regianvisningen gick ut på att han skulle dämpa denna stil eftersom jag räknade med att en lagom dos dramatik ändå skulle läcka ut och att detta skulle skapa en teatral effekt som skulle ge en eftersträvd distans till ett realistiskt framträdande. Detta sätt att framföra texten på byggde i hög grad på en intonation.

Q: Jag tyckte det lät som radioteater, eller gammal borgerlig tittskåps-teater. Dramaaten!

Andreas: Det där sista var väl ett ypperligt exempel på en intonation! Hursomhelst så delar du uppenbarligen förståelsen av kontexten, men

inte värderingen av den. Det saknas ett 'supporting chorus', från din sida, vilket inte är helt överraskande. Som sagt:

not only intonation but also the whole formal structure of speech depends to a significant degree upon what sort of relationship the utterance is in to the implied identity of evaluations of that social milieu to which the utterance is directed.²¹²

Bachtin har mer att säga om intonationen. Den riktar sig inte bara till lyssnaren utan också till en svårfångad *tredje* deltagare. I detta fall skulle den kunna vara riktad till snön, naturen eller ödet. Bachtin kallar denna mystiska tredje för den verbala aktens hjälte, som är yttrandets objekt, själva ämnet (*topic*). Den Andre, lyssnaren, blir en allierad, ett vittne till hur den som talar riktar sig till denna tredje deltagare. Bachtin är dock en aning otydlig vad gäller relationerna mellan spelets tre deltagare. Kanske kan de alla tre yttra sig om varandra, till varandra?

Q: Treenigheten, kanske? Den helige ande? En inkluderad tredje?

Andreas: Vad vet jag ... När det gäller Bachtin så finns det ofta religiösa implikationer. Men de innehåller så mycket mer. Och det är den språkliga och sociala händelsen som intresserar mig. Men du har en poäng i det att Bachtin också menar att intonationen har en tendens att personifiera denna tredje deltagare. Detta slags hjälte förstår jag på samma vis som det bord det lilla barnet stöter i och adresserar: dumma bord! Bachtin tänker sig att det finns en mythopoetisk själ som lever i intonationen. Den är en intentional metafor: inuti "slumrar" en semantisk metafor. I detta exempel skulle den kunna vara: "Vilken envis vinter!"²¹³

Q: Eller då Albert Engströms tecknade figur Kolingen utbrister: Blomma'ru häggdjävel!

Andreas: Så att säga.

Johan: Som du säkert vet har ju Bachtin en personalistisk syn på språk och värld. Ordet är otänkbart utan en konkret röst, utan intentionalitet. Och logosfären omfattar hela världen. Därför är "hjälten" en konkret uppenbarelseform, "den andre", "människan", "den och det gestaltade" eller "det gestaltade språket". Så tror i alla fall jag.

Andreas: Tack för det! Med risk för att vara tjatig: nog är väl själva

begreppet "hjärte" ganska speciellt. Det har ju med hjältedåd att göra. Och är det verkligen detta denne tredje aktör utför? Det har en så stark positiv värdeladdning, vilket till exempel "författaren" och "läsaren" inte har. Dessa benämningar hänvisar ju till funktioner. Kan det inte vara Treenigheten, alltså Den helige ande, som Bachtin antyder?

Johan: Nja, snarare handlar det om den Max Scheler-allusion han gör i ett annat sammanhang: Ingen är älskad för att han eller hon är bra, han eller hon är bra för att han eller hon är älskad. Det är hjälten det ... Så kanske.

Andreas: Tackar! Till den som har skall vara givet ... det är svårt att göra affärer i kärlekens ekonomi. Men, nog är det väl något särskilt med just valet av epitetet Hjälten, oavsett kärleksevangeliet. Å andra sidan berör det inte mina spekulationer, egentligen. Men välviljan tycks vara central i sammanhanget: "The supporting chorus", heter det i essän.

Johan: Jag tror att hjärte är ett ganska neutralt litteraturhistoriskt begrepp egentligen, synonymt med protagonist, fast hos B. blir protagonisten Jesus med viss automatik.

Andreas: En hjärte ... Jag tror att detta svårfångade begrepp, denna hjärte, denna tredje, utgör en aspekt hos konsten och att denna aspekt ibland misstas för just immanenta andliga dimensioner som, vill jag med Bachtin påstå, inte finns där men som tillskrivs verket, i den konstnärliga händelsen, av de två andra deltagarna – den som yttrar sig och den som lyssnar. Hjälten finns ju inte nerbäddad i snön, utan uppenbaras i tilltalet, i händelsen då yttrandet riktas till snön/hjälten och lyssnaren. Yttrandet etablerar en platt och triangulär spelplan, en diskurs, där denna händelse kan utspela sig.²¹⁴ Och om detta tillskrivande inte finns i ett konstverks fysiska material så kan det fungera väl i dialogiska relationer med andra verk och företeelser över rum och tid.

Intonationen kan också, vill jag påstå, placera ett yttrande på gränsen mellan upprepning och variation. I mitt verk *Om omtagningar*, en videodokumentation av en föreläsningskväll, berättade regissören Björn Runge om en episod under en filminspelning. Skådespelaren Stellan Skarsgård berättade om då han i en film spelade mot Robert De Niro. I Runges berättelse skulle De Niro göra en kompletterande scen och säga: "I don't know". Efter det att scenen var tagen trodde Skarsgård att arbe-

tet var slutfört, men i stället fortsatte De Niro rakt av och gjorde kanske tio olika versioner av repliken: mumlande, arg, förvånad och så vidare. Varför då, undrade Skarsgård. Jo, för att de skulle få material att välja på i klipprummet, replikerade De Niro.

Detta exempel understryker inte bara intonationens betydelse utan belyser också dess funktion i det konstnärliga arbetet. De Niros bruk av intonationen exemplifierar den som ett konstnärligt medel, men också hur detta ökar klipparen och regissörens valmöjligheter genom att arbetsmaterialet blivit större. Klipparen och regissören kan i sin tur välja intonation och gestik både i skådespelarnas bruk av verktygen och genom sitt sätt att både regissera, filma och klippa. Författaren, eller den som yttrar till exempel ett "Well" måste fatta beslutet i förväg. Övriga varianter är vilande. Det De Niro gör är att uppskjuta valet av intonation till senare, och därigenom överföra beslutet från sig själv till regissör och klippare. Ändå är De Niros skådespelarkonst intakt, den variant som väljs är också en av de han har valt och det är han som framför den. I detta sätt att förstå film är skådespelaren ett agerande subjekt som genom sin gestaltning producerar ett språk som är material för regissören och filmklipparen. Det förminskar inte skådespelarens betydelse. Skådespelaren, eller dennes rollfigur, är berättelsens hjälte som i Bachtins värld är på samma nivå som författaren (och läsaren). Och förståelsen av detta sker för Bachtin genom att händelsen reproduceras: "must as it were play it through again."²¹⁵ som alltså inte innebär ett tolkande i vanlig bemärkelse. Men mer precist var och hur sker denna skapande akt, eller var och hur äger denna händelse rum? Är det i fantasin eller som ett minne?

Det som sker med De Niros variationer i klipprummet är att filmklipparen först är i lyssnarens ställe för att sedan förflytta sig till talarens position: filmklipparen yttrar sig i sitt val av tagning, av språkligt material. Frågan är vem som i detta exempel är lyssnare, och vad som personifierar den tredje positionen? Diskursen får i detta exempel utgöras av scenen som skall spelas in. Men vem riktar sig De Niro till? Är det till regissören på plats, till filmfotografen, till klipparen eller till en tänkt biopublik? Är den riktad till tredje positionen, "topic", till filmens manus eller tema? Eller riktar sig repliken till verket som helhet? Kanske står svaren att finna i Bachtins något överraskande definition av diskursen i

exemplet då yttrandet ”Well” fällt.²¹⁶ Diskursen är händelsens ”*scenario*” (min kurs.) och för att få en levande förståelse av diskursen placerar sig den som tar del av händelsen i samma position som lyssnaren, men måste samtidigt vara medveten om talarens exakta position.²¹⁷ Och förståelsen sker alltså enligt Bachtin genom att händelsen reproduceras, spelas upp igen, eller varför inte repriseras?

Lyssnaren/läsaren är för Bachtin inte någon som författaren riktar sig till bortom skapandet, denne är närvarande i själva skapelseakten som försiggår i en inre dialog.²¹⁸ Men Bachtin vänder sig mot föreställningen om en yttre publik som närvarande under skapandet. Det fungerar inte eftersom det inte går att införliva ett yttre tal med ett inre tal. Och den författare som skriver för en publik tvingas för övrigt ta en för verket irrelevant hänsyn. (I detta påstående finns som så ofta hos Bachtin, ett normerande drag. Jag föreställer mig att de som gjorde filmen med De Niro i varje fall försökte rikta sig till en stor massa biobiljettköpare.) Den gode lyssnaren är däremot alltid närvarande:

The point is that no act of consciousness can take place without internal speech, without words and intonation – without evaluation, and it follows, that it is already a social act, an act of intercourse. Even the most intimate self-consciousness is already an attempt to translate the self into a common language, to take into account the point of view of another, and consequently, contains within itself an orientation towards the potential listener. This listener may only be the bearer of the evaluations of that social group to which the conscious agent belongs. In this regard consciousness, so long as we are not distracted from its content, is not merely a psychological phenomenon, but first and foremost, ideological, the product of social interaction. This constant co-participant in all acts of our consciousness determines not only its content, but, and this is the most important to us, the very choice of content, the choice of what we are conscious of, and what also determines those evaluations, which permeate consciousness and which psychology usually calls ‘emotional tone’ of consciousness. The listener, who determines artistic form develops in just this way from this constant participant in all acts of our consciousness.²¹⁹

Det är visserligen så, menar Bachtin, att yttranden i litteraturen och verkliga livet inte är desamma. Inte minst platsen och omständigheterna skiljer sig åt. Men, och detta är en hållpunkt i Bachtins resonemang: ”*The poetic work is a powerful condenser of unspoken social evaluations. Every word is sautered with them. These social evaluations indeed organize artistic form as their direct expression.*”²²⁰ Detta beror på att författarens val av ord har sina ursprung i verkligheten, inte i ordböcker.²²¹ Och med dem följer de värderingar som är kopplade till dem. Språket är ett språkbruk. Värderingarna relateras sedan till läsarens erfarenheter av orden. Men den tredje aktören, hjälten (”the topic”) är också mottagare för de epitet och de metaforer författaren väljer. Det finns helt enkelt inga rena, av livet obefläckade företeelser. Kaspar Hauser går under därför att han inte är socialiserad. Han finns inte eftersom själva existensen är dialogisk till sin natur. Människan blir ett jag i en *händelse* där hon får konturer, liksom framträder i en relation. Varandet är ett dialogiskt bli-vande som skall förstås som ett yttrande.²²²

Den intentionala metaforen är för Bachtin nära förknippad med gesticulerandets metafor (”the metaphor of gesticulation”). Han antyder till och med i en parentes att ordet i begynnelsen härstammar ur en kroppsligt utförd metafor. Den fungerar på ett liknande sätt som intonationen. Återigen är det alltså ett icke-verbalt språk som utspelar sig i ett socialt rum. Lyssnaren är i detta någon som *ser* en gest. Som jag förstår det är gestens/intonationens roll inte främst till för att förstärka det verbala yttrandet utan att ingå i ett slags förening med det. Gesten/intonationen förskjuter tyngdpunkten, pekar ut riktningar och så vidare. Och detta blir endast möjligt genom den välvillige lyssnarens deltagande:

Only in an atmosphere of social sympathy is a free and confident gesture possible. On the other hand, gesture, like intonation, throws open the situation and introduces a third participant, a hero. Gesture contains the slumbering embryo of attack or defence, of menace, or tenderness, which sets the observer or listener into the role of ally or witness.²²³

Man kan också säga att för att ett yttrande skall kunna bli förstått måste

de deltagande vilja förstå. Inte minst olika konstformer kräver detta slags sympati men också ofta en grundläggande kunskap hos "vittnet".

Intonationen befinner sig alltså på gränsen mellan yttrande och verk och tycks inta en den position snarlik den som författaren hos Bachtin intar i relation till liv och romantext. Och liksom intonationen är det författaren som genom just sitt organiserande eller filtrerande av materialet ingjuter liv i textmassan. Författaren kan alltså här ses som en som intonerar och gestikulerar. Författaren och intonationen blir ett slags passager mellan yttrande/verk och liv som "smittar" yttrandet med någonting unikt: personlighet, historisk situation och så vidare. Orden, eller materialet, härbärgerar inte något eget innehåll. Den som yttrar sig *laddar* yttrandet med liv genom att aktivera dess innehåll, enligt Bachtin. Den som yttrar sig kan då ses som en individ som i ett specifikt sammanhang laddar yttrandet med möjligheter till den sociala interaktion, som genererar verket. Utställningssituationen, och även enskilda verk, skulle kunna ses som kraftfulla specialfall av ett sådant sammanhang. De är på ett medvetet, och omedvetet vis laddade med möjligheter och inbjuder till detta slags sociala/konstnärliga händelser.²²⁴

III

Verken

Sleeper

Som en del av min doktorandutbildning ingick ett deltagande i projektet *Education Annex*.¹ Detta innebar att mitt avhandlingsarbete inleddes hösten 2006 med en resa till Ryssland. Jag tillbringade fjorton dagar tillsammans med några kollegor och konsthögskolestudenter från Göteborg, Moskva och Frankfurt på den ryska landsbygden, halvvägs mellan Moskva och St. Petersburg. Vi inkvarterades i en konstnärskoloni av sovjetiskt snitt: Konstakademiens sommarhem. Fortfarande kan konstnärer i det forna Sovjetunionen tilldelas stipendievistelser där husrum, ateljé och mat ingår. Just maten fångade mitt intresse. Den tillagades och serverades i en separat byggnad. De ryska studenterna blev lätt nostalgiska eftersom smakerna påminde dem om barndomens pionjirläger. För oss som inte delade denna erfarenhet var det svårare att uppskatta kokkonsten. Jag beslöt mig för att undersöka den närmare och gjorde en intervju med en av de två kokerskorna. Det visade sig att matlagningen var hårt styrd av schematiska recept som på ryskt formulerades i gramvikt. Brist på mat är ett påtagligt inslag i den ryska historien och jag antar att det är därför som både mat och drycks mäts i gram. Fattigdomen var också påtaglig i byn strax intill oss. Denna historiska situation tycktes mig förena det sämsta i kapitalismen med rester av det sämsta av sovjetkommunismen. Marknaden har tagit över ideologin och en del människor passar inte in i den. De som befinner sig längst ner på samhällskalan i Ryssland tycks falla fritt. Husen förföll och dess invånare söp. Men vart tionde hus var splittrer nytt. De var sommarställen för framgångsrika stadsbor.

Jag hade egentligen inte för avsikt att arbeta med ett konstprojekt



utifrån mina erfarenheter under vistelsen på konstnärskolonin. Men tanken på byn, kolonin och mathållningen lämnade mig ingen ro och detta ledde fram till arbetet med verket *Sleeper*. Jag ställde mig två frågor som relaterade till ekonomi.

En fråga gällde den konkreta mathållningen: går det att laga god mat med en så pass liten budget att också konstnärskolonin skulle ha råd med den? Den andra frågan gällde mer generellt de ekonomiska och politiska förutsättningarna för den allmänna misären i och kring kolonin som alltså var ett sorgligt resultat av den sovjetiska regimens historiska misshushållning i kombination med den brutala marknadsekonomi som kommit i dess ställe. Det slog mig att det fanns en punkt som förenar dessa två system: hävdandet av äganderätten och skyddet mot stöld, oavsett om det gäller privat eller statlig egendom. Frågan var om det gick att runda dessa två politiska och ekonomiska system. Jag sökte ett alternativ till stöldskyddet.

Svaret på den första frågan blev tonfisksås som kan ätas antingen med pasta eller med ris. Först tänkte jag mig en tomatsås som ett ännu billigare alternativ, men det blev ett lite för enkelt och näringsfattigt. Maträtten skulle utgöra ett fullödigt alternativ till en lunch eller middag.

Svaret på den andra frågan var först *gåvan* eftersom den ligger vid sidan om ägandet. Men eftersom den är del av en sofistikerad ekonomi så föll det alternativet bort.² I stället blev mitt svar att tillföra någonting i hemlighet, ett slags inverterad stöld. (Jag har provat detta tidigare i *More and More*, ett annat av delprojekten inom *Taking Over*. Två stycken vanliga, vilda blommor pressades och tejpades fast på sista sidan i



Voltaires roman *Candide*, som avslutas med de berömda raderna: ”mais il faut cultiver notre jardin”, ”vi måste odla vår trädgård”. Boken med blommorna placerades sedan i en särskilt utvald avdelning på Stockholms stadsbibliotek.³ Jag har

också använt denna metod i ett nyare verk, *Återköp*, 2010, då jag köpt en och samma blus på Hennes & Mauritz tio gånger.⁴⁾

Dessa två svar kanaliserades sedan i ett konstprojekt där jag skrev en essä om varje ingrediens i en tonfisksås. Essäsamlingen lät jag sedan trycka i ett enda exemplar som smugglades in på en av mig särskilt utvald hylla i Rysslands största bibliotek, Leninbiblioteket i Moskva. Verket fick namnet *Sleeper*. En sleeper är en agent som planteras i hemlighet på fientligt territorium och lever ett vanligt liv men som kan aktiveras när som helst av sina uppdragsgivare. Boken på Leninbiblioteket är en sleeper. Och det som utmärker en ”sovande” agent är potentialiteten, som är ett centralt begrepp hos Bachtin.⁵ I *Sleepers* fall finns flera potentialiteter inbäddade: boken hittas, den kan läsas, maten kan lagas och ätas. Essäsamlingen är på detta vis ett tydligt uttryck för hur språk organiseras för att skapa en begriplig och kommunicerbar ordning, liksom ett matrecept genom utväljandet av råvaror, kvantiteter och tillagning utmynnar i en maträtt:



The effect of order which language achieves is produced by reducing the possible catalogue of happenings which at any moment is potentially endless, to a restricted number that perception can then process as occurring in understandable relations. What happens in an utterance, no matter how commonplace, is always more ordered than what happens outside an utterance.⁶

I essäerna finns också sådant som kan ses som potentialiteter – ingredienser som jag har aktualiserat. Jag läste på om dem och skrev essäer om lök, vitlök, curry och örtekryddor, konserverade tomater, kapis och tonfisk. Texterna innehåller kulturhistoria, miljöaspekter, matlagingskemi, tips med mera. Inbakat i





texten finns också instruktioner för tillagandet av såsen. För att ta del av dem krävs en omsorgsfull läsning. Tanken var att läsaren skall visa samma omsorg om texten som man måste visa ingredienserna vid tillagningen. En poäng var också att

ett matrecept är ett perfekt exempel på ett konceptuellt konstverk där instruktionen utgör verket. Kokboken är på detta vis ett perfekt konceptuellt konstverk. Instruktionen som konstverk är ju en betydande genre inom konceptkonsten.⁷

Författandet av essäerna innebar ett slags hopsamlande av berättelser som blev till korta essäer. Min funktion var att ordna befintlig information, att arrangera och tolka den så att den skapade ett nytt sammanhang. Jag var den ordnande principen som sammanställer små berättelser till en stor berättelse. Tonfisksåsen var – och är – den stora berättelsen. På detta vis fungerar maträtten och receptet både konkret och metaforiskt. Ingredienserna är både specifika och legerade till någonting annat.

Formgivningen av boken var en viktig del av detta projekt. Till skyddsomslaget valde jag ett grått papper med en enkel grotesk i svart och rött. Det ger ett enkelt, funktionellt intryck. Papp-pärmen innanför flikarna var också av en enkel kartong. Men den som slår upp boken möts av ett elegant grönt försättpapper. Också resten av boken är noggrant formgiven med smutstitel, titelsida för varje avdelning och anfangar i kapitelbörjan. Projektet krävde att den grafiska formen var lika omsorgsfull som projektets andra delar.

Niklas: Denna hemliga aspekt gäller också stölden. En lyckad stöld måste ju i princip också vara anonym.



Andreas: Just precis! Vidare saknar boken en bestämd mottagare och avsändare. På detta vis lösgörs den från ekonomierna.

Q: Hm ... något står det väl "A.

Gedin” med kyrilliska bokstäver på omslaget? Kan det månne vara en avsändare?

Andreas: Nja, det är inte projektets avsändare utan ett författarnamn. Det är inte samma sak, inte nödvändigtvis samma person. Och

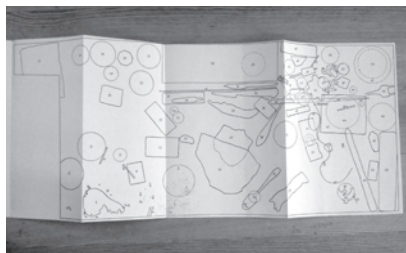
vem är det egentligen? Hursomhelst hade jag tre möjligheter, ett fiktivt författarnamn, inget författarnamn eller mitt namn. I det första fallet skulle en fiktiv person, en slags romanfigur, tillföra en fiktionsnivå som jag inte vill införliva i projektet som helt bygger på icke-fiktiva händelser. I det andra fallet är anonymiteten ett starkt påstående som föder nyfikenhet. Bakom det valet anas en tydlig avsikt. I det tredje fallet så finns det några ”Gedin” med förnamn som börjar på ”A”. Det finns en möjlig gestalt och en uppriktighet men trots allt en slags anonymitet.

Jag har, nu i efterhand, upptäckt att det finns en strategi som liknar min inom så kallad *shopdropping*.⁸ Det är en genre inom ”haktivism”, mer eller mindre subversiva interventioner som berör varor på marknaden. Det kan innebära att man byter ut eller modifierar dem. Likheten med mitt verk *Sleeper* ligger i att man tillför i stället för att stjäla. Själva begreppet *shopdropping* är motsatsen till *shoplifting*, det vill säga snatteri. Men det kan också innebära att man modifierar varor, till exempel barbiedockors röster.⁹ Mitt projekt är mer besläktat med Zoë Sheehan Saldañas *shopdropping* där hon har bytt ut konfektionsplagg i klädaffärer mot handsyddas kopior.¹⁰ Det finns förstås väsentliga skillnader mot *Sleeper*. Dels berör *Sleeper* inte en ekonomisk marknad, det ersätter ingenting utan skapar ett oväntat överskott, bokens innehåll är väsentligt och nytt och det vilar på en förhistoria som har betydelse.

En annan viktig aspekt på ett konstnärligt arbete är att det ofta kräver planering och administration. Vad gällde *Sleeper* så gällde det att hitta en subagent eller avatar som hade möjlighet att placera ut boken. Det visade sig vara komplicerat.

Имя	№	№	№	№	№	№	№	№	№
Иванов Иван Иванович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Петров Петр Петрович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Сидоров Сидор Сидорович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Трофимов Трофим Трофимович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Васильев Василий Васильевич	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Смирнов Смирнов Смирнович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Иванов Иван Иванович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Петров Петр Петрович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Сидоров Сидор Сидорович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Трофимов Трофим Трофимович	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Васильев Василий Васильевич	64	64	64	64	64	64	64	64	64
Смирнов Смирнов Смирнович	64	64	64	64	64	64	64	64	64





Min kontakt, en doktorand i psykologi vid universitet i Moskva, hävdade efter ett omständligt e-mailutbyte att det var omöjligt eftersom böckerna i Leninbiblioteket var placerade i skåp bakom glas och att endast bibliotekarier hade direkt till-

gång till dem. Jag insåg då att jag var tvungen att sänka mina anspråk, inte minst eftersom Moskvabiennalen närmade sig och projektet skulle redovisas i samband med denna. Jag lyckades till slut få kontakt med en rysk doktorand i gotländska kyrkor som skulle kunna hjälpa mig att placera ut boken i ett mindre akademiskt bibliotek i Moskva. Men när jag sökte upp henne för att överlämna boken några dagar före vernissagen frågade hon om jag inte föredrog ett större bibliotek som Leninbiblioteket? Det gjorde jag. Men, undrade jag, är det inte svårt? Några dagar senare ringde jag för att fråga hur det gått. Bra, svarade hon. Men hur lyckades du att placera boken på rätt hylla, frågade jag. Det var inte särskilt komplicerat, sa hon. Jag bara ställde den där.

Under andra terminen som doktorand, då jag hunnit slutföra *Sleeper* men ännu inte börjat läsa Bachtin, reste vårt forskarkluster till ett doktorandseminarium på konsthögskolan vid universitetet i Leeds. Under en paus berättade jag för professor Roger Palmer om *Sleeper* och han råde mig då att se närmare på Daniel Spoerris konstnärsbok *Topographie Anécdotée du Hasard* (ung. *Anekdotisk slumtopografi*).¹¹ Detta verk har varit till en stor glädje för mig i mitt arbete. Spoerris bok utgår från en enkel idé. Han gjorde en schematisk skiss över ett bord i sin bostad inklusive de föremål som råkade ligga där. Sedan berättar han kortfattat varje föremåls historia utifrån var han fått eller köpt dem och så vidare (det är alltså inte som i *Sleeper* ingrediensernas egen historia). Boken innehåller också kommentarer, dialoger, också om projektet, med mera. Och då den översattes till engelska infogades kommentarer och metakommentarer av översättaren och Spoerri. Läsarna uppmanades också att bidra med ytterligare tillägg för framtida utgåvor. Man kan säga att denna bok svarade mot mitt avhandlingsarbete: både *Sleeper*

med mikroessäerna och mitt påbörjade dialogiska skrivande fick bekräftelse. När jag sedan började läsa Bachtin gick det att inordna både Spoerris bok och mitt arbete i hans dialogiska tänkande kring romanen och idén om potential och



aktualisering. Och skrivandet av novellen *På återbesök i Thessaloniki* som jag påbörjat innan avhandlingsarbetet och de planerade utställningarna skrevs av sig själva in i projektet tillsammans med Spoerris bok. Jag tänker mig att Spoerris bord med prylarna också är en bild av en polyfon roman, ett befolkat torg och en bild av en utställning, liksom min essäsamling om mat ingredienser och den samling berättelser som stiger upp till ytan i novellen som utspelar sig i Thessaloniki.

På återbesök i Thessaloniki

Denna video är en dryg timme lång och visar en manlig skådespelare som läser en novell ur ett manus, som jag har skrivit. Texten handlar om en man som besöker Thessaloniki under ett par dagar i affärer. Han passar också på att gå ut med ett par vänner en kväll. Skådespelaren läser på ett tydligt, konventionellt dramatiskt vis, rakt in i kameran. Tillsammans med maneret understryker det medieringen, alltså att texten läses och tolkas: att texten, som i någon mening är densamma genom de olika leden av mediering (det är samma räcka av ord), också förvandlas när den återupprepas, först som nedtecknad, sedan som läst, för att sedan bli utsagd, hörd och tolkad av den som tar del av filmen. Det lätt dramatiska tonläget är till för att accentuera ett visst medvetet avstånd mellan de olika förmedlings- eller tolkningsleden.¹² Dessa passager texten passerar igenom kan också med Bachtin förstås som olika kronotoper som slutar i det tillfälliga mötet mellan videofilmens och betraktarens kronotoper.

Texten går i sin helhet från det allmänna till det personliga, från essäer till berättelser om traumatiserande händelser, från reflexion till eruption.¹³ Man kan säga att berättelsen är trattformad, att berättelserna eller händelserna samlas in och koncentreras till ett nu. Berättelsen är upplagd så att den till att börja med slinter och upprepas i variationer. Ett inledan-



de besök hos en affärskontakt skildras tre i likartade varianter, trots att det endast sker en gång. Jag tänker mig att det är mödosamt att ta sig in i texten liksom det är krävande för hjälten att påbörja sitt värv.

Niklas: Repetitioner och upprepningar, kopiering och representation ser jag som återkommande inslag i berättelsen. Och det förmodar jag också är din avsikt.

Andreas: Ja, det är både ingången i berättelsen och i viss mån ett tema.

Niklas: Jag tycker om hur du på samma gång osynliggör dig som konstnär som du tydligt lyser igenom hela iscensättningen, i texten, hos berättaren och i videon. Till och med de tre klippen kan man läsa in som en del av spelet mellan verkets form och innehåll.

Andreas: Jag tycker att du uppfattar huvudpersonens roll eller funktion på ett intressant sätt. Han liknar Bachtins författare (gränsvarelsen), alltså någon som organiserar ett material och därför behöver ett visst avstånd till det.¹⁴ Detta är en metafunktion i berättelsen: den handlar också om sin egen tillblivelse. Huvudpersonens fungerar som ett slags centralstation, en mötesplats för alla berättelser som omger honom. Han är mer av en katalysator än en Skapare.

Då jag började skriva novellen fann jag att traumatiserande händelser dök upp en efter en i arbetet och då jag knöt dessa mikroberättelser till den stora berättelsen insåg jag att traumat i sig var ett viktigt tema som alltså knöt an till det stora upprepningstemat. Ett antal icke läkta händelser hos enskilda personer eller hos staden stiger upp till ytan i ett antal mindre berättelser. De gör sig påmindra så länge de inte tas om hand genom att återberättas, upprepas. Här finns den pågående affärssuppgörelsen



sen som verkar haverera, kopplingar till Sovjets upplösning, den grekiska regimens kopplingar till krigsförbrytare från Exjugoslavien, ockupationen och samarbetet med nazisterna, gatudemonstrationer mot EU, personliga upplevelser med mera.¹⁵

Idén om att arbeta med traumat i relation till upprepning fanns redan i det verk som är upphovet till mitt tema, *Omtagningar av ett gammalt hus*, i samband med att jag visade detta anordnade jag en föreläsningkväll – *Om omtagningar* – på temat



upprepning som en utvidgning av verket. Det var också en fortsättning på de curaterade föreläsningar jag arbetat med en längre tid. En av föreläsarna var traumaterapeuten Anna Gerge.¹⁶ Idén bakom detta var att traumat är ett oläkt sår, en skada som är ett återkommande, upprepat nu.

Men människor som har varit med om för jobbiga saker [...] [i] det som heter det limbiska systemet ligger det hela tiden en störsändare som säger att det är farligt. Om det låter [knackar i bordet] då kanske vi tänker att, aha liksom, hon petar på det där, det verkar besvärligt. För en människa som kanske har varit med om att höra på vapen i samband med skenavrättningar så kan ett sådant här ljud [knackningar] göra en jätte, jätte rädd. Då är det väldigt svårt att skilja på vad som har hänt och vad som händer nu, och vad som händer i framtiden [...] [Hjärnan kan inte] skilja på dået, nuet och framtiden [...] Det går att ligga i en säng och memorera slalomnedfarten och sedan kommer man att prestera bättre [i slalombacken]¹⁷

Här följer ett exempel ur slutet av texten som läses i videon. Klaus berättar om sina upplevelser under kravallerna vid EU-toppmötet i Thessaloniki 2003. Texten glider från tredje till första person, och Klaus glider från imperfekt in i det presens som är den posttraumatiska upplevelsens tempus:

Klaus bleknar i kvällsvärmen och Eleni vänder sig till mig frågar om jag noterat att Klaus är såpass uppslukad av sin berättelse, att han inte hör vad hon nu säger. Jag ser på henne, lyssnar men svarar inte och Klaus fortsätter mycket riktigt ostört att berätta om hur paniken böljar genom folkmassan, att människor skriker, att polisen gör en ny attack. Folk skriker, polisen skriker. Jag skriker, säger han. Några meter bort ser jag hur

en polis slår besinningslöst med en batong på en liggande man, en anarkist. Blodet rinner över hans ansikte, jag fotograferar, tar bild efter bild när slagen haglar över mannen som ligger hopkrupen på trottoaren. Slag på slag på slag på slag. Sedan släpar de in honom mot trottoaren och trycker upp honom mot husväggen, de sparkar honom med sina kängor. Sedan sliter de ryggsäcken av honom. En annan polis kommer fram till dem och han bär på två svarta väskor med bensinfyllda flaskor. De hänger väskorna på den blodiga mannen och släpar honom med sig.¹⁸

Mikroessäerna och mikroberättelserna som är samlade i den större berättelsen är tänkta att vara element på samma sätt som orden i en text eller verken i en utställning. De är också relaterade till varandra så att de börjar med mer historiska essäer relaterade till upprepningstemat för att övergå till mer traumatiskt laddade berättelser som utmynnarn i en lång urladdning. En aspekt av detta är konstnärens uppgift som insamlande och ordnande, i detta fall av de berättelser världen förser oss med. Oavsett om vi vill eller inte så är vi hela tiden ansatta av dessa historier. Berättelsens helhet strukturerar den (liksom en genre gör). Den stabiliserar novellen genom att inordna mikroberättelserna i ett större sammanhang, i ett slags arkitektur. Och det är just detta som sker i en tematiskt curaterad utställning. I videon fungerar på detta vis curaterandet samtidigt på två olika sätt, det helar de disparata berättelserna formmässigt men kurerar också sårn:

Och jag tänker att det [terapi] har [...] en estetisk dimension för det handlar om att skapa en sorts möten där det som är en sorts traumatisk upprepning får möjlighet att förvandlas till någonting som går att minnas [...] blir någonting som går att berätta, man kan göra en historia av det, sedan kan man lägga det bakom sig. Och då kan människa få tillbaka energin [...]¹⁹

I Bachtins historiska genomgång av kronotoper i litteraturen spelar huvudpersonens, hjältens, relation till romanens händelser en viktig roll för att förstå berättelsens kronotop.²⁰ I vad han kallar för den grekiska äventyrstiden drabbas hjälten av plötsliga händelser. De är väntade men inte invävdade i tydliga kausalsamband. Riddarromanen arbetar också med

äventyrstiden, men etablerar ändå en ny kronotop. Då den grekiske hjälten oväntat drabbades av ödet ville han ta sig ur kronotopen. Riddaren däremot inväntar, förväntar sig det oväntade, söker upp ödet, utmanar det, ”detta ’plötsligt’ normaliseras”.²¹ Men det är inte de grekiska katastroferna som drabbar dem utan i stället underbara äventyr som inträffar. Även om riddarna är stereotyper så är de olika sinsemellan, en individualiseringsprocess har påbörjats. I den text som ligger till grund för *På återbesök i Thessaloniki* finns det drag av den grekiska äventyrstiden. Huvudpersonen är ett läskapper som suger åt sig historiska händelser. Han är en definierad hjälte, men är i stort utbytbar, en funktion eller mötesplats snarare än en särpräglad individ.



Den gudomliga komedin av Dante får bli Bachtins viktigaste exempel på en kronotop som uttrycker den sena medeltidens inre motsättningar. Där finns en vertikalitet som hämtas från medeltidens visioner som inte är bundna till tiden utan snarare som en utbredning i rummet.²² Det är en utomtidslig samtidighet, en evighet som skildras. Dante lyckas på så sätt skildra jordelivets olika aspekter utanför tiden, han utför ett slags nedstiggande i en tid och ett rum som bildar en statisk enhet, ner i den vertikali- tet som helveteskretsarna utgör: ”hela världen måste ses som *samtidig*.”²³ Men som utväxter, knoppar, på denna vertikal sträckning växer berättelser som strävar efter att blomma ut horisontellt:

Delvis realiseras dessa tidspotentialer i enstaka novellistiskt fullbordade berättelser. Sådana berättelser [...] är så att säga horisontala förgreningar fyllda av tid, som växer ut från den utomtidsliga vertikalen i Dantes värld.²⁴

Den horisontella strävan rör sig också ut i den historiska tiden och är, för Bachtin, Dantes sätt att sträva bortom den medeltida samtids normer.²⁵ Den utveckling vi dagligen identifierar som vertikal är hos Bachtin/Dante alltså horisontell, den rör sig inte uppåt utan bereder ut sig i olika

riktningar. I detta finner Bachtin att den mänskliga utvecklingen brer ut sig ”i det verkliga rummet och i den verkliga tiden”.²⁶ (Detta skulle kunna vara en tydlig om än implicit udd riktad mot en marxistisk idé om utveckling.) Mötesplatsen för berättelsens vertikalitet och horisontalitet är en specifik kronotop, en skärningspunkt lik den plats där en läsare befinner sig i läsakten. I exemplet Dante finner Bachtin just ett uttryck för en kamp mellan det vertikala och horisontella där ”Helhetens form segrar”.²⁷ Och denna form bör vara det tekniskt sett avslutade konstverket.

På återbesök i Thessaloniki har en liknande struktur, men den är vriden 90°. ²⁸ I stället för att som Dantes berättare stiga lodrätt ner genom helveteskretsarna rör sig min hjälte längs en horisontell tidslinje då han vandrar genom staden och samlar på sig berättelser som däremot stiger vertikalt upp ur historien. (Berättelserna fäster på honom – varken han vill eller inte – likt de metallföremål den belgiske konstnären Francis Alÿs samlade på sig då han promenerade genom Havanna iförd ett par magnetiska skor.²⁹) Längs berättelsens sträckning finns det fästade berlocker, tidspotentialer för att tala med Bachtin, som drar i väg ut i mikroberättelser. Det är dessa som rör sig vertikalt, upp ur olika djup. (Men de har förstås en horisontell utsträckning i historisk tid.) Och genom att dessa berättelser skildrar händelser i det förflutna ingår de i en stillastående samtidighet som verkar vara detsamma som evigheten.

Denna dynamik mellan det evigas stillastående och narrationens tidslighet påminner mig som relationen mellan bild och berättelse. Och trauma bär detta bildens stillastående kännetecken i relation till en livsberättelse:

Jag minns bilder från tomografi av post-traumatiska patienter och de färgade partier som visade ett ökat blodflöde till höger hjärnhalva och till de limbiska och paralimbiska delarna, i evolutionära termer den gamla hjärnan, och ett minskat blodflöde till de vänstra kortikala områdena, språkets områden. Trauma uppträder inte i ord utan i ett dån av skri och ibland med bilder. Ord skapar anatomin i en berättelse, men inom berättelsen finns öppningar som inte kan stängas.³⁰

Berättelserna i novellen lever kvar genom det trauma de har orsakat. De inte bara återupplevs utan lever oläkta i ett mekaniskt upprepande som sva-

rar mot Dantes helveteskretsars slutna samtidighet kring vertikaliteten som knutar på ett rep som sträcker sig ner i helvetesbrunnen. Och i varje fall Dante lyckas på detta vis att skapa en stark spänning ”av kampen mellan den levande historiska tiden och den utomtidsliga, hinsides idealiteten.”³¹

Spin-Off!

Utgångspunkten för *På återbesök i Thessaloniki* var att knyta upprepningstemat till förbannelsesgenren där både *upprepning* och dess motbild *variation* är centrala. Man kan förbanna en människa eller sitt öde genom att säga att det, han eller hon kan dra åt helvete. Att formulera en längre förbannelse innebär att försöka variera språket samtidigt som innehållet förblir detsamma. Men kvantiteten, antalet variationer och dess kvalitéer, förbannelsernas fantasifullhet, påverkar förstås helheten. Genren är uråldrig och jag har haft flera litterära inspirationskällor. En av dem är Imre Kertész bok *Kaddish för ett ofött barn* där han förklarar i monologform (monologen är förbannelsens naturliga hemvist) för sin förra fru varför han inte ville ha barn då de levde tillsammans.³² Det finns ett outsinligt ursinne, ett malande, förbannande och ältande i denna bok som blir begripligt först när man läser den till slut. En kaddish är en judisk sorgbön över de döda och hyllning till en gud. Bönen är förbannelsens aviga sida, en motbön: samma mässande upprepningar och räknande av kulor. Kertész satt som pojke i koncentrationsläger och det är denna erfarenhet som är svaret på frågan varför han inte vill ha barn, han har redan överlevt sin död. I sin nobelföreläsning skriver han: ”En gång har jag alltså redan dött för att kunna leva – och kanske är detta min sanna historia [...] som föddes ur ett barns död”.³³ Författandet av *Kaddish* ... skall ha utgått från läsningar av den ursinnige österrikiske författaren Thomas Bernhards verk.³⁴ Kertész metod att låna stil från andra författare samtidigt som hans böcker är både djupt personliga och känslomässigt starka tilltalar mig eftersom han så tydligt inte väjer för ett uttalat val av form. Det är inte, som man kanske kan tro, ett uttryck för att uppenbart skilja det man kallar för innehållet från det som kallas form, utan visar i stället att form och innehåll tillsammans utgör verket. Genom att upprepa Bernhards sätt att skriva skapar Kertész en intertextuell relation till dennes texter. Imitationen är inte ironisk utan ett påstående om solidaritet

med Bernhards text. I Kertész' text har monologen samma slags *uppre-
pande* karaktär – både som imitation och som förbannelse – som alltså
också kommer att avspegla en estetisk hållning. Och, vill jag påstå, egna
texter eller verk kan utgöra ett material för konstnärligt/språkligt arbete.

Bernhards förbannelser har liksom Kertész' sitt ursprung i andra
världskriget och fick ytterligare näring i den samtida österrikiska politi-
ken. Bernhard förbjöd uppförandet av sina pjäser i Österrike. Kertész
nämner också Bernhard explicit i sin text, som alltså lånar sin stil direkt
från Bernhard.

och nu när jag, på avstånd och betryckt, tittar på mina berättelser liksom
bakifrån, som på den från min cigarrett uppåtringlande röken, ser jag en
kvinns blick som är fäst på mig som om den ville få en källa att springa
upp i mig, och i ljuset av denna blick förstår jag plötsligt, förstår och näs-
tan ser, hur mina berättelser flätas samman som en ringlande tråd, till en
av brokiga trådar spunnen mjuk slinga som jag kastar omkring midjan,
brösten, halsen på min (då ännu blivande och numera före detta) hustru,
då ännu bara min älskarinna, som ligger i min säng med sitt silkesglän-
sande huvud vilande på min axel, jag lindar om henne och binder henne
till mig, i virvlande rotation, två brokiga och flinka cirkusartister som
sedan dödsbleka och med tomma händer bugar sig inför den skadeglade
åskådaren, inför misslyckandet. Men – ja – *åtminstone viljan att miss-
lyckas måste vi ha* som Bernhards vetenskapsman säger, därför att miss-
lyckandet, misslyckandet ensamt förblir den enda uppfyllbara upplevel-
sen, säger jag, således strävar även jag efter den [...] [skrivandet] åter-
berättar det livet för livet, upprepar livet, som om det, skrivandet, också
vore liv, fastän det inte är det, på ett grundläggande, inkommensurabelt,
vad mera är ojämförbart sätt är inte det, och sålunda, om vi börjar skri-
va är misslyckandet säkerställt från början.³⁵

Här är skrivandet ett misslyckat upprepande av livet, och misslyckandet
är det enda möjliga livet. Det är en ekvation där misslyckandet lyckas.
Misslyckandet utgör här ett slags trygghet, något att förlita sig på, som
också finns hos Bernhard. Men det är också ett uttryck för tänkandets
konflikt med världen, som bland annat har sin grund i både en skeptisk

hållning till språket och en upplevd erfarenhet av att filosofiska korrespondensteorier inte är möjliga.³⁶ För mig handlar denna tanke om språkets oförmåga att återge världen och som en konsekvens av detta blir språket, inklusive konsten, en egen livsform.

Vi förlösar vår barndom som vore den outtömlig, men det är den inte, tänkte jag, den är mycket snart uttömd och lämnar ingenting annat kvar än denna berömda gapande tomhet. Men så går det inte bara för mig, tänkte jag, så går det för alla och jag kände det som en plötslig tröst att denna insikt inte besparas någon, jag unnade just nu alla denna insikt. Att uppsöka barndomen innebär, när vi blivit äldre eller gamla, ingenting annat än att se in i denna berömda-beryktade gapande tomhet, som vi fasar för som ingenting annat.³⁷

Bernhards existentiella pessimism kopplar denna tomhet till bristen på korrespondens med ett eget förflutet. Det genererar en upplevelse av förlust där tiden och minnena förbrukas som rimmar med Kertész' text om misslyckandet och om den död han som barn genomlevt i lägret. Det ligger i upprepningens natur att den är omöjlig, för att tala med Kierkegaard. Gjort är gjort.

Niklas: Så din films genealogi sträcker sig till Thomas Bernhard?

Andreas: Om man så vill ... men det var inte så jag tänkte även om det *nu* framstår som en intressant koppling. Det var i förstone en formell aspekt av Kertész' text som lockade mig: försöken att variera känsloläget utan att tappa den energi som bär upp texten. Texten uttrycker en kontrollerad blandning av ursinne och desperation. Det är inte ett expressivt verk i klassisk mening, inte en känsloutlevelse utan en envis och tydlig vilja som manifesterar sig.

Niklas: Så du försökte göra samma sak?

Andreas: Nej, men det fanns något, inte minst i längden, energin och blandningen och i den kontrollerade dramaturgin som lockade, jag inspirerades av denna legering av variation och upprepning. Och så är förstas ämnet, såret, traumat som "författaren" i sin monolog ger uttryck för också viktigt.

Jobs bok var också en inspirationskälla. Den är dock utpräglat dialo-

gisk till sin karaktär i den meningen att den har tydliga mottagare. Förbannelsen i *Spin-off* är däremot präglad av en tydlig brist på riktning vilket jag anser är en kvalité, som jag återkommer till. Detta har sin grund i att videon från början inte alls var avsedd att utgöra ett enskilt verk utan att vara finalen på videon *På återbesök i Thessaloniki*, som ju har upprepnings och specifikt trauma som tema. Förbannelsen var tänkt att vara det posttraumatiska credot där det förflutna och samtidigt blir till ett obrutet nu, till en kronotop om man så vill. När *På återbesök i Thessaloniki* var färdigredigerad bad jag några kunniga vänner om synpunkter.

Niklas: Det är något med slutet, med förbannelsen, jag vet inte riktigt ... det är här, trots allt, som jag får lite problem med berättelsen. Hela denna långa litania. Eruptionen har en längd som gör att jag till slut tappar en del av det intresse jag dittills haft. Och sedan släpper du den bara. Det gjorde att fel saker stannade i mitt minne.

Andreas: Det ligger kanske något i vad du säger. Tanken var att det inte bara är vad huvudpersonen utsatts för som får sitt utlopp utan att alla mer eller mindre traumatiska berättelser i filmen manifesteras i denna förbannelse av nästan bibliska dimensioner.

Niklas: Den har en annan stil än resten av texten.

Andreas: Stilblandning behöver inte utgöra ett problem.

Niklas: Nej, men här är det ett problem. Hur långt är utbrottet?

Andreas: Ungefär sex minuter. Och då är ursprungstexten ändå nedstruken med en tredjedel. Jag tänkte mig också att detta att variera svordomar och förbannelser utan att upprepa sig är en gammal fin tradition.

Niklas: Må så vara, men jag tappar som sagt intresset.

(*Något senare*)

Andreas: OK. Du har rätt. Det fungerar inte, berättelsen förlorar fart. Kill your darlings. Jag biter i det sura äpplet, trots att denna förbannelse egentligen är själva incitamentet till hela berättelsen.

Niklas: Så stryker du din *Jobs* bok, din förbannande monolog?

Andreas: Ja, den har fått göra sitt jobb, att vara en referenspunkt och framför allt *katalysator* under både



skrivarbetet och skådespelarens läsning. Han repeterade och framförde texten med riktning mot denna final, vilket jag också hade gjort i mitt skrivande. Nu behövs den inte längre. Detta innebär att jag har ännu ett verk, *Spin-off*, som alltså är



ett oväntat resultat av arbetet även om det i sig är medvetet skapat. När detta avsnitt lyftes ur den längre videon inträffade ett slags dekontextualisering som vore den ett slags hemgjord readymade. Kanske är det en orsak till att förbannelsens upphov, dess mottagare och publik tycks märkligt obestämda. Den är utpräglad monologisk i flera avseenden: först och främst genom att vara en klassisk monolog men den saknar också en inre dialogicitet. Den har ett drag av lingvistisk gymnastik. Men jag tycker inte att den tillhör tjatighetens, gnatighetens eller gnällighetens genrer, som bland annat Dostojevskijs källarhålmänniska elegant förvandlar till underhållning.

Anders: Det händer någonting i mitten av filmen, den ändrar karaktär och blir annorlunda, mer teatral.

Andreas: Ja, skådespelaren börjar liksom gotta sig i textens dramatiska möjligheter. Och regianvisningen gick, som sagt, ut på att framföra texten, inte att gestalta den.³⁸

Anders: Textpartiet som blev till *Spin-off* ligger väl i slutet av texten? Då kanske skådespelaren var trött och tappade koncentrationen.

Andreas: Ja, kanske det. Han förmedlar inte texten längre med samma tydlighet, och det teatrala inslaget tycks rikta sig inåt, han blir sin egen publik. Min tanke var att formellt gestalta upprepningstemat i *På återbesök i Thessaloniki* och följaktligen också i *Spin-off*, genom att förmedlingen, upprepningen av texten i flera led är tydlig: det finns ett manus (som också syns i bild) som läses av en skådespelare som ser i ni en kamera som vi i publiken ser återgiven på en monitor. Tanken är alltså att det är samma text i alla led, men att den läses på nytt i varje led. Skådespelaren uppgift var att läsa texten men inte gestalta den i allt för hög grad. Men det som inträffar är att gestaltningen plötsligt dominerar över den uppenbara läsningen från ett manus.

Anders: Texten ändrar också karaktär någonstans mitt i.

Andreas: Ja, och detta paras alltså med att skådespelaren trots min regianvisning om återhållsamhet förmodligen inte kosan låta bli att slå sig lös en aning efter nästan en timmes lång tagning utan paus. Resultatet blir att detta skådespeleri drabbas av ett slags rejält läckage där skådespelaren njutningsfyllt avsmakar texten och sin egen förmåga. Denna njutning står märkligt sida vid sida med förbannelsens grovheter. Texten och framförandet liksom havererar och riktningsslösheten förvandlas till en riktning tillbaka in i den som talar. Ett slags spegeleffekt uppstår som är kongenial med upprepningen i litanian. Det är ett drag av dubbelhet, som Bachtin skulle ha kallat torgets ambivalenta språk. Liksom hos Dostojevskijs källarhållshjälte är det en dubbel spegeleffekt som uppstår då det monologiska talet riktas till det egna jaget som i sin tur speglar tillbaka rösten ut i världen: ”Men då han talar med sig själv, med den andre och världen, vänder han sig samtidigt till en tredje person: han kastar ett öga åt sidan, på åhöraren, vittnet, domaren.”³⁹ Jag tror att det är just detta som sker, vi blir som åskådare så uppenbart indragna, liksom medräknade i framförandet. Vi slipper inte undan. Förbannelsen som initialt är fylld av ilska blir till ett slags humor, skådespelaren låter texten se sig själv, det uppstår ett slags distans som är förbunden med satir och ironi. Detta är en av mig ickeplanerad men av skådespelaren och oss betraktare djupt känd effekt. Han frossar i detaljerna kring de plågor offret skall utsättas för och samtidigt liksom förlöjligar allvaret i detta. Det är som om han plötsligt byter publik eller supporting-chorus. Som om det är andra vittnen och domare som tar vid i filmens andra hälft. Texten och den som läser texten följs ibland åt, men det verkar försiggå en kamp dem emellan där texten försöker ta makten över den som läser, och skådespelaren å sin sida försöker att assimilera, inkorporera texten. I denna dynamik blir varken texten eller skådespelaren identiska med sig själva, händelsen fullbordas inte. Och den Tredje, åskådaren, vacklar mellan de två. Det som sker är att berättarens scen sammanfaller med det berättades scen så att det uppstår en illusion av att det som berättas samtidigt inträffar.⁴⁰ Jag tänker mig att sammanfallandet också kan blotta sprickan mellan berättelsen och händelsen då den återberättas. Berättaren och publiken sammanfogar tillsammans scenerna i ögon-

blicket. I fallet *Spin-off* skulle det innebära att skådespelaren både återger en förbannelse *samtidigt* som han faktiskt förbannar någon. Detta sker också tillfälligtvis men det finns flera scener än så, det finns en hel vridscen som rymmer, texten, förbannandet, framträdandet inför det egna jaget och det sneglände framträdandet inför en tänkt publik.

Q: Så du tolkar ditt eget verk?

Andreas: Nja ... snarare så skriver jag en verkberättelse. Hursomhelst är det en poäng i att framförallt skådespelaren approprierat min text, att jag inte har kontroll över den. Det är därför jag kan uppfatta videon på distans. Resultatet av vårt samarbete hamnar mellan oss och blir tillgängligt för andra. Det är uppenbart att denna text är otrogen och villig att tillfälligtvis gånga sig med olika röster. Michel Foucault citerar Samuel Beckett i *Vad är en författare?* som låter en anonym röst i *Texter för ingenting* säga: ”Vad spelar det för roll vem som talar, någon har sagt vad spelar det för roll vem som talar.”⁴¹ Foucaults poäng är att Beckett påstår att det är likgiltigt vem som är författare. Det är säkert fallet, men jag fäster mig vid en annan aspekt på vad den anonyma rösten gör med författaren. Den flyttar med lätthet från en händelse till en annan och från en författarröst till en annan. I meningens första del tror man som läsare eller åhörare att *denna* röst just i *detta* ögonblick generellt ifrågasätter betydelsen av vem som talar och samtidigt ifrågasätter sitt eget pågående talande. Men efter kommatecknet blir det uppenbart att denna röst citerar en *annan* röst från ett *annat* tillfälle. Det intressanta för mig i detta är inte vem som är upphovsman utan snarare att språket är illojalt gentemot rösten (författaren, skådespelaren/läsaren/åhöraren). Och det är denna brist på en inlåsande copyright som gör att vi kan dela språket: det är på flykt men kan tillfälligt fångas in och brukas. I *Spin-off* är det just påtagligt otydligt vem som talar, vem som omtalas och vem som tilltalar. Som Bachtin har pekat ut har litanian ingen tydlig riktning och detta slags ambivalenta otydlighet gör den allmängiltig.⁴² Det karnevalska tänkandet och ordet är dubbelt: ”Lovordet rymmer implicit skymfen, är havande med skymfen, och omvänt r skymfen havande med lovordet.”⁴³

Och kanske är det just detta som inträffar när skådespelaren i *Spin-off* approprierar min text, när han inmundigar den: han kommer att gestalta litanians ambivalens, dubbelhet och njutningsfulla lexikalitet.⁴⁴

Sharing a Square

PÅ CALANDAS TORG

Nio byar i Aragonien i norra Spanien har utvecklat en egen påsktradition med olika typer av kollektiva trumcermonier. Visserligen förekommer trummandet också på andra håll, men inte så genomfört eller utpräglat. Jag läste om traditionen i filmregissören Luis Buñuel självbiografi *Min sista suck*.⁴⁵ Han beskriver hur hembyn Calandas invånare under påsken trummade ett dygn i sträck och – vilket intresserade mig särskilt – förekomsten av ett slags trumdueller. Trummande grupper vandrade runt i staden och då de träffade på en annan grupp stannade de upp och inledde en duell. De två grupperna spelade sina egna speciella rytmer och till slut föll någon av grupperna ofrivilligt in i den rivaliserande rytmen, uppgick i den och förenade sig med vinnarna. På så vis slukades under dygnet alla smågrupper till slut av en enda stor vinnarrytm. Denna berättelse har legat och grott i mig sedan länge och nu insåg jag att en film om detta skulle passa väl in i mitt avhandlingsprojekt.⁴⁶ Trumrytmen är kongenial med upprepnings temat.⁴⁷

Q: Så du plockar fram gamla malätna idéer ur garderoben och fyller ut din avhandling.

Andreas: Malätna, jag vet inte riktigt ...

Q: Jag trodde i min enfald att en avhandling innebar att man gjorde nya verk.

Andreas: Det är ju nytt.

Q: Det slår mig som av en händelse att en av konceptkonstens grundare, Joseph Kosuth, alltid daterar sina verk med den tidpunkt då idén dök upp i den ateljé som är hans skalle.

Andreas: Må så vara. Men detta är en film, som bygger på en idé. Idén kan i sin tur generera olika verk. Men bortsett från det trista tonläget så är din fråga relevant: måste verken i en konstnärlig avhandling vara nya? Jag tycker att det är en viktig utgångspunkt, även om man kan tänka sig undantag. Skälen är flera: varför uppta en doktorandplats när jobbet redan är gjort? Är inte tanken att konstnärlig forskning skall vara processinriktad? Men man kan förstås tänka sig att man som konstnär för

med sig verk in i doktorerandet och ägnar sig på heltid åt att skriva. Jag kan inte se det som något som helst problem att föra med sig idéer in i ett doktorandarbete. Tvärtom. Vi söker in på utbildningen med vår professionella erfarenhet som en



viktig merit. Den kan och bör inte lämnas utanför. Man är en kontext. Tvärtom är en av den konstnärliga forskningens uppgift att ge doktoranderna möjlighet till fördjupning. Och en del av denna fördjupning är kopplat till var och ens konstnärskap som helhet.

Det finns inte mycket skrivet om trumtraditionerna i Aragonien, men man har spårat dem ända till i varje fall 1500-talet.⁴⁸ Denna påsktradition börjar på skärtorsdagens natt klockan tolv då en trummande procession tyngd av Jesu lidande och död vandrar ut ur staden upp till en höjd prydd med ett kors i lysande neon, och tillbaka. Men den stora folkfesten, *La Rompida*, startar först klockan tolv på långfredagen när Calandas torg är proppfullt av människor i purpurfärgade kaftaner. När jag besökte Calanda påsken 2008 var torget så fullt med människor att det knappt gick att röra sig. Och alla bar på en trumma. När sedan en utvald celebritet klockan tolv slog en särskild rytm på en jättelik trumma startade en öronbedövande trumfest så kraftfull att till och med kyrkväggen vibrerade. Och jag föreställer mig att ritualerna har rötter som sträcker sig bortom den kristna traditionen. Trummande finns som viktiga inslag i mängder av kulturer.

Det var inte denna katolska lidandemystik som jag sökte. Men duellerna i gathörnen som jag läst om förekom egentligen inte längre. Däremot fick jag veta att byns invånare fortfarande träffas på torget på långfredagens kväll för att trumma tillsammans utan religiösa inslag. Och vid elvatiden började små trummande grupper dyka upp. De hördes på håll när de närmade sig i gränderna. De var nu klädda i sina civila kläder och alla deltog: barn, ungdomar vuxna och gamla. Man umgicks denna helgkväll på torget, men i stället för att tala med varandra trummade man.

Det som sker på Calandas triangulära torg denna fredagsnatt belyser,

med hjälp av Michail Bachtins analyser av romanens historia sedd genom kronotoper, hur man generellt kan uppfatta sig som medborgare men också specifikt som konstnärer givet de ramar mitt projekt ger.⁴⁹ Bachtin menar att ”På torget uppkom och formades under den klassiska antiken för första gången människans och hennes livs självbiografiska (och biografiska) självmedvetande.”⁵⁰ Detta torg är identiskt med staten, här finns allt från högsta instanser som domstolar till själva sanningen och medborgarna.⁵¹ ”Den verkliga kronotopen är torget – ’agora’.⁵² Människorna på det antika torget är inga fyllda kärll utan snarare helt solida.⁵³ De är i hög grad sitt yttre, sin offentlighet:

Det [...] fanns inte några principiella skillnader mellan inställningen till en främmande människas liv och till det egna livet, d.v.s. mellan den biografiska och den självbiografiska synvinkeln.⁵⁴

Man gjorde därför – inte alltid – någon skillnad mellan att lovprisa andra eller förhårliga sig själv. Det uppstår som en konsekvens av detta en likhet mellan det biografiska och självbiografiska.⁵⁵ Det finns i detta en extrem demokrati. Och på detta vis tänker jag mig att en utställning där man (jag) blandar egna verk med andras skulle kunna fungera eller i varje fall kunna reflekteras. (Det kom en tidpunkt, skriver Bachtin, då frågan ställdes om självprisandet är tillbörligt och det fick ett jakande svar av de samtida filosoferna. Men, som Bachtin påpekar, i och med att frågan ställdes så hade sprickan mellan jaget och offentligheten redan uppstått.⁵⁶) Bachtin definierar två typer av antik biografi, den ena bygger på ett aristoteliskt energibegrepp: det är genom handling, genom rörelse människans liv gestaltas.⁵⁷ Den andra biografiska varianten poängterar helheten i en människas karaktär.⁵⁸ Jag tänker mig att dessa två kronotoper gestaltar



spänningen mellan en linjär utveckling och utveckling genom expansion. Den förra poängterar tiden, den andra understryker rummets betydelse. Denna spänning är också tydlig i *Sharing a Square*, där rytmernas malande upprepningar inramade av

torget skrivs in i en linjär berättelse som börjar med några tonårsflickor som strosar trummande på väg till torget, när en klimax i en intensivt trummande grupp under ledning av en liten senig outtröttligt intensiv man, för att utmytna i ett par, lik- som planlöst vandrande, trummande personer i den sena natten.



Frågan är förstas om dessa biografiska former Bachtin identifierar verkligen uttrycker en historisk verklighet. Jag kan förstas inte veta om människorna på torget i Calanda försatts i ett tillstånd som åtminstone liknar det som de antika grekerna delade på agoran. Att de som genom ett trolls lag genom riten lämnar ett par tusen år av individualiseringsprocess bakom sig. Däremot så tänker jag mig att min film som bygger på händelsen – *Sharing a Square* – formulerar en situation där människorna i varje fall oscillerar mellan det kollektiva och individuella, det inre och det yttre. Filmen kan på detta vis, bland annat, kanske fungera som en formulering av en idé om ett kollektivt minne av den enhet och helhet Bachtin, något idealiserande, finner i antikens biografiska litteratur.

I filmen är det min konstnärliga vilja som skapar strukturen inom vilken individerna, i videon, lever sina liv. Men den finns också närvarande i de rytmer som färdats genom tiden och som delas i ögonblicket på torget av de medverkande, de fortplantas horisontellt mellan deltagarna och återskapas samtidigt ur det förflutna, stiger vertikalt genom historien.

Också i mitt curatoriska projekt får Bachtins förståelse av agora och frånvaron av en gräns mellan biografi och självbiografi under antiken tjäna som exempel. Trots postmodernismens och poststrukturalismens kritik av synen på subjektet och konstnärsrollen i vår kultur vill jag påstå (det är snarast en truism) att vi fortfarande lever i en föreställning om jaget i konsten som cementerades under romantiken. Det innebär – bland annat – att konstnärsjaget på något vis uttrycks i och därmed är en del av verket. Vår tids konst, vill jag





påstå, betraktas fortfarande som förtäckta självbiografier; som ett slags chifferade subjekt eller rebusar.

Det går förstås inte att förbehållslöst identifiera det antika torget med en utställning, men bortom retoriken i liknelsen så finns det här

ett exempel på en annan möjlighet att förstå vad ett subjektet är so jag uppfattar som relevant för mitt projekt. Filmen *Sharing a Square* kan då förstås som en berättelse om en utställnings struktur eller arkitektur och som att den speglar en antik idé om demokrati, och vice versa! Metaforen fördjupas med tanke på det uteslutande av invånare som demokratin också innebär. Det antika torgets urdemokrati begränsades av att slavar och kvinnor inte hade rösträtt. En samtida utställningsplats har – även om den är kommunal eller statlig också sina påtagliga demokratiska begränsningar (genus, klass, etnicitet, utbildning et cetera.). Demokratitorget är alltså den plats där makten fördelas, distribueras och därmed också regleras. Här reglerar till exempel majoriteten över minoriteten. Och det är just så verken i en utställning verkar mellan tvång och frihet, i spänningen mellan individ och kollektiv. Jag tänker mig att en – ideal – utställning äger rum på en agora snarlik torget i Calanda. De olika medverkande konstverken utgör de röstberättigade medborgarna. Och verken har då lika värde, oavsett om de skulle vara mina verk eller andras, på samma vis som man på agora inte gjorde skillnad på biografi och självbiografi. Verken överlämnas till agora där de är alla och ingens, liksom en avslutad roman överlämnas till kommande läsningar.

Q: Så du försöker återigen rättfärdiga din personliga reklamkampanj med den antika demokratin i högsta hugg.

Andreas: Jag trodde att vi var färdiga med det där trista gnället. Men lägg trots allt märke till att man också under antiken diskuterade frågan om självförhärligande och att man kom till slutsatsen att det var fullkomligt legitimt.

Q: Just det, *självförhärligande ...*

Andreas: Bachtin lyfter fram någonting mycket intressant som alltså är viktigt inte bara för mitt projekt utan också för en allmän diskussion

om konst, subjektivitet och offentlighet. Denna, för oss främmande idé, att vara sin exteriör, att inte tänka stumt eller bära någon inre sorg framhålls som typisk: ”all existens (var) *synlig* och *ljudlig*”.⁵⁹ Därför fanns det enligt Bachtin inte heller någon principiell skillnad för Platon mellan att tänka och att tala med någon annan. Platon föreställde sig tänkandet som ett samtal som man för med sig själv.⁶⁰ Så tänker jag mig också tänkandet i denna text. Det finns här inte heller någon principiell skillnad mellan ”inre” och ”yttre” samtalspartners. (Föreställningen om en inre monolog tycks mig intuitivt felaktig. Man är minst alltid två.)

Denna solida och tydliga antika grekiska medborgare på torget, var inte bara offentlig utan manifesterade också själva offentligheten. Som en konsekvens av detta betraktades också konstverket – enligt Bachtin – som offentligt till sin natur och inte privat. Bachtins exempel på att denna uppfattning länge levde kvar är att det ansågs att fortfarande *Augustinus beklännelser* (Augustinus, 354-430) skulle läsas högt så att de utgjorde en del av offentligheten. Men redan under antiken började söndringen mellan privat och offentligt i litteraturen då texternas privata innehåll möter offentligheten.⁶¹ Augustinus får *också* tjäna som exempel på detta genom begreppet *Soliloquia*, ensamma samtal med sig själv.⁶² Där vänder sig författaren direkt till filosofin och försöker utesluta en tredje röst. Han vill befria sig från den Andres inkräktande åsikter.

Q: Usch då, men jag då?!

Andreas: Jag försöker å min sida att spränga denna avhandlings ensamhet genom att föra in fler röster. Augustinus försök till uteslutande av den Andre kan vara ett exempel på vad Bachtin menar med monologisk litteratur som har en röst, en sanning. I och med subjektets dominans blir den personliga döden, och förgängligheten i stort, väsentlig. Detta svarar i sin tur mot den utbredda uppfattningen att konsten gör konstnären odödlig, att verket lyfter sin upphovsman ur tidsflödet.

Subjektifieringen, individen som kryper in i sitt ensamma, stumma isolerade inre, påbörjades alltså redan under de hellenistiska och romerska perioderna. Vad som



sedan sker är att det folkliga kollektiva, det gemensamma raseras, faller i sär och självmedvetandet blir abstrakt och idealt. Detta skulle kunna förstås som den moderna individens födelse, som inledningen till utvecklingen av det *jag* som förmodligen fått sin klimax under 1900-talet i Sigmund Freuds modell av människas psykologi, innan filosofin vände blicken inåt och ifrågasatte sig själv. Agora, det kollektiva torget, den folkliga kronotopen singlar ner i glömskan.

TRÅKIGHETEN

Lars: Jag tycker att filmen var tråkig.

Det finns många intressanta aspekter på detta plötsliga yttrande om ett verks, mitt verks, förmodade tråkighet, som framfördes, liksom tog sig upp till ytan under ett offentligt samtal om just detta verk och den del av denna text som då redan var författad, inte minst därför att yttrandet nu blir en del av den helhet, denna avhandling, som det så försåtligt angrep förklätt till en rapport om en åskådares känslomässiga reaktion på vad han just erfarit, men som egentligen, rent formellt, var en klassisk provokation förklädd till uppriktighet, ja den var faktiskt skrudad i ett slags naivitet som kan ha en viss komisk effekt men framförallt understryker det sanningsenliga i den så att säga personliga, för att inte säga privata lägesrapporten och denna sanning har genom sin uppriktighet en tendens att smitta av sig på objektet för kommentaren på så vis att påståendet inte bara påstår sig redogöra för sagesmannens helt ärliga och ofrivilliga reaktion på erfarenheten att se just denna film, utan att denna upplevelse i väsentlig grad verkligen svarar mot någonting som verket är behäftad med, i detta fall en påstådd besvärande grad av tråkighet.

Lars: Jag tycker att filmen är för lång. Den är tråkig.

Andreas: Lustigt nog så tycker jag inte alls att den är tråkig. Snarare har mitt problem varit det motsatta: den fick inte bli för underhållande. Det hade varit lätt att göra en musikvideo av materialet som åskådaren kunnat åka ett slags sömlös berg- och dalbana genom. Men då missar man dynamiken i detaljerna, misstagen, försöken, individerna och så vidare.

Lars: Varför skulle det vara ett problem? Jag tycker att tråkighet är ett problem.

Andreas: Jag arbetar inte med underhållningskonst.

Q: Så du erkänner att den är tråkig!

Andreas: Nej, men det finns tråkiga eller mindre roliga inslag.

Q: Gäsp!

Lawrence Weiner: I remember seeing them (Stella's 'black paintings') when Frank Stella had a first one-person show at the Museum of Modern Art. I thought they were absolutely fabulous. I remember a PBS broadcast of Henry Geldzahler interviewing Frank Stella in the early 1960s. Stella looked plaintively at the camera and said: 'My god, if you think these are boring to look at, can you imagine how boring they are to paint?' [...]⁶³

Andreas: Det Weiner verkar vilja uttrycka är Stellas intresse för processen och att avsikten med målningarna inte har varit att de skall vara underhållande. Om man tar frågeställningen lite längre så kan tråkigheten också vara en metod, inte minst en minimalistisk sådan. Men det verkar som att Weiner (och även andra) minns fel:

Irving Sandler: In the most vicious review I ever wrote, published in *Art International* at the end of 1960, I compared Frank to Ad Reinhardt, commenting that both use 'geometry and monochromatic colour' but where Reinhardt is engrossed with purity in art and paints monotonous pictures because he feels that art should be difficult, aloof, for the museums and hence, dead, Stella seems interested in monotony for its own sake, as an attitude to life and art. Frank did not hold my hostile critique against me, and when I asked to interview him on the radio in 1962, he agreed ... Frank said that he wanted to make direct paintings, paintings you could see all at once, whereas Reinhardt wanted the opposite ... I then asked Frank whether he thought his work was boring. He replied that it was boring to make but shouldn't be boring to look at. He then quoted John Cage that if something looks boring after two minutes, look at it for four; if it's still boring, try it for eight, then sixteen. At one point it will become very interesting.⁶⁴

Q: Någonstans i mitten tyckte jag att filmen tappade i tempo, att koncentrationen minskade.

Andreas: Ja, det är ett medvetet val. Jag har bestämt undvikit att göra en musikvideo. Det hade inte varit svårt att göra en sådan slag motståndslös film, som en rytmisk resa, som en sexton och en halv minut färd nerför en vattenrutschbana. Jag tänker mig också att filmen har två visnings-

möjligheter: dels kan den visas för en sittande publik och då blir berättelsen tydlig, dels kan den visas i en utställningssituation där man kan gå in och ur berättelsen efter tycke och smak. De som saknar tålamod och behöver en mer direkt behovstillfredsställelse kan få den på annat håll. Inför klippningen skrev jag därför ett brev till filmklipparen om filmens struktur:

Stockholm 17 juni 2008

Hej,

Här är tejperna. Kolla på materialet och hör av dig så snart du kan.

Bakgrund

Fotografen Stefan Kulläng och jag filmade detta i den lilla staden Calanda, i Aragonien, Spanien i påskas. Under påsken förekommer urgamla trumcermonier i fem byar/småstäder i området. Invånarna klär sig i ku kluxkylanliknande kläder och går och trummar i processioner i många timmar. Jag har filmat det också men det intresserar mig inte i detta sammanhang. Det som finns på dessa taper är Calandas invånare som går ner på torget på kvällen i sina civila kläder efter långfredagsmiddagen. Det som skiljer det från andra helgkvällar är ett de umgås trummande, gamla som unga. De följer vissa specifika rytmer med två slags trummor, virveltrumma och bastrumma.

Filmen

Jag tänker mig att den blir ca 15 minuter. Taperna innehåller ca 3,5 timmar och det är två kameror som filmat parallellt. Grundstrukturen skall följa kronologin: folk kommer lugnt strosande längs gränderna. Torget fylls på, intensiteten ökar, sedan klingar det av, och slutar med promenaden hem, som stannar till vid en bar där ett gäng står och spelar. Den dramatiska kurvan är förstås inte helt jämn. Spelandet på torget bryts av lugnare partier då några nya kommer strosande, ett tjejgäng sitter vid sidan av och spelar och så vidare.

Klippning

Klippningen måste förstås ligga i rytm med trummorna. Men det är viktigt att det inte är fråga om musik eller reklamvideospråk med häftiga, snabba klipp. Filmen skall vara berättande.

Tejperna

Kamera A är Stefan, Kamera B är min. Tyvärr är det en del sjabbel med ljudet på kamera A och jag lyckades permanenta datumkoden på kamera B ... Detta är väl något som man får ta ställning till varteftersom. Jag skickar med mina noteringar om taperna. [...]

Filmen blev knappt 17 minuter lång och klippningen följde i princip min skiss och klipparen Suzi Özel gjorde ett mycket bra jobb. Jag kunde som sagt gjort en trumorgie, en rytmisk resa att flyta med i. Men jag valde alltså berättelsen framför ren upplevelse.

Q: Visst, tråkighet framför flyt.

Andreas: Aha, nu förstår jag, epitetet ”tråkig” var alltså inte bara beskrivande utan också värderande.

Q: Att konst skall, bör! vara svår ... det är ett typiskt argument för att sådana som du skall stänga ute vanliga människor. Tråkighet är lika med svårighet som är lika med en ringmur som skall bevara era upphöjda privilegier. Elitist!

Andreas: Populist!

Q: Pippilotti Rist!

Andreas: Specialist! Jag förstår inte varför man skall betraktas som elitist i negativ bemärkelse om man arbetar med konst som inte är tillgänglig för vem som helst. Jag skulle till exempel inte drömma om att anklaga en segelflygare eller riksspeleman för elitism trots att jag inte är insatt i dessa konstarter. Vissa saker, liksom viss konst, kan man bara tillägna sig om man anstränger sig. Sedan vill jag påstå att *Sharing a Square* och mina verk i övrigt ofta är – relativt – lättillgängliga. Jag anstränger mig verkligen för att inte krångla till saker i onödan. Men jag anstränger mig också för att inte förenkla saker.

Lars: Och jag tycker i varje fall inte om att ha tråkigt. Du svarade inte heller på min fråga!

Andreas: OK. Det finns olika sätt att tala om tråkighet och konst. Eller tråkighet i konst eller som konst. Generellt sett så har det i varje fall inom modernismen funnits en tråkighetsådra. Tänk till exempel på Andy Warhols legendariska åtta timmar långa film *Empire* (1964), som filmar en skyskrapa med fast kamera, rätt upp och ner. Det är förstås en obergripligt tråkig film. Men att påstå att den är långtråkig är helt ointressant. Det finns också en tråkighetstradition inom tråkigheten Fluxus. Medvetet tråkiga verk rymmer förmodligen minst en av dessa två aspekter: att vara ett uttryck för en extrem, formell estetik som minimalismen. Tråkighet kan också vara en del av ett motstånd som är en reaktion mot idén om konst som endast absorptiv: lättsmält och uppslukande. I detta sista fall är det ett verktyg, en teknik. Då skulle man kunna tala om den allmänna tråkighet Lars tycker sig märka i vissa tempoförluster, som uttryck för ett visst kalkylerat motstånd i filmen. De är en del av en medveten konstnärlig strategi, av en estetik. Poeten Charles Bernstein skriver om begreppsparet absorption och artefaktion.⁶⁵ Han vinnlägger sig om att inte inta en alltför värderande hållning men bygger sin text, och sitt författande på artefaktionens betydelse. Den är ett motstånd, en ogenomtränglig yta, språk som erkänner sig som språk och inte förmedlare av en annan verklighet:

Ogenomtränglighet antyder artefaktion, leda,
 överdrift, splittrande av uppmärksamhet, distraktion,
 avvikande, avbrytande, överskridande,
 opassande, antikonventionell, ointegrerad, frakturerad,
 fragmenterad, fantasifull, utsirat stiliserad, rokokok,
 barock, strukturell, manierad, ironisk,
 [...] ⁶⁶

Författaren Magnus William-Olsson förstår begreppet så här:

Jesper Olssons två generalbegrepp är "artefaktion" och "materialitet". Det förra begreppet, som Olsson framför allt hämtat från den amerikanske kritikern Marjorie Perloff, syftar på det i språket som inte låter sig översättas, tolkas, liknas vid eller användas. Hos Perloff är det antitetiskt

knutet till en analys av massmedia som präglad av ett språk vilket med minsta möjliga motstånd skall överföra information. Det Olsson kallar språkets materialitet är, skulle man kanske kunna säga, ett specialfall av artefaktionen; bokstäverna och orden som bilder, trycksvårta och ljudvägor. Men det är också, syns det mig, en metafor för poetens ämne i en viss, antiromantisk, tradition. "Materialet" i hans mening är helt enkelt utgångspunkten för poetens "hantverk" - en slags verbal "lera", "sten", "betong" eller "oljefärg".⁶⁷

Karaktäriseringen av artefaktionen för tankarna till modernismens barn-
dom, till futurister och dadaister.⁶⁸ Men begreppet skall inte förväxlas
med modernistiska normbrott utan det är ett estetiskt motstånd som har
andra avsikter.⁶⁹ Betydelsen förläggs i ett slags språklig effekt (även typo-
grafisk) som, så att säga talar ett annat språk än konventionens. Detta
språk kan sägas vara massivt, det är konkret genom att inte vara bärare av
någon annan mening än sig själv (detta är väl minimalismens dröm?). Bra
exempel på artefaktion är textcollage och texter som kommit till genom
regelsystem, som hos Oulipo. Givetvis inser Bernstein att också detta kan
bli konvention men det rubbar inte teknikens grundläggande estetik.
Absorptionen är däremot det som glider in i läsaren motståndslöst:

Med absorption menar jag att fångsla, att fullständigt
uppsluka, lägga beslag på, fånga uppmärksamhet, drömmeri,
en intensifiering av uppmärksamhet, rapsodisk, trollbindande,
magnetiserande, hypnotisk, total, fastnaglande,
betagande: tro, övertygelse, tystnad.⁷⁰

Häri skiljer han sig från den värdering av begreppen absorption och
artefaktion som Perloff påstås göra. I varje fall i det citerade avsnittet
blir deskriptiva begreppen i stället för normativa, de blir till formulering-
ar av verktyg, tekniker som författaren – och konstnären i gemen – kan
använda. Ibland talar konstnärer och curatorer till exempel om skönhet
som instrumentell, som ett sätt att fånga åskådarens uppmärksamhet, för
att sedan tala om något annat än skönhet. Denna karaktärisering av
absorption får mig att tänka på ett slags symbiotiskt uppgående i ett verk,

på att känslomässigt acceptera ett verk som verklighet, på verk som får läsaren eller betraktaren okontrollerat gråta eller skratta. Sådana verks funktion skulle kunna beskrivas som ett slags förförelse.⁷¹ I begreppet ingår från början, om man skall tro William-Olsson, kommersialismens språk (reklam, TV, film med mera). Detta är språk som undviker problem och tuggmotstånd.

Men man måste förstås ha klart för sig att ett konstverk inte byggs på denna enkla dikotomi utan en och samma teknik kan användas i olika syften. Bernstein talar till exempel om att han använder antiabsorptiva metoder i absorptiva syften.

Förfrämligandet
 är en väl beprövad
 antiabsorptiv
 metod: Brechts verfremdumdumden-effekt
 upprättar uttryckligen
 detta som sitt
 mål. Men
 förfrämligande
 är markant
 särskiljbart
 från ogenomtränglighet.⁷²

Bernsteins poäng här är att Brecht använder tekniken för att lyfta åskådaren ur en absorptiv situation för att placeras på en metanivå som i sig också är absorptiv: På så vis dubblar Brecht åskådarens/ uppmärksamhet/genom sin hyperabsorptiva teater [...] ⁷³ Jag förstår Bernstein som att Brechts främmandegörning, verfremdung, inte utgör ett motstånd utan öppnar en (eventuellt) överraskande väg in i teaterföreställningen genom en simulerad artefaktion, genom en iscensatt, riggad dialog mellan scen och auditorium som egentligen är en medbrottslingens sneglande blinkning, ett etablerande av ett ”vi”. Det Bernstein är ute efter är av en mer formell och definitiv karaktär, av ett ”jag-du”, ”text-läsare”. (Kanske har den, i och för sig konventionella, teknik jag använt i *Sharing a Square*, om något, mer av Brecht än Bernstein.)

Frågan är också hur Brechts teknik och begreppet artefaktion förhåller sig till ursprunget till denna främmandegörande teknik. Idén fann Brecht hos den ryske futuristen Viktor Sjklovskij.⁷⁴ Han hänvisar till Aristoteles påstående att det poetiska språket måste vara främmande, och till medvetet försvarande av texter under historiens lopp.⁷⁵ Men det är uppenbart att denna idé om ett estetiskt motstånd och brott hör hemma i en modernistisk tradition. (Bernstein verkar till exempel uppenbart förtjust i ett slags modernistisk vokabulär – ”teknologisk/arsenal” – som jag associerar till en tillit till teknikens framåtskridande som fanns i den tidiga modernismen.) Däremot använder dessa tre konstnärer metoden en aning olika. I stället för att använda det nu slitna begreppet vaneseendet så använde Sjklovskij (i varje fall i översättning) begreppet *automatisering*. Han menade att vi genom vanan endast uppfattar tingens yta och att ett främmandegörande skulle kunna ”återställa förmimelsen av livet”.⁷⁶ Hans exempel på denna metod har inte verfremdungens eller artefaktionens karaktär av brottytor utan är beskrivningar av händelser som om de sågs för första gången, historielöst. Paradexemplet på automatiseringsprocessen är när man använder halvkvädna satser eller till och med formler, algebra, där man automatiskt fyller i betydelse.⁷⁷

Jag sympatiserar med idén om att bryta absorptionen för att väcka åskådarens uppmärksamhet. I detta finns en önskan att väcka en dialog mellan konstnär/författare/verk och läsare/betraktare. Motståndet i allmänhet och artefaktionen i synnerhet definierar gränser som det då går att förhålla sig till: ”Absorptionen kan brytas/av varje direkt tilltal/av läsaren [...]”⁷⁸ I film finns denna möjlighet till tilltal bland annat då de filmade ser rakt in i kameran. Det gäller också *Sharing a Square*. Där finns också några knappt synliga brott då kameran glider från att vara subjektiv, utan klipp, till att inta en objektiv position. Men den absorptiva förtrollningen bryts förhoppningsvis också genom att det suggestiva trummandet, flytet i åkningarna och klippningen i rytm klipps mot bilder där kameran/betraktaren befinner sig utanför händelsen, bortom torget. Antingen så ses gruppen på torget på distans eller så visas platser och händelser utan torget i bild där ljudet av trummandet ligger i bakgrunden. Även i detta finns förstås en rytm och kanske också en möjlig förförelse. Men jag hoppas filmen lyckas balansera, eller oscillera som

Bernstein uttrycker det, mellan förförelse och motstånd. Utan andra jämförelser känner jag igen arbetet med filmen då Bernstein i sin dikt efter att initialt ha intagit en nedvärderande syn på absorptionen, något oväntat blir allt mer upphetsad över dess absorberande karaktär och relation till artefaktionen. Frågan är om inte de olika motståndsteknikerna har som mål att styra läsandet och därmed effektivisera författarens intentioner:

Sådana överväganden
 skingrar inte min fascination för absorption
 & ogenomtränglighet, som tycks tränga ända in till
 hjärtat av mina mest intima relationer till språket.
 Jag finner att jag
 i mitt arbete iscensätter en oscillerande rörelse
 i båda riktningar, som skär in i & ut ur –
 inneslutande/motstånd, uppförande/uppskjutande, övermått/
 brist, men min misstänksamhet mot sådana polariserande termer
 för in ett tredje skeptiskt element
 vad beträffar dessa binära uppdelningar.
 [...] ⁷⁹

Det är intressant hur dikotomin här föder något tredje, det skeptiska. Jag förstår det som att just detta endast är möjligt genom artefaktionen, motståndet, och att denna skepsis inte är destruktiv utan snarare produktiv. Det är till exempel så som jag ofta försöker använda de röster som yttar sig i denna text. Skepticismen triggas i gång svaromål och så startar matchen om igen. Är inte Lars inledande påstående om att *Sharing a Square* är tråkig fungerar just som ett exempel på ett sådant motstånd i denna text?

Q: Kanske det, kanske inte. Men detta är inte detsamma som artefaktion. Du drar för stora, eller fel växlar på detta begrepp. Artefaktion är mer av teknik, eller poetik om du så vill. Är det inte så att du är ute efter en välsittande teori för att försvara din films brister? Att du estetiserar komplikationer?

Andreas: Kill your darlings ... förvisso ... artefaktion och absorption

är inriktade på språkets inte minst formella funktioner. Provokationen här ovan handlar mer om meningsinnehåll, om *vad* Lars säger, inte *hur* han gör det. Så du har rätt. Å andra sidan är det oscillerande Bernstein talar om ovan också applicerbart på innehåll. Denna rörelse går att applicera på fler av hantverkets aspekter än artefaktionen-absorptionen. Du missar dock, i din negativitet, att jag ovan talade om denna *text*, om Lars *kommentar* i texten. Inte om filmen.

Q: Talar vi om oss själva, texten eller om filmen?

Andreas: Varken eller. Vi talar om hantverket, om sättet att organisera ett material. Om avsikter med arbetet.

Q: Skilj då på intention och resultat! Eller har du avsiktligt gjort ett tråkigt verk?

Andreas: Nja, i detta fall har jag medvetet lagt in brott, transporter, kliv bakåt, omladdningar och pauser i den rytmiska floden och de stilliga kameraåkningarna. Fotografen, Stefan Kulläng är en mycket duktig filmfotograf. Han arbetar rytmiskt och är inte minst mycket rörlig och modig och tvekar inte att gå nära, kliva in i en folkmassa och så vidare. Detta skapar liv och närvaro. (För att öka sina möjligheter, sin osynlighet, klädde han sig i helsvart.) Han är också svag för vackra bilder av ett slag som jag inte arbetar med. Det kan gälla specifika vinklar eller ljussättning. I sammanhanget skulle man kunna säga att han har en utvecklat absorptiv metod. Mina mer statiska och distanserade (och mer amatörmässiga) bilder var då ett utmärkt material för att kontrastera Stefans filmsekvenser.

Q: Menar du inte *dina* ”artefaktiska filmsekvenser”?

Andreas: Nu måste jag uppenbarligen bli väldigt tydlig, det jag syftar på är det motstånd man som konstnär kan använda sig av. Därför är begreppsparet absorption/artefaktion en bra utgångspunkt för en diskussion. Men låt oss i detta sammanhang byta ut den tekniska termen artefaktion mot *motstånd* så blir du kanske nöjd! Detta begrepp kopplar artefaktionen till en rent politisk möjlighet till motstånd.

Poetisk artefaktion blir ur detta perspektiv synonymt med såväl estetiska utmaningar som politiskt motstånd. Genom att avlägsna sig från det ”naturliga” och det

”autentiska” utseendet

(och innehållet) kan vissa former av poesi införa ett mått av friktion och reflektion i

förhållande till de diskursiva och medieteknologiska nätverken.⁸⁰

Q: Tråkmåns!

Andreas: Vänta lite, det är inte underhållningen som jag är emot. Jag sa det inledningsvis men du har som bekant ett minne kort som avståndet mellan sanning och lögn. Jag har ingenting emot konst som är förförisk, däremot så blir den om inte omoralisk så ointressant om den *bara* är förförisk, *bara* är absorption.

Q: Prata på du, *roligare* blir det inte.

Andreas: Lägg av!

Lars: Jag tycker att filmen var tråkig.

Step by Step, ett första utkast

Q: Omtagning och upprepning, ditt tema för utställningen på Gotland, det är ett minst sagt generellt och vagt tema som svär mot din argumentation för curatorn som aktiv, tvingande.⁸¹

Andreas: Ja, det tvång som det ofrånkomliga valet innebär, det Bachtin avser med förmågan och plikten att svara.

Q: Min fråga handlade inte främst om ”tvång”, utan om ditt vaga, generella för att inte säga menlösa tema som verkar inbegripa lite vad som helst. Du talade ju inte minst i avsnittet om curatorn att generella teman där verken får vara ”representativa” är monologisk och slutna. Är detta inte just vad *du* gör!

Andreas: Så kan det kanske tyckas. Men, även om temat är omöjligt stort, så kommer inte temat till uttryck i verken på samma sätt, varje upprepning är unik. I flera fall vill jag påstå att det är dolda aspekter som lyfts fram. De är specifika, inte allmänna. Jag tror att det är just i dynamiken mellan det specifika och det generella som utställningar och verk kan bli bra. Tanken i denna utställning var alltså att göra en tematisk utställning där specifika och inte alls självklara sidor av verken lyfts fram. Särskilt lyckat blev det i fallet Rosvall.

Q: Våld!

Andreas: Instrumentalisering!

Q: Övergrepp!

Andreas: Curatering!

Här blir de [rösterna], tack vare att de ljuder i ett enda medvetande, liksom genomträngda av varandra. De närmas, förflyttas mot varandra, kommer delvis att korsas varandra och skapa motsvarande oregelbundna växlingar kring brottytorna.⁸²

Bachtin talar om romanen, likväl får han här också tala om utställningens olika röster. 2007 sammanställde jag som sagt en utställning på Gotlands konstmuseum – *Step by Step, ett första utkast* – efter liknande premisser som *Taking Over*. Temat för utställningen var denna gång *upprepning*, som samtidigt är katalysatorn för arbetet med de enskilda avhandlingsverken. Grundtanken är alltså att verken, mina egna och andras, tvingas in i detta tema, genom min läsning och genom de praktiska förutsättningar som råder, och att detta genererar en blandning av tvång och frihet som sätter gränser, betonar vissa aspekter och så vidare. De inblandade komponenterna speglar varandra, men inte i en mimetisk mening utan på så vis att vi uppfattar dem i ljuset av varandra. Och detta utesluter förstås inte intertexter på annan ort och i annan tid. Min förhoppning är att när man läser verken på detta vis så blir gränsen dem emellan otydlig på samma vis som till exempel den mellan curator och konstnär. Förhoppningen är att de inblandades positioner sätts i rörelse och förändras. I denna lek finns visserligen en initiativtagare, men inte en härförare. (Rollistan består av: curator, konstverk, konstnär, publik och utställningskontext.) Jag vill påstå att jag – egenskap av att vara konstnär – i någon mening har lämnat ifrån mig mina verk och att de deltar i utställningen på lika villkor som de andra. Det är ett slags ekonomi, att ge upp en position för att få en annan.

Så här resonerade jag till exempel kring upprepnings temat i ett av verken, Manuel Echavarrías *Bocas de ceniza/Munnar av aska*, 2003 (videoprojektion). Colombianska fattigbönder sjunger på traditionellt vis egna sånger rakt in i kameran där de berättar om olika övergrepp de blivit utsatta för av stat och paramilitärer. Ansiktena är nära, bildrutan beskär



huvudena jämnas med pannan och hakans nedre del, för att ge största möjliga dokumentära effekt. De fårade ansiktena, sorgen i ögonen som ser rakt in i betraktaren förstärker upplevelsen av det är vittnes-skildringar.⁸³ Upprepningstemat är

ett viktigt element i sångerna som sådana och specifikt i refrängerna. Temat leder mig som betraktare i en bestämd riktning, utan att jag förlo-
rar kontakten med de individuella ödena eller att de politiska frågorna
upplöses. En av sångerna är skriven och komponerad av Vicente
Mosquera efter att ha bevittnat en massaker i Bojayá, Chocó i Colombia:

It was approximately six o' clock in the morning
in the town shots were heard://
The people awoke startled and they asked each other
what was going on://
And they asked each other
if their lives would end there://
An old lady, a neighbour, asked me
'Son, what is going on here? Why is everyone running out
of their houses?'://

Sången är ett återberättande av en händelse och en upplevelse. Upprep-
ningstemat lyfter fram sången och musiken stödjer återberättandet: rytm,
vers, melodi bygger på en struktur av upprepning som hjälper minnet att
minnas. Samtidigt kopplas upprepningstemat till traumatiska och post-
traumatiska upplevelser: i någon mening händer det som det berättar om



igen. Sångarna är starkt berörda av
sitt berättande, några gråter, de både
återupplever och bearbetar. Jag
föreställer mig att denna funktion
hos sången leder kanske hundratals,
tusentals år tillbaka i vår civilisa-
tion. Just så här traderas viktiga

erfarenheter genom sekler. Själva videofilmen vidarebefordrar, återberättar, berättelserna i ett modernt tillägg till tradingstraditionen. I stället för en berättare på torget eller vid elden så sitter vi i ett mörklagt rum och betraktar en video-



film. Det vi förlorat i intimitet har vi vunnit i spridning. Detta videoverk, liksom de andra verken i utställningen, var tänkta att fungera både som en discokula som speglar de andra verken och som en instans som de andra verken kan läsas igenom. Till exempel så är dess komposition, ett antal sångare som sjunger, en bild av utställningen som helhet (i Bachtins anda skulle man kunna tala om det polyfona). Då handlar det inte bara om en samling individers röster utan också om de personerna det berättas om i sångerna. Vidare är de inskrivna i en traditionell genre. Exempel på intertextuella relationer till de andra verken i utställningen är relationen likhet och skillnad som är aspekter på både *MIM* och Rosvalls målning. Den sistnämnda utgår från en idé om realism, att den skildrar verklighetens färg och formrelationer på ett riktigt för att inte säga sant vis. Detta talar till de dokumentära sanningsanspråken i Echavarrias film. Men temat låser förstas inte verken. Denna idé om sanning skriver alltså in filmen i dokumentärfilmgenren. Men i utställningen upprättas också en dialog med min video *På återbesök i Thessaloniki*. Här finns samtidshistorien, traumat och så vidare. Men om man i stället utgår från Kajsa Dahlbergs verk förskjuts läsningen av utställningen.⁸⁴ Genom att samla in de andra rösterna blir texten än mer polyfon. Rösterna talar i munnen på varandra, understrykningar ökar styrkan i vissa påståenden och så vidare. Läsaren lägger sig bredvid Woolfs text, som en kropp ligger bredvid en kropp. De andras läsningar bjuder in oss andra att delta. Men vi läser också läsarna, och blir liksom lästa av dem då vi tvingas ta ställning till kommentarerna som stiger upp till



boksidans yta. Nöjd?

Q: En början är det i varje fall.

En välcuraterad utställning kan alltså frigöra oväntade betydelser. Tanken är att utställningens makro- och mikronivå harmonierar, att konstruktionen skall sammanfalla med dess innehåll; att utställningens tema och aspekter på enskilda verk sammanfaller. Den helhet Bachtin talar om som *fullbordan* av den andre i dialogen är ett skapande som också begränsar. Dostojevskijs romaner är konstruerade så att helheten är en ”stor dialog” och inom denna ryms ”mikrodialog”.⁸⁵ Och dessa mikrodialoger arbetar sig in i minsta beståndsdel. I ett ansiktsuttryck, ”i varje ord av romanen och gör det tvåstämmigt”. Här beskriver alltså Bachtin ett slags nedstigande, instigande, en rörelse från makro till mikro, en inzoomning där delarna speglar helheten och vice versa. Notera att ”stor dialog” inte har ett metaförhållande till ”mikrodialog”. Det är i dialogisk mening ingen kvalitativ skillnad mellan dem i betydelsen att en subjett, eller en genre också är dialogisk i samma mening som en hjältes röst. På samma sätt kan en utställnings tema – till exempel upprepning – vara dialogiskt både som subjett och så som det uppträder i enskilda verk.

Johan: Subjetten = Den abstrakta plan som styr berättelsens gång. Fabeln = Vad som händer/vad som visas.

Andreas: Om den gängse översättningen av subjett från ryska till engelska, ”plot”, är för mycket av intrig och ”ämne” eller ”tema” för snäva begrepp, skulle ”ramhandling” kunna fungera på svenska? Jag tänker också på Bachtins begrepp som ”synkrets” och ”tangentlinje”, alltså att Bachtin ofta definierar ett slags spelrum. Han ringar in, etablerar gränser (som han sedan överskrider). När han beskriver och analyserar Dostojevskijs texter är det ofta små, definierade scener som målas upp. Fabeln är alltså det som ”äger rum”, eller ”tar plats”. Subjetten har då mer att göra med ”platsen” eller ”rummet”.

Johan: Subjetten är emellertid också ideologisk/ betydande och så vidare, den är inte vetenskap, utan inslag i en poetik, den är betydande. Den är curatorns tankegång. Subjett/fabel går att läsa också som Signifikant/Signifikat, berättandets plan, det berättades plan. Bägge nivåerna har var sin egenartade intertextualitet.

Andreas: Och eftersom Bachtin menar att det väsentliga utspelar sig i den dialogiska händelsen – den är varken metaforisk eller bränsle i en intrig – så skulle man kunna tänka sig att handlingen utgör den ram – den subjett – som har till egentlig uppgift att skapa förutsättningar för dessa händelser.

Johan: Ja, med risk för att vara idealistisk. För det dialogiska finns ju också mellan de språkligt ideologiska plattformarna, stadsskildringarna, de sociala temana, och de dialogiska händelserna, mellan ”myllan” (ry: potjva) och ”människan i människan” – det dialogiska. Vad som är viktigt här överlämnas också av Dostojevskij till mottagaren.

Andreas: Jag frågar därför att jag tänker mig att man kan arbeta curatoriskt på detta vis.

Johan: Javisst!

Andreas: I mitt fall är då subjett ”upprepning”. Detta skulle alltså kunna vara ett sätt att tala om konst/utställning.

Johan: Ja – för en struktur är ju ingenting annat än en upprepning, och subjett är ju strukturellt ett tema som skapar förutsättningar både för de enskilda verken men också för en hel utställning.

Andreas: Funkar min förståelse av subjett?

Johan: Ja! På ett konstnärligt plan, som en konstnärlig tanke fungerar den ju.

Andreas: Och så som jag förstått det så gäller det att passa sig för att tro att subjett hos Dostojevskij är en form som samlar de dialogiska händelserna, eller hjältarna, till en enhet. Bachtin argumenterar mot detta sätt att förstå subjett hos Dostojevskij som ett slags monologisering av dessa motstridiga dialogiska händelser.⁸⁶ Han är mycket noga med att försvara hjältarnas integritet och självständighet mot detta slags tvingande kollektivering. Bachtin talar så här om dialogens relation till subjett i Dostojevskijs verk. Dialogen är aldrig subjettmässig,

ty en subjettmässig dialog strävar mot ett slut med lika stor nödvändighet som den subjettmässiga händelse varav den i allt väsentligt utgör ett moment. Därför ligger dialogen hos Dostojevskij, som vi redan sagt, alltid utanför subjett, vilket innebär att den i sitt inre är oberoende av de subjettmässiga relationerna mellan de som talar, även om den naturligtvis förbereds av subjett.⁸⁷

Mika: Och, vilken betydelse har detta för *ditt* projekt?

Andreas: Om detta stämmer med mitt curaterande så respekteras verkens integritet i det att temat/sujetten väcker en potentialitet till liv men den begränsning/fullbordan som detta innebär är uppenbart tillfällig. Men man kan arbeta med utställningar så som Bachtin anser att Dostojevskij gjorde med sina romaner. Verken är mina hjältar. Men denna hållning, detta slags dialogicitet och sujett täcker förstås inte all curatorisk eller konstnärlig praktik. Och begreppen är fruktbara, de är användbara redskap för att tala om konstnärliga och curatoriska praktiker. Bachtins försvar för hjältarnas integritet kan till exempel användas som ett försvar för enskilda konstverk. Då ett utställningstema kan operera på många olika nivåer kan det vara svårt att se hur det påverkar de enskilda verken. I Dostojevskijs fall kan sujetter och hjältar befinna sig på samma nivå och jag föreställer mig att Bachtin också hävdar att hjälten kan höja sig över sujetten eftersom hjälten kan passera författaren. Och på samma vis kan ett verk i en utställning röra sig bortom dess tema eller sujett, och bortom dess curator. (Här finns förstås också ett intressant embryo till en konflikt.) Det sker alltså vad som mer generellt brukar kallas för en kontextualisering. En utställning om måleri lyfter förstås fram denna teknik. En utställning relaterad till en epok gör detsamma och så vidare. Men den samtida curatoriska praktiken vill ofta låta utställningen tala om idéer. De är konceptuella. I en lyckad curaterad utställning som är idébaserad fungerar de som en roman av Dostojevskij: temat, tanken, sujetten verkar tillsammans med de självständiga verken utan att etablera stabila hierarkier. En författare som följer Bachtins idé om en dialogisk roman deltar i detta instabila arbete har då samma ställning och funktion som en curator skulle kunna inta. Denne curator har för mig då, genom att avstå från en monologisk position, i stället en position som är snarlik eller till och med identisk konstnärens

Spioner, apotekare, Erich P. och herr Fujimura

ERICH P.

Egentligen skulle jag ha återvänt till ännu en seminarievistelse vid Konstakademins sommarhem sommaren 2009.⁸⁸ Förmiddagarna skulle

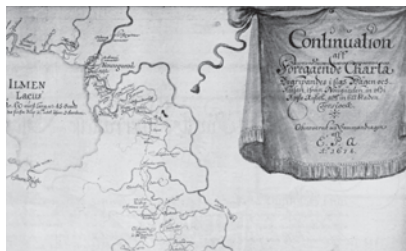
vigas åt föreläsningar om moskvakonceptualismen, som är en rysk variant av konceptkonsten med rötter i 1970-talets Sovjetunionen.⁸⁹ Jag erbjöds möjligheten att delta i egen rätt, men kunde inte denna gång.

Studenter från Valands konsthögskola i Göteborg och ICA i Moskva skulle delta. Datjan, som består av stipendiebostäder och ateljéer, är belägen vid ett vattendrag som är kopplat till det kanalsystem som förbinder Volga med Östersjön. Detta vattensystem var av stor ekonomisk och militärstrategisk betydelse då det byggdes ut på 16- och 1700-talen. Johan Öberg, som är forskningssekreterare vid Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, anordnade resan. Han hade tidigare föreslagit mig att arbeta med ett konstnärligt projekt med utgångspunkt i den svenske fortifikationskaptenen Erich Palmquists (1650-1676) deltagande i den av Karl XI:s utsända expedition till Ryssland 1673, under ledning av Gabriel Oxenstierna.⁹⁰ Erich Palmquist hade till uppgift att informera om Rysslands militära status och har kommit att betraktas, inte minst av rysarna, som en regelrätt spion. En av hans viktigaste uppgifter var att dokumentera kanalsystemet. 1674 överlämnade Palmquist en illustrerad spionrapport till kung Karl: *Någre vidh sidste kongl. ambassaden till tsaren i Muskou gjorde observationer öfver Rysslandh, des vägar, pass medh fästningar och grantzer sammandragne*.⁹¹ Den återupptäcktes i slutet av 1800-talet och ett fåtal faksimilier trycktes. I dag betraktas den som en betydande klassisk rysslandsskildring som har haft en viss betydelse för förståelsen av Ryssland vid denna tid.

Johan: Du sällar dig till en etablerad rysslandsbild i din reaktion på maten på Datjan, 2006, som var utgångspunkten för *Sleeper*, som påminner om ett par rader hos en annan rysslandsskildrare, Aleksandr Radisjtjev: "Chudishche oblo, ozorno, stozevno i layay": "Ett vidunder, väldigt och vilt – och det skäller med hundrade munnar."⁹²

Andreas: Attius Sohlman menar att Palmquist också utgår från tidigare fördomsfulla rysslandstecknare då han skriver: "att ingentingh mera öfwerenstämmer med Ryska *genio*, än som att köpslaga, skackra och bedraga förty emot penningen består sällan någon Reysses ährligheet, och han är så girigh och vilain så att han håller all winningh för hederligh."⁹³

Johan: Kunskapen om Ryssland är fortfarande förhållandevis liten i



väst Fördomarna är däremot omfattande. Inklusivt dina fördomar.⁹⁴

Andreas: Den inställda resan till Datjan gav mig idén att sammankoppla Palmquists resa med mitt verk Sleeper. Jag tänkte mig att få bistånd av en Erich Palmquist (och

jag skulle då följaktligen bli kung Karl i egenskap av att vara uppdragsgivare). Grundidén med projektet var att generera en typ av instabilitet som påminner om den som skapades av verket Stockholm-Beijing.⁹⁵ I det fallet tänkte jag mig att om jag förvandlade texten till kropp, så skulle kroppen, det vill säga sträckan Stockholm-Beijing, förvandlas till text. I projektet på Datjan tänkte jag mig att jag skulle skriva om historien genom att lägga ut spår bland annat från ett fiktivt besök av Palmquist 1673. Liksom Borges skriver i Pierre Menard, författare till Don Quijote: ”Den historiska sanningen är för honom inte vad som inträffat; den är vad vi bedömer har inträffat.”⁹⁶ Eller snarare vad som borde eller kunde ha inträffat. Denna operation inleddes med jag att förberedde ett kit för min ”Erich” att använda på plats. Historien skulle ges en fiktiv verifikation genom att fyra stycken svenska mynt – 1/4 öre präglade under Drottning Kristinas regim, 1632-1654, och alltså i cirkulation under Erich Palmquists levnad – skulle planteras inom Datjans område.⁹⁷ Om de hittas skulle man kunna anta att en svensk besökt platsen och att denne skulle kunna ha varit Palmquist. Förekomsten av svenska mynt från denna tid i Ryssland är förhållandevis liten och antas främst härstamma från tullbetalningar.⁹⁸ Och ett sigill från den del av den adlade släktgrenen Palmquist som utgår från Erich Palmquists brors och som skulle också begravas och antyda att Erich på platsen öppnat ett brev från en sin bror. Samma tänkan-



de låg bakom planen att plantera tre stycken antika romerska mynt. De skulle kunna indikera att det förekommit tidigare okända besök av romare (eller i varje fall spår från samtida handelsmän som fått betalning i romerska mynt). Vidare skul-

le gotländska fossiler utströdda i strandkanten underminera teorierna om kontinentalplattornas förflyttningar. Dessa fossiler, liksom den kalk Gotland består av, kommer ursprungligen från djur och växter som för 400 miljoner år sedan befann



sig nära ekvatorn i närheten av det som nu är Afrika. Slutligen var tanken att de bifogade palmkvistarna, hämtade från släktvapnet, både skulle vara en markering för Palmquists besök och en ytterligare deformation av historien eftersom det nu är för kallt för att palmer skall kunna växa på området.

Agenten skulle erhålla tre stycken kuvert med information, redskap och föremål. Ett av kuverten innehöll en förteckning av innehållen i de två övriga kuverten och instruktioner.⁹⁹

Förteckning

- 1 st. grön planteringsspade med trähandtag
- 1 st. skissbok, Daler-Rowney
- 2 st. palmkvistar
- 1 st. penselfodral med följande innehåll:
 - 1 st. ask med akvarellkritor Caran D'Ache, Neocolor II
- En handfull gotländska fossiler
- 4 st. svenska mynt från 1600-talet, alla präglade innan 1673
- 1 st. svenskt tvåöres silvermynt från 1667
- 3 st. romerska mynt
- 1 st. sigill från den friherrliga släkten Palmquist
- 2 st. akvarellpenslar KreatorStudio, serie 7451, storlekar 2 och 16
- 1 st. vattenbeständig tuschpenna Artline, 0,3
- 1 st. blyertsstiftpenna. Zebra Pencil, 0,5

Instruktioner

Operationen äger rum 31 juli-8 augusti, 2009, huvudsakligen på den så kallade Academia Dacha (Konstakademiens sommarhem), belägen i Ryssland utanför staden Vysjnyj Volotjok i anslutning till det kanal- och

flodsystem i Ryssland som förbinder floden Volga med Östersjön. Operativ agent på plats är ”Erich”, som erhåller instruktioner direkt från ”Karl”. Uppdraget får givetvis inte avslöjas för någon och alla aktiviteter skall ske i lönnedom, alternativt maskeras.

Som ersättning för arbetet erhåller ”Erich” i förskott betalning i form av en tvåöres silverpenning från 1667, att fritt förfoga över (bifogad).

Redskap och material för genomförandet av uppdraget bifogas.

1. ”Erich” inleder vistelsens första dag med att utföra följande uppdrag: en så stor rektangel som möjligt etableras inom datjans gränser så att dess fyra hörn tangerar områdets ytterkant. Två till tre hörn kommer förmodligen tangera vattenlinjen. Vid varje hörn begravs ett de bifogade fyra svenska mynten, alla från tiden före 1673.
2. En noggrann karta över rektangeln/området, med inritade byggnader etc. upprättas i skissboken. Skissa omgivande miljöer, hus, etc. På skisserna antecknas relevanta data och annan information, med den vattenbeständiga tuschpennan alt. blyertspennan. De ritningar, teckningar, skisser och så vidare som utförs koloreras med bifogade akvarellkritor. Dessa får endast akvarelleras med vatten från intilliggande vattendrag. Alla utkast etc. sparas i skissboken! (Akvarellkritorna används först som vanliga färgkritor, sedan appliceras vatten med pensel.)
3. Andra väsentliga iakttagelser av händelser (möten, samtal, kontaktnät, personkaraktäristik etc.) och byggnationer etc. under vistelsen noteras i bild och/eller skrift i skissboken. Särskilt sådana som är relaterade till vatten i alla dess former.
4. En linje dras från rektangelns övre högra mynt/hörn till det nedre vänstra myntet/hörnet. Motsvarande linje dras från övre vänstra hörn/mynt till det nedre högra hörnet/myntet. I kryssets mitt planteras följande bifogade föremål: ett par korslagda palmkvistar och tre stycken mynt från romartiden.
5. Bifogade gotländska fossiler sprids planlöst längs vattenlinjen.
6. Bifogat sigill från den friherrliga släktgrenen Palmquist planteras efter eget huvud inom det etablerade området.

7. Pennor, kriter, askar, planteringsspade viras före avresan in i pensel-fodralet tillsammans med ett sänke, förslagsvis en sten. Paketet sänks i vattendraget.
8. Skissblocket sparas och skickas omedelbart vid hemkomsten till Sverige, rekommenderat till "Karl".

Jag tillverkade också en enkel sigillstämpel så att kuverten kunde förseglas med ett sigill med bokstaven "K" för Karl.

Q: ... för Konstnären!

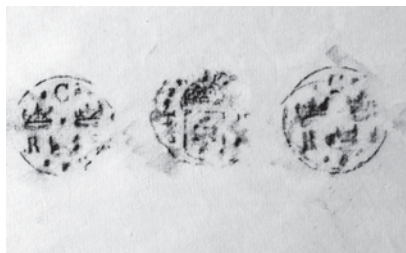
Andreas: ...!?

David: Nja, i sådana fall borde det förstås ha varit CR för Carolus Rex.

I vanlig ordning, det vill säga i enlighet med konstnärlig praxis, dokumenterade jag kitet. Dokumentationen är också en del av den transparens som en avhandling kräver. De konkreta föremålen och händelserna skiljer denna berättelse från litteraturen. Vidare dokumenterade jag mynten och sigillet också i enlighet med en arkeologisk metod: frottaget. Inom arkeologin används denna metod till exempel för att dokumentera och arkivera hållristningar. Det tycktes mig relevant för denna inverterade arkeologi i det att metoden utgår från en fysisk kontakt med fyndet vilket antyder en sanning i ännu högre grad än till exempel ett fotografi, även om detta inte alls behöver vara fallet. Frottaget har också en skugglik, för att inte säga spöklik karaktär som i varje fall tilltalar mig i detta sammanhang. Det finns i detta också en aspekt som handlar om avbilden, upprepningen som är relevant.¹⁰⁰ Och så är det liksom i *Sleeper* igen fråga om att tillföra något i hemlighet.

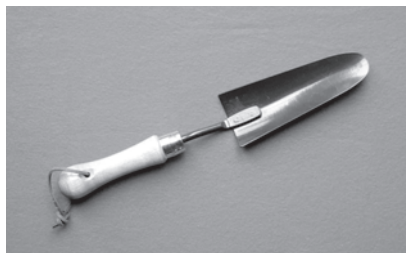
FUJIMURA IN FLAGRANTE

Denna metod, att lägga ut spår från något som inte ägt rum, historiska villospår, är förstås inte helt originell. Jag får till exempel av en slump veta att en bok av den fransk-amerikanske författaren Antoine Bello, *Les falsificateurs*, i romanens form använder sig av ett liknande grepp, och blir då, efter att mitt projekt realiserats, inspirerad av denna bok som jag ännu inte har läst.¹⁰¹ Och det var först ett knappt år efteråt, i april 2010, jag läste en notis efter mitt arbete med *Erich P.* att Daniel Spoerri – som arbetat mycket med mat i sin konst – också sysslade med inverterad arkeo-



betitlat *Lunch Under The Grass* och anspelar på Manets målning *Dejeuner sur l'Herbe*. Enligt uppgift skall fynden bland annat innehålla rester av grisöron, kalvlungor och rökt juver.¹⁰³

Projektet är som sagt också påverkat av *Sleeper* där utplacerandet i hemlighet är en viktig ingrediens, även om detta inte är en inverterad stöld utan snarare ett bedrägeri, eventuellt också i juridisk mening. Denna inverterade aktualisering har också att göra med spionens och den hemlige agentens verksamhet. De hittar (på) saker, aktualiserar dem, men de är också döljande då normaliteten är deras onormala tillstånd. (Man skulle också kunna tänka på arkeologen som någon som liksom spionerar på historien. Eller att ursprunget till idén finns i Bachtins tänkande om konstruktioner av världar, av konst. Men som så ofta i detta forskningsprojekt så är det svårt att säga vad som är orsak och verkan. Själva arbetsprocessen är dialogisk. I själva verket är verket ursprungligen inspirerat av den japanske amatörarkeologen Shinichi Fujimura.¹⁰⁴ Fujimura hade tillsammans med sitt team nått stora framgångar sedan han i början av 1980-talet gjort flera stora upptäckter som fått forskarna att väsentligt omdatera japans paleolitiska tid (äldre stenåldern, hundratusentals år tillbaka i tiden då de första människoliknande varelserna uppträdde.) Han gick under smeknamnet *Guds hand*. Emellertid fångade en tidningsfotograf Fujimura på film på en utgrävningsplats år 2000 då han

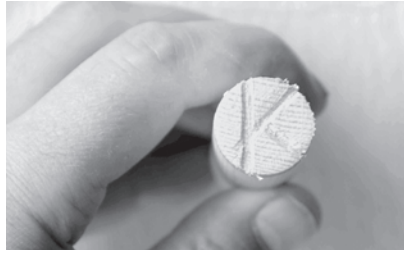


logi.¹⁰² Glad blev jag då jag då läste att man just påbörjat en arkeologisk utgrävning av lämningarna efter ”en rejäl festbjudning” i trakten av Paris anordnad av Spoerri i april 1983, som hade grävts ner i den trädgård där den ägt rum. Verket är

planterade ut arkeologiska fynd ur sina samlingar med fynd från tidigare expeditioner, på andra platser. Avslöjandet fick honom utesluten ur de arkeologiska sällskapen och han lades in på mentalsjukhus.¹⁰⁵

I Fujimuras fall handlar det

uppenbarligen om ett avsiktligt bedrägeri. Men det är ändå associerat med de omfattande felläsningar som ingår i historieskrivningar. Det finns givetvis ingen fixpunkt varifrån man kan betrakta historien utifrån. Tanken går till exempel till



Sir Arthur Evans (1851-1941) hårdhänta restaurering av palatset i Knossos på Kreta. Sammanhanget och inte minst dateringsmetoderna har alltså betydelse för tolkningen av historien och det var något som Fujimura förstod sig på att utnyttja. Vad gäller fynd från senare perioder än den paleolitiska, den äldre stenåldern, är dateringen av föremålen primär och dateringen av jordlagret sekundär. Det innebär att om dateringen av ett föremål inte stämmer med dateringen av det jordlager det hittas i, så daterar man platsen *efter föremålets datering*. Men då det gäller den paleolitiska perioden gäller det omvända resonemanget: man daterar funna föremål *efter tidigare datering av jordlagret*. Detta har sin grund i att handgjorda stenföremål är svåra att datera då stenens tillblivelse ligger mycket längre tillbaka i tiden än den tidpunkt då den bearbetades av människor. Däremot kan man datera föremål av material som är tillverkade av människor som till exempel lerkrukor.¹⁰⁶ Det innebär att Fujimura genom att placera ut föremål i ett redan daterat jordlager i ett trollslag gjorde dem oändligt mycket äldre. ”Fynden” fick så att säga åka snålskjuts på tidigare gjorda fynd, samtidigt som Fujimuras karriär också fick en plats på snålskjutsen. Avslöjandet av Fujimuras fyndplantering ledde till att man ifrågasatte tidigare fynd på andra orter. Fyndplatserna måste därför eventuellt få sin historia reviderad än en gång. Man kan säga att Fujimura lyckats med det *Sleeper* försöker att göra.

Fujimuras bedrägeri har också sin grund i det mycket stora intresset för arkeologi i Japan. Intresset är bundet till en önskan att tydligt etablera en japansk nationell identitet. Det finns också en motsättning mellan den utbredda amatörarkeo-



login som ägnar sig åt empiri, grävande, och den akademiska arkeologin.¹⁰⁷

Mika: Och vad har detta för betydelse för *ditt* projekt?

Andreas: Ja, jag går ju så att säga i Fujimuras fotspår, det är ett slags upprepning. Och upprepningstemat finns ju på flera plan, i instruktionen – relationen Kungen/Erich – i det återskapande eller återförande arkeologin sysslar med, Erichs fiktiva återvändande till Ryssland och mitt återvändande på distans till Datjan.

Q: Man skulle helt enkelt kunna säga att du i texten tolkar ditt verk.

Andreas: Nej. Först och främst så tror jag att idén om tolkning av ett verk i praktiken ofta handlar om att verket egentligen påstås uttrycka någonting annat än vad man först kan tro. Detta verk är också vad det är, och det är detta är jag talar om. Denna text är verkets berättelse. (Min kollega Magnus Bårtås har myntat begreppet verkberättelse som en samlande beteckning på de formuleringar och omformuleringar som alltid görs om ett verk.¹⁰⁸) Denna text är inte författad efter det att jag gjort verket utan har vuxit fram innan, under och efter verkets tillkomst. Vill man vara försiktig så kan man säga att verket diskuteras och kontextualiseras. Detta innebär att jag talar om verket, men också inifrån verket. Verket är också en berättelse. Det kan förstås också vara enbart en berättelse om ett projekt som påstås ha utförts, en fiktion utan objekt. Konsten blir då snarlik litteraturen, och det gör ju i och för sig ingenting. För egen del tycker jag att det är intressant att utnyttja konstens möjlighet att kombinera händelser, objekt och berättelser.¹⁰⁹ Dessa utförda händelser och producerade objekt tycks intensifiera berättelsen på samma vis som en reseberättelse är annorlunda än en berättelse om en påhittad resa (man kan förstås också bli lurad, men det är en annan historia).

När man arbetar med berättelser om verk, eller som en del av ett verk, måste man vara särskilt vaksam på relationen mellan dokumentation och berättelse. De kan förstås sammanfalla om man så önskar, men man bör uppmärksamma denna relation. I samtidskonsten är dokumentationen ofta av stor betydelse. Inte minst därför att många verk är tillfälliga händelser eller platsspecifika installationer. Men jag tror att bland annat eftersom konsten traditionellt är en del av en objektorienterad marknad

och är fetischistiskt anstruken så har man svårt att låta händelserna förbli odokumenterade i motsats till exempel en dans- eller teaterföreställning. I stället integrerar man ofta dokumentationen med verket.¹¹⁰ Jag har märkt att dokumentationerna av konst ibland är intressantare än konstverken eller konsthändelserna. (Inte minst får detta ett uttryck i den powerpointkultur som många konstnärer funnit sig väl tillrätta i.) Då gäller det att vara uppmärksam och inte missta dokumentationen, en berättelse om verket eller reflexionen för att vara detsamma som verket. Eller så kan man välja att låta berättelsen explicit utgöra en del av verket, så som fallet är i denna text.¹¹¹

Berättelsen om Fujimuras bedrägeri är trots dess tragiska dimensioner, mycket fascinerande. Den konstruktivistiska position han intar är gudalik och han påminner om en konstnär som glömt vad konst är och förväxlat den med det som inte är konst. Jag ser framför mig hur Fujimura liksom vevar en film baklänges, han färdas bakåt i tiden då föremålen grävs ner i stället för att grävas upp. Han är en baklängesgud dömd att falla när en tidskriftsfotograf i smyg videofilmar honom och därmed stannar upp Fujimuras filmrulle och byter dess rotationsriktning.

AGENTERNA

Ämne: Österled

Datum: fredag 12 juni 2009 14.49

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Till: Johan Öberg <Johan.Oberg@konst.gu.se>

Konversation: Österled

[...] Som du märkte kläckte vi något i förbifarten. Jag har tillbringat några timmar med Erich P. I dag. Tanken är att jag skickar dig några saker och instruktioner innan du reser.

När reser du?

Vilken postadress har du före avresa?

Kommer du att ha e-mail?

Kommer du att använda mobil/sms?

/Andreas

Ämne: Re: Österled
Datum: måndag 15 juni 2009 07.24
Från: Johan Öberg <Johan.Oberg@konst.gu.se>
Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
Konversation: Österled

[...] Jag kan kanske ta en del bottenprover i kanalerna, och dokumentera.
Johan

Långmyre 10 juli, 2009

Hej Johan,

I början av nästa vecka får du en rekommenderad försändelse. Den innehåller tre stycken kuvert och en planteringsspade. Öppna inte kuverten. De skall öppnas först när du anländer till Datjan.

Spaden lägger du i det bagage du checkar in, eftersom den knappast är tillåten ombord på planet.

Det stora kuvertet innehållande de tre mindre kuverten I, II & III, tar du i handbagaget eftersom risken för att det skall hamna fel då är betydligt mindre.

För kontakt: maila mig eller skicka SMS.

Vänliga hälsningar,

Andreas

Ämne: Re:
Datum: lördag 18 juli 2009 12.09
Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>
Till: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

[...] En annan sak slog mig. I ett av kuverten, som bara innehåller ofarliga och för säkerheten harmlösa saker, finns en ask med innehåll som kanske intresserar den som röntgar handbagaget. Då är det förstås bara att bryta sigillet öppna och låtsas att du vet vad som är inuti ... Eller behöver du veta nu? Det är roligare och mer konsekvent om du öppnar det först på datjan.

Hej

Andreas

Ämne: Re: Re:

Datum: lördag 18 juli 2009 14.02

Från: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

vill gärna veta ... [...]

Ämne: Re:

Datum: lördag 18 juli 2009 14.29

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Till: Johan Öberg johan.oberg@konst.gu.se

Ok. I det bruna kuvertet med ett rektangulärt paket finns några kriterier i en plåtask, som kanske kan tas för sprängdeg på en röntgenskärm, av ngn med fantasi. [...]

Andreas

Ämne: <inget ämne>

Datum: lördag 25 juli 2009 07.48

Från: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Hej Andreas!

Jag har tänkt fram och tillbaka på det fina kuvertet som du skickade till mig! Jag känner mig inte riktigt nöjd med min roll i det där.

Kan jag kanske returnera försändelsen?

Bästa hälsningar!

Johan

Ämne: Re:

Datum: lördag 25 juli 2009 10.35

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Till: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

Hej Johan,

Du har väl inte öppnat alla kuverten? Det skall ju göras först på plats.

Är det något i projektet som du undrar över? Det finns ju ingenting som försätter dig i någon som helst en dålig position. Om du vill vara anonym så går det förstås bra.

Det finns tyvärr ingen återvändo. För sent. Annars pajar skutan helt!

Förberedelserna har ju också varit omfattande. Och jag skriver nu om det, läser diverse texter och så vidare.

Och, inte minst, projektet utgår ju från din goda idé att jag skulle arbeta med Erich P.

Allt kommer att gå bra! Vi hörs sen!

Andreas

Ämne: Re: Re:

Datum: lördag 25 juli 2009 20.33

Från: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Andreas: Ledsen att säga, men vi hade i förväg inte kommit överens om den här typen av gig.

Johan

Andreas: Nej, inte exakt, entusiasmen drog i väg med mig.

Johan: Jag sitter här och tittar på kuvertet.

Andreas: Har du öppnat något av kuverten inuti?

Johan: Nej.

Andreas: Kan jag göra något för att övertyga dig om att delta?

Johan: Jag gillar inte objektifieringen.

Andreas: Vad menar du?

Johan: Instruktionen, den förväntade, objektifierar den som skall utföra den. Jag vill inte vara en del av ett konstprojekt, jag vill inte bli curaterad.

Andreas: Det är inte så jag har tänkt mig det hela. Jag ser det som ett samarbete.

Johan: Jag förstår det. Men jag gillar det inte.

Andreas: Men, den som utför arbetet tar över initiativet. Visst, det finns ett slags instrumentalisering inbyggd i idén om *instruktionen*. Både vad gäller konst och spionuppdrag. Det är ofrånkomligt. Jag har funderat mycket kring denna aspekt av konsten. Hela projektet *Taking Over* utgår från idéer om makt och maktkamp. *Tolkningsföreträde* är till exempel en arena för kraftmätning. Och Bachtin intresserar mig just därför att det sker en förskjutning vad gäller makten kring läsandet och

skrivandet (överfört till konst i mitt fall). Metaforen med leken *hela havet stormar* fungerar bra i detta sammanhang. Vidare: instruktionen som en konceptuell metod är mer komplex än ren ordergivning.

Johan: Men är detta inte just en ordergivning?

Andreas: Det finns förstås ett element av det. Men man måste förstå projektet, inklusive instruktionerna, som konst. Även om instruktionerna förstås har en instrumentaliserande ton. Annars skulle projektet halta betänkligt. Lekar fungerar endast om man tar dem på allvar.¹¹² Dessa ”order” fungerar alltså både konkret, direkt, och metaforiskt. De är både handlingar som skall föras till punkt och pricka, de är samtidigt sprungna ur en konceptuell tradition och slutligen så kommer de att få verkstatus genom att de kommer att vara en del av ett avslutat verk.

Q: Blir det något verk överhuvudtaget?

Andreas: Jag hoppas det. Och det blir – då – ofrånkomligen ett slags samarbete.

Johan: Förvisso ...

Q: Du försöker bara att övertala Johan så att han utför uppdraget åt dig.

Andreas: ”bara”?

Q: Manipulation!

Andreas: Det är klart att jag försöker att övertyga honom. Men jag manipulerar honom inte. Han är hursomhelst inte en person som låter sig manipuleras i första taget. Det är ju just därför detta samtal har uppstått.

Johan: Jag tycker att vi ger frågan ett dygn och sover på saken.

Andreas: Ja. Men tiden är knapp, ni reser om tre dagar. Det slår mig också att frågan om vem som ger och vem som tar instruktioner, om vem som har makten, är mer komplicerad än den i förstone kan tyckas vara. Mitt projekt, *Erich P.* är från början ett uppdrag jag fått av dig! Vi talade, i och för sig i all hast, om ett slags samarbete där du skulle utföra något uppdrag, och sedan gick jag vidare. Sedan har det förstås vuxit på vägen, som konstprojekt ofta gör. Och jag borde förstås ha förankrat det hos dig. Jag tänkte aningslöst att du skulle tycka att det var roligt. Och vad gäller maktrelationer så inser jag nu att jag för tillfället befinner mig helt i dina händer. Inte tvärtom.

Johan: Ha! Du har förstås en poäng. Vi hörs i morgon.



Plan B: Om jag inte kan få hjälp att utföra uppdraget på Datjan, havere-rar då verket? Måste ett instruk-tionsbaserat verk utföras för att bli ett verk? Grundidén hos till exem-pel Lawrence Weiner i *Statements* är inte att verken blir till först då

instruktionen utförts. Instruktionen och dess potential utgör verket och sedan tänker jag mig att eventuella realisationer kan inkluderas i ver-kets potential. Och detta skulle kunna vara ett pedagogiskt tydligt exempel på Bachtins idé om konstverkets potential. Alltså just så som ett matrecept fungerar: receptet som potential utgör verket. De olika faktiska måltider som det ger upphov till kan ses som uttryck för recep-tet, men instruktionen är det viktiga. Följaktligen har jag redan ett verk, *Erich P.*, oavsett om Johan Öberg vill delta eller ej. Å andra sidan är den kontrollförlust som instruktionen innebär intressant, och inte minst relevant för agentens relation till uppdragsgivaren. Den kontroll eller ”objektifiering” som en instruktion innebär balanseras av möjligheten att frånga instruktionerna – av fri vilja eller nödtvång – som agenten på fältet eller vem som helst som tar till sig konstverksinstruktioner. Och, inte minst, det som sker när ett konstverk blir offentligt, i meningen möter betraktare, åhörare och så vidare är att konstnären drabbas av en kontrollförlust.

Q: Snyggt sätt att försöka rädda eller snarare sminka upp ett förväntat haveri så att det liknar en succé.

Andreas: Nja ... jag tänker mig också in i en situation där försändelsen med kuverten, instruktionerna och redskapen, kommer i retur. Då har jag trots allt någonting. Jag har ett antal föremål, ett kit, och ett komplex idéer.



Q: Och ett haveri.

Andreas: Ja, ett haveri i den meningen att det inte blev som jag hade tänkt. Men så är det ofta med konst, inte minst i min verksamhet. Om jag till exempel anlitar en skå-despelare så kan jag bara styra

denne till en viss gräns. En gång hände det att en skådespelare blev sur och gick hem innan inspelningen var avslutad.

Q: Så du blir alltså *glad* om Johan inte vill delta? Kanske till och med *tacksam* över detta oväntade bidrag? *Grattis!*

Andreas: Nej, det blir jag givetvis inte. Men jag måste som konstnär använda mig av den situation jag befinner mig i. Vad skall jag annars göra? Det är också så att i varje fall många av mina verk har som sagt en tendens att bli berättelser, berättelser om verken.

Men frågan om verkets realisering är förstås väsentlig inom en idébaserad konst. Kanske är det så att en berättelse om ett verk som inte har ägt rum snarare är litteratur. Man kan också tänka sig konstprojekt som har ägt rum men ingen känner till. Är det då konst? Det finns ju en potential i verket, för att tala vidare med Bachtin, och det räcker för att det skall vara ett verk. Men om man ljuger om att ett verk har ägt rum förskjuts potentialen till berättelsen, och då kan man kalla det för litteratur.

Q: Eller bedrägeri!

Andreas: Ja, lögnen är inte särskilt transparent. Däremot så tror jag att i detta fall, när agenten inte vill fullfölja uppdraget, så är det ett misslyckande, och detta kan jag berätta om, detta kan vara en del av ett verk. Det är en händelse.

Q: Eller en icke-händelse!!

Andreas: Jag tror också att misslyckandet ryms mycket väl inom den konstnärliga forskningen eftersom den är så pass processinriktad. Genomförandet av ett verk är ibland endast en liten del av ett projekt. Planeringen och reflexionen blir då huvudnumret.¹¹³

Johan: Jag skickar ett förslag över mailen i kväll.

Q: Ah, se hur han rycker åt sig initiativet!



Ämne: <inget ämne>

Datum: tisdag 28 juli 2009 07.12

Från: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

Till: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Kopia: Kajsa Öberg Lindsten <mjw254a@tninet.se>

Hej Andreas!

[...] När det nu gäller V Volotjok och så vidare så måste jag tyvärr säga nej. Eftersom du har varit generös nog att ställa mig inför ett ganska svårt problem, så vill jag redovisa för dig vad jag har fått ut av det – även om jag inte gör anspråk på att ha löst det.

Jag såg ju några av dina filmer inför seminariet i juni och blev oerhört gripen av den begreppsliga exaktheten, balansen, kontrollen och de bråddjup som antyddes osv. Antagligen är det du har tänkt ut också förbannat bra, och en intressant fortsättning på "Sleeper", nånting viktigt.

Men jag menar emellertid att den här typen av aktioner måste föregås av dialog, av ett "human use of human beings". Det finns ett moment av egenmäktighet här som jag känner att jag inte kan acceptera och som har att göra med min gammaldags syn på skillnaden mellan estetik och etik (och forskningsetik ...).

Du har en poäng när du säger att jag har dragit dig åt det här hållet med Palmquist, kanalerna, och hela den poängen leder in i ett intressant Bachtinspår, givetvis. Den enes ansvarslöshet med orden (alltså min ...), manifesterar sig i en bra, genomtänkt visuell kommentar/svar, i en dialog, som möjligen har funnits där, men som jag inte har lagt märke till ... Det finns en spännande del om sånt i Dostojevskijboken faktiskt. Men jag menar att den poängens konstnärliga realisering i det givna projektet är etiskt otillfredsställande. Precis som antagligen också mitt sätt att tala om Palmquist var det: jag hade ju kunnat skriva en bok om honom själv om jag nu tycker att han är så förbannat intressant.

Det hela försvåras – och förtydligas – av den "gräns" som ska korsas. Jag hoppas att du tror mig när jag säger att jag har fört med mig brev, mediciner och annat över den där gränsen, som ännu är ganska väl bevakad, om man säger så. Saker som har hjälpt folk, pengar med mera Detta "paket" upplever jag som på en gång för lättviktigt och för tungt för att transporteras på detta sätt. Jag kan tänka mig att det kan finnas en "konstnärlig idé" som kan transporteras också i oförslutet skick.

Jo, alltså: tack än en gång för det lärorika problem du ställde mig inför! Jag kan alltså förstå att jag delvis själv är upphov till det, men från det till att acceptera dess följdverkningar i den form du föreslår känns steget aningen långt!

Fortsatt trevlig sommar!

Johan

PS: Säg vart jag ska skicka paketet så gör jag det! [...]

Ämne: Re:

Datum: tisdag 28 juli 2009 09.26

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Till: Johan Öberg <johan.oberg@konst.gu.se>

Hej,

Ja, om du inte vill så vill du ju inte. Men det finns som sagt mycket att diskutera. Hursomhelst så ligger jag förstås mycket risigt till. Det är – nu – svårt att hinna skicka grejerna med en dags varsel till någon annan. Däremot så kan du väl överlämna grejerna, nu när tiden har runnit ut för omdirigeringar? Antingen på Arlanda eller på plats. Det är inga farligheter. Den problematiken är chimär. Sigillen är en gest, en del av scenografin och omsorgen kring projektet. Jag utsätter förstås ingen för fara, men däremot för tanken kring fara. Jag ringer senare om detta. Vilka åker med flyget från Stockholm i övermorgon? Kan du skicka en lista?

Kanske vill Leslie hjälpa till. Är hon i Italien? Hur nås hon?114

Hej,

Andreas

Ämne: Re:

Datum: tisdag 28 juli 2009 11.05

Från: Andreas Gedin <a.gedin@telia.com>

Till: Johan Öberg johan.oberg@konst.gu.se

Hej Johan,

jag talade just med Leslie som tyckte att det skulle bli roligt att utföra uppdraget. Vi var överens om att ”a mission” är vad vi alla söker efter. Så, hon är alltså förberedd på att du överlämnar kuvertet och att plante-

ringsspaden skall ligga i det incheckade bagaget. De tre kuverten tar hon i handbagaget. Ni ses väl på Landvetter, och det är väl rätt ställe för en diskret överlämning. Hemligstämpeln gäller tills vidare, så berätta inte om förspelet till det uppdrag hon tagit på sig. [...]

Andreas

SMS:

to Leslie

28-jul-2009 10:17

[...] Send an sms when the mission is completed!

Thanks a lot!

to Andreas

30-jul-2009 07:50

OK, so far, so good!

to Leslie

30-jul-2009 10:17

Fine!

Stay cool.

to Andreas

30-jul-2009 07:50

Mission underway. Erich.

to Leslie

30-jul-2009 20:50

Great. Carry on!

K

to Andreas

30-jul-2009 20:56

Remember to unpack the items before placed.

K

to Andreas

30-jul-2009 21:02

Ok

to Leslie

07-aug-2009 14:59

Everything under control?

to Andreas

08-aug-2009 19:15

Yes

APOTEKAREN OCH KVACKSALVAREN

Min ”Erich” erhöj ett tvåöres silvermynt från Palmquists tid för sin insats. Den mer eller mindre symboliska ersättningen är förstas relaterad till de silverpenningar Judas erhöj. Spionen och agenten är per definition, för någon, alltid en förrädare, en icke-autentisk-undantagsmänniska, en kopia av en medborgare, en simulant och en normalitetens härförare för vilken vanligheten utgör förklädnaden.

Spionagens smygvägar befolkas inte av litteraturens fräcka och färgstarka äventyrare. Den som i likhet med Smiley har levt och arbetat många år bland sina fiender har bara en bön: att han aldrig, aldrig måtte bli uppmärksammas. Att smälta ihop med omgivningen var hans högsta mål, han lär sig att älska folkskarorna som passerar honom på gatan utan en blick; han håller sig till dem för att vara anonym och säker. Hans fruktan gör honom servil – han skulle kunna omfamna de shoppande som otåligt knuffar honom och tvingar honom bort från trottoaren. Han kunde tillbe tjänstemännen, polisen och busskonduktörerna för deras absolut likgiltiga inställning.¹¹⁵

Man bör nog skilja på begreppen *hemlig agent* och *spion*. Så som jag förstår det sysslar spionen med att spionera, det vill säga införskaffa information i hemlighet. Begreppet ”agent” är vidare. Agenten är inte

bara en iakttagare som spionen utan också någon som agerar aktivt. Utöver att eventuellt spionera sysslar agenten med analyser, konstruktion och tolkning av koder, desinformation med mera. En *sleeper* är i den meningen inte en spion utan en sovande, potentiell agent, *a sleeping agent*. Den fiktion den hemlige agenten skapar är en konstruerad normalitet som kanske är det svåraste testet på ett trovärdigt skapande. Konstruktionen måste vara heltäckande, tät och osynlig. Men inför sina uppdragsgivare skall agenten tvärtom vara autentisk, genomlyst och genomläst. John Le Carré understryker denna dubbelhet då han i spionromanen *Den lilla trumslagarflickan* framställer den hemlige agenten som inte bara kluven utan närmast schizoid.¹¹⁶ En amerikansk skådespelerska värvas av israeliska underrättelsetjänsten Mossad för att infiltrera en palestinsk motståndsrörelse/terroristgrupp. Hon förses med en ny identitet och sjunker så djupt in i den att hon klyvs och kommer att samtidigt sympatisera med *både* palestinierna och israelerna. Le Carré vill på detta sätt skildra denna politiska konflikt, men det är också en bild av en kluven identitet som rymmer både läkekraft och gift: ett *farmakon*. I sin essä *Platons apotek* använder sig Jacques Derrida av detta begrepp för att diskutera den i antiken värderande åtskillnaden mellan skrivet och talat språk. Skriften är för Platon, enligt Derrida, en konstruktion, ett instrument, en icke autentisk budbärare som kan låna sig till både det ena och det andra. Jag uppfattar det som en idé om skriften som en inhyrd legosoldat. Derrida talar om antikens farmakós/farmakeus som en ”trollkarl, magiker, förgiftare” som också hade betydelsen syndabock – alltså en person som på många sätt för tankarna till senare tiders agenter.¹¹⁷ Visserligen är agenten i motsats till syndabocken hemlig till sin natur, men agenten har en liknande funktion i att inte bara förgifta utan också vara en representant. Syndabocken är just en ersättare, någon som står till svars för andras handlingar eller händelser bortom den egna kontrollen, någon som representerar det onda, liksom agenten representerar sin uppdragsgivare, liksom skriften ersätter det levande talet.

Denna dubbelhet, detta både-och, påminner mig om den ambivalens Michail Bachtin beskriver då han med Rabelais talar om livet på det medeltida torget.¹¹⁸ Högt och lågt, guld och exkrementer, sanning och parodi inte bara samsas utan uttrycker olika sidor av samma företeelse,

eller uttrycks av samma individ och existerar parallellt inom en och samma person eller funktion (jag förstår detta som olika slags dialogiska relationer). Rabelais har i detta en ideologisk agenda, han vill underminera medeltidens makthierarkier genom att låta det höga ta det lågas plats och omvänt. Tekniken är ”folklorens traditionella grepp med den ’omvända hierarkin’, den ’bakvända världen’, den ’positiva negeringen’.”¹¹⁹

Torget språk liknar ett janusansikte. Berömmet är, som vi sett, ironiskt och ambivalent. Det ligger nära skymfen, berömmet rymmer skymfen, och det är därför omöjligt att dra en klar gräns mellan dem, att säga var det ena slutar och det andra börjar.¹²⁰

Det är intressant att dubbelheten kopplas till *ambivalens* hos både Bachtin och Derrida.¹²¹ Ambivalensen uttrycker inte ett vaggande mellan ett *antingen* eller ett *eller* utan signalerar en samtidig dubbelhet. ”Detta *farmakon*, denna ’medicin’, denna trolldryck, samtidigt botemedel och gift, tränger redan nu in i diskursens kropp med hela sin ambivalens.” skriver Derrida.¹²² Och Bachtin skriver: ”Vi måste här beröra de karnevaliska bildernas ambivalenta karaktär. Karnevalens samtliga bilder är ”tvåeniga”, de förenar i sig växlingens och krisens båda poler [...] Mycket karaktäristiska för det karnevaliska tänkandet är de parvisa bilderna, som väljs efter kontrast [...]”¹²³ Och denna levande dubbelhet kan till och med rymmas inom ett och samma ord. Bachtins exempel är en berömd litania i Rabelais *Panurgue*, där kraftuttrycket *couillon* förekommer trehundra gånger.¹²⁴ Uttrycket är folkligt men betyder inte endast testikel, utan är både ett skymford och ett i positiv mening förstärkande uttryck. Denna dubbelhet finner Bachtin också i den groteska kropp Rabelais talar om. Det är en ”tvåkroppslighet” innan individualiseringen av människan inträtt.¹²⁵

Bachtin exemplifierar denna dubbelhet och ambivalens med droghandlaren som i ena stunden ropar ut sina varor, men i nästa ögonblick ställer sig på en scen och är en marknadsgycklare som parodierar sig själv, droghandlaren, som en kvacksalvare genom att ropa exakt samma fraser som tidigare från sitt droghandlarstånd.¹²⁶ Och det är ingen tillfällighet att Bachtin väljer denne janusartade droghandlare som exempel

på torgets opålitliga figuranter:¹²⁷ ”*Mellan populärmedicinens former och folkkonstens former finns det mycket gamla, traditionella förbindelser.*”¹²⁸ Det finns alltså en koppling mellan folkets utsvävningar på agoran, farmakon och ett visst skriftbegrepp. Men det förakt inför skriftens opålitliga ambivalens som Derrida blottlägger hos den elitistiske Platon, motsvaras hos Bachtin tvärtom av ett bejakande av dubbelheten som i god mening är både demokratisk och dynamisk, föränderligt och i ständigt blivande.¹²⁹ Platon/Sokrates avmätta subtiliteter, retoriska finesser och finter von oben finner sin motbild i det karnevaliska, medeltida skratt som Bachtin finner hos Rabelais. Det är demokratiskt både vad gäller de som skrattar och det som skrattas åt, och det är tve tydigt:

Låt oss börja med att säga något om den komplexa naturen hos karnevalsskrattet. Det är framför allt ett festens skratt. Det rör sig alltså inte om en individuell reaktion på en ’löjlig’ företeelse. För det första tillhör karnevalens skratt hela folket (denna allomfattande karaktär ligger ju, som vi tidigare sagt, i själva karnevalens natur), alla skrattar, det är ett skratt ’ute bland folk’; för det andra är karnevalens skratt universellt, det är riktat mot allt och alla (också mot dem som deltar i karnevalen, allt förefaller löjligt, hela världen uppfattas och förstås i sin komiska aspekt, i sin muntra relativitet; slutligen, för det tredje, är karnevalens skratt ambivalent, dvs. det är glatt muntert, triumferande men på samma gång ironiskt, spottskt och hånfullt: det förnekar och bekräftar, begraver och pånyttföder på samma gång. Sådant är karnevalens skratt.¹³⁰

Detta orena och folkliga skratt och apotekarens parodier tillhör lekarna och spelet på torget. *Erich P.* är också en lekande iscensättning av en fiktion. Man skulle kunna tro att Erich Palmquist faktiskt har varit på datjans område och lämnat efter sig spår i form av mynt och ett sigill, att forntida handelsmän har tappat några romerska mynt och att kalkstenar under loppet av 400 miljoner år på ett naturligt men ännu okänt sätt hamnat på stränderna vid Datjan. Men allt detta är fiktion, skenbilder, sovande agenter, planterade och falska minnen.

Arkeologi kan betraktas som ett sätt att försöka minnas. Men denna

iscensatta desinformation skulle också kunna förstås som täckminnen som döljer en helt andra historier. Det tycks mig som om det gömmer sig någonting tvetydigt i dessa berättelser. *Erich P.* berättar om någonting som skulle kunna ha inträffat: det en fantasi, en möjlig kontrafaktisk historia och ett slags inverterad potential.

APPENDIX: PALMQVIST

En av mina kollegor hade en arkeolog och ansvarig för curatorutbildningen på Stockholms universitet som opponert på ett seminarium. Vi talas vid under eftersitsen och han lovade att hjälpa mig med en arkeologisk fråga och skänka mig sin bok om curaterandets historia. Vi sågs på ett café i Stockholm och jag får boken.¹³¹ När jag betraktade dess omslag framför mig på cafébordet uppfattade jag plötsligt någonting jag missat och hajar till: författarnamnet är Lennart Palmqvist. Jag frågar om han är släkt med Erich Palmquist. Han berättar att Erich inte efterlämnade några barn, men det gjorde däremot hans bror som är en anfader till Lennart. Den tunna hinnan mellan konstverket och omvärlden är tänjd till bristningsgränsen. Hjältarna kan trots sin längtan inte bryta sig ur romanen och författaren kan inte kliva in i den. Deras andedräkter immar gränsen som skiljer dem åt. I filmen *Solaris* av Alexander Tarkovskij skildrar ett forskningssällskskaps resa ut i rymden.¹³² Vartefter tiden går förkroppsligas deras tankar. En av dem möter och umgås med sin döda hustru och det råder ett väldigt liv inne i laboratoriet. Medpassagerarna knackar på och vetenskapsmannen pressar sig kvickt ut genom dörrspringan men man hinner få en glimt av några märkliga figurer som rusar omkring därinne i laboratoriet innan han drar igen dörren. Vetenskapsmannen förnekar att det överhuvudtaget skulle finnas någon därinne samtidigt som han kallsvettigt håller emot dörren bakom sig som bågvar av slag från de förnekade fantasifostren.

ENVOI

SHARING A SQUARE (UTSTÄLLNINGEN)

En planerad utställning i Stenasalen på Göteborgs konstmuseum. (6 april-5 juni, 2011). Verk: Sleeper, 2007; På återbesök i Thessaloniki, 2007; Spin-Off, 2008; Sharing a Square, 2008; Erich P, 2009.

I *Sharing a Square (utställningen)* har jag tänkt att videon *Sharing a Square* skall tala om utställningen som helhet på ett tydligt vis. Videon är avsedd att vara utställningens metaverk som på egen hand härbärgerar ett slags utställning: de trummande människorna och grupper av människor som vävs samman och repelleras genom olika slags rytmer. *Sharing a Square* är också avsedd att delvis handla om individers relationer till ett kollektiv. Detta sammantaget tänker jag mig som analogt med hur de enskilda verken fungerar i en utställning. Verkets titel syftar vidare på de analogier mellan Rabelais torg, så som Bachtin beskriver det, och utställningen som jag har diskutera tidigare.

Men utställningen kan alltså också betraktas som ett enda enskilt verk. Eva Löfdahls retrospektiva utställning, *The Whirling Box or from Foot to Toe* på Moderna Museet (2011), är ett lyckat exempel på hur en samling verk i en utställning tillsammans också kan utgöra ett enda verk. Utställningen är en retrospektiv men genom installationen av verken och ett slags arkitektoniska element skapas en tydlig helhet. Hon har också vågat lämna stora tomma ytor i den ettusen kvadratmeter stora salen som paradoxalt nog håller ihop utställningen och som förläner den karaktären av ett torg. Besökarna tycks flanera över de tomma ytorna och skrivs liksom in som mobila aktörer i utställningen.

Q: Aha, du menar alltså att det finns ”installationer” gjorda av konstnärer som är självständiga verk.

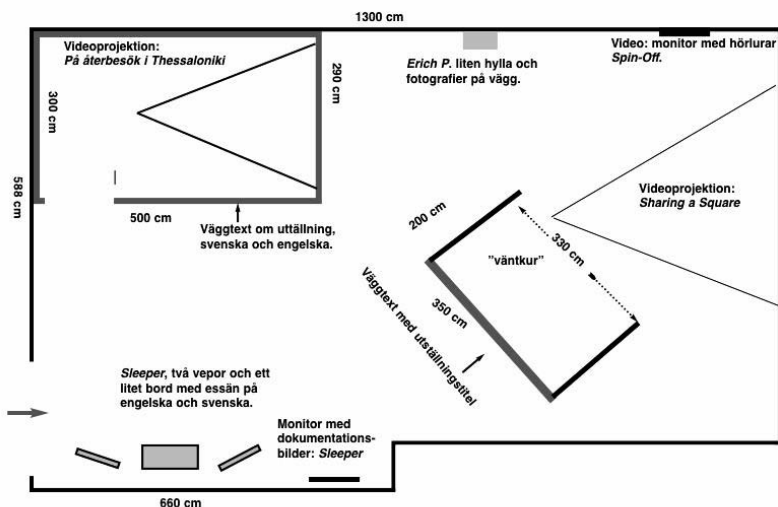
Andreas: Ja ...

Q: Är det inte en lite sent påkommen banalitet? Om detta är avhand-

lingens tunna tema så får du hursomhelst börja om.

Andreas: Låt mig säga så här. Du är – faktiskt – inte helt fel ute. Installationen som genre är en viktig bakgrund till avhandlingen och mitt konstnärliga arbete. När jag debuterade 1992 var installationen som utställningsform omdiskuterad och det påverkade mitt arbete. Men det är inte riktigt att det är avhandlingens tema även om begreppet installation är användbart i sammanhanget. Vad till exempel Eva Löfdahl gör är att uppmärksamma förutsättningarna för sitt arbete. Man kan vända på steken och säga: går det att göra en utställning utan att det är en installation eller ett slags makrokonstverk? Jag tror inte det. Och kunskapen om dessa förutsättningar gör att konstnärer kan arbeta mer medvetet med utställningen/verket. Och det är bland annat detta som jag får efter i avhandlingen.

Men även om den planerade *Sharing a Square (utställningen)* kan tyckas vara en typisk tematisk utställning, som också är tänkt att kunna förstås som ett enda enskilt verk, så är den ett specialfall eftersom den ingår i min avhandling och har en redovisande karaktär. Jag har visserligen valt att göra dessa verk, men jag har ju inte valt ut dem till en utställning på det sätt man brukar göra. Att visa verken som är delar av avhandlingen är en del av den transparens som jag tror är viktig för den konstnärliga forskningen.



Planerandet av installationen av denna utställning har utgått från ljudet. Även om verken är olikartade så förekommer det flera olika videor med ljud och utställningsrummet är förhållandevis litet. Även om jag vill att ett mummel skall dominera lokalen – det skall höras röster överallt – så måste besökaren kunna ta till sig verken utan att störas. Därför kommer ljudet till ett av verken – *Spin-Off* – endast vara tillgängligt genom hörlurar. En monitor monteras på en vägg men videon är så pass kort att en besökare orkar stå under de sex minuter den pågår. De två återstående videofilmerna med ljud skiljs åt så långt som möjligt i rummet. Till *På återbesök i Thessaloniki*, som är cirka en timme lång, byggs en liten biograf som delvis skärmar av ljudet. *Sharing a Square* som kräver en relativt hög volym är det mest problematiska verket att installera i utställningen. Därför har jag ritat ett slags väntkur, en avskärmad liten byggnad med inbyggda högtalare som är vänd mot den vägg på vilken filmen projiceras. Jag skall också försöka att få låna avskärmade så kallade duschhögtalare för att ytterligare koncentrera ljudet.

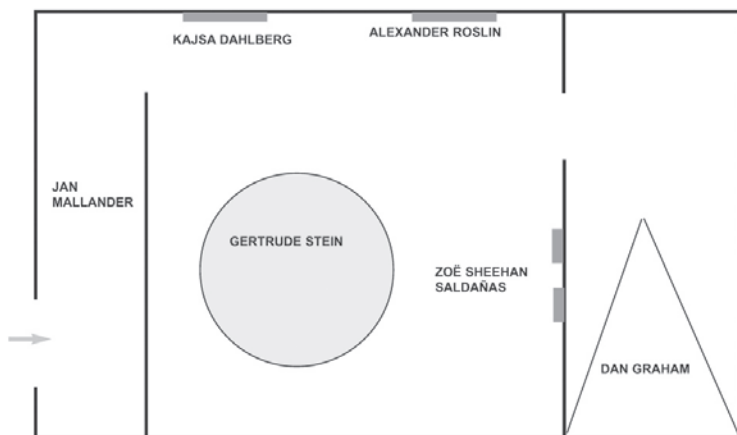
Förutom att försöka få ljudbilden att fungera som jag hoppas så har lokalens arkitektur också påverkat planeringen på annat vis. Stenasalen öppnar sig inbjudande mot entrén men har en lite olycklig karaktär av lager eller garage. Min lösning är att försöka bryta intrycket av ett organiserat lagerutrymme genom att stoppa upp blicken utifrån en bit in i rummet och skapa en mer varierad arkitektur. ”Väntkuren” skall också fylla denna funktion och placeras en aning vriden i relation till väggarna så att inte rummet blir låst i nittiogradiga vinklar. På ”väntkurens” baksida, som målas i samma röda färg som ”Steinhuset” på Malmö konstmuseum, skall utställningens titel stå i stora bokstäver så att besökaren på långt håll får en nyckel till temat. Längst in till vänster fästs en monitor för videon *Spin-Off*. Där kommer det att vara relativt mörkt längst in eftersom *Sharing a Square* skall projiceras strax intill och då kommer denna monitor att synas väl på långt håll och är tänkt att leda besökarens blick snett in genom lokalen mellan de två inbyggda videoverken.

När dessa tre verk har fått sina platser så finns det inte så många alternativ kvar utan då är det bara att installera de två kvarvarande verken – *Erich P.* och *Sleeper* – i de utrymmen som blivit över

STEP BY STEP

En planerad utställning i F-rummet, Malmö konstmuseum (21 maj-14 augusti, 2011). Verk: Kajsa Dahlberg: Ett eget rum/Tusen bibliotek, 2006; Dan Graham, Performer/Audience/Mirror, video, 1975; Jan Mallander: Extended play, 1962; Alexander Roslin: Självpporträtt, 1790; Zoë Sheehan Saldañas, No Boundaries, Lace Trim Tank (White), 2004, Gertrude Stein: An early portrait of Henri Matisse, 1911/1934-35.

Utställningen på Malmö konstmuseum blir däremot curaterad och utgår från museets självporträtt av Alexander Roslin från 1790, en replik som konstnären gjort av en tidigare målning från samma år. Jag passerade porträttet ett antal gånger under kaffepauserna på ett seminarium om curaterande och blev intresserad av det. När jag läste om målningen på konstmuseets hemsida tyckte jag mig finna en bekräftelse på vad jag uppfattade som en oroande ambivalens i den självbelätta självframställningen. På Malmö Konstmuseums hemsida skriver man: "Självpporträttet från 1790 kan man likna vid en resumé över Roslins tid som konstnär. Den franska revolutionen har berövat honom på hans kunder från det franska hovet och han har börjat bli gammal och sjuk. Här uppvisar även Roslin sina tidigare

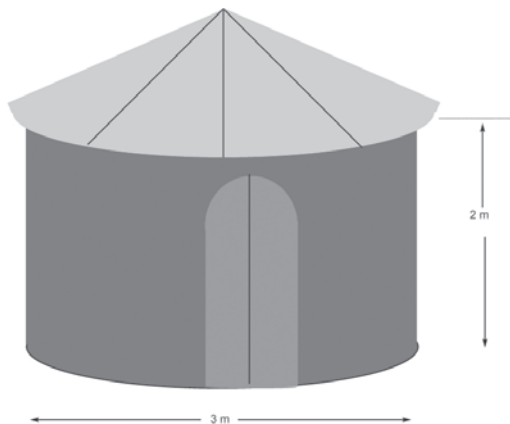


framgångar med klädsel, uppdrag och Vasaorden som Gustav III förärade konstnären för hans framgångar. I bakgrunden syns ett pågående verk av Konstens beskyddare: Gustav III, själv med Vasaorden, men mindre detaljerad.”



Det ambivalenta draget i självporträttet ledde vidare till frågor om identitet och spegling. Jag uppfattade porträttet som ett slags skev upprepning kopplat till identitet. Frågor kring likhet och skillnad blir tydliga både vad gäller avbildandets begränsningar men också vad gäller framställningarna av kungen och Roslin. De andra verk som jag har valt ut till utställningen har också sådana aspekter. Två av verken, de av Getrude Stein och Kajsa Dahlberg, har följt med från tidigare *Step by Step – ett första utkast* till den nya utställningen då de passar väl in också i detta modifierade tema.

Planen för installeringen av utställningen utgår – liksom planeringen för Stenasalen – från de två mest utrymmeskrävande verken: Dan Grahams video *Performer/Audience/Mirror* och Gertrude Steins *An early portrait of Henri Matisse*. Jag planerar att projicera Grahams verk i en sådan skala att personerna i videon visas i naturlig storlek. Tanken är att utställningsbesökarna genom detta lättare skall kunna identifiera sig med Graham och hans





publik och att videon då ger ett starkare intryck och ytterligare framhäver utställningens tema.

På Gotlands konstmuseum lät jag bygga ett litet hus åt Steins ljudverk, inrett med fåtölj, läslampa och ett bord med böcker med Matisse verk.

Det var ett slags utställning i utställningen. Men den kubiska byggnaden såg en aning yxig ut. På Malmö konstmuseum får jag, genom ett stipendium från fakulteten, möjligheten att utveckla denna installation och bygga ett litet hus med Malmöhus slotts kanontorn som förebild. Museet ligger gömt innanför slottet och kopian eller repliken av kanontornet inuti museibyggnaden accentuerar att detta är en utställning i utställningen. På så vis hoppas jag att curateringen i sig ansluter till upprepningstemat och att gränsen mellan verket och curateringen av ett verk än mer otydlig.

Mika: Slutar inte texten lite abrupt här?

Andreas: Jo, men denna text är redan lämnad till tryck då utställningarna öppnar, så avhandlingen i sin helhet är fortfarande oavslutad.

Tack!

Det har varit en förmån att ha fått möjlighet att vara en av de första doktoranderna i fri konst i Sverige. Jag har fått möjlighet att fördjupa mig i min konstnärliga praktik och vara med och utveckla ett nytt fält i sällskap med en sällsynt grupp begåvade och sympatiska kollegor och andra medarbetare och vänner. Jag är alltså många tack skyldig för denna fina tid och för stöd i arbetet med avhandlingen. Först och främst har jag haft turen att begåvas med verkligt kunniga och entusiastiska handledare: huvudhandledaren Mika Hannula, bihandledaren Mats Rosengren och Johan Öberg som fungerat som informell handledare.

Ett stort tack går också till: Henric Benesch, Mike Bode, Otto von Busch, Magnus Bärtås, Tina Carlsson, David Crawford (i minne), Kajsa G. Ericsson, Cecilia Grönberg, Annica Karlsson Rixon, Staffan Schmidt, Peter Ullmark, Lars Wallsten, Elisabet Yanagisawa Avén, Niclas Östlund, Martin Avila, Anna Viola Hallberg, Kim Hedås, Helga Krook, Mara Lee Gerdén, Fredrik Nyberg, Sten Sandell, Åsa Stjerna, Gunnar D Hansson, Ole Lützow-Holm, Emma Corkhill, Hans Hedberg, Sverker Jullander, Johannes Landgren, Anna Lindal, Johan Norback, Anna Frisk, Leslie Johnson, Dag Lövberg, Mats Olsson, Arne Kjell Vikhagen, Anna Holgén, Ann-Caroline Bergström, Lasse Lindkvist, Eva Nässén, Royner Norén, Kristoffer Arvidsson, David Gedin, Nils Olsson, Lennart Palmqvist, Jan Kaila, Roger Palmer, Mick Wilson, konststudenter från Staedelschule, Frankfurt; ICA, Moskva; Konsthögskolan Valand, Göteborg, Fredrik Svensk, Sinziana Ravini, Renee Padt, Johan Edström, Stefan Gurt, Stefan Kullängér, Henrik von Sydow, Hans Sandquist,

Svetlana, Suzi Özel, Angelica Blomhage, Karen Diamond, Johan Sjöström, Isabella Nilsson, Göran Christenson, Marika Reuterswärd, Anders Smith, Kajsa Dahlberg, Dan Graham, Tehching Hsieh, Jan Mallander, Juan Manuel Echavarría, Fredrik Liew, Lisa Rosendahl, Gertrud Sandquist, Jo Widoff, Birgitta Gedin, Per I Gedin, Marika Gedin, Ulrika Milles, Ann Katrin Pihl Atmer, Annika Lyth och Karl Enequist.

Tre stycken utställningar är viktiga delar av avhandlingen och jag är därför stort tack skyldig Gotlands konstmuseum, Malmö konstmuseum och Göteborgs konstmuseum. Och tack till Moderna Museet som visade avhandlingen under arbete på Modernautställningen, 2010. Lisson Gallery har generöst lånat ut Dan Grahams verk *Performer/Audience/Mirror* och Daros Collection har lånat ut Juan Manuel Echavarrías *Mouths of Ashes*. Och från stiftelsen Lars Hiertas minne och Helge Ax:son Johnsons stiftelse har jag tacksamt mottagit bidrag för arbetet med avhandlingen.

Ett särskilt tack går till de generösa personer som har låtit mig använda deras röster –kommentarer, e-mail och sms – efter eget huvud och plantera dem i avhandlingstexten: Graham (Allen), Henk (Borgdorff), David (Gedin), Gunnar (D Hansson), Mika (Hannula), Leslie (Johnson), Anders (Krüger), Lars (Nilsson), Nils (Olsson), Mats (Rosengren), Fredrik (Svensk), Fanny (Söderbäck), Johan (Öberg) och Niklas (Östholm).

Och förstås, kära familj, tack för allt Ulrika, Ivan och Leo!

FOTNOTER
REFERENSER
PERSONREGISTER

FOTNOTER DEL I

¹ Sigmund Freuds självanalys skulle kunna vara ett emblem för denna möjliga omöjlighet under 1900-talet.

² Ett symptomatiskt exempel på denna dröm om en ny och slutgiltig sanning är den svenske filosofen Anders Wedbergs *Filosofins historia* i tre delar, Stockholm 1958-1966. Wedbergs huvudsakliga metod går ut på att bryta ner filosofiska utsagor till logiska satser. Sedan undersöker han om slutsatserna följer logiskt ur premisserna, vilket de sällan gör.

³ Jag följer här Jacques Derrida: "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", *Writing and Difference*, Routledge, London, 1997, första utg. 1978, fr. orig. 1967.

⁴ Det är inte helt klart om Derrida menar att det har gjorts en upptäckt av något som alltid var varit fallet, eller om brottet uppstod i en ny specifik förståelse av filosofin. Om det är en språklig, diskursiv händelse kan man tänka sig att skulden vid något annat historiskt tillfälle kommer på plats igen! Se Derrida, 1997 (1967).

⁵ Dessa frysta tidssnitt tycks mig påminna om det dokumentära fotografiets problematik, frågan om indexikaliteten. Men, även om vi vet att fotografier inte ger objektivt sann information om en verklighet så fungerar de ofta väl som referenser till en gemensam, delad verklighet.

⁶ Mika Hannula, Juha Suoranta och Tere Vadén, *Artistic Research*, Konsthögskolan, Helsingfors, 2005. s. 42.

⁷ Det är till och med så att Bourdieu "ser en sociologi om sociologi som ett nödvändigt mellanled i sociologisk forskning." Bengt Gessers inledning, i Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Symposion, Stockholm/Stehag, 1996, i fr. orig. 1984, s. 15.

⁸ Bourdieu, 1996 (1984), s. 36.

⁹ Bourdieu, 1996 (1984), s. 39.

¹⁰ Bourdieu, 1996 (1984), s. 61.

¹¹ Bourdieu, 1996 (1984), s. 40.

¹² Jacques Derrida, *Apoteket*, Propexus, Lund, 2007, övers. Jan Stolpe, fr. orig. 1972, s. 96. Etymologin för farmakeus se not 54, s. 98.

¹³ Men det är förstås bättre om det också är en rimlig tolkning av Bachtin eftersom tillämpningen blir mer generell och också kan tillägga någonting till Bachtinforskningen.

¹⁴ Det klassiska exemplet är romanen *Resa till nattens ände* av Louis-Ferdinand Céline som har en del moraliskt obehagliga sidor i sitt explicita människoförakt. Den har en hög konstnärlig nivå men den moralfilosofiska argumentationen tycks tvivelaktig.

¹⁵ "Established in April 2005 the Arts and Humanities Research Council (AHRC) has an annual budget of more than £90 million. The Council evolved from the Arts and Humanities Research Board, which was founded in 1998. We have a range of UK-wide programmes supporting the highest quality research and postgraduate training in the arts and humanities.", <http://www.ahrc.ac.uk>

¹⁶ Det finns inga riktigt bra översättningar till svenska av engelskans "hypothesis-led" och "discovery-led". Mina tillfälliga förslag till översättningar är "hypotesstyd" och "upptäckarstyd".

¹⁷ Henk Borgdorff, *The debate on research in the arts*

<http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.

¹⁸ Sarah Rubidge, "Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research", konferenspaper: *Dance Rebooted: Initializing the Grid Conference Proceedings*, Deakin University, Australien, 1-4 juli, 2004, s. 8,

<http://www.ausdance.org.au/resources/publications/conference-papers.html>

¹⁹ Jfr. Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gestalten — om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*, Raster förlag, Stockholm, 2007, s.42-43. Detta ligger nära en syn på konst som Maria Hirvi-Ijäs hämtar hos konstteoretikern Thierry de Duve som i sin tur är i sin tur inspirerad av Foucault. Konstverket *visas*, med Hirvi-Ijäs uttryck är visandet en *framställande gest* som innebär ett utpekande och saknar sanningsvärden. Det är poänglöst att påstå att ett verk är sant eller falskt i denna mening och verkets kvalitét kopplas inte till ett sanningsvärde.

²⁰ Jfr. "We are like sailors who have to rebuild their ship on open sea, without ever being able to dismantle it in dry dock and reconstruct it from the best components.". Otto Neurath, "Protocol sentences", (ty. orig. 1932/33), övers. George Schick, i A. J. Ayer, red. *Logical positivism*, Free Press, 1959. s. 201.

²¹ Michael Holquist, *Bakhtin and his World*, Routledge, London, 1991 (orig. 1990), s. 75-76.

²² Se t ex. Gunnar D Hansson, "Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?" *ArtMonitor* nr 1, 2007, s. 62, Göteborgs universitet, 2007, och bruket av målaren Ragnar Sandbergs dagböcker. I mitt fall är Charles Bernsteins dikt *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna*, OEI Editör, 2008, i essän om *Sharing a Square* ett exempel på detta. I övrigt är exemplen hämtade från forskarklustrets doktorandseminarium.

²³ Andreas Gedin, *BIT BY BIT*, Encyklopedia, Stockholm, 2009.

²⁴ Se t ex. essän om verket *Erich P.* längre fram.

²⁵ Hansson, 2007, s. 62.

²⁶ Aldous Huxley *Collected Essays*, New York, 1958 (första utg. 1923).

²⁷ Hansson, 2007, s. 62.

²⁸ Hannula, Suoranta och Vadén, 2005, s.58.

²⁹ Se Jan Ling, "Visionen om handen och hjärnan i samspel", *Art Monitor* nr 1, 2007, Göteborgs universitet, s. 25, Michael Biggs, "Lära av erfarenhet: Sätt att närma sig erfarenhetsdelen i praktikbaserad forskning", *Art Monitor*, Göteborgs universitet nr 1, 2007, s. 96, Michael Biggs, "Lära av erfarenhet: Sätt att närma sig erfarenhetsdelen i praktikbaserad forskning", *Art Monitor*, Göteborgs universitet nr 1, 2007, s. 96, Andreas Fredriksson, "Framtidens forskning formas i Göteborg – reportage om Konstnärlig fakultet vid Göteborgs universitet". Intervju med Hans Hedberg i av Andreas Fredriksson, "Framtidens forskning formas i Göteborg – reportage om Konstnärlig fakultet vid Göteborgs universitet", *Metod och Praktik – Årsbok 2005 om Konstnärlig FoU*, Vetenskapsrådet, 2005, s 61, Hannula, Suoranta och Vadén, 2005 s. 67.

³⁰ Arne Melberg, "Essäns tre principer (med en uppmärksam blick på Hanna Arendt)", Dick Claésson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom, (red), *GDH*, Autor, Göteborg, 2010, s. 429.

³¹ Jag använder ibland Michael Holquists förståelse av Bachtin som direkta exempel på och

bekräftelser på Bachtins resonemang. Detta därför att Holquists analys tycks mig riktig.

³² Andreas Gedin, *Som om man menar vad man säger*, Stockholm, 1999 och Daniel Birnbaum, Andreas Gedin och Jan-Erik Lundström *Taking Over*, BildMuseet, Umeå, 2000.

³³ Formuleringen är avsiktligt inte formulerat som en fråga, även om detta är möjligt, eftersom jag anser att man inom konstnärlig forskning arbetar med ämnesområden och inte med en forskningsfråga i en enkel hypotesformulerad modell.

³⁴ Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, Anthropos, Gråbo, 1991. Övers. Lars Fyhr och Johan Öberg. (Ry. orig. 1929). s 271.

³⁵ Johan Öberg är förutom forskningssekreterare vi den konstnärliga fakulteten och redaktör även översättare och introduktör av Michail Bachtins verk. Han har fungerat som min informella handledare.

³⁶ Huxley, 1958 (1923), s. vii.

³⁷ Bachtin, 1991 (1929), s 59.

³⁸ Trots att Bachtins texter översattes först under de senare decennierna av 1900-talet så har hans filosofi använts flitigt. En sökning i databasen JSTOR, genom Göteborgs universitetsbibliotek, på Bakhtin (engelsk stavning) ger 8947 träffar. En sökning på böcker relaterade till Bakhtin på Amazon.com ger 14 364 träffar.

³⁹ Michail Bachtin, *Rabelais och skrottets historia*, Anthropos, Gråbo, 2007. Första sv. utg. 1986. Övers. Lars Fyhr. (Ry. orig. 1929.)

⁴⁰ Holquist, 1991 (1990), s. 181. Jfr existentialismens idé om människan som dömd till frihet.

⁴¹ Curaterad av Uta Grundmann, Sabine Russ & Gregory Volk på Uferhallen i Berlin, 2009. Se http://www.discover-us.org/discover_en/ausstellung.php

⁴² http://www.discover-us.org/discover_en/ausstellung.php

⁴³ Jag sympatiserar med Holquist kritiska anmärkningar om bruket av Bachtins begrepp karneval, se: Holquist, 1991 (1990), s. 26, 37, 38, 89, 108, 181.

⁴⁴ En koppling mellan politik, internet och karnevalen finns i David M. Boje, "Carnavalesque Resistance to Global Spectacle: a Critical Postmodern Theory of Public Administration", *Administrative Theory & Praxis* Vol. 23, nr. 3, 2001, s 431–458.

⁴⁵ Se Julian Holloway och James Kneale, "Michail Bakhtin, Dialogics of Space", *Thinking Space*, red. Mike Crang och Nigel Thrift, Routledge, London, 2007, orig. 2000, s. 81.

⁴⁶ Julian Jason Haladyn och Miriam Jordan *Bakhtin and the Contemporary Visual Arts*, www.uwo.ca/french/bakhtin/bakhtin_conference/Bakhtin%20Papers/Haladyn.doc.

Paper framlagt vid; 13th International Mikhail Bakhtin Conference 28 juli-1 augusti, 2008 vid University of Western Ontario, London, Kanada. Författarna hade samtidigt curaterat en utställning; Miriam Jordan och Julian Jason Haladyn, curatorer, *The Carnavalesque: Videos of a World Inside Out*, London, Kanada, 2008.

⁴⁷ Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge University Press, 2008. (Orig. 1995.)

⁴⁸ De verk som diskuteras i texten James Luna: *The Artifact Piece*, video, 1987; Rebecca Nelmore: *Wild* (performansinstallation), 2001, Andrea Frazer, *Untitled*, (videoinstallation) 2003, Jannis Kounellis, *Untitled* (installation med levande hästar), 1969, Rirkrit Tiravanijas *Pad Thai*, 1990.

⁴⁹ På Paula Allen Gallery, New York, 1990. Haladyn och Jordan, 2008.

- ⁵⁰ En del av Fern Bayer, Peggy Gale, Chrysanne Stathacos, curatorer, *Pasts Re-framed, Nuit Blanche*, utst. Toronto, 2006.
- ⁵¹ Haladyn och Jordan, 2008.
- ⁵² Julia Kristeva, ”Word, Dialogue, and Novel”, ”*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*”, Oxford, New York 1980, red. Leon S. Roudiez, övers. Thomas Gora, Alice Jardin och Leon S. Roudiez. (Fr. orig. 1966.) s. 64-92,
- ⁵³ Bachtin, 1991 (1929), s.133..
- ⁵⁴ Bachtin, 1991 (1929), s. 193-194.
- ⁵⁵ Michail Bachtin, *Marxism and the Philosophy of language*, s 72. Citerad ur Holquist, 1991 (1990), s 59.
- ⁵⁶ Michail Bachtin, *Författaren och hjälten*, Anthropos, Gråbo, 2000, övers. Kajsa Öberg Lindsten. (Orig. publ. På ry. 1979 och 1986.), s. 195.
- ⁵⁷ Haettner, 1997, s. 205-206.
- ⁵⁸ Bachtin 1991 (1963), s. 193.
- ⁵⁹ Holquist, 1991 (1990), s. 84.
- ⁶⁰ Kristeva 1980 (1966), s. 66.
- ⁶¹ Se David Chandler, *Semiotics, The Basics*, Routledge, London, 2007, orig. 2002, s. 207-208.
- ⁶² Kristeva, 1980 (1966), s. 74-75.
- ⁶³ Trots allt är det individer som intresserar Kristeva. Därför vägrar hon att kalla sig feminist även om hon har varit en förgrundsgestalt inom feminismen. Hennes ovilja att ansluta sig till rörelser kan ha att göra med att hon vuxit upp i det diktatoriska Bulgarien. I nyckelromanen *Samurajerna* (övers. Agneta Lundström, Natur och kultur, Stockholm, 1991, fr. orig. 1990), ges en möjlig förklaring till Kristevas ovilja till att kalla sig feminist. Liksom en av romanens hjältinnor gjorde Kristeva en resa till Kina och skrev en bok om kinesiskor (*Des Chinoises*, Éditions des femmes, Paris 1970). I romanen försöker den feministiska gruppen hon tillhör påtvinga boken ett politiskt korrekt förord, som inte följer författarinnans text. Hon lämnade gruppen i vredesmod.
- ⁶⁴ Kristeva, 1980 (1966), s. 66.
- ⁶⁵ Bachtin, 1997 (1990), s. 14.
- ⁶⁶ Michail Bachtin, ”Kronotopen” (på ry. 1975), i *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo, 1997
- ⁶⁷ Se vidare om kronotopen i kapitlet *På återbesök i Thessaloniki*, nedan.
- ⁶⁸ Se Holloway och Kneale, 2007, s. 74. Vad gäller läsarens unika plats i rummet så definierade Ulf Linde den i en legendarisk fight med Lars O Ericsson: ”Jag sitter och skriver detta, och jag vet att det är min rumpa och ingen annans som tynger ned stolen. Min rumpa är unik i den meningen. Något utöver detta triviala har jag aldrig hävdad.” Dagens Nyheter, 24/10, 1987. Citerat ur Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen*, Litauen, 2008. Lindes utgång från G. H. Meads filosofi som på flera vis påminner om Bachtins idéer och kronotopen och språkets sociala karaktär. Se t ex. *Från kart till fallfrukt*, Stockholm 2008, s. 102.
- ⁶⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Bo Cavefors förlag, Staffanstorps, 1975, fr. orig. 1970, s. 12.
- ⁷⁰ I citatet ovan: Holquist, 1991 (1990), s. 84.
- ⁷¹ Marc Evans, regi, *Collision*, (TV-serie) manus: Anthony Horowitz & Michael A.

Walker; BBC, 2009.

⁷² Holquist, 1991 (1990), s. 116.

⁷³ Barthes, 1975 (1970), s. 17.

⁷⁴ Michail Bachtin, ”Frågan om talgenrer”, i Eva Haettner Aurelius och Thomas Götselius red, *Genreteori*, Studentlitteratur, Lund, 1997, förf. 1952-53, (ry. orig. 1979), s. 211.

⁷⁵ Mats Rosengren, ”En kommentar till Michael Biggs”, *ArtMonitor* nr 1, 2007, s. 109.

⁷⁶ Holquist, 1991 (1990), s. 141.

⁷⁷ Holquist, 1991 (1990), s. 80

⁷⁸ Holquist, 1991 (1990), s.81

⁷⁹ Holquist, 1991 (1990), s. 71.

⁸⁰ Holquist, 1991 (1990), s. 145.

⁸¹ Holquist, 1991 (1990), s. 146.

⁸² Holquist, 1991 (1990), s. 43.

⁸³ Julia Kristeva, ”’NOUS DEUX’ OR A (HI)STORY OF INTERTEXTUALITY”

Romanic Review, nr 1, 1/1/, 2002.

⁸⁴ Kristeva, 2002.

⁸⁵ Är det fråga om ett slags fantomsmärta? Jfr Derridas idé om en strukturs centrum som både närvarande och frånvarande och även Bachtins författarsubjekt som är en gränsvarelse mellan värld och text, både här och där och varken eller.

⁸⁶ Bachtin, 1991 (1929), s. 222.

⁸⁷ Begär kopplat till metaforen att fylla ett hål, ringmunkens mitt, får i varje fall mig att associera till Freuds idé flickans penisavund. Men det är förmodligen varken Kristevas eller Riffaterres – medvetna – avsikt.

⁸⁸ Bachtin 1991 (1963), s. 109.

⁸⁹ Bachtin, citerat ur Holloway, Kneale, 2000, s. 73, min övers.

⁹⁰ Ibland får jag en känsla av att Bachtin inte bara glider över från det deskriptiva till det normativa utan att det goda också framställs som någonting naturligt, t ex livet på torget, eller Dostojevskijs hjältars liv.

⁹¹ Graham Allen, ”Intertextuality”, The Literary Dictionary Company

<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1229>

⁹² E-mailkorrespondens 23 oktober 2007.

⁹³ Chandler, 2007 (2002), s. 207.

⁹⁴ Julia Kristeva, *Samurajerna*, Natur och kultur, Stockholm, 1991. (Fr. orig. 1990). s. 234.

⁹⁵ Chandler, 2007 (2002), s. 207.

⁹⁶ Chandler, 2007 (2002) s. 207.

⁹⁷ Det fanns hos Bachtin en kritik av samtiden och dess litteratur där han endast finner ”[...] små ynkliga och polerade fragment [...]” av det fortfarande levande folkliga språk som anses för grovt för att platsa i en värld och litteratur splittrad av gränsdragningar. Bachtin, 2007 (1929), s. 389.

⁹⁸ Fanny Söderbäck har arbetat som assistent åt Julia Kristeva.

⁹⁹ Kristeva, 1991 (1990), s. 234.

¹⁰⁰ Se Holloway, Kneale, 2000.

FOTNOTER DEL II

¹ Holquist, 1991 (1990), s. 7.

² Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977, fr. orig. 1968, s. 147.

³ Haynes, 1995, s. 104-105. Jfr den aristoteliska (guds-) idén om en *förste rörare* (*Primus motor*).

⁴ Michel Foucault, "Vad är en författare?" i *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius och Ulf Olsson, Brutus Östlings bokförlag, Stockholm/Stehag, 2008, de ursprungliga versionen av essän publicerades 1969, s. 81.

⁵ Valentin Voloshinov, "Discourse in life and discourse in poetry: questions of sociological poetics", 1926, Ann Shukman red. *Bakhtin School Papers*, RTP Publications, Oxford 1988, (första utg. 1983), övers. John Richmond, s. 24. Essän är signerad av Voloshinov men brukar tillskrivas Bachtin. Hädanefter anges därför referensen till denna text: Voloshinov/Bachtin, 1988. Bachtin skall ha även ha författat en del andra texter av medlemmar i gruppen "Bachtins cirkel". Det finns både politiska och mer personliga orsaker till detta. Sergei Bocharov, som var en av dem som återupprättade Bachtin och som lärde känna honom väl, berättar att just den citerade texten ovan är en av de av andra signerade texter som Bachtin uttryckligen sade sig ha författat från början till slut. Intressant nog berättade Bachtin att de texter han skrev i andras namn hade en något annorlunda karaktär mot de texter han signerade i eget namn. Se: Sergei Bocharov och Vadim Liapunov, "Conversations with Bakhtin", PMLA, vol. 109, nr. 5, Modern Language Association, New York, 1994, s. 1009-1024.

⁶ Barthes, 1977 (1968), s. 142-148.

⁷ Bachtin refererar i sin argumentation till: "There is an opinion which is very widespread that one ought to regard the listener as the author's equal [...] treated as the as a simple reproduction of the author's position." Voloshinov/Bachtin, 1988, s. 24.

⁸ Barthes, 1977 (1968), s. 146.

⁹ Barthes, 1977 (1968), s. 148.

¹⁰ Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo, 1997. Första sv. utg. 1991. Övers. Johan Öberg, s. 204.

¹¹ Kristeva, 1980 (1966) s. 74-75.

¹² Jfr resonemangen om intertext som brist hos Riffaterre ovan.

¹³ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s.198.

¹⁴ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s.199.

¹⁵ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 18.

¹⁶ Nathalie Heinich and Michael Pollak, "Museum curator to exhibition *Auteur*: inventing a singular position", i R. Greenberg, B. W Ferguson och S. Nairne, red, *Thinking About Exhibitions*, 2007, (1996) s. 231.

¹⁷ Curatorn Jens Hoffman gör samma analys som Heinichs och Pollaks: Jens Hoffman, *A Certain Tendency of Curating* i Paul O' Neill, red. *Curating subjects*, Occasional Table, London 2007, s. 138.

¹⁸ Harald Szeemann, "Does Art Need Directors?" i Carin Cuoni, red. *Curating: Words of Wisdom, A curators Vade mecum on Contemporary Art*, Independent Curators

International, New York, 2001, s. 167.

¹⁹ Bachtin 1991 (1963), s. 54-55.

²⁰ Lucy Lippard, "Other Walls", i Cuoni, 2001, s. 102.

²¹ "Hela den europeiska utopismen grundar sig likaså på denna monologiska princip. Det gäller t.ex. den utopiska socialismen med dess tro på övertygelsens allmakt." Bachtin 1991 (1963), s. 89. Det är ett sällsynt ställe där Bachtin gör ett explicit politiskt ställningstagande. Han argumenterar för att upplysningen var ett särskilt påtagligt uttryck, och en grund för denna monologism. Detta i skulle i sin tur kunna förstås som ett argument för demokrati. Men frågan är om inte Bachtins ideal kan spåras i det han kallar för en karnevalisk kultur. Och om den kan kallas demokratisk eller ej, vet jag inte.

²² Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s. 197.

²³ Derrida, 1997 (1967). s. 280.

²⁴ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s. 199.

²⁵ "språk" inkluderar här konstobjekt, utställningsplats, mm.

²⁶ Derrida, 1997 (1967), s. 285.

²⁷ Chandler, 2007 (2002), s.205-206.

²⁸ Ivar-Lo Johanssons *Pubertet*, 1978, hämtat från <http://goto.glocalnet.net/ivarlo/formen.htm>

²⁹ Derrida, 1997 (1967), s. 285.

³⁰ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s.199.

³¹ Notera att Bachtins syn på författaren i detta i varje fall påminner om Marcel Duchamps idé om readymade, alltså att konsten är det som utpekas som konst. De var också i högsta grad samtida: Michail Bachtin 1895-1975, Marcel Duchamp 1887-1968. Det man kan kalla för en poststrukturalistisk syn på konstnären, som förfäktas här, har alltså sina rötter i den spirande modernismen.

³² Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s.199.

³³ Jfr Paul Ricoeur som talar om det spår författaren bl. a lämnar i sin text efter att den distanserats som stil. Paul Ricoeur, "Distansering som hermeneutisk funktion", i *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl, Ola Holmgren m.fl. Stockholm 1977, s. 141.

³⁴ Foucault, 2008 (1969), s. 82.

³⁵ Anthony Robbin, intervju med Robert Smithson, "Smithson's Non-site Sights", 1969, i *The Collected Writings*, red Jack Flam, University of California Press, 1996 s. 175.

³⁶ Barthes, 1977 (1968), s. 142.

³⁷ Chandler. 2007 (2002), s. 201.

³⁸ Holquist, 1991 (1990), s.19.

³⁹ Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, "Thinking Philosophy, Spatially: Jean-François Lyotard's *Les Immatériaux* and the philosophy of the Exhibition", Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein (red.) *Thinking Worlds* The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art, Sternberg Press, New York, NY, 2008, s. 124-125.

⁴⁰ Birnbaum och Wallenstein, 2008, s. 144.

⁴¹ Se OEI, nr. 37-38, Göteborg, 2008, där begreppet "redaktionell konst" etableras och diskuteras. Att jag inbjöds till att delta med en text i detta nummer var synnerligen inspirerande för avhandlingsarbetet. En utgångspunkt för numret var redaktören som

konstnär. Mitt bidrag handlade mer om konstnären som redaktör.

⁴² Citat ur Miwon Kwon, *One Place After Another, Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press London, 2004 (orig. 2002), s. 51.

⁴³ Kwon, 2004, s. 51.

⁴⁴ Se vidare avsnittet ”Stabilisering” ovan, särskilt med avseende på ringmunksteorin.

⁴⁵ Bachtin, 1997 (1990), s. 161.

⁴⁶ Michail Bachtin, *Estetika* s. 5, citerat ur Holquist, 1991 (1990), s. 111.

⁴⁷ Bachtin, 1997 (1990), s. 161-162.

⁴⁸ Bachtin, 1997 (1990), s. 162.

⁴⁹ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s.199. Jfr Intonationen som Bachtin också lokaliserar till till en gräns: ”*Intonation always lies on the border of the verbal and the non-verbal, the spoken and the non-spoken.*” Bachtin/Voloshiov, 1988 (1926), s. 14.

⁵⁰ Derrida, 1997 (1967), s. 279.

⁵¹ Roland Barthes skulle här förmodligen hävda att den inte finns någon mall. Barthes, 1975 (1970), s. 9.

⁵² Se också Holquist, 1991 (1990), s.18.

⁵³ Idén om spelet antyder att det kan spelas bättre eller sämre vilket implicerar ett kvalitetsbegrepp. I min kontext skulle det skilja en bra utställning sig från en dålig.

⁵⁴ ”everything became discourse”, Derrida, 1997 (1967), s. 280.

⁵⁵ Mats Rosengren, *Doxologi – en essä om kunskap*, Retorikförlaget, Åstorp, 2002, s. 43.

⁵⁶ Rosengren, 2002, s. 43.

⁵⁷ Se resonemanget om *metteurs en scène* och *auteurs* i kapitlet ”Redaktören & curatören” ovan.

⁵⁸ Rosengren, 2002 s. 43.

⁵⁹ Sören Kierkegaard, *Upprepsningen*, Nimrod, Reboda, 1995, s. 25. Övers. Stefan Borg, danskt orig 1843.

⁶⁰ Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Stenberg, New York, 2005, s. 17. Birnbaum refererar här till Giles Deleuze tankar kring skillnad. Där lyfter han också fram denna aspekt på skapande allmänhet och i synnerhet i Stan Douglas konstnärskap.

⁶¹ Förmodligen kan detta härledas till religiösa föreställningar där det kvalitativa bra och det goda är ett. Det slår mig också att föreställningarna kring den rysk-ortodoxa ikonerna kan ha spelat roll för Bachtins litteratursyn. Den har flera, samtidiga aspekter: den är illustrativ och narrativ, den är i sig religiös materia (?) och den är också ett ”fönster” i betydelsen att betraktaren genom att betrakta en ikon kan se in i det gudomliga. Den goda litteraturen innehåller för Bachtin samtidigt olika aspekter: den är berättande, den är en social händelse och den är också form.

⁶² Bachtin, 1997 (1990), s. 12.

⁶³ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s. 198.

⁶⁴ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s. 198.

⁶⁵ Per-Arne Bodin, ”Dialogen är gudomlig – Michail Bachtin och det kristna ordet”, Dagens Nyheter, 17/11, 2000. De böcker han recenserar är Alexandar Mihailovic, *Corporeal Words. Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse*, Northwestern University Press, Chicago, 1997 och Ruth Coate, *Christianity in Bakhtin. God and the Exiled Author*, Cambridge University Press, New York, 1999.

⁶⁶ Bodin, 2000.

⁶⁷ Citerat efter Bodin, 2000.

⁶⁸ Och det ord som Bachtin talar om blir hos dessa forskare ”nära förknippat med Johannesevangeliets ’logos’, Guds ord inkarnerat i Kristus.” (Bodin, 2000) Kristeva talar om ett annat begrepp, dynamic gram definierat av Jacques Derrida som det icke-reducerbara elementet i det skrivna. (Kristeva, 1980 (1966), s 64), Är dessa begrepp desamma?

⁶⁹ Kristeva, 1980 (1966), s. 70.

⁷⁰ Bachtin, 2010 (1929), s 333.

⁷¹ Holquist, 1991 (1990), s. 150. Med ”consummation” avses detsamma som ”finalization”, som förekommer i en del översättningar till engelska av Bachtins böcker.

⁷² Se Haynes, 1995, s. 37.

⁷³ Holquist, 1991 (1990), s. 150.

⁷⁴ Holquist, 1991 (1990), s. 146.

⁷⁵ Holquist, 1991 (1990), s. 79-85.

⁷⁶ Se Staffan Westerlund, *Monologism - En Dialog med Bachtin om Maktens Poetik*, 2000, C-uppsats i sociologi, Uppsala universitet, <http://web.comhem.se/~u73704175/uppsatser/C-uppsats%20sociologi.htm>

⁷⁷ Holquist, 1991 (1990), s. 83.

⁷⁸ Holquist, 1991 (1990), s 135.

⁷⁹ Holquist, 1991 (1990). s. 83.

⁸⁰ Det är förstås viktigt att lägga märke till att Bachtins kunskapsteori inte skapats ur intet utan är beroende inte bara av Kant utan också av andra mer eller mindre samtida tänkare., Inte minst betoningen av historien som viktig för förståelsen var på modet (Marx bl a.) och idén om att förstå andra genom att leva sig in i dem är uppenbart påverkad av Wilhelm Diltheys idéer om att på något vis återuppleva (upprepa) den andres erfarenhet.

⁸¹ Holquist, 1991 (1990), s. 149.

⁸² Bachtin, 2000 (1979 & 1986), s. 199.

⁸³ Bachtin, 1991 (1929), s. 177.

⁸⁴ Chandler, 2007 (2002), s 207.

⁸⁵ Claes Hylinger, Dagens Nyheter, 19/3, 1982.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”, *Fiktioer*, övers. Sun Axelsson, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 2007. s. 58-71. (Orig. på spanska 1939.)

⁸⁷ Borges, 2007 (1939).

Det har diskuterats om den författare Pierre Menard Borges skriver om har existerat. Följande samtal finns återgivet på Wikipedia: Interview between José Ermides Cantillo Prada and Juan Gustavo Cobo Borda, *El Heraldo* (Barranquilla), 14 November 1999. Accessed online 13 November 2006. "I read the biography of Rodríguez Monegal and Menard actually existed as a minor symbolist poet, but who had made a book, which had a thesis about time and Borges had found that book. Then people were went to look for Pierre Menard and they found a Pierre Menard, but a doubled Pierre Menard, who was the one that Borges had invented."

Man kan vidare notera att det finns eller har funnits, ett antal olika Pierre Menard. Här

ett mindre urval: Pierre Menard (1766-1844), en framgångsrik kanadensisk affärsman; (http://www.illinoishistory.gov/hs/pierre_menard.htm)

Den franske konstnären och bibliotekarien Pierre Ménard

<http://www.blogger.com/profile/12332364540756403510>; Doktoranden Pierre Ménard vid Columbiauniversitetets fakultet för datavetenskap (USA),

<http://www.cs.columbia.edu/people/alumni/ms>

⁸⁸ Min kollega, Fil. Dr. Glyn Thompson hävdar i *Baroness Elsa's Barrenness*, Leeds, 2009, att Marcel Duchamps readymade urinoaren (Fountain, 1917) egentligen inte var hans egen idé. På så vis får man anta att denna idé om en readymade i sig vara en readymade.

⁸⁹ Bachtin, 1997 (1990) s. 11.

⁹⁰ Det finns i detta tänkande hos Bachtin en intressant koppling till den sokratiska mai-etviken och föreställningen om att kunskap inte skapas utan snarare friläggs.

⁹¹ Birnbaum, Gedin och Lundström, 2000, s. 27.

⁹² 2004 tömdes det Moderna Museet i Frankfurt och man fyllde museets med Sturtevant's repliker under utställningstiteln *The Brutal Truth*. Se katalogen, *The Brutal Truth*, red. Udo Kittelman och Mario Kramer, Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt, 2004.

⁹³ En vanskelig variant av detta är när mindre ambitiösa konstnärer hoppas att en läsning, eller en kontext, skall tillföra verket behövt, extra innehåll. Det finns verk som, så att säga, slänger ut krokarna i form av titlar, referenser till andra sammanhang och så vidare, och hoppas att en begåvad läsare skall nappa och, så att säga, göra jobbet. Detta kan förstås fungera men jag har svårt att förstå det meningsfulla med att arbeta med detta slags projekt, om de inte är fråga om ett slags medvetna Rorschachtest.

⁹⁴ I sådana fall jag tänker på Borges.

⁹⁵ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 7.

⁹⁶ Holquist, 1991 (1990), s. 115-116.

⁹⁷ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 20. Evaluation betyder här "agreement or disagreement with it". s. 17.

⁹⁸ Se också Haynes, 1995, s. 108-112.

⁹⁹ Min önskan att ge boken ett oansenligt yttre har fått den oavsiktliga men inte helt ointressanta konsekvenser. Jag upptäckte senare att den i mycket liknar både *Statements* (1968) av Lawrence Weiner och Daniel Spoerri's *Topographie Anecdote du Hasard* (1962), två legendariska konceptuella konstnärsväcker.

¹⁰⁰ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 9.

¹⁰¹ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 21.

¹⁰² Begreppet relationell estetik gör sig här påmint, då man talar om konst och socialitet. Termen som myntades av Nicolas Bourriaud i slutet av 1990-talet syftar på konst där den sociala händelsen i publikens möte med verket står i fokus. Bachtin talar om någonting annat, om att verket i sig också är en social händelse, oavsett dess sociala ambitioner.

¹⁰³ Alexander Alberro, Alice Zimmerman, Benjamin H. D. Buchloh och David Batchelor, *Lawrence Weiner*, Phaidon Press, New York, 2007, första utg. 1998 s. 50. Formulerat av Weiner i en första version i utställningskatalogen *January 5-31, 1969*, New York, 1969.

¹⁰⁴ Se vidare i avsnittet *In-tonationen*

¹⁰⁵ Chandler, 2007 (2002), s. 207.

¹⁰⁶ En videointervju:

http://www.hillmancurtis.com/index.php?/film/watch/lawrence_weiner/

¹⁰⁷ Filmen *Helvetica*, 2007, av Gary Hustwit om typsnittet ger en mer nyanserad version av dess historia och status. Se vidare www.helveticafilm.com

¹⁰⁸ Alberro m fl. 2007, s. 50.

¹⁰⁹ Citerat efter Alberro m fl. 2007, s. 50.

¹¹⁰ Benjamin D.H. Buchloh försöker fruktlöst i en intervju med Weiner få honom att argumentera språkfilosofiskt för sina projekt. Weiner glider undan in i konstnärens klassiska frihet att själv definiera sina förutsättningar. Alberro m fl. 2007, s. 6-34.

¹¹¹ Man kan i detta nya sammanhang återigen ställa sig frågan om den text jag återger är ett verk eller ej. Instruktionen är ett verk. Utförandet av den är en aspekt på verket, det ligger nerbäddat i dess potential som ett matrecept. Men upprepadet av instruktionen, vilken status har den, egentligen?

¹¹² Alberro m fl. 2007, s. 50. (Citatet från Roland Barthes är hämtat från: ”Style and its Image” (1969), *The Rustle of Language*, Los Angeles 1989, s. 99.)

¹¹³ Alberro m fl. 2007. s. 12.

¹¹⁴ Dessa idéer om förflyttningar mellan text och värld tar sig ett intressant uttryck i Albert Speers *Dagbok från Spandau*, där han berättar om hur han ger sig på att vandra runt jordklotet genom att gå samma sträcka i den fängelsesträdgård han tagit sig an under fängelsevistelsen. Från 1954 till frisläppandet 1966 går han från Spandau i Tyskland genom Asien över till Alaska ner till norra Mexiko. Under vandringen läste han böcker om de platser han ”passerade”. I texten skiljer han till slut inte mellan att fysiskt befinna sig på en plats och att befinna sig där i sin läsning och i den beräknade, konceptuella vandringen. Han gör tom en omväg vid ett tillfälle: 12 januari 1958. Jag passerade Ganges för flera veckor sedan. Nu går vandringen över ett högt, vilt bergsmassiv. Det är fortfarande fyrahundra kilometer till Mandalay i Indokina och ettusen-tiohundra till Kunming i Kina! Jag planerar en avstickare till Pagan: En liten by med över tvåtusen pagoder och stupas av ansenliga dimensioner. Hela staden har uteslutande tjänat till Buddhas förhärligande och skapades mellan tio- och tolvhundra-talet. Albert Speer, *Dagbok från Spandau*, Stockholm 2000, första utg. 1976, övers. Hans Dahlberg. Orig på ty. 1975. s.276. Se vidare mitt verk om denna vandring, *Go, Went, Gone* (2003).

¹¹⁵ Weirners rykte som en av grundarna av konceptkonsten vilar på boken *STATEMENTS* (Louis Kellner Foundation, New York, 1968) där han formulerar grunden till sitt konstnärskap och, har det visat sig, fundamentet till en variation av konceptkonsten.

¹¹⁶ Se t ex Alberro m fl. 2007, s. 6-33.

¹¹⁷ Jfr. Oulipo, *Ouvroir de littérature potentielle*, ung. ”verkstad för potentiell litteratur”, Paris 1960, som tog fasta på begränsningens potentialitet för skapande, till exempel. att skriva en roman som inte innehåller bokstaven e. Denna begränsningens estetik är nära släkt med den konceptuella konstens förkärlek för begränsande uppdrag.

¹¹⁸ Lawrence Weiner, *AS FAR AS THE EYE CAN SEE*, 2008-2009, K21

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Tyskland. Utställningen visades

först på Whitney Museum of American Art, New York, vinter 2007-08.

¹¹⁹ I *Statements*, 1968, finns en spänning mellan det asketiska och grandiosa i det konceptuella som jag känner igen och bl.a. arbetat med i projekt som *Taking Over*, 1998-*Chinese Whispers*, 1997-1998, *Stockholm Beijing*, 1987.

¹²⁰ I september 2009, finner jag att det finns ytterligare två exemplar till salu för 500 € respektive 450 €. I januari 2010 finner jag tre exemplar för respektive 950\$, 1179\$ och 1500\$. Det dyraste exemplaret är signerat av Weiner. I oktober 2010 ligger priserna på 1762\$.

¹²¹ Det finns en grav missuppfattning bland en del konstkritiker och i denna fråga. De tror att konstnärens egen berättelse om verket, bakgrund, intention osv. är detsamma som en tolkning av verket. Och den skyr de eftersom den gör dem arbetslösa. De ser alltså inte skillnad mellan information och tolkning, vilket också avspeglar sig i texterna de skriver om konst.

¹²² Ricoeur, i *Hermeneutik*, 1977, s. 135-136.

¹²³ Ricoeur, i *Hermeneutik*, 1977, s. 151.

¹²⁴ Bachtin 1991 (1929), s. 91-92.

¹²⁵ se Haynes, 1995, s. 106.

¹²⁶ Bachtin 1991 (1929), s. 92.

¹²⁷ Bachtin, 1997 (1929), s. 15.

¹²⁸ Bachtin, 2000 (1979 & 1986) s. 28.

¹²⁹ Holloway, Kneale, 2007, s. 75-76.

¹³⁰ Hirvi- Ijäs. 2007, s.104-106

¹³¹ Nelson Goodman och Catherine Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy*, Hackett, USA, 1988, s. 65.

¹³² Vladimir Majakovskij, *För full hals*, W&W, Stockholm 1970. s. 66. Orig på ry. förf. 1929-30.

¹³³ Bachtin 1991 (1929), s. 34.

¹³⁴ Komikern Jerry Seinfeld har uttryckt samma filosofiska insikt i den australiensiska talkshowen *Enough Rope*, då han återgav en av sin fars favorithistorier: "[...] like this joke about this guy who comes home and his wife is in the bathroom and he suspects that there is some hanky-panky is going on. And he pulls back the shower curtain and there is another man behind the shower curtain. And he says to the man: What are you doing here? And the guy goes: Well, everybody's got to be some place." Jerry Seinfeld, *Enough Rope*, talkshow med Andrew Denton, 26 nov. 2007. Finns bl.a. på Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=HwvlxqkAPmA> (del 1, 08:10).

¹³⁵ Se Holloway och Kneale. 2007, s. 74.

¹³⁶ Se Holquist, 1991 (1990) s.164-165.

¹³⁷ Holquist, 1991 (1990), s. 89-90.

¹³⁸ Om spatialitet hos Bachtin, se Holloway och Kneale, 2000.

¹³⁹ Bachtin, 2007 (1929), s. 297.

¹⁴⁰ Bachtin, 2007 (1929), s, 295.

¹⁴¹ Jfr Merleau-Pontys idé om att kroppen så att säga approprierar ting: t ex en hatt eller en bil blir i fenomenologisk mening en del av våra kroppar, vi upplever dess placering i rummet. I en mening expanderar då den individuella kroppen.

¹⁴² Jag tänker på Dostojevskijs källarmänniska vilkens inre tal liksom rent fysiskt läcker ut ur hans mun som vore det en kroppsvätska. Det är vad som i allmänt brukar kallas för mundiarré.

¹⁴³ Bachtin, 2007 (1929), s. 287.

¹⁴⁴ Bachtin, 2007 (1929), s. 399.

¹⁴⁵ Birnbaum, Gedin och Lundström, 2000, s. 29. Dialog ur utställningspublikationen *Taking Over* (BildMuseet).

¹⁴⁶ Holquist, 1991 (1990), s. 90.

¹⁴⁷ Resonemangen kring Holquist och Frankensteins monster utgår från Holquist, 1991 (1990), s. 90-106.

¹⁴⁸ Holquist, 1991 (1990), s. 97.

¹⁴⁹ Idén att konstruera varelser genom att sammanfoga disparata fragment (bricolage?) är äldre än Frankensteins monster och hör hemma i folkmytologin. Den dansk-grönländska konstnären Pia Arke (1958–2007) har t.ex. använt sig den inuitiska motsvarigheten tupilak – ett slags voododocka – i sin konst.

¹⁵⁰ Apropå författare noterar jag att Holquist har glömt att ta upp Mary Shelley i bokens personregister.

¹⁵¹ Citerat ur Aldous Huxley, *Collected Essays*, New York, 1923, s. vii. Notera att Rabelais (1494 -1553) och Montaigne (1533 -1592) var samtida.

¹⁵² Haynes, 1995, s. 38.

¹⁵³ Bachtin, 1991 (1929), s. 109.

¹⁵⁴ Med detta menas inte bara bilder eller objekt utan också ljud, performance etc. som gestaltas i utställningsrummet.

¹⁵⁵ Sedan 1980-talet hare detta begrepp använts flitigt i konstsammanhang och avser det sammanhang konsten visas. Det gäller sådant som konstnärliga, sociala, politiska, geografiska och ekonomiska sammanhang.

¹⁵⁶ Bruce W Ferguson, "Exhibitions Rhetorics, Material Speech and Utter Sense", i Greenberg m fl., red 2007, orig 1996. Årtalet då den ursprungligen författades är av vikt eftersom det i den tidens kontext begreppet kontext inte var lika brukat som i dag.

¹⁵⁷ Greenberg m fl, red 2007, s. 176.

¹⁵⁸ Greenberg m fl, red 2007, s. 183. Lustigt nog vänder sig Ferguson tidigare i sin text mot att tala om konst i semiotiska eller lingvistiska termer då detta påstås reducera konsten. Kanske refererar han till några specifika texter, men dessa anges inte.

¹⁵⁹ I detta ansluter jag mig till Mats Rosengrens resonemang om konstnärlig forskning i synnerhet och vetenskap i allmänhet. Rosengrens doxiska sanningsbegrepp bygger på koherens och inte korrespondens, Rosengren, 2007, s. 109. Detta innebär att "kunskap är alltigenom relationell. Den består i nätverk av komplexa relationer mellan det kunskapande subjektet, kunskapsobjektet och den alltid redan existerande kunskapen [...]". s 108.

¹⁶⁰ Barthes, 1975 (1970), s. 19.

¹⁶¹ Barthes, 1975 (1970), s. 20-21.

¹⁶² Inom arkitektur och stadsplanering finns det ett nytt begrepp och metod som är språkligt och relevant för en utställning i en institution: Space syntax. Begreppet och metoden har utvecklats Bill Hillier, Julienne Hanson och kollegor på Bartlett,

University College London i slutet av sjuttioalet och början av åttiotalet. Ett försök att applicera begreppet på ett utställningssammanhang finns i C-uppsatsen *Människans rörelsemönster i utställningsrummet – en fördjupad studie i Falk Simon-utställningen*, av Maria Kahlman Lindberg i konst- och bildvetenskap vid Göteborgs Universitet, 2007: hum.gu.se/institutioner/konst-och-bildvetenskap/publikationer/uppsatser/0607-maria_kahlman_lindberg.pdf

¹⁶³ Det finns förstås konstnärer som fått möjlighet att bygga om utställningsplatsen i grunden. Men det är mer undantag än regel. Se t.ex. Michael Elmgrens och Ingar Dragsets ”Powerless Structures, fig 111,” <http://www.portikus.de/ArchiveA0105.html>. Se resonemangen kring fast och flexibel arkitektur och rum för konstnärlig forskning i Henric Benesch, *Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning*, Göteborgs universitet, 2010.

¹⁶⁴ Boris Groys, ”Politics of Installation,” *e-flux journal*, nr. 2, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/view/31>, som är en omarbetad version av en föreläsning på Whitechapel, London, 2 oktober, 2008.

¹⁶⁵ Jag intervjuade Boris Groys i Rom 4 april, 2009. Hela intervjun – ”Being democratic and universal, you are always under the accusation of being elitist ...” – finns publicerad i *ArtMonitor*, Göteborgs universitet, nr. 6, 2009, s. 183-188. Dialogen med Groys är hämtad från denna om inte annat anges.

¹⁶⁶ Ett talande exempel är IKEA-utställningen på Liljevalchs, Stockholms stads konsthall sommaren 2009 som bekostades av IKEA. Detta ledde visserligen till protester i recensionerna men inte mycket mer. När ett fåtal av Sonys produkter placerades i utställningssalarna under en period åtta år tidigare var protesterna mycket skarpare och mer högljudda.

¹⁶⁷ Jag har lagt märke till att det sällan är konstnärer som argumenterar för sin specifika frihet. I stället är det kritiker, curatorer och teoretiker som står för detta. Filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback oroar sig till exempel för att konstnärerna skulle ge upp sin frihet genom att träda in i akademien, i den konstnärliga forskningen. Högre seminarium 22 januari, 2008, Göteborgs universitet. Jag har svårt att se att det skulle vara mindre fritt inom universitetet än då man är beroende av kritiker, konstmarknad och curatorer.

¹⁶⁸ Exempel på den konstnärliga friheten är att konstnären i motsats till många andra praktiker har möjlighet att överskrida både genres och yrkesområden. Konstnärnspositionen är också skyddad i demokratier av en omfattande yttrandefrihet.

¹⁶⁹ Groys, London 2009.

¹⁷⁰ Visserligen försöker Groys inkludera frilanscuratorn i resonemanget som varande en institution i sig, men jag är inte säker på att han lyckas. Frilanscuratorn arbetar ofta under helt andra ekonomiska villkor, men har en större frihet att inte ta hänsyn till offentligheten.

¹⁷¹ Jfr t.ex. Bruce Naumans tidiga videoverk där ateljén tycks vara både frihet och tvång, t.ex. *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967-68, 10 minuter), där konstnären utför akten i sin ateljé och Håkan Rehnbergs *Den förseglade ateljén*, 1999-2000 där ateljén är ett skulpturalt verk, labyrintiskt komplext, både slutet och transparent.

¹⁷² Se vidare avsnittet ”Jag hör röster överallt”, nedan.

¹⁷³ Groys, London, 2009.

¹⁷⁴ Jag skulle gärna sälja en del av den chimära frihet Groys beskriver mot en större makt över institutionens budget, planering osv.

¹⁷⁵ Det är svårt att inte uppfatta konstprojekt av bl. a Santiago Sierra och Pål Hollender där samhällets svaga exploateras som djupt moraliska projekt där konstnärernas omoral skall spegla av omvärldens omoral.

¹⁷⁶ Groys, London 2009.

¹⁷⁷ ”But I hear *voices* in everything and the dialogical relationships between them”, Voloshinov/Bachtin, 1988. s. 4. Citatet är hämtat från *Kmetodologii gumanitarnykh nauk*, i M. M. Bakhtin *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva, 1979, s. 372.

(Shukman 1988, s.4). Bachtin skriver detta som en kommentar till den strukturalism som han uppfattar som i negativ mening mekanisk. Jag har inte gjort en helt lyckad översättning men den fungerar bra som rubrik för mitt arbete.

¹⁷⁸ Det musikaliska begreppet polyfoni skall här inte blandas samman med Bachtins hjälpbegrepp polyfoni, som han applicerar på Dostojevskijs romaner. Bachtin använder begreppet som en metafor.

¹⁷⁹ Bachtin 1991 (1963), s. 71.

¹⁸⁰ Bachtin 1991 (1963), s. 191.

¹⁸¹ Bachtin, 1991, s. 11.

¹⁸² Bachtin, 1991, s. 10.

¹⁸³ Bachtin, 1991, s. 73.

¹⁸⁴ Bachtin, 1991 (1929), s 17.

¹⁸⁵ Bachtin, 1991 (1929), s. 23-24.

¹⁸⁶ Bachtin, 1991 (1929) s. 19.

¹⁸⁷ Bachtin, 1991 (1929), s. 18.

¹⁸⁸ Bachtin, 1997 (1990), s. 162-163.

¹⁸⁹ Bachtin, 1991 (1929) s 32.

¹⁹⁰ Bachtin, 1991, s. 10.

¹⁹¹ Bachtin instämmer med Otto Kaus i att den polyfona roman som Dostojevskij uppfinner också är ett uttryck för en historisk situation. Grogrunden fanns i den individbaserade kapitalism som bröt in i det kollektiva ryska samhället. ”Därmed skapades de objektiva förutsättningarna för den polyfona romanens mångskiktighet och mångstämmighet.”, Bachtin 1991 (1963), s. 25.

¹⁹² Bachtin, 1991 (1963), s. 32.

¹⁹³ Bachtin, i Hættner m fl. red. 1997, s. 210-211.

¹⁹⁴ Bachtin, 1991 (1963), s. 268.

¹⁹⁵ Bachtin, 1991 (1963), s. 21.

¹⁹⁶ Inte minst utställningen *Taking Over*, 2003, på BildMuseet, Umeå ägnades åt denna problematik.

¹⁹⁷ Horace Engdahl, ”Flämtningar”, *Beröringens ABC*, Stockholm 1995, s. 160.

Engdahl skriver vidare en ”permanent prominell kris” hos Beckett. Dessa förblandningar av rösters upphov i en litterär text skulle kunna diskuteras inom ramen före Bachtins tänkande. Detta tvångsmässiga försvar finns det spår av i mina dialoger, men

inte minst i Ordinovs dialogiska monolog i *Anteckningar från källarhållet*. Under de skoningslösa angreppen finns något av en försvarsskrift.

¹⁹⁸ Bachtin 1991 (1963), s. 253-254.

¹⁹⁹ Med tanke på den scen Dostojevskij enligt Bachtin upprättar och de dialogiska dramer som uppförs så tycker man att dramatiken skulle kunna vara en mycket nära släkting. Men han argumenterar i stället mot den ”dramatiska dialogen i dramat och den dramatiserade dialogen i berättelseform”. De blir monologiska genom dramats krav på enhetlighet. ”I dramat måste världen vara gjord i ett enda stycke.” Bachtin 1991 (1963), s. 22-23. Jag misstänker att det moderna, och postmoderna, dramat skulle kunna fylla Bachtins önskan om dialogicitet.

²⁰⁰ Holquist, 1991 (1990), s. 169.

²⁰¹ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926).

²⁰² Jag vågar mig inte på en översättning av detta mångtydiga och ofta vaga ord. På ryska är det enligt uppgift än mer öppet för tolkningar.

²⁰³ Med intonation avses i vid och ibland överförd bemärkelse det sätt på vilket någonting sägs, alltså hur en person påverkar talets innehåll genom frasering, röststyrka, signalering av attityder och emotioner. Naionalencyklopedin, Bra Böcker AB, Höganäs, 1992.

²⁰⁴ I detta kan man tänka sig en implicit kritik av marxismens tro på historiska orsakssammanhang.

²⁰⁵ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 12.

²⁰⁶ Ung. en underförstådd, en tyst dialog.

²⁰⁷ Ännu en gränsföreteelse hos Bachtin. Hans Författare befinner sig också på en tangentlinje.

²⁰⁸ Bachtin, 1991 (1929), s. 253-254.

²⁰⁹ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 14-15.

²¹⁰ Begreppet ”supporting chorus” skulle kunna utvecklas och kopplas till Pierre Bourdieus sociologiska begreppsapparat. Man skulle då förutom sociala situationer tala om större sammanhang där personer inom ett fält kan agera tillsammans. Och personer som delar habitus och social ställning på andra vis kan omfatta en konsensus som utgör en fond för en gemensam förståelse genom intonationen.

²¹¹ Jfr Hirvi- Ijäs, 2007, s. 85-89.

²¹² Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 14.

²¹³ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 15.

²¹⁴ Ännu en lekmetafor smyger sig på. I breakdance finns begreppet cirkell en cirkel). Detta berör frågan om samtidighet, om de tre samtidigt och jämbördigt interagerar eller om de tar vid respektive träder tillbaka. Alternativet till interaktion skulle vara det metaforiska, triangulära torget i videon

²¹⁵ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 18.

²¹⁶ Med diskurs förstås här, enligt textens engelska utgivare: Language in its uttered, outward form. (Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926) s. 154.)

²¹⁷ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 18.

²¹⁸ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 27.

²¹⁹ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 27.

²²⁰ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 19.

²²¹ Roland Barthes hävdar för sin del att det just är lexikon författaren bär i vårt inre och det är där han eller hon hämtar orden till textbyggena. Barthes, 1977 (1968), s. 147.

²²² Holquist, 1991 (1990), s. 27.

²²³ Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 16.

²²⁴ Denna idé om en potential i verket kan tyckas detsamma som det curaterande en curator utför. Men det finns en avsevärd skillnad i detta att betrakta just den professionelle curatören som en läkande kraft och att mer generellt förstå en åskådare/lyssnare/betraktare som personer

FOTNOTER DEL III

¹ Detta är en del av forskningsprojektet *Passionen för det reala*, kopplat till den konstnärliga fakulteten i Göteborg.

² Se t.ex. översikten och resonemangen Alf Rehn *Gåvan i dag*, www.pinkmachine.com/PMP/pmb3.pdf, Stockholm, 2006.

³ *More and More: Candide*, 2003

⁴ *Återköp*, 2010.

⁵ Se t. ex Voloshinov/Bachtin, 1988 (1926), s. 27.

⁶ Holquist, 1991 (1990) s. 84.

⁷ Se avsnittet ”Begrepp som skulptur” ovan.

⁸ Otto von Busch, *FASHION.able, hacktivism and engaged fashion design*, Göteborg, 2008. s. 76.

⁹ von Busch, 2008. s. 77.

¹⁰ Se t ex. Zoë Sheehan Saldaña, *Faded Glory Ruched Shoulder Tank (China Red)*, 2003, <http://www.zoeshsheehan.com> Släktskapet finns också med mitt verk *En mulen dag, perfekt promenadväder*, 1995, där jag låtit göra handsydd lätt förminskade kopior av konfektionsplagg som tre personer bär under en resa till Efesos på ett upphittat fotografi från början av 1990-talet. Zoë Sheehan Saldañas skall nu delta med ett verk i min avhandlingsutställning på Malmö konstmuseum.

¹¹ Daniel Spoerri, (1962).

¹² Se mer om regin av videon i avsnittet ”Intonationen” ovan.

¹³ Eruptionen kommer att behandlas i kapitlet ”Spin-Off!”, nedan.

¹⁴ Jfr begreppet distansering ovan.

¹⁵ Jag upptäckte också i efterhand en referens till Moderna Museets utställning *Sår* då museet återinvigdes 1998: ”Som titeln antyder fokuserar *Sår* på konst som fötts ur personliga eller sociala spänningar, genom splittring eller smärta, och som skär genom den konventionella kulturens släta och behagliga yta.

<http://www.modernamuseet.se/v2/templates/template1.asp?id=441>

¹⁶ Verket visades på Moderna Museet i Stockholm och föreläsningkvällen *Om omtagningar*, ägde rum på Moderna Museet, 16/8, 2006. Utöver Gerge föreläste en filmregissör och en elitidrottstränare.

¹⁷ Gerge, 16/8, 2006.

¹⁸ Ur textmanuset till *På återbesök i Thessaloniki*.

¹⁹ Gerge, 16/8, 2006.

²⁰ Bachtin, 1997 (1990), s. 71.

²¹ Bachtin, 1997 (1990), s. 71.

²² Bachtin, 2007 (1929), s. 336-337.

²³ Bachtin, 1997 (1990). s. 76.

²⁴ Bachtin, 1997 (1990). s. 76.

²⁵ Bachtin, 2007 (1929). s. 373.

²⁶ Bachtin, 2007 (1929). s. 377.

²⁷ Bachtin, 1997 (1990), s. 76.

²⁸ Generellt sett är konstvideon ett intressant fall av kronotop eftersom den ofta är icke-

linjär och loopad. Denna cirkelrörelse, upprepning, är i utställningssammanhang ofta i formell mening likt tidspotentialerna uppträdda på den horisontalitet som besökarens vandring mellan verken på en utställningsplats utgör. Detta är en väsentlig kronotop i dessa sammanhang.

²⁹ Om Francis Alÿs, se t ex. Carlos Basualdo, "Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance", ArtForum, april, 1999.

³⁰ Siri Hustvedt, *Sorgesång*, övers. Rose-Marie Nielsen, Norstedts, Stockholm, 2009, orig. 2008, s. 105.

³¹ Bachtin 1997 (1990), s. 76.

³² Imre Kertész, *Kaddish för ett ofött barn*, Norstedts, Stockholm 1996, (Orig. 1990).

³³ Imre Kertész: *Heureka!* Nobel föreläsning 2002,

<http://www.svenskaakademien.se/web/6bca13f1-bec9-44b6-812c-a1f4fe923b89.aspx>

³⁴ Madeleine Gustafsson beskriver Kertész bok så här: "It is a thin little book, a single long, droning distraught monologue that never lets go, a little like the books of Thomas Bernhard. The meandering but, in all its complexity, completely clear prose, has a suggestiveness that also pulls the most reluctant reader into its argumentation."

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/articles/gustafsson/index.html

³⁵ Kertész, 1996 (1990), s. 50-51 Jfr Kertész beskrivning av sina berättelser som spunna av brokiga trådar – som mindre berättelser, med resonemangen längre fram om mikroberättelser och Bachtins analys av Dantes *Inferno* i föregående avsnitt.

³⁶ Thomas Bernhard, *Helt enkelt komplicerat och andra texter*, Norstedts, Stockholm, 1991, s. 176-177.

³⁷ Thomas Bernhard, *Utplåning. Ett sönderfall*, Norstedts, Stockholm, 1993, (orig ty. 1986), s. 424.

³⁸ Emma Corkhill framförde *Spin-Off*-texten under seminariet *The Art and Text* i Göteborg 2009. Någon talade. Det hade förstås betydelse. Men inte i det att texten nu fick en tydlig avsändare utan att den fick en annan karaktär. Den blev mindre skådespelad eftersom detta inte är hennes yrke, och därför mer personlig i sin försiktighet parad med innehållets styrka.

³⁹ Bachtin, 1991 (1929), s. 253-254.

⁴⁰ Se Lars Lönnroth, "Nid som talakt och performance", i Claésson m fl (red), 2010, s 407-414. Här tar Lars Lönnroth sitt begrepp "den dubbla scenen", där detta sammanfallande av röster sker, ett sammanfallande av berättelsens och berättarens scen.

⁴¹ Foucault, Stockholm/Stehag 2008 (1969), s. 79.

⁴² Bachtin, 2007, (1929), s. 388.

⁴³ Bachtin, 2007 (1929), s. 384.

⁴⁴ I mitt videoverk *Christophe & Christophe* 1998, har två personer, i varsin video, till uppgift att säga ett nytt ord i sekunden åtta gånger. Filmerna installeras parallellt och gestaltar sådant som likhet, skillnad, misslyckande, seger, lingvistisk tävling, kontroll och kontrollförlust. Panurge utför en liknande exercis hos Rabelais när han upprepar couillon (testikel) ethundrafemtio gånger, varje gång åtföljt av ett olikartat epitet. Bachtin, 2007 (1929), s. 385-387.

⁴⁵ Luis Buñuel *Min sista suck*, Norstedts, Stockholm, 1983. Nedtecknad av Jean-Claude Carrière. Orig på fr. 1982.

⁴⁶ När jag läser om kapitlet om trummorna i Calanda visar det sig att minnet spelat mig ett spratt. Det som var centralt för mig avhandlas på två och en halv sida.

Trumduellerna som jag burit med mig beskrivs endast så här: ”När två grupper, som följer olika rytmer, stöter samman i ett gathörn, ställer de sig ansikte mot ansikte och då får man lyssna till en veritabel rytmkollision, som kan vara en timme eller mer. den svagare gruppen förenar sig till slut med den starkare. Buñuel, 1983, s. 25.

⁴⁷ Luis Buñuel använde sig av trummandet som bakgrundsljud i flera av sina filmer. Hans son Juan Luis Buñuel gjorde en dokumentär om trummandet, *Calanda* 1966 Den är svår att få tag på. Men jag fann en VHS-kopia på Buñuelinstitutet i Calanda. Där kan man se att de civila trumscenerna vi filmade också ägde rum på 60-talet. Jag upptäcker 2010 att Juan Luis Buñuel följt upp sin film med en ny dokumentär (som har visats på några filmfestivaler): *Calanda: 40 Years Later*, 2007. Alltså inspelad på påsken året innan min inspelning. Det hade förstås varit en lyckträff om jag kommit i väg ett år tidigare (plan på detta fanns) och funnit mig stå jämte Juan Luis Buñuel på Calandas torg. Då hade min film också kommit att handla om honom.

⁴⁸ <http://www.maestrazgo.org/rutadeltambor/a/eng/calanda1.html>

⁴⁹ Torgtriangelns sidor utgörs av kyrkan, barerna och affärerna.

⁵⁰ Bachtin, 1997 (1990), s. 55.

⁵¹ Jag frågar i ett e-mail en engelskspråkig god vän om råd vad gäller titeln på min video från Calanda. Mitt förslag är *Sharing the Square*. ”it seems that the concept of a town square is a little odd in America, as we have a different kind of community topography--instead of centers, we have walkways--sidewalks--so we would often speak of sharing the sidewalk.” Detta kastar ett skarpt ljus över skillnaderna i europeisk och amerikansk historia, inte minst vad gäller demokratin och sättet att leva i städer. En annan bekant som lever den gamla europeiska staden Dublin har inga problem med titeln. Men för tydlighetens skull ändrar jag den till *Sharing a Square*, där framför allt det versala S:et undviker förväxlingen med en fyrkant.

⁵² Bachtin, 1997 (1990), s. 55.

⁵³ Under kyrkomötet Det Tridentiska mötet i Trento 1545-63 beslutades att bikten också skulle avse tankar och känslor. Det har hävdats att detta beslut födde det moderna europeiska subjektet med ett definierat inre. Snarare bör man nog se det som att denna idé om människas inre som utvecklades under ett par årtusenden, slutgiltigt befästes i detta beslut.

⁵⁴ Bachtin, 1997 (1990), s. 55.

⁵⁵ Bachtin, 1997 (1990), s. 55.

⁵⁶ Det finns här en intressant historisk bakgrund i det att Bachtin författar detta under Stalintiden där det – i varje fall officiellt – rådde ett särskilt slags offentlighetskultur med avlyssning, angiveri etc.

⁵⁷ Kanske är det detta energibegrepp Lefebvre syftar på då han diskuterar rytm och musik. Han menar att musiken, ljudet inte bara är tid, den måste också manifesteras i rummet. Men *rum-tiden* kräver en tredje komponent, *energi*: ”These three terms are necessary for describing and analysing cosmological reality.” Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, övers. Stuart Elden och Gerald Moore, Continuum, New York, 2004, fr orig 1992, s. 60.

- ⁵⁸ Bachtin, 1991 (1929), s 62-63.
- ⁵⁹ Bachtin, 1991 (1929) s. 56.
- ⁶⁰ Bachtin, 1991 (1929), s. 56-57. Platon ägnade sig i viss mån åt en läpparnas bekännelse. Hans dialoger har karaktären av ett slags riggade monologer där Sokrates motpart i stort fungerar som ett slags slaktoffer på vägen till en förutbestämd slutsats. Bachtin anser att de tidiga dialogerna har en äkta dialogisk karaktär men att de senare dialogerna snarare är monologiska Bachtin 1991 (1963), s 118.
- ⁶¹ Bachtin, 1991 (1929), s. 47.
- ⁶² Bachtin, 1991 (1929), s. 65
- ⁶³ Alberro, m fl red, 2007, s. 9. Henry Geldzahler (1935-1994) legendarisk curator och skribent som bl. a verkade vid Metropolitanmuséet i New York.
- ⁶⁴ <http://www.warholstars.org/chron/edie66n21.html> Irving Sandler, amerikansk konstkritiker.
- ⁶⁵ Bernstein, 2008. Artefaktion, från eng. artifice.
- ⁶⁶ Bernstein, 2008, s. 84.
- ⁶⁷ Magnus William-Olsson, ”Fel, fel – och ändå så rätt”, Aftonbladet, 19/7, 2005, i en recension av Jesper Olssons avhandling: *ALFABETETS ANVÄNDNING, Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholms universitet, 2005.
- ⁶⁸ Bernstein kategoriserar dock surrealismen som absorbtiv, som avtäckandet av en verklighet och inte konstruerad. s. 100.
- ⁶⁹ Anna Hellman Vold, *Adaption och subversion - Återbruk, mening och nonsens i Block av Ulf Karl Olov Nilsson*, C-uppsats, Södertörns högskola, 2007.
- ⁷⁰ Bernstein, 2008, s. 84.
- ⁷¹ I detta finns en romantisk, symbiotisk längtan som levt vidare i modernismen, inte minst i Erik Lindegrens klassiska rader: ”någonstans inom oss är vi alltid här och nu, är vi alltid du intill förväxling och förblandning [...] ur dikten *Arioso*, i *Sviter*, Bonniers, Stockholm, 1947. Man skulle kunna förstå detta som textens och läsarens längtan efter förening.
- ⁷² Bernstein, 2008, s.113.
- ⁷³ Bernstein, 2008, s. 114.
- ⁷⁴ Magnus Ljunggren, ”Språklig futurist ville bryta vårt vaneseende”, SvD, under strecket, 5/5, 2007.
- ⁷⁵ Aspelin m.fl. 1971, Sjklovskij, s. 61.
- ⁷⁶ Aspelin m.fl., 1971. Sjklovskij, s. 51.
- ⁷⁷ Jag kommer att tänka på en rolig historia som verkar handla om hur automatiseringsprocessen skenar: Ett sällskap sitter på en restaurang. En man säger 34! Alla, utom John, brister ut i skratt. Varför skrattar ni, undrar han. Jo, berättar hans bordsgranne, det är en rolig historia, en sådan numrerad historia man finner i kinesiska lyckokakor. Någon minut senare utbrister en dam i sällskapet: 22! Alla, utom John, viker sig av skratt. John, som känner sig utanför, tar sats och säger med hög röst: 15! De andra ser på honom, men ingen skrattar. Varför skrattar ni inte åt min historia, frågar han. Det är inte en historia som det passar sig att berätta vid ett matbord, får han veta. Senare, när sällskapet kommit till kaffét, äskar en av gästerna tystnad, och utbrister sedan 32! Då

vet skrattanfallen inga gränser. Alla, utom John, storknar av skratt och tårarna rinner nerför deras kinder. När de till slut lugnat ner sig dristar sig John till att fråga vad som var så särskilt fantastiskt med just denna historia. Han får då veta att den inte bara var otroligt rolig utan också att ingen av dem hört den förut.

⁷⁸ Bernstein, 2008, s. 86.

⁷⁹ Bernstein, 2008, s. 117

⁸⁰ Jesper Olsson, *ALFABETETS ANVÄNDNING, Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholms universitet, 2005 s.22, citerat ur Hellman Vold, 2007.

⁸¹ *Step by Step, ett första utkast*, utställning på Gotlands konstmuseum 30/6-16/9, 2007.

⁸² Bachtin, 1991 (1929), s. 256.

⁸³ Jfr begreppet ”vittneslitteratur”, introducerat på svenska av Horace Engdahl i ett akademital, *Jag var där, jag såg, jag kan berätta!* publicerat i DN, 2001, 29/12. Denna litteratur som återger händelser som bevittnats av författaren. Den är någonting annat än ren fiktion, ’ven om de inte alltid kan skiljas åt: ”Det är också uppenbart att vittnesmålet låter sig härmas likt alla andra sätt att använda språket. Särskilt romanen är ju, som Bachtin visade, framför allt en avbildning av språkliga hållningar och inte av någon omedelbar verklighet. Genom att simulera ögonvittnets position kan den förslagne författaren ge en obefogad autenticitet åt sin text.”

⁸⁴ Det är ett verk som jag inte bara tycker mycket om utan som jag känner mig så pass nära att jag skulle vilja ha gjort det själv.

⁸⁵ Bachtin, 1991 (1929), s. 49.

⁸⁶ Bachtin, 1991 (1929), s. 26-27.

⁸⁷ Bachtin, 1991 (1929), s. 270-280.

⁸⁸ Se avsnittet om ”Sleeper”.

⁸⁹ Ilya Kabakov är dess stora stjärna och i hans Moskva-ateljé bedrivs nu konstskolan ICA under ledning av Joseph Backstein, som var en viktig skribent för moskvakonceptualisterna. Han har också, bl.a. initierat Moskviabiennalen.

⁹⁰ Margareta Attius Sohlman, ”Kunskapare och observatörer i 1600-talets Ryssland och Sverige: Petrus Petrejus, Grigorij Kotosjichin och Erich Palmquist”, *Bröd och salt, svenska kulturkontakter med öst*, red. Roger Gyllin, Ingvar Svanberg och Ingrid Söhrman, Slaviska institutionen, Uppsala universitet 1998, s. 9-28.

⁹¹ Erich Palmquist, Någre vidh sidste kongl. ambassaden till tsaren i Muskou gjorde observationer öfver Rysslandh, des vägar, pass medh fästningar och grantzer sammandragne : Aff Erich Palmquist. Anno 1674, Stockholm, 1898. Denna redigerade sammanställning av Palmquists rapport trycktes i 75 exemplar. Palmquist hade lärt sig teckna av Erik Dahlberg.

⁹² Aleksandr Radisjtjev, *En resa från Petersburg till Moskva*, översättning Lars Erik Blomqvist, W&W, Stockholm, 1978, (Ry. orig 1790), sid. 11. Men detta är egentligen i sin tur ett citat ur Vasilij Trediakovskijs ”Telemachiaden”, del II, bok XVIII, vers 514.

⁹³ Attius Sohlman, 1998, s. 24.

⁹⁴ Vad gäller fördomar om Ryssland och ryssar, se också: Gennadij Kovalenko, ”Sverige och Ryssland under 1600-talet. Några episoder ur det politiska och kulturella livet. Scriptum nr. 40, Umeå universitet, Umeå, 1995. Resumé på svenska, s. 9.

⁹⁵ Jag tillverkade 1987 ett par tredimensionella citattecken, lämnade ett hemma och

transporterade det andra till Beijing, där det lämnades.

⁹⁶ Borges, 2007 (1939). s. 58-71.

⁹⁷ 1/4 öre var ingen stor summa på Drottning Kristinas och Palmquists tid. 1645 skall det ha motsvarat cirka tjugofem kronor i dagens penningvärde. Beroende på kvalitet tycks priset i svensk mynthandel ligga mellan 100-650 kr stycket. Min kostnad var dock betydligt lägre då mynten såldes ut eftersom butiken skulle stängas.

⁹⁸ Nils Ludvig Rasmusson, "Ryska mynt i Sverige och svenska mynt i Ryssland under 1600-talet", *Fornvännen 1940*, Stockholm, 1940, s. 221.

⁹⁹ Spionens uppdrag påminner om instruktionen i konceptkonsten, och förstås också om matreceptet.

¹⁰⁰ Se vidare i resonemangen kring upprepning, och Derridas begrepp supplement, nedan.

¹⁰¹ Antoine Bello, *Les falsificateurs*, Paris, 2007.

¹⁰² "Nergrävda festligheter till heders igen", *Dagens Nyheter*, kulturdelen 9/6, 2010.

¹⁰³ Claire Rosenberg (AFP), "Excavation throws up 1980s lunch", 2/6 2010, http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5hW_ZmpEPdtpiexcGmo4jTmbmfDmQ

¹⁰⁴ Mina källor är Kristin M. Romey, *God's Hands' Did the Devil's Work. Archaeology*, 00038113, Jan/Feb 2001, Vol. 54, nr. 1 och Yoko Taku-Drobin, *Arkeologen som planterade sina fynd*, SvD, Under strecket, 30 okt. 2001.

¹⁰⁵ Jag hade planerat att göra en kortfilm om Fujimura inom ramen för avhandlingen, men berättelsen fick i stället sin plats här.

¹⁰⁶ Taku-Drobin, 2001, och telefonsamtal med Yoko Taku-Drobin 12 september, 2009.

¹⁰⁷ Telefonsamtal med Yoko Taku-Drobin 12 september, 2009.

¹⁰⁸ Magnus Bårtås, *You Told Me, work stories and video essays*, ArtMonitor, Göteborg, 2010, s.45-64.

¹⁰⁹ Författare kan närma sig konsten från sitt håll. Winfried Georg Sebald har t ex använt sig av dokumentära fotografier för att skapa fiktiva berättelser.

¹¹⁰ Se vidare Boris Groys, "The Retechnization of Art", *Parkett* nr 72, Zürich, 2004, special pages, s. 5. Han menar t o m med att "the process of documentantationis not an externalrecord of artistic decisions, it is intrinsic to the decision-making process itself: no decision without documentation."

¹¹¹ Benjamin Buchloh såg tidigt hur "[The] aesthetics of administration" under 1960- och 1970-talen förvandlats till "The administrator of aesthetics". Citat ur Miwon Kwon, *One Place After Another, Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press London, 2004 (orig. 2002), s. 51.

¹¹² Vilket inte innebär att man måste leka allvarliga, kontrollerade och behärskade lekar som Platon rekommenderar, Jacques Derrida, *Apoteket*, Propexus, Lund, 2007, övers. Jan Stolpe, fr. orig. 1972, s. 127.

¹¹³ Jfr. mina två e-mailbaserade verk *Smart Plants* (2004) och *The Golden Everlasting* (2003), som båda är "misslyckade", e-mailbaerade verk. Dessa är dock genomförda innan den konstnärliga forskningen tog vid. Dessa typer av verk ligger nära litteraturen och journalistiken. Det finns förstås risker med att konstprojekt inom akademien blir texter om icke-realiserade projekt. Man tappar då kontakt med det gängse konstlivet

och sluter sig.

¹¹⁴ Leslie Johnson är rektor vid Konsthögskolan Valand, Göteborg.

¹¹⁵ John Le Carré, *Mord i högre skolan*, övers. Pelle Fritz-Crone, Reading, Berkshire, 1987. Eng. orig. 1962. Detta är Le Carrés första och inte helt lyckade roman om Smiley, i jämförelse med mullvadentrilogin som kom några år senare, efter genombrottet med *Spionen som kom in från kylan*.

¹¹⁶ John Le Carré, *Den lilla trumslagarflickan*, övers. Sam J Lundwall, Bra Böcker, Höganäs, 1983. (Eng orig. 1983.)

¹¹⁷ Jacques Derrida, *Apoteket*, Propexus, Lund, 2007, övers. Jan Stolpe, fr. orig. 1972, ”Platons apotek” s. 96. Etymologin för farmakeus se not 54, s. 98.

¹¹⁸ Bachtin, (1929) 2007.

¹¹⁹ Bachtin, 2007 (1929), s. 373.

¹²⁰ Bachtin, 2007 (1929), s. 159.

¹²¹ Ambivalens är samma ord på ryska och franska.

¹²² Derrida, 2007 (1972), s. 20.

¹²³ Bachtin, 1991 (1929), s. 135.

¹²⁴ Bachtin, 2007 (1929), s. 385-387.

¹²⁵ Bachtin, 2007 (1929), s. 300.

¹²⁶ Bachtin, 2007 (1929), s. 153.

¹²⁷ Jfr *Sharing a Square*.

¹²⁸ Bachtin, 2007 (1929). s. 153.

¹²⁹ Det är märkligt att Derrida i denna text aldrig inte hänvisar till Bachtin då det finns många i mitt tycke självklara kopplingar dem emellan. För andra likheter mellan dessa filosofer, se t.ex. J. F. MacCannel, ”The Temporality of Textuality: Bakhtin and Derrida”, *MLN*, vol. 100, Nr. 5, Comparative Literature, dec. 1985, s. 968-988.

¹³⁰ Bachtin, 2007 (1929), s. 23.

¹³¹ Lennart Palmqvist, *Utställningsrum*, Akantus bokförlag, 2005.

¹³² Filmen är från 1972 och bygger på Stanislaw Lems roman med samma namn (1961).

Referenser

LITTERATUR

- Alexander Alberro, Alice Zimmerman, Benjamin H. D. Buchloh och David Batchelor, *Lawrence Weiner*, Phaidon Press, New York, 2007, första utg. 1998.
- Graham Allen, *Intertextuality*, The New Critical Idiom, Routledge, London, 2000.
- Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen*, Litauen 2008.
- Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, red, *Form och struktur, litteraturvetenskapliga texter i urval*, Pan/Norstedts, Stockholm 1971.
- Margareta Attius Sohlman, ”Kunskapare och observatörer i 1600-talets Ryssland och Sverige: Petrus Petrejus, Grigorij Kotosjichin och Erich Palmquist”. *Bröd och salt, svenska kulturkontakter med öst*, red. Roger Gyllin, Ingvar Svanberg och Ingrid Söhrman, Slaviska institutionen, Uppsala universitet 1998.
- Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo, 1997. Första sv. utg. 1991. Övers. Johan Öberg. En samling essäer från olika tider, publ. på ry. 1990.
- *Dostojevskijs poetik*, Anthropos, Gråbo, 1991. Övers. Lars Fyhr och Johan Öberg. Ry. orig. 1929.
- Bearbetat översättning, Anthropos, Gråbo, 2010.
- *Författaren och hjälten*, Anthropos, Gråbo, 2000, övers. Kajsa Öberg Lindsten. Orig. publ. på ry. 1979 och 1986.
- *Rabelais och skattets historia*, Anthropos, Gråbo, 2007, första. utg 1986. Övers. Lars Fyhr. Ry. orig. 1929.
- ”Frågan om talgenrer”, i *Genreteori*, red Eva Haettner Aurelius och Thomas Götselius, Studentlitteratur, Lund, 1997. Förf. 1952-53.
- Michail Bachtin, (Valentin Voloshinov), ”Discourse in life and discourse

- in poetry: questions of sociological poetics”, 1926 i Ann Shukman red. *Bakhtin School Papers*, RTP Publications, Oxford 1988, första utg. 1983, övers. John Richmond.
- Roland Barthes, *S/Z*, Bo Cavefors förlag, Staffanstorp, 1975.
Fr. orig. 1970.
- ”The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977. Fr. orig. 1968.
- Carlos Basualdo, ”Head to toes: Francis Alÿs’s paths of resistance”, *ArtForum*, april, 1999.
- Antoine Bello, *Les falsificateurs*, Gallimard, Paris, 2007.
- Henric Benesch, *Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning*, Göteborgs universitet, 2010.
- Thomas Bernhard, *Helt enkelt komplicerat och andra texter*, Norstedts, Stockholm, 1991.
- *Utplåning. Ett sönderfall*, Norstedts, Stockholm, 1993, Ty. orig 1986.
- Charles Bernstein, *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerma*, OEI Editör, 2008.
- Michael Biggs, ”Lära av erfarenhet: Sätt att närma sig erfarenhetsdelen i praktikbaserad forskning”, *Art Monitor* nr 1, Göteborgs universitet, 2007.
- Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Stenberg, New York, 2005.
- Daniel Birnbaum, Andreas Gedin och Jan-Erik Lundström *Taking Over*, BildMuseet, Umeå, 2000.
- Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, ”Thinking Philosophy, Spatially: Jean-François Lyotard’s *Les Immatériaux* and the philosophy of the Exhibition”, Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein (red.) *Thinking Worlds, The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art*, Sternberg Press, New York, NY, 2008.
- Per-Arne Bodin, ”Dialogen är gudomlig – Michail Bachtin och det kristna ordet”, *Dagens Nyheter*, 17/11, 2000.

- Jorge Luis Borges, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”, övers. Sun Axelsson, *Fiktionser*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 2007. Spanskt orig. 1939.
- Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Symposium, Stockholm/Stehag, 1996, övers. Lars Eberhard Nyman, Johan Stierna, Bo Svensson och Brutus Östling. Fr. orig. 1984.
- Sergei Bocharov och Vadim Liapunov, ”Conversations with Bakhtin”, *PMLA*, vol. 109, nr. 5, Modern Language Association, New York, 1994.
- David M. Boje, ”Carnavalesque Resistance to Global Spectacle: a Critical Postmodern Theory of Public Administration”, *Administrative Theory & Praxis* Vol. 23, nr. 3, 2001, Phoenix, 2001.
- Luis Buñuel *Min sista suck*, Stockholm Norstedts, 1983. Nedtecknad av Jean-Claude Carrière. Orig på fr. 1982.
- Otto von Busch, *FASHION.able, hacktivism and engaged fashion design*, Göteborg, 2008.
- Magnus Bårtås, *You Told Me – Work stories and video essays*, Göteborgs universitet, 2010
- Louis-Ferdinand Céline *Resa till nattens ände*, Gebers, Stockholm 1971. Övers. Bjurström, C. G. Fr. orig. 1932.
- Ruth Coate, *Christianity in Bakhtin. God and the Exiled Author*, Cambridge University Press, New York, 1999.
- David Chandler, *Semiotics, The Basics*, Routledge, London, 2007, orig. 2002.
- Dick Claesson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom, (red), GDH, Autor, Göteborg, 2010.
- Carin Cuoni, red *Curating: Words of Wisdom, A curators Vade mecum on Contemporary Art*, New York, 2001.
- Jacques Derrida: *Writing and Difference*, Routledge, London, 1997, första utg. 1978. Övers. Allan Bass. Fr. orig. 1967.

Jacques Derrida, ”Signatur händelse kontext” i *Filosofin genom tiderna – filosofin efter 1950*, red. Konrad Marc-Wogau, Staffan Carlshamre. Lars Bergström, Bokförlaget Thales, Stockholm 2000, övers. av Mats Rosengren. Fr. orig. anförande vid Congrès international des Sociétés de philosophie de langue français, Montreal, augusti 1971.

Jacques Derrida, *Apoteket*, Propexus, Lund, 2007, övers. Jan Stolpe, fr. orig. 1972.

Horace Engdahl, ”Jag var där, jag såg, jag kan berätta!”
DN, 29/12, 2001.

– *Beröringens ABC*, Bonniers, Stockholm 2005, orig. 1995.

Michel Foucault, *Diskursens ordning*, Brutus Östlings bokförlag, Stockholm/Stehag, 1993, övers. Mats Rosengren. Fr. orig. 1971.

Michel Foucault, ”Vad är en författare?” i *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius och Ulf Olsson, Brutus Östlings bokförlag, Stockholm/Stehag 2008. Den ursprungliga essän, här något bearbetad, publicerades 1969.

Andreas Fredriksson, ”Framtidens forskning formas i Göteborg – reportage om Konstnärlig fakultet vid Göteborgs universitet”. Intervju med Hans Hedberg i *Metodik och praktik – årsbok 2005 om Konstnärlig FoU Vetenskapsrådet*.

Michael Gardiner, *The Dialogics of Critique – M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, Routledge, London och New York, 1992.

Andreas Gedin, ”Being democratic and universal, you are always under the accusation of being elitist”, *ArtMonitor*, Göteborgs universitet, nr. 6, 2009

BIT BY BIT, Encyklopedia, Stockholm, 2009.

Nelson Goodman och Catherine Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy*, Hackett, USA, 1988.

Boris Groys, ”The Retechnization of Art”, *Parkett* nr 72, Zürich, 2004.

- Eva Haettner Aurelius och Thomas Götselius red, *Genreteori*, Studentlitteratur, Lund, 1997
- Gunnar D Hansson: ”Columbi enkrona. Behövs poetik? Finns det regler?” litterargestaltning.gu.se/docs/handledardocs/gdh_essayer.pdf, 2009.
- Gunnar D Hansson, ”Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?” i *ArtMonitor* nr 1, Göteborgs universitet, 2007.
- Mika Hannula, Juha Suoranta och Tere Vadén, *Artistic Research*, Konsthögskolan, Helsingfors, 2005.
- Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge University Press, New York, 2008, orig. 1995.
- Hans Hedberg intervjuad av Andreas Fredriksson, ”Framtidens forskning formas i Göteborg – reportage om Konstnärlig fakultet vid Göteborgs universitet”, *Metod och Praktik – Årsbok 2005 om Konstnärlig FoU*, Vetenskapsrådet, 2005.
- Nathalie Heinich and Michael Pollak, ”Museum curator to exhibition Auteur: inventing a singular position”, i R. Greenberg, B. W Ferguson och S. Nairne, red, *Thinking About Exhibitions*, 2007. Första utg. 1996.
- Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gesten — om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*, Raster förlag, Stockholm, 2007.
- Jens Hoffman, ”A Certain Tendency of Curating” i Paul O’Neill, red. *Curating subjects*, Occasional Table, London 2007.
- Julian Holloway och James Kneale, ”Michail Bakhtin, Dialogics of Space”, i *Thinking Space*, red. Mike Crang och Nigel Thrift, Routledge, London, 2007, orig. 2000.
- Michael Holquist, *Bakhtin and his World*, Routledge, London, 1991, första utg. 1990.
- Siri Hustvedt, *Sorgesång*, övers. Rose-Marie Nielsen, Norstedts, Stockholm, 2009.

Aldous Huxley *Collected Essay*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1958, första utg. 1923.

Claes Hylinger, *Dagens Nyheter*, 19/3, 1982.

Ivar-Lo Johansson, *Pubertet*, 1978, hämtat från

<http://goto.glocalnet.net/ivarlo/formen.htm>

Ryszard Kapuscinski, *Ebenholts, Bonniers*, Stockholm, 2000.

Övers. Anders Bodegård, orig. 1998.

Imre Kertész, *Kaddish för ett ofött barn*, Norstedts, Stockholm 1996.

Övers. Ervin Rosenberg.

– *Heureka!* Nobelföreläsning 2002.

<http://www.svenskaakademien.se/web/6bca13f1-bec9-44b6-812c-a1f4fe923b89.aspx>

Sören Kierkegaard, *Uppreningen*, Nimrod, Reboda, 1995. Övers.

Stefan Borg, danskt orig 1843.

Gennadij Kovalenko, ”Sverige och Ryssland under 1600-talet. Några episoder ur det politiska och kulturella livet. *Scriptum* nr. 40,

Umeå universitet, Umeå, 1995

Julia Kristeva, ”Word, Dialogue, and Novel” (Fr. orig. 1966) i *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, New

York 1980, red. Leon S. Roudiez, övers. Thomas Gora,

Alice Jardin och Leon S. Roudiez.

– *Samurajerna*, Natur och kultur, övers. Agneta Lundström,

Stockholm, 1991, fr. orig. 1990.

– *Des Chinoises*, Éditions des femmes, Paris 1970.

Pia Kristoffersson och Niclas Östlind, *More and More/Mer och mer*,

Andreas Gedin, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 2003.

Miwon Kwon, *One Place After Another, Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press London, 2004 (orig. 2002).

John Le Carré, *Mord i högre skolan*, övers. Pelle Fritz-Crone, Reading,

- Birkshire, 1987. Första utg. 1965, Bonniers, Stockholm. Eng. orig. 1962.
 – *Den lilla trumslagarflickan*, övers. Sam J Lundwall, Bra Böcker, Höganäs, 1983. Eng orig. 1983.
- Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, övers. Stuart Elden och Gerald Moore, Continuum, New York, 2004. Fr orig 1992.
- Stanislaw Lem, *Solaris*, Min. obrony narod. Warszawa, 1961.
- Erik Lindegren, *Sviter*, Bonniers, Stockholm, 1947.
- Jan Ling, ”Visionen om handen och hjärnan i samspel”, *Art Monitor* nr 1, Göteborgs universitet, 2007.
- Magnus Ljunggren, ”Språklig futurist ville bryta vårt vaneseende”, *SvD*, 5/5, 2007.
- Lars Lönnroth, ”Nid som talakt och performance”, i Claésson (red) m fl , 2010.
- J. F. MacCannel, ”The Temporality of Textuality: Bakhtin and Derrida”, *MLN*, vol. 100, Nr. 5, Comparative Literature, dec. 1985.
- Vladimir Majakovskij, *För full hals*, W&W, Stockholm 1970. Ry. Orig. förf. 1929-30.
- Arne Melberg, ”Essäns tre principer (med en uppmärksam blick på Hanna Arendt)”, Dick Claésson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom, (red), *GDH*, Autor, Göteborg, 2010.
- Alexandar Mihailovic, *Corporeal Words. Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse*, Northwestern University Press, Chicago, 1997.
- Naionalencyklopedin, Bra Böcker AB, Höganäs, 1992.
- Otto Neurath, ”Protocol sentences”, (ty. orig. 1932/33), övers. George Schick, i A. J. Ayer, red. *Logical positivism*, Free Press, 1959. OEI, nr. 37-38, Göteborg, 2008.
- Jespe Olssons: *ALFABETETS ANVÄNDNING, Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI editör, Stockholms

universitet, 2005.

Erich Palmquist, *Någre vidh sidste kongl. ambassaden till tsaren i Muskou gjorde observationer öfver Rysslandh, des vägar, pass medh fästningar och grantzer sammandragne : Aff Erich Palmquist. Anno 1674*, Stockholm, 1898.

Lennart Palmqvist, *Utställningsrum*, Akantus bokförlag, 2005.

Aleksandr Radisjtjev, *En resa från Petersburg till Moskva*, översättning Lars Erik Blomqvist, W&W, Stockholm, 1978, (Ry. orig 1790), Jaques Rancière, *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg, Axl Books, Stockholm, 2006.

Nils Ludvig Rasmusson, ”Ryska mynt i Sverige och svenska mynt i Ryssland under 1600-talet”, *Fornvännen* 1940, Stockholm, 1940.

Paul Ricoeur, ”Distansering som hermeneutisk funktion”, i *Hermeneutik*, red Horace Engdahl, Ola Holmgren m. fl. Stockholm 1977.

Anhony Robbin, intervju med Robert Smithson, ”Smithson’s Non-site Sights”, 1969, i *The Collected Writings*, red Jack Flam, University of California Press, 1996.

Kristin M. Romey, ”God's Hands' Did the Devil's Work”. *Archaeology*, 00038113, Jan/feb 2001, Vol. 54, nr. 1.

Mats Rosengren, *Doxologi – en essä om kunskap*, Retorikförlaget, Åstorp, 2002.

– ”En kommentar till Michael Biggs”, *ArtMonitor* nr 1, 2007.

Paul Schimmel, ”Play Favourites” i Carin Cuoni, red *Curating: Words of Wisdom, A curators Vade mecum on Contemporary Art*, New York, 2001.

Viktor Sjklovskij, ”Konsten som grepp”, i *Form och struktur*, litteraturvetenskapliga texter i urval av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1971.

Albert Speer, *Dagbok från Spandau*, Stockholm 2000, första utg. 1976,

övers. Hans Dahlberg. Orig på ty. 1975.

Daniel Spoerri, *Topographie Anécdotée du Hasard*, Galeri Lawrence, Paris, 1962.

Michael Sprinker ”Boundless Context: Problems in Bakhtin's Linguistics”, *Poetics Today*, Duke University Press , vol. 7, nr. 1, 1986.

Elaine Sturtevant, *The Brutal Truth*, katalog, red. Udo Kittelman och Mario Kramer, Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt, 2004.

Harald Szeemann, ”Does Art Need Directors?” i Carin Cuoni, red *Curating: Words of Wisdom, A curators Vade mecum on Contemporary Art*, Independent Curators International, New York, 2001

Anders Wedberg, *Filosofins historia*, Stockholm 1958-1966.

Yoko Taku-Drobin, ”Arkeologen som planterade sina fynd”, SvD, Under strecket, 30 okt. 2001.

Glyn Thompson, *Baroness Elsa's Barrenness*, Leeds, 2009.

Anna Hellman Vold, *Adaption och subversion – Återbruk, mening och nonsens i Block av Ulf Karl Olov Nilsson*, C-uppsats, Södertörns högskola, 2007.

Lawrence Weiner, *Statements*, Louis Kellner Foundation, New York, 1968.

Magnus William-Olsson, ”Fel, fel – och ändå så rätt”, Aftonbladet, 19/7, 2005.

Valentin Voloshinov (Michail Bachtin), ”Discourse in life and discourse in poetry: questions of sociological poetics”, 1926 i Ann Shukman red. *Bakhtin School Papers*, RTP Publications, Oxford 1988, första utg.1983, övers. John Richmond.

Voltaire, *Candide eller optimisten*, Paris, 1759.

Otryckta referenser:

http://www.illinoishistory.gov/hs/pierre_menard.htm

<http://www.blogger.com/profile/12332364540756403510>;
<http://www.cs.columbia.edu/people/alumni/ms>
 Graham Allen, ”Intertextuality”, The Literary Dictionary Company
<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1229>
 Arts and Humanities Research Council (AHRC) <http://www.ahrc.ac.uk>
 Henk Borgdorff, The debate on research in the arts,
<http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>
 Craig Brandist, ”The Bakhtin Circle”, The Internet Encyklopedia of
 Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>
 Boris Groys, ”Politics of Installation,”, e-flux journal, nr. 2, 2009,
<http://www.e-flux.com/journal/view/31>
 Pål Hollender, <http://www.hollender.se/>
 Maria Kahlman Lindberg, *Människans rörelsemönster i utställnings-
 rummet – en fördjupad studie i Falk Simon-utställningen*, C-upsats i
 konst- och bildvetenskap, Göteborgs Universitet, 2007:
[hum.gu.se/institutioner/konst-och-bildveten-
 skap/publikationer/uppsatser0607/maria_kahlman_lindberg.pdf](http://hum.gu.se/institutioner/konst-och-bildvetenskap/publikationer/uppsatser0607/maria_kahlman_lindberg.pdf)
 Malmö stads hemsida, om Alexander Roslin,
<http://www.malmo.se/sok?q=roslin>
 Alf Rehn, *Gåvan i dag*, www.pinkmachine.com/PMP/pmb3.pdf,
 Stockholm, 2006.
 Claire Rosenberg (AFP) , ”Excavation throws up 1980s lunch”, 2/6
 2010,[http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5hW_Zmp
 EPdtpiexcGmo4jTmbmfDmQ](http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5hW_ZmpEPdtpiexcGmo4jTmbmfDmQ)
 Martha Rossler, hemsida, <http://www.martharosler.net/>
 Irving Sandler, <http://www.warholstars.org/chron/edie66n21.html>
 Santiago Sierra, http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php
 ”Carnival Within. An Exhibition Made in America”:
http://www.discover-us.org/discover_en/ausstellung.php

nationalencyklopedin.se

Yoko Taku-Drobin telefonsamtal, 12 september, 2009.

Staffan Westerlund, *Monologism – En Dialog med Bachtin om Maktens Poetik*, 2000, C-uppsats i sociologi, Uppsala universitet, <http://web.comhem.se/~u73704175/uppsatser/C-uppsats%20sociologi.htm>

Videointervju med Lawrence Weiner:

http://www.hillmancurtis.com/index.php?/film/watch/lawrence_weiner/

Konstverk, utställningar, filmer mm:

Fern Bayer, Peggy Gale, Chrysanthe Stathacos, curatorer, *Pasts Re-framed, Nuit Blanche*, utst. Toronto, 2006.

Ron Benners, *Maize Barbacoa*, (2006)

Juan Luis Buñuel, *Calanda*, (film), 1966

– *Calanda: 40 Years Later*, (film), 2007.

Kirk Dick och Amy Ziering Kofman, *Derrida, a documentary*, (film), 2002.

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

David Elliott och Pier Luigi Tazzi, curatorer, *Sår, mellan demokrati och förlösning i samtida konst*, Moderna Museet, Stockholm, 1998.

<http://www.modernamuseet.se/v2/templates/template1.asp?id=441>

Michael Elmgrens och Ingar Dragsets ”Powerless Structures, fig 111”, <http://www.portikus.de/ArchiveA0105.html>

Marc Evans, *Collision*, TV-serie, manus: Anthony Horowitz & Michael A. Walker; BBC, 2009.

Andrea Frazer, *Untitled*, video, 2003.

Andreas Gedin: *Stockholm-Bejing*, 1987; *Christophe &*

Christophe, 1998; *En mulen dag, perfekt promenadväder*, 1995; *Taking*

Over; utställning på BildMuseet, Umeå, 2000; *More and More* (tio

projekt på Liljevalchs konsthall, 2002-03; *More and More: Candide*, 2003; *Vi är nästan likadana* på Konsthall C, 2005; *Anna Gerge, "Om trauma"*, f16/8, 2006; *Å andra sidan* AK 28, 2006; *ISO 9000*, Galleri Index 2004; *Go, Went, Gone* 2004, *Omtagningar av ett gammalt hus*, 2004-06, *Om omtagningar*, Moderna Museet, Stockholm, 2006; *Återköp*, 2010; *Step by Step, ett första utkast*, Gotlands konstmuseum 30/6-16/9, 2007.

Dan Graham, *Time Delay Room*, video, 1974.

Gary Hustwit, *Helvetica*, video, 2007.

Miriam Jordan och Julian Jason Haladyn, curatorer, utst. *The Carnavalesque: Videos of a World Inside Out*, London, Kanada, 2008.

Jannis Kounellis, *Untitled* (installation med levande hästar), 1969.

James Luna: *The Artifact Piece*, video, 1987.

Eva Löfdahl, *The Whirling Box or from Foot to Toe*, Moderna Museet, Stockholm, 2011

Claude Manet *Dejeuner sur l'Herbe*, 1861-63.

Bruce Nauman, *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, video, 1967-68.

Walid Raad, *The Atlas Group Archive*

Rebecca Nelmore: *Wild* (performanceinstallation), 2001.

Håkan Rehnberg, *Den förseglade ateljén*, skulptur, 1999-2000.

Jerry Seinfeld, *Enough Rope*, talkshow med Andrew Denton, 26 nov. 2007. Finns bl.a på Youtube, :

<http://www.youtube.com/watch?v=HzwlxqkAPmA>

Zoë Sheehan Saldaña, *No boundaries. Lace Trim Tank (White)*, 2004

PERSONREGISTER

Registret omfattar författare, romanhjältar, konstnärer, översättare, redaktörer m fl. De tillfällen då personer anges med endast förnamn i texten är de listade på förnamn i registret. Hänvisning till författarnamn i den alfabetsiska förteckningen i referenserna ingår ej i personregistret.

A

Theodor Adorno, 33, 283
Alexander Alberro, 256-7, 267
Graham Allen, 63-6, 244, 251
Francis Alys, 180, 265, 272
Anders, 185-6, 244
Aristoteles, 90, 201
Pia Arke, 259
Kristoffer Arvidsson, 243, 251
Kurt Aspelin, 267, 278
Margareta Attius Sohlman, 211, 268, 271
Augustinus, 193
Marin Avila, 243
Sun Axelsson, 255, 273
A. J. Ayer, 248, 277

B

Joseph Backstein, 253, 268, 272
Roland Barthes, 55-6, 64, 66, 73-5, 82-3, 85, 101, 113, 129, 155, 250-54, 257, 259, 263
Allan Bass, 273
Carlos Basualdo, 265

David Batchelor, 256
Fern Bayer, 250, 281
Samuel Beckett, 62-3, 153, 155, 187, 261
Antoine Bello, 215, 269
Henric Benesch, 243, 260
Ron Benners, 47, 281
Ann-Caroline Bergström, 243
Lars Bergström, 274
Thomas Bernhard, 96, 181-83, 265
Charles Bernstein, 30, 198-03, 248, 267-68
Joseph Beuys, 104
Michael Biggs, 248, 251, 278
Daniel Birnbaum, 84, 125, 249, 253-54, 256, 259
Carl Gustaf Bjurström, 273
Angelica Blomhage, 244
Lars Erik Blomqvist, 278
Sergei Bocharov, 252
Mike Bode, 243
Anders Bodegård, 276
Per-Arne Bodin, 92, 254-55

David M. Boje, 249
Stefan Borg, 254, 276
Henk Borgdorff, 26-7, 244, 248
Jorge Luis Borges, 6, 49, 102-04,
125, 212, 255-56, 269
Pierre Bourdieu, 22-4, 247, 262
Nicolas Bourriaud, 256
Craig Brandist, 280
Berthold Brecht, 200-01
Benjamin H. D. Buchloh, 84, 113-
15, 257, 269
Juan Luis Buñuel, 266
Luis Buñuel, 188, 266
Chris Burden, 116
Otto von Busch, 243, 264
Magnus Bærtås, 218, 243, 269

C

John Cage, 195
Candide, 170, 264, 279
José Ermides Cantillo Prada, 255
Staffan Carlshamre, 273
Tina Carlsson, 243
Jean-Claude Carrière, 265, 273
Cornelius Castoriadis, 89-90,
Marcia Sá Cavalcante Schuback,
260
Louis-Ferdinand Céline, 247
Miguel de Cervantes, 102, 105,
122
David Chandler, 63, 67, 100-01,
250-51, 253, 255, 257
Charlie Chaplin, 157
Göran Christenson, 244

Dick Claésson, 248, 273, 277
Ruth Coate, 92, 254, 273
Juan Gustavo Cobo Borda, 255
Emma Corkhill, 148, 243, 265
Mike Crang, 249, 275
David Crawford, 243
Carin Cuoni, 252-53, 273, 278-79

D

Erik Dahlberg, 268
Hans Dahlberg, 257, 279
Kajsa Dahlberg, 16-7, 207, 240-41,
244
Dante, 179-81, 265
David (statyn), 106, 109, 114-15,
121-22, 159, 279, 282
David. 54, 67, 215, 243-44
Giles Deleuze, 254
Andrew Denton, 258, 282
Jacques Derrida, 21-2, 24, 41, 81-
2, 88-9, 230-32, 247, 251, 253-
255, 269-70, 277, 281
Karen Diamond, 244
Kirk Dick, 281
Fjodor Dostojevskij, 40, 80, 119,
122, 125, 141-44, 147, 185-86,
208-10, 226, 249, 251, 258-59,
261-62
Stan Douglas, 254
Ingar Dragsets, 260, 281
Marcel Duchamp, 103-04, 108,
115, 253, 256
Thierry de Duve, 248

E

Juan Manuel Echavarría, 16, 150, 205, 207, 244
Johan Edström, 15, 243
Albert Einstein, 55
Christer Ekholm, 273
Stuart Elden, 266, 277
Eleni, 177
David Elliott, 281
Michael Elmgren, 260-61
Horace Engdahl, 153, 253, 261, 268, 274, 278
Albert Engström, 160
Kajsa G. Ericsson, 243
Lars O Ericsson, 250
Arthur Evans, 217
Marc Evans, 250
Walter Evans, 103

F

Fanny, 53-4, 68, 244, 246
Rainer Maria Fassbinder, 30
Bruce W. Ferguson, 128-30, 252, 259
Jack Flam, 253, 278
Ludwik Fleck, 90
Michel Foucault, 74, 82-3, 187, 248, 252-53, 265
Frankensteins monster, 125-27, 259
Viktor Frankenstein, 126-27
Andrea Frazer, 249
Fredrik, 104, 244
Andreas Fredriksson, 248, 274

Sigmund Freud, 194, 247, 251, 285
Anna Frisk, 243
Pelle Fritz-Crone, 270
Shinichi Fujimura, 8, 209-11, 215-19, 221, 223, 225, 227, 269, 285
Lars Fyhr, 249, 271

G

Michael Gardiner, 274
Peggy Gale, 250, 281
Birgitta Gedin, 243
David Gedin, 243-44
Marika Gedin, 243
Per I Gedin, 243
Henry Geldzahler, 195, 267
Gerard Genette, 63-4, 66-7, 111
Anna Gerge, 177, 264
Vincent van Gogh, 103
Erich Gombrich, 83
Dominique Gonzales-Torres, 104
Thomas Gora, 250, 276
Graham, 64-6
Dan Graham, 18, 24, 41, 244
Reesa Greenberg, 252, 259, 275
Leonid Grossman, 153
Boris Groys, 131-39, 153, 260-61, 269
Uta Grundmann, 249
Stefan Gurt, 243
Cecilia Grönberg, 243
Gunnar, 141
Madeleine Gustafsson, 265
Gustav III, 141

Roger Gyllin, 268, 271
Thomas Götselius, 251-52, 271,
274-75

H

Eva Haettner Aurelius, 250-51,
271
Julian Jason Haladyn, 46, 48-9,
249-50
Anna Viola Hallberg, 243
Halvan, 157
Mika Hannula, 36, 41, 243-44,
247-48, 275
Gunnar D Hansson, 35, 243, 248
Julienne Hanson, 259
Kaspar Hauser, 164
Deborah J. Haynes, 46, 48, 249,
252, 255-56, 258-59
Hans Hedberg, 243, 248, 274
Kim Hedås, 243
Martin Heidegger, 134
Nathalie Heinich, 77, 252
Helan, 157
Henk, 26-7, 244
Bill Hillier, 259
Maria Hirvi-Ijäs, 121, 248, 258,
262
Jens Hoffman, 252
Anna Holgén, 243
Pål Hollender, 261
Julian Holloway, 69, 249-51, 258
Ola Holmgren, 253, 278
Michael Holquist, 29, 44, 52-3, 56,
58-9, 87, 95-6, 98, 106, 123, 125-

27, 154, 248-56, 258-59, 262-64
Anthony Horowitz, 250, 281
Tehching Hsieh, 16, 149, 244
Pontus Hultén, 157
Siri Hustvedt, 265
Gary Hustwit, 257
Aldous Huxley, 32-3, 248-9, 259
Claes Hylinger, 100-01, 255

I

Ivan, 244

J

Alice Jardin, 250
Jesus, 161
Job, 183-84
Johan, 38, 41, 122, 157-58, 160-
61, 208-09, 2011, 219-27, 243-44,
249, 252-53, 255, 271
Ivar-Lo Johansson, 253
Jasper Johns, 104
Leslie Johnson, 41, 243-44, 270
Miriam Jordan, 46, 249
James Joyce, 62-3
Donald Judd, 115
Sverker Jullander, 243

K

Ilya Kabakov, 268
Maria Kahlman Lindberg, 260
Jan Kaila, 243
Allan Kaprow, 30
Ryszard Kapuscinski, 276
Karl XI, 17, 211-12

Annica Karlsson Rixon, 243
 Otto Kaus, 24
 Buster Keaton, 157
 Urho Kekkonen, 18
 Louis Kellner, 257, 279
 Imre Kertész, 95, 181, 265
 Sören Kierkegaard, 91, 183, 254
 Udo Kittelman, 256, 279
 Klaus, 177
 James Kneale, 69, 249-51, 258, 275
 Kolingen, 160
 Jeff Koons, 108
 Joseph Kosuth, 107, 188
 Grigorij Kotosjichin, 268, 271
 Jannis Kounellis, 249
 Gennadij Kovalenko, 268
 Mario Kramer, 256, 279
 Julia Kristeva, 37, 43, 50, 53-4, 60-1, 64-5, 68-9, 75-7, 93, 101, 122-23, 250-52, 255
 Kristina, Drottning, 212, 269
 Pia Kristoffersson, 276
 Helga Krook, 243
 Anders Krüger, 244
 Christina Kullberg, 278
 Stefan Kullänger, 17, 196, 203, 243
 Miwon Kwon, 84-5, 254, 269

L
 Johannes Landgren, 243
 Lars, 194, 197-98, 202-4, 244
 John le Carré, 41, 230, 270

Mara Lee Gerdén, 243
 Henri Lefebvre, 121, 266
 Fernand Leger, 103
 Gottfried Wilhelm von Leibniz, 125
 Stanislaw Lem, 270
 Leo, 244
 Leslie, 41, 227-29, 243-44
 Sherry Levine, 103
 Claude Lévi-Strauss, 81-2
 Sol Lewitt, 115
 Vadim Liapunov, 252, 273
 Fredrik Liew, 244
 Ulf Linde, 250
 Erik Lindegren, 267
 Anna Lindal, 243
 Lasse Lindkvist, 243
 Jan Ling, 248
 Lucy Lippard, 80, 253
 Magnus Ljunggren, 267
 Lotta Lotass, 248, 273
 Georg Lukács, 33
 James Luna, 249
 Bengt A. Lundberg, 271
 Agneta Lundström, 276
 Jan-Erik Lundström, 249, 256, 259, 272
 Sam J Lundwall, 277
 Ole Lützow-Holm, 243
 Jean-François Lyotard, 84, 253, 272
 Eva Löfdahl, 237-38
 Lars Lönnroth, 265
 Dag Lövberg, 243

M

J. F. MacCannel, 279
Vladimir Majakovskij, 122, 258
Jan Mallander, 18, 240, 244
Claude Manet, 216
Konrad Marc-Wogau, 274
Henri Matisse, 16, 18, 150-52,
240-42
Mats, 91, 107-08, 121, 133, 135,
139, 158, 244
George Herbert Mead, 250
Arne Melberg, 35, 248, 277
Pierre Menard, 102, 105, 212, 255-
56, 273, 279
Maurice Merleau-Ponty, 258
Michelangelo, 109
Alexandar Mihailovic, 254, 277
Mika, 97-8, 116, 210, 218, 242-44,
Ulrika Milles, 244
Rodríguez Monegal, 255
Michel de Montaigne, 33, 41, 126,
259
Gerald Moore, 266, 277
R. Mutt, 103

N

Reesa Sandy Nairne, 252, 275
Bruce Nauman, 260, 282
Rebecca Nelmore, 249
Otto Neurath, 248
Rose-Marie Nielsen, 275
Niklas, 172, 176, 183-84, 244
Nils, 68, 104
Isabella Nilsson, 243

Karl Olov Nilsson, 267
Lars Nilsson, 244
Robert De Niro, 161-63
Johan Norback, 243
Lars Norén, 155
Royner Norén, 243
Fredrik Nyberg, 243
Lars Eberhard Nyman, 273
Eva Nässén, 243

O

Jesper Olsson, 198, 267-68
Mats Olsson, 243
Nils Olsson, 243-44
Ulf Olsson, 252, 274
Paul O'Neill, 252, 288
Ordinov, 262
Gabriel Oxenstierna, 17, 211

P

Renee Padt, 243
Roger Palmer, 174, 243
Erich Palmquist, 10-1, 13, 17, 95,
150-52, 209-15, 217-19, 221-25,
227-29, 232-33, 237, 239, 248,
268, 271, 278
Lennart Palmqvist, 24, 233, 243,
270, 278
Panurge, 215
Marjorie Perloff, 198-99
Petrus Petrejus, 268, 271
Jean Piaget, 58
Ann Katrin Pihl Atmer, 244
Adrian Piper, 30

Platon, 24, 42, 193, 230, 232, 267, 269-70

Michael Pollak, 77, 252, 275

Jackson Pollock, 115

Prometheus, 125-26

Marcel Proust, 100t

Q

Don Quijote, 102, 212, 255, 273

Q: 41-4, 48-9, 62-3, 73-5, 81, 83-6, 88, 103-06, 108-09, 126-27, 137, 155, 159-60, 172, 187-88, 192-93, 195, 197, 202-05, 208, 215, 218, 223-25, 237

R

Walid Raad, 133, 282

François Rabelais, 44, 50, 99, 123-25, 230-32, 237, 249, 259, 265, 271

Aleksandr Radisjtjev, 211, 218, 278

Jaques Rancière, 278

Nils Ludvig Rasmusson, 269, 278

Sinziana Ravini, 243

Alf Rehn, 260, 264

Håkan Rehnberg, 282

Ad Reinhardt, 195

Marika Reuterswärd, 244

John Richmond, 252, 278-79

Paul Ricoeur, 118, 253, 258

Michael Riffaterre, 60-1, 251-52

Pippilotti Rist, 197

Anhony Robbin, 82-3, 253

Kristin M. Romey, 269, 278

Claire Rosenberg, 269, 280

Ervin Rosenberg, 276

Lisa Rosendahl, 244

Mats Rosengren, 57, 89, 243-44, 251, 254, 259, 274, 278

Alexander Roslin, 17, 240-44, 288

Martha Rossler, 280

Leon S. Roudiez, 250, 276

Björn Runge, 16, 161

Sabine Russ, 249

S

Ragnar Sandberg, 248

Sten Sandell, 243

Irving Sandler, 195, 267, 280

Gertrud Sandquist, 244

Hans Sandquist, 15, 243

Ferdinande de Saussures, 58-60

Max Scheler, 161

George Schick, 248, 277

Paul Schimmel, 278

Staffan Schmidt, 243

Winfried Georg Sebald, 269

Jerry Seinfeld, 258

Richard Serra, 116

William Shakespear, 57, 103-04

Zoë Sheehan Saldaña, 18, 173, 240, 264

Mary Shelley, 125-26, 259

P. B. Shelley, 62-3

Ann Shukman, 252, 261, 272, 279

Santiago Sierra, 261, 280

Viktor Sjklovskij, 201, 267

Johan Sjöström, 244
Stellan Skarsgård, 161-62
George Smiley, 41, 229, 270
Anders Smith, 244
Robert Smithson, 82-3, 115, 253, 278
Sokrates, 42, 232, 267
Albert Speer, 257
Daniel Spoerri, 147, 174-75, 215-16, 256, 264
Michael Sprinker, 279
Chrysanne Stathacos, 250, 281
Frank Stella, 195
Gertrude Stein, 16, 18, 150-52, 240-42
Johan Stierna, 273
Åsa Stjerna, 243
Jan Stolpe, 247, 269-70, 274
Elaine Sturtevant, 103, 256
Ingvar Svanberg, 268, 271
Fredrik Svensk, 243-44
Bo Svensson, 273
Svetlana, 244
Juha Suoranta, 247, 275
Henrik von Sydow, 15, 243
Harald Szeemann, 78, 157, 252
Staffan Söderblom, 248, 273, 277
Fanny Söderbäck, 68, 244, 251
Ingrid Söhrman, 268, 271

T

Yoko Taku-Drobin, 269

Andrej Tarkovskij, 233
Pier Luigi Tazzi, 281
Glyn Thompson, 256
Nigel Thrift, 249, 275
Rirkrit Tiravanija, 47, 249

U

Peter Ullmark, 243
Ulrika, 244

V

Tere Vadén, 247-48, 275
Gunnel Vallquist, 100
Arne Kjell Vikhagen, 243
Leonardo da Vinci, 30
Anna Hellman Vold, 267-68
Gregory Volk, 249
Valentin Voloshinov, 135, 157, 252, 256, 261-64, 271
Voltaire, 170
Lev Vygotsky, 58-9, 96-7

W

Michael A. Walker, 251, 281
Sven-Olov Wallenstein, 84, 253, 272
Andy Warhol, 104, 108, 198, 267, 280
Lars Wallsten, 243
Anders Wedberg, 247
Lawrence Weiner, 107, 110-17, 126, 146, 195, 224, 256-58, 271, 279, 281

Staffan Westerlund, 255
Jo Widoff, 243
Magnus William-Olsson, 198, 200,
267
Mick Wilson, 243
Virginia Woolf, 16, 207
William Wordsworth, 62-3

Y

Elisabet Yanagisawa Avén, 243

Z

Amy Ziering Kofman, 281
Alice Zimmerman, 256, 271

Ö

Johan Öberg, 41, 157-58, 211,
219-22, 224, 226-27, 243-44, 249-
50, 252, 271
Kajsa Öberg Lindsten, 271
Niklas Östholm, 244, 271
Niclas Östlind, 243, 276
Brutus Östling, 252, 273-74
Suzi Özel, 17, 197, 244

Dissertations published at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg / Doktorsavhandlingar utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. *Monica Lindgren (musikpedagogik)*

Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006 – ISBN: 91-975911-1-4

2. *Jeoung-Ah Kim (design)*

Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006 – ISBN: 91-975911-2-2

3. *Kaja Tooming (design)*

Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007 – ISBN: 978-91-975911-5-7

4. *Vidar Vikören (musikalisk gestaltning)*

Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007 – ISBN: 978-91-975911-6-4

5. *Maria Bania (musikalisk gestaltning)*

“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008 – ISBN: 978-91-975911-7-1

6. *Svein Erik Tandberg (musikalisk gestaltning)*

Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008 – ISBN: 978-91-975911-8-8

7. *Mike Bode and Staffan Schmidt (fri konst)*
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008 – ISBN: 978-91-977757-0-0
8. *Otto von Busch (design)*
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008 – ISBN: 978-91-977757-2-4
9. *Magali Ljungar Chapelon (digital gestaltning)*
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008 – ISBN: 978-91-977757-1-7
10. *Marie-Helene Zimmerman Nilsson (musikpedagogik)*
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoars- och musiklära inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977757-5-5
11. *Bryndís Snæbjörnsdóttir (fri konst)*
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977757-6-2
12. *Anders Tykesson (musikalisk gestaltning)*
Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977757-7-9
13. *Harald Stenström (musikalisk gestaltning)*
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977757-8-6
14. *Ragnhild Sandberg Jurström (musikpedagogik)*
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977757-9-3
15. *David Crawford (digital gestaltning)*
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977758-1-6

16. *Kajsa G Eriksson (design)*
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009 – ISBN: 978-91-977758-4-7
17. *Henric Benesch (design)*
Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010 – ISBN: 978-91-977758-6-1
18. *Olle Zandén (musikpedagogik)*
Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärares dialoger om ensemblespel på gymnasiet
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010 – ISBN: 978-91-977758-7-8
19. *Magnus Bårtås (fri konst)*
You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010 – ISBN: 978-91-977758-8-5
20. *Sven Kristersson (musikalisk gestaltning)*
Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010 – ISBN: 978-91-977758-9-2
21. *Cecilia Wallerstedt (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)*
Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010 – ISBN: 978-91-978477-0-4
22. *Cecilia Björck (musikpedagogik)*
Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011 – ISBN: 978-91-978477-1-1
23. *Andreas Gedin (fri konst)*
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011 – ISBN: 978-91-978477-2-8

