

Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet



Lena Séraphin

Lena Séraphin

Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet



Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet

Lena Séraphin

Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet

Lena Séraphin

**Till Andrea**

**Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet**  
**Lena Séraphin**

Aalto University publication series  
DOCTORAL DISSERTATIONS 19/2017

School of Arts, Design and Architecture  
Aalto ARTS Books  
Helsinki  
[books.aalto.fi](http://books.aalto.fi)

© Lena Séraphin

Graphic design: Jonas Williamsson  
Paper: Kaskad, Munken Print White 15  
Typeface: Gerstner Programm (Lineto)

ISBN 978-952-60-7274-6 (printed)  
ISBN 978-952-60-7273-9 (pdf)  
ISSN-L 1799-4934  
ISSN 1799-4934 (printed)  
ISSN 1799-4942 (pdf)

Printed in Estonia  
2017

- 7      Abstrakt / Abstract
- 12     En bruksanvisning
- 29     Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück
- 57     Vandrarna
- 82     Om fiktion som hot och möjlighet,  
Don Quijotar och bovarysm
- 107    Efterbilder
- 112    Lena Séraphin och Minna Heikinaho  
*Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott*  
– en omtagning av Georges Perecs verk *Tentative  
d'épuisement d'un lieu parisien*. Publicerat i "Ett annat  
alfabet – konstnärligt skrivande," redaktörer  
Moa Franzén, Anna Nyström och Pia Sandström, grafisk  
formgivning Jonas Williamsson. Kritiker – Nordisk  
tidskrift för litterär kritik och essäistik, nr 38 (2016).
- 123    *Den fjärrskådande främmande fågeln, en monolog för två.*  
Framfört av *Blaue Frau*: Sonja Ahlfors och  
Joanna Wingren vid *Microhistories* seminarium  
på Tensta konsthall 10.9 2014.
- 131    Efterskrift
- 135    Förteckning över avhandlingsarbetet
- 136    Källor

---

Bilaga: Forsvarsmakten/Krigsmuseet, SA-kuva 128819

Bildtext: Vapaaehtoispataljoonan ohimarssi, fritt översatt:  
Den frivilliga bataljonens defilerings. Fotograferat av  
militärtjänsteman Esko Suomela i Hangö 2.6 1943.





# Abstrakt

## Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet

Doktorsavhandlingen *Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet* utgår ifrån föränderlig identitet; reflektionen om mig som någon annan och följaktligen från att verken som jag gestaltar även de då vore andra. Under avhandlingsarbetet har jag laborerat med gestaltningen av en fiktiv karaktär som min kollega och introducerat hur vi tillsammans har skapat de konstnärliga produktionerna som ingår i denna avhandling. Utgångspunkten har alltså varit att återge en verklig karaktär och förmenandet av fiktion som möjlighet är mitt grundläggande antagande. Karaktären Andrea Meinin Bück och konstnären Lena Séraphin befäster sitt samarbete på basis av ramberättelsen *Don Quijote-komplexet*. Vi experimenterar med att visa fram fotografier från militära arkiv inom en konstnärlig utsaga och därmed undgå en presentation som befordrar maktfullkomliga uttryck. I min konstnärliga praktik arbetar jag med fikcionalitet såsom rumslig gestaltning och fikcionaliteten framförs som en kritisk praxis i samband med problemformuleringen i denna studie.

Besöket i Försvarmaktens bildcentral gav en annan erfarenhet visavi föränderlig identitet. Upplevelsen av en visuellt föranledd polarisering föranledde forskningsfrågorna: "Hur kan fotografiet av en defilerings i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre visas utan att upphöja och upprepa entusiasm för fascism?", "Hur kan fotografiet av defileringen visas utan att förstärka föreskrivande nationalistisk historieskrivning?", "Hur kan fotografiet presenteras så att det aktualiseras i en personlig sfär?" och "Hur kan fotografiet presenteras utan ett enkelt och entydigt avståndstagande?"

*Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet* är en konstnärlig praktikdriven studie och under avhandlingsarbetet har jag utgått ifrån skrivande, läsande och visuellt skapande som metoder. Jag har med andra ord experimenterat med lösningar på basis av en konstnärlig praktik, och läst med föresatsen att efterforska plurala identiteter. Genom skrivandet navigerar jag i en metateoretisk rymd och framför essäer utan att göra anspråk på logisk kronologi, däremot framhåller jag skrivandet som performativ gestaltning.

I essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* beskrivs samarbetet med en fiktiv karaktär och utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* analyseras på basis av kroppsligt betraktande. I *Vandrarna* laborerar jag med distansering, skriver i tredje person som essäisten och låter henne utforska subjektivitet i relation till alter egon och dubbelgångare. I *Om fiktion som hot och möjlighet, Don Quijotar och bovarysm* behandlar jag tolkningsföreträden och litterära verk som omprövar

författaren Miguel Cervantes karaktär Don Quijote. Avsikten är att kontextualisera *Don Quijote-komplexet*, att göra om en litterär figuration till rumslig gestaltning och visa hur fiktion föranleder kognitiv kapacitet.

*Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet* har syftet att visa fram det imaginära som en kunskaps-skapande miljö och bekräfta mångfaldigande anspråk på identitet.

#### Nyckelord

Skrivande, läsande och visuellt skapande som metod, fiktion som möjlighet, fikcionalitet, imaginär, laborationer, subjektivitet, identitet, transformation, figuration, Don Quijote, dubbelgångare, tolkningsföreträden, bovarysm

## Abstract

### The Don Quixote Complex and Investigations into Fictionality

The doctoral dissertation *The Don Quixote Complex and Investigations into Fictionality* is based on the notion of mutable identity: The impulse that if I were another, the work I create would also be other. During my research I have experimented with conveying a fictional character as my colleague and introduced that we together have created the art productions that are part of this dissertation. This is to say that the point of departure has been to render a real character and that the idea of fiction as a potential is my basic supposition. The character Andrea Meinin Bück and the artist Lena Séraphin consolidate their collaboration on the framing story *The Don Quixote Complex*. We experiment with displaying photographs from military archives within the context of an artistic statement in order to avoid a presentation that rewards expressions of absolute power. In my artistic practice I process fictionality as spatial rendition and fictionality unfolds as a critical praxis in conjunction with the formulation of a problem in this research.

Visiting the Finnish Defence Forces image-archive engendered another experience of mutable identity. The sensation of visually induced polarization gave rise to the research questions: "How can the photograph of a march-past in Hangö, on the second of June 1943, be shown without elevating and reproducing fascist enthusiasm?", "How can the photograph of the march-past be shown without shoring up a prescriptive nationalist historical narrative?", "How can the photograph be presented so that it is made topical in a personal sphere?" and "How can the photograph be presented without a simple and unambiguous repudiation?"

*The Don Quixote Complex and Investigations into Fictionality* is an artistic and practice-led study, and during my research I have assumed writing, reading, and visual conception as my methods. In other words I have considered solutions that stem from an artistic practice and read with the intention of exploring plural identities. With the writing I navigate a meta-theoretical space and advance essays without claiming logical chronology, however I do claim writing as a performative practice.

In the essay *Andrea as Andrea in Andrea Meinin Bück* the collaboration with a fictional character is recounted and the exhibition *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & The Don Quixote Complex* is analyzed on the basis of embodied visual consideration. In *The Wanderers* I try out distancing while writing in third person, calling myself the essayist and letting her study subjectivity in relation to alter egos and doppelgangers. In *On fiction as Threat and Possibility*, Don

*Quixotes and Bovarysm* I explore privileged narratives and literary works that reassess Miguel Cervantes' character Don Quixote. The purpose is to contextualize *The Don Quixote Complex*, to transform a literary figuration to a spatial rendition and show how fiction can have cognitive capacity.

*The Don Quixote Complex and Investigations into Fictionality* strive to show the imaginary as a knowledgeable environment and affirm multiplying claims on identity.

Key words

Writing, reading and visual conception as method, fiction as potentiality, fictionality, imaginary, experiments, subjectivity, identity, transformation, figuration, Don Quixote, doppelganger, privileged narratives, bovarysm



## En bruksanvisning

Texts are not here to be interpreted, but rather to be assimilated, consummated, used — or not.

*Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Rosi Braidotti<sup>1</sup>

### Utsprång

Avhandlingsarbetet utgår ifrån föränderlig identitet, reflektionen om mig som någon annan och att verken som jag gestaltar följaktligen då även de vore andra. Tanken på mig som någon annan ger sig till känna i insikten om ett föränderligt jag och att det inte är samma Lena Séraphin som skrivit alla meningar i texten.

Avhandlingen *Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet* består av konstnärliga produktioner, rumsliga verk, och denna textuella skriftrymd för empiri och teori.

Jag utgår ifrån föreställningen om mig som någon annan, och i min konstnärliga praktik prövar jag att gestalta denna andra, nämligen den fiktiva fotografen Andrea Meinin Bück. Forskningsfrågorna grundar sig på en annan form av identitetsförskjutning; upplevelsen av polarisering i samband med betraktandet av ett fotografi. Jag har agerat utifrån denna splittrande erfarenhet, lagt fram en problemställning och utforskat lösningar på de frågor som betraktandet föranledde.

Jag inleder med ett dilemma eftersom skrivandet påminner mig om att jag skriver om konstverk som inte får plats inom denna boks pärmar. Redan i början tappar jag taget om det omedelbara i verket. Jag resignerar och menar att detta skrivna åtminstone i någon mån verkar vara en redovisning som artikulerar frågor, förlopp och resultat. Vilka medel och tillvägagångssätt har jag att skriftligt uttrycka och förmedla ett rumsligt verk? Jag förlitar mig på transformering, en omskrivning av det visuella till det textuella — men jag är medveten om att den rumsliga erfarenheten inte går att överföras till texten som sådan. Jag förlitar mig även på en struktur och utgår ifrån en kombination av tre essäer. Syftet med strukturen är att essäerna placerar sig på olika avstånd i förhållande till varandra och till tematiken om fikcionalitet. De är sålunda varken parallella eller successiva, och följer inte lineärt efter varandra. Min avhandling förespråkar inte heller propositionell kunskap, då jag inte påbjuder alternativ utan istället utgår från ett performativt bygge, ett här och nu i texten.

Jag har valt att i denna bok förbigå fotografier av de konstnärliga verk som avhandlingsarbetet diskuterar och avstår såtillvida från att förmedla verken på basis av en sammanställning i bild. Detta val har inte som föresats att undanhålla information eller inlägg i diskussionen. Jag tänker mig att dessa fotografier inte skulle förmedla en rumslig ge-

1  
Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, UK: Polity Press, 2002), 96. "Texter är inte här för att tolkas utan snarare för att assimileras, konsumeras, brukas — eller inte."

staltning av utställningarna utan istället ge en tvådimensionell översikt. På själva utställningarna förflyttade sig nämligen betraktaren i förhållande till det utställda och betraktandet skedde i fas med rörelserna i rummet.

Avsaknanden av fotografier har likväl att göra med det problematiska i en dokumentarisk gärning, i detta fall fotografierandet av utställningarna, och hur fotografierna föreskriver och låser synvinkeln i betraktandet. I andra forum, exempelvis på en hemsida, där konstnärlig verksamhet presenteras, kan jag tänka mig att förevisa dylika fotografier som exempel på min praktik. Här är det däremot angeläget att bemöta avhandlingsarbetets undersökande form utan sådana visuella sammanställningar som skulle kunna locka fram statiska synpunkter. Istället för att tillhandahålla en översikt i bild presenterar jag det fotografi från Försvarsmaktens bildcentral i Helsingfors som var orsaken till min känsla av polarisering under betraktandet. Jag väljer att skjuta in det fristående bland sidorna i boken till skillnad från att ge det en bestående plats i texten. Läsaren bereds möjligheten att betrakta fotografiet av en nazistisk parad genom att hålla det i sina egna händer och på så sätt pröva och avväga utgångspunkten till frågeställningen för detta avhandlingsarbete.

Jag kommer att beskriva hur jag uppfattade ovan nämnda fotografi och hur forskningsfrågorna motiverade mig att förevisa detta fotografi i en fiktiv ramberättelse. Jag förtydligar hur och varför jag ställer ut fotografiskt arkivmaterial i en konstnärlig utsaga som förutsätter fiktion. Jag menar att konstnärlig verksamhet är en kunskapspraktik. Min studie är sålunda praktikdriven och installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* utgör resultatet. Denna rumsliga gestaltning av fiktion tillför kunskapsbygget kontakt med det imaginära och tillåter en fiktiv karaktär informera (om) verket. Mitt syfte är alltså att gestalta en kunskapsskapande miljö som inbegriper det imaginära, och som kan förlita sig på föreställningar via och utöver det rationella.

I arbetet utgår jag ifrån situerad kunskap, såsom det kunskapsbegrepp som feministen och vetenskapsteoretikern Donna Haraway har utvecklat. Det jag prövar är att situera kunskapsskapandet i det imaginära. Haraway skriver fram partiell kunskap och "en doktrin om förkroppsligad objektivitet som förenar de paradoxala och kritiska feministiska vetenskapsprojekten: feministisk objektivitet innebär helt enkelt *situerade kunskaper*."<sup>2</sup> Då jag här betonar Haraway överför jag även frågan om situerad kunskap till konstnärlig forskning. Att jag återkommer till Haraway har en grund i mitt kunskapsfält, jag undrar nämligen hur situerad kunskap kan prägla konstnärlig forskning och ser att det är av vikt att erinra om att Donna Haraway utvecklade situerad kunskap för att skapa och diskutera objektivitet i ett vetenskapligt

2

Donna Haraway, "Situerade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium," i *Apor, cyborger och kvinnor: Att återupptäcka naturen*, övers. Måns Winberg (Stockholm/Stein: Symposium, 2008), 231.  
Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," i *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 188. "I would like a doctrine of embodied objectivity that accomodates paradoxical and critical feminist science projects: feminist objectivity means quite simply situated knowledges."

sammanhang. Det som jag har funnit genom min konstnärliga praktik är att jag kan situera mig i fiktion.

Det finns även ett annat skäl som driver mig att lyssna på Donna Haraway, närmare bestämt det att hon inte nöjer sig med betraktande som baserar sig på det organiska seendet.<sup>3</sup> Hon beskriver någonting som kunde kallas för projicerad syn eller en utomkroppslig (syn)förnimmelse. Det utomkroppsliga seendet fungerar i detta sammanhang dels för att jag framför det imaginära som en kunskapsskapande praktik och dels för att jag i *Don Quijote-komplexet* försöker se (konstnärlig verksamhet) genom en fiktiv karaktärs ögon.

I *Giving an Account of Oneself* ("Att redogöra för sig själv") diskuterar genusforskaren och filosofen Judith Butler huruvida ett subjekt som inte har full kännedom om sig självt kan vara ansvarstagande.<sup>4</sup> Butler frågar: "Det finns sådant i mig och av mig som jag inte kan redogöra för. Men betyder detta att jag inte skulle vara, med hänsyn till moral, ansvarig för den jag är och för det jag gör?"<sup>5</sup> Butler framför kunskap som emanerar från ett subjekt som inte är fullständigt förtroget med sig självt. Tillblivelsekontexten för kunskap är alltså, åtminstone till en viss grad, dold för det kunskapsskapande subjektet. Butler skriver om konsekvenserna av denna form av kunskap och beskriver hur den kan föranleda generositet och anspråkslöshet.<sup>6</sup> Jag intresserar mig för det subjekt som Butler för fram, det generösa och anspråkslösa, det som inte är ett facit för sig självt, och undrar huruvida det som jag inte kan redogöra för kan kallas det imaginära.

Jag kommer alltså att situera mig i fiktion för att pröva det imaginära som ett säte för lärande. Därmed förskjuts även det slags forskning som grundar sig på en avskärmande distansering från det forskande subjektet. För att situera mig i fiktion låter jag mig förvandlas till en karaktär i konstverket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Donna Haraway skriver: "Det splittrade och motsägelsefulla jaget är det jag som kan undersöka positioner och vara ansvarigt, det jag som kan konstruera och ge sig in i rationella samtal och fantastiska inbillningar som förändrar historien."<sup>7</sup> Haraway sammanför det rationella och fantastiska. Jag finner att det motsägelsefulla jaget, som sträcker sig mellan det rationella och det fantastiska, har tillgång till kunskap precis för att det är oförmöget att redovisa för sig själv, att ställa upp facit och föreskrivande modeller. Med andra ord ett jag som frågar mer än det besvarar. Haraway uppmuntrar till att leva och handla så att både inbillning och förnuft råder. Var kan detta ske? Den feministiska vetenskapsteoretikern och fysikern Karen Barad påpekar att det inte finns utanförliggande punkter för observation och att vi kan erhålla kunskap för att vi tillhör världen.<sup>8</sup> Litteraturvetaren Nancy Armstrong är samstämmig och skriver att det är omöjligt att förflytta sig från det område som betraktas.<sup>9</sup> Armstrong

3

Haraway, "Situerade kunskaper," 233. "Jag skulle vilja hävda att vårt metaforiska insisterande på partikulariteten i och förkroppsligandet av allt seende (men inte nödvändigtvis organiskt förkroppsligande och inklusive teknisk förmedling), och det att inte ge efter för de frestande myterna om seendet som en väg mot avförkroppsligande och pånyttfödelse, tillåter oss att konstruera en användbar, men inte oskyldig, objektivitetsdoktrin."

Haraway, "Situated Knowledges," 189. "I would like to suggest how our insisting metaphorically on the particularity and embodiment of all vision (though not necessarily organic embodiment and including technological mediation), and not giving in to the tempting myths of vision as a route to disembodiment and second-birthing, allows us to construct a usable, but not an innocent, doctrine of objectivity." Här önskar jag tillägga filosofen Rosi Braidottis syn på kroppen som en överbyggande punkt mellan det fysiska, symboliska och sociologiska. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 2. uppl. (New York: Columbia University Press, 2011), 25.

"The body or the embodiment of the subject is to be understood as neither a biological nor a sociological category, but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological."

4

Judith Butler, "Giving an Account of Oneself," *Diacritics*, nr 4, vol. 31 (2001): 22–40.

5

Butler, "Giving an Account," 27. "There is that in me and of me for which I can give no account. But does this mean that I am not, in the moral sense, accountable for who I am and for what I do?"

6

Butler, "Giving an Account," 28. "To know the limits of acknowledgment is a self-limiting act and, as a result, to experience the limits of knowing itself. This can, by the way, constitute a disposition of humility, and of generosity, since I will need to be forgiven for what I cannot fully know, what I could not have fully known, and I will be under a similar obligation to offer forgiveness to others who are also constituted in partial opacity to themselves."



7

Haraway, "Siterade kunskaper," 236. —, "Situating Knowledges," 193. "The split and contradictory self is the one who can interrogate positionings and be accountable, the one who can construct and join rational conversations and fantastic imaginings that change history."

8

Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28, nr 3 (2015), 828. "On an agential realist account of technoscientific practices, the "knower" does not stand in a relation of absolute externality to the natural world being investigated—there is no such exterior observational point."

Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham & London: Duke University Press, 2007), 185. "We don't obtain knowledge by standing outside the world; we know because we are of the world."

9

Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (New York och Oxford: Oxford University Press, 1989), 25. "To remove oneself from the field under consideration is finally impossible, and attempting to do so does little to show how we might use the sexual clichés of this culture to imagine some other economy of pleasure, some genuinely subversive end."

10

Seminarieriet *Complexity theory* samt föreläsningar om vetenskapshistoria med filosofen Juha Varto under läsåren 2011–12 samt 2012–2013 vid Institutionen för konst på Aalto-universitetets högskola för konst, design och arkitektur. Varto berörde den italienska filosofen Giambattista Vico (1668–1744) och hur han placerade den kunskapsbringande akten i en mänsklig kapacitet och det imaginära. En parallell företeelse till det komplexa anspråket exemplifieras av den franska sociologen, vetenskapsfilosofen Bruno Latour och hur han betonar hybrida fenomen. Genusforskaren Nina Lykke exemplifierar kön som ett hybridfenomen genom diskussionen om det sociokulturella och biologiska könet i Nina Lykke, *Genusforskning: en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*, övers. Per Larson (Stockholm: Liber, 2009), 32.

menar att försök till en sådan förflyttning inte heller bidrar till förståelse av hur vi kan använda våra sexuella klichéer för att föreställa oss en annan njutning eller ett genuint omstörtande mål. I det sätt på vilket Armstrong berör välbehag läser jag in att hon förhåller sig till njutning som ett eftersträvansvärt slutresultat. Vetenskapsteoretiskt inriktar hon sig på frågorna "Vem är jag?" och "Vad borde jag veta?" samtidigt, och låter varken frågorna eller svaren exkludera varandra. För mig innebär konstnärlig forskning ett arbete som relaterar till dessa två frågor, och ambitionen att återge sammansatta och flerledade fenomen lika komplext som de sker.<sup>10</sup> Denna ambition möjliggör konstnärliga och vetenskapliga ansatser samt ett forskande subjekt som värjer sig mot reducerande gestaltning och eftersträvar entusiastisk komplexitet.

### Skrivande som metod

Under avhandlingsarbetet har jag förlitat mig på läsande, skrivande och visuellt skapande. Jag förhåller mig till konstnärlig forskning som en kunskapskapande praktik, och forskar för att befrämja en kognitiv miljö som inbegriper det imaginära. Att berätta är för mig en konstituerande handling och jag berättar genom att infoga fiktioner som möjligheter i världen såsom den levts.<sup>11</sup> Att skriva handlar i detta arbete om att kontextualisera konstverket som forskningsresultat med teoretiska, litterära och konstnärliga inspirationer och klargöra hur jag omfattar dem i verket. En parallell ansats har för mig varit att kringgå fastlåsande definitioner för att kunna genskjuta en normativ beskrivning och en därpå följande regelläggande klassificering och objektifiering av såväl verket som konstnärsrollen.

I avhandlingens tre essäer handskas jag med plural information. Jag har sålunda ingen teoretisk utgångspunkt som jag tillämpar på mitt material utan jag förhåller mig till en metateoretisk kontext, och med skrivandet navigerar jag således i den textrymd som den plurala informationen

Hybridfenomen föranleder tillvägagångssätt som överskrider vetenskapliga ämnesgränser och kommer kanske att leda till lärandesituationer och studieprogram inom högskoleundervisning som sammanför olika kunskapsfält med kunskapsnyer som bygger på lyhördhet.

11

Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York, London: Routledge, 1989), 4. "Scientific practice may be considered a kind of story-telling practice—a rule-governed, constrained, historically changing craft of narrating the history of nature."

frambringar. Installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* utgör forskningens resultat och verket tjänar sålunda inte som en illustration av argumenteringen. Jag förhåller mig till identitet som till en normativ inventarie, en klarlagd lista på egenskaper, och motstår den för att jag finner att den är förbunden med underordnande kontroll. Jag kan inte heller anse subjektivitet som mera gångbart eftersom även detta koncept konnoterar till social asymmetri. Filosofen Étienne Balibar ifrågasätter subjektet eftersom just subjektet historiskt sett har inneburit fränfalle av frihet eller åtminstone begränsad frihet.<sup>12</sup> Kort sagt, jag har inte funnit ett enstaka ord som frigör jaget då både identitet och subjektivitet är begränsande. Istället förhåller jag mig till förskjutningar, polarisering och dubbling, och skapar ur olika roller. I detta arbete är jaget ett jag, men likväl essäisten i essän *Vandrarna* och den fiktiva konstnären Lena Séraphin i installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*.

Jag utgår från en trevande uppfattning om konst och önskar att trevandet tydliggör en attityd gentemot laborationer. Att laborera är att experimentera, att anta och försöka istället för att påstå, hävda och föreskriva. Att jag accepterar ett trevande grepp betyder även att jag inte förväntar mig att nå en förklaringsmodell som skulle omforma mina frågor till kvalificera(n)de bättre svar. Att pröva och försöka har varit min utgångspunkt för det konstnärliga arbetet med *Don Quijote-komplexet*. Jag prövar även i texten, vilket innebär att jag inte fullgör faser, överlämnar dem till text som om de vore avklarade. Istället förbinder jag mig till den ingivelse som var upptakten till avhandlingsarbetet; tanken om att ifall jag vore någon annan vore även de verk som jag skapar andra. Jag har även nämnt erfarenheten av polarisering, upplevelsen av att inte förstå mig själv. Det som jag önskar poängtera är att jag inte vill glömma upplevelsen utan tvärtemot erinra mig denna ambivalenta incident. Detta behov av att komma ihåg och relatera till är eventuellt någonting som utmärker och präglar konstnärlig forskning, det vill säga att den sker i förhållande till utgångspunkter som är genomgående aktiva och kräver uppmärksamhet.

När jag friskriver trevandet tar jag en överlagd risk till förmån för laborationer som kunskapsbygge. I texten förhåller jag mig till skrivandets stund och förlitar mig på ord som formar textlighet, som väller fram, spirar och sinar, och spretar vidare. Min avhandling är analys som bryter fram myckenhet och för fram mig själv i multipla former. Alla dessa jag utgör mitt sällskap, är mina dubbelgångare, då jag skriver. Jag vänder mig till filosofen Gilles Deleuze och psykoanalytikern Félix Guattari och slår upp det inledande stycket i deras verk *Tusen platåer: kapitalism och schizofreni*. "Vi skrev *Anti-Oidipus* tillsammans. Eftersom vi båda två var flera, var det fullt

12

Étienne Balibar, "Subjection and Subjectivation," i *Supposing the Subject*, red. Joan Copjec (London, New York: Verso, 1996), 8. "[w]e translate as *subject* the neutral, impersonal notion of a *subjectum*, i.e. an individual substance or a material substratum for properties, but we *also* translate as *subject* the personal notion of a *subjectus*: a political and juridical term, which refers to *subjection* or *submission*, i.e. the fact that a (generally) human person (man, woman or child) is *subjected* to the more or less absolute, more or less legitimate authority of a superior power, e.g. a 'sovereign'. This sovereign being may be another human or supra-human, or an 'inner' sovereign or master, or even simply a transcendent (impersonal) *law*.

This historical play on words, I insist, is completely objective. It runs throughout Western history for two thousand years. We know it perfectly, in the sense that we are able immediately to understand its linguistic mechanism, but we deny it, at least as philosophers and historians of philosophy. Which is all the more surprising, since it could provide us with the clue to unravelling the following enigma: why is it that the very name which allows modern philosophy to think and designate the originary freedom of the human being — the name of 'subject' — is precisely the name which historically meant suppression of freedom, or at least an intrinsic limitation of freedom, i.e. subjection?"

13

Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Tusen platåer: kapitalism och schizofreni*, övers. Gunnar Holmbäck och Sven-Olof Wallenstein (Tankekraft förlag, 2015), 17. Meningarna påbörjar introduktionen om rhizomatik, som fortsätter "Här har vi utnyttjat allt omkring oss, det närmaste och det mest avlägsna. Vi har spridit ut sluga pseudonymer för att undgå igenkänning. Varför har vi behållit våra namn? [...] Vi har blivit hjälpta, uppslukade, mångfaldigade."

Deleuze och Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux* (Paris: Les éditions de minuit, 1980), 9. "Nous avons écrit l'Anti-Œdipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. Ici nous avons utilisé tout ce qui nous approchait, le plus proche et le plus lointain. Nous avons distribué d'habiles pseudonymes, pour rendre méconnaissable. Pourquoi avons-nous gardé nos noms ? [...] Nous avons été aidés, aspirés, multipliés."

14

Deleuze och Guattari, *Tusen platåer*, 44.

—, *Mille plateaux*, 32. "Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organiciatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états."

15

Lykke, *Genusforskning*, 196.

Lykke beskriver rhizomatik: "Rhizomatik är Deleuzes begrepp för en kunskapande process som rör sig som rhizomer. I botaniken är rhizomer rötter som i sidled växer i alla riktningar och samtidigt skjuter upp växtskott på ständigt nya ställen."

Lykke, *Genusforskning*, 147.

16

Sociologen Laurel Richardsson betonar hur allt skrivande är narrativt. Hon jämför skönlitterärt och vetenskapligt skrivande och betonar det anspråk som författaren gör med texten.

Laurel Richardsson, Elizabeth Adams St. Pierre, "WRITING A Method of Inquiry," *The SAGE handbook of qualitative research*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (Thousand Oaks, London, New Delhi: SAGE Publications, 2005), 961.

"Despite the actual blurring of genre, and despite our contemporary understanding that all writing is narrative writing, I would contend that there is still one major difference that separates fiction writing from science writing. The difference is not whether the text really is fiction or nonfiction; rather, the difference is the claim that the author makes for the text."

med folk redan där."<sup>13</sup> Jag undrar om denna utgångspunkt, att vara en folkmassa, är en av förutsättningarna för en kunskapsskapande process som rör sig längs rhizomer. Deleuze och Guattari sammanfattar: "Mot de centrerade systemen (även de polycentriska), mot den hierarkiska kommunikationen och de företablerade banden, ställer rhizomet ett acentrerat, icke-hierarkiskt och icke-betecknande system, utan General, utan något organiserande minne eller någon central automat, ett system som bara defineras av en cirkulation av tillstånd."<sup>14</sup> Genusforskaren Nina Lykke skriver hur rhizomatiska sätt att skriva "bryter mot den traditionella akademiska genren med dess fokus på en logisk kronologi av argument".<sup>15</sup> För mig är skrivprocessen skapande och efterfrågande och jag väljer att skriva utan anspråk på meningsskapande kronologi och att transformeras av texten.<sup>16</sup> Jag följer texten, glider längsmed sidorna och skriver i textligheten. För mig för konstnärlig forskning fram anspråk på skrivande, läsande och skapande som undersökande, efterfrågande metoder.

### Väsentliga begrepp och behållningar

Mitt fokus under avhandlingsarbetet ligger på att experimentera med fiktion. Under arbetet skapar jag en karaktär, den fiktiva österrikiska fotografen Andrea Meinin Bück. Behållningen eller resultatet är att en annan skapelse är synkroniserad med tillkomsten av karaktären; ju mer faktisk Andrea Meinin Bück blir desto mer fiktiv blir jag i verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Mina laborationer framställer att jaget inte nödvändigtvis är någon fast utgångspunkt, att jaget förändras i fiktion, och kanske att jaget inte är någonting annat än en spång mellan verkligheter. I mina efterforskningar registrerar jag hur karaktären Andrea Meinin Bück resulterar i karaktären Lena Séraphin. Fiktionen är manipulativ och påverkar mig fastän, och detta är det märkvärdigaste, jag är medveten om den. Framöver omtalar jag den behållning som den fiktiva ramberättelsen *Don Quijote-komplexet* skapar i förhållande till forskningsfrågorna.

Ifall man vidmakthåller fiktion som en underminering av verklighetsförankringen, framstår den som ett bestridande av livsvillkoren. Min avsikt är en annan emedan jag riktar mig mot fiktion som potential och möjlighet. Den fiktion som jag avser är en projektion som framkastar det som (ännu) inte är handgripligt eller påtagligt och den skiljer sig från en fabulering utan förankringar. Figuration kan vara en form av projicerad fiktion på väg att förverkligas. Nina Lykke beskriver den feministiska figurationen: "En alternativ — positivt bekräftande — feministisk subjektivitet som formuleras i en figurativ gestaltad form. Begreppet figuration rör sig på gränsen mellan fakta och fiktion. Figurationen ska förstås som en vision som subjektet är på väg att förverkliga, men dessutom

innebär den en kritik av här-och-nu-situationen. Den talar till tanke, känsla och kropp.<sup>17</sup> Figurationen är visionär då den utgår från det förestående och samtidigt projicerar alternativ, och därför att den riktar sig till det affektiva, intellektuella och kroppsligt materiella. I konstverket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* bearbetar jag fiktion som möjlighet och försöker sätta den i relation till den plats där verkligheter sluter sig och begränsar identiteten. Att gestalta en fiktiv kollega är för mig ett sätt att bearbeta och omforma identitet. I avhandlingsarbetet står den föränderliga identiteten i relation till skapandet av ett rumsligt konstverk.

Den figuration som jag utvecklar i *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* är dubbelgångarens. Jag skrev fram Andrea Meinin Bück som en dubbelgångare och upptäckte sedan en dubbel-bindning, nämligen att ifall Andrea Meinin Bück är min dubbelgångare måste jag vara hennes. Karaktären Andrea Meinin Bück är någonting mer än protagonisten i verket. Jag kallar henne verkets devis eftersom hon upprätthåller handlingen och infogar mig i verket som den fiktiva konstnären Lena Séraphin. Devisen blottlägger verket och visar hur besvärligt det är att veta var det börjar eller hur det slutar, och frågan är om inte det som sker är att det befintliga och det antagna sammanblandas. Då jag skriver om devisering avser jag hur ett konstverk fungerar på basis av en fiktiv karaktär. Min uppfattning är att devisering, alltså att en fiktiv karaktär tillskrivs aktörskap, visar fram förbindelser mellan fiktion och föränderlig subjektivitet.

Begreppet fikcionalitet kan jämföras med litteraritet, en praktik i studiet av det litterära. Litteraturvetaren Claus Elholm Andersen beskriver litteraritet som en kritisk praxis och tillgång.<sup>18</sup> Jag uppfattar att Andersens definition på ett väldigt öppet vis fastställer och tolkar innebörden på så sätt att varje litterärt verk anger det som litteratur kan vara. Med fikcionalitet som en tillgång associerar jag till en förmåga att diskutera och förhålla mig till fiktion och fiktiva karaktärer som om de var befintliga. Genom att relatera till och bearbeta fiktion till en rumslig form omformas det fiktiva till fikcionalitet, tänker jag, och då införs en annan dimension i världen såsom den levs. Konstnären och teoretikern Simon O'Sullivan framför begreppet *fictioning* eller fikcionalisering.<sup>19</sup> O'Sullivan beskriver två olika förlopp i en konstnärlig praktik. Dessa är dels fikcionalisering, som en produktion av främmande bilder, och som hänvisar till deras producent, dels fikcionalisering som en varvning och lagring av motiv, vilket resulterar i opacitet.<sup>20</sup> Produktionen av främmande bilder kan innebära en praktik som presenterar resultat, en slutlig bild, men likaså kan den åskådliggöra omständigheter kring bilden. Varvning av bilder anger för mig både ett återbruk av bilder och ett experiment med autenticitet. Det gemensamma för

17

Lykke, *Genusforskning*, 220.

18

Claus Elholm Andersen, "På vakt skal man være" *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min Kamp* (Helsingfors: Nordiske sprog og nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, Nordica Helsingiensia 39, 2015), 55. "[b]liver spørgsmålet om en teksts litteraritet til en kritisk praksis, idet vi, når vi forsøger at nærme os det, der konstituerer det litterære værk, udfordres i vores forsøg på at nå frem til et svar. Det handler om en kritisk tilgang, hvilket er kernen i litteraturstudiet som sådan. Med et sådant begreb om litteraritet åbner der sig en risiko for på den ene side at henfalde til vilkårlighed i opfattelsen af, hvad det særegent litterære er, og på den anden side at ende i konservativ normativitet."

Elholm Andersen skriver, så väl som jag förstår, att det på basis av en dylik förståelse av litteraritet uppkommer en risk att falla emellan villkorlighet (en relativiserande förståelse av det som särpräglar litteratur) och konservativ normativitet.

19

Simon O'Sullivan, "Art Practice as Fictioning (or, myth-science)," keynote presentation på konferensen *F(r)ictions of Art vid Freie Universität, Berlin* 2015. Lokaliserad 2.2 2016, <http://www.simonosullivan.net>

20

O'Sullivan, "Art Practice as Fictioning," 4. "[a]rt practice is as a 'fictioning': the production of untimely images — that speak back to their producer; and the layering of motifs to produce an accretion of sorts, resulting in opacity." O'Sullivan använder sig av begreppen "untimely" och "strangeness", av vilka det föregående anger oläglig eller malplacerad och det senare främmande, obekant eller märkvärdig. Jag förhåller mig till båda begreppen som främmande. Bilder kan sålunda vara främmande; oväntade i en tidsram eller avvikande i förhållande till omgivningen.

21

O'Sullivan, "Art Practice as Fictioning," 4. "As far as the first of these goes, it might be that a practice just presents the result: the final image (or images). Here the relative strangeness of the image (its difference to the what-already-is) is foregrounded. On the other hand, it might lay out the procedure and protocols that allow this image to step forth from its dark background."



Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2007), 1. "The distinctiveness of fiction is usually taken to be a quality of the discursive product (a fictional representation) or a quality of the discursive act (a nonserious or otherwise framed assertion), whereas I conceive of fictionality as a distinctive rhetorical resource, functioning directly as part of the pragmatics of serious communication."

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 36. "[f]ictionality is best understood as a communicative resource, rather than as an ontological category."

Walsh utgår från en litterär kontext. Jag finner dock att skillnaderna i våra argument inte är så mycket baserade på kontexter, litterära och visuella sådana, utan snarare i hur Walsh förhåller sig till diskursivitet. Walsh beskriver nämligen det han kallar kvaliteten av en diskursiv handling som ett icke seriöst påstående. Jag kan uppfatta denna beskrivning som en allmän tolkning av fiktiva verk och hur de liksom placeras i en domän utan kontakt till världen som den lev. Jag är inte ense med Richard Walsh om denna beskrivning och uppfattar att Walsh inte förhåller sig till diskursivitet som en formerande kapacitet som agerar i materiella kontexter.

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 2 och 31. "[t]he conception of narrative as a cognitive faculty" och "Relevant information, in fiction, is supplied by assumptions with the capacity to inform a cognitive environment that includes the assumption of fictionality itself, as well as a set of general assumptions that might be collectively labelled "narrative understanding" (which would include logical, evaluative, and affective subsets), and more specific assumptions relating to, for instance, generic expectations of the text in hand and the particulars of its subject matter."

Jag är inte ense med Walsh i hans indelning av narrativ förståelse i logiska, evaluerande och affektiva skeden, och inte heller i hur han skriver om generiska förväntningar, och tänker att fikcionalitet inte äger rum i avgränsade faser.

förloppen är att varken den slutgiltiga bilden eller dess omständigheter är självklara eller givna.<sup>21</sup> I min praktik bearbetar jag fikcionalitet såsom rumslig gestaltning och undersöker huruvida jag kan inleda fikcionalitet och avsäga mig den. Med installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* prövar jag om det är möjligt för en person att träda in i fiktion för att sedan avlägsna sig och förflyttas till en annan fiktion. Fikcionalitet är verksamt, utöver det fysiska utställningsrummet, i samband med den reflektion som det rumsliga verket förlämnar.

Fastän jag inte analyserar så som O'Sullivan föreslår är jag ense med honom om hans framställning av fikcionalisering. Fikcionalitet fungerar som en kritisk praxis i samband med avhandlingsarbetets problemställning. På basis av forskningsfrågorna utvecklar jag ett narrativ och prövar sedan att gestalta narrativet i en rumslig form, som en fogning av fotografier ur militära arkiv och fotografier tagna av en fiktiv karaktär. Jag prövar att jämföra dessa fotografiska sorteringar i en ramberättelse och i en iscensättning av gallerirummet. Utgående från denna rumsliga framställning överväger jag huruvida betraktandet av verket synliggörs som rörelser i rummet.

Litteraturvetaren Richard Walsh överväger fiktion och fikcionalitet. Istället för att uppfatta fiktion som en narrativ produkt betonar Walsh relevans och fikcionalitet som en kommunikativ resurs.<sup>22</sup> Jag är inte genomgående ense med Walsh men är intresserad av hur han förhåller sig till "tanken om narrativ som en kognitiv förmåga" och utifrån Walsh antar jag att fikcionalitet föranleder både narrativ förståelse och en kognitiv miljö.<sup>23</sup> Min erfarenhet är att fiktion besvaras med andra fiktioner, med andra ord att fiktion föranleder tankeanknytningar och oprövade föreställningar. Då jag bearbetar fikcionalitet i förhållande till forskningsfrågor och narrativ har jag avsikten att pröva fiktion som en kunskapskapande förmåga.

I samband med utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* valde jag att inte avslöja den uppbyggda ramberättelse som verket bygger på. I pressmeddelandet presenterar jag Andrea Meinin Bück som en kollega och galleripubliken var sålunda inte informerade om det fingerade. Denna laboration med att undanhålla information om fiktionen i fråga och sedan observera betraktandet har varit utmanande för mig. Det vore behändigt att beskriva fikcionalitet som en passage mellan fiktion (som det uppbyggda) och verklighet (som det återberättade). Då skulle fikcionalitet vara en anknytning som utlovar växelverkan mellan fiktion och verklighet. Att antyda fiktionens förbindelser skulle visa att jag känner till det som åtskiljer det uppbyggda från det återberättade. Det gör jag inte. Jag kan inte heller påstå att det finns en verklighet som är mera verklig

än en annan eller en fiktion som är mera fiktiv. Däremot är det möjligt att beskriva fiktion som det uppbyggda i en specifik form, som församlar och förtätar, som belyser och därmed skymmer något till förmån för någonting annat. Under det att utställningen gestaltades laborerade jag med återsyftning av arkivmaterial inom en konstnärlig utsaga. Min uppfattning av återsyftning skiljer sig från begreppet återbruk eftersom jag finner att återsyftning uppmärksammar det förefintliga, fotografierna i militära arkiv, för att motstå slutna förståelser. Återsyftning strömmar genom det som redan angetts för att öppna oprövade riktningar.

När jag skriver drar jag mig för restriktiv definiering eftersom jag fruktar att definitioner begränsar synfälten. Samtidigt kan jag inte undgå att beskriva i min konstnärliga praktik. Stöttestenen för mig är definiering som slutgiltigt syfte. Istället önskar jag framhålla, beskriva, omskriva och klargöra för att utöka perspektiven. Jag kommer att betrakta fiktion som en potent förmåga och i denna form kan fiktion både avväga och instifta. I ett vardagligt bruk är fiktion något av en pendang till lögnen, och i så fall motsatsen till fakta. En etymologisk uppföljning anger det latinska *factum* som en handling, ett fullbordat verk, en händelse eller ett resultat. *Factum* anger även ildåd, ogärning och brott medan *fictum* i sin tur anger påhitt, svek, lögn eller dikt.<sup>24</sup> Då jag jämför de två begreppen *factum* och *fictum* syns de inte vara varandras diametrala motsatser. Det väsentliga ligger inte heller i motsättningen utan i att vi överhuvudtaget kan förhålla oss till något som vi kallar verklighet respektive något vi kallar fiktion. Att avstå från definiering kan tolkas som brist på stringens och ses som en kunskapsmässig svacka i ett akademiskt sammanhang. Även språkmässigt undviker jag ett fastställande och använder mig allt som oftast av obestämd form. Jag skriver alltså hellre om fiktion än om fiktionen. Min tanke är att det finns fler än en verklighet, och likaså flera samtida, parallella och intersekerande fiktioner. Jag vidhåller att en begränsande definition av fiktion inte når produktiva syften inom detta avhandlingsarbete. Istället framför jag laborationer, olika försök att gestalta och pröva med fiktion.

### Arkivbesöket och dess konsekvenser

I början av avhandlingsarbetet besökte jag Försvarsmaktens bildcentral i Helsingfors för att överväga och reflektera över arkivmaterial från andra världskriget. Speciellt intresserad var jag av militära högtidligheter och bildpotentialen i dem. Min avsikt med arkivbesöket var att undersöka det avstånd som militära parader skapar mellan civilbefolkningen, soldaterna och befälet. Min metod då jag betraktade fotografierna var att bläddra och liksom låta ett stort antal fotografier passera mig. Istället för att fokusera på specifika motiv var jag intresserad av flöden av bilder och deras samfälliga uttryck. Detta till

24

Axel W. Ahlberg, Nils Lundqvist och Gunnar Sörbom, *Latinsk-svensk ordbok*. (Stockholm: Svenska bokförlaget Bonniers, 1945). *Fictilis* anger formad av lera. Mer kontrast erbjuder *dictum* som anger (det) sagda, utsaga, yttrande, ord, ordlek, befallning, givet ord eller löfte. Verbet *figo* anger forma, gestalta, skapa, smekande stryka över, bygga, med konst framställa, dikta, ordna, frisera, inrätta, bilda, skapa, forma, anpassa, omforma, förvandla, andl. föreställa eller inbilla sig, antaga, tänka sig eller döma andra efter sig, upptänka, dikta eller ljuga ihop. *Fictio* anger formning, gestaltning, *factor* anger formare, gestaltare, bildhuggare, en som formar offerkakor eller offerdjur eller uppdiaktare. *Fictrix* anger gestalterska eller skaparinna.

25

Hito Steyerl, "Too Much world: Is the Internet Dead?," *eflux journal*, nr 49 (2013), 7.  
 "What the Soviet avant-garde of the twentieth century called productivism — the claim that art should enter production and the factory — could now be replaced by circulationism. Circulationism is not about the art of making an image, but about post-producing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible. [...] Crucially circulationism, if reinvented, could also be about short-circuiting existing networks, circumventing and bypassing corporate friendship and hardware monopolies. It could become the art of recoding or rewiring the system by exposing state scopophilia, capital compliance and wholesale surveillance"  
 Text i samband med Hito Steyerls utsällning på Artists Space år 2015, lokaliserad 16.9 2015, [artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl](http://artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl)  
 "As concentrated sites of the dialectics apparent in Steyerl's films and writing, her lectures articulate the notion of the artist as performing image, as producer and as circulator."

Kritiker och curator Nicolas Bourriaud skriver om hur *appropriation* (eng. appropriate; lägga beslag på, annektera, tillägna sig) som konstnärens intuitiva förhållande till konsthistoria vidareutvecklats: "In *Postproduction*, I try to show that artists' intuitive relationship with art history is now going beyond what we call "the art of appropriation," which naturally infers an ideology of ownership, and moving toward a culture of the use of forms, a culture of constant activity of signs based on a collective ideal: sharing. [...] There is (fertile) static on the borders between consumption and production that can be perceived well beyond the borders of art. When artists find material in objects that are already in circulation on the cultural market, the work of art takes on a script-like value: "when screenplays become form," in a sense."

Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas and Sternberg), i förordet till 2. uppl., 9.

I samband med Hito Steyerls utställning år tjugohundrafemton på Artists Space i New York betonades globala kommunikationsteknologier och en åtföljande medialisering av världen, som påverkar föreställningar av governmentality, kultur, ekonomi och subjektivitet. Governmentality eller regerandekomplexet innebär för mig att subjektet som medborgare är en demokratisk förutsättning endast i den mån medborgaren kan förvaltas. Det förekommer alltså inte "självständiga medborgare" i förhållande till autonomi utan i förhållande till styre. Hur gör sig detta gällande i en konstnärlig praktik? Det jag prövar är att arbeta med (en) föränderlig och mångfaldig identitet som flyr och glider undan regerandekomplexet.

I den introducerande texten till Steyerls utställning ställs frågan om föreställningar i samband med en medialisering av världen.

"Central to her work is the notion that global communication technologies — and the attendant mediation of the world through circulating images — have had a dramatic impact on conceptions of governmentality, culture, economics and subjectivity itself." Lokaliserad 16.9.2015, artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl

trots drogs min uppmärksamhet till ett fotografi som kommit att bli min studies huvudsakliga material. Det är taget den andra juni nittonhundrafyrtiotre i Hangö, en stad som ligger längst ut vid kusten i sydvästra Finland. Förutom bildtexten "Den frivilliga bataljonens defilerings" och hänvisningen till fotografen, militärtjänsteman Esko Suomela, fanns det inte mycket information tillhanda om vilken militär mönstring jag betraktade. Detta oaktat tilltalades jag av fotografiet och den hänryckning som det förmedlade. På bråkdelen av en sekund hade jag smultit samman med uttrycket och blivit inte bara underordnad utan även underlydande. Det avstånd mellan åskådare och aktörer som jag hade haft som avsikt att skissera upp krympte ihop. Jag blev en annan i mig själv då jag beundrade defileringen som jag likaså förkastade. Mina efterforskningar klargjorde att fotografiet sannolikt visar en musikkår bestående av tyska bergsjägare. De överordnade som står på ett podium längs med vägen möts av en nazihälsning och höjda blickar.

Befålet är osynligt på bilden men fullkomligt avgörande för fotografiets uttryck. Den civila publiken är skynd bland träden, dold som utomstående inför en militär förbimarsch, fastän den offentliggör och utmärker paraden med sin närvaro. I min konstnärliga praktik laborerar jag med att infoga arkivmaterial i en fiktiv ramberättelse. Jag visar alltså fotografiet i fråga inom det rumsligt gestaltade narrativet *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Avsikten med denna återsyftning är att avstå från entydiga avståndstaganden och aktualisera fotografier ur militära arkiv i en personlig sfär.

Konstnären Hito Steyerl använder begreppet *cirkulationism* för att ersätta produktion av konst med post-produktion, lansering och accelerering av bilder. På det hela taget uppfattar jag cirkulationism som ett avsked till konstnärskapet sett som en nyskapande solitär verksamhet. Istället för att skapa nya bilder utgår jag från existerande, redigerar dem och inför dem i narrativ.<sup>25</sup> I min praktik infogar jag fotografier ur militära arkiv i en konstnärlig utsaga; och prövar på detta sätt att placera arkivmaterial vid sidan om en given kontext.<sup>26</sup> Jag införlivar arkivmaterial i en ramberättelse som handlar om avbrott, förvirring och radikaliserings. Jag prövar att kringgå en oåtkomlig, stelnad historieskrivning för att istället aktualisera arkiverade fotografier. Då jag ovan skriver om en metod för betraktande som består av att bläddra och att låta bilder passera mig är min avsikt att exponera mig inför bilden lika mycket som jag betraktar den.<sup>27</sup> Jag låter betraktandet kommunicera med det av mig som jag inte kan klargöra för, och som Judith Butler beskriver som subjektet som inte kan redovisa sig till fullo. I de konstnärliga produktioner som ingår i avhandlingen har jag visat och ställt ut fotografiet av defileringen den andra juni nittonhundrafyrtiotre. Det har

varit angeläget för mig att presentera fotografiet vid sidan om och utöver en historisk kontext för att undvika att visningen skulle upphöja fotografiet, bekräfta dess motiv i en förfluten tid på så sätt att det förgångna skulle ha föga anknytning till dagläget. Min avsikt är att inte upprepa den entusiasm för nationalsocialism som fotografiet uppvisar utan att avstå från enkla avståndstaganden och istället påvisa kroppsliga affekter.

### Forskningsfrågor, avgränsning och anslutande forskning

Då jag satte igång avhandlingsarbetet noterade jag forskningsfrågor om sanningsutsagor i fiktion. Jag utgick från en fråga om sanning och frågade: "Hurdana sanningsutsagor gör fiktion anspråk på?" Frågan ledde till följande föresats i min konstnärliga praktik "Hur kan konstverket gestaltas som ett tillstånd då fakta och fiktion inte är motsatser?" En blick in i ordens historia har redan visat att fakta och fiktion inte är motsatser. Frågan om sanningsutsagor inom fiktion pekar inte längre för mig mot sanning som ett objektivet ideal utan på kvaliteter som tillhör vetandet.

Jag har strävat att svara på följande frågor: "Hur kan fotografiet av en defilerings i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre visas utan att upphöja och upprepa entusiasm för fascism?", "Hur kan fotografiet av defileringen visas utan att förstärka föreskrivande nationalistisk historieskrivning?", "Hur kan fotografiet presenteras så att det aktualiseras i en personlig sfär?" och "Hur kan fotografiet presenteras utan ett enkelt och entydigt avståndstagande?"

Under arbetet har min avsikt varit att förlita mig på konstverkets anspråk och pröva svar genom det rumsliga verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*.

Det är min ambivalenta upplevelse i det finska militära arkivet, då jag beundrade och samtidigt förkastade den fascistiska hänförelsen, som drev mig till att laborera vidare med fiktion. I min konstnärliga praktik har jag experimenterat med fiktion för att inskriva tid i bilder och aktualisera dem i en personlig sfär.<sup>28</sup> En visning som inte hade betvivlat fotografiets tillhörighet hade skylt över det som ett täcke, angett en sluten betydelse och fullföljt en stelnad historieskrivning. Fiktionaliteten gjorde visandet genomförbart med den avsikt jag eftersträvar, alltså med en pågående betydelse och som en oavslutad berättelse. Det rumsliga och narrativa verket prövar att aktualisera fotografiet utan att befordra maktfullkomlighet. Istället bereder installationen rum för kroppsligt betraktande och rörelse som motpart till fotografiet.

Forskningen har lett till två projekt som jag kommit att avgränsa ur avhandlingen. Workshopen *Kaksoisolen-to-Dubbelgångaren* och radioessän *Den livgiriga skuggan*

28

Författaren Mara Lee skriver om bilder som stelnat och hur det är möjligt att inskriva tid i dem. "Det som (det litterära) skrivandet tillför språket och våra idéer är framförallt inskrivningen av tid i bilder som stelnat, idéer som fastnat, och historier som slutit sig."

Mara Lee, *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Glänta produktion, 2014), 210. Avhandlingen ingår i serien ArtMonitor.



har definitivt varit en del av processen, men jag tar inte upp dem inom avhandlingen av flera skäl. Workshopen *Kaksoisolento-Dubbelgångaren* arrangerade jag i samband med ett konstnårsresidens i Botkyrka, och den hölls på Mångkulturellt centrum i Fittja under två veckoslut år tjugohundratolv. Tematiken berörde självbestämmande, och jag uppfattade att den anspelade på förbindelser mellan minoritets- och majoritetskulturer och på hur kultur, såsom förvaltning och eventuell styrning, placerar sig i förhållande till dessa kulturer. Frågan är angelägen men min bedömning är att jag inte förmår besvara den inom ramen för detta arbete utan tillgång till ett forskningsuppdrag eller forskningsgrupp med särkunskap inom migration.

Radioessän *Den livgiriga skuggan* består av intervjuer med deltagare i workshopen *Kaksoisolento-Dubbelgångaren* och personer som är verksamma inom litteratur och film samt upplästa utdrag ur skönlitterära verk om dubbelgångare. Programmet sändes i Rundradion/Radio Vega år tjugohundratretton. Under redigeringen lade jag märke till hur programformatet påverkade slutresultatet. Det var betydligt smidigare att klippa in väl avgränsade expertutlåtanden än ordflöden som uppprepar sig själv, retirerar och avbryter med frågor som: "Vad var frågan?" Jag upplevde att jag under redigeringen gick miste om den kunskap som deltagarna i workshopen hade eftersom formatet inte var medräknande. Det är därför ändamålsenligt att utveckla format som bereder plats för plural argumentering och reflektiva funderingar.

Författaren Elisabeth Hjorth skriver i avhandlingen *Förtvylade läsningar: Litteratur som motstånd & läsning som etik* om undersökningens utgångspunkt i "litteraturen och läsningen som singular händelse med transformativ kapacitet, men också med starka kopplingar till inarbetade mönster vad gäller representation och sociala maktspel".<sup>29</sup> Fotografiet av defileringen i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre företräder ohyggliga maktspel och betraktandet av fotografiet visade mig hur en singular händelse, i detta fall betraktandet, har transformativ kapacitet. Betraktandet förlänade möjligheten till reflektion och föranledde den problemformulering som visningen av fotografiet baserar sig på. Hjorth skriver hur det väsentliga i hennes analys är "konfrontationen eller mötet med såväl det främmande som det som kan igenkännas, vilket i ljuset av en maktanalys problematiserar det dialogiska anspråket".<sup>30</sup> Jag uppfattar att Hjorth skriver om dubbelbindning och hur anspråk på det dialogiska yrkar på att sammanfoga(n)de förbindelser identifieras och görs synliga. Min erfarenhet i Försvarsmaktens bildcentral förkroppsligade dubbelbindningen i en pendelrörelse mellan beundran och förkastelse. Jag upplever att pendelrörelsen urskilde och tecknade fram det tomrum som förbindelsen och den därpå följande polariseringen rev upp i mig och att gestaltningen i

29

Elisabeth Hjorth, *Förtvylade läsningar: Litteratur som motstånd & läsning som etik* (Glänta, 2015), 17.

Den finska bildkonstnären Tero Nauha artikulerar konstnärlig forskning mot immanent kapitalism i avhandlingen *Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism* (University of the Arts Helsinki, 2016), ("Schizoproduktion: Konstnärlig forskning och performance i den immanenta kapitalismens kontext"). Nauha berör självskapande, förändring och transformativ performance.

30

Hjorth, *Förtvylade läsningar*, 25–26.

detta avhandlingsarbete sker med utgångspunkt i en känsla av hållighet som synliggör förbindelsen mellan beundran och förkastelse. I mitt avhandlingsarbete prövar jag att utveckla en kunskapsskapande miljö som inte skyggar för polarisering och som förlitar sig på det imaginära som transformativ kapacitet. Hjorth skriver om ett förändringsarbete som inbegriper läsaren: "En avsikt i sig med läsningen är att förändras av den.", och jag medräknar betraktande i förändringsarbetet.<sup>31</sup> Hjorth skriver om möjligheten att se utöver det som är för handen. "Avgörande för den etiska läsningen är möjligheten att se något annat än det som föreligger. Föreställningsförmågan är det som gör det kritiska arbetet möjligt."<sup>32</sup> Då jag skriver om det imaginära i en kunskapsskapande miljö finner jag mig tätt intill det som Hjorth kallar föreställningsförmåga och är ense med henne om att föreställningsförmågan är det som gör kritiskt arbete möjligt.

### Essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück*

I essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* prövar jag att skriva om verket och att skriva verket, då det i texten sker transponeringar mellan det visuella och textuella. Jag har ovan nämnt Försvarmaktens bildcentral, betraktandet av ett av arkivets fotografier och dess ställning i avhandlingsarbetet. I essän skriver jag om en jämförelsepunkt och hur jag även visar fotografier ur Imperial War Museums arkiv i London.<sup>33</sup> I båda arkiven har jag betraktat fotografiska alster från andra världskriget, som visar militära omständigheter, förutom stridsmanövrar. I essän poängterar jag hur jag skriver fram en fiktiv ramberättelse för att kunna ställa ut det fotografiska materialet i arkiven. För att aktualisera fotografierna och foga in dem i en personlig sfär återsyftar jag dem i ett narrativ med titeln *Don Quijote-komplexet*. Då jag utökar ramberättelsen med två karaktärer blir titeln *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Jag behandlar presentationen av det rumsliga verket och hur jag förhåller mig till installering av verk såsom iscensättningar av utställningslokalen. Installationen var decentrerad alltså utan fokusering på en visuell medelpunkt eller ett huvudtema. Jag prövade att ignorera en individuering av motiven och ansatsen att förtydliga verken genom placeringen. Pressmeddelandet var en del av utställningen och framhöll *Andrea Meinin Bück* som en verklig person.

Jag omtalar begreppet parafiktion och hur konstvetaren Carrie Lambert-Beatty skriver om fiktion som upplevs som verklighet i *Make-Believe: Parafiction and Plausibility* ("Låta tro: Parafiktion och sannolikhet").<sup>34</sup> Lambert-Beatty behandlar konstnären Michel Blums verk *A Tribute to Safiye Behar* och åskådliggör parafiktion i sin analys. Blum använder sig av en narrativ strategi då han riktar sig till olika publikar och åberopar olika politiska situationer. Det som sker är att

31

Hjorth, *Förtvivalde läsningar*, 19.

32

Hjorth, *Förtvivalde läsningar*, 12.

33

Arkivens status är olika gällande hur de tolkar upphovsrätt. Försvarmaktens bildcentrals material är brukbara enligt Creative Commons Attribution 4.0 International, (CC BY 4.0). Fotografiernas licensering tillåter avgiftsfri publicering, redigering och distribuering utgående från att bildkällan nämns, enligt förfrågan per epost till Försvarmaktens bildcentral 14.10 2015. Fotografierna i Imperial War Museums arkiv har en betydligt snävare licensering, och tillåter exempelvis inte redigering.

34

Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility," *October*, nr 129 (2009), 54. Titeln är omständlig att översätta. Make-believe anger förställning och inbillning men likaså en handling som en övertygelse till fantasin. Parafiktion förekommer med olika avsikter och Lambert-Beatty nämner även andra "para" med anspråk på att kommentera litteratur, som bygger på tidigare verk och omfattar språk som själv-förökande. "My use of 'parafiction' differs from that of literary critic James Rother in the 1970s [...] work he described as 'para-' in the sense that it referred to or built itself on previous fiction, understanding language as self-multiplying and non-referential,"

Blum förmår visa fram flera verkligheter och tomrummet mellan dem. Den undanhållna fiktionen i *Don Quijote-komplexet* gör att verket placerar sig mellan det uttalade, det som betraktaren känner till, och den dolda informationen om verkets fiktiva struktur.

Jag skriver ytterligare om hur det i utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Buck & Don Quijote-komplexet* är möjligt att överväga huruvida betraktandet synliggörs i betraktarnas rörelser i rummet och hur dessa rörelser utgör en del av installationen. I essän betonar jag kroppsligt betraktande som en rörlig motpart till de fotografiska verken, och den part som kan ändra riktning till skillnad från fotografierna som är slutna i sig.

### Essän *Vandrarna*

I essän *Vandrarna* laborerar jag med författarfunktionen och omvandlar jaget till en roll i texten för att därefter behandla litterära verk som tematiserar dubblering. Rollen, essäisten, framför hur filosofen Rosi Braidotti utvecklar det nomadiska subjektet: "Nomaden [...] är snarare en figuration för ett sådant subjekt som har avstått alla idéer, begär eller nostalgi för beständighet. Den uttrycker begäret för en identitet som är gjord av övergångar, gradvisa skiften och koordinerade förvandlingar utan en essentiell enhet."<sup>35</sup> Essäisten läser Braidotti i relation till den problematik som Étienne Balibar framför, nämligen att subjektet existerar i förhållande till subjektivering, och finner att Braidotti underminerar den dubbelbindning som subjektiveringen upprätthåller genom att poängtera den föränderliga subjektiviteten.

I *Vandrarna* studerar essäisten polarisering på basis av en litterär genre, och läsandets syfte är att informera om hur polarisering har bearbetats i litteraturen. Essäisten behandlar dubbelgångaren, och litteraturvetaren Gisela Henckmanns text om kvinnliga dubbelgångare i romantikens litteratur vilka företrädesvis har en annan funktion än sina manliga varianter. "Deras dubblering fullföljs inte som *subjekt*klyvning med syfte att möta jaget som ett alter ego utan som en *objekt*klyvning ur de manliga hjältarnas perspektiv."<sup>36</sup> Essäisten tar upp Robert Louis Stevenson roman *Dr Jekyll & mr Hyde* och visar hur verket utgör en kulmen i den genre som utgår från alter egon och dubbeltydighet.<sup>37</sup> Alter egon och dubbelgångare kan särskiljas genom att de senare hänvisar till ett ömsesidigt förhållande medan de förra alltför ofta, enligt essäisten, hänvisar till det förträngda. Avsikten med essän är inte en omfattande litterär analys utan mer att ge en inblick i föränderlig subjektivitet och hur den gestaltas i genren om dubbelgångaren.

Dubbelgångaren debuterade i författaren Jean Pauls verk som en projektion, ett överflöd av identitet som undanlider det enhetliga.<sup>38</sup> Ur ett samtida neurokognitivt perspektiv är

35

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 57. "The nomad [...] is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity."

36

Gisela Henckmann, "Doppelgängerinnen in der zeitgenössischen Frauenliteratur," *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (1998), 425. "Der für die Romantik so bezeichnende Typus des Doppelgängers als Alter Ego ist fast immer männlichen Helden zugeordnet. Es gibt zwar durchaus auch Doppelgängerinnen in der romantischen Litteratur, aber sie haben überwiegend eine andere Funktion als ihre männlichen Varianten. Ihre Doppelung wird nicht als *Subjektspaltung* im Sinne einer Selbstbegegnung im Alter Ego dargestellt, sondern als *Objektspaltung* aus der Perspektive des männlichen Helden."

37

Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll & mr Hyde*, övers. Charlotte Hjukström (Lund: Bakhåll, 2012).  
—, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (New York: Signet Classics, 2012).

38

Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarkt flecken Kuhschnappel* (Stuttgart: Philipp Reclam, 2010), 67.

"Doppelgänger" beskrivs i en fotnot "So heißen Leute, die sich selber sehen." eller fritt översatt *människor som ser sig själva*.

dubbling en form av uppfattad närvaro. Forskaren Sebastian Dieguez beskriver dubbelgångaren som naturenlig hos människan. "Istället föreslår vi att dubbelgångaren inte nödvändigtvis är en patologisk och alltigenom onormal erfarenhet, utan en alldeles naturlig emanation av vår normala kognitiva arkitektur och vårt sinne för det kroppsliga självet."<sup>39</sup>

Essäisten introducerar litterära verk som placerar dubbelgångaren vid sidan om en fantasmagorisk skräckgenre och skriver om hur författaren Theodor Storm förvandlar tematiken till socialt utanförskap i romanen *Ein Doppelgänger* ("En dubbelgångare").<sup>40</sup> Essän avslutas med analyser av verk som placerar tematiken om dubbelgångaren i relation till nationalsocialismen. Essäisten diskuterar spegelblindhet eller oförmågan att se sig själv i Vladimir Nabokovs roman *Despair* ("Förtivlan") och Rainer Werner Fassbinders filmatisering *Eine Reise ins Licht* ("En resa mot ljuset").<sup>41</sup>

### Essän Om fiktion som hot och möjlighet, Don Quijotar och bovarysm

I essän *Om fiktion som hot och möjlighet, Don Quijotar och bovarysm* omläser jag inlägg i den debatt om *auteuren och författarens död* som fördes under nittonhundrasextioalet. Essän inleds av essäisten, som skriver om upphov och tolkningsföreträden framför allt utifrån filosofen Michel Foucaults föreläsning *Vad är en författare?*<sup>42</sup> Foucault berör diskursiva föreställningar om författaren och föreslår en återupprättelse av författarens biografiska och psykologiska referenser. Det som essäisten förstår såsom en återupprättelse av subjektets materialitet har ett syfte, nämligen att "fånga subjektets infogningspunkter, funktionssätt och avhängigheter".<sup>43</sup> Essäisten relaterar till dessa syften genom att analysera mångfaldigande text och genom att installera det skrivande jaget Lena Séraphin i texten, och därefter diskuterar jag litterära verk som utgår från karaktären *Don Quijote*.

Avsikten med återberättelsen av litterära verk som utgår från Miguel Cervantes roman *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha* är att pröva kontextualisera installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück och Don Quijote-komplexet* i den potentialitet som *Don Quijote* utandas och att överföra en litterär figuration till rumslig gestaltning.<sup>44</sup> Kontextualiseringen tjänar även ett annat syfte, nämligen att diskutera huruvida fiktion har kapacitet att skapa (ny) identitet. Nancy Armstrong åskådliggör hur litteratur och

39

Sebastian Dieguez, "Doubles Everywhere: Literary Contributions to the Study of the Bodily Self," i *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theatre, and Film*, red. Sebastian Dieguez och Julien Bogousslavsky, *Frontiers of Neurology and*

*Neuroscience*, Basel: Karger, vol 31 (2013), 91. "In stead we suggest that the double is not necessarily a pathological and thoroughly abnormal experience, but a quite natural emanation of our normal cognitive architecture and sense of bodily self."

40

Theodor Storm, *Ein Doppelgänger* (Stuttgart: Reclam, 2006). I efterordet på sidorna 78–79 nämns att verket utkom i en oavslutad form i tidskriften *Deutsche Dichtung* år 1887 och fullbordad år 1889 i *Gesammelten Schriften*.

41

Vladimir Nabokov, *Despair: A Novel* (New York: Vintage International, 1989). Nabokov skrev den första versionen av romanen *Otchayanie* 1932 då han var bosatt i Berlin.

Rainer Werner Fassbinder, *Eine Reise ins Licht* (1978).

Protagonisten i *Despair* heter Herman Karlovich, i filmen Herrmann Herrmann och spelas av Dirk Bogarde. Andréa Ferréol spelar Lydia Herrmann. Dramatisering av Tom Stoppard.

42

Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" föreläsning 22.2 1969 vid Collège de France. Publicerad i *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIV (1969), 77.

Foucault omarbetade föreläsningen, som sedan utgavs med rubriken "What is an Author?" i *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Cornell University Press, 1979).

43

Foucault, "Vad är en författare?," i *Diskursernas kamp*, övers. Jan Stolpe, (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008), 98.

"Jag vet mycket väl att man redan har ifrågasatt subjektets absoluta karaktär [...] genom att sätta de biografiska och psykologiska referenserna inom parentes. Men kanske ska man ta tillbaka detta upphävande, inte för att återupprätta temat om subjektet som alltings ursprung utan för att fånga subjektets infogningspunkter, funktionssätt och avhängigheter."

Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 94–95. "N'est-ce pas également à partir d'analyses de ce type qu'on pourrait réexaminer les privilèges du sujet? Je sais bien qu'en entreprenant l'analyse interne et architectonique d'une œuvre (qu'il s'agisse d'un texte littéraire, d'un système philosophique, ou d'une œuvre scientifique), en mettant entre parenthèses les références biographiques ou psychologiques, on a déjà remis en question le caractère absolu, et le rôle fondateur du sujet. Mais il faudrait peut-être revenir sur ce suspens, non point pour restaurer le thème d'un sujet originaire, mais saisir les points d'insertion, les modes de fonctionnement et les dépendences du sujet."



44

Miguel de Cervantes Saavedra, *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha*, övers. Jens Nordenhök (Stockholm: Amberg & Willgert förlag, 2010).

45

Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, 8. "[f]irst, that sexuality is a cultural construct and as such has a history; second, that written representations of the self allowed the modern individual to become an economic and psychological reality; and third, that the modern individual was first and foremost a woman. My argument traces the development of a specific female ideal in eighteenth and nineteenth century conduct books and educational treatises for women, as well as in domestic fiction, all of which often were written by women." Armstrong skriver om ett litterärt sammanhang, alltså inte om enskilda verk. Jag antar att det även i dag finns olika litterära eller fiktiva sammanhang. Vilken fiktion är matrisen för kvinnlig identitet idag? Och vem skriver den?

Min fiktiva kollega heter Andrea Meinin Bück. Jag valde detta förnamn dels för att det anknyter till den Andra, dels för att jag önskade ett namn som inte ger sökträffar. Då jag googlar namnet frågar sökmotorn om jag menade "andrea meaning bück". Karaktären Andrea Meinin Bück bygger på radikaliserings och jag valde fyra av bokstäverna i hennes namn för att alludera till journalisten och grundaren av Rote Armee Fraktion, Ulrike Meinhof. Med namnet Andrea Meinin Bück prövar jag att lägga ett associativt spel och en subliminal rebus. (Subliminala bilder hänvisar till bilder som förekommer i rörlig bild en så kort tid att tanken inte hinner registrera bilden. Däremot är det möjligt att dylika snabba bilder väcker drifter och behov, exempelvis att stilla törst.)

46

Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote," i *Fiktionser*, övers. Johan Laserna (Albert Bonniers förlag, 2007).

Charlotte Lennox, *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

Kathy Acker, *Don Quixote which was a dream* (New York: Grove Press). Kursivering enligt utgåvan.

47

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, övers. Greta Åkerhielm (Stockholm: Natur & Kultur, 2012).

läsning formar identitet i verket *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* ("Begär och familjeromanen: Romanens politiska historia").<sup>45</sup> Med *Om fiktion som hot och möjlighet*, *Don Quijotar och bovarysm* prövar jag fiktion och hur den anlitas, förändras, förändrar och sprids utifrån följande verk: Jorge Luis Borges novell *Pierre Menard, författare till Don Quijote*, Charlotte Lennox roman *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* ("Don Quijote som kvinna eller Arabellas äventyr") samt Kathy Ackers roman *Don Quixote which was a dream* ("Don Quijote som var en dröm").<sup>46</sup> Borges framför ett ytterligare upphov till Don Quijote då han presenterar Pierre Menard som författaren till en fragmentarisk upplaga av *Don Quijote*. Borges antyder kontextens betydelse för en text, med andra ord, att en text läses olika vid olika tidpunkter. Charlotte Lennox evaluerar kvinnans egenmakt under sjuttonhundratalet och skriver fram fiktion som motstår underordning i och med att protagonisten Arabella strategiskt använder sig av fiktion för att befördra sin autonomi. Nästan hundrafemtio år senare hugger den franska filosofen Jules de Gautier ner på imaginär potential. Falska föreställningar formar karaktären, menar Gautier, och ställer en diagnos utifrån läsningen av Gustave Flauberts roman *Madame Bovary*.<sup>47</sup> Gautier myntar bovarysm som "en människas givna förmåga att uppfatta sig som något annat än det hon egentligen är".<sup>48</sup>

I min omläsning av bovarysm instiftar jag ett bifall till det imaginära. Kathy Acker motstår identitet som en formativ instruktion och ersätter ett fullständigt narrativ med ett fallerande subjekt i *Don Quixote which was a dream*. Acker skriver in litteraturen och identiteten i ett förhållande som inte bär på motsvarighet, det vill säga att läsningen inte klarlägger en enhetlig identitet.

I konklusionen *Efterbild* reflekterar jag över avhandlingsarbetet och hänvisar framåt till nya verk. Två av dem presenteras i boken; ett förarbete till manuset *Den fjärrskådande främmande fågeln* (stavningen är avsiktlig) samt en samskrivning och en omtagning av författaren Georges Perecs verk *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ("Försök att uttömma en plats i Paris") med titeln *Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott* som är skriven tillsammans med bildkonstnär Minna Heikinaho.<sup>49</sup>

48

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris: Éditions du Sandre, 2007), 38.

Jules de Gaultier myntar bovarysm år 1892 som "[l]a faculté déparée à l'homme de ce concevoir autrement qu'il n'est". Hillevi Hellberg har över-satt citatet.

De översättningar som finns i texten är mina om annat inte nämns. Jag har strävat att erbjuda läsaren tillgång till citat enligt originalutgåvan i fotnoterna. Citat förekommer alltså i brödtexten som en översättning till svenskan medan utdraget återfinns på originalspråket i fotnoten. Denna upp-  
reppning fungerar som en hänvisning till dubbelgångaren som en textmotsvarighet. En annan säregenhet är att jag skrivit ut årtal med bokstäver för att befinna mig i bokstävernas mer anti-numerära rymd.

49

Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Christian Bourgois: 2000).  
Minna Heikinaho och Lena Séraphin, "Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott," i *Ett annat alfabet – konstnärligt skrivande*, red. Moa Franzén, Anna Nyström och Pia Sandström, formgivning Jonas Williamsson, *Kritiker – nordisk tidskrift för litterär kritik och essäistik*, nr 38 (2016): 140–149.

## Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück

I am wild on paper. I am bestial. And then I must  
hide and, with the thick black crayon, I rub out  
every line. I blacken the page so they will never  
see what I have drawn, what I have done.

*The Blazing World*, Siri Hustvedt<sup>50</sup>

Le mot n'a pas peur de ce noircir.

*Le mot, le dialogue et le roman*, Julia Kristeva<sup>51</sup>

### Insteget

Jag har en trevande uppfattning om konst. Med dessa ord träder jag fram och fattar väl hur fumlig meningen låter som det allra första i en essä som dessutom utgår från konstnärlig verksamhet och praktikdriven forskning. När jag friskriver trevandet tar jag en överlagd risk till förmån för laborationer och försök som kunskapsbygge. I denna essä reflekterar jag med och kontextualiserar konstverket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*, ett rumsligt verk som utgör avhandlingens forskningsresultat. Några av verkets karaktärer är redan bekanta i texten, Lena, som upphov till studien, och Andrea som verkets och rubrikens repetitiva gestalt. Jag kommer att framställa ett förlopp under vilket konstnären övergår till en fiktiv karaktär i sitt eget verk och en fiktiv karaktär förkroppsligas som en kollega. Jag kommer att röra mig i fikcionalitet och föreslår att läsaren är medskapande. Jag tänker mig nämligen att du redan har läst rubriken och upprepat Andrea tre gånger, om inte ljudligt så ohörbart, och på så sätt har du befäst henne som en fiktiv och verklig karaktär.

I denna kontextualiserande essä förhåller jag mig dels till skrivandets stund, och dels till konstverket som en pågående handling. Min studie i fiktion startade genom en ingivelse, en trivial tankegång på mitt arbetsrum då jag konstaterade att om jag vore en annan skulle även de verk som jag skapar vara andra. Denna insikt, att jag kan vara flera, gjorde arbetet med narrativa processer tänkbart för mig. Jag startade laborationer i fikcionalitet med ambitionen att skapa en fiktiv karaktär, kollegan Andrea Meinin Bück, och för att pröva vad samarbetet med en karaktär förmår åstadkomma. I verkets titel nämns en tredje person, Don Quijote, och jag kommer att beröra ett följdförlopp som denna karaktär inspirerar i en annan essä i avhandlingen. Den övergripande frågeställningen gäller hur en fiktiv karaktär som medskapare påverkar min konstnärliga praktik och hurdana verk denna skapelse och vårt samarbete motiverar. Jag uppfattar fiktion som möjlighet och att laborationer i fikcionalitet möjliggör utställandet av verk på ett sådant sätt som jag eftertraktar.

50

Siri Hustvedt, *The Blazing World* (New York: Simon & Schuster, 2014), 62.

Harriet Burden skriver i en anteckningsbok markerad A "Jag är vild på papperet, jag är bestialisk. Och sedan måste jag gömma mig och stryker över varenda linje med tjock, svart grafitpenna. Jag svärta sidan så att de aldrig kommer att få se vad jag har tecknat, vad jag har gjort."

Hustvedt, *Den lysande världen*, övers. Dorothee Sporrang (Stockholm: Norstedts, 2014), 67.

51

Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman," i *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Editions du Seuil, 1969), 104. Översättaren Hillevi Hellberg föreslår två översättningar: "Ordet fruktar inte att svartna." och "Ordet fruktar inte sin svärta." Hellberg tolkar översättningarnas innebörd via processen (att svartna) och ordets aktiva roll (sin svärta) i mail den 30 september 2015 som svar på min förfrågan.

Min problemformulering uppstod i samband med förevisandet av ett fotografi, som jag initialt kom att se i Försvarsmaktens bildcentral i Helsingfors. Detta fotografi är daterat till den andra juni nittonhundrafyrtiotre i Hangö, en stad som ligger vid kusten i sydvästra Finland, och ger uttryck för något som jag uppfattar som fascistisk entusiasm. De frågor som fotografiet föranledde gällde hur det kan ges offentlig presentation. Frågorna lyder: "Hur kan fotografiet av en defilerings i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre visas utan att upphöja och upprepa entusiasm för fascism?", "Hur kan fotografiet av defileringen visas utan att förstärka föreskrivande nationalistisk historieskrivning?", "Hur kan fotografiet presenteras så att det aktualiseras i en personlig sfär?" och "Hur kan fotografiet presenteras utan ett enkelt och entydigt avståndstagande?"

I min praktik har jag bearbetat denna problemställning och verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* framstår som svar på forskningsfrågorna. Likaså är verket en konsekvens av frågorna eftersom möjligheten till all form av visning som inte kommenterar eller reagerar på frågorna raderades då jag väl hade formulerat dem. Verket föranleder en mångtydig ramberättelse och jag kommer stundvis att referera till det som *Komplexet*.

Innan beskrivningen av ett tidigare verk; installationen *Rik, respekterad och död*, som föregår avhandlingens tematik, önskar jag betona att denna essä kan läsas som en gestaltande helhet. Det betyder att texten kan ge upphov till implicita betydelser som inte är utskrivna ordagrant. Ibland kallar man det tolkning, ibland undertext, men jag menar att det betyder att texten uppkommer i varje läsakt. Det betyder att samma text är olik sig själv och att den i/med sin smidiga gestalt modellerar mångfald. I essän *Om fiktion som hot och möjlighet, Don Quijotar och bovarysm* skriver jag mer ingående om text som mångfald. Eftersom jag framhåller försök, som inbegriper förvillelse och misstag, som en ståndpunkt i konstnärlig forskning förmodar jag även att texten spelar med mig. Men likväl töjer jag på skriften, åker kana genom raderna, ställer mig emellan dem, håller emot och stavar rakt ut i luften för att se om orden bär.

Den svenska genusforskaren och poeten Hanna Hallgren skriver om hur texten skapar tryck för att utforska ögonblick då skriftens *att* och *hur* sammanfaller. Hallgren betonar "[a]nsvariggörande av det *hurifrån* från vilket den forskande skriver."<sup>52</sup> Då jag överför skriftens *att* och *hur* till rumslig gestaltning handlar det om att visa fram och diskutera de utgångspunkter som en offentlig presentation av konstverket medför, att en utställning har premisser som möjliggör och därmed begränsar verket. Som ett förtydligande exempel skall jag i det följande beskriva min separatutställning på Amos Andersons konstmuseum i

52

Hanna Hallgren, "En queer introduktion till texten *Gränslösa hundar*. Om queerteori, performativitet och subversiva repetitioner i skönlitterära, kritiska och vetenskapliga texter," *Kvinder, Køn & Forskning*, nr 1 (2013), 48.



Helsingfors år tjugohundrafyra.<sup>53</sup> Min ambition med installationen *Rik, respekterad och död* var att uppmärksamma hur museibesöket i sig bidrar till institutionen vid sidan om samlings- och utställningsverksamheten. Min arbetsmetod var inledningsvis att vistas och röra mig i museibyggnaden; jag gick runt, satt och såg mig omkring och upprepade sedan förloppet. Jag började uppmärksamma själva byggnaden, rummens proportioner, material, dofter osv. Då jag vände bort blicken från verken mot omgivningen blev jag bemött på ett annat sätt. Personalen i utställningsrummen tilltalade mig och undrade vad jag gjorde. Jag såg även på hur besökarna rörde sig i museet, vilka lovar de gjorde i rummen och vilka pauser de tog. Jag insåg att även jag blev observerad och betraktad som en del av helheten. Från den översta våningen såg jag ut över Helsingfors och samtidigt präglades min erfarenhet av museet som en byggnad med en specifik lokalitet. Den första fasen i arbetet utmärktes av en viss lyhördhet då jag tog fasta på fysiska intryck och sensoriska förmågelser av museet. I nästa fas prövade jag att improvisera och reagera på det jag såg. Jag stannade upp vid en högre relief, som föreställer Amos Anderson, i entrén vid Simonsgatan. Jag tittade uppåt mot reliefen under ett förtäat ögonblick för att sedan följa med museibesökarna på avstånd. Jag försökte se vad de såg och efterlikna deras seende.

Utställningen *Rik, respekterad och död* var ett iscensatt förlopp som framställde museet som en mötesplats. Verket var en installation i och om museet, som jag videofilmade och fotograferade i utrymmen där dess permanenta samlingar visades, och i källarutrymmen och trappavsatser. Monteringen på den översta våningen efterhärjade en övervakningsvideobild i realtid. Besökaren fick i still- och videobild bevittna människorov. På så sätt blev betraktandet en brottsundersökning eller skapade åtminstone en oroande misstanke om brott. Verkets ljudvärld bestod av dramatiserade steg i rummet som manipulerade betraktaren att tro på (uppfattad) närvaro. Verkets intrig bygger på enlevering, förlust av mänsklig närvaro och den tomhet som därpå följer. Titeln, som lyder *Rik, respekterad och död*, kan givetvis tolkas att peka mot museets mecenat, men min avsikt var inte att kommentera Amos Anderson utan att omarbota museibyggnaden till dramaform. Dramatiseringen var en metod att utforska gränsläggning, att undersöka museibesöket utgående från gränser mellan besökare, verk och institution.

Jag monterade installationen i en mörklagd avlång museisal så att rörliga videobilder och stillbilder låg intill varandra i samma storlek och format. Jag ville jämställa de två olika bildkvaliteterna och behövde sålunda försämlra stillbildens kvalitet så att den låg på samma korniga nivå som videobildens. Det som då inträffade var en synvilla. Videobilden syntes vara en stillbild tills en person – skådespelaren – gick

## 53

Amos Andersons konstmuseum är beläget i centrala Helsingfors. Entreprenören Amos Anderson (1878–1961) verkade i flera samhällseliga positioner och hans insats inom finländsk kultur är fortlevande. På museets hemsida beskrivs han såhär: "Enligt sagnen hade Amos Anderson två personligheter: förmiddagens Amos var en målmedveten affärsman, men eftermiddagens och kvällens Amos var en känslfull sällskapsmänniska, en konstens och kulturens vän. Bakom det hårda skalet fanns en romantiker med intresse för mystik och religion." Citerad 21.9 2015, amosanderson.fi/sv/amos-anderson/

in i bilden.<sup>54</sup> I sin recension av utställningen nämner kritiker Anu Uimonen en oljemålning som "stannar på sin plats" i videobilden. *Venetiansk vy* är målad av den svenska konstnären Gustaf Wilhelm Palm år adertonhundrafyrtionio.<sup>55</sup> En bjärt ljusblå monokrom ton spänner över himlen, och byggnaderna skiljer himlen från vattnet som går i mer grönaktiga färgtoner. På kajerna syns spatserande par och enstaka stuveriarbetare, vars ryggar kröks av otympliga säckar. Karaktärerna mäter en knapp halv tändsticka och deras stagnerade rörelser illustrerar motivets anknytning till verklighet. Det som fångade mig var inte hur Palm skildrar det venetianska motivet utan målningens överkliga matta ton, det är som om själva oljan fattas i oljefärgen, och hur Palm liksom förbiser slagskuggorna och istället koncentrerar sig på reflektionerna i vattenytan som stretar mot ytans djup. I samband med skrivandet besökte jag museet ånyo för att studera målningen och lade märke till att om jag ställer mig rakt framför den blir den händelselös och smått fadd i sitt uttryck men då jag ställer mig till vänster, vid gondolen som skjuts framåt, ser jag passagerarens profil, en miniatyr som ljudlöst flyter fram. Det är vid denna målning som kidnapparna i verket *Rik, respekterad och död* stannar upp och väser till sitt rov "Det är bäst att du följer med oss". Med detta rumsliga och narrativa verk önskade jag diskutera verket, museibesöket och institutionen; var verket upphör och institutionen tar vid och huruvida museibesöket fungerar

## 54

Anu Uimonen, "Taidemuseossa tapahtuu jotain hämärää," *Helsingin Sanomat*, 17. januari 2004. "Taidemuseossa tapahtuu jotain hämärää" Lena Séraphin on muuttanut Amos Andersonin taidemuseon ullakkokerrroksen valvomoksi, josta on kuvayhteys museon ala-aulaan, portaikkoon ja viidennen kerroksen näyttelysaliin. Jotain hämärää näyttää olevan tekeillä. Varkaus, kidnappaus vai muu rikos? Tarina kerrotaan viidessä seinän korkuudessa kuvassa, joista kolme on valokuvia ja kaksi videopätkää. Liikkuvan ja stillkuvan raja hämärtyy, kun kuvakulma ja rajaus pysyvät samana siirryttäessä välineestä toiseen. Lisäksi elävä kuva muuttuu liikkumattomaksi, kun ihmiset kävelevät siitä ulos, sillä kamera pysyy paikoillaan ja katsoo tapahtumia valvontakameran lailla koko ajan samasta yläkulmasta. Gustaf Wilhelm Palm maalaama venetsialaismaisema pysyy paikallaan niin video- kuin stillkuvassa.

Séraphin rakentaa taitavasti arvoituksellisen palapelinsä, josta puuttuu monta palaa. Tarina ei etene kronologisesti, eikä syiden ja seurausten suhde ole selvä. Juuri kun katsoja tuntee saavansa juonen päästä kiinni, hänet pudotetaan taas alkutilanteeseen. Kerromus on täynnä aukkoja. Miten satumanvaraisista sirpaleista yleensäkin rakennamme käsityksemme todellisuudesta? Kuinka monta totuutta yhdestä tapahtumasta voi olla? Koko Amos Andersonin museorakennus asettuu osaksi tätä kiehtovaa palapeliä, jossa ripustus, ajoitus ja äänitila pelaavat kaikki hienosti yhteen."

"Det händer någonting skumt i konstmuseet" Lena Séraphin har förvandlat Amos Andersons konstmuseums vindsvåning till ett kontrollrum, varifrån man har bildkontakt till museets aula på bottenplan, trapphus och utställningssalen på den femte våningen. Någonting skumt ser ut att hända. Stöld, kidnappning eller något annat brott?

Historien berättas i fem bilder, som är lika höga som väggen, tre av dem är stillbilder och två videon. Gränsen mellan rörlig och stillbild fördunklas, då bildvinkel och beskärning förblir desamma medan det sker en förflyttning från ett medium till ett annat. Dessutom förvandlas den rörliga bilden till orörlig, då människor går ut ur bilden, för kameran förblir kvar på plats och registrerar händelserna, hela tiden ur samma hörn som en övervakningskamera. Det venetianska landskap som Gustaf Wilhelm Palm målat stannar på sin plats både i video- och stillbilden. Séraphin lägger skickligt sitt gåtfulla pussel, vari det fattas många bitar. Berättelsen framskrider inte kronologiskt, och förhållandet mellan orsak och verkan är inte klart. Just när betraktaren känner att hon fått tag på handlingen, kastas hon tillbaka till utgångsläget. Berättelsen är full av tomrum. Av hur många slumpartade skärvor bygger vi vår uppfattning om verkligheten? Hur många sanningar av en händelse kan det finnas? Hela Amos Andersons museibyggnad tar del i detta fångslande pussel, i vilket hängning, tajmning och ljudvärlden alla spelar fint ihop."

## 55

Konstkritiker Erik Kruskopf skriver hur "Anderson hade 1920 köpt målningen jämte en del annat lösöre av den konkursfärdige kammarherren Linder i Svartå. Då tavlan kom upp på hans vägg fäste han sig särskilt vid det lilla tornet i Dogepalatsets hörn. När han 1925 gav arkitekten W. G. Palmqvist uppdraget att rita Hbl-huset bad han uttryckligen honom kröna byggnaden med ett sådant torn." *Hufvudstadsbladets* (Hbl) hus är beläget vid Mannerheimvägen 18 i centrala Helsingfors. Tornet är även synligt som den logotyp som grafiker Erik Bruun formgivit för Hbl: "har alltsedan Erik Bruun tecknade av det, varit ett väsentligt inslag i Hbl:s typografi." Erik Kruskopf, "Amos och tornet," *Hufvudstadsbladet*, 27. februari 2016.

som en rörlig mellanhand. Installationen *Rik, respekterad och död* är varken ett tillrättaläggande eller beriktigande verk. Däremot tillför det aspekter på något som jag antyder såsom ett amorft medskapande, alltså att det inte är givet hur eller ens vad som konsumeras/produceras i en konstinstitution.

### Iscensättning

Om jag fortsätter att gå baklänges, och backar i tiden, återfinner jag mig år tjugohundraett på konstnärsresidenset i dominikanerklostret Couvent de la Tourette invid Lyon i sydöstra Frankrike. Klosterbyggnaden är arkitektritad av Le Corbusier och färdigställdes nittonhundrasextio. Den är ett vallfärds mål för adepter och arkitekturintresserade.<sup>56</sup> På dess ägor fann jag byggnader i disparata stilar och däribland en nedgången herrgård. Kontrasten mellan herresätets avlägsna prakt, dess dåvarande luggslitenhet och klostret som en sevärighet var iögonenfallande. Att kultur värdesattes var tydligt men ändå blev jag förbryllad, och för att artikulera mina ambivalenta tankar inledde jag arbetet med ett videoverk, som skulle bli upptakten till avhandlingsarbetet. Jag fotograferade och döpte om byggnaden till *Château Guereule*. Det nya namnet stöpte om byggnaden, iscensatte den som en narrativ plats och sätet för en thriller. Då mörkret föll gick byggnaden miste om sin dekadenta charm och de tiotals tomma salarna förvandlades till ödsliga rum. Jag skrev ett kort manus om en kvinna som smyger uppför en stentrappa i en mörklagd byggnad och konfronterar skuggor. Vi, residenskonstnärerna, videofilmade en kväll efter mörkrets inbrott och blev förskräckta, rejält uppskrämda av vår egen uppdiktade berättelse.

Under redigeringen av videoverket placerade jag textplanscher med datum, tidpunkt och plats som anslag till filmen. Videoverket heter *Intruders are Paid in Marble*. Namnet pekar mot det oåterkalleliga, hur inkräktare får sina löner utbetalade i marmor, ett tecken på en nära förestående död. I en recension av verket jämförs den konstnärliga produktionen med en brottsplatsundersökning.

Kriminellt alias, Lena Séraphin, spanaren Lena Séraphin har använt en livstid för att planera det perfekta brottet. Hennes senaste video är en loopad sekvens från en mordplats: tre olaga inkräktare vandrar genom en mörklagd spöklik herrgård, de skär sig fram genom mörkret med ett rakblad till ficklampa, tills en av dem prickas högst uppe i trappan. Då den stockholmska poliskommissarien granskar, gör han enstaka noteringar. "Hhhmm", förmodar han, "mördaren är en kvinna, och alla de misstänkta är ute i skumma affärer." Hur kan han veta? "Ingen skrek till." Han tittar misstänksamt, som om endast en verklig

amatör skulle kunna missa denna detalj. Séraphin ler; en till kvalitetsstämpel från proffsen. "Intruders are Paid in Marble" är ett fyra minuters mini-mysterium; en mörk och kuslig berättelse om mord och intriger. Séraphin ger sig inte för oseriöst, löst prat. [...] Hennes videodebut är avskalad, olycksbådande och sparsam, skuggor, steg, från spänning och suspens: inte en specialeffekt i sikte, hon mixar inte ens ett ljudspår. För Séraphin är det som verkligen händer just det som är skrämmande. Det som hörs, och inte ses, och ängsligt anas. Séraphin är skyldig som synden till något av det bästa inom nattsvart spänning.<sup>57</sup>

Jag finner att det hur en brottsplatsundersökning sammanliknas med gestaltningen av videoverk siktar på någonting helt annat än kvalitativa aspekter eller en normativ kritik i vilken recensenten anmäler sitt (distanserade) tycke, och att texten snarare är skriven utifrån en genre. Texten faller liksom inom ramen för thrillers och televisionens utbud av kriminalserier. På så vis kommenterar den konst som populärkultur och gör det med ett liknande initiativ som det som fastnaglar tittaren vid tv-rutan. Texten ifrågasätter även konstkritiken (som genre) genom att accentuera intresse utan anspråk på "seriös" analys.

Då videoverket visades på Galleri Leena Kuumola år tjugohundratvå presenterades det som ett rekonstruerat brott. *Intruders are Paid in Marble* visades i galleriets källare, som man kom fram till via en brant spiraltrappa längsmed en mörk korridor, och utställningslokalen efterliknade det uppdiktade *Château Guereule*. Galleristen Leena Kuumola kände till den fiktiva uppbyggnaden och vi kom överens om att besökarnas förundran skulle ges ett suspekt svar: "Berättelsen är så sann som den kan vara i ett galleri." I sin recension av separatutställningen berör kritikern Dan Sundell en tilltänkt gräns mellan fakta och fiktion.

#### Med lukt av justitiemord

[D]et vi ser på utställningen är några fotografier från slottet. En salong, ett kök och en trappuppgång. Fotografierna är dokument som tagit[s] senare, själva brottet ägde rum för knappt tre år sedan. Vi ser de rum där de tre personerna vistats och där brottet skedde. Den korta videofilmen är också en rekonstruktion av vad som hände på natten i det mörka slottet. En ficklampas ljuskägla spelar över trappuppgången. Man hör steg och en dörr som öppnas, därefter en dämpad skräll. Men inga gestalter syns. Allt är höljt i dunkel.

Här lämnas mycket åt betraktarens fantasi. Själva händelsen är så skakande att fantasin gärna stiger in i händelseförloppet och

57

Patricia Ellis och Cedar Lewisohn, "Criminal Alias, Lena S[é]raphin, the Gumshoe," *Crime Scene Investigation, LAB Magazine*, september 2002. "Criminal Alias Lena Séraphin the Gumshoe. When Lena S[é]raphin has spent a lifetime planning the perfect crime. Her latest video is a looped sequence of a murder scene: three illicit intruders wander through a blacked out haunting mansion, cutting through the dark with a razor sharp flashlight, until one of them gets it at the top of the stairs. As the Crime Inspector of the Stockholm police force watches, he makes occasional notes in his duty book. "Hhhmm", he surmises, "the killer is a woman, and all of the suspects are doing bad business." How does he know? "Nobody screamed." He gives an incredulous look as if only a rank amateur would miss this detail. S[é]raphin smiles: another seal of approval from the pros. 'Intruders are Paid in Marble' is a four minute mini-mystery; the dark and creepy tale of murder and intrigue. Séraphin doesn't go for frivolous extras, [...] Her video debut is pared down sinister purity, shadows, footsteps, raw tension and suspense: not a special effect in sight, she doesn't even mix a sound track. For Séraphin, scary is all verit. It's only what's heard, not seen, and fearfully surmised. For the best in mystery noir suspense, Séraphin is guilty as sin."

fyller ut de tomma sidorna i berättelsen.

Det här kunde vara upptakten till en deckarfilm om ett brott som begåtts under oklara förhållanden. [...] Utredaren, det är betraktaren, det vill säga vi. Men eftersom vi inte kan stiga in i dessa bilder och snoka fram mera detaljer får vi låta fantasin, våra känslor och vårt samvete spela.

[...] I sista hand är det bra att göra klart för sig att det här dock handlar om konst, en produkt på vilken fiktionen spelar in på ett avgörande sätt. Var går alltså gränsen mellan fakta och fiktion? Trots alla skenbara namn och data som nämns är det här nog utställningens största gåta.<sup>58</sup>

58

Dan Sundell, "Med lukt av justitiemord," *Hufvudstadsbladet*, 9. november 2002.

59

Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility," *October*, nr 129 (2009): 54-84. Titeln är svår att översätta; make-believe anger förställning och inbillning men i detta fall kanske även att göra någonting trovärdigt.

Parafiktion förekommer med olika avsikter och Lambert-Beatty nämner även andra "para" med anspråk på att kommentera litteratur, som bygger på tidigare verk och omfattar språk som själv-förökande. "My use of parafiction differs from the literary critic James Rother in the 70's [...] work he described as "para" in the sense that it referred to or built itself on previous fiction, understanding language as self-multiplying and non-referential."

60

Lambert-Beatty, "Make-Believe," 54. "Unlike historical fiction's fact-based but imagined worlds, in parafiction real and/or imaginary personages and stories intersect with the world as it is being lived. Post-simulacral, parafictional strategies are oriented less toward the disappearance of the real than toward the pragmatics of trust. Simply put, with various degrees of success, for various durations, and for various purposes, these fictions are experienced as facts."

Lambert-Beatty använder sig av begreppet parafiktion på ett sätt som skiljer sig från litteraturvetenskapens bruk för att markera hur fiktion utgör en stilistisk form för sanna berättelser. "I mean the term "parafiction" differently than the way it is sometimes used in literary studies to designate true stories told in the style of fiction."

Recensionen avslutas med en fråga om gränsdragningen mellan fakta och fiktion, och Dan Sundell skriver hur detta är utställningens egentliga gåta. I recensionen händer något som jag önskar poängtera, nämligen att Sundell liksom fortsätter och späder vidare på fiktionen. Rubriken "Med lukt av justitiemord" anknyter till det uppdiktade, är samstämmig och distribuerar fiktionen vidare. Erfarenheten av att bli uppskrämd av ett egenhändigt skrivet narrativ (och kanske just därför) och av att fiktion kan få fortsättning i andras händer inspirerade mig att överväga dess potential.

### Parafiktion

I det föregående har jag skrivit en del om ombyten; hur herrgården omvandlades (oförändrad) till videoverkets dramatiserade plats och galleriet förvandlades till en fiktiv förlaga; då videoverket förevisades upprepade gallerirummet videoverkets rum. Det som jag önskar beröra är förflyttningen, kontextombytet, och den därav medföljande förändrade synvinkeln. Konstvetaren Carrie Lambert-Beatty beskriver hur fiktion uppfattas som fakta med stöd av begreppet parafiktion i essän *Make-Believe: Parafiction and Plausibility* ("Låta tro: Parafiktion och sannolikhet").<sup>59</sup>

Till skillnad från den historiska fiktionens faktabaserade men föreställda världar intersekteras i parafiktion verkliga och/eller imaginära karaktärer och berättelser med världen såsom den levs. Strategier som inbegriper post-simulacrum och parafiktion är i mindre mån riktade mot försvinnandet av verkligheten än mot tillitens pragmatik. Enkelt uttryckt; med varierande framgång, med varierande varaktighet och i varierande syften upplevs dessa fiktioner som fakta.<sup>60</sup>

Konstnären Michel Blum deltog i den nionde Istanbulbiennalen år tjugohundrafem med ett verk som pendlar mellan fiktion och verklighet. Jag skall i det som följer redogöra för hans



verk i förhållande till parafiktion på basis av Lambert-Beatty. Blums verk bygger på ett narrativ, men det sträcker sig utöver berättelsen och föranleder parallella verkligheter. Jag uppfattar dessa verkligheter som tydningar av verket, förståelser som det frambringar och faktiska förhållanden som präglas av framtidsoro. Installationen *A Tribute to Safiye Behar* ("En hyllning till Safiye Behar") handlar om kärleken mellan Safiye Behar och Mustafa Kemal Atatürk. Blum beskriver Safiye Behar som genomgående politiskt aktiv, och det som är utmärkande för henne är en dubbel emancipation som omfattar både klass och genus. Det är troligt att Atatürk inte ville bli associerad med Behar på grund av både politiska och personliga orsaker, och kärleksparet Safiye-Kemal är inte del av någon officiell nationell historia.<sup>61</sup> Behar i sin tur "ägnade en livstid åt det hon trodde på. Hon var en global tänkare innan begreppet var myntat, hon såg världen utöver de snäva ramarna som gränser, nationer och stater formar".<sup>62</sup>

Carrie Lambert-Beatty inleder beskrivningen av *A Tribute to Safiye Behar* som om det hela vore verklighetsbaserat. Hon påminner om vem Mustafa Kemal Atatürk var, hans nationella betydelse och nämner att förhållandet mellan Behar och Atatürk varade under en kritisk period i turkisk historia. Hon berättar att Michel Blum är utbildad historiker och hur han väljer en viss form av offentlig uppvisning.<sup>63</sup> Blum bygger på det historiska hemmuseets koncept; lägger brev i slutna vitriner och låter avskärma rum med plexiglas. Innan Lambert-Beatty röjer parafiktionen påminner hon läsaren om den postmoderna kritiken av övergripande maktstrukturer i form av metanarrativ. I Blums verk förvandlas hemmuseets koncept till en täckmantel och ett mikronarrativ med ledtrådar, som leder till verket som parafiktion. Det som jag uppfattar som det väsentliga är framförandet som en övertygande gest. Michel Blum vidhöll att Safiye Behar var "sann för mig".<sup>64</sup> Lambert-Beatty skriver hur Blum, eventuellt just på basis av fiktion lyckas rikta sig till två publikers och två politiska situationer. "För den lokala, turkiska publiken, bjöd den frispråkiga diskussionen om Mustafa Kemals förmodade affär med den judiska kvinnan, och hennes inflytande över hans reformer, på en kritisk intervention i den officiella hagiografin av ledaren som fortsätter att genomsyra offentligt liv i Turkiet."<sup>65</sup> För den internationella publiken visade berättelsen om Safiye Behar på en världsvan, progressiv och sekulär kvinna; en påminnelse om att kvinnor i Turkiet hade rösträtt före kvinnorna i Frankrike. Fiktion som en narrativ strategi lyckas med att rikta sig till olika publikers med olika eftertryck. Lambert-Beatty skriver om parafiktionella strategier och hur dessa i mindre grad är riktade mot en försvinnande verklighet (eller tilltagande virtualitet) än mot tillitens pragmatik. Jag förhåller mig till tillitens pragmatik som de omställningar accelererade mängder av överföring och transponering mellan

61

Citerad 6.11 2015, blumology.net/safiyebehar.html

"What makes Safiye's position unique is the double emancipation that she operated: from class and from gender." [...] Nonetheless, it is likely that Kemal didn't want to be associated with Safiye, for both personal and political reasons."

62

Citerad 6.11 2015, blumology.net/safiyebehar.html

"A product of both the East and the West, she stood up for her ideals and devoted a lifetime to what she believed in. She was a global thinker before the term was coined, seeing the world beyond the narrow conceptions of borders, nations, and states."

63

Lambert-Beatty, "Make-Believe," 51-52. "[M]ustafa Kemal Atatürk, founder of the Turkish Republic. The two met in 1905 [...] Behar had considerable influence on the leader during this crucial period in Turkish History"

"Blum, who trained as a historian at the Sorbonne [...] he set up vitrines featuring her letters, photographs, and books, and arranged original furnishings in the rooms of the apartment, to be peered at over Plexiglas barrier's. [...] Recovering the forgotten life story and unacknowledged historical role of a female figure from an ethnic minority, this project, *A Tribute to Safiye Behar*, participates in a project of revision whose foundations are in the feminist and civil-rights movements of the 1960s and '70s. Splitting History into histories (and herstories), it also builds on the postmodern critique of metanarratives, while nodding to the discourses on identity and hybridity of the 1980s and '90s."

64

Lambert-Beatty, "Make-Believe," 53. "For his part, Blum always maintained, if pressed, that Behar was "real to me"."

65

Lambert-Beatty, "Make-Believe," 52–53. "For the local, Turkish audience, the frank discussion of Mustafa Kemal's likely affair with the Jewish woman, and her influence on his reforms, served as a critical intervention in the official hagiography of the leader that continues to saturate public life in Turkey. The exposure of a previously repressed history signaled a critique of that state's penchant for secrecy (most infamously, its continuing denials of the Armenian genocide). Meanwhile, for the large contingent of international visitors brought to Istanbul by the Biennial in 2005 — a moment when Turkey's potential membership in the European Union was being hotly debated — the life story of this secular, cosmopolitan, internationalist, and progressive woman, with her feminist organizing and her love letters in French, cut into stereotypes about Turkey as backwards, other, and "Islamicist" (perhaps reminding them, for instance, that Turkish women had the right to vote earlier than their sisters in France)."

66

Citerad 3.2 2015, mobileartproduction.se/wpcontent/uploads/2012/01/AK-Cape-Town-SV.pdf  
"Mannen i biomörkret talar med en torr och lugn röst. Han berättar om Thembo Mjobo. Jag har aldrig hört talas om Mjobo. Det har de andra inne på biografen Grand på Sveavägen i Stockholm inte heller gjort. [...] Det är en otrolig historia som berättas. Att det här aldrig kommit ut? Vilket scoop. Radiohallåan berättar att man hittat fram ett oklippt band i arkivet. Och eftersom innehållet är så sensationellt har man beslutat att sända det [...] Till sist undrar reportern om det finns bilder på Mjobo. Nu, tänker jag, kommer duken att dras ifrån och jag ska få [se] hur han såg ut. Men SÄPO-agenten berättar att det inte finns några bilder. Jag tänker att kanske är [det] naturligt att någon som Mjobo, så[g] till att aldrig synas på bild. Att det på något sätt skulle röja hans identitet. Uppspelningsen slutar och ljuset går upp igen. Inget som sagts är sant."

verkligheter förorsakar. Då Michel Blum använder sig av en narrativ strategi, och riktar sig till olika publik och åberopar olika politiska situationer, förmår han visa flera verkligheter och tomrummet mellan dem.

I ett senare verk utforskar Blum banden mellan Sverige och Sydafrika under apartheidregimen utifrån en uppdiaktad person, ANC-aktivisten Thembo Mjobo. Verket *Cape Town – Stockholm (On Thembo Mjobo)* utkom som bok och en förhanduppspelning av ett radioprogram år tjugohundrasju. Blum gör anspråk på historieskrivning och visar hur dess synvinklar inte enbart förmedlar utan formar verkligheter. I verket tangerar han svensk socialdemokrati ur historisk och kvasi-personhistorisk synvinkel. Då konstvetaren och kritikern Anders Karnell kommenterar erfarenheten av verket, och indirekt även erfarenheten av parafiktion, deltar han i uppbyggandet av retoriken som en mystik kring verket istället för låta det ställa följande fråga: Hur kan verket *Cape Town – Stockholm (On Thembo Mjobo)* vara sant?<sup>66</sup> Jag upplever att Michael Blum betonar hur massmedial retorik formerar politik, att nyhetsrapporter är en berättarpraktik bland andra och att dessa bidrar till att narrativisera och medialisera världen. Karnell avslutar sitt intryck med: "Inget som sagts är sant." Ansatsen är intressant att diskutera med tanke på hur fiktiva verk förevisas publikt. Skall publiken känna till uppkomsten? Är undanhållen information ett sätt att vingklippa erfarenheten av verket eller en förutsättning för verket? Hur placerar sig verket i förhållande till det som är uttalat och det som är kvarhållet? Likaså betydelsefullt är det att fundera på vem som kan/ska ta beslutet om det fiktiva verkets offentliga fikcionalitet: publik, konstnär, finansierande instans eller operativ arrangör.

### Arkivbesök och återsyftning

I samband med installationen *Rik, respekterad och död* fokuserade jag på ett medskapande museibesök och prövade ifall gränser mellan verk, besökare och institution kan synliggöras genom att inbegripa museibyggnaden i ett dramatiserat narrativ. I videoverket *Intruders are Paid in Marble* palperade jag artikuleringen av kultur som en kulmen, en klimax som är kapabel att indela kultur i motsatsförhållandet betydelsefullt/betydelselöst. I samband med avhandlingsarbetet har jag återknutit till dessa tankegångar om gränsläggningar, och funderat på hurdana former av subjektivitet som uppstår i samband med betraktande. Jag förklarar med mig som exempel, eller kanske med mig som problemställning, och menar att då jag erfar (konst) erfar jag även min egen upplevelse. Frågorna om vad jag ser och vem som ser framstår förenade. Jag överväger ifall presentation av konst kan bereda momentum då subjekt och objekt inte är åtskilda, och asubjektivitet infinner sig. Medan jag planerade

avhandlingens vidd och design funderade jag likväl på hur gränsdragningen mellan subjekt och objekt kan ske. För att klarlägga problemkomplex om betraktande och subjektivitet i en nationell och historisk kontext framstod Försvarsmaktens bildcentral som en signifikativ startpunkt. Då jag sedan besökte detta militära arkiv i Helsingfors hade jag som premiss att undvika fotografier på stridsmanövrar och istället fokusera på rituella högtider och soldaters fritid. Det senare motivet kom att få mindre betydelse under processen då jag istället valde att arbeta med material från två olika arkiv; ovan nämnda Försvarsmaktens bildcentral och Imperial War Museums arkiv i London.<sup>67</sup>

Med utgångspunkt i mina arkivbesök prövar jag att göra historisk information, arkivfotografiet, berörande bortom nationalistisk historieskrivning. Konsthistorikern och kritikern Hal Foster skriver om konstnärlig verksamhet i anknytning till arkiv.<sup>68</sup> Han skriver om arkivkonstnärer och om hur dessa förredrar installationen till förmån för en icke-hierarkisk rumslighet.<sup>69</sup> Foster föreslår strategier; att försäkra en läsbarhet (av arkivmaterialet) och sedan vända på läsningen och därmed ge förståelsen en ny riktning. Han skriver om hur arkivkonstnären hänvisar till alternativ kunskap.<sup>70</sup> Jag uppfattar att *Komplexet* sker i linje med det som Foster skissar upp och att jag därutöver poängterar och inkluderar det imaginära. Medan jag arbetar i min ateljé förhåller jag mig till det visuella såsom till betraktande. Jag menar att det inte är arkivfotografiet per se som är min utgångspunkt utan betraktandet av det. I och med att jag betonar betraktande framträder samspelet mellan subjekt och objekt. Det är i detta samspel som jag uppfattar att min konstnärliga praktik befinner sig. "Vad ser jag?" och "Vem blir jag då jag ser det jag ser?" och "Hur kan jag vara för att se bilden?" är ständigt närvarande frågor för mig. Innan jag tar itu med att beskriva min upplevelse i Försvarsmaktens bildcentral som en statuerande erfarenhet i denna avhandling, skall jag nämna en samhällelig kontext. Hal Fosters artikel är daterad tjugohundrafyra och han beskriver hur (det amerikanska) samhället lider av minnesförlust. Jag upplever att det samhälle som *Komplexet* agerar i är ett samhälle som är oförmöget till själv-reflexivitet.<sup>71</sup> I essän *Vandrarna* diskuterar jag polarisering och olika begrepp som beskriver oförmågan att se sig själv.

Fastän jag var medveten om den finsk-tyska samverkan under andra världskriget var jag föga förberedd på det material som finns i Försvarsmaktens bildcentral. Jag klargör min förundran med ett exempel. Ett fotografi som är taget i Kiestinki den första juni nittonhundrafyrtiofva av U. Laukka har följande bildtext "Saksalaisia marssilla: Kaiken askartelun jälkeen maistuu nokkaunet hyvälle.", fritt översatt: "Tyskar på marsch: Efter allt pyssel smakar en tupplur gott." Jag finner att bildtextens präktiga ton beskriver endräkt. Men det var ett

67

Jag har bearbetat arkivmaterial i samband med videoinstallationen *The Civilian Remake* som handlar om civilbefolkningens utsatthet i krig. Verket speglar heroiska och maktfullkomliga inslag i spelfilmer om krig. Det är en kommentar till invasionsfilmen *Red Dawn* som hade premiär 1984 i USA. Filmen förebådade manövrar i framtiden, då, nitton år senare, den USA-ledda jakten på Iraks president kallades *Operation Red Dawn*. Lokaliserad 1.9 2015, [www.imdb.com/title/tt0087985/](http://www.imdb.com/title/tt0087985/) *Red Dawn (Röd gryning)* regi John Milius.

Lokaliserad 20.9 2015, [www.army.mil/article/116559/Operation\\_RED\\_DAWN\\_nets\\_Saddam\\_Hussein/](http://www.army.mil/article/116559/Operation_RED_DAWN_nets_Saddam_Hussein/),

68

Hal Foster, "An Archival Impulse," *October*, nr 110 (2004): 3–22.

69

Foster, "Archival," 4. "[a]rchival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favour the installation format as they do so. (Frequently they use its non hierarchical spatiality to advantage—which is rather rare in contemporary art.)"

70

Foster, "Archival," 4. "[d]rawn from the archives of mass culture, to ensure a legibility that can then be disturbed or detourné; but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter-memory."



71

Foster, "Archival," 10. "Yet such a shift in address is necessary if an "aesthetics of resistance" is to be made relevant to an amnesiac society dominated by culture industries and sports spectacles."

72

Brevet är daterat den 29 april 1943. Mauno Jokipii, *Panttipataljoona: Suomalaisen SS-pataljoonan historia* (Helsinki: Weilin + Göös, 1968), 700–701. "Saksalainen vuoristojääkärinen soittokunta on vielä silloin Suomessa ja voisi huolehtia musiikista."

På hemsidan [www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7111/](http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7111/) som jag lokaliserade 12.11 2015 står det att rektor Rolf Nevanlinna verkade som professor i matematik och var medlem i Finlands Akademi. Hans far Otto Neovius var fennoman och förfinskade familjens efternamn år 1906.

73

Historieforskare, professor Mauno Jokipii skriver hur ca 1200 finska män begav sig på den finska regeringens bevåg i maj-juni 1941 för att ta del av *Waffen SS*. "Suomen läillisen hallituksen suostumuksella ja toimesta – Neuvostoliiton poliittisen painostuksen torjumiseksi – Suomesta lähti touko-kesäkuussa 1941 noin 1200 vapaaehtoista Waffen-SS:ään. He siis lähtivät rauhan vallitessa ja koulutusta varten, kuten sanottiin "jääkärrien jäljille". Idän sodan syytyminen juhannuksena 1941 muutti heidän tilanteensa perusteellisesti."

Jokipii menar att denna åtgärd var avsedd för att undvika politiskt tryck från Sovjet. Likaså torde det vara möjligt att fråga sig huruvida den finska regeringen tillmötesgick tyska krav.

Jokipii, *Hitlerin Saksa ja sen vapaaehtoisliikkeet: Waffen-SS:n suomalaispataljoona vertailtavana* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura, 2002), 82.

annat fotografi som kom att få en avgörande plats i avhandlingsarbetet, nämligen fotografiet på en defileringsparad i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre – en bild på militär makt och militärt övermod. Jag baxnade inför fotografiet, som underordnar saluterande soldater, upphöjer överordnade som är osynliga på bilden och låter bli att notera den bland träden stående publiken.

Jag ryggade till av framställningen av det som jag såg som fascistisk entusiasm.

Det mest förvirrande var dock min egen reaktion. Jag beundrade fotografiets uttryck, som jag samtidigt förkastade. Fotografiet grep tag om mig och genom att beskåda det blev jag en annan. På bråkdelen av en sekund hade jag smulnit samman med motivet och blivit inte bara underordnad utan även underlydande. Det avstånd och den gränsdragning mellan åskådare och aktörer, subjekt och objekt, som jag hade haft för avsikt att skissera krympte samman och jag upplevde istället hur jag polariserades och blev avlägsen i mig själv.

Fotografiet förvandlade mig och då jag betraktat det ånyo har jag betonat både identifikation och självkritik. Det som jag har uppfattat genom avhandlingsarbetet är nämligen att kritik och reflektion sker i anknytning till identifikation. Med andra ord; att ta del av lösningar innebär även att vara en del av problemet.

Mina efterforskningar visade att fotografiet sannolikt visar tyska bergsjägarnas musikkår, eftersom kåren omnämns i ett brev som *Untersturmführer* Unto Parvilahti (Boman) skrev till Helsingfors universitets rektor Rolf Nevanlinna då paraden planerades.<sup>72</sup> Nazihälsningen och de höjda blickarna bemöter de överordnade, som står på ett podium längs med vägen. Befälen är osynliga på bilden men fullkomligt avgörande för fotografiets uttryck. Tallarna fungerar som en lågröstad fond och åskådarna står stumma i den skogbevuxna parken. Sandvägen, som soldaterna rör sig framåt på har inte betydelse som ett led mellan platser, då paradens uppgift inte är att nå ett ställe utan att nå ett uttryck. Defileringen skedde på Appelgrensvägen, en väg som löper i nordöstlig riktning från Bulevarden fram till Sandövägen, för att sedan skifta om till Riksväg 25. Söder om Appelgrensvägen ligger havet, Finska vikens mynning, norrut ligger en park och invid den en sandbeströdd bollplan där mönstringen av den hemkomna militärstyrkan ägde rum. Fotografiet är taget av militärtjänsteman Esko Suomela under en parad i samband med att cirka åttahundra finska *Waffen SS*-frivilliga återvände från östfronten.<sup>73</sup> Statsvetare och historieforskare Markku Jokisipilä hävdar i *Aseveljiä vai liittolaisia – Suomi, Hitlerin Saksan liittosopimusvaatimukset ja Ryti-Ribbentropin sopimus* ("Vapenbröder eller allierade – Finland, Hitlers Tysklands krav på förbundsfördrag och Ryti-Ribbentrop-avtalet") att det i Finland fanns få som ideologiskt

attraherades av nationalsocialismen men "att omfattande medborgarkretsar önskade tyska vapen framgång i alla fall på östfronten".<sup>74</sup> Jokisipilä skriver vidare "Det Tyskland, som framträdde i Finland, var fullkomligt olikt det som fångarna i koncentrationslägren och invånarna i de västra delarna av Sovjetunionen fick se i vitögat".<sup>75</sup> Paraden kom att indikera en vändpunkt i det finsk-tyska vapenbrödrskapet. De ankomma finska soldaterna hade permission och var inte medvetna om att de inte skulle återvända till östfronten utan istället inkorporeras i den finska armén. Det utrikespolitiska och militära skiftet representeras av att finska arméns överbefälhavare C.G.E. Mannerheim inte medverkade i paraden trots att *Führer* Adolf Hitler ett år tidigare personligen hade lyckönskat honom på hans sjuttiofemårsdag den fjärde juni nittonhundrafyrtiotvå och vid utnämningen till marskalk av Finland.<sup>76</sup>

Efter att ha avtalat om digitalisering av fotografiet med arkivet, skrivit ut fotografiet och låtit montera upp det, vände jag slutligen bildsidan mot väggen på mitt arbetsrum. Det var outhärdligt för mig att dagligen notera den underlydande rollen som betraktare till en fascistisk parad men likafullt ett beklämmande sätt att bli påmind om behovet att visa fotografiet publikt. Jag valde att arbeta fram en fiktiv underbyggnad för att undvika att fotografiet skulle uttrycka iver för fascism. Med en fiktiv ramberättelse prövade jag att ge svar på frågan: "Hur kan fotografiet av en defilerings i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre visas utan att upphöja och upprepa entusiasm för fascism?" Ramberättelsen, som handlar om idealism som radikaliseras, gjorde det genomförbart för mig att visa fotografiet utan att prisa dess maktfullkomliga innebörd.

Ovan skrev jag om hur jag döpte om en förfallen herrgård med avsikten att inskriva den i ett narrativ; omdöpningen ser jag som en tillskrivning och en införlivning. I samband med att jag visar fotografiskt arkivmaterial väljer jag att använda mig av termen återsyftning, som har likheter med begreppet *repurpose*.<sup>77</sup> Jag tänker att en återsyftning riktar sig mot det som redan framträder genom att förbinda detta med innebörder som ligger utanför synfältet. Återsyftningen finner fästen i ett flöde som strömmar genom det som ange(tt)s mot oprövade riktningar. Med andra ord, i *Don Quijote-komplexet* prövar jag att återsyfta fotografiet av den nazistiska paraden för att förbinda det med betraktande i den närvarande stunden och möjliggöra samtal.<sup>78</sup> Eftersom det varit av vikt för mig att visa hur historieskrivningen förblir öppen (för olika och även motstridiga tolkningar) har jag valt att visa fotografiet inom ett narrativ. Istället för att uppvisa fotografiet inom en historisk kontext prövar jag att återsyfta det inom fiktion och att förhålla mig till frågan: "Hur kan fotografiet av defileringen visas utan att förstärka föreskrivande nationalistisk historieskrivning?" Ramberättelsen bildar en förankring som ligger

74

Markku Jokisipilä, *Aseveljiä vai liittolaisia: Suomi, Hitlerin Saksan liittosopimusvaatimukset ja Rytin-Ribbentropin sopimus*, 2. uppl. (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004), 29. "Kansallissocialismin ideologisesti viehättyneitä henkilöitä Suomessa oli vähän, mutta Saksan aseille menestystä ainakin itärintamalla toivoivat laajat kansalaispiirit."

75

Jokisipilä, *Aseveljiä vai liittolaisia*, *ibid.* "Se Saksan, joka Suomessa esiintyi, oli täysin erilainen kuin se, jota keskitysleirivangit ja Neuvostoliiton länsiosien asukkaat joutuivat katsomaan silmästä silmään."

Jokisipilä skriver hur Tredje riket levererade livsmedel, bränsle, råvaror, gödsel och otaliga andra förnödenheter under åren 1941–44 och menar att utan dessa leveranser hade inte Finlands ekonomi klarat krigstidens hårda krav. Han hävdar att utan det militära bistånd som Finland fick av Tyskland och *Wehrmachts* insatser på östfronten hade Sovjet troligtvis invaderat Finland senast under sommaren 1944. "Vuosina 1941–1944 Saksa oli Suomelle kaikkea muuta kuin "piru"; Kolmas valtakunta toimitti maallemme jatkuvana virtana elintarvikkeita, polttoaineita, raaka-aineita, lannoitteita ja lukemattomia muita tarvikkeita, joita ilman Suomen taloudellinen kantokyky ei olisi sota-ajan ankaria vaatimuksia kestänyt. Ilman Saksan antamaa sotilaallista apua ja *Wehrmachtin* panosta itärintamalla Neuvostoliitto olisi mitä todennäköisimmin miehittänyt Suomen viimeistään kesällä 1944."

Jokisipilä, *Aseveljiä vai liittolaisia*, *ibid.*

76

Lokaliserad 12.10.2015, [www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/625/](http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/625/)

bortom nationalistisk historieskrivning. Berättelsen handlar om förvirring och kan inte hålla ett enda genomgående anslag vid makt. Den orkar inte med en sammanhängande intrig, den är beroende av infall och när sig på befängda tankar. Och gör detta för att motstå den planmässighet som en föreskrivande historieskrivning kräver.

Hur kan jag ge prov på att fotografiets återsyftning inom en konstnärlig utsaga motstår glorifiering av nazism? Jag kan svara med att säga att det fotografiska arkivmaterialet presenteras inom ett ifrågasättande narrativ och att återsyftning som en konstnärlig strategi motstår slutna innebörder. Jag har funnit det av vikt att undvika föreskrivande historieskrivning genom att söndersmula och bryta ned beriktigande metanarrativ. Men, jag har inte tillgång till något entydigt facit som svar på frågan – jag tänker att utställandet av fotografiet i fråga kanske inte har någon annan funktion än att visa hur nazistiska parader återigen och fortfarande är möjliga.

Bearbetningen av ovanstående frågor föranledde följande två frågor: "Hur kan fotografiet presenteras så att det aktualiseras i en personlig sfär?" och "Hur kan fotografiet presenteras utan ett enkelt och entydigt avståndstagande?" Narrativet utgör basen för en laboration, som prövar undvika heroisering och istället införa fotografierna i en personlig sfär. Det jag ville undersöka var en visning som istället för att överföra en historisk tillbakablick anknyter till nuet och bidrar till en personlig anknytning genom både identifikation och reflektion. Jag provade alltså att aktualisera arkiverade fotografier och att göra dem angelägna i ett presens.<sup>79</sup> På detta sätt önskade jag nå ett betraktande som inte tar avstånd från utan leder till självkritik och övervägande av delaktighet.

Konstutställningar fokuserar och avskärmar något till fördel för någonting annat. Jag tänker att utställningar kontextualiserar betraktandet genom att begränsa det som finns tillhanda. I utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* betonar jag hur rörelser i rummet förbinder betraktandet med det som presenteras i utställningen. Monteringen av utställningen var ett sätt att pröva svar på forskningsfrågan: "Hur kan fotografiet presenteras så att det aktualiseras i en personlig sfär?" Jag finner besökarens rutter i rummet av vikt och strävade att betona dem och göra dem påtagliga då jag installerade verken. Utgångspunkten för monteringen var hur placeringen av de enskilda pjäserna föranleder färdleder och anhalter i rummet. Med hängningen provade jag hur lovar och avstånd, uppehåll, betraktelse på nära håll och svepande blickar kunde vara en kroppslig del av utställningen.

I utställningen laborerade jag med fikcionalitet som en rumslig uppsättning av ramberättelsen i *Don Quijote-komplexet*. Jag övervägde vägen in och ut ur galleriet, såsom

77

Fritt översatt; att återanvända i ett nytt syfte.

78

I Svenska Akademiens ordbok finner jag en anknytning till synsinnets och till att rikta blicken. Att syfta ges innebörden att "i särskilt syfte (med eller utan hjälp av något instrument) inrikta blicken på ett visst föremål eller mot en viss riktpunkt och hålla den fäst på detta föremål respektive i denna riktning så länge det behövs för det avsedda syftet."

Syfta är likriktat med att sikta; att bestämma avståndet, att vara riktad eller att sträcka sig. Det handlar om en inriktning av vilja. Lokaliserad 7.11 2016, g3.spraakdata.gu.se/saob/

79

Författaren Mara Lee skriver om bilder som stelnat och hur det är möjligt att inskriva tid i dem. "Det som (det litterära) skrivandet tillför språket och våra idéer är framförallt inskrivningen av tid i bilder som stelnat, idéer som fastnat, och historier som slutit sig."

Mara Lee, *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Glänta produktion, 2014), 210. Avhandlingen ingår i serien ArtMonitor.

förflyttningen ut ur en fikcionalitet och in i en annan. Laborationen prövade tanken på rörelser i rummet som uttryck för subjektivitet och de val som uttrycker ett o/intresse. Med andra ord, den rumsliga gestaltningen undersökte på vilka sätt betraktandet är kroppsligt.

Den fjärde forskningsfrågan lyder "Hur kan fotografiet presenteras utan ett enkelt och entydigt avståndstagande?" Då jag här i texten begrundar frågan i förhållande till utställningen framträder det kroppsliga betraktandet och förflyttningarna i rummet som utlopp för subjektivitet. Jag tänker nämligen att fotografiet på defileringen i Hangö den andra juni nittonhundrafyrtiotre får en motpart i kroppsligt betraktande och att det är denna rörliga part som kan välja riktningar till skillnad från fotografiet.

Ovan framför jag hur offentlig presentation av fotografiet på den nazistiska paraderna från år nittonhundrafyrtiotre föranledde forskningsfrågor och konstnärliga anspråk. Jag ser att *Don Quijote-komplexet* även är en följd av den polariserande erfarenhet som betraktandet av fotografiet förorsakade mig och hur jag då uppfattade en klyvning. När jag nu fått en blick över processen finner jag det av vikt att påminna mig om ingången till avhandlingen, nämligen, ingivelsen om mig som en annan. Jag undrar hur upplevelserna av tudelning och dubblering är jämförbara. I *Don Quijote-komplexet* laborerar jag med att gestalta verk som om jag vore någon annan. Tanken om mig som någon annan är en förutsättning för hur ramberättelsen utvecklas till ett samarbete med en fiktiv karaktär, något som jag skall skriva mer om nedan. *Komplexet* åskådliggör det som jag avser med laborationer i fikcionalitet, efterfrågningar på basis av fiktion, som tillför kunskapsbygget en kontakt med det imaginära, och låter en fiktiv karaktär informera verket.

#### Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet

Inför utställningen år tjugohundraelva på Glogalleriet i Helsingfors utökade jag *Don Quijote-komplexet* med två karaktärer; den österrikiska fotografen Andrea Meinin Bück och den finska konstnären Lena Séraphin. Min initiala avsikt med dessa karaktärer var att de bekräftar konstverkets upphov i fiktion och verklighet. Med andra ord; att jag skulle stå för verklighet och Andrea för fiktion. Utformningen av verket skulle dock komma att sätta denna utgångspunkt ur spel, vilket jag kommer att beskriva närmare i ett senare sammanhang. Inför utställningen skrev jag ett narrativ som förbinder verkets karaktärer i en förtrolig brevväxling. Under korrespondensen diskuteras nationella bakgrunder, det att Österrike varit vaggan för fascism och Finland deltagit i ett vapenbrödraskap med Tyskland skulle föranleda någon form av ömsesidig förståelse.

På basis av tidigare verk, speciellt *Rik, respekterad och död*, som jag skrivit om ovan, var jag fokuserad på att bearbeta gallerirummet som en scen, och utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* fungerade som en iscensättning av galleriet. Vissa element i utställningen var dämpade och spelade en mindre roll för att framhäva andra partier. Jag prövade ifall till synes oförargliga element, en skrivbordslampa, dofter och snittblommor i en vas, kunde ha en hävstångsverkan, och föra fram smärtsam förvirring och idealism som radikaliserats, på ett oförmärkt sett. Vid tidpunkten för utställningen låg Glogalleriet vid Unionsgatan i den översta våningen. Lokalen är indelad i två sinsemellan avskilda rum varav det större är rektangulärt till formen. Rummet mäter cirka 130 kvadratmeter och står i kontrast till det mindre rummet, som är cirka 25 kvadratmeter stort med fönster i två riktningar.<sup>80</sup> Rummen skiljs åt av en trappavsats, som i utställningen verkade såsom ett slags anterum eller förmak till utställningen. Alla ytor, och även golven i marmor, är ljusa.

Kära Lena (2.2 2011)

Tack för allt arbete inför vår utställning. Jag är övertygad om att allt kommer att lyckas på det allra bästa sättet! Jag kommer inte till vernissaget. Skulle du kunna skaffa snittblommor? En till sak för dig att göra! Jag älskar gula rosor.

Hälsningar till alla dina kära,  
Andrea

I det mindre rummet förevisade jag verk, vars avsikt var att bevisföra och liksom manipulera fram verklighet i den fiktiva ramberättelsen. På väggen till vänster, då man kom in, fanns ett porträtt av Andrea Meinin Bück som var taget av hennes fingerade mor. Handskrivna brev, som tecken på vår brevväxling, låg huller om buller i fönsternischen. Bredvid dem stod en läslampa och en vas med gula rosor. De visnande snittblommorna bytte jag ut under utställningens lopp, alltid till likadana gula. I breven omtalas dessa rosor, som ett tecken på ställföreträdande närvaro. I anterummet fanns förutom en förteckning över verken, pressmeddelandet, min meritförteckning, ett utdrag ur brevväxlingen och ett recept på småbröden Vanillekipferln.

I breven avsäger sig Andrea den gemensamma historiska och nationella förbindelsen, som jag nämnde ovan, men accepterar en annan förenande gren, tystnaden. Under efterforskningar i nationell säkerhet kring tystnadskrav fann jag i Imperial War Museums arkiv i London krigspropaganda som kräver ovillkorlig nationell sammanhållning genom tigande. De aggressiva fotomontagen insinuerar landsförräderi genom att föra fram att det finns ett samband mellan förrådande tal

80

Arkitekten Aarno Ruusuvoori planerade lokalen på Unionsgatan 28 B för ett privat galleri, som dock inte kom att användas av utrymmet. Istället anskaffade Helsingfors stad galleriet vars verksamhet började år 1968. Korrespondens per e-post 15.4 2015 med amanuens Jari Björklöv, Helsingfors konstmuseum.

och förestående död. Texten i montagen lyder: "he talked they died" eller "she talked he died". Frågan är om dessa imperativ, som förespråkar nationell enhet i form av tystnad har blivit bestående såsom oförmåga att anknyta till det förgångna.

#### Vanillekipferln

150 g smör

210 g vetemjöl

80 g rivna hasselnötter eller mandelflarn

60 g socker

1 ägg

Till garneringen behövs 60 g florsocker  
och 3 msk vaniljsocker.

Häll upp mjölet i en stor skål. Lägg i smöret i små bitar och blanda kraftigt med en slev. Tillsätt socker och nötter eller mandelflarn. Skölj händerna i kallt vatten och fortsätt att blanda ingredienserna till en lättarbetad deg. Låt degen stå i kylskåpet en halv timme. Forma degen till avlånga rullar, ca 1 cm i diameter. Forma rullarna till halvmånar. Lägg dem på en plåt och grädda i 175°C tills småbröden har en varm gul ton (ca 10 till 15 minuter). Rulla Vanillekipferln i en blandning av flor- och vaniljsocker medan de är varma.

Under utställningen var takfönstret i det större rummet täckt och rummet belyst med lysrör, ljuset var därför konstant och skiftade inte under dagens lopp. I rummet använde jag en av långväggarna för fotografierna och på den motsatta sidan målade jag en mellangrå liggande rektangel.

Min tanke var att pröva huruvida den gråa ytan kunde rikta betraktandet och om den kunde fungera som en antydning till riktningar i rummet, då man vände sig bort från den för att se verken. Då besökaren vände ryggen mot det gråa stod hon mitt emot ett assemblage, en samling på fjorton fotografier. Verken var monterade i en ordning, på olika höjder och med olika mellanrum. Ett bildmotiv visades två gånger, men i olika storlek och med olika inramning. Upphängningen var inte centrerad omkring en visuell medelpunkt eller ett huvudtema utan fokuserad på en dramaturgisk verkan. Jag förbigick en förtydligande regelbundenhet mellan verken och prövade genskjuta individuering av motiven i upphängningen. I försöket fokuserade jag på oreda och duplicering av motiv istället för att förtydliga verk med hjälp av placeringen. Jag föredrog att antyda ruttn i rummet och funderade hur rörelse mäter distanser inom det rumsliga verket, och hur förflyttningar i rummet är bestämmande i relation till det som betraktandet riktar sig emot.

Utställningen inleddes på ett textuellt plan med nedan-



stående pressmeddelande om Andrea Meinin Bück och hur hon radikaliserades.

Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück  
& Don Quijote-komplexet  
11.3–27.3 2011

Glogalleriet / Helsingfors konstmuseum  
Unionsgatan 28 B (innergården, 4:e vån.)

Pressmeddelande  
00100 Helsingfors, tfn 09-310 87039  
ÖPPET ONS–SÖN 11–18 (mån–tis stängt)

För tio år sedan uppmärksammade jag en artikel om den österrikiska fotografen Andrea Meinin Bück (f.1968). Meinin Bück var då anställd som fotograf för stiftelsen Vera Incessu Patuit Dea. Hennes uppgift var att dokumentera europeiskt kulturarv med fokus på rivningshotad arkitektur. I sitt arbete uppmärksammade hon kulturhistoriskt värdefulla byggnader, som hade kommit i kläm mellan aggressiva, nyskapande markanvändningsinitiativ och alltför knappa resurser för att bli renoverade. Under de år Meinin Bück verkade som dokumentärfotograf växte hennes förundran över de värden som styr bevarandet av kulturen. Hennes brinnande intresse kom att radikaliseras. De goda intentionerna urartade en ohyggligt sorglig natt för nära tretton år sedan. Sedan år 2001 avtjänar hon livstids fängelse för mordet på en fransk fastighetsmäklare.

Mitt intresse väcktes då jag läste om denna påtagligt intelligenta och proffsiga människa vars omdöme brast på ett så oåterkalleligt sätt. Jag tog kontakt med Meinin Bück för att få veta mer. Under en tio år lång brevväxling har vi kunnat skriva om frågor som berör oss båda. Vi har diskuterat *Don Quijote-komplexet*, ett begrepp som skildrar en förvirring mellan verklighet och fiktion. I Miguel de Cervantes verk från början av 1600-talet antar protagonisten Alonso Quijano en ny identitet för att kunna agera enligt de ideal han läst i riddarromaner. Även Meinin Bück agerade enligt ideal, som hon trodde skulle förändra samhället mot det bättre. Men, övertygelsen förde henne till ett destruktivt gränsland. Om den färden handlar denna utställning. Och om färden tillbaka till verkligheten. En verklighet som skrämmer Meinin Bück. Enligt österrikisk lagstiftning kan Meinin Bück ansöka om ett tidsbestämt straff och bli villkorligt frigiven 2014.



- Jag behöver inte mera ge efter för vansinniga infall, men det är svårt att skilja mellan saga och sanning, att vara mig själv utan att börja leva som någon roll, säger hon.

Utställningen ingår i Lena Séraphins avhandling vid Aalto-universitetets konstindustriella högskola. Tack: Svenska kulturfonden och Centralkommissionen för konst / mediekonstsektionen

Pressreleasen fungerade som en upptakt till utställningen och beskriver hur Andrea i nuläget söker insikt och en förmåga att handla rätt. Ett dénouement, en upplösning eller bokstavligen en avknutning, finns dock inte tillhanda. Frigivningen är fasa- väckande för den institutionaliserade Andrea Meinin Bück.

I meddelandet tillkännager Andrea Meinin Bück hur hon har svårt att skilja mellan saga och sanning. Hennes ord är även riktade till läsaren som en ledtråd till utställningen. Jag fann det också av vikt att framföra mitt intresse och på så sätt grundlägga berättelsen mellan de olika rösterna. Åskådaren hade möjlighet att läsa vidare i brevväxlingen som fanns till hands på utställningen. I breven skriver Andrea att hon dokumenterade *Château Guereule* ingående, men att hon inte kände igen det livlösa offret som låg på en av trappavsatserna i slottet. Hon skriver hur hon som intern deltagit i bildterapi och gjort noteringar direkt på fotografierna. I utställningen förevisades ett fotografi av trappavsatsen tuschad med formlösa svarta klumpar. På ett annat fotografi taget av slottets kök står det "J'ai marqué tous les endroits ou Michel a touché" eller fritt översatt "Jag har markerat alla ställen som Michel har rört vid". Ett tredje fotografi föreställer en sal med möblemang, hopsjunkna konturer är tecknade på tomma stolar, knappt igenkännbara som kroppar. Noteringarna understryker det rekonstruerade brottet, men utan kriminalteknisk ansats, med en strävan till försoning. Noteringarna på bildytan ger fotografiets motiv en sekundär betydelse. Fotografiet på defileringen den andra juni nittonhundrafyrtiotre monterades mellan fotografiet av det övergivna köket och fotografiet av en stenlagd damm med två vita svanar. Det senare fotografiet har jag tagit som om jag vore någon annan – karaktären Andrea Meinin Bück. Hennes aktörskap blir mitt imperativ då jag trycker ned kamerans utlösare. Då jag fotograferar som Andrea blir jag förlöst av narrativet, hennes karaktär blir min kroppshållning och hennes tankar blir mitt initiativ. Att fotografera som hon tillåter mig att stå i ett partikulärt förhållande till den närvaro som skapas genom linsen: I de av fotografierna som är tagna i en parkanläggning tillkännager sig fotografen genom att dölja sig. Fotografierna är tagna av någon som vill vaka över omgivningen men inte själv bli sedd. Parkens osannolika lövteater, en konstruktion i

naturlig storlek (vilket uttryck) är gjord av växter, och jag som Andrea fotograferade det mellan kulissernas ansade gröna häckar. Ett av motiven är en lerpjäs, en commedia dell' arte-figur, som är fotograferad från ryggsidan. Klänningens krage tynger nedåt för att visa en fördjupning mellan skulderbladen. Vattendroppar samlas längst ut på buskens långsmala barr vid figurens axlar. Melodramat är påtagligt, men det är skäl att påminna sig om att det finns till för att bekräfta fiktionen. Då jag fotograferade i parken var jag en ställföreträdare och en staffagemålare, upptagen av att ge bilden mer narrativ styrka genom att fånga övertygande detaljer.

### Litterära deviser och fiktion som potential

I pressmeddelandet låter jag förstå att tidpunkten för utställningen på Glogalleriet år tjugohundraelva sammansmälter med de sista åren av Meinin Bücks tilltänkta fängelsestraff.<sup>81</sup> Tidpunkten fungerade som en plausibel detalj för att stärka verklighetsprägel. En anonym kommentar i galleriets Gästbok bekräftade fiktionen som brist: "That's all about nothing." Därefter följde en värdering av det förmodade intet: "Bad." Kommentaren fördömer verket för att det inte handlar om någonting. Konstverket saknar substans så att säga. Och på något sätt träffar kommentaren mitt i prick, ty "ingenting" uppfattar jag som den undanhållna informationen om den fiktiva dimensionen i verket. Verket placerar sig mellan det uttalade och den undanhållna informationen om verkets fiktiva struktur. Utställningen provocerade en stark reaktion på basis av vad den inte förevisade. "Utställningen är så sann som den kan vara i ett galleri", svarade vi på betraktarens fråga huruvida Andrea är en verklig person på Galleri Leena Kuumola. I samband med att frågan upprepades i Glogalleriet svarade jag "Jag tror på Andrea och hon är sann för mig".

I utställningens titel *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* nämns tre karaktärer. En av dem hänvisar till ett kanoniserat verk, författaren Miguel Cervantes roman från sextonhundratalet. Romanen är välkänd och grundläggande för modern litteratur, men det omtalas sällan hur hidalgon Alonso Quijano förvandlas till *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha*.<sup>82</sup> Det som tilltalar mig i romanen är inte så mycket de befängda infallen utan att Alonso Quijano begär *mer*. Med andra ord – en obestridlig verklighet är inte tillräcklig för honom. När Cervantes roman diskuteras tycks verket ofta kretsa kring karaktärens orediga verklighetsuppfattning. Ett annat samtal utgår från karaktären Don Quijote som en litterär devis vars infall genererar handlingen och sträcker sig utöver narrativet som en åtrå efter *mer*.

För att ytterligare belysa det som jag avser med devis skall jag ty mig till Cervantes karaktär. Jag förbiser här romanens betydelse som markör inom skönlitteraturen och

#### 81

Mellan åren 2002 och 2011 arbetade jag med fiktion som potential i andra verk. Kortfilmen *Ur & Guld* utvecklades som en parafra på en ofta förekommande scen i spelfilmer. Jag utgick från ett rån, som sedan repeterades ur tre olika personers synvinklar. Inspelningslokalen var en urmakeriaffär i Helsingfors, som under trettio års tid tillhört samma ägare. Inga förändringar gjordes i lokalen utan intrigen som sådan (och givetvis själva inspelningen med alla dess specifika arbetsmoment och roller) gjorde om platsen till fiktion. Medan jag skrev manuset till kortfilmen blev jag alltmer införlivad i fiktion som potential och *Ur & Guld* var ett led i arbetet med gärningskvinnor. Av arbetsmetoderna tilltalades jag av *back storyn*, en historia utöver manuset som stöder manusförfattaren att återge karaktärerna verklighetstroget. Karaktärerna i *Komplexet* har blivit mer utförliga tack vare erfarenheten av arbetet med *back storyn* i kortfilmen *Ur & Guld*. Manuskrivandets säregenheter, att uttryckligen skriva ut det som ses, illustrerade förhållandet och transponeringen mellan ord och bild.

#### 82

Miguel de Cervantes Saavedra, *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha*, övers. Jens Nordenhök (Stockholm: Amberg & Willgert förlag, 2010).

hänvisar till allmänuppfattningen om figuren Don Quijote. Man kan tolka romanen som en skildring av inbillning och galenskap. Litteraturvetaren och psykoanalytikern Jay Martin beskriver en identifikationsprocess som sammanblandar fakta och fiktion. "Identifikationen stannar inte upp vid likhet – den blir fullständig, och införlivar utan självvrannsakan, våldsamma och depressiva aspekter som tillhör den fiktiva karaktären på ett fullkomligt ogranskat och omdömeslöst sätt. Fiktionser simulerar inte liv, de är en *källa* till liv."<sup>83</sup> I min läsning betraktar jag Don Quijote som någonting annat än en förvirrad karaktär. Jag provar gärna att genskjuta det dissociativa, som en förvriden verklighetsuppfattning. Don Quijote prisar sin situation, som här nedan exemplifieras i tre (olika) översättningar. Han når en plats där "Himlen framstår klarare och solens ljus skarpare än någonsin. Inför hans ögon öppnar sig [...]".<sup>84</sup> Ett närapå identiskt lyckorus förstärks i följande version (då jag översätter en engelsk översättning till svenska) "Där förefaller det honom att himlen är mer genomskinlig och solen lyser med en ny skärpa; framför honom [...]".<sup>85</sup> Ett tredje sätt att beskriva tillståndet är "Här kommer himlen att verka mer genomskinlig och solen kommer att skina med en ny slags skärpa. Hans ögon kommer att trakteras [...]".<sup>86</sup> Don Quijote är alltså mer än nöjd med sina intryck. De överträffar och trotsar alla beskrivningar, de är skarpare, klarare och mer genomskinliga.

Med utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* ville jag pröva om åskådaren kan placeras i en gråzon i förhållande till verkligheter/fiktionser. För att övertala betraktaren provade jag på att basera berättelsen om Andreas radikalisering på en befintlig värde-diskussion. Narrativets verklighetsförankring och detaljerna i utställningen är gestaltade för att pröva om åskådaren kan övertygas med hjälp av en handgriplig kontakt till berättelsen. Andreas ruelse fastslås i pressmeddelandet som ett uttalande om skräcken för fiktion. "Jag behöver inte mera ge efter för vansinniga infall, men det är svårt att skilja mellan saga och sanning, att vara mig själv utan att börja leva som någon roll." I samband med den publika presentationen av *Komplexet* förhöll jag mig till fiktion som om den vore verklig/het, och jag avslöjade inte den fiktiva ramberättelsen. Detta har för mig varit den mest omfattande laborationen i och med att den fordrade att jag diskuterade verket och berättade om fiktionen som om den vore förkroppsligad. Jag fann att laborationen var viktig eftersom verket skulle ha blivit annorlunda på ett oönskat sätt om jag hade gått ut med informationen om det fiktiva upplägget. Det skulle inte vara möjligt att avslöja den fiktiva konstnären och sedan anta att publiken bevarade fiktionen intakt. Laborationen omfattade ett förhållningssätt gentemot publiken; åskådarna kunde ta del av fiktionen i utställningarna genom att betvivla men inte genom att veta.

83

Jay Martin, *Who Am I This Time? Uncovering the Fictive Personality* (New York: W.W. Norton & Company, 1990), 81. Ur kapitlet "Quixote and his heirs" "The identification does not stop at resemblance — it becomes total, incorporating the violent and depressive aspects of the fictional character without self-examination, in a completely unscrutinized, indiscriminate manner. Fictions do not simulate life, they are a source of life."

84

Cervantes, *Den snillrike riddaren*, 421. —, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Ediciones Brontes S.L., 2013), 269–270. "Allí le parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva; ofrécese a los ojos [...]"

85

Cervantes, *Don Quixote*, övers. Edith Grossman (New York: HarperCollins, 2005), 429.

"There it seems to him that the sky is more translucent and the sun shines with a new clarity; before him lies [...]"

86

Cervantes, *Don Quixote*, övers. James H. Montgomery (Indianapolis: Hackett Publishing, 2009), 381.

"The sky here will seem more translucent, and the sun will shine with a new kind of clarity. His eyes will also be regaled by [...]"

Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993), 20. "Ultimately, the text brings about one more boundary-crossing that occurs within the reader's experience: it stimulates attitudes toward an unreal world, the unfolding of which leads to the temporary displacement of the reader's own reality. [...] The fictive, then, might be called a "transitional object", always hovering between the real and the imaginary, linking the two together."

Iser, "Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text," red. Dieter Henrich och Wolfgang Iser *Funktionen des Fiktiven: Poetik und Hermeneutik*, nr 10 (München: Wilhelm Fink, 1983), 124. "Als die Irrealisierung von Realem und dem Realwerden von Imaginärem schafft der Akt des Fingierens zugleich eine zentrale Voraussetzung dafür, inwieweit die von ihm jeweils geleisteten Grenzüberschreitungen 1. die Bedingung für die Umformulierung formulierter Welt abgeben, 2. die Verstehbarkeit einer umformulierten Welt ermöglichen und 3. Die Erfahrbarkeit eines solchen Ereignisses eröffnen."

I en recension av ett tidigare verk, en installation i Galleri Heino skriver Anne Rouhiainen i *Helsingin Sanomat* 20. oktober 2005 "Séraphin on rakentanut pimeisiin huoneisiin hienot tilateokset, joissa seinälle heijastettu kuva hiljalleen liikkuu ja muttaa muotoaan." Fritt översatt "Séraphin har i de mörka rummen byggt fina rumsliga verk, i vilka en projicerad bild sakteligen rör sig och byter skepnad." I själva verket var bilden statisk, men en föränderlig ljussättning gav intrycket av rörelse.

Den brittiska konstnären Jeremy Millar återger Jean-Jacques Rousseaus bekännelser i sitt verk *Confessions*. Millar anspelar på ett uppenbart förhållande mellan författare och förlaga. Hans verk är en sorts överföring, som pendlar mellan beundran och genant tillskrivning. Jeremy Millar, *Confessions* (London: Book Works, 1996).

På detta sätt önskade jag pröva det imaginära och ifall det agerade i samråd med tvivel och insikt, och eventuellt överbyggde rymden mellan dessa. Litteraturvetaren Wolfgang Iser skriver i *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* ("Det fiktiva och det imaginära: Att kartlägga litterär antropologi") om en temporär förskjutning av läsarens värld som en följd av läsning. Han beskriver det fiktiva, som ett överföringsobjekt, som svävar mellan och kopplar ihop det verkliga med det imaginära.<sup>87</sup> Iser tillskriver fingerande handlingar en förmåga att omfatta den värld som inte är formulerad. Jag uppfattar att det som då skapas är en tillgång till oformulerade världar och frågan är om inte detta är förutsättningen för att omformulera den redan formulerade världen.<sup>88</sup> Jag finner att Iser tillkännager fikcionaliseringen en väldig potential, nämligen föreställningskraft och tillgång till verkligheter ännu utanför vår räckvidd.

Utgångspunkten för publikkontakten var att tillmötesgå och svara på direkta frågor om Andrea Meinin Bücks tillvaro. Jag har på olika konferenser och seminarier presenterat Andrea Meinin Bück som en veritabel fallstudie. Även om jag i inledningen till presentationen har tillkännagett att jag som konstnär är skolad till att behärska både illusion och manipulation är det väldigt få som misstänkliggör studien.<sup>89</sup> Bara ett fåtal åhörare har frågat om framställningen är sann, och i de fallen har jag bekräftat frågan om fiktion och sanning. Jag har svarat såsom Michel Blum vidhöll att Safiye Behar var "sann för mig". En fängslande publikkommentar var "Jag trodde först att det var fiktion". Men vad hände sedan, hur blev Andrea sann? En annan kommentar handlade om hur personen i fråga uppfattade fiktionen i min presentation och sedan valde att ställa frågor under seminariet som inte tillkännagav denna förståelse för att inte motverka det fiktiva upplägget. Detta är första gången som jag bekänner att jag förevisat en uppdiktad karaktär som en verklig person. I den avsikten är denna essä även bekännelselitteratur.<sup>90</sup> Men vad kan jag bli klandrad för, att som konstnär skapa fiktion?

### Det transformerande verket

Medan jag bearbetade *Don Quijote-komplexet* lade jag märke till en omställning som var synkroniserad med tillkomsten av karaktären Andrea Meinin Bück. Jag märkte att ju mer faktisk Andrea blev, desto mer fiktiv blev jag fastän mitt utgångsläge hade varit att Andrea företräder fiktion och jag verklighet i verket. Förvandlingen blev påtaglig i utställningens titel som förknippar våra egennamn och *Don Quijote-komplexet*. Ovan skriver jag om hur jag agerade ställföreträdare och fotograferade som om jag hade varit Andrea Meinin Bück. Arbetsförloppet som ledde till utställningen kan dock inte till fullo redovisa för det att jag upptäckte ett nytt register i mig, en annan Lena som kan diskutera med Andrea utan att hon

behöver påminna sig om att Andrea är uppdiiktad. Att jag sedan beskriver transformationen med en skala genom ju och desto skedde som en skjuvning då de olika erfarenheterna av subjektivitet stegvis gled in i varandra. I *Don Quijote-komplexet* är transformationen varken ett självändamål eller ett medel för att åstadkomma något givet. Den är ett uttryck för identitet som bekräftar det föränderliga egot på basis av sin flyktiga form. Och jag frågar mig ifall jag är redo att avstå från jaget som en bestående centralitet och vad som då förestår mig i världen.

Min utgångspunkt har varit att laborera med och relatera till fiktion, att observera hur det fiktiva aktiveras till fikcionalitet och iaktta hur andra dimensioner infogas i världen såsom den levs. Jag förutsåg att det som införs är den karaktär som jag gestaltar och att vårt fiktiva samarbete blir den drivande kraften i *Don Quijote-komplexet* – men inser nu att fikcionaliteten är förvandlingsframdrivande även i relation till upphovet. Jag uppfattar att fikcionalitet i form av samarbete med en fiktiv karaktär föranleder omformuleringar av identitet. Fikcionalitet ger en förståelse av identitet som någonting öppet och föränderligt. Mina erfarenheter av dubbling (ingivelsen av mig som någon annan) och klyvning (förlusten av självförståelse) har förstärkt min tilltro till identitet i förvandling. Fiktiva karaktärer i relation till en omformulering av identitetsbegreppet inspirerade mig till att forska i litteraturen. I essän *Vandrarna* tar jag upp alter egon och dubbelgångare, samt ser på hur mångfaldigad identitet omtalas i litteraturen. I det följande skriver jag om betraktelser i samband *Don Quijote-komplexet* och är lyhörd för de reaktioner som ramberättelsen stimulerar.

Kritiker Harri Mäcklin ser fotograferandet som en triggerfaktor på utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. "Det är svårt att hantera det som verken drev konstnären att göra. Det är dock precis detta som gör verken på utställningen på något sätt särskilt betydelsefulla."<sup>91</sup> Andrea Meinin Bück radikaliserades medan hon fotograferade, tycks han säga, och berör implicit gestaltningen som en reaktion och mothandling. Mäcklin föreslår inte enbart tanken på fotograferandet som ett led i ond och bråd död utan att just den tanken formar en förbindelse med verken – för att den är outhärdlig. På basis av Mäcklin undrar jag: Ifall fotograferandet radikaliserade Andrea, hur påverkar då *Don Quijote-komplexet* mig? Jag kan inte säga hur arbetet har förändrat mig men det har vidgat min syn på vetenskap. Före arbetet var kunskap någonting solitt för mig, nu förknippar jag kunskap med kvaliteter som tillhör vetandet. Harri Mäcklin skriver om något svårhanterligt och fotografen Harri Laakso nämner i sin tur ett ångestdigert uttryck i sitt utlåtande om utställningen.

91

Harri Mäcklin, "Murha purkukiinteistössä, eli rajanylityksiä – Lena Séraphin Kluuvin galleriassa," utgiven 17.3 2011, *Mustekala*. Lokaliserad på [www.mustekala.info/node/2143](http://www.mustekala.info/node/2143) "On vaikea käsitellä sitä, mihin teokset osaltaan tekijänsä ajoivat. Juuri tämä kuitenkin tekee näyttelyn teoksista jotenkin erityisen merkityksellisiä."



Tekniskt sett är bilderna klanderfritt förverkligade. Varierande noteringar på olika språk har gjorts i tusch direkt på bildytan på en del av bilderna. Senast dessa anteckningar ger utställningen ett lätt ångestfyllt helhetsuttryck, och låter en ana att det finns något som är dolt och utom räckhåll och samtidigt ändå alldeles nära.<sup>92</sup>

92

Harri Laakso, "Lausunto väitöskirjaan liittyvästä näyttelystä, Lena Séraphinin näyttely Kluuvin galleriassa 14.5.2011." "Teknisesti kuvat on moitteettomasti toteutettuja. Osaan kuvista on tehty erilaisia ja erikielisiä merkintöjä tussilla suoraan kuvan pintaan. Viimeistään nämä merkinnät luovat näyttelylle hieman ahdistavan kokonaisilmeen, ja tunteuksen, että jotain on kätkeyty ulottumattomiin ja silti aivan lähelle."

93

Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter," i *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe* (New York: Doubleday), 125. "If it is any point requiring reflection," observed Dupin, as he forbore to enkindle the wick, "we shall examine it to better purpose in the dark." Att vända bort blicken kan vara en förutsättning för betraktelse. Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 465. "[s]he tried to look up, but felt like the worshippers of the sun, sickening under the blaze she gazed on, -and averted her eyes that she might see."

94

Författaren Marie Belloc Lowndes beskriver vetenskap som någonting misshagligt i romanen *The Lodger*. Ett molande tvivel föregår en tvär insikt då hyresvärden Ellen Bunting inser att hennes nya inneboende är den eftersökta seriemördaren Avenger. Hon fattar att den förmenta hyresgästen mister Sleuth lever ett dubbelliv. Även maken Robert kommer att inse hur saker ligger till. De kommunicerar sin vetenskap med tystnad. "Bunting [Robert] gav inget svar, men, medan de stirrade på varandra i förtvivlad tystnad, visste de båda nu för sig att den andra visste."

"Bunting [Robert] made no answer; but, as they stared at each other in exasperated silence, each now knew that the other knew."

Marie Belloc Lowndes, *The Lodger* (CreateSpace Independent Publishing Platform, ISBN 9781491086964), 111. Romanen filmatiserades av Alfred Hitchcock år 1926.

Jag undrar om Laaksos känsloladdade uttryck har att göra med kvaliteter som tillhör vetandet, och en kunskap som inte är självfallen utan kanske misshaglig. I Edgar Allan Poes novell *The Purloined Letter* ("Det stulna brevet") släcker detektiven Dupin ljuset för att veta bättre. Ljuset bländar emedan mörkret är en insiktsfrämjande resurs.<sup>93</sup> Kunskapssökande i mörker är en metod som introduceras i novellen genom att Dupin använder sig av identifikation för att lösa brott. Dupin följer upp brottet genom att leva sig in i förövarens tankegångar. Poes novell handlar om det undangömda som alla kan se. Laakso beskriver i sitt utlåtande en liknande upplevelse och nämner hur den föder ängslighet. Laaksos kommentar påminner mig om min avsikt att överväga och laborera med det material som jag påträffade i de två arkiven, Försvarsmaktens bildcentral och arkivet vid Imperial War Museum i London. I mitt experiment pendlar jag mellan det som jag känner till och det som jag anar, och mellan det jag vet om och det som jag inte vill kännas vid. De arkivbesök som föregick utställningen var inte präglade av ett selektivt urval utan av en tudelande erfarenhet; samtidigt beundran och förkastelse. I utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* prövar jag huruvida klyvningen kan iscensättas. Jag önskade ställa den stilrena miljön i Glogalleriet i kontrast till de nedklottrade fotografierna, och klottret var ett tecken på att bilden i sig inte alls är beskyddad utan ifrågasatt. På utställningen blir verklighet en misshaglig motsvarighet genom att arkivfotografierna visar vad delaktighet och samstämmighet med bildernas motiv innebär.<sup>94</sup>

Konsthistoriker och kurator Juha-Heikki Tihinen beskriver sin erfarenhet i installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Han nämner det avbrutna och fragmentariska, och hur detta kan leda till olika föreställningar.

Installationen i galleriets större utställningsrum bestod av en polarisering mellan en grå, målad rektangel och en fotografi-installation med fotografier av militära motiv från andra världskriget; fotografier som sades vara tagna av Meinin Bück och fotomontage sammanfogades. Upprepningen av samma bilder i olika storlekar fungerade både som ett medel för förfrämligande och ifrågasättande av fotografiets

bevisföringsförmåga, eller som ironisering. Den mest fascinerande delen upplevde jag, var verkets inslag av brev, vars stundvis fragmentariska berättelse väckte starkare föreställningar än fotografiernas No comments-genre. Séraphins stil är återhållsam och spelar med små nyanser, varvid förhållandet till verken kanske blir mer analytiskt begrundande än en emotionell erfarenhet.<sup>95</sup>

Tihinen skiljer på brevväxlingen och det fotografiska uttrycket. Breven väcker klarare sinnebilder än fotografierna, menar han. Breven har anknytning till kroppen, könet och det slutna rummet. De uttrycker både receptivitet och resonans, och går vidare längs en intim associationskedja. Juha-Heikki Tihinen förtätar utställningen. "Utställningen tog på ett intressant sätt upp hur potentialen i fiktiva idéer bildar ett rikt samtidskonstnärligt material."<sup>96</sup> Tihinen finner mer mångsidighet i det mindre rummet. "Installationen i galleriets mindre rum upplevde jag som den mest mångsidiga, snittblommorna, en skrivbordslampa och breven bildade en helhet, som var både konstnärligt mångskiftande och reflexivt skarp."<sup>97</sup> Fotografiet som utgjorde en del av installationen i det mindre rummet förblev obeskriven av Tihinen. Om jag tolkar fiktiva idéer som potential kan jag notera att verket döljer och överskyler någonting fullt synligt.

Under våren tjugohundratretton deltog jag i grupputställningen *The Fiction Show*. Det fiktiva upplägget förekom redan i utställningens titel och pressmeddelandet, och besökarna var förtrogna med att fiktion var utgångspunkten.<sup>98</sup> *The Fiction Show* sammanförde text och bild i en publikation, kallad *The Fiction Issue*, som förekom utställningen. Publikationen var inte en kompletterande katalog utan ett förslag till kombination av det litterärt och visuellt fiktiva. I min artikel *My Name was Everyone* ("Mitt namn var vart och ett") förhåller jag mig till konst som till en transgressiv kraft. Förlaga till artikeln är Kurt Vonneguts novell *Who am I this time?* ("Vem är jag denna gång?") som skildrar konst som impulsen till förändring.<sup>99</sup>

Mina fem verk på utställningen hade titeln *The Don Quixote Complex*. Verket *Din själ är kärlekens mörka nektar*, fotografiet av en stenlagd damm med två vita svanar, visades i två olika storlekar. Ett nytt motiv från *Château Guereule* visade en igenmurad dörröppning i två upplagor. En av utskrifterna hade en sedvanlig symmetrisk inramning, medan den andra inramningen var osymmetrisk. Det femte verket var en av interiörerna på *Château Guereule*. Det intressanta är huruvida åskådaren uppfattade verken på ett annorlunda sätt då det fiktiva upplägget var tydligt formulerat. Harri Laakso beskriver verken

95

Juha-Heikki Tihinen, "Esitarkastuslausunto 15.4. 2011." "Installaatio gallerian suuremmissa näyttelytilassa muodostui vastakkain asetelluista harmaaksi maalatusta suorakaiteesta ja valokuvainstallaatiosta, jossa toisen maailmansodan aikaiset sotilasaiheiset valokuvat, Meinin Bückin ottamiksi ilmoitetut ja valokuvamon-taasit linkittyivät toisiinsa. Samojen kuvien toistuminen erikokoisina toimi sekä vieraannuttamiskeinona että valokuvan todistusvoimaisuuden kyseenalaistamisena tai ironisoimisena. Kiehtovimmaksi osaksi koin teoksen kirjeosuudet, joiden osittain katkelmalliseksi jäävä tarina herätti vahvempia mielikuvia kuin valokuvien No comments -tyylilaji. Séraphinin tyyli on niukkaeleistä ja pienillä vivahteilla pelaavaa, jolloin suhde teoksiin muodostuu ehkä enemmän analyttiseksi pohdiskeluksi kuin emotionaaliseksi kokemuksellisuudeksi."

96

Tihinen, "Esitarkastuslausunto." "Näyttely käsitteli kiinnostavasti sitä, miten fiktiivisten ideoiden potentiaali muodostaa rikkaan nykyaikaisen materiaalin."

97

Tihinen, "Esitarkastuslausunto." "Monipuolisimmaksi kokonaisuuden osaksi koin gallerian pienemmän tilan installaation, jossa leikkokukat, pöytävalaisin ja kirjeet muodostivat kokonaisuuden, joka oli sekä taiteellisesti monipuolinen että ajatuksellisesti kirkas."

98

Pressmeddelandet meddelar det fiktiva upplägget: "The Saatchi Gallery Magazine *Art & Music* and Tramshed's The Cock 'n' Bull Gallery are pleased to present *The Fiction Show*, featuring fictional artworks by fictional artists that are in fact real. [...] none of the artists discussed in *The Fiction Issue* actually exist. But all the 'imaginary' artworks pictured were created (for real) by real artists collaborating with the writers of this project."

*The Fiction Show*, The Cock 'n' Bull Gallery, Tramshed 32 Rivington Street, Shoreditch, London EC2A 3EQ, April 5-26, 2013.

*The Fiction Issue of The Saatchi Gallery Magazine, Art & Music*, Issue 21, Spring 2013.

99

Kurt Vonnegut, "Who Am I This Time?," i *Welcome To The Monkey House* (New York: Dial Press, 2010).



[i]nstillationens två nedersta fotografier ser under en lång stund ut att vara identiska; två bilder av ett hörn i ett rum med panelad löndörr, dörren står öppen för att visa väggen bakom. Båda bilderna är inramade med en passepartout och en ram i ett hårt träslag. Sedan inser jag att öppningen i den vänstra bildens passepartout inte är helt centrerad (och då man ser denna "optiska illusion" är det svårt att inte omedelbart se den igen). Séraphins verk tycks säga att fastän det finns uppenbar stabilitet i bilderna, rör sig något störande bakom, i ramarna och kontexten, något som strävar mot att anpassa sig.<sup>100</sup>

Laakso varierar sitt utlåtande med beskrivningar, värderingar och önsknings. Han skriver att han gärna blivit djupare intrasslad i lögnerna och deras intrikata skikt.<sup>101</sup> Han impliciterar en önskan om att bli insnärjd av fiktionen och skriver om lögnen, mental verksamhet och kanske även om viljan att bli förledd. Harri Mäcklin nämner gränsen som skiljer idealism från tvångsföreställningar.

Gränsen, där beundransvärd idealism förvandlas till tvångsföreställningar och där verkligheten sammanblandas med det ideala, är en linje tecknad i vatten – och skrämmande just därför att det är svårt att veta på vilken sida om gränsen man står vid en given tidpunkt. Precis denna förvirring och gränsnärvaro löper tvärs genom utställningen.<sup>102</sup>

Förvillelsen, eller som karaktären Andrea uttrycker det, idealismen som radikaliseras, utgår från hennes förundran över vilka samhällseliga värden som gör bevarandet av kultur tänkbart. I narrativet framkommer det att Andrea Meinin Bück var anställd av stiftelsen Vera Incessu Patuit Dea.<sup>103</sup> Hennes uppgift var att fotografera försvinnande europeiskt kulturarv och rivningshotad arkitektur. Narrativet föreslår att ifrågasättandet av rådande värdeföreställningar kan leda till en förkrossande personlig bindning. Den verklighet som Andrea Meinin Bück mötte som fotograf stämde inte överens med hennes övertygelser. Laakso och Mäcklin erbjuder olika modeller för förvandling. En av dem breder ut sig åt två olika håll på var sin sida om en tilltänkt gräns, och Mäcklin menar att det är svårt att veta på vilken sida man står. Laakso föreslår att det finns någonting oroande, eller kanske en helt annan verklighet bakom motiven, i kontexten eller infattningen, som är ovillig att anpassa sig. Gemensamt för modellerna är att de tillåter förflyttning mellan (verkligheter) och att de har någon form av referenspunkt där förflyttningen inleds. Jag förespråkar hellre förflyttningar utan referenser och att

100

Harri Laakso, "Statement / Pre-examination of the second art production of Lena Seraphin, 20.8.2013." "[t]he two bottom images of the arrangement look to me identical for a long while: two images of a corner of a room with a false door paneling, the door open to reveal the wall behind. Both images are mounted with a passe-partout and a hard wood frame. Then I realize that in the left image the passe-partout hole is slightly off-center in the frame (and once one sees this "optical illusion" it is difficult to not immediately see it again). Séraphin's work is seemingly saying that while there exists apparent stability in the images, something disturbing is on the move behind, in the frames and contexts, reluctant to adjust."

101

Laakso, "Statement." "I would have perhaps enjoyed the mental action of being lured deeper and deeper into the lies and their intricate layers for even a longer time."

102

Mäcklin, "Murha purkukiinteistöissä, eli rajanylityksiä." "Raja, jossa ihailtava idealismi muuttuu pakkomielteeksi ja jossa todellisuus ja ihanne sekoittuvat, on veteen piirretty viiva – ja pelottava juuri siksi, että on vaikea tietää kummalla puolella rajaa kulloinkin seisoo. Juuri tämä hämmennys ja rajan läsnäolo kulkevat läpi näyttelyn"

103

Vergilius, Sång 1 ur *Aeneiden*, tolkad av Ingvar Björkeson (Stockholm: Natur & Kultur, 2012), rad 405, sid 25. "En verklig gudinna ser man på gången nu att hon är."

förflyttningarna därför inte heller utvärderas i förhållande till utgångslägen och förmodade resultat.

### Relevanta fiktioner

I det följande skall jag utifrån litteraturvetaren Richard Walsh diskutera fiktion som kommunikation. Walsh utvecklar fiktion som en kapacitet i *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction* ("Fiktionalitet som retorik: Narrativ teori och fiktion som idé").<sup>104</sup> För att situera mina iakttagelser bland Walshs tankar om fiktion påminner jag om att den fiktionalitet, som jag åberopar sker både i och utöver det litterära. Den fiktionalitet som tilldrar mitt intresse utgår från en förmåga att diskutera och förhålla sig till fiktion och fiktiva karaktärer som om de vore förefintliga. Jag intresserar mig för hur fiktion uppfattas som fakta, det vill säga parafiktion. Då jag bearbetar fiktion i min konstnärliga praktik och prövar den såsom rumslig gestaltning i verket *Lena Séraphin*, *Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* experimenterar jag med fiktionalitet. Jag prövar huruvida åskådaren kan gå in i fiktionaliteten, röra sig i den, och lämna den bakom sig för att återfinna sig själv i andra fiktiva rum.

Inledningsvis startar Richard Walsh med att skriva om hur fiktion sägs ha ett andrahandsförhållande till den verkliga världen. Fiktion representerar (händelser) eller imiterar (diskurser), och vi tillgängliggör oss den med hjälp av narrativ förståelse.<sup>105</sup> Walsh menar att denna förståelse baserar sig på icke-fiktiva former av narrativ förståelse, men min erfarenhet är en annan. Jag uppfattar att jag assimilerar fiktion genom att sammanställa andra fiktioner. Med andra ord, jag skapar (fiktion) för att förstå (fiktion) och likväl kan jag skriva att jag skapar (verklighet) för att förstå (verklighet). Walsh skriver att alla narrativ, både fiktiva och icke-fiktiva, är artefakter. Han skriver om hur narrativ ger sig till känna i förhållande till andra narrativ istället för i relation till verklighet, och att vissa teoretiker menar att det därav följer att andrahandsförhållandet till världen som ett utmärkande drag för fiktionen upphör.<sup>106</sup> Han skriver om ett ombyte, och hur fiktion, som en narrativ produkt, blir ersatt av fiktion som narrativ handling. Därefter frågar Walsh hur vi kan förstå fiktiv narration, eller det som jag uppfattar som både berättelsen och berättarkonsten, som en kommunikativ handling.<sup>107</sup> Walsh utgår från fiktion som kommunikation och i samband med denna förståelse förskjuts tyngdpunkten från en distinktion mellan fiktion och icke-fiktion till frågan om relevans, och Walsh argumenterar fortsättningsvis ur en ståndpunkt i vilken dessa två inte är åtskilda. Walsh skriver om det som är relevant för läsaren (istället för berättelsen).<sup>108</sup> Mina tankar skiljer sig ställvis från dem som Walsh föreslår. Ovan skrev jag om hur jag förstår och tillgängliggör mig fiktion genom att gestalta. Jag särskiljer alltså inte läsaren från texten utan ser läsningen som

104

Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2007).

Walsh utgår och utvecklar litteraturvetaren Wayne C. Booths verk *The Rhetoric of Fiction*.

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2. uppl. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983), xiii. Det inkluderade förordet från den första upplagan lyder: "In writing about *The Rhetoric of Fiction*, I am not primarily interested in didactic fiction, fiction used for propaganda or instruction. My subject is the technique of non-didactic fiction, viewed as the art of communicating with readers — the rhetorical resources available to the writer of epic, novel, or short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader."

Jag finner att Booth har avsikten att stävja regelläggning på litterära uttryck och istället befästa kommunikation. Citatet väcker frågor om hur Booth betraktar författarens skapande arbete som o/medvetet.

105

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 13. "Fiction is usually understood to have a second-order relation to the real world, via the mimetic logic of fictional representation: it represents events, or imitates discourses, that we assimilate through nonfictional modes of narrative understanding."

106

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 14. "The general point here is that all narrative, fictional and nonfictional, is artifice. Narratives are constructs, and their meanings are internal to the system of narrative. For some theorists, this general quality of narrativity subsumes the concept of fictionality entirely: if all narratives derive their meaning from their relation to other narratives, rather than on any direct purchase on reality, then it no longer makes sense to use this second-order kind of relation specifically to characterize fiction."

107

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 14. "If the logic of narrative representation does not provide for a defensible distinction between fiction and nonfiction, then the focus of theoretical attention is necessarily displaced from the substance of fictional narrative to the act of fictive narration, from the product to the production of fiction. How are we to understand fictive narration as a referential act, or as an act of communication?"

108

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 20. "[t]he reader's interpretative agenda cannot be understood within the bounds of a fictional world, or indeed in relation to its fictional existence rather than its actual communication, and that relevance, even when it is described internally as relevance to story, is always, reciprocally, relevance to the reader."

109

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 27. "Relevance theory advances the idea that, for the purposes of communication, the propositional criterion of truth is a subordinate consideration to the contextual, pragmatic criterion of relevance."

110

Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, 106. "Narrative sense-making always rides piggyback upon prior acts of narrative sense-making, and at the bottom of this pile is not the solid ground of truth, but only the pragmatic efficacy of particular stories for particular purposes in particular contexts."

111

Blanchots essä kan fritt översättas *Besten från Lascaux*. Den utkom år 1958 för G.L.M., som resonans till René Chars poem *La bête innommable* ("Besten som inte kan uppkallas"). Ett annat samtida verk, som berör grottmålningarna i Lascaux publicerades av Georges Bataille, *La Peinture préhistorique: Lascaux, ou la Naissance de l'art* (Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1955).

medskapande och uppfattar även att skrivandet inbegriper skapande i förhållande till författaren. Texten rinner ur pennan så att säga men likaså strömmar den mot den som håller i pennan och skriver. De läsande och skrivande jagen är tvinnade i texten, mer inflätade i varandra än de är separata strån. I essän *Om fiktion som hot och möjlighet*, *Don Quijotar och bovarysm* ser jag närmare på läsning och identitet.

Det som förbryllar mig i Walshs text är alltså distinktionen mellan läsare och författare. Walsh ställer som sagt inte fiktion och icke-fiktion mot varandra, men däremot läser jag in läsakten och skrivakten som två separata handlingar. Åtskiljandet sammanfaller inte med det som jag gör i samband med avhandlingsarbetet eftersom jag faktiskt läser och skriver samtidigt. Det som jag finner intressant är däremot hur Walsh betonar relevans istället för sanning. "Relevansteorin framkastar, å kommunikationens vägnar, idén om att sanning som det propositionella kriteriet är underordnat i relation till kontextuella och pragmatiska kriterier för relevans."<sup>109</sup> Alldeles i början av detta arbete diskuterade jag sanning och frågade: "Hurdana sanningsutsagor gör fiktion anspråk på?" Denna fråga har fått mindre fokus i samband med betoningen av relevans i fiktion; att sanningen som kriterium ger vika för pragmatiska och kontextuella kriterier för relevans.

Walsh placerar alltså det kommunikativa i förgrunden och sanning i ett sekundärt läge. Han skriver om narrativt kunskapssökande och att sökandet hittar fram till "en pragmatisk effektivitet som drivs av särskilda berättelser för särskilda ändamål i särskilda sammanhang".<sup>110</sup> Istället för att relatera till sanningsutsagor i fiktion och skriva med intentionen att hitta fram till sanning som solid mark, till urberget, har jag satsat på en skrivpraktik. Frågan om sanning inom fiktion pekar inte längre för mig mot sanning som ett objektivt ideal utan på kvaliteter som tillhör vetandet. Då jag väljer att anknyta till och poängtera läsandet och skrivandet som metod menar jag att historier för särskilda syften i särskilda kontexter träder fram. Jag skriver avhandlingen i en specifik berättande form, essän, eftersom jag finner att just essäformen bereder plats för skrivande samtal. I samtalen medverkar den som läser texten och den som skriver, och jag laborerar med att skriva ur mer distanserade positioner i essän *Vandrarna*. Att skriva ur olika subjektspositioner har ett syfte, nämligen att visa på läsandet och skrivandet, den som läser och den som skriver, och formge en kunskapsskapande miljö som överbygger det kroppsliga, imaginära och kognitiva.

Jag läser överstående mening högt för mig själv och frågar sedan: "Hur samarbetar tanke, känsla och kropp i denna skrivande/läsande stund?" Jag vänder mig till författaren och filosofen Maurice Blanchot som i essän *La bête de Lascaux* ("Besten från Lascaux") skriver om kommunikation och om hur erfarenhet och tillblivelse korsar varandra.<sup>111</sup>

Det finns, i konstens erfarenhet och verkets tillblivelse, ett ögonblick då det ännu bara är en obestämd våldsamhet som på en gång strävar efter att öppna sig och sluta sig, som strävar efter att breda ut sig i en rymd som öppnar sig och dra sig tillbaka ner i fördolda djup: verket är då i oförsonliga och oskiljaktiga stunder i strid med sig självt; kommunikationen bruten mellan verkets mått som är möjlighet och verkets måttlöshet som strävar efter det omöjliga; mellan formen det antagit och gränslösheten där det förnekar sig; mellan verket som början och som ursprung till vad som aldrig blir verk, där en evig överksamhet härskar. Denna motstridiga rörelse är vad kommunikationen grundar sig på och det är den som till slut förkroppsligar behovet av att läsa och att skriva.<sup>112</sup>

Blanchot registrerar ett ögonblick då tillblivelse och erfarenhet går i fas och hur denna fas inte präglas av samstämmighet utan av motstridigheter. Jag tänker på denna essä som en empirisk rymd, att den kan vara någonting annat än en plan yta om försök och misstag. Då jag i essän förlitar mig på kunskapsskapande processer finner jag att detta har konsekvenser i texten som form; den är mer stretig än slät. Blanchot skriver om en motstridig rörelse och att den förkroppsligar behovet av att läsa och skriva. Jag inledde arbetet med *Don Quijote-komplexet* genom att förankra kontakten mellan Andrea Meinin Bück och Lena Séraphin i en brevväxling. Jag upptäckte så småningom en omfördelning: ju mer Andrea Meinin Bück blev faktisk desto mer blev jag fiktiv. Det är som om luppen jag tittade igenom förstorade i två motsatta riktningar. Jag fattar nu att fiktion är ett laboratorium med radikal potential och att jag i fiktion kan vara en annan. Och om jag så önskar kan jag gå mot dessa andra i världen som den levs. Denna insikt förändrade mitt arbete och gjorde mig oändligt mer lyhörd för fiktion. Med rubriken *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* önskar jag bokstavligen visa hur jag prövar och trevar fram en fiktiv karaktär. Repetitionen av karaktärens egennamn är ett verklighetsförvandlande grepp, en omtagning som kallar på fiktion som fakta.

112

Citatet är översatt av Hillevi Hellberg i samband med avhandlingen. Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux* (Éditions fata morgana, 1982), 34–35. Il est, dans l'expérience de l'art et dans la genèse de l'œuvre, un moment où celle-ci n'est encore qu'une violence indistincte tendant à s'ouvrir et tendant à se fermer, tendant à s'exalter dans un espace qui s'ouvre et tendent à se retirer dans la profondeur de la dissimulation: l'œuvre est alors l'intimité en lutte de moments irréconciliables et inséparables, communication déchirée entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui veut l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre l'œuvre comme commencement et l'origine à partir de quoi il n'y a jamais œuvre, où règne le désœuvrement éternel. Cette exaltation antagoniste est ce qui fonde la communication et c'est elle qui prendra finalement la forme personnifiée de l'exigence de lire et de l'exigence d'écrire." I en emailkonversation diskuterade vi överksamhet som en översättning av désœuvrement. Hellberg klarlägger "På franska är innebörden verkligen överksamhet med konnotationer till ett slags själslig apati. Jag läser det därför som en fyndig ordlek, som ju också fungerar på svenska med just överksamhet. Jag tolkar det därför inte som en rörelse tillbaka eller ett självutplånande, utan snarare som brist på rörelse — alltså: inte en negativ rörelse, utan en negation av rörelse."

Klein und großmannssüchtig zugleich.

*Hoppe*, Felicitas Hoppe<sup>113</sup>

This, too, was myself.

*Dr Jekyll and Mr Hyde*, Robert Louis Stevenson<sup>114</sup>

## Mellanhanden

Framöver skriver jag i tredje person och vilar i en handrörelse som tonar upp mig som essäisten och bleker jaget i skriften. Hon, essäisten, använder sig av texten för att skriva fram sig med en lång instinktiv arm, på avstånd, och palperar subjektivitet som förhandlingar med sig själv som en annan i texten. Ett jag skriver ut sig från texten och synkront in sig i en annan skapnad. Essäisten anmäler legio lena séraphinar och introducerar dubbelgångaren, som ett tecken på mångfaldigande egon.<sup>115</sup> Lena använder texten för att framställa sig själv som en annan lena. Filosofen Rosi Braidotti föreslår att texter inte tolkas utan införlivas. "Texter är inte här för att tolkas utan snarare för att assimileras, konsumeras, brukas – eller inte."<sup>116</sup> Essäisten är samstämd. Hon förtär essän i maklig takt, sväljer bokstäver en i taget, låter på sära tänderna, m lägga sig mellan läpparna och lämnar ett finlandssvenskt gutturalt e att obehindrat sjunka ned i strupen. Hon smälter meningar likt ett nötkreatur gör och föreslår sedan medan födan stöts fram i hennes magar att textens betydelse inte tolkas utan att texten betyder det den gör, att den är det den gör och att hon faktiskt skriver och spottar ut sig själv ur jagets plattform. Inspirerad av Rosi Braidotti intar hon bokstäver för sin egen skull, läker och leker sig, och tänker att essän inte kan göra mening för någon annan om den inte gör det för henne. Essäisten behandlar skönlitterära verk med dubbelgångare i fokus och berättar hur dessa har informerat hennes efterforskningar i polarisering. Essäisten kommer att skriva om dubbelgångare med ett laborerande syfte, nämligen för att få mer vetskap om hur denna tematik har behandlats inom litteratur och för att pröva polarisering som potential.

I sin konstnärliga verksamhet prövar essäisten bereda subjektet plats att uppkomma i en föränderlig kropp. Hon menar att subjektet behöver plats att uppstå där det inte behöver omfatta sig som enhetlig. Rosi Braidotti utvecklar det nomadiska subjektet i verken *Nomadic Subjects: Em-*

116

Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, UK: Polity Press, 2002), 96.

"Texts are not here to be interpreted, but rather to be assimilated, consumed, used – or not."

113

Felicitas Hoppe, *Hoppe* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012), 31. "Hon var på samma gång liten och megaloman."

—, *Hoppe*, övers. Sara Eriksson (Malmö: Råmus, 2013), 32.

114

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (New York: Signet Classics, 2012), 114.

"Den var också jag."

—, *Dr Jekyll & mr Hyde*, övers.

Charlotte Hjukström (Lund: Bakhåll, 2012), 70.

115

Essäisten är inte ensam om ett samtida intresse för dubblering. Bildkonstnär Kari Vehosalos utställning *We Hope You Are OK* på Galleri Anhava i Helsingfors år 2014 framförde ett dubbel-tema. Målningarna *Doppelgänger 1* (olja på duk, 160 x 196 cm) och *Doppelgänger 2* (olja på duk, 190 x 148 cm) tolkar dubbelgångare ur en djuppsykologisk vinkel. Dubbelgångaren blir en slags förvrängning, en blick in i självet, som en mörk avgrund. Sigmund Freuds begrepp "Unheimlich", det o-hemlika, tolkas av Vehosalo som ett främlingskap inför jaget menar essäisten. Dubbelgångaren har även syns till i filmatiseringar. Spelfilmen *The Double*, en filmatisering av Fjodor Dostojevskijs roman *Dubbelgångaren* hade premiär 2013. Regissör Richard Ayode föredrar att lotsa filmen mot ett lyckosamt slut till skillnad från förlagan, som avslutas i en färd till mentalsjukhuset. Spelfilmen *Enemy*, med regi av Denis Villeneuve, är en filmatisering av José Saramagos roman *O homem duplicado* ("Dubbelgångaren"). Filmen hade även premiär 2013. Dubbelgångaren har blivit ett gängse begrepp; på en potatischipspåse läste Séraphin "ORIGINALITETSGARANTI Vartenda ett av våra ekologiska chips är ett original. Vi vågar garantera att du inte hittar två likadana. Men om du mot förmodan skulle göra det, så vill vi absolut se det lilla miraklet! Var alltså redo att bevisa att du har hittat en dubbelgångare. Om du kan hålla dig från att äta upp dem förstås." Chipsters, Ekologiska chips med rosmarin, Tillverkad för Ab Chipsters Food Oy, Mariehamn. 150 g. Bäst före 08.03.2014. Lotnr:13783S1



*bodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* och *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti* ("Nomadiska subjekt: Förkroppsligande och sexual difference i samtida feministisk teori" och "Nomadisk teori: Den portabla Rosi Braidotti").<sup>117</sup> Hon framlägger det nomadiska subjektet "[n]omaden är [...] hellre en figuration för ett sådant subjekt som har avstått från alla föreställningar, begär eller all nostalgi för oföränderlighet. Den uttrycker begäret för en identitet som är gjord av övergångar, successiva skiften och koordinerade förvandlingar utan en essentiell enhet".<sup>118</sup> Nomaden lider inte av en brist på sammanhållning i och med att dess modus består av rörelsemönster långsmed tämligen rotfasta rutter.<sup>119</sup> För att uppfatta nomaden berör essäisten även det som Braidotti kallar figuration. "En figuration är en levande karta och en förvandlande redogörelse av självet — den är ingen metafor. [...] En figuration är en politiskt informerad tankebild som frambringar eller uttrycker en alternativ vision av subjektivitet."<sup>120</sup> Séraphin undrar ifall figurationen som tankebild är en projektion och utgångspunkten för den subjektivitet som nomaden uttrycker. Braidotti skriver: "Figurationer uttrycker materiellt förankrade kartografier för olika nomadiska subjekt och som sådana är de själv-reflexiva och inte parasitiska i en process som metaforiserar "andra"."<sup>121</sup> Essäisten är samstämmig med hur Braidotti beskriver nomaden och hur den begär förvandling men är fundersam över begreppet subjekt. Hon läser hur filosofen Étienne Balibar ifrågasätter subjektet eftersom just subjektet historiskt sett har avsett fränfalle av frihet eller åtminstone begränsad frihet.<sup>122</sup> Balibar hänvisar till subjektet som ett namn och hur detta inbegriper underkastelse och underkuvande. Braidotti i sin tur betonar att fränfallet av fasta identiteter bildar tillfället "[f]ör att utforska och legimitera politisk agens".<sup>123</sup> Essäisten uppfattar att hon handlar i överensstämmelse med den konträra innebörden av subjektivitet som Balibar hänvisar till. Hon finner att Braidotti underminerar den dubbelbindning som termen subjekt föreslår, och Balibar påpekar, genom att förbigå en oföränderlig beständig subjektivitet. Subjektivitet i kontinuerlig förvandling utstakar varken tillfällen eller lägen för subjektivering utan betonar istället omvandling och rörelse. Essäisten finner motsvarigheter hos Braidotti och Balibar, däremot finner hon inte ett eget ord som skulle beskriva subjektet förutom beroendeförhållanden. Hon tyr sig till *dubbelgångaren och vandraren* i denna essä och förlitar sig på att dessa kan berätta mer om vad det innebär att avstå från stagnerad subjektivitet och bemöta polarisering.

I essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* skriver Lena om installationen på basis av *Don Quijote-komplexet* och menar att hon blir en fiktiv karaktär i verket. Hon nämner en trivial tanke och reflexionen om att ifall hon vore någon annan vore även hennes verk andra. Séraphin berättar

117

Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 2. uppl. (New York: Columbia University Press, 2011).

—, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti* (New York: Columbia University Press, 2011).

Braidotti utvecklar nomaden i anknytning till den franska filosofen Gilles Deleuze' skrifter i nomadologi.

Gilles Deleuze, "Nomadinen ajattelu," övers. Jussi Vähämäki, *Autioma: Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. red. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen och Jussi Vähämäki. (Helsinki: Gaudeamus, 1992).

Gilles Deleuze och Félix Guattari, "1227 — Traktat om nomadologin: krigsmaskinen," övers. Sven-Olov Wallenstein, *Nomadologin* (Kungl. konsthögskolan, Raster förlag: Skriftserien Kairos, nr 4, 1998).

118

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 57. "The nomad [...] is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity."

119

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 57. "The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity: his mode is one of definite, seasonal patterns of movement through rather fixed routes."

120

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 10 och 22. "A figuration is a living map, a transformative account of the self; it's no metaphor." och "A figuration is a politically informed image of thought that evokes or expresses an alternative vision of subjectivity."

Genusforskaren Nina Lykke beskriver den feministiska figurationen: "En alternativ — positivt bekräftande — feministisk subjektivitet som formuleras i en figurativt gestaltad form. Begreppet figuration rör sig på gränsen mellan fakta och fiktion. Figurationen ska förstås som en vision som subjektet är på väg att förverkliga, men dessutom innebär den en kritik av här-och-nu-situationen. Den talar till tanke, känsla och kropp."

Nina Lykke, *Genusforskning: en guide till feministisk teori, metodologi och skrift* (Stockholm: Liber, 2009), 220.

121

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 11. "Figurations express materially embedded cartographies of different *Nomadic Subjects* and as such are selfreflexive and not parasitic upon a process of metaphorization of "others"."

122

Étienne Balibar, "Subjection and Subjectivation," i *Supposing the Subject*, red. Joan Copjec (London och New York: Verso, 1996), 12.

"Citizenship is not one among other attributes of subjectivity, on the contrary: it is subjectivity, that form of subjectivity that would no longer be identical with subjection for anyone. This poses a formidable problem for the citizens, since few of them, in fact, will achieve it completely. [...] while rights are always attributed to individuals in the last instance, they are achieved and won collectively, i.e. politically. [...] the value of human agency arises from the fact that no one can be liberated or emancipated by others, although no one can liberate himself without others."

123

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 26. "[t]o explore and legitimate political agency while taking as historical evidence the decline of metaphysically fixed stable identities. One of the issues at stake here is how to reconcile partiality and discontinuity with the construction of new forms of interrelatedness and collective political projects"

124

En liknade upplevelse beskrivs av professor Hiroshi Ishiguro. Ishiguro leder utvecklingen av Geminoid HI-1 vid ATR Intelligent Robotics and Communication Laboratory. En geminoid är en android som förmedlar känslan av mänsklig närvaro eller *sonzai-kan*. Geminoid HI-1 är en kopia av Ishiguro. Ishiguro finner sig förhindrad att beskriva sig själv och anser att hans medarbetare bättre kan skildra honom i syfte att producera en fullständig geminoid.

I en film av regissör Phie Ambo, *Mechanical Love*, lokaliserad 9.11 2014 på areena.yle.fi/tv/903601, dur. 78 min, producent Tjubang Film, Danmark, Making Movies, Finland (2007).

125

Hoppe, *Hoppe*, 26.

—, *Hoppe*, 26. "Wie ihr Werk deutlich, gelegentlich fast aufdringlich vorführt, war die Autorin weder an Orten noch an Politik interessiert, sondern einzig auf Stimulanz aus."

tade underförstått att hon är förtrogen med sig själv. Om hon inte kunde urskilja sig själv, särskilja sina konturer, känna sitt stoff, skulle hon inte heller kunna se sig som någon annan. Det är dock högst osannolikt att Lena skulle ha full kännedom om sig själv.<sup>124</sup> Läsaren vill kanske veta mer om henne och finner en undanglidande chans genom att utvärdera karaktären Andrea Meinin Bück. Essäisten finner att Andrea Meinin Bück är någonting annat än verkets protagonist och väljer ett ord för att beskriva hennes position i verket, nämligen devis. Andrea Meinin Bück startar ett handlingsförlopp och vidmakthåller handlingen, och mer än det, hon visar hur konstverket läcker. Devisen punkterar verket och det som essäisten då ser ske är att det befintliga och det antagna sammanblandas. Devisen avslöjar hur verket inte är intakt och hur det är omöjligt att veta var det börjar eller hur det slutar. Essäisten menar att hon i sin konstnärliga praktik handlar med devisering, att hon skriver fram karaktärer med en verkan som sträcker sig utöver narrativet, och att hon med denna konstnärliga metod prövar att visa hur fiktion som uttryck för det imaginära har förmågan att omvandla verkligheter. Karaktären Andrea Meinin Bück är alltså varken en slump eller en avfällning av konstnären Séraphin utan hon är en imaginär föreställning. Lena lider inte av psykopatologiska tillstånd utan av ett högmod som *essäisten* retar fram i henne. Hon besväras inte av heautoskopi, en diagnos på förnimmelsen av sig själv som ett fristående duplikat. Däremot trevar hon efter uttryck som skulle kunna klargöra samarbetet mellan henne som en fiktiv karaktär i verket och karaktären Andrea Meinin Bück. Hon kallar Andrea Meinin Bück en dubbelgångare för att de båda, Bück och Séraphin, är nedsmetade med verket. Hon fattar att även hon då blir en dubbel, att de två är varandras förbundna dubbelgångare och att de behöver varandra i verket. Séraphin ser på deras förhållande som resultatet av verklighetens bräcklighet och fiktionens förmåga att instifta relationer där de inte fanns förut.

Essäisten undrar om författaren Felicitas Hoppe, som skriver autofiktion eller fiktion om jaget, även gör autofiktion och blir sin egen modell. Romanen *Hoppe* behandlar uppväxt som en slags resehandbok. Hoppes språk är utmanande, det rör sig raskt framåt i en bejakande ton för att sedan tveka och rygga tillbaka i ansatsen. Språket oljar in och sandpappar om vartannat. Den fiktiva Hoppe intervjuar den likaså fiktiva författaren Felicitas Hoppe: "I hennes verk förmedlas klart och tydligt, ibland nästa[n] enträget, att författaren aldrig har varit intresserad av varken platser eller politik, utan enbart av stimulans."<sup>125</sup> Essäisten funderar på stimulans som författarens intresse och undrar ifall Felicitas Hoppe menar att text är lockelse och frågar vem text i så fall lockar och hur den gör det.

Hur kan man då särskilja den fiktiva Hoppe från den



fiktiva Séraphin? Oundvikligen stöter man på skillnader i gestaltning, visuell versus textuell. Men är detta en markerande skillnad? Den fiktiva karaktären Hoppe skriver: "Hennes hantering av orden var mindre en lek av kärlek till språket än den tidiga, om än knappt medvetna insikten att saker och ting förändras beroende på hur man uttrycker dem."<sup>126</sup> Här instämmer essäisten, snörper på munnen och uppberar: "Ärenden och angelägenheter förändras då de återges." Hur sant är inte detta? Lena finner skillnad mellan Felicitas Hoppes verk och sina: Den fiktiva ramberättelsen i *Don Quijote-komplexet* röjs inte för utställningens publik, däremot har läsaren visshet om att Hoppes verk är autofiktio. Séraphin försöker föreställa sig Hoppes värld, men misstar sig. Det finns inget *hoppeanum*, men däremot skriver Felicitas Hoppe om verkligheter som klipper, korsar och skär.

I Felicitas Hoppes värld följer alla varandras exempel, hänsynslöst och helt efter behag, utan att vara rädda för dåliga förebilder, utan att oro sig över dåliga kostymer, utan att fråga sig vad som passar vem. Alla är på en gång allt och inget, jourhavande skådespelare i en pjäs som inte gör någon skillnad mellan karaktär och karikatyr.<sup>127</sup>

I Hoppes verk viker fiktionen ut sig i dimensioner som härmar verklighet. Likaså breder verklighet ut sig som fiktion då Hoppe i rasande takt svänger fram betydelser, därefter återtar och böjer på dem. Lena finner att Felicitas Hoppe låter det förefintliga och det fiktiva skava mot varandra, slå gnistor och påminna läsaren om verkligheter såsom bländverk. Nedan skriver essäisten om en annan roman som är vida känd och välspredd och som ofta har fått stå som ett avskräckande exempel på polarisering och kluven identitet.

### Vänskapens traktat

Författaren Robert Louis Stevenson publicerade *Dr Jekyll & mr Hyde* år adertonhundraåttiosex.<sup>128</sup> Essäisten uppfattar att romanen ofta läses som en framställning om alter ego och destruktivitet. Läsningen skyndar då förbi verket som en kluven androcentrisk berättelse och bekräftar romanen enligt spjälkande viktoriaiska mått; man är antingen präktig eller förtappad. Men, verket föreslår även något helt annat – nämligen porös och formbar identitet. Mister Hyde

126

Hoppe, *Hoppe*, 33.  
—, *Hoppe*, 32. "Ihr Umgang mit Wörtern war weniger sprachverliebte Spielerei als die frühe, wenn auch kaum reflektierte Erfahrung, dass Angelegenheiten sich verändern, je nachdem, wie man sie ausdrückt."

127

Hoppe, *Hoppe*, 63. I romanen nämns det på föregående sida att Yasmine Brückner skriver om Felicitas Hoppes värld i essän *Vi är vad vi spelar* från år 2005.

Hoppe, *Hoppe*, 62. "In der Welt der Felicitas Hoppe nimmt sich rücksichtslos und ganz nach Belieben jeder an jedem ein Beispiel, ohne Furcht vor dem falschen Vorbild, ohne Angst vor dem falschen Kostüm, ohne die Frage danach, was wem passt. Alle sind alles und nichts auf einmal, Schauspieler auf Abruf in einem Stück, das keinen Unterschied zwischen Charakter und Schmiere kennt." Här tänker sig essäisten att ifall Schmiere är smörja blir betydelsen en annan och hänvisar till det karaktärsfasta som en präktig egenskap, och ifall dåliga kostymer är falschen kostymer hamnar läsaren i ett skådespel bortom teaterns scen.

128

Stevenson, *Dr Jekyll & mr Hyde*, övers. Charlotte Hjukström (Lund: Bakhäll, 2012).

—, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (New York: Signet Classics, 2012).

Romanen har förbindelser till historiska händelser. Se: Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy, Striking Likeness, Unreasonable Facsimile* (New York: Zone Books 2014), 68. "This could have been the summary of a Scottish case, that of William Brodie of Edinburgh, deacon of the Wrights (cabinet- and coffin-makers), AND a gamester, cheat, bigamist, and chieftain of a gang of thieves. He was hanged in 1788 then restored to double life by Robert Louis Stevenson in 1886 as the "polar twins" Dr. Henry Jekyll and Mr Hyde."

Séraphin tar avstånd från psykoanalytiska tolkningar och betonar det andra jaget som en konstnärlig devis. Alter ego som upprepning berörs av Sigmund Freuds begrepp Retourkutsche illustrerat bl.a. i stumfilmen *Der Student von Prag* från år 1913 (restaurerad upplaga år 1926). Manusets skrevs av Hanns Heinz Ewers, som regissör verkade Stellan Rye och Paul Wegener spelade huvudpersonen Balduin. Returfärden börjar som en resa mot befrielse för att strax övergå till en ofrivillig uppföljning, då droskan körs av just den som studenten strävar bort från. Flykt och jakt sammanfaller. Séraphin tar avstånd från upprepning och påpekar att resonans som upplevelse skapar nya erfarenheter.

129

Stevenson, *Dr Jekyll & mr Hyde*, 68.  
 —, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 112. "I began to perceive more deeply than it has ever yet been stated, the trembling immateriality, the mist-like transience of this seemingly so solid body in which we walk attired."

130

Stevenson, *Dr Jekyll & mr Hyde*, 66.  
 —, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 110. "[a] profound duplicity of life."  
 —, *Dr Jekyll & mr Hyde*, 66–67. "Men även om jag var en utpräglad dubbelnatur höll jag mig ingalunda med någon dubbelmoral; båda mina sidor var lika uppriktiga."  
 —, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 111. "Though so profound a double-dealer, I was in no sense a hypocrite;"  
 —, *Dr Jekyll & mr Hyde*, 67. Jekyll/Hyde refereras i verket till den orättfärdige, rättfärdige, sin ädlare tvilling, oförenliga parter och motsatspar.  
 —, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 112. Jekyll/Hyde refereras i verket till the unjust, just, upright twin, incongruous faggots och polar twins.

131

Stevenson, *Dr Jekyll & mr Hyde*, 67.  
 —, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 111. "Others will follow, others will oustrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens."

132

Nabokov föreläste vid Cornell University, där han var verksam mellan åren 1948 och 1959, uppgiften lokaliserad 2.1 2015, [cornellpress.cornell.edu](http://cornellpress.cornell.edu)

133

Nabokov, inledande essä till *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 32. "1. In order to make the fantasy plausible he [Stevenson] wishes to have it pass through the minds of matter-of-fact persons, Utterson and Enfield, who even for all their commonplace logic must be affected by something bizarre and nightmarish in Hyde. 2. These two stolid souls must convey to the reader something of the horror of Hyde, but at the same time they, being neither artists nor scientists, unlike Dr. Lanyon, cannot be allowed by the author to notice details."

sipprar in i doktor Jekyll och Jekyll tillrar till som Hyde. De har gemensamt minne och tids nog behövs inte laboratoriets hopkok för att framkalla den andre. Drogen, som skall lotsa Jekyll in i förändringen, ersätts av sömn och Jekyll vaknar upp som Hyde. Stevenson antyder att människan inte är intakt och säger att det inte går att avskärma sig, inte ens i sömnen.

*Dr Jekyll & mr Hyde* handlar om föränderlighet och tester med kemiska substanser. Dr Jekyll utbrister: "Nu började jag inse, klarare än det någonsin tidigare har formulerats, den skälvande okroppsligheten, den dimmiga flyktigheten hos denna till synes solida lekamen som vi ikläder oss."<sup>129</sup> Dr Jekyll fruktar en definitiv separering. Är det författaren som håller fast männen som oförenliga parter och partners? Eller är utvägen, det normativa slutet, den enda lösningen som omvärlden kan tillstå?

Dr Jekylls avslutande ord redogör för dubbelliv, och han kallar sig själv en dubbelnatur.<sup>130</sup> Han upplever sig själv som båda parterna, och inte bara som den ena parten i en motsats, och förutspår att han inte är ensam i sitt slag, åtminstone inte i framtiden. "Andra kommer att följa efter, andra kommer att gå långt förbi mig på samma bana; och jag vågar gissa att människan så småningom kommer att betraktas som ett helt samhälle av mångskiftande, omaka och självständiga invånare."<sup>131</sup> Doktor Jekyll talar om framtida motsatspar som en möjlighet.

Robert Louis Stevenson skildrar karaktärerna Jekyll och Hyde som rumsligt oförenliga och intrigen bygger på att förhindra ett möte i samma tid och rum. Författaren Vladimir Nabokov beskriver i sin tur Jekyll som fet, välvillig, hycklande, medgörlig, hämndlysten och dumdristig.<sup>132</sup> Nabokov beskriver hur två andra karaktärer, av mindre omfång i verket, är slätstrukna i jämförelse med huvudpersonerna. Deras funktion är att göra narrativet trovärdigt och liksom övertala läsaren inte bara om utan till fiktion. De blir läsarens ställföreträdare i berättelsen.<sup>133</sup> Nabokov beskriver dem som sakliga och att de just därför kan förmedla överslag och göra fantasin rimlig. De får läsaren att fatta vidden av transformationen, och en slags överföring sker mellan läsaren och verkets karaktärer. I installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* har konstnären prövat en dylik struktur. Romanens medelmåttiga figurer, Utterson och Enfield, motsvaras av Lena Séraphin, en sansad karaktär som med sin sävlig het förmår återge ramberättelsens radikaliserings på ett trovärdigt sätt. Konstnären Lena Séraphin beskriver karaktären Lena Séraphin som en mjäll typ, som lockar fram det sanslösa.

För att teckna ett tidsperspektiv refererar essäisten till ett tidigare litterärt verk, nämligen Charles Dickens roman *The Old Curiosity Shop* eller *Den gamla antikvitetshandel*, som utkom ett knappt halvt århundrade innan Stevenson

publicerade *Dr Jekyll & mr Hyde*.<sup>134</sup> Stevenson sammanförde män i varandras sällskap och motsatta egenskaper i en och samma person, något som var främmande för Dickens och hans samtida publik. Dickens sentimentala realism tillåter inte ett alter ego som en sammansvärjning av komplementära egenskaper. Hans karaktärer bygger på utpräglade egenskaper, spelpjäser som författaren manövrerar mot ett slutgiltigt mål. Romanen följer den föräldralösa, medellösa och dygdiga Nell Trent i graven och tillika går hennes brutala vanskapta förföljare Daniel Quilp ett ohyggligt öde till mötes.

Men det obarmhertiga vattnet drog med honom, innan han fick giva ett ljud ifrån sig, drev honom under fartyget och förde bort ett lik. [...] Den [floden] skämtade och lekte med sin hemska börda, stötte den mot de gyttjiga pålarna, gömde den i dy eller långt, frodigt gräs, släpade den tungt över skrovliga stenar och sand, låtsade återgiva den åt dess eget element, men lockade i detsamma bort den, tills den kastade upp den på ett moras — ett dystert ställe, där sjörövare mången vinternatt hade dinglat i kedjor — och lämnade den där att multna.<sup>135</sup>

Dickens frossar i sin beskrivning, leker katt och råtta och låter läsaren lapa i sig texten. Dickens berättarförtjusning genljuder inte hos Stevenson, vars roman är mångtydig i hur han tecknar moral som ett medelklassigt manligt rättesnöre samtidigt som homosexualitet överskyls.<sup>136</sup> I Rouben Mamoulians filmatisering av *Dr Jekyll & mr Hyde* från år nittonhundratrettioett inleds förvandlingen från Jekyll till Hyde framför en spegel. Följande replik återfinns inte hos Stevenson, då Jekyll/Hyde, spelad av Frederic March, korar sig: "Free, free at last, take a look you hypocrits, deniers of life, if you could see me now, what would you say." eller fritt översatt "Fri, äntligen fri, se hitåt hycklare, livsförnekare, ifall ni såg mig nu vad skulle ni säga."<sup>137</sup> Omvandlingen i filmatiseringen är ambivalent. Den prisar drifter samtidigt som det är drifterna som är skräckinjagande och som en följd av detta tappar kameran greppet. Bilder snurrar runt i rasande takt istället för att visa en kronologisk följd av förvandlingen eller ett före och ett efter. Filmkameran tappar sitt centrala perspektiv och är liksom osäker på vad den är avsedd att fokusera på och förmedla. Essäisten funderar om bilden som roterar är en visuell konsekvens av polariseringen och om den föreslår ett följdförlopp som inte är lineärt. I samband med utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* prövade konstnären att undvika en hängning och en rumslig fördelning av verken som skulle ha satt dem i ett mer lineärt förhållande eller som skulle ha pekat ut en central pjäs och sedan liksom finfördelat resten

134

Charles Dickens, *Den gamla antikvitetshandeln* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1928).  
Dickens, *The Old Curiosity Shop* (Wordsworth, 2001).

135

Dickens, *Den gamla*, 621.  
—, *The Old*, 500. "One loud cry now — but the resistless water bore him down before he could give it utterance, and, driving him under it, carried away a corpse. It toyed and sported with its ghastly freight, now bruising it against the slimy piles, now hiding it in mud or long rank grass, now dragging it heavily over rough stones and gravel, now feigning to yield it to its own element, and in the same action luring it away, until, tired of the ugly plaything, it flung it on a swamp — a dismal place where pirates had swung in chains, through many a wintry night — and left it there to bleach"

136

Nabokov, inledande essä, 35. "The all-male pattern that [Stephen] Gwynn has mentioned may suggest by a twist of thought that Jekyll's secret adventures were homosexual practices so common in London behind the Victorian veil."

137

Rouben Mamoulian, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931. Huvudrollerna innehas av Fredric March.

av verken i rummet. Istället hängdes verken som en grupp, en konstellation eller kanske kunde man kalla hängningen ett assemblage. Avsikten med detta var att pröva att undvika betraktande som en värderande process och pröva ifall en icke-centrerad hängning skulle leda till ett mer dialogiskt och reflektivt betraktande. Lena Séraphin prövade om hängningens brist på klar översikt kunde leda till ett slags eftertänksam identifiering med bildmotiven och ett entydigt avståndstagande på så sätt undvikas.

### Dubbelgångarens debut

Doktor Jekyll kallar sin motsvarighet "dubbelgångare eller mitt andra jag".<sup>138</sup> Även läsaren har sina alter egon i texten, som sagt, och essäisten är ense med Nabokov, då han i verket finner karaktärer som vägleder läsaren i fiktionen. Essäisten finner att alter egot är en form av jämförelsepunkt men föredrar termen dubbelgångare. Hon finner att alter egot lätt förknippas med djuppsykologi och undanträngda drifter. Alter egot motsvarar då en spegelvänd personlighet, en *flipside*. Hon motsätter sig uppfattningar av det andra jaget som baserar sig på förtryckta drifter. Denna tydning pekar ut en missvisande möjlighet, att hon antingen kan hänge sig eller låta bli, eller att begäret finns för att det kan åsidosättas. Valet mellan hängivelse och avhållsamhet bildar en förbindelse och Lena betvivlar att hon kan välja det ena och förbigå det andra. Dubbelgångaren gör anspråk på en mer infiltrerad och insyltad förståelse. Den är ett väsen med många förmågor och kopplas till tillblivelse och befruktning, men likaså till förlust. Att möta sin dubbelgångare har i folkloristik tolkats som ett illabådande varsel om en nära förestående död.<sup>139</sup>

Före upplysningen uppfattades dubbelgångaren som ett duplikat i motsats till en klyvning. Förhållandet mellan dubbelgångarna var då präglat av väsenslikhet och deras vänskap liknade en pakt vilket präglade förhållandet.<sup>140</sup> Att dubbelgångaren under medeltiden och den tidiga moderniteten var en kompanjon betyder dock inte att figuren

138

Stevenson, *Dr Jekyll & mr Hyde*, sidorna 73, 74 och 82.

—, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 118 "my double", 119 "my second self", 127 "my other self".

139

Gisela Henckmann, "Doppelgängerinnen in der zeitgenössischen Frauenliteratur," i *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (1998), 424. "Die Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger galt oft als Ankündigung des Todes; der Verlust des Schattens oder des Spiegelbildes wurde mit dem Verlust der Seele gleichgesetzt und als körperlicher oder geistiger Tod angesehen."

Litteratur- och mediateoretikern Laurence A. Rickels skriver hur vampyrer och deras avsaknad av spegelbild förleder till ett tillstånd av idel bild. Rickels ser litteratur om vampyrer som en sorts föregångare till filmen.

"The vampire, too, since constitutive-ly mirror-image-less and therefore sheer image — the quintessential Doppelgänger — can be seen as rising up between the lines of literature in anticipation of cinema."

Laurence A. Rickels, "Devil Father Mine," i *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, red. Amy Scholder, Carla Harryman och Avital Ronell (London, New York: Verso, 2006), 79.

140

Ute von Bloh, "Doppelgänger in der Literatur des Mittelalters? Doppelungsphantasien im „Engelhart“ Konrads von Würzburg und im „Olwier und Artus“,” i *Zeitschrift für deutsche Philologie*, nr 3 (2005), 341.

"Mittelalter und Frühe Neuzeit kennen den Terminus des Doppelgängers nicht. Wenn von zwei ununterscheidbar ähnlichen Personen erzählt wird, dann handelt es sich bei dem „Doppelgänger“ nicht — wie in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert — um den entfremdeten Teil eines Subjekts, sondern um das vertrauenswürdige Dupli-

kat des Selbst. Auch die Zuschreibung und das Erkennen von Ähnlichkeit unterliegt je historischen und kulturellen Regeln, wenn etwa das Gesicht keine Rolle spielt." Essäisten funderar på bruket av ordet dubbelgångare och om detta inte egentligen kan tillämpas på tiden före Jean Paul och hans verk *Siebenkäs*.

v. Bloh, "Doppelgänger," 342. "Die ununterscheidbar ähnliche Person ist im Mittelalter und in Früher Neuzeit vielmehr als Partner imaginiert, die zu ihrem Double in einer positiv konnotierten Beziehung steht."

var oproblematiske. Litteraturvetaren Ute von Bloh skriver att motsvarigheten grundade sig på det sociala och inte på det fysionomiska.<sup>141</sup> Avgörande för dubbelgångaren var gemensamma dygder, tal och hållning, det vill säga det som ses signalera social likhet. Ute von Bloh påpekar att duplikatet står i förhållande till sin like genom ett samarbete som stiftar social identitet och kallar dubbelgångaren en gestalt för utbyte.<sup>142</sup>

Den medeltida uppfattningen om dubbling skiljer sig från den dubbelgångare som författaren Jean Paul förde fram under upplysningen. Paul myntade begreppet dubbelgångare såsom en visuell förnimmelse. I romanen *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel* ("Blomster-, frukt- och törnepjäser eller sockenadvokaten F. St. Siebenkäs äktenskap, död och bröllop i småstaden Kuhschnappel") präglas dubbelgångaren: "Så kallas människor, som ser sig själva."<sup>143</sup> Jean Paul parerar en enhetlig identitet, då jaget sammansmälter med självet, och skriver fram mångfaldigande identitet. Romanen, som kallas *Siebenkäs*, startar med en vigsel; Firmian Stanisalus Siebenkäs och Lenette Egelkrauts bröllop. Paul beskriver äktenskapet som en institution och hur Lenette sticker in sina armar i äktenskapets handklovar. En annan anmärkning gentemot äktenskapet som essäisten läser in är att dubbelgångaren Heinrich Leibgeber framträder i kyrkan under vigselförrättningen. Essäisten uppfattar att det är just dubbelgångaren som genererar ett annat, parallellt varande och ett liv utöver borgerliga former. Karaktärernas namn berättar en del om verkets satiriska tonfall. Siebenkäs betyder sju ostar, Egelkraut formas av (blod)igel och ört, och Leibgeber är givaren av kropp, mage eller liv.<sup>144</sup> Staden Kuhschnappel kan fritt översättas till det som en kossa snappat tag i. En reell plats förekommer i verket, närmare bestämt slottet *Fantaisie* i Bayreuth. Romanen *Siebenkäs* ter sig som ett gyckelspel med kuckel, lurendrejeri, och baksluga typer. Likväl berättar Paul om vardagens påfrestningar, ett äktenskap som går i kras och kärlek, eller kanske drömmen om kärlek, som förflyktigas. Dubbelgångaren Heinrich Leibgeber är den som ordnar upp och ställer till rätta. Han föreslår att Siebenkäs begår ett skenbart självmord, pseudocid, för att kunna anta en befattning såsom Leibgeber. Det skenbara självmordet ger även Lenette möjligheten att ingå ett nytt äktenskap. Och för att göra det mer invecklat är Leibgeber egentligen Siebenkäs och Siebenkäs är Leibgeber då de redan för länge sedan, före händelseutvecklingen i romanen, har bytt namn men behållit sina identiteter. Essäisten funderar på vad denna förväxling kan innebära och frågar sig vem som är vem egentligen. Hon framhåller att det är just författaren Jean Paul som myntat dubbelgångaren som en visuell företeelse, och på så vis varit

141

v. Bloh, "Doppelgänger," 357. "In beiden Romanen führt die unvergleichliche Ähnlichkeit zweier Personen mithin zu einer nicht zu übertreffenden Verbundenheit, wobei die konstatierte Ähnlichkeit nicht auf physiognomische Merkmalen beruht, sondern aus einer Summe konventionalisierter Indizien, die in der Literatur zumal Übereinstimmung in Hinsicht auf etische Überzeugungen und soziale Gleichheit signalisieren (Tugenden; Habitus als Ergebnis von Erziehung; Körperbau; Sprache)."

142

v. Bloh, "Doppelgänger," 358. "Im Mittelalter und in Früher Neuzeit ist der 'Doppelgänger' demnach eine Gestalt des Austauschs, die zu ihrem Double in einem Verhältnis der Kooperation steht, das soziale Identität stiftet."

143

Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel* eller *Siebenkäs* (Stuttgart: Philipp Reclam, 2010), 67. "Doppeltgänger" beskrivs i en fotnot som "So heißen Leute, die sich selber sehen."

144

Norstedts stora tysk-svenska/svensk-tyska ordbok, red. Brigitte Cederqvist, Mathias Thiel, Mona Wiman och Barbro Wollberg (Norstedts Akademiska förlag, 2008).

145

Jorge Luis Borges, *Cuentos completos* (Lumen, 2011), 511. "En Inglaterra su nombre es *fetch* o, de manera más libresco, *wraith of the living*; en Alemania, *Doppelgaenger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de *álter ego*. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor." På engelska förklaras termerna; "fetch" the ghost of a living person, often supposed to appear as an omen of that person's death; [Short for *fetch-life* one sent to fetch the soul of a dying person], "wraith" 1. An apparition of a living person supposed to portend his death 2. A visible spirit. Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language (New York: Gramercy Books, 1989). På franska motsvarar *sosie* dubbelgångaren. Fransk-svensk ordbok, red. Johan Visning, 3 e uppl. (Nacka: Esselte studium, 1979).



delaktig i uppkomsten av denna avhandling som strävar till att göra alternativet synligt.

Det finns, givetvis, många termer som skildrar dubbel identitet. I efterordet till *El libro de arena* ("Sandens bok") nämner författaren Jorge Luis Borges två engelska benämningar, *fetch* och *wraith of the living*, som är jämnlöpande med tyskans *Doppelgänger*.<sup>145</sup> Borges skriver om minnet som en spegel i vilken dubbleringen sker och leker med denna tanke då Borges den yngre möter den äldre i novellen *Agosto 25, 1983* ("Den 25 augusti, 1983") och Borges den äldre möter den yngre i *Den andre*.<sup>146</sup> Borges skänker drömmen en liknande förmåga som det imaginära har i essäistens begrundanden. Drömmen är inte omsluten i det undermedvetna utan uttrycker snarare det visionära. Essäisten funderar på hurdan den kunskap är som drömmen kan förmedla och läser Borges för att förstå. Då den yngre Borges lämnar sitt döende jag återvänder han till en annorlunda plats, andra syner och drömmar.

Jag flydde rummet. Utanför fanns ingen patio, ingen marmortrappa, inget stort tyst hus, inga eukalyptusträd, inga statyer, inget lusthus, inga fontäner, ingen grind i staketet som omsluter hotellet i staden Adrogué. Utanför väntade andra drömmar.<sup>147</sup>

I novellen *Borges y yo* ("Borges och jag") skriver han om den samtida andra, den som heter Borges.<sup>148</sup> Allting inträffar den andra Borges, medan Borges går på gatorna i Buenos Aires som ett förtecken. "Det vore en överdrift att säga att vårt förhållande skulle vara fientligt; jag lever, låter mig fortsätta leva, så att Borges kan framkalla sin litteratur, och denna litteratur rättfärdiggör mig."<sup>149</sup> Avsaknaden av enhetlig identitet utgör inget hinder och Borges behöver ingen referenspunkt för att förflytta sig mellan verkligheter. Han varken återvänder till en startpunkt eller anländer till ett mål, för att sedan återuppta färden, utan rör sig utan facit. Essäisten undrar om inte detta, att röra sig utan referenspunkter, kan vara det som Rosi Braidotti kallar figuration eller en "förvandlande redogörelse av självet".<sup>150</sup> Borges för inte fram någon skillnad mellan honom och den andra. Polariseringen anger mer en förvandling, eller det som Borges kallar flykt.

För flera år sedan försökte jag frigöra mig från honom och gick från förorternas mytologier till spel med tid och oändlighet, men dessa spel tillhör nu Borges och jag behöver föreställa mig andra saker. Så är mitt liv en flykt och jag förlorar allt och allt tillhör glömskan eller honom. Jag vet inte vem av oss som har skrivit denna sida.<sup>151</sup>

146

Borges, "Den andre," i *Gåvorans natt*, övers. Lasse Söderberg (Uppsala: Brombergs, 1979).

—, "El Otro" i "El libro de arena," *Cuentos completos* (Lumen, 2011).

—, "Agosto 25, 1983" i "La memoria de Shakespeare," *Cuentos completos* (Lumen, 2011).

147

Borges, "Agosto 25, 1983," 520. "Huí de la pieza. Afuera no estaba el patio, ni las escaleras de mármol, ni la gran casa silenciosa, ni los eucaliptos, ni las estatuas, ni la glorieta, ni las fuentes, ni el portón de la verja de la quinta en el pueblo de Adrogué. Afuera me esperaba otros sueños."

148

Borges, "Borges y yo," i *Obras completas* (Madrid: Ultramar, 1977).

149

Borges, "Borges y yo," 808. "Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica."

150

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 10. "A figuration is a living map, a transformative account of the self; it's no metaphor."

151

Borges, "Borges y yo," 808. "Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página."

Ett annat, och olikt, möte med jaget skildras av Samuel Beckett i pjäsen *Krapp's Last Tape* ("Krapps sista band"). Krapp firar sina födelsedagar med att lyssna på tidigare inbandningar som han gjort, och möter sig själv som en främling. Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape & Other Dramatic Pieces*. New York: Grove Press.

Borges avsäger sig synfält för att kunna föreställa sig andra. Då Borges avslutar med en ovetskap om författarens person lämnar han en hel vy öppen för läsaren. Skall jag mäta mig med den, eller skall jag se bortom den? (Här omfamnar essäisten sig själv.)

### Dubbelgångarens agenda

Litteraturvetaren Gisela Henckmann finner dubbelgångaren i kulturers myter och föreställningar om människan som ett dubbelväsen. I sin artikel *Doppelgängerinnen in der Zeitgenössischen Frauenliteratur* ("Kvinnliga dubbelgångare i samtida litteratur skriven av kvinnor") undersöker Henckmann dubbelgångaren som antingen objekt- eller subjektklyvning.<sup>152</sup>

Den för romantiken så kännetecknande figuren dubbelgångare som ett alter ego är nästan alltid tilldelad manliga hjältar. Det finns visserligen kvinnliga dubbelgångare i den romantiska litteraturen, men de har övervägande en annan funktion än sina manliga varianter. Deras dubblering fullföljs inte som *subjekt*klyvning med syfte att möta jaget som ett alter ego utan som en *objekt*klyvning ur de manliga hjältarnas perspektiv.<sup>153</sup>

Lena Séraphin begär ett möte med jaget som utesluter det objektifierade och narrativiserade självet. I verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* tillskriver hon karaktären Andrea Meinin Bück aktörskap. Andrea är verkets devis, som vidmakthåller *Don Quijote-komplexet*. Kan detta innebära ännu en form av objektifiering som maskeras till devisering? Séraphin önskar hindra detta genom fikcionalitet, nämligen genom att diskutera och förhålla sig till fiktion och fiktiva karaktärer som om de vore befintliga. I hennes konstnärliga praktik kommunicerar och samarbetar hon med en karaktär som om den vore verklig och då, tänker hon, införs en annan dimension i världen. Då essäisten skriver om en annan dimension avser hon tillkomsten av karaktären Lena Séraphin i verket. Konstnären Lena Séraphin lade nämligen märke till en omställning som var synkroniserad med tillkomsten av karaktären; ju mer utförlig Andrea Meinin Bück blev desto mer imaginär blev hon i verket. Här, i denna essä, handlar fikcionalitet om hur Lena Séraphin prövar att skriva om sig själv, eller att skriva sig själv, i tredje person. Hon prövar om hon blir en annan då hon hänvisar till sig såsom essäisten. Essäisten föranleder som sagt ett högmod som liksom följer med bruket av personligt pronomen i tredje person singularis. Det är väldigt smidigt att som essäist tycka till om saker och ting. Essäisten funderar på huruvida läsaren tycker hon är dryg, om läsningen föranleder

152

Henckmann, "Doppelgängerinnen in der Zeitgenössischen Frauenliteratur," i *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (1998), 423.

"Das Doppelgängermotiv gehört zu den ältesten in Literatur und Kunst." "In der früher Mythen und Vorstellungen vieler Kulturen erscheint die Idee vom Menschen als Doppelwesen — zum Beispiel in dem altägyptischen Ka oder Platons Kugelmenschen."

153

Henckmann, "Doppelgängerinnen," 425. "Der für die Romantik so bezeichnende Typus des Doppelgängers als Alter Ego ist fast immer männlichen Helden zugeordnet. Es gibt zwar durchaus auch Doppelgängerinnen in der romantischen Litteratur, aber sie haben überwiegend eine andere Funktion als ihre männlichen Varianten. Ihre Doppelung wird nicht als *Subjekt*paltung im Sinne einer Selbstbegegnung im Alter Ego dargestellt, sondern als *Objekt*paltung aus der Perspektive des männlichen Helden."



en sinnebild om Lena Séraphin, och om denna bild lägger sig mellan henne och essäisten. I sin konstnärliga praktik utvecklar Lena dubbelgångaren Andrea Meinin Bück som dessvärre uppfattar mångfaldigande identitet som smärtsam spjälkning. Andrea berättar: "Jag behöver inte mera ge efter för vansinniga infall, men det är svårt att skilja mellan saga och sanning, att vara mig själv utan att börja leva som någon roll." Essäisten finner att dubbelgångarens budskap är att det alltid finns en annan. Nämligen, ifall Andrea Meinin Bück är en dubbelgångare måste ju även Lena Séraphin vara en dubbelgångare. Essäisten försöker reda ut denna härva och menar att det som dubbelgångaren bekräftar är förvandling. Rosi Braidotti skriver om nomaden och att den "[u]ttrycker begäret för en identitet som är gjord av övergångar, successiva skiften och koordinerade förvandlingar utan en essentiell enhet".<sup>154</sup> Essäisten tänker på ordet, dubbelgångare, och hur ordet formas av rörelse. Hon tänker på nomaden och föränderlighet och beslutar sig för att denna essä heter *Vandrarna*.

Dubbelgångaren Andrea Meinin Bück är varken en förträngd version av Lena Séraphin eller en polär upplaga. De är inte ett motsatspar, men det som sker är att Lena Séraphin i *Don Quijote-komplexet* förflyttas till en fiktiv dimension som karaktären Lena Séraphin. Det är ingen psykologisk händelse utan en form av konstnärlig verkan, en förskjutning i närvaro och syns i texten som avstånd mellan författaren och det skrivande jaget. Gisela Henckmann beskriver, utgående från skönlitterära verk, den kvinnliga dubbelgångaren som "[u]ttryck för självförfrämliganden, som sällan är psykologiska eller existentiella uttryck utan mera en följd av samhälleligt förordade roller [...] deras klyvning är priset som måste betalas för anpassningen."<sup>155</sup> Essäisten rycker till. Och forskar sedan vidare i dubbelgångaren för att finna bejakande subjektsskap.

Litteraturvetaren Andrew J. Webber skriver om dubbelgångaren i tysk litteratur på och angränsande till adertonhundratalet i *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* ("Dubbelgångaren: Dubbla visioner i tysk litteratur"). I boken analyserar han avvecklingen av idén om det transcendentala subjektet. Webber hävdar att dubbelgångaren inom litteratur då representerade "subjektet som mer eller mindre patologiskt splittrat mellan verklighet och fantasi".<sup>156</sup> Webber inleder med att installera boken som ett analyserande subjekt och essäisten är uppmärksam på hur han framhåller objektivitet genom en distanserad position. Hon tänker på vetenskaplig text och den distansering som krav på objektivitet kan föranleda. Hon förhåller sig selektivt till Webbers verk och framför i första hand det som aktivt tangerar författaren Jean Paul. Paul förtätar: "Människan är aldrig ensam: självmedvetenheten handlar så att det alltid finns två jag i stugan."<sup>157</sup> Medvetande, föranleder vetskaper

154

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 57. "The nomad [...] is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity."

155

Henckmann, "Doppelgängerinnen," 452. "Die Doppelgängerinnen sind Ausdruck einer Selbstentfremdung, die weniger psychologisch oder existentiell gesehen wird, sondern vielmehr als Folge einer gesellschaftlich verordneten Rolle, [...] ihre Abspaltung ist der Preis, der für die Anpassung bezahlt werden mußte."

156

Andrew J. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 1. "This book undertakes what might be called a case-history of subjectivity in German writing in and around the nineteenth century. It analyses the dismantling of the idea of the transcendental subject by assembling a series of individual literary case-studies into a case-book of subjectivity in crisis. *The Doppelgänger* acts here as a particularly strenuous test case for the reliability of subjective identity in the literature of the period. It represents the subject as more or less pathologically divided between reality and fantasy in cases of what Hoffmann diagnoses as 'chronischer Dualismus'.

om medvetande, som i sin tur sporrar ett medvetandebli-  
 vande. Jean Paul influerades av olika litterära riktningar, skriver  
 Webber. Förutom *Empfindsamkeit*, en form av sentimenta-  
 lism, finns det likaså element av de två mer tidstypiska skolor-  
 na klassicism och romantik i hans produktion. "Jean Pauls syn  
 på subjektivitet är delad mellan motsatta ideologier och deras  
 medföljande poetik."<sup>158</sup> De motsatta ideologier som Webber  
 hänvisar till är realism och idealism, och han ser konsekven-  
 sen i att Paul placerar sig mellan dessa system av tänkande.  
 Paul motstår kategoriska bedömningar, skriver Webber, och  
 Séraphin uppfattar hur Pauls mellanposition blir en plats  
 från vilken han förmår skriva satir och sociala kommentarer.  
 Essäisten anser precis som Webber att Paul läses alltför lite,  
 men skulle inte kalla Paul en *misfit*.<sup>159</sup> Hon anser inte att Jean  
 Paul är missanpassad och uppfattar att det snarare finns skäl  
 att analysera varför och hur författaren Jean Paul är placerad  
 vid sidan om kanon. Essäisten menar att författaren Jean Paul  
 motstår kategoriska bedömningar och att han därför inte har  
 varit en gängse referens (för kvalitet) i litteraturen.

Ovan skriver Séraphin hur Rosi Braidotti anför figu-  
 ration som "[e]n förvandlande redogörelse av självet – den  
 är ingen metafor."<sup>160</sup> Essäisten uppfattar att Andrew Webber  
 ger dubbelgångaren en metaforisk innebörd, då han skriver  
 om "ett motiv som reproducerar den mänskliga skepnaden"  
 och att han inrättar en dubbelbindning som karaktäriserar  
 dubbelgångaren.<sup>161</sup> Han utvecklar dubbelgångaren i samband  
 med det han kallar ett bestående tema, nämligen samspelet  
 emellan tillvaratagandet och förlusten av originalet genom  
 dess figuration.<sup>162</sup> Séraphin tänker att en figuration inte agerar  
 i förhållande till tillvaratagande och förlust eftersom dessa  
 uttrycker beskaffenheten av en essentiell kärna. Begreppen  
 väcker en frånstötande tanke om humana bokslut. De vilsele-  
 der essäisten och låter henne tro att hon kan tillvarata sig själv  
 i en förvandlingsprocess. I själva verket finner essäisten hur  
 omöjligt det är att förvandlas utan att gå miste om kärnor, och  
 hon föredrar även att avstå från det enhetliga. Hon förargar  
 sig över hur författaren Jean Paul placeras hängande i luften,  
 mellan tillvaratagande och förlust, istället för att överväga ifall  
 han faktiskt valt sin plats. Séraphin är samstämd med hur Rosi  
 Braidotti utvecklar identitet i förvandling och begriper att för-  
 vandling inte sker i förhållande till förlust och tillvaratagande  
 utan till förvandling. Séraphin uppfattar att dubbelgångaren  
 såsom figuration markerar överbyggande potential i och  
 med att den frångår beständighet och istället agerar i för-  
 vandlingar. Hon ser att den plats mellan självuppfyllelse och  
 självförminskning, som Webber hänvisar dubbelgångaren till,  
 är tillintetgörande och undrar hur dubbelgångaren kan skriva  
 sig ur den. Essäisten funderar ifall Jean Paul redan skrivit sig  
 ur denna plats och ifall han gjorde det utifrån dubbelgångaren  
 och ett överflöd av identiteter.

157

Webber, *The Doppelgänger*, 56. "Der Mensch ist nie allein: das Selbstwußt-  
 sein macht, daß immer zwei Ich in der  
 Stube sind."

158

Webber, *The Doppelgänger*, 57. "Jean  
 Paul's view of subjectivity is, then,  
 divided between contrary ideologies  
 and their attendant poetics. At the  
 same time, he is cast between the two  
 overarching philosophical systems of  
 his day; Idealism and Realism."

159

Webber, *The Doppelgänger*, 56. "Jean  
 Paul is a writer who resists categorical  
 judgements. If he is under-read today,  
 it is probably not least because he is a  
 misfit in any literary history."

160

Braidotti, *Nomadic Subjects*, 10 och  
 22. "A figuration is a living map, a  
 transformative account of the self; it's  
 no metaphor." och "A figuration is a  
 politically informed image of thought  
 that evokes or expresses an alternative  
 vision of subjectivity."

161

Webber, *The Doppelgänger*, 61. "The  
 motif of reproduction of the human  
 form is of a piece with the double-bind  
 of self-fulfilment and self-diminish-  
 ment which characterizes the *Doppel-  
 gänger*."

162

Webber, *The Doppelgänger*, 61. "The  
 dialectic interplay of recuperation and  
 loss of the original through its figura-  
 tion is an abiding theme here."

163

Webber, *The Doppelgänger*, 95.  
 "[a] system which both idealizes and  
 relentlessly divides identity; a system  
 which invests hugely in the sublime,  
 mimetic, and playful resources of the  
 written word, but also describes words  
 as arbitrary 'shadow-images', dis-  
 missing any 'identity between sign and  
 object' [i Pauls samtliga verk, *Werke*,  
 3. uppl. München: 1970, volym 3, 1025  
 / kommentar LS]; a system which  
 undermines any systematic possibility  
 of being or of writing."

164

Dimitris Vardoulakis, *The Doppel-  
 gänger: Literature's Philosophy* (New  
 York: Fordham University Press, 2010).

Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's*, 14. "Jean Paul's doppelgänger is specifically related to subjectivity as it was conceived by Kant and by Fichte. The subject's internalizing movement, the "I came, then, from eternity, and head into eternity," is Jean Paul's way of questioning the relation of reason and understanding as it is explicated by the two transcendental or "critical" philosophers. In other words, Jean Paul is arguing here against subjective autonomy (Selbständigkeit), a defining characteristic of the Enlightenment subject."

Vardoulakis påminner att dubbelgångaren har en fond, som återfinns i antiken.

Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's*, 9. "[s]uch as the discussion of the "other half" by Aristophanes in Plato's Symposium, or the motif of the Amphitryon, the myth of Narcissus, comedies of anagnorisis, not to mention all the examples of doubling and the shadow that anthropology has highlighted."

Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's*, 24. "However, the magic of the word consists in the recognition that despite its emptiness, the word has nevertheless defined a particular space. What is needed to accommodate this is a contrary movement, a reversal whereby the emptiness of the word forces a delimitation of the space from which the subject speaks. It is a different metaphysics of place, one that reduces space by moving out of pure infinity and into particularity, one that can be described as *limiting space*. Rules no longer circumscribe the epistemological power of the subject. [...] The result of this maneuver, whose execution still has to be demonstrated, is that the subject is liberated from the hold of identity logic."

Nina Lykke beskriver den språkliga vändningen som en syn på språk, som istället för att vara transparent aktivt producerar verklighet. "[t]he linguistic and narrative turns and their effects in terms of writing experiments and reflections on academic writing and genre in feminist research—is directly and specifically linked to the feminist double move 'into and beyond' postmodern philosophy and poststructuralism. They relate to the theorizing of language as an active reality-producing medium instead of seeing it as merely a transparent and mimetic representation of the world 'out there'."

Ovan skriver essäisten om det som Andrew J. Webber kallar motsatta ideologier och deras medföljande poetik. Essäisten funderar om det i Pauls språkbruk finns någonting som berör dubbelgångaren. Webber skriver om det skrivna ordet i Pauls litterära produktion såsom en lekfull, mimetisk och sublim resurs och hur Paul beskriver ord som "godtyckliga 'skuggbilder'" och därmed liksom avfärdar "identitet mellan tecken och objekt".<sup>163</sup> För att omfatta det som *ordet* som en *skuggbild* kan innebära har essäisten läst hur filosofen Dimitris Vardoulakis utvecklar dubbelgångaren i *The Doppelgänger: Literature's Philosophy* ("Dubbelgångaren: Litteraturens filosofi").<sup>164</sup> Vardoulakis behandlar Jean Pauls författarskap och dubbelgångaren, och menar att dess uppkomst skedde som en reaktion mot upplysningens syn på subjektiv autonomitet eller *Selbständigkeit*.<sup>165</sup> Han jämför Pauls förnekande av transcendental subjektivitet med en avsaknad av överensstämmelse i språket, och är såtillvida samstämd med det som Webber benämner en avsaknad av överensstämmelse mellan tecken och objekt. Det som Vardoulakis sedan gör är att inrätta subjektivitet i ett språkligt förlopp. Han beskriver hur ordet avgränsar en plats och hur subjektet kan tala ur denna plats. Vardoulakis finner att subjektet frigörs från identitär logik, eller, såsom essäisten uppfattar det, den logik som kan åskådliggöras som en förbindelse mellan tecken och objekt.<sup>166</sup> Essäisten funderar om Vardoulakis avser en språklig vändning, alltså hur språk inte bara refererar till utan producerar verklighet, fastän ur en anakronistisk synvinkel eftersom vändningen inte var formulerad under den epok som Jean Paul var verksam.<sup>167</sup>

Paul motstår enhetlig identitet och essäisten funderar hur ingående romanen *Siebenkäs* kan läsas utifrån en diskussion om genus och autenticitet, och undrar ifall det i

Lykke, *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing* (New York, London: Routledge, 2011), 173.

Rosi Braidotti tolkar Adrienne Rich's notion "the politics of location" i förhållande till språk.

"It refers to a practice of dialogue among many different female-embodied genealogies. A location, in Rich's sense of the term, is both a geopolitical notion and also a notion that can only be mediated in language and consequently be the object of imaginary relations. [...] that there is no social relation that is unmediated by language and consequently free of imaginary constructions." Braidotti, *Nomadic Subjects*, 56–57.

Genusvetaren Judith Butler skriver: "Språket är inte ett *yttre medel* eller en

*apparat* som man håller jaget i, varpå man får en analys och en bild av detta jag."

Judith Butler, *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*, övers. Suzanne Almqvist (Göteborg: Daidalos 2007), 225.

"[t]he enabling conditions for an assertion of 'I' are provided by the structure of signification, the rules that regulate the legitimate and illegitimate invocation of that pronoun, the practices that establish the terms of intelligibility by which that pronoun can circulate. Language is not an *exterior medium* or *instrument* into which I pour a self and from which I glean a reflection of that Self."

Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, London: Routledge), 143–144.

*Siebenkäs* finns resonans till hur genusvetaren Judith Butler framlägger "[d]en ursprungliga identitet som genus formas efter är en imitation utan ursprung."<sup>168</sup> Det framstår för essäisten att en sådan läsning kan göras men att den ligger utanför detta avhandlingsarbete. Hon vänder sig emot hur Vardoulakis ser dubbelgångaren som ett kunskapssökande subjekt och menar att dubbelgångaren ljugar (och likafullt att ljugn inte är bedrägeri utan tvivel).

Att ljuga var emellertid inte ett avsiktligt svek av någon utan snarare ett ljugande som ifrågasätter intentionaliteten. Med andra ord, de skenheliga frågor som sanningens hegemoni förstod som eviga eller permanenta. Det skenheliga subjektet – dubbelgångaren – tillåter politisk process genom att förbli öppet för förhandling och genom att vägra förlita sig på föreställningen om avslöjad sanning.<sup>169</sup>

Vardoulakis negerar sanning som övervalde och essäisten läser in att det varken finns sanning som kunde avslöjas (en gång för alltid) eller att de/n som avslöjar skulle ha företräde till sanningen. Vardoulakis poängterar en kunskapssökande dubbelgångare, som möjliggör politiska processer genom att vara öppen för förhandlingar och genom att förvägra hegemoniska föreställningar om sanning. Essäisten anknuter till en forskningsfråga som hon noterade vid igångsättandet av avhandlingsarbetet, nämligen "Hurdana sanningsutsagor gör fiktion anspråk på?" Hon konstaterar att sanningsutsagor inom fiktion inte visar fram till sanning som ett objektivt ideal utan istället till kvaliteter som tillhör vetandet. Vardoulakis föreslår dessa kvaliteter i den kunskapsskapande process, som han formulerar utgående från dubbelgångaren, nämligen ständig öppenhet för förhandlingar och avståndstaganden från föreställningar om en hegemonisk sanning.

#### Dubbelgångare som kroppslig medkänsla

I det följande tangerar essäisten neurokognitiv forskning och ser på dubbelgångaren som en mänsklig förmåga. Sebastian Diequez, som är forskare i klinisk neuropsykologi framställer i *Doubles Everywhere: Literary Contributions to the Study of the Bodily Self* ("Dubbleringar överallt: Litterära bidrag till en studie av det kroppsliga jaget") hur olika uttryck för dubblering har en gemensam mekanik.<sup>170</sup> Litteratur informerar forskningen och gränsdragningen mellan human- och naturvetenskap förblir öppen i artikeln. Grogrunden för dubbelgångaren finns inom det mentala: "[s]pecifica neuropsykologiska mekanismer bildar underlag för alla exempel på dubblering (litterära, psykologiska, kulturella, patologiska) genom att tillhandahålla fonden för människans benägenhet att se och skapa dubbelgångare överallt."<sup>171</sup> Diequez utgår

168

Butler, *Genustrubbel*, 216.

"Indeed, part of the pleasure, the giddiness of the performance is in the recognition of a radical contingency in the relation between sex and gender in the face of cultural configurations of causal unities that are regularly assumed to be natural and necessary. [...] the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin."

Butler, *Gender trouble*, 137–38.

169

Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's*, 188. "However, lying was not the intentional deceit of someone else, but rather the lying that puts intentionality into question. In other words, the hypocritical questions the hegemony of a truth understood as eternal or permanent. The hypocritical subject – the doppelgänger – allows for the political process by remaining open to negotiation and by refusing to rest on a notion of revealed truth."

170

Sebastian Diequez, "Doubles Everywhere: Literary Contributions to the Study of the Bodily Self," i *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theatre, and Film*, red. Sebastian Diequez och Julien Bogousovsky, *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, Basel: Karger, vol 31 (2013): 77–115.

171

Diequez, "Doubles Everywhere," 78. "[s]pecific neuropsychological mechanisms underlie all instances of doubles (literary, psychological, cultural, and pathological), providing the background for the human proclivity to see and produce doubles everywhere."

172

Dieguez, "Doubles Everywhere," 88–89. "Etymologically, these conditions [autoskopiska fenomen] generally involve "looking at oneself" or some disturbance involving the illusory externalization of one's bodily self." Dieguez skriver att autoskopiska fenomen etymologiskt anger "att se på sig själv" eller någon form av rubbning som inbegriper illusionen av det kroppsliga jaget i en yttre form. Han beskriver autoskopi "[t]he visual impression of seeing a double of one's body in extrapersonal space [...] as if reflected in a mirror."

173

Dieguez, "Doubles Everywhere," 110. "[s]cientific understanding may have been hampered because the supernatural view of autoscopic phenomena has failed to perceive the anthropological continuity between literature, mythology, medicine, and science in regard to the bodily self and its dysfunctions."

174

Dieguez, "Doubles Everywhere," 91. "In stead we suggest that the double is not necessarily a pathological and thoroughly abnormal experience, but quite a natural emanation of our normal cognitive architecture and sense of bodily self."

175

Dieguez, "Doubles Everywhere," 78. "We will argue that the motif of the double arises from the action of specific neurocognitive mechanisms involved with bodily awareness, spatial cognition, multisensory integration, and self-other discrimination. All these capacities of the human mind, indeed, seem to converge to provide our species with a phantom companion onto which our actions, beliefs, desires, emotions, and needs can be safely projected and which can serve as a sophisticated simulation device for planning, anticipating, comparing, and fantasizing."

från fenomen som bygger på autoskopi; i ett etymologiskt perspektiv anger autoskopi "att se på sig själv" eller illusionen av det kroppsliga jaget i en yttre form.<sup>172</sup> Dieguez undrar om den vetenskapliga förståelsen av autoskopi har förvanskats genom att den har setts som en övernaturlig företeelse istället för att uppmärksamma den antropologiska kontinuiteten mellan litteratur, mytologi, medicin och vetenskap om det kroppsliga jaget och dess dysfunktioner.<sup>173</sup> Dieguez beskriver dubbelgångare som naturenliga för människan. "Istället föreslår vi att dubbelgångaren inte nödvändigtvis är en patologisk och alltigenom onormal erfarenhet, utan en alldeles naturlig emanation av vår normala kognitiva arkitektur och vårt sinne för det kroppsliga självet."<sup>174</sup> Dieguez betonar hur olika neurokognitiva mekanismer sammanfaller för att tillhandahålla dubbelgångaren. Han ser på dubbelgångaren som ett laboratorium, som låter människan utforska sina möjligheter. Han benämner dubbelgångaren en *devis för simulationer* som erbjuder jämförelse, planering, fantisering och antecipering.<sup>175</sup> Lena Séraphin kallar karaktären Andrea Meinin Bück en *devis*, men essäisten finner att hon gör det ur en annan synvinkel än Sebastian Dieguez. I verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quixote-komplexet* prövar konstnären *devisering*. Hon testar hur *devisen* låter verket framskrida och finner att *devisen* har resurser att framdriva verket.<sup>176</sup> Dieguez skriver om en *phantom companion*. Essäisten finner att *fantomkumpanen* är central inom sin konstnärliga verksamhet och hon baserar *Don Quijote-komplexet* på samarbetet med en *fantomkollega*. En följd av denna laboration är att konstnärens närvaro förskjuts i verket och att den fiktiva konstnären Lena Séraphin medverkar i fiktionen. Med andra ord, *fantomkollegan* har förmågan att ombilda identitet.

176

Séraphin funderar på att använda sig av verbet *propulsera*, en neologism som är en direkt översättning av engelskans *propulsion* eller *framdrivning*. *Propulsera* skiljer sig från att *operationalisera* (från att *operationellt bestämma någonting*). *Operationism* anger uppfattningen om att ett begrepps innebörd bestäms av de procedurer som använts för att etablera begreppet. *Operationism* handlar om etablering av kvalitet medan *propulsion* skulle kunna avge kapacitet, menar Séraphin och föreslår *propulsion* som en handling utan definierande syften. Beskrivning av *operationism* enligt Svenska akademiens ordlista, lokaliserad 18.8 2015 på svenskaakademien.se/svenska\_spraket/svenska\_aka-demiens\_ordlista/saol\_13\_pa\_natet/ordlista



Sebastian Dieguez menar att dubbelgångaren som en litterär tematik var träffande för adertonhundratalet.<sup>177</sup> Vetenskapsområden såsom neurologi, psykologi, psykiatri samt filosofi föranledde studier i det undermedvetna och gav upphov till kontroversiella fenomen, såsom hypnos och hysteri. Adertonhundratalet var lägligt för dubbelgångaren genom vetenskapliga rön som utmanade gränsdragningen mellan djur och människa, samt människa och maskin. Séraphin påminner om att det likväl skedde förskjutningar i samhällets villkor, då industrialiseringen och omdaning av produktionen rangordnade samhället. Nationalstaten med sitt centralstyre växte fram och samtidigt den form av oförenlighet med mångfald som nationalstaten förestår. Den litterära genrens förefintlighet på adertonhundratalet uppfattar essäisten som en koppling till figurationens kapacitet till pluralism. Dubbelgångaren behövdes för att den sociala mobiliteten var begränsad och för att möjligheten att se sig själv som en annan var stävjad. Robert Louis Stevensons roman *Dr Jekyll & mr Hyde* kan läsas i relation till viktoriaiska konventioner. Poängen är att den goda doktorn och den fula besten har mycket gemensamt, menar Dieguez.<sup>178</sup>

Dieguez skriver om upplevd närvaro som en avgörande erfarenhet för människan och essäisten uppfattar därav dubbelgångaren som en tillgång. Olika rumsliga mekanismer, kroppsliga förnimmelser och sociala imperativ sammanfaller i samband med känslan av närvaro:

Eftersom denna erfarenhet är så vanlig och sällan ifrågasatt, har vi en benägenhet att glömma hur 'uppfattad närvaro', vare sig den är verklig eller imaginär, troligtvis är en av de mest avgörande erfarenheter för vår sociala art. Det är sålunda inte överraskande att den vid vissa tillfällen kan bli överdriven eller undgå att bli aktiverad, och att den är beroende av en komplex uppsättning av rumsliga, kroppsliga och sociala mekanismer.<sup>179</sup>

Författaren Jean Paul myntade, som bekant, dubbelgångaren som en visuell företeelse. Andrew J. Webber beskriver dubbelgångaren som en figur för visuellt tvång.<sup>180</sup> Dieguez omfattar tvånget genom att behandla det visuella som *kravet* på att bli sedd.<sup>181</sup> Dubbelgångarens närvaro ber inte om, utan kräver uppmärksamhet. Frågan är om inte det att erfarenheten av närvaro uppkommer i förhållande till rumsliga, sociala och kroppsliga mekanismer även betyder att människan behöver omgivning som bejakar dessa. Sebastian Dieguez utgår från litterära bidrag i sin artikel, och essäisten överväger ifall detta kan läsas som ett tecken på att litteraturen är en omgivning som befrämjar det som Dieguez kallar *uppfattad närvaro*.

Det förekommer olika begrepp som beskriver föränd-

177

Dieguez, "Doubles Everywhere," 78 och 83. "In literature, this idea culminated in the 19th century with the theme of the doppelgänger."

"The 19th century, indeed, seemed perfectly appropriate for the emergence of the doppelgänger: scientific discoveries questioned the limits between man and animal, as well as between man and machine [...] neurology, psychology, psychiatry, and philosophy opened the Pandora's box of the unconscious, releasing strange phenomena such as hypnosis, hysteria, and divided consciousness."

Diskussionen om gränsdragningen mellan människa och maskin företräds av vetenskapshistorikern, feministen och biologen Donna Haraway i "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s". Litteraturvetaren Marie Öhman skriver hur manifestet har en ovedersäglig betydelse inom posthumanismen i "Cyborg, åttioårsideologi och posthumanism." "Genom att vara både teknik (cybernetik) och organism problematiserar cyborggen en dualistisk sortering av verkligheten och fungerar som en förkroppsligad symbol för frigörelse och gränsöverskridande." Marie Öhman, "Cyborg, åttioårsideologi och posthumanism," i Omläsning: Donna Haraway, "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s (1985)", Marie Öhman, Amelie Björk och Ingemar Haag, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1 (2014), 68.

I sitt bidrag "Konvergens i det artificiella köttvecket" ställer litteraturvetaren Amelie Björck en fråga på basis av Haraway och Cyborgmanifestet "Hur ska vi hantera insikten om de luddiga gränserna mellan levande organism och maskin (liksom gränserna mellan djur och människa och mellan fysiskt och ickefysiskt)? Hur skapar vi utifrån dessa förhållanden en ny feministisk, politisk subjektivitet?"

Amelie Björck, "Konvergens i det artificiella köttvecket," i "Omläsning," 70. Essäisten poängterar hur betydelser av maskin i *Ett cyborgmanifest* sträcker sig utöver det maskinella och teknologiska och inkluderar ideologiska konstruktioner.



178

Dieguez, "Doubles Everywhere," 80. "In fact, the entire point of the story is precisely that, contrary to appearances and Victorian conventions, the good doctor and the ugly beast actually have much more in common than they would dare to admit."

Här önskar essäisten tillägga att pronomenet they, enligt henne, inte kan tillstå de två romankaraktärerna utan motsvaras av en uppdelning i samhället.

179

Dieguez, "Doubles Everywhere," 103. "It thus appears that bodily sensations and social imperatives interact tightly in the emergence of the feeling of a presence. [...] Because this experience is so frequent and seldom questioned, we tend to forget that the 'sensed presence', whether real or imaginary, is probably one of the most crucial experiences of our social species. It is thus not surprising that it can on occasions be excessively, or fail to be, activated, and that it should rely on a complex set of spatial, bodily, and social mechanisms."

180

Webber, *The Doppelgänger*, 3. "[t]he Doppelgänger is above all a figure of visual compulsion"

181

Dieguez, "Doubles Everywhere," 83. "[t]he second self is visual in nature, not necessarily because the original self can always see it, but mainly because it *demands* to be seen, it is a figure of 'visual compulsion'."

182

Dieguez, "Doubles Everywhere," 89 och 90. Heautoskopi ligger troligtvis närmast den litterära dubbelgångaren då den beskrivs som "the experience of seeing or feeling a double of one's own body in extrapersonal space, accompanied by strong somesthetic and vestibular sensations in one's own body," och som "[a] strong psychological, affective, and physical affinity is felt between the original and projected self."

rade kroppsliga perspektiv och förnimmelser av jaget. Det redan nämnda begreppet autoskopi handlar om att se sig som annat än kropp. Förutom en (utom)kroppslig förflyttning sker då ett omkast i jagets perspektiv, menar essäisten och ser på Lena. Heautoskopi ligger nära den litterära dubbelgångaren då det beskrivs som förmågan att se sig själv från ett avstånd och förnimma samhörighet eller frändskap.<sup>182</sup> Dubbelgångaren befäster kroppen i den bemärkelsen att den urskiljer kroppen från sin omgivning.<sup>183</sup> Essäisten behandlar framöver begreppet asomatoskopi, eller ett tillstånd då man inte förmår känna igen sig (i sin spegelbild), och begrundar ifall detta kan medföra oförmågan att särskilja en annan människa (från sig själv). Hon kommer att passera och glida genom verk av Nikolaj Gogol och Fjodor Dostojevskij, vilka tangerar hierarki och förlusten av social identitet, jämföra dessa med Theodor Storms utgångspunkter för kortromanen *Ein Doppelgänger* för att sedan beröra Vladimir Nabokovs roman *Despair* och dess filmatisering av regissören Rainer Werner Fassbinder.

### Dubbelgångaren som social kritik

Litteraturvetaren Renate Lachmann inleder sin artikel *Doppelgängererei* ("Dubbelgångeri") med två ryska skönlitterära verk. Essäisten skall nedan behandla *Näsan*, en novell av Nikolaj Gogol som utgavs adertonhundra-trettiosex för att därefter diskutera ett verk som utkom ett decennium senare, nämligen Fjodor Dostojevskijs roman *Dubbelgångaren*.<sup>184</sup> Gogol inleder *Näsan* med en morgon i Petersburg, då barberaren Ivan Jakovlevitj vaknar till doften av nygräddat bröd. Då han sedan delar brödkakan itu upptäcker han till sin

183

Författaren och antropologen Roger Caillois skriver om oförmågan att särskilja sig själv i rummet.

Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," övers. John Shepley, *October*, nr 31 (1984), s 28.

"The feeling of personality, considered as the organism's feeling of distinction from its surroundings, of the connection between consciousness and a particular point in space, cannot fail under these conditions to be seriously undermined; one then enters into the psychology of psychasthenia, and more specifically of *legendary psychasthenia*, if we agree to use this name for the disturbance in the above relations between personality and space."

Essäisten föreslår att James Hogg's verk *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* kan läsas i samklang med Caillois beskrivning på legendarisk psykasteni.

James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (Holicong PA: Wildside Press).

184

Nikolaj Gogol, "Näsan," i *Kappan & Näsan*, övers. Nils Åke Nilsson (Trut Publishing, 2015).

Fjodor Dostojevskij, *Dubbelgångaren*, övers. Bengt Samuelsson (Lund: Bakhäll, 2004).

förvåning någonting hårt. En näsa! Barberaren Jakovlevitj är handfallen. Tanken på att polisen skulle kunna ställa honom till svars försätter honom i ett eländigt tillstånd. Han skyndar ut för att göra sig av med den förargliga tingesten. På annat håll vaknar kollegieassessor Kovalev upp för att genast se till en finne som hade slagit rot på hans näsa föregående kväll. Till sin förvåning märker kollegieassessorn att på det stället som näsan suttit finns bara släthet kvar. Väl utomhus, på en hetsig jakt efter sin näsa, tvärstannar Kovalev då han känner igen sin näsa som en annan herre.

Hur stor var inte Kovaljovs på samma gång förfäran och förvåning när han i denne herre kände igen – sin egen näsa! Inför detta ovanliga skådespel tycktes allt snurra runt framför hans ögon. Han kände att han knappt kunde hålla sig på fötterna, men beslöt sig dock för att kosta vad det ville invänta näsans återkomst, trots att han darrade i hela kroppen som i frossa. Efter ett par minuter kom näsan verkligen tillbaka. Han var klädd i guldsmidd uniform med hög ståndkrage, bar sämskskinnsbyxor och värja vid sidan. Av den plymascherade hatten att döma måste han inneha minst statsråds rang.<sup>185</sup>

En efterföljande morgon, närmare sagt den sjunde april, ser sig Kovaljov oförhappandes i spegeln, och ser man på, där sitter näsan åter mellan kinderna. Lachmann menar att "Näsan blir insatt som en mask, bakom den gör det andra jaget uttryckligen anspråk på en högre samhällelig ställning. [...] I masken träder det censurerade inofficiella medvetandet och förhoppningen om social stigning fram."<sup>186</sup> Gogols verk fungerar som en komedi, och det är inte svårt att småle åt Kovalevs intensiva förkärlek för rang, men leendet till trots skildrar Gogol ett samhälle med en disposition för hierarki. Fjodor Dostojevskij tar liksom vid där Gogol slutar och vida-reutvecklar det dubbla. I *Dubbelgångaren* uppfattar essäisten olika skrivande. Författaren skriver sin berättelse under det att huvudpersonen försöker skriva in sig i det petersburgska samhället, och karaktärens klättrande berättelse slutar abrupt i en droska på väg till lasarettet. Ett nyckelord i romanen är titulärråd, en anspråkslös anställning i ett ämbetsverk, och huvudpersonen, titulärrådet Goljadkin, är inte heller tillfreds med sin plats. Det som Dostojevskij så väl visar är att huvudpersonen ser dubbelgångaren som en annan – och detta är väsentligt – *bättre* version av sig själv. Det som tillika är beaktansvärt är att Goljadkins arbetskamrater inte förundrar sig över den nya ämbetskollegan, dubbelgångaren, som inte bara är Goljadkins namne utan även hans *kroppse*. Romanen är alltså inte entydig om att dubblingen skulle vara en psykologisk process.

185

Gogol, *Näsan*, 84–85.

186

Renate Lachmann, "Doppelgänger-rei," red. Manfred Frank och Anselm Haverkamp, *Individualität: Poetik und Hermeneutik*, nr 13 (München: Wilhelm Fink Verlag, 1988), 425–426. "Die Nase wird als Maske eingesetzt, hinter der das zweite Ich, eben jenes, das einen höheren Rang in der Gesellschaft beansprucht, erscheint. [...] In der Maske tritt das zensierte inoffizielle Bewußtsein (der Wunsch nach sozialem Aufstieg) nach außen."

Dubbelgångaren uppenbarar sig för första gången efter att Goljadkin blivit offentligt förnedrad och utkastad från en bal. Goljadkins drömmar om en framgångsrik framtid ter sig krossade. Skammen tynger honom. Han irrar planlöst omkring i natten längs med Nevans kajer, och staden är som förbytt på grund av en häftig snöstorm.

Slutligen stannade herr Goljadkin helt utmattad och lutade sig mot kajens gjutjärnsräcke i samma ställning som en person som helt oväntat fått näsblod. Han såg spánt ner i Fontankas grumliga svarta vatten. Ingen vet hur länge han stod på det viset. Vad vi vet är att herr Goljadkin i detta ögonblick hade nått en sådan grad av uppgivenhet, att han var så pinad, så plågad, kände sig så kratftlös och uppgiven till mods att han glömde allting: Izmajlovbron, sin egen gata och vad det skulle bli av honom... Än sen? Allt var likgiltigt: saken var utagerad, domen avkunnad och signerad. Vad mer kunde han göra?<sup>187</sup>

Man kan påstå att självbilden av en enhetlig subjektivitet strävar att uppfylla sig själv till fullo, men paradoxalt infriar sig som någon annan istället. Ju mera man strävar att bli sig själv desto mera blir man en annan. Paul myntade dubbelgångaren som mångfaldig identitet, och just överdriften är kännetecknande för dubbelgångarens uppkomst på sjuttonhundratalet. Dostojevskijs verk utkom nästan ett sekel senare och framstår som annorlunda. Där Paul skriver satir framställer Dostojevskij aspirationer och psykologiska förlopp. Essäisten finner att Pauls verk inte föranleder identifikation såsom Dostojevskijs gör, och läsaren vändas verkligen med Goljadkin. Översättaren Bengt Samuelsson skriver: "Goljadkin tycker om att betrakta sig som hjälte, men vet att han bara spelar en roll han inte är lämpad för."<sup>188</sup> Essäisten kan inte säga vad Goljadkin vet, kanske han trasslar in sig i någon annans historia istället för att se sin egen?

I samma ögonblick gick en darning genom hans kropp och han ryggade tillbaka från räcket ett par steg. Med oförklarlig oro såg han sig sakta runt, men det fanns ingen där, ingenting särskilt hade inträffat. Och ändå... ändå tyckte han att någon just i detta ögonblick hade stått bredvid honom lutad mot räcket och rentav – hur egendomligt det än kan låta – talat till honom, hastigt och korthugget, inte helt begripligt, men om någonting som angick honom.

187

Dostojevskij, *Dubbelgångaren*, 40.

188

Bengt Samuelsson, efterskrift till *Dubbelgångaren* av Dostojevskij, 157.

Dostojevskij placerar den enskilda människan inom en förvrängd hierarki. Några årtionden senare ger författaren Theodor Storm dubbelgångaren en tydligare prägel av

samhällskritik. Storms kortroman *Ein Doppelgänger* ("En dubbelgångare") utkom adertonhundraåttiosju.<sup>189</sup> Ovan nämner essäisten hur Gogol och Dostojevskij skriver om sociala hierarkier och hur deras huvudpersoner är titulärråd, barberare eller kollegieassessorer. Dubbelgångaren i Storms verk heter John Hansen, men kallas John Glückstadt efter den ort där han avtjänat ett fängelsestraff. Glückstadt är ett spefullt namn, som hänvisar till "den lyckliga staden" eller "lyckans stad". Det nya namnet, John Glückstadt, är även tecknet på Hansens uteslutning ur samhället.<sup>190</sup> Det är kanske övertolkning att ge den obestämda artikeln i titeln en avgörande betydelse, men essäisten finner att den indikerar att dubbelgångaren kan vara vem som helst.

Historien om John Hansens liv som dubbelgångare är inlagd i en ramberättelse. Den återges av en av romanens karaktärer, en advokat som berättar Hansens historia i retrospekt för sin värd, som i sin tur upprepar berättelsen för sin maka Christine, som är Hansens dotter. Ur advokatens berättelse framgår det hur Hansen efter ett fängelsestraff begärt leva ett fullt liv och hur detta inte var honom möjligt. Andrew J. Webber menar att verk med dubbelgångare som motiv har en förbindelse till brustna hem, och som en följd exponeras hemmet som sätet för det *ohemlika*.<sup>191</sup> Istället för att rikta uppmärksamheten mot den dysfunktionella familjen skriver Storm om underordningen i samhället. Storm förflyttar berättelsen om dubbelgångaren ut ur skräckromanens fantasmagoriska genre. John Hansen upplever inte sig själv utan sin utsatta situation som ohållbar. Detta kan åskådliggöras genom att han då hans dotter föds utbrister: "En tukthusdotter!" och "Måtte Gud ta henne till sig åter."<sup>192</sup> Även för andra ter sig Hansens förutsättningar ringa. I samband med

## 190

Glückstadt (Lykstad på danska) är en stad i Schleswig-Holstein och Séraphin fann att en anstalt fungerat där på 1800-talet, den stängdes 1974. Lokaliserad 29. 9 2015, zeit.de/2007/45/LS-Jugendheim "Das Gebäude am Glückstädter Jungfernstieg war historisch vorbelastet. Im 19. Jahrhundert hatte der Bau als Zuchthaus gedient, später wurde er als "Korrekationsanstalt", von 1925 an als "Landesarbeitsanstalt" bezeichnet. Von 1933 an beherbergte das alte Gemäuer ein Arbeitslager für Häftlinge aus Schleswig-Holstein und Hamburg. Von Kriegsende bis 1949 war das Bauwerk dem Strafvollzug entzogen und diente als Lazarett, ehe es zum Landesfürsorgeheim wurde, in dem jugendliche Straftäter, Entmündigte und Sprösslinge überforderter Eltern unterkamen. 1980 wurde die Hauszeile abgerissen."

## 189

Theodor Storm, *Ein Doppelgänger* (Stuttgart: Reclam, 2006). Verket utkom i en oavslutad form i tidskriften *Deutsche Dichtung* år 1887 och fullbordad år 1889 i *Gesammelten Schriften*. Verket är till sitt omfång en lång novell eller en kort roman.

## 191

Webber, *The Doppelgänger*, 5. "The *Doppelgänger* is typically the product of a broken home. It represents dysfunction in the family romance of structured well-being, exposing the home as the original site of the 'unheimlich'." I sitt föredrag "Das Unheimliche" från år 1919 skriver Sigmund Freud om begreppet med andra anspråk än Webber föreslår. Freud inleder med att berätta hur en psykoanalytiker ställvis kan intressera sig för vissa områden av estetik teori. Det intressanta för essäisten är hur Freud i inledningen liksom tangerar motsvarighet, eller bristen på en sådan, mellan estetik som en teori om skönhet och en teori om känslornas kvalitet. Det som även väcker essäistens intresse är hur Freud inleder sin artikel inom det estetiska och Séraphin frågar sig huruvida just det estetiska kan ses företräda och förmedla "Das Unheimliche".

"Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen, auch dann nicht, wenn man die Ästhetik nicht auf die Lehre vom Schönen einengt, sondern sie als Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens beschreibt. Er arbeitet in anderen Schichten des Seelenlebens und hat mit den zielgehemmten, gedämpften, von so vielen begleitenden Konstellationen abhängigen Gefühlsregungen, die zumeist der Stoff der Ästhetik sind, wenig zu tun. Hie und da trifft es sich doch, daß er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß, und dann ist dies gewöhnlich ein abseits liegendes, von der ästhetischen Fachliteratur vernachlässigtes." Lokaliserad 22.4 2016, gutenber.org/files/34222/34222-0.txt

## 192

Storm, *Ein Doppelgänger*, 35 och 36. "Eine Züchtlingstochter! 'Möcht' Gott sie wieder zu sich nehmen!"

Storm, *Ein Doppelgänger*, 32. "[d]enn das Rätsel heißt: Wie finde ich meine verspielte Ehre wieder? — Er wird es niemals lösen"

Borgmästarens fråga huruvida John Hansen kan återvinna sin heder och sitt liv är upplagd som en gåta. I E. T. A. Hoffmanns verk *Djävulselixiret* är dubbelgångaren däremot en oförklarlig gåta för sig själv.

E. T. A. Hoffmann, *Djävulselixiret: Kapucinermunken Medardus' efterlämnade papper utgivna av E. T. A. Hoffmann*, övers. Knut Stubbendorff (Delta förlag, 1974), 65–66. "Med dessa ord slutade Reinhold sin berättelse, under vilken jag på flera olika sätt kämt mig plågsamt berörd, ty mitt inre hade genomkorsats av de sällsammaste varandra motsägande infall. Mitt eget jag, som blivit en lekboll för en grym och nyckfull slump, kändes uppdelat i olika personer. Jag svävade utan styrsel i en ocean av alla de händelser, vilka likt rasande bränningar kastat sig över mig. — Jag förmådde inte återvinna en normal personlighetskänsla! [...] Jag var den jag syntes vara, men jag syntes inte vara den jag var. En oförklarlig gåta för mig själv, var jag som personlighet kluven i två!"

E. T. A. Hoffmann, *Die Elixire des Teufels* (Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag, 2007), 51. "Mit diesen Worten schloss Reinhold seine Erzählung, die mich auf mannigfache Weise gefoltert hatte, indem die seltsamsten Widersprüche in meinem Innern sich durchkreuzten. Mein eignes Ich, zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausten. — Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! — [...] Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin. Mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem ich!"

Webber, *The Doppelgänger*, 242. "In a letter of 1882, Theodor Storm rejects the psychologist strategy of unwrapping the motives of characters for the reader and embraces instead what he identifies as a Romantic principle in 'der "symptomatischen" Behandlung'." (Brevet är daterat 15.11 1882, red. C.A. Bernd, Theodor Storm-Paul Heyse: Briefwechsel (Berlin, 1969–74), iii, 37.)

att borgmästaren i staden frågar sig om Hansen kommer att reda ut gåtan och få tillbaka sin förlorade heder skriver Storm: "Han kommer aldrig att lösa den."<sup>193</sup> Theodor Storm skrev fem år före utgivningen av verket till sin kollega Paul Heyse och berättade hur han övergivit en psykologisk strategi som författare. Istället för att röja karaktärernas (inre eller psykologiska) motiv väljer han det som han ser som en romantisk princip och kallar "symptomatisk bearbetning".<sup>194</sup> Essäisten finner att han sätter verket i förbindelse med samhällliga villkor istället för att låta intrigen spela med karaktärerna. Essäisten funderar åter på hur Webber påpekar att dubbelgångaren som motiv står i förhållande till självuppfyllelse och självförminskning.<sup>195</sup> Hon tänker att *Ein Doppelgänger* varken handlar om uppfyllelse eller förminskning, utan om avsaknaden av social bekräftelse.

Berättelsen om John Hansen är korthuggen: Efter att ha blivit frigiven försörjer han sig med olika jobb, på ett av dem möter han sin blivande fru Hanna, de gifter sig och får en dotter. Jobben minskar, kylan och armodet kryper in. En dag då John och Hanna grälar, faller hon illa och dör. John tar hand om sin dotter. De svälter. En kväll smyger han ut till ett av de potatisfält där han tidigare arbetat för att stjäla grödor. Väl framme går han vilse.

Han stod och lyssnade, som om en nattlig stämma skulle komma ned till honom från ovan: sedan tog han ett krampaktigt tag om säcken; han sprang vidare, ännu längre bort; han kände knappt hur det nu höga kornets sträva ax skrapade honom i ansiktet, ingen stjärna visade honom vägen; han gick hit och dit och kom ändå inte fram till utgången.

Det slog honom, hur han som förman för ett årtionde sedan så säkert hade strövat här; den kunde inte vara långt borta, platsen där hans fru för första gången, som en sextonårig flicksnärta, kastade sig i hans armar! Han gick ljuvt rysande framåt; axen rasslade med hans steg; en fågel, en raphöna eller en gulsiska svischade framför honom, han hörde knappt den, han stegade bara vidare, som om han alltid hade stegat så.

Då skälvde ett svagt sken långt nere vid horisonten; ett åskväder såg ut att närma sig. Under

Webber, *The Doppelgänger*, 61. "The motif of reproduction of the human form is of a piece with the double-bind of self-fulfilment and self-dimishment which characterizes the *Doppelgänger*."



ett ögonblick stod han och vägde; han hade redan sett de där mörka molnen på kvällen; han visste plötsligt var öst och väst låg. Nu vände han sig om och skyndade på sina steg; han ville komma fort hem till sitt barn. Det var någonting vid hans fötter, han snavade, han reste sig och tog ett nytt steg, men hans fot nådde inte marken — ett gällt skri skar genom mörkret; sedan var det, som om jorden hade slukat honom.

Några fåglar skrek till i flykten, sedan var allt stilla, inga människosteg hördes mera i kornåkern. Axen rasslade enformigt, och miljoner skadedjur gnagade knappt hörbart på växternas rötter och skaft tills den alltmer tryckande kvalmiga luften laddades ur i ett oväder, åskan dånade och allt jordiskt oväsen försvann i det nedstörtande regnet.<sup>196</sup>

Essäisten läser partiet, slutet på kortromanen, som en beskrivning av hur Hansen mäktar med sitt liv. Beskrivningen av sökandet berättar för henne om subjektivitet ur en kroppslig vinkel. Hansen når inte fram till den en gång så välbekanta vägen ut ur potatisfältets labyrint och in i samhället.

Theodor Storms utgångspunkt för *Ein Doppelgänger* var att skildra "hur en hjälte går miste om sin mänskolycka".<sup>197</sup> Regissören Ulf Miehe filmatiserade romanen år nittonhundrasjuttiofyra.<sup>198</sup> Istället för att skildra ödeläggning av mänskolycka koncentrerar sig Miehe på John Hansens tillgångar. Miehe väljer även att tona ner romanens ramberättelse, kanske för att ta avstånd från berättelsen som en form av moraliskt rättesnöre och tillrättaliggande på ett tryggt

196

Storm, *Ein Doppelgänger*, 68–69.  
"Er stand und horchte, als solle eine Stimme von oben aus der Nacht zu ihm herunterkommen; dann krampfte seine Hand sich um den Sack; er lief nur weiter, immer weiter; kaum fühlte er, daß jetzt hohe Ähren ihm mit ihren rauhen Köpfen ins Gesicht strichen; kein Stern zeigte ihm den Weg; er ging her und hin und kam doch nicht zum Ausgang. Ihn überfiel's, wie er vor einem Jahrzehnt als Aufsichtsmann so sicher hier geschritten war; es konnte nicht weit sein, wo einst sein Weib, ein sechzehnjährig Dirnlein, ihm in die Arme stürzte! In süßem Schauer ging er vorwärts; gleichmäßig rauschten bei seinem Schritt die Ähren; ein Vogel, ein Rebhuhn oder eine Ammer, schwirrte vor ihm auf; er hörte es kaum, er schritt nur weiter, als ob er ewig so zu schreiten habe.  
Da zuckte fern unten am Horizont ein schwacher Schein; ein Gewitter schien heraufzukommen. Einen Augenblick

stand er und besann sich: er hatte die dunkeln Wolken am Abend schon gesehen; er wußte plötzlich, wo Ost und Westen war. Nun wandte er sich und beschleunigte seine Schritte; er wollte rasch nach haus, zu seinem Kinde. Da war etwas vor seinen Füßen, er kam ins Straucheln, und eh er sich besonnen, tat er einen neuen Schritt; aber sein Fuß fand keinen Boden -- -- ein gellender Schrei fuhr durch die Finsternis; dann war's, als ob die Erde ihn verschluckt habe.  
Ein paar Vögel schreckten in die Luft, dann war alles still; kein Menschenschritt war jetzt noch in dem Korn. Eintönig säuselten die Ähren, und kaum hörbar nagten die Millionen Geziefers an den Wurzeln oder Schaften der Pflanzen, bis die immer drückendere Schwüle in einem starken Wetter sich entlud und in den hallenden Donnern und dem niederstürzenden Regen alle andern Geräusche der Erde verschwanden."

197

Storm, *Ein Doppelgänger*, 78, förläggarens efterord. "[w]ünschte sich Storm, "noch eine Novelle schreiben zu können worin der Held [...] sein Menschenglück zuschanden geht." Günter Grimm betonar Storms mänskliga intresse i sin artikel "Theodor Storm, "Ein Doppelgänger (1886) Soziales Stigma als modernes Schicksal" och behandlar social stigma som ett samtida ödesbegrepp.

Gunter Grimm, "Theodor Storm: Ein Doppelgänger (1886) Soziales Stigma als 'modernes Schicksal', " i *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus: Neue Interpretationen*, red. Horst Denkler (Stuttgart: Reclam, 1980), 327.

"Auch dieser Bericht spiegelt das menschliche Interesse, das Storm über seine juristische Amtspflicht hinaus an dem Täter nam." Storm överlägger konflikter som bildas mellan individ och samhället, menar Grimm. "[b]eruflichen Berührung Storms mit Konfliktsituationen zwischen Individuum und Gesellschaft verdeutlichen die persönliche Disponiertheit des Autors."

Grimm citerar ett brev som Storm skrivit 22.2 1862. Storm skriver om folkhopen som följer förövarns väg mot galgen, han skriver att besten är på språng men avser inte förövarn utan folkhopen. "Sie hätten die Aufregung im Städtchen sehen sollen, wie der zum Tode Verurteilte die Gasse hinabgebracht wurde, es wimmelte von Menschen; das Volk, die Bestie, war auf den Beinen; es war ordentlich wie Blutgeruch in der Luft; ich bekam plötzlich ein Gefühl wie allein in einer Menagerie."  
Grimm, "Theodor Storm," 326.

198

Ulf Miehe, *Ein Doppelgänger* (1974). Dieter Laser spelar John Hansen och Marie-Christine Barrault spelar Hanna Hansen.



avstånd. Miehes film lyfter fram eventuella dolda anspråk i Storms roman och ifrågasätter Storm och huruvida han för en annans talan för sin egen heders skull. Essäisten kan inte svara fullt ut hur Storm befäster sin borgerliga ställning som författare och jurist genom att peka ut armod och misär. Den sista scenen i kortromanen är omskriven i filmatiseringen. Hansen bryter sig in i en livsmedelsaffär och förskansar sig istället för att störta ned i en övergiven brunn. Filmen slutar med att John och hans dotter Christine går ombord på ett fartyg på väg till Amerika.<sup>199</sup>

### Dubbelgångaren och spegelblindhet

I det föregående har essäisten behandlat några teoretiska synvinklar och litterära verk, och berättat hur dessa har påverkat hennes efterforskningar i polarisering. Hon har läst verk om dubbelgångare med ett syfte, nämligen för att få vetskap om hur polarisering har skildrats i litteraturen. I en snäv bemärkelse har essäisten övervägt ifall polarisering skildras som potential och/eller vanmakt, men hon har även försökt omfatta hurdana berättelser dubbelgångaren föranlåter. I det följande skall essäisten se närmare på dubbelgångare förlagda till en specifik plats och tid, nämligen Berlin på nittonhundra-trettio-talet. Essäisten skall studera hur författaren Vladimir Nabokov skildrar dubbelgångaren i detta sammanhang och hon dryftar om han skriver om dubblering såsom en oförmåga till medmänsklighet.

Nabokov skrev den första versionen av romanen med den dåvarande titeln *Otchayanie* år nittonhundra-trettio-två under tilltagande nationalsocialism i Berlin. Trettio-tre år senare redigerade och översatte han verket till *Despair* ("Förtvivlan").<sup>200</sup> Romanen handlar om inbillad identitet, om hur fabrikören Hermann Karlovich upplever att vagabonden Felix är hans dubbelgångare. Hermann förväntar sig att ett rituellt byte av kläder skall räcka till för en förväxling fastän Felix definitivt inte är Hermanns *kroppse*. Essäisten funderar om begreppet asomatopski kan tillämpas på verket. Asomatopski beskriver som nämnts ett tillstånd då man inte förmår känna igen sig (i sin spegelbild).<sup>201</sup> Essäisten undrar om inte Nabokov skildrar en oförmåga att urskilja den man ser på. Herman är oförmögen att uppfatta Felix som någon annan än han själv är. Essäisten tolkar begreppet asomatopski, att det här inte handlar om att Herman inte kan känna igen sig i sin spegelbild utan att han inte kan urskilja en annan människa, Felix, och därför inte heller uppfatta sig själv som Herman.

Intrigen i *Despair* bygger på ett identitetsbyte, en komplott för att försvinnas pengar. Planen är att ta livet av Felix (som Herman), och då Herman sedan dödförklaras kan maken Lydia Karlovich lösa ut hans livförsäkring. Intrigen kräver ett grymt och oåterkalleligt utbyte:

199

I samband med denna essä reste essäisten till författaren Theodor Storms hemstad Husum i Tyskland för att (förgäves) reda ut författarens agenda. Hon övernattade på vandrarnhemmet Theodor Storm Jugendherberge, promenerade på Theodor Storm Strasse, satt i arkivet vid ett förstorat fotografi av Storm och vandrade omkring i den byggnad som Storm bott i under åren 1866–1880 och som nu kallas Das Storm-Museum.

200

Vladimir Nabokov, *Despair: A Novel* (New York: Vintage International, 1989).

201

Dieguez, "Doubles Everywhere," 89. "‘Negative heautoscopy’ (also called ‘asomatopski’): the failure to see one’s own body, either when looked at directly or via a reflecting surface."

[s]åsom Felix ramlade, för han föll inte med ens; först avslutade han en rörelse som fortfarande tillhörde livet, och det var nästan en full vändning; han menade, tror jag, svängande sig framför mig i ett infall, som framför en spegel; att trögt föra det där ömkliga fåneriet mot ett slut, han kom (redan genomborrad) att möta mig, och sträckte långsamt på sina armar som om han frågade: "Vad är meningen med allt detta? — och då han inte fick något svar, föll han långsamt baklänges."<sup>202</sup>

Essäisten finner skildringen av den döende Felix fruktansvärd emedan den är så ingående och så totalt distanserad. En liten detalj, inskriften på en promenadkäpp, kommer att avslöja Herman. Han åker dit, och allt som Herman har funnit i sina spaningar efter ett nytt liv är en uppblåst sorti. Herman utbrister: "Jag vill rymma snyggt. Det är allt. Tackar. Jag kommer ut nu."<sup>203</sup> Hermann är en spefull, ynkelig bödel, och Nabokov är en påflugnen författare. Han pekfingerar och ställer retoriska frågor: "Hur ska vi inleda detta kapitel? Jag erbjuder flera variationer att välja mellan. Den första (flitigt använd i romaner vars narrativ anförts i första person av den verkliga eller ställföreträdde författaren)."<sup>204</sup> Och kommenterar sig själv "[d]et tillåter en vilopaus och hjälper till med att ge en personlig ton; alltså låna liv till berättelsen — speciellt då den första personen är lika fiktiv som allt det andra".<sup>205</sup> Läsaren slirar omkring på bedrägliga ord, greppar febrilt tag om berättelsen, målar upp bilder av författaren, som påstår att det inte är han som skriver utan hans minne. Nabokov slänger i själva verket ut författaren. Och vem är då kvar, om inte läsaren "Såja ... jag har nämnt dig, min främsta läsare, du, den välkända författaren till psykologiska romaner."<sup>206</sup> Läsaren blir en utsatt karaktär, som hamnar att medskapa och leva jämsides med de andra karaktärerna i boken.

Essäisten fortsätter att fingra på orden och menar att Nabokov förkastar dubbelgångaren som en psykologisk företeelse men att han värnar om textuella framställningar av dubbling. Ovan skrev essäisten om den diskussion som författaren för med läsaren och tänker på överföringen mellan dessa två. Nabokov skriver fram läsaren och sig själv i texten, och essäisten finner att han skriver på en glöd som lyser vidare efter det att boken slutits. I följande citat promenerar makarna Lydia och Hermann Karlovich i en park, Tiergarten, och hänförs av reflektionerna:

Nedanför, på vattnets stilla yta, beundrade vi den precisa kopian (och ignorerade modellen, så klart) av parken och dess höstliga lövverks färgmättade väv, himlens glasklara blå ton, räcketts mörka silhuett och våra framåtlutade ansikten. Då ett sakta löv föll fladdrade dess likalydande motsvarighet upp

202

Nabokov, *Despair*, 171. "[t]he way Felix fell; for he did not fall at once; first he terminated a movement still related to life, and that was a full turn almost; he intended, I think, swinging before me in jest, as before a mirror; so that, inertly bringing that poor piece of foolery to an end, he (already pierced) came to face me, slowly spread his hands as if asking: "What's the meaning of this?" —and getting no reply, slowly collapsed backward."

203

Nabokov, *Despair*, 212. "I want a clean getaway. That's all. Thank you. I'm coming out now."

204

Nabokov, *Despair*, 43. "How shall we begin this chapter? I offer several variations to choose from. Number one (readily adopted in novels where the narrative is conducted in the first person by the real or substitute author)"

205

Nabokov, *Despair*, 43. "[i]t allows a breather and helps to bring in the personal note; thus lending life to the story—especially when the first person is as fictitious as all the rest."

206

Nabokov, *Despair*, 80–81. "There...I have mentioned you, my first reader, you, the well-known author of psychological novels. I have read them and found them very artificial, though not badly constructed. What will you feel, reader-writer, when you tackle my tale? Delight? Envy? Or even ... who knows? ... you may use my termless removal to give out my stuff for your own ... for the fruit of your own crafty ...yes, I grant you that ... crafty and experienced imagination; leaving me out in the cold."

ur vattnets skuggiga djup. Deras möte var ljudlöst. Lövet virvlade nedåt, och virvlande uppåt skulle andra stiga emot det, ivrigt, som dess fullkomliga, sköna, livsfarliga återsken. Jag kunde inte slita min blick från dessa ofrånkomliga möten.<sup>207</sup>

Vad är det som binder Herman vid reflektionen? Varför kan han inte slita sin blick? Vad är det som immobiliserar kroppen? För att kunna begripa detta vände sig essäisten till en filmatisering av romanen, nämligen *Eine Reise ins Licht* ("En resa mot ljuset").<sup>208</sup> Regissören Rainer Werner Fassbinder visualiserar romanen i en tid som präglas av accelererande nationalsocialism, men gestaltar inte nazism som en förseglad historia utan som ett ständigt närvarande destruktivt övermod. Fassbinders värld är en scen, där vettskrämda människor irrar ovetande om de skall fly från ideologin eller rymma från sig själva. Essäisten märker att Fassbinder vidareutvecklar temat om dubbelgångaren som oförmågan till medmänsklighet. Filmen bygger på dissociation, alltså att en bild inte leder till en annan bild utan till ett avbrott, och den betonar det oförenliga istället för att föra samman (enskilda scener eller disparata händelser). *Eine Reise ins Licht* handlar om människor som reflekterande ytor, om människor som inte förmår uppfatta varandra. Karaktärerna sprattlar framåt från en separat tablå till en annan utan att lägga märke till att livet faller samman. De är spegelblinda, förblindade av ett vansinnigt ljus. Romanens Herman Karlovich heter i filmen Herrmann Herrmann, och det väsentligaste chokladfabrikanten kan säga är "Imorgon är samma dag".<sup>209</sup> Essäisten tänker på hur repliken dubblar och hur ingen överlever dagar som är sig lika.

Så tar *Vandrarna* slut vid avgrunden, och på ett sätt som essäisten aldrig anat; med en fruktan för ljus, som orden alstrat fram. Essäisten hade tänkt klä av sig rollen och låta sig exponeras, men hon kan inte. Hon skyddar sig för ljuset.

Och hon tackar Vladimir Nabokov som inspirerat henne, och hela detta styliga försök att skriva i tredje person i hopp om att finna någonting *mer*.

Hon tänker att essäisten är en mekanism som gett Lena skydd mot det fruktansvärda ljus som Nabokov registrerar. Hon är inte fullständigt på det klara med allt laborationen stött avhandlingsarbetet med, stundom har hon fröjdats åt den distans som pronomenet i tredje person bidragit med. Andra gånger har essäisten varit ett förgärligt motstycke i texten. Essäisten tänker i denna skrivande stund att det inte är så självklart vem som äger orden och innehar *Vandrarna*.

207

Nabokov, *Despair*, 62. "Below, on the still surface of the water, we admired the exact replica (ignoring the model, of course) of the park's autumn tapestry of many-hued foliage, the glassy blue of the sky, the dark outlines of the parapet and of our inclined faces. When a slow leaf fell, there would flutter up to meet it, out of the water's shadowy depths, its unavoidable double. Their meeting was soundless. The leaf came twirling down, and twirling up they would rise towards it, eagerly, its exact, beautiful, lethal reflection. I could not tear my gaze away from those inevitable meetings."

Essäisten associerar till myten om Narcissus, kärleken till sin egen (onåbara) spegelbild.

208

Rainer Werner Fassbinder, *Eine Reise ins Licht* (1978). Herman Karlovich heter Herrmann Herrmann i filmen och spelar av Dirk Bogarde och Andréa Ferréol spelar Lydia Herrmann. Dramatisering av Tom Stoppard.

209

Fassbinder, *Eine Reise ins Licht*. Herrmann Herrmann utbrister "Tomorrow is the same day."

## Om fiktion som hot och möjlighet, Don Quijotar och bovarysm

I saw the most beautiful castle that has ever appeared to any seer. Mirrors made up all its surfaces. Since it reflected everything, it must have been invisible.

Don Quixote *which was a dream*, Kathy Acker<sup>210</sup>

So wie sie sich einen eigenen Kosmos schuf, schuf sie sich auch ihren eigenen historischen Kanon von Nothelfern und Stellvertretern, um nicht nur auf See, sondern auch in ihren literarischen Abenteuern und nicht zuletzt im wirklichen Leben mit sich und ihren Angelegenheiten ins Reine zu kommen.

Hoppe, Felicitas Hoppe<sup>211</sup>

### En omläsning av författarfunktionen

I följande passage återvänder essäisten, den skribent som gett sig tillkänna i essän *Vandrarna*. Essäisten inleder med en omläsning, och diskuterar författaren som en funktion, för att sedan omformulera en fråga om författandet. Året är nittonhundrasextionio och filosofen Michel Foucault håller föredraget *Vad är en författare?*<sup>212</sup> Föreläsningen startar ur en kritisk ståndpunkt visavi föreläsarens person då Foucault utbrister "Vad spelar det för roll vem som talar, någon har sagt vad spelar det för roll vem som talar?"<sup>213</sup> Citatet, författaren Samuel Becketts imperativ, genljuder både som ingång och utgång i Foucaults framläggning om författaren som en funktion. Lena Séraphin undrar vad Michel Foucault vill poängtera genom att repetera utropet. Det signalerar både upptakt och avslutning, och dramatiserar föreläsningen som ett förlopp mellan insläpp och utgång. Foucault menar väl att det inte spelar någon roll att just han talar. Han avsäger sig rollen som talare, eller tydliggör den, eller modifierar den som en föreläsande auktoritet som bemästrar kunskap och portionerar ut den till sin publik. I det akademiska sammanhanget, som essäisten uppfattar att föreläsningen ägde rum i, avsäger han sig det privilegium som tillfaller föredragshållaren, nämligen privilegiet att förordna. Foucault inskriver sig i föreläsningen som ett självreflekterande subjekt, redo att diskutera sin ställning som författare och föreläsare.

[f]örfattarfunktionen har ett samband med det juridiska och institutionella system som innesluter, bestämmer och sammanfogar diskursernas universum; författarfunktionen fungerar inte på ett enhetligt och likartat sätt i alla diskurser, under alla perioder och i alla civilisationsformer; den definieras inte genom att en diskurs spontant

210

Kathy Acker, *Don Quixote which was a dream* (New York: Grove Press), 185.

"Jag såg det allra vackraste slottet som någonsin visat sig för en betraktare. Alla slottets ytor var speglar. Då det reflekterade allt, måste det ha varit osynligt." Kursivering enligt utgåvan.

211

Felicitas Hoppe, *Hoppe* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012), 106.

—, *Hoppe*, övers. Sara Eriksson (Malmö: Råmus, 2013), 108. "På samma sätt som hon skapade sitt eget kosmos, skapade hon också sin egen historiska kanon av inhoppare och räddare i nöden, i ett försök att inte bara på havet utan även i sina litterära äventyr och inte minst i verkliga livet förlika sig med sig själv och sitt."

212

Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," föreläsning 22.2 1969 vid Collège de France, publicerad i *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIV (1969), 77. Foucault omarbetade föreläsningen, som sedan utgavs med rubriken "What is an Author?," i *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, red. Josué V. Harari (Cornell University Press, 1979).

Foucault, "Vad är en författare?," övers. Jan Stolpe, *Diskursernas kamp* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008). Översättningen utgår från den franska texten men infogar en passage (på sidorna 98-100) ur den bearbetade engelska versionen.

213

Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien* (Paris: Les Éditions de minuit, 1958), 143 och 177. "Laisse, j'allais dire laisse tout ça. Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle." Så inleder Samuel Beckett det tredje kapitlet i verket *Textes pour rien* eller, fritt översatt, *Texter för ingenting*. Beckett skriver även "[h]eureusement que je parle pas de moi, assez sale perroquet, je te tuerais." fritt översatt "[I]yckligtvis talar jag inte om mig, det räcker, smutsiga papegoja, jag ska döda dig."

tillskrivs sin producent, utan genom en rad specifika och sammansatta operationer; den går inte enbart tillbaka på en reell individ, den kan samtidigt gerum för flera olika jag, flera olika subjektspositioner som olika klasser av individer kan inta.<sup>214</sup>

214

Foucault, "Vad är en författare?," 91. —, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 88. "[I]a fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper."

215

Konstnär, författare Hannah Black tog upp frågan om självbestämmande och lagstiftning i ett föredrag 7.12 2015 på KUVA Research Days.

Enligt lagstiftning 13.7 1965: Loi n°65-570 du 13 juillet 1965 [http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=34B756C43F5913F6AFC7A3A4FD080110.tp dila07v\\_3?cidTexte=LEGITEXT00006070721&idArticle=LEGIARTI000006422868&dateTexte=20151214&categorieLien=id#LEGIARTI000006422868](http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=34B756C43F5913F6AFC7A3A4FD080110.tp dila07v_3?cidTexte=LEGITEXT00006070721&idArticle=LEGIARTI000006422868&dateTexte=20151214&categorieLien=id#LEGIARTI000006422868)

Artikel 223 och 221 är citerade 14.12 2015.

"La femme a le droit d'exercer une profession sans le consentement de son mari, et elle peut toujours, pour les besoins de cette profession, aliéner et obliger seule ses biens personnels en pleine propriété."

Artikel 221 förbereder och föregår rätten till yrkesutövande genom att stipulera äkta makars rätt att förvalta sina egna ekonomiska tillgångar. "Chacun des époux peut se faire ouvrir, sans le consentement de l'autre, tout compte de dépôt et tout compte de titres en son nom personnel. L'époux déposant est réputé, à l'égard du dépositaire, avoir la libre disposition des fonds et des titres en dépôt."

Föreläsningen fungerar som en gest som avyttrar föreläsaren som auktoritet och mångfaldigar författaren som flera olika egon. Den presenterar olika samtida subjektspositioner och är i sitt kollektiva anspråk i linje med hur uppror formulerades med samfällade krav på anti-autoritära samhällen under slutet av sextioalet i Frankrike. Essäisten finner det anmärkningsvärt hur kampen för medbestämmande framförs nu, i retrospekt, och hur det mer sällan omnämns att kvinnor i Frankrike anslogs rätten att vara yrkesutövande utan sina makars godkännande från och med år nittonhundrasextiofem.<sup>215</sup> Trots att föreläsaren avyttrar sig sina föreläsarattribut kan det även ses som sannolikt att föreläsarens trovärdighet intensifierades hos publiken och att då Foucault avsatte sig själv som auktoritet befäste han samtidigt någon/ting annat. Foucault framför att författarfunktionen inte definieras genom att en diskurs spontant tillskrivs producenten och att funktionen har samband med system som Foucault menar innesluter, bestämmer och sammanfogar diskurser. Séraphin överväger diskursivitet och författande, och det som författande är utöver det diskursiva. Hon betänker hur författande är pre-diskursivt och uttrycker begär, och om text kan vara handling som överbygger det affektiva, kroppsligt materiella och analytiska? Lena Séraphin anteciperar den stund i essän då hon kommer att släppa taget om essäisten och hur essäisten då kommer att ramla igenom språket.

Foucaults föreläsning och artikeln *Vad är en författare?* lade tillsammans med semiotikern Roland Barthes artikel *Death of the Author* ("Författarens död") en polemisk grund för omvärdering av *auteuren*.<sup>216</sup> Barthes skriver: "Att ge texten en Författare pålägger texten en gräns, förser den med

216

Ordet auktoritet upprepas etymologiskt i rubriken *Qu'est-ce qu'un auteur?* På auteur följer autorité eller auktoritet. Det franska ordet auteur tillkom på elvahundratalet som auctor eller autor, lånat från latinets auctor. Ordet auteur tillämpas även på annat än litterärt upphov jfr måleri; en målning. Autorité (auktoritét) härstammar

från latinets auctoritas, som i sin tur kan deriveras från auctor, som hänvisar till ett sakförhållande; till att vara auctor, dvs. grundläggare, initiativtagare, rådgivare, garant, försäljare, innehavare samt även skapare (auteur), som ansvarsskyldig till ett verk. *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992).



en avgörande signifikant, stänger skrivandet.<sup>217</sup> Foucault använder sig av begreppet författarfunktion och Barthes av termen *scriptor*; "[d]en moderna scriptorn föds samtidigt med texten, är på inga sätt försedd med en existens som föregår eller efterföljer skrivandet, är inte subjektet med boken som predikat; det finns ingen annan tid förutom tiden för tillkännagivandet och varje text skrivs för evigt här och nu".<sup>218</sup> Barthes skriver hur vi nu (år nittonhundrasextiosju) känner till att en text inte består av en linje med ord som frigör det som han kallar Författar-Gudens "budskap".<sup>219</sup> Han skriver hur en text är "en flerdimensionell rymd i vilken en mängd skrifter, ingen av dem original, blandas och hamnar i konflikt. [...] sanningen om skrivandet är att skribenten endast kan imitera en alltid föregående men aldrig ursprunglig gest".<sup>220</sup> Essäisten noterar att Barthes använder sig av ordet sanning och begrundar vad sanningen innebär för författaren i texten. Hon tycker själv att texten pollinerar; att tankar sprids vind för våg då bladen blåddras fram och tillbaka, och orden fastnar på andra/s sidor. Hon tänker även att det spelar en roll vem som talar, vad någon har sagt och vem som lyssnar, att det inte går att skilja författaren från texten. Det "här och nu" som Barthes hänvisar till som textens ort är för Séraphin förkroppsligat i läsandet, skrivandet och åhörandet. Barthes föreslår att texten har riktning: "Läsaren är rymden i vilken alla citat som formar en text inskrivs utan att något av dem går förlorat; en texts enhetlighet ligger inte i dess ursprung utan i dess destination."<sup>221</sup> Séraphin kan inte vara ense med Roland Barthes då han sedan fortsätter och beskriver läsaren som en målsättning utan historia, psykologi och biografi. Hon tror att man kan rikta text och skriva *för* men inte i den avsikt som

217

Roland Barthes, "Death of the Author," i *Aspen*, 5-6 (1967).  
 —, "The Death of the Author," i *The Death and Resurrection of the Author?* red. William Irwin (Westport: Greenwood Press, 2002), 6. "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."  
 Bildkonstnären, kritikern och författaren Brian O'Doherty var redaktör för *Aspen* 5-6.  
 O'Doherty kommentar redigeringen och uppdraget som Barthes antog. "He got it immediately. My notion that art, writing etc was... a kind of anti-self."  
 Citerad 6.3 2016, irishtimes.com/culture/modern-ireland-in-100-artworks-1967-aspen-5-6-by-brian-o-doherty-1.2419975  
*Aspen* nr 5-6 innehåller även Samuel Becketts *Text for Nothing #8* högläst av Jack MacGowen. *Aspen* kan beskrivas som ett multimedia verk;

"Aspen, a multimedia magazine of the arts was originally published from 1957 to 1971. Each issue of Aspen was delivered to the subscribers in a box, which contained a variety of media: printed matter in different formats, phonograph recordings, and reels of Super-8 film."

Citerad 16. 3 2016, rhizome.org/community/22876/

218

Barthes, "Death of," 5. "[t]he modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*."

219

Barthes, "Death of," 6. "We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God)"

220

Barthes, "Death of," 6. "[b]ut a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. [...] the truth of writing, the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original."

221

Barthes, "Death of," 7. "The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted."

Filosofen Jacques Rancière riktar kritik mot ett senare av Barthes verk, nämligen *Camera Lucida*. Rancière menar i *Emancipated Spectator* att Roland Barthes reducerar fotograferande och betraktande av fotografi. Rancière menar att Barthes gör fotografi till transport. "[t]ransport of the unique sensible quality of the thing or the being photographed to the viewing subject. To define the photographic act and effect in this way, he [Barthes] has to do three things: set aside the photographer's intention, reduce the technical apparatus to a chemical process and identify the optical relationship with a tactile relationship. This is defined a certain view of the photographic affect: according to Barthes, the subject who views must repudiate all knowledge, all reference to that which in the image is an object of knowledge, in order to allow the affect of transport to be generated."

Rancière menar att Barthes kräver att subjektet förakastar all kunskap, alla referenser till det som i bilden är ett kunskapande objekt för att transportens affekt skall ske. På basis av Rancière uppfattar Séraphin att Barthes hänvisar till kunskap som är möjlig ifall man avsäger sig en annan kunskap — den kunskapsbringande akten gäller i så fall utbyte; alltså att en kunskap ersätter en annan. Detta kunde representera en neoliberal kunskapsattityd och hur kunskapskapande försvåras i ett marknadsdrivet samhälle som baserar sig på transaktioner. Jacques Rancière, *Emancipated Spectator*, övers. Gregory Elliott (London, New York: Verso, 2011), 110.



Barthes föreslår, för en människa som redan är färdig och avgjord.

Filosofen Julia Kristeva utgav nittonhundrasextiosex essän *Le mot, le dialogue et le roman* ("Ordet, dialogen och romanen"). Enligt Kristeva förvandlas auteuren (författaren) till en anonymitet, en frånvaro, ett tomrum (kanske ett mellanslag), som tillåter strukturen att existera som sådan.<sup>222</sup> Kristeva berör det ögonblick då auteuren framträder och hur läsaren då möter erfarenheten av *tomhet*. Kristeva skriver om nollpunkten och anonymiteten där författaren situerar sig och hur denna tomhet förlöser det partikulära. Lena Séraphin finner det viktigt hur Julia Kristeva skriver om tillblivelse, om det som ännu inte är tydligt men likväl är på väg och kommande. Kristeva skriver alltså om förbindelser och följdforlopp som sker i samband med läsakten. Dessa kommunikationer kunde vara en form av den användning av text som filosofen Rosi Braidotti uppmanar till och Lena Séraphin upprepar: "Texter är inte här för att tolkas utan snarare för att assimileras, konsumeras, brukas — eller inte."<sup>223</sup> Lena ser att texter är kunskapsskapande empiriska rymder; hon skriver som essäisten för att relatera till författaren som en funktion och för att pröva skrivandet i den rollen.

Foucault lägger tonvikt på individualisering i ett historiskt perspektiv, vilket sker i och med att begreppet författare uppkommer.<sup>224</sup> Skrift hänvisar till sig själv i dag, fortsätter Foucault, och skriften är befriad från uttryckstemat.<sup>225</sup> Lena förstår uttryckstema som en förmodan om något som anger en roman, såsom en (förståelig) intrig eller (fattbara och konsekvent handlande) karaktärer. Uttryckstemat skall göra verket begripligt och infoga verket i en formulerad värld. Lena är inte intresserad av denna uppgift och läser hur Foucault tecknar upp något annat, något nödvändigt, nämligen att öppna ett rum i vilket det skrivande subjektet oavbrutet försvinner.<sup>226</sup> Foucaults rum placerar sig invid den nollpunkt som Julia Kristeva beskriver. Kristeva lyfter fram erfarenhe-

222

Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman," i *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Editions du Seuil, 1969), 95. I kapitlet med rubriken "Le dialogisme immanent du mot dénotatif ou historique" skriver Kristeva "L'auteur [...] Il devient un anonyme, une absence, un blanc, pour permettre à la structure d'exister comme telle. A l'origine même de la narration, au moment même où l'auteur apparaît, nous rencontrons l'expérience de vide. [...] A partir de cet anonymat, de ce zéro, où se situe l'auteur, le il du personnage va naître."

223

Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, UK: Polity Press, 2002), 96. "Texts are not here to be interpreted, but rather to be assimilated, consummated, used — or not."

224

Foucault, "Vad är en författare?," 78. "Begreppet författare markerar det avgörande momentet i individualiseringen inom idéernas, kunskapernas och litteraturernas historia och även inom filosofins och vetenskapernas." Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 77. "Cette notion d'auteur constitue le moment fort de l'invidualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle de sciences."

225

Foucault, "Vad är en författare?," 79. Foucault skriver om grundläggande etiska principer för det samtida skrivandet. Han hänvisar till Becketts citat och likgiltighet. Det är dock inte skrivandet som är likgiltigt utan de etiska principerna. Foucault explicerar med två teman; uttryckstemat och skriftens släktskap med döden. "För det första kan man säga att skriften idag har befriad sig från uttryckstemat: den hänvisar bara till sig själv, men ändå omsluts den inte av interioritetens form, den identifierar sig med sin egen framvisade exterioritet." Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 77-78. "On peut dire d'abord que l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression: elle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité; elle s'identifie à sa propre extériorité déployée."

226

Foucault, "Vad är en författare?," 79. "Det är inte fråga om att nagla fast ett subjekt i ett språk, det gäller att öppna ett rum där det skrivande subjektet oavbrutet försvinner." Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 78. "[I] ne s'agit pas de l'épingleage d'un sujet dans un langage; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître." Foucault daterar författarens försvinnande från och till författaren Étienne Mallarmé (1842-1898). Foucault, "Vad är en författare?," 82. "Författarens försvinnande, vilket sedan Mallarmé är en händelse som ständigt pågår."

ten av tomhet medan Foucault betonar skriftens förhållande till döden som en utradering av "det skrivande subjektets individuella karaktärsdrag."<sup>227</sup> Som exempel nämner han karaktären Scheherazade i det kompilerade verket *Tusen och en natt* och hur berättandet håller döden på avstånd.<sup>228</sup> Foucault hävdar att förtroligheten med döden har förändrats till en relation till offret och hänvisar till litteraturhistorien genom att nämna Marcel Proust, Franz Kafka och Gustave Flaubert. Essäisten grundade på offret under det att hon läste romanen *Madame Bovary*, på Emma Bovary och hennes förgiftade liv.<sup>229</sup> Läsakten skänkte Lena ett slutparti, som hon finner alltför svårt att förvalta och därför kommer hon framöver att skänka begreppet *bovarysm* en skapande potential.<sup>230</sup> Michel Foucault menar att skriften inte mer behöver vara odödlig. Lena uppfattar det odödliga som ett uttryck för det monumentala och läser in att skriften inte mer behöver vara monumental och sålunda inte bemäktiga sig och överglänsa sin omgivning. Lena Séraphin tror på Scheherazade och kvinnan som byter fokus från det övergripande monumentala till det omedelbara.

Foucault säger att författarfunktionen kan bidra till en förståelse av diskurser. Han påpekar hur skrivandet skriver fram text och ett alter ego.

Vi vet att i en roman som ger sig ut för att vara en berättares redogörelse gäller pronomenet i första person, verbet i presens indikativ och rumsangivelserna aldrig precis författaren eller ögonblicket då han sitter och skriver eller själva hans skrivande, det gäller ett andra jag, och avståndet mellan det jaget och författaren kan vara olika stort och även variera under verkets gång.<sup>231</sup>

Foucault skriver om avstånd mellan jaget och författaren, och i hans utläggning är steget kort mellan författarfunktionen och subjektet. Subjektet ter sig som stöpt ur föreläsningens

227

Foucault, "Vad är en författare?", 80. "Tänk på Flaubert, Proust och Kafka. Men tänk också på en annan sak: detta skriftens förhållande till döden manifesterar sig även i utplåningen av det skrivande subjektets individuella karaktärsdrag. Med alla de spetsfundigheter som det skrivande subjektet konstruerar mellan sig och det han skriver skapar han oreda bland alla tecknen på sin särskilda individualitet. Författarens märke är numera bara den säregna karaktären hos hans frånavaro, han måste spela den dödes roll i skriftens spel. Allt detta är välkänt, och kritiken och filosofin har sedan länge noterat detta författarens försvinnan-

de, denna hans död."

Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 78. "Voyez Flaubert, Proust et Kafka. Mais il y a autre chose: ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivain; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivain dérouté tous les signes de son individualité particulière; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. Tout ceci est connu; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur.

228

*Tusen och en natt* utkommer översatt av Anna Wahlenberg på förlaget Modernista 25.4 2017. Lokaliserad 25.5 2016, bokus.com/bok/978917498948/tusen-och-en-natt/

229

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, övers. Greta Åkerhielm (Stockholm: Natur & Kultur, 2012).

230

Bovarysm myntades år 1892 av filosofen Jules de Gaultier som "[l]a faculté départie à l'homme de ce concevoir autrement qu'il n'est" eller enligt Hillevi Hellbergs översättning för denna avhandling "en människas givna förmåga att uppfatta sig som något annat än det hon egentligen är".

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris: Éditions du Sandre, 2007), 38.

231

Foucault, "Vad är en författare?," 90. —, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 87. "On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture; mais un alter ego don't la distance à l'écrivain peut être plus au moins grande et varier au cours même de l'œuvre."

232

Foucault, "Vad är en författare?," 98. "Jag vet mycket väl att man redan har ifrågasatt subjektets absoluta karaktär och dess grundarroll genom att göra inre, arkitektoniska analyser av ett verk (det må vara en litterär text, ett filosofiskt system eller ett vetenskapligt verk) och genom att sätta de biografiska och psykologiska referenserna inom parentes. Men kanske kan man ta tillbaka detta upphävande, inte för att återupprätta temat om subjektet som alltings ursprung utan för att fånga subjektets infogningspunkter, funktionssätt och avhängigheter. [...] Att inte längre ställa frågan: hur kan ett subjekts frihet tränga in i djupet av tingen och ge dem mening, hur kan de inifrån skänka liv åt ett språks regler och därmed ådagalägga dess tankar som dess egna?"

Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 94-95. "N'est-ce pas également à partir d'analyses de ce type qu'on pourrait réexaminer les privilèges du sujet? Je sais bien qu'en entreprenant l'analyse interne et architectonique d'une œuvre (qu'il s'agisse d'un texte littéraire, d'un système philosophique, ou d'une œuvre scientifique), en mettant entre parenthèse les références biographiques ou psychologiques, on a déjà remis en question le caractère absolu, et le rôle fondateur du sujet. Mais il faudrait peut-être revenir sur ce suspens, non point pour restaurer le thème d'un sujet originaire, mais saisir les points d'insertion, les modes de fonctionnement et les dépendances du sujet. [...] Ne plus poser la question: comment la liberté d'un sujet peut-elle s'insérer dans l'épaisseur des choses et lui donner sens, comment peut-elle animer, de l'intérieur, les règles d'un langage et faire jour ainsi aux visées qui lui sont propres?"

författarfunktion. Lena lägger märke till hur essän förändrar henne och hur hon slinker iväg utan ett närvarande jag. Hon överväger att överge laborationen med essäisten och återinföra jaget. Foucault föreslår återupprättande av biografiska och psykologiska referenser.<sup>232</sup> Hon skjuter in sig i texten och läser högt för sig själv: "Foucault betonar biografiska och psykologiska referenser för att hitta fram till subjektets infogningspunkter, funktionssätt och avhängigheter." Foucault utgår i artikeln från att förskjuta den som talar för att sedan tillråda att den talande rehabiliteras. Lena läser inte detta som en motsättning, och hur kunde hon göra det eftersom hon prövar det som Foucault menar; att skrivandet bereder plats för subjektivitet. Foucault ställer liknande fordringar på subjektet som på författarfunktionen och beskriver den som en funktion i diskursen:

[h]ur, på vilka villkor och i vilka former kan något sådant som ett subjekt framträda fram i diskursernas ordning? Vilken plats kan det inta i olika typer av diskurser, vilka funktioner kan det utöva, i enlighet med vilka regler? Kort sagt gäller det att beröva subjektet (eller dess substitut) dess roll som ursprunglig grund och analysera det som en variabel och komplex funktion hos diskursen.<sup>233</sup>

Séraphin läste Foucaults framställning av subjektet som föränderligt, sammansatt och flerledat men inte uttryckligen förankrat i kroppslighet utan som "en funktion hos diskursen". Lena saknar sig själv medan hon kanar fram i diskursivitet och hälsar jaget välkommet: Vad har jag fått kunskap om medan jag laborerat med essäisten? Då jag nu ser på skrivandet som essäisten lägger jag märke till att denna karaktär förtydligar mig som ett föränderligt subjekt i denna skrivpraktik. Essäisten uppkom i essän *Vandrarna*, en text som tar upp litterära och teoretiska förståelser av polarisering, och i essän har jag prövat på essäisten som en parallell till de romankaraktärer jag behandlar. Kort sagt; min intention har varit att situera mig

233

Foucault, "Vad är en författare?," 98. —, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 95. "[c]omment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles? Bref, il s'agit ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et d'analyser comme une fonction variable et complexe de discours."

i fiktion för att därifrån skriva om fiktiva karaktärer. Essäisten visar hur jag kan skriva min värld som essäisten, och likväl kan jag skriva min värld som andra karaktärer. Alla dessa tänkbara och utförbara karaktärer ser jag som uttryck för subjektivitet i förvandling. Laborationerna med distanseringen av självet har inte varit självfallna, stundvis ledde de till att jag fann mig gles.<sup>234</sup> När jag nu återkommer till mig gör jag det med en viss saknad och känner melankoli över att en viss laboration stannar upp. Jag undrar hur jag nu, utan essäisen, kan skriva för att möta hela mitt register (och behåller den oavsiktliga stavningen). Såsom essäisten gjorde jag en omläsning av texter som utmanat och omformulerat upphov och författarskap. Jag kommer att fortsätta begrunda konstnärskap och subjektivitet och sedan omforma frågan "Vad är en författare?" till "Hur är en konstnär?"

I sin artikel *One Place After Another: Notes on Site Specificity* ("En plats efter en annan: noteringar om platspecificitet") skriver konstvetaren Miwon Kwon om en förändrad konstnärsroll.<sup>235</sup> Kwon frågar huruvida det att konstnären överlåter konstnärskapet till platsen och dess villkor, medarbetare och/eller betraktare-läsare inberäknade, är en fortsättning på det som Roland Barthes kallar "författarens död", eller en nytappning av konstnären som en tystlåten ledare.<sup>236</sup> Kwon beskriver den samtida konstnären såsom facilitator, pedagog, samordnare och byråkrat, och förhåller sig kritiskt till det som konstnären förorsakar. "Det de [konstnärer] tillhandahåller nu, snarare än *producerar*, är estetiska, ofta "kritisk-konstnärliga", tjänster."<sup>237</sup> Kwon publicerade artikeln år nittonhundra nittiosju och i samband med att hon beskriver konstnärskap, som levererar istället för producerar, skissar hon även upp tjugohundratioalets tjänstesamhälle. Konstnärerna har integrerat funktioner som tillhör konstinstitutionerna i sina kreativa processer, fortsätter Kwon, och parallellt har institutionerna, eller närmare sagt personer som är verksamma vid dessa, övertagit inte bara kreativa processer utan även deras upphov.<sup>238</sup> Jag finner att Kwon skriver om en omfördelning, men istället för att föredra det ena framom det andra, produktion framom tillhandahållande eller vice versa, riktar jag mitt intresse mot konstverket och hur jag tar/är del av verket. För mig är konstnärlig verksamhet en frågande och undersökande praktik, huruvida konstverket sedan faller inom ramen för produktion, leverans eller tillhandahållande är mig sekundärt. Miwon Kwon påminner om att uppfattningen av identitet som en konstruktion inte skall dölja det faktum att multipla identiteter är ett privilegium som står i förhållande till maktstrukturer.<sup>239</sup> I detta är jag enig med Miwon Kwon; de identitetsexperiment som jag är sysselsatt med är ett privilegium, likväl menar jag att privilegiet inte fråntar mig villigheten att förvalta det ansvar som avhandlingsarbetet medför.

234

Hoppe, *Hoppe*, 186 och 187. Hoppe skriver "Än idag drömmer jag ibland att vi sitter tillsammans på en altan, i två kvarlämnade gungstolar, och håller upp frimärken i kvällsljuset. Det är förstås bara en löjlig dröm som egentligen inte har någonting med Felicitas att göra, eftersom hon alltid har så bråttom, alltid är på väg någonstans, aldrig går att greppa ('flyktigare än en påse helium', som en tysk kritiker senare skulle beskriva henne i ett helt annat sammanhang/F.H.), eftersom hon är så upptagen med att enbart existera att hon själv försvinner på kuppen, ständigt på flykt men aldrig bort från något, alltid på väg, mot ett mål som jag inte känner till."

"Kanske är det hennes hemliga önskan: att försvinna så att man måste leta efter henne, närvaro genom frånvaro."

Hoppe, *Hoppe*, 184. "Noch heute träume ich manchmal davon, wir säßen zusammen auf einer Terrasse, in zwei übriggebliebenen Schaukelstühlen, und hielten Briefmarken gegen das Abendlicht, nichts als ein alberner Traum natürlich, mit dem Felicitas nichts zu tun haben kann, weil sie immer in Eile ist, immer irgendwohin unterwegs, nie zu fassen ('Flüchtiger als ein Säckchen Helium', wie später ein deutscher Kritiker in einem ganz anderen Zusammenhang schreiben sollte./fh), weil sie so sehr mit dem reinen Dasein beschäftigt ist, dass sie sich dabei selbst zum Verschwinden bringt, ständig auf der Flucht, aber nicht vor etwas davon, sondern auf etwas hin, ein Ziel, das mir unbekannt ist."

"Womöglich ist das ihr geheimer Wunsch: zu verschwinden, damit man sie suchen muss, Präsenz durch Abwesenheit."

235

Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," *October*, nr 80 (1997): 85-110.

236

Kwon, "One Place," 96. "Is the artist's prevalent relegation of authorship to the condition of the site, including collaborators and/or reader-viewers, a continuing Barthesian performance of 'Death of the author' or a recasting of the centrality of the artist as a silent manager/director?"

## Från vad till hur är en konstnär?

Avståndet mellan jaget och författaren är föränderligt under verkets gång, skriver jag och citerar Michel Foucault. Som essäisten funderade jag om avståndet kan uppkomma även i andra varianter av upphov än text, och ifall avståndet mellan konstnären och karaktären Lena Séraphin likaså är föränderligt. Är det just avståndet som bereder plats för det som Foucault benämner subjektets infogningspunkter, funktionsätt och avhängigheter?<sup>240</sup> I konstverket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* gestaltas avstånd mellan konstnären och karaktären Lena Séraphin. De går inte upp i varandra och är inte samma (karaktär eller person). Karaktären Lena Séraphin är avhängig av att ramberättelsen i verket förmedlas som om den vore verklig. Om fiktionen förmedlades som uppdiknad skulle karaktären Lena Séraphin försvinna, och avståndet mellan de två olika lenorna krympa ihop. Karaktären Lena Séraphin står alltså i ett beroendeförhållande till fiktionen i verket. Som essäisten godtog jag risken att tappa fotfästet och plana ut ur texten. Den förestående ordlösa avgrunden ger mig fortfarande svindel och jag fattar nu att laborationer även omfattar möjligheten (inte risken) att misslyckas. Kanske drev essäisten mig till ett högmod som jag nu axlar, våndas över och bekänner. Jag famlar efter stöd hos sanslösa riddare och deras författare. Franz Kafka skriver om en evig kullerbytta under det att två livlösa Don Quijotar brottas med varandra.

22 [oktober 1917]

Klockan fem på morgonen.

En av Don Quijotes viktigaste handlingar — mer utmanande än striden med väderkvarnarna — är självmordet. Den döde Don Quijote vill döda den döde Don Quijote, men för att kunna döda behöver han hitta en punkt på kroppen som ännu lever, och denna punkt söker han nu med sitt svärd, lika oförtröttligt som fruktlöst. Sysselsatt med detta slår de båda döda en evig kullerbytta genom tidevarven.<sup>241</sup>

„Eine der wichtigsten donquixotschen Taten, aufdringlicher als der Kampf mit der Windmühle, ist der Selbstmord. Der Tote Don Quixote will den toten Don Quixote töten; um zu töten, braucht er aber eine lebendige Stelle, diese sucht er nun mit seinem Schwerte ebenso unaufhörlich wie vergeblich. Unter dieser Beschäftigung rollen die zwei Toten als unauflöslicher und förmlich springlebensdiger Purzelbaum durch die Zeiten.“

237

Kwon, "One Place," 103. "What they [artists] provide now, rather than produce, are aesthetic, often "critical-artistic" services. [...] Generally speaking, the artist used to be a maker of aesthetic objects; now he/she is a facilitator, educator, coordinator, and bureaucrat."

238

Kwon, "One Place," 103. "Additionally, as artists have adopted managerial functions of art institutions (curatorial, educational, archival) as an integral part of their creative process, managers within institutions (curators, educators, public program directors), who often take their cues from these artists, now function as authorial figures in their own right."

239

Kwon, "One Place," 109. "The understanding of identity and difference as being culturally constructed should not obscure the fact that the ability to deploy multiple, fluid identities in and of itself is a privilege of mobilization that has a specific relationship to power."

240

Foucault, "Vad är en författare?," 98. "Jag vet mycket väl att man redan har ifrågasatt subjektets absoluta karaktär [...] genom att sätta de biografiska och psykologiska referenserna inom parentes. Men kanske kan man ta tillbaka detta upphävande, inte för att återupprätta temat om subjektet som alltings ursprung utan för att fånga subjektets infogningspunkter, funktionsätt och avhängigheter."

Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," 95. "Mais il faudrait peut-être revenir sur ce suspens, non point pour restaurer le thème d'un sujet originaire, mais saisir les points d'insertion, les modes de fonctionnement et les dépendences du sujet."

241

Franz Kafka, *Under byggandet av den kinesiska muren och andra texter ur kvarlåtenskapen*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren (Lund: Bakhåll, 2000), 108.

—, *Sämtliche Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008), 1372.



Kafka sätter det oförtröttliga i samband med det lönlösa. Jag kan inte veta vad han avser, men uppgivet säger jag att det är avgrunden som motiverar hoppet. Och med en opportunistiskt övermodig framtoning menar jag, eller kanske snarare essäisten, att det är just språnget som tecknar avgrunden. Jag föredrar den omfattande kullerbyttan och hur stupade riddare håller om varandra för att inte glida isär.

Litteraturvetaren Nancy Armstrong åskådliggör hur litteratur formar matriser och skapar identitet. I sitt verk *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* ("Begär och familjeromanen, romanens politiska historia") studerar hon fiktion som åberopar nya former av identitet.<sup>242</sup> Armstrong följer upp kvinnliga ideal i sjutton- och adertonhundratalets sedeläror och familjeromaner och beskriver hur litteraturen bidrog till att den moderna individen blev ekonomisk och psykologisk verklighet, och hävdar att den moderna individen först och främst var kvinnan. I studien framför Nancy Armstrong sexualiteten som en kulturell konstruktion med historia. Hennes verk utgavs år nittonhundraåttionio och synen på sexualitet som en konstruktion får resonans i argumenten kring identitet som motstår autenticitet. Jag överväger och betvivlar identitetsbygge som konstruktion och läser hur genusforskaren Judith Butler artikulerar imitation utan ursprung.

I stället för att se genusidentiteten såsom determinerad av en ursprunglig identifikation skulle vi kunna betrakta den som en personlig/kulturell historia om mottagna betydelser, vilka blir föremål för imitationer som lateralt hänvisar till andra imitationer och tillsammans konstruerar illusionen om ett ursprungligt och invändigt genusbestämt jag, eller också parodierar mekanismen i denna process.<sup>243</sup>

Butler skriver hur imitationer som är laterala eller sidoställda med varandra, konstruerar illusionen om identitet som ett ursprungligt genus. Butler avskriver alltså genusidentitet i förhållande till en ursprunglig identifikation. Jag ser på identitetsbygge med en materialistisk hållning som ett kroppsligt bygge med kapacitet till det imaginära. Det imaginära uppfattar jag som en förmåga att uppmärksamma det som inte finns till hands eller som kapaciteten att föreställa sig något som inte är omedelbart. Det som det imaginära proponerar är någonting annat än en vision utan framtid; det imaginära anmäler någonting som inte är omedelbart men som kunde vara det. Det betydelsefulla för mig är de frågor som jag kan ställa på basis av den möjlighet som det imaginära framkastar — frågor om varför och hur det föreställda saknas här och nu och hur jag kan handla för att gestalta och aktualisera möjligheter.

Utgående från det imaginära som en kapacitet blir

242

Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (New York och Oxford: Oxford University Press, 1989), 8. "[f]irst, that sexuality is a cultural construct and as such has a history; second, that written representations of the self allowed the modern individual to become an economic and psychological reality; and third, that the modern individual was first and foremost a woman. My argument traces the development of a specific female ideal in the eighteenth and nineteenth century conduct books and educational treatises for women, as well as in domestic fiction, all of which often were written by women." Armstrong skriver om ett litterärt sammanhang, alltså inte om enskilda verk. Jag antar att det även i dag finns olika litterära sammanhang. Vilken litteratur formar matrisen för kvinnlig identitet idag? Och vem skriver den?

243

Judith Butler, *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*, övers. Suzanne Almqvist (Göteborg: Daidalos, 2007), 217.

—, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, London: Routledge), 138.

"In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, construct the illusion of a primary and interior gendered self or parody the mechanism of that construction."



244

Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, 9. "In contrast, domestic fiction unfolded the operations of human desire as if they were independent of political history. And this helped to create the illusion that desire was entirely subjective and therefore essentially different from the politically encodable forms of behaviour to which desire gave rise."

245

Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, 23–24. "I regard fiction, in other words, both as the document and as the agency of cultural history. I believe it helped to formulate the ordered space we now recognize as the household, made that space totally functional, and used it as the context for representing normal behaviour. In so doing, fiction contested and finally suppressed alternative bases for human relationships. In realizing this, one cannot—I think—ignore the fact that fiction did a great deal to relegate vast areas of culture to the status of aberrance and noise. As the history of this female domain is articulated, then, it will outline boldly the telling cultural move upon which, I believe, the supremacy of middle-class culture has rested. Such a history will reenact the moment when writing invaded, revised, and contained the household by means of strategies that distinguished private from social life and thus detached sexuality from political history."

Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* utkom i sin helhet år adertohundrafemtiosju. Jag ser att den utgör ett exempel för den process som Armstrong beskriver, en särskiljning av det privata från det sociala. Fru Bovary upplever det inre i kontrast till det yttre. "[o]ch Emma greps plötsligt av en egendomlig förväning över att allting omkring henne var så lugnt och oberört, då ett sådant uppror rädde i hennes inre."

Flaubert, *Madame Bovary*, 115.

"[e]t Emma vaguement s'ébahissait à ce calme des choses, tandis qu'il y avait en elle-même tant de bouleversements."

—, *Madame Bovary* (Univers Poche, 2006), 180.

Armstrongs framläggning om fiktion som skapar identitet intressant för mig. Med det sagt menar jag inte att bruket av fiktion är genomgående medskapande, utan att fiktion likväl kan vara restriktivt såsom det även framkommer i Armstrongs studie.

Armstrong skriver om *domestic fiction* till skillnad från *sentimental fiction*. Jag använder mig av begreppet familjeroman, men är till en viss grad osäker på hur väl det motsvarar Armstrongs bruk av *domestic fiction*. Familjeromanen bidrog till att sexualitet avskildes från politisk historia "Och detta bidrog till att skapa illusionen om att lust var fullständigt subjektivt, och därför något helt annat än de politiskt kodade former av beteenden som begäret gav upphov till", skriver Armstrong.<sup>244</sup> Verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* är ett försök att utmana fiktion, att ställa det på tvären, att gestalta en fiktiv kollega och återsyfta fotografier ur militära arkiv i en fiktiv ramberättelse. Jag undersöker om en fiktiv kontext kan utöka konstnärsrollen och huruvida den kan användas för att rubba en sedimenterad nationalistisk hållning till militärt fotografiskt arkivmaterial. Nancy Armstrong problematiserar fiktion då den förskjuts till en avskärnad värld. Hon skriver att fiktionen utelämnar eller förvandlar vissa delar av kultur till brus.

Jag ser fiktion, med andra ord, både som ett kulturhistoriskt dokument och som kulturhistorisk agens. Jag tror att den hjälpte till att formulera den regelbelagda plats som vi nu känner igen som hushållet, att den gjorde denna plats fullständigt funktionell, och använde den som en kontext för att representera normalt beteende. I och med det tillbakavisade och undertryckte fiktion slutligen alternativa förutsättningar för mänskliga relationer. Jag tror att den som inser detta inte kan bortse från det faktum att fiktion gjorde en hel del för att förvisa omfattande delar av kultur till avvikelsernas och brusets status. När historien om denna kvinnliga domän är artikulerad, då, kommer den att djärvt teckna konturerna för den specifika kulturella förflyttning som, tror jag, utgjorde den grund som medelklassens dominans vilar på. En sådan historia kommer att återuppföra ögonblicket då författandet trängde sig in i, omarbetade, och omslöt hushållet på basis av strategier som åtskilde det privata från det sociala livet och därmed avskilde sexualitet från politisk historia.<sup>245</sup>

Armstrong beskriver hemmet, som ett regelbelagt hushåll. Hon betraktar fiktion som avskärmar och regelbelägger hemmet. Fiktion får en normativ funktion och litterär text blir en uppbygglig psykologisk matris. Det restriktiva och norma-

tiva till trots betraktar Armstrong självskapande och inskriver fiktion med agens. "Jag vill visa hur sexualitet som diskurs är implicerad i utformningen av romanen, och även hur familje-romanen hjälpte till att framställa ett subjekt, som förstod sig själv med de psykologiska begrepp som formade fiktion."<sup>246</sup> Armstrong analyserar litterär text och hur läsningen skapar ny och förut oskådad identitet. Jag uppfattar detta som en potential och frågar hur identitet formas utifrån verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet?* Verket utgår från polarisering och förmågan att uppleva sig som en annan.<sup>247</sup> En stabil identitet blir kontroversiell i verket, eftersom den inte kan påvisa sin hegemoni gentemot en ständigt flödande tillkomst av identiteter. Nancy Armstrong skriver om text som kampen om betydelsegivning.

[d]en inre kompositionen av en given text är varken mer eller mindre än historien om dess kamp med motsatta former av representation om auktoriteten att kontrollera semiosis. I detta avseende finns det inte ett inre i texten i motsats till det yttre, ingen åtskillnad av text eller kontext överhuvudtaget, även om vi måste göra sådana distinktioner när det handlar om upphovsrättslagar och traditionella litterära analyser.<sup>248</sup>

Armstrong frångår litterär text som en motsättning mellan det inre och yttre. Hon betraktar textens form som en kamp mellan motsatta former av representation, vilka har avsikten att erhålla auktoritet för att kunna styra framställandet av mening. Här genljuder sextiotalets ansatser om att utplåna författaren till förmån för villkorslös spridning av betydelse såsom Roland Barthes föreslår. I föreläsningen "*Vad är en författare?*" diskuterar Michel Foucault författaren och föreslår: "Vad man bör göra är att lokalisera det rum som därmed har lämnats tomt genom författarens död, att med blicken följa hur lakunerna och sprickorna är fördelade och spåra de lediga platser och funktioner som framträder genom det här försvinnandet."<sup>249</sup> Min konstnärliga verksamhet följer den blick som Foucault förespråkar, men inte som en spricka utan som en dubbling. Installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* baserar sig på ingivelsen om mig som någon annan, och den därpå följande gestaltningen av en fiktiv kollega. Detta rumsliga verk är en

246

Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, 23. "I want to show how the discourse of sexuality is implicated in shaping the novel, and to show as well how domestic fiction helped to produce a subject who understood herself in the psychological terms that had shaped fiction."

247

På basis av Armstrong omfattar jag att subjektet förstår sig själv i de psykologiska förutsättningar som fiktionen skapar. I syfte att utveckla detta vidare och pröva ifall fiktion kan tillämpas som ett verktyg för egenmakt arrangerade jag en workshop med titeln *Kaksoisolehto-Dubbelgångare*. I workshopen föreslog jag att deltagarna skriver egna dubbelgångare, och vi funderade sedan ifall dessa kunde fungera strategiskt, som en roll som går att anamma vid behov. De aderton deltagarna gestaltade dubbelgångare som utmanare, synska eller med en förmåga att trotsa tyngd-lagen, och även dubbelgångare med en strävan att smälta in och vara som alla andra gestaltades. Workshopen anordnades under en vistelse på Residence Botkyrka, och min övergripande avsikt var att förhålla mig till delaktighet, det dubbla, det offentliga och det publika inom kulturförvaltning. Workshopen arrangerades 3-4 och 17-18 mars år 2012 på Mångkulturellt centrum i Fittja. Regissören Juha Hurme undervisade i dramatik, dokumentering i foto gjordes av John Håkansson och i video av Hannu Kärenlampi medan jag undervisade i visuell gestaltning. Workshopen visade att dubbelgångare kan utvecklas till ett skapande verktyg och en pedagogisk metod. Den tog även fram aspekter gällande kulturförvaltning som social formgivning och likaså hänvisade den till immigration som en process i lärande. Workshopen kommunicerade och tillgängliggjorde forskning om fikcionalitet, och den inspirerade radioessän *Den livgiriga skuggan* som jag redigerade för YLE/Radio Vega år 2013.

248

Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, 23. "[t]he internal composition of a given text is nothing more or less than the history of its struggle with contrary forms of representation for the authority to control semiosis. In this respect, there is no inside to the text as opposed to the outside, no text/context distinction at all, though we must make such distinctions for purposes of copyright laws and traditional literary analyses."

249

Foucault, "*Vad är en författare?*," 83. —, "*Qu'est-ce qu'un auteur?*," 81. "*Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître.*"

laboration som avväger hur betraktaren kan träda in i fiktion-  
 aliteten, stiga ut ur den och sedan in i en annan fikcionalitet.  
 Betraktaren underrättas inte om det fiktiva upplägget, och  
 frågan är om inte installationen antyder att förstulna fiktioner  
 förekommer och att de är driftiga trots att de är konturlösa.  
 Foucault frågar "[h]ur man kan avvärja den stora risk, den  
 stora fara som hotar vår värld från fiktionen?"<sup>250</sup> Såsom jag  
 förstår Foucault avser han att fiktioner är farliga eftersom  
 de har förmågan att dölja betingande förhållanden, och  
 faran är då att fiktioner fabricerar (bort)förklaringar till reella  
 förhållanden. Michel Foucault omformerar författaren till en  
 avgörande, avgränsande funktion.

Svaret [på frågan om fiktion som fara och risk] är  
 att man kan avvärja den med hjälp av författaren.  
 Författaren möjliggör en begränsning av den farliga  
 och svulstartade spridningen av beteckningar  
 i en värld där man inte bara hushållar med sina  
 resurser och rikedomar, utan också med sina egna  
 diskurser och deras beteckningar. Författaren  
 är sparprincipen för meningsspridningen.  
 Följaktligen bör vi vända upp och ned på den  
 traditionella föreställningen om författaren.<sup>251</sup>

250

Foucault, "Vad är en författare," 98.  
 —, 1979, "What is an Author?," i *The  
 Death and Resurrection of the Author*,  
 red. William Irwin (Westport: Green-  
 wood Press), 21.

"How can one reduce the great peril,  
 the great danger with which fiction  
 threatens our world?"

251

Foucault, "Vad är en författare?,"  
 98–99.

—, "What is an Author?," 21. "The  
 answer is: one can reduce it with the  
 author. The author allows a limita-  
 tion of the cancerous and dangerous  
 proliferation of significations within a  
 world where one is thrifty not only with  
 one's resources and riches, but also  
 with one's discourses and their signi-  
 fications. The author is the principle of  
 thrift in the proliferation of meaning. As  
 a result, we must entirely reverse the  
 traditional idea of the author."

252

Foucault, "Vad är en författare?," 99.  
 "[f]unktionsprincip med vars hjälp  
 man i vår kultur avgränsar, utesluter,  
 utväljer: kort sagt den princip med vars  
 hjälp man blockerar den fria cirkulatio-  
 nen, det fria manipulerandet, det fria  
 komponerandet, dekomponerandet  
 och rekonstruerandet av fiktionen". En  
 kommentar gällande översättningen;  
*decomposition* kunde vara upplösning,  
 och *recomposition* ombildning eller  
 återbyggnad (av fiktionen).

Foucault, "What is an Author?," 21.  
 "[f]unctional principle by which, in  
 our culture, one limits, excludes,  
 and chooses; in short, by which one  
 impedes the free circulation, the free  
 manipulation, the free composition,  
 decomposition, and recomposition of  
 fiction."

Istället för att åsidosätta författaren såsom Barthes föreslår  
 tilldelas författaren en funktion.<sup>252</sup> Foucault förebådar sedan  
 att författarfunktionen kommer att försvinna och att fiktion  
 kommer att fungera i ett annat modus (men fortfarande inom  
 ett annat begränsande system).<sup>253</sup> Med installationen *Lena  
 Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*

253

Foucault, "Vad är en författare?,"  
 99–100. "När vårt samhälle befinner  
 sig i en förändringsprocess kommer  
 författarfunktionen att försvinna på  
 ett sätt som återigen gör det möjligt  
 för fiktionen och dess polysemiska  
 texter att fungera på ett annat sätt,  
 men fortfarande enligt ett begränsande  
 system, som visserligen inte längre är  
 författarens, utan något som fortfaran-  
 de återstår att bestämma eller kanske  
 utpröva." Se nedan hur Foucault använ-  
 der sig av *experience*, jfr utpröva.  
 Foucault, "What is an Author?," 22. "I  
 think that, as our society changes, at  
 the very moment when it is in the pro-  
 cess of changing, the author function  
 will disappear, and in such a manner  
 that fiction and its polysemous texts  
 will once again function according to  
 another mode, but still with a system  
 of constraint—one which will no longer  
 be the author, but which will have to be  
 determined or, perhaps, experienced."

prövar jag hur rummet kan avgränsa fiktion som ett begränsande system. I samband med installationen lade jag märke till en förskjutning och hur jag blev en karaktär i verket; den fiktiva konstnären Lena Séraphin. Det som förestår mig är att frågan om vad, "Vad är en författare?", omformuleras till ett hur: "Hur är en konstnär/författare?" Jag uppfattar att skrivandet och skapandet bereder plats för föränderlig subjektivitet och i det följande skall jag se närmare på hurdan den subjektivitet kan vara som uppkommer i fiktion.

### Mångfaldigande text

I det följande följer jag upp hur ett litterärt verk föranleder andra verk, som mångdubblar karaktären Don Quijote, och tecknar fram ett förlopp som pågått sedan början av sextonhundratalet. I samband med återberättandet försöker jag hitta fram till hur identitetsbegreppet framkommer i verken, och hur det anknyter till fiktion och berättande. Att mångfaldiga innebär i denna diskussion att flera författare har skrivit om Don Quijote och på så sätt utforskat hur författaren Miguel Cervantes spelar med autenticitet i *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha*.<sup>254</sup> I essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* föreslår jag ett annat samtal som istället för galenskapen utgår från hur Don Quijote genererar handling, och i det som följer diskuterar jag hur romanen föranleder andra litterära verk. I en fotnot, som översättaren skrivit, läser jag hur det redan år sextonhundra fjorton fanns en andra del av romanen hos de samtida bokhandlarna — alltså ett år innan Cervantes publicerade sin andra del.<sup>255</sup> Cervantes är inte sen att nämna detta föregripande och han frågar läsaren om inte denna förväntar sig ett bittert utfall och svarar sedan: "Nå, den tillfredsställelsen tänker jag i så fall inte ge dig, för om en kränkning kan göra även det mildaste sinne rasande, så är jag undantaget som bekräftar regeln."<sup>256</sup> Jag är inte ense med tolkningar av verket som en framfart i dårskap utan ser på karaktären Don Quijote som en litterär devis vars handlingar driver verket. Det är Don Quijotes infall som utpekar omvärldens stagnera(n)de ordning och ger exempel på hur det imaginära motstår. Författaren Jorge Luis Borges menar att Cervantes uppväger den verkliga prosaiska världen med en poetisk imaginär värld.<sup>257</sup> Borges kommenterar hur Cervantes låter Don Quijote läsa verket. Han skriver: "Varför är det störande att Don Quijote läser *Don Quijote* och Hamlet ser på *Hamlet*? Jag tror att jag har funnit orsaken: dessa omkastningar föreslår följande, om fiktiva verks karaktärer kan vara läsare eller betraktare så kan vi, dess läsare eller betraktare vara fiktiva."<sup>258</sup> Jag tänker att det som skiljer en litterär devis från verkets protagonist är att devisen överskrider gränsdragningen mellan fiktioner och verkligheter, och begär *mer*. Cervantes omvärderar fiktion, menar Borges, och jag uppfattar att Borges på ett ingående sätt frågar läsaren

254

Miguel de Cervantes Saavedra, *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha*, övers. Jens Nordenhök (Stockholm: Amberg & Willgert förlag, 2010).

255

Cervantes, *Den snillrike riddaren*, 447. Den påstådda författaren heter Alonso Fernández de Avellaneda.

256

Cervantes, *Den snillrike riddaren*, 447. Cervantes genskjuter spöskrivaren på sidan 74. I kapitel nio befinner sig författaren i Toledo där han köper en bunt begagnade papper. Cervantes låter dem översättas för att ta del av historien om Don Quijote av la Mancha, författad av Sidi Hamid Ben Engeli, arabisk krönikör.

257

Jorge Luis Borges, "Magias parciales del Quijote," i *Obras completas* (Madrid: Ultramar, 1977), 667. "Cotejado con otros libros clásicos (la *Ilíada*, la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Comedia dantesca*, las tragedias y comedias de Shakespeare), el Quijote es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX. Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso: ignoro si Miguel de Cervantes compartió esa intuición, pero sé que la forma del Quijote le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico."

258

Borges, "Magias parciales," 669. "¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Crea haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios."

259

Borges, "Magias parciales," 667. "En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro."

260

Borges, "Pierre Menard, författare till *Don Quijote*," i *Fiktioner*, övers. Johan Laserna (Albert Bonniers förlag, 2007).

Charlotte Lennox, 1752, *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

Kathy Acker, 1986, *Don Quixote which was a dream* (New York: Grove Press).



vad verklighet kan vara genom att föreslå sig själv som fiktion. Borges skriver om hur Cervantes blandar olika världar. "Varje roman är ett ideellt plan infogad i verklighetens domän, Cervantes blandar det objektiva och det subjektiva, läsarens värld och bokens värld."<sup>259</sup>

Föresatsen med min refererande återberättelse är att se närmare på en litterär gestalt som jag överfört till rumslig gestaltning och installationen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Jag behandlar karaktären Don Quijote på basis av Borges novell *Pierre Menard, författare till Don Quijote*, Charlotte Lennox roman *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* ("Don Quijote som kvinna eller Arabellas äventyr") samt Kathy Ackers roman *Don Quixote which was a dream* ("Don Quijote som var en dröm").<sup>260</sup> Jag prövar fiktion och hur den anlitas, förändras och sprids vidare.<sup>261</sup> Före återberättandet berör jag Franz Kafkas mininovell då den har inspirerat mina läsningar av Don Quijote. Kafka föreslår nämligen att Don Quijote inte är skriven av Miguel Cervantes utan av en fiktiv karaktär. Don Quijote är Sancho Pansas utkast och en förtjänstfull metod att hålla demonerna på tryggt avstånd.

#### 261

Det finns fler författare som skrivit om Don Quijote än de som jag nämner här. Graham Greene har förflyttat berättelsen till en annan tidsmässig kontext. Hans verk handlar mer för mig om en transponering i tid än om en studie i subjektivitet och jag tar därför inte del av verket.

Graham Greene, *Monsignor Quixote* (London: Vintage books, 2006).

#### 262

Kafka, "Sanningen om Sancho Pansa," i *Under byggandet*, 108. Kafka skrev utdraget mellan den 18 oktober 1917 och slutet av januari 1918. Titeln, "Sanningen om Sancho Pansa", är utvald av Max Brod i samband med utgivningen av Kafkas kvarlåtenskap.

Kafka, "Die Wahrheit über Sancho Pansa," i *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlaß* (Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1931/1985), 25. "Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunde seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten ausführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemanden schadeten. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende."

Franz Kafka skriver även "Don Quijotes olycka är inte hans fantasi, utan Sancho Pansa." "Das Unglück Don Quixotes ist nicht seine Phantasie, sondern Sancho Pansa."

Kafka, *Sämtliche Werke*, 1371.

#### Sanningen om Sancho Pansa

Genom att på kvällar och nätter skriva en mängd riddar- och rövarromaner lyckades Sancho Pansa, som för övrigt aldrig skrivit med denna bedrift, under årens lopp hålla sin djävul — som han sedermera gav namnet Don Quijote — så långt ifrån sig att denne hämningslöst utförde rena vansinnesdåd, som dock i brist på bestämt mål — vilket borde ha varit just Sancho Pansa — inte skadade någon. Sancho Pansa, en fri man, följde lugnt och sansat, kanske av en viss ansvarskänsla, Don Quijote på hans färder och hade både nytta och nöje av detta så länge han levde.<sup>262</sup>

Då jag lade märke till att titeln, *Sanningen om Sancho Pansa*, är förläggarens utkast funderade jag om Franz Kafka själv skulle ha valt ordet sanning för titeln på denna mininovell. Men, det är inte Sancho Pansa som blir berättigad en sanning, såsom *Sancho Pansas sanning* skulle hävda, utan en sanning (kanske bland många) om honom som erbjuds läsaren. Jag tror inte att den titel som förläggaren Max Brod gett texten gör anspråk på översikt eller indelningar i antingen sanning eller lögn. Däremot avslöjar titeln hur text kan insinuera och liksom låta läsaren förstå (att detta är en sanning, men likväl att flera lögn består). En utgångspunkt i *Don Quijote-komplexet* är att det är möjligt att antyda och låta förstå. Jag avser inte så mycket en litterär synvilla eller rentav bedräglighet utan kapaciteten att föreställa sig. Hädanefter är det Sancho Pansa som diktat och *Sanningen om Sancho Pansa* är ingen

förvanskning. Kafkas text tangerar författarskap och subjektivitet; vad kan han avse med att låta den rundlätta illitterata följeslagaren överflygla den snillrika riddaren? Kafka förlitar sig kanske på en anknytning till *Tusen och en natt*, att berättandet håller något oundvikligt på avstånd och samtidigt berättigar tillvaron. Sancho Pansa håller djävulen på avstånd till den grad att villfarelsen Don Quijote utför vansinnesdåd. Sancho Pansa fantiserar, och i hans diktning finns det en futtig möjlighet att läsa riddar- och rövarromanerna som djävulska påhitt.<sup>263</sup> Kafka gör anspråk på författandet som en självskapande handling och ett berättande som utgör ett självförsvar mot demoner.

Sancho Pansa får en kollegial konkurrent då Jorge Luis Borges framför ytterligare en upphovsman till Don Quijote. I novellen *Pierre Menard, författare till Don Quijote* presenteras Pierre Menard som författaren till en fragmentarisk upplaga av Don Quijote.<sup>264</sup> Novellens inleds med en förteckning över Menards verk.

Detta är alltså (om man bortser från några flyktiga sonetter av tillfällig karaktär för Madame Henri Bacheliers generösa – eller glupska – gästbok), i kronologisk ordning, Menards *synliga* verk. Jag övergår nu till det andra verket, det underjordiska, det evigt heroiska, det makalösa. Även – sådana är människans villkor! – det ofullbordade. Detta det kanske mest betydande verket i vår tid består av nionde och trettioåttonde kapitlet i första delen av *Don Quijote* och av ett fragment av kapitel tjugotvå. Jag vet att ett sådant påstående förefaller vara rena galenskapen; att rättfärdiga denna "galenskap" är det främsta syftet med denna anmärkning.<sup>265</sup>

För att lyckas med sitt verk behöver Menard inte framställa sig som Cervantes – han är ingen bedragare. Menard behöver förvandla sig och *vara* Miguel de Cervantes.<sup>266</sup> Borges utvecklar en karaktär som han som fiktiv person (berättaren) kommunicerar med. De är kolleger, författare som både betvivlar och förbinder sig till författandet. "Menard har (kanske utan att önska det) med hjälp av en ny teknik berikat läsandets fjättrade och outvecklade konst: den avsiktliga anakronismens och de felaktiga attributionernas teknik."<sup>267</sup> Borges föreslår tillämpningar av tekniken: Datera verk i en otänkbar ordning och tillägna andra konstnärer verk. Jag har anammat Borges förslag, tekniken att tillägna någon annan konstnär ett verk, och tillämpar den som ett genomgående drag i *Don Quijote-komplexet*, då fotografier som jag tagit tillerkänns karaktären Andrea Meinin Bück. Och även jag utvecklar en fiktiv karaktär som jag som fiktiv konstnär i verket kan kommunicera med.

263

Häxjakter stämplade oläglig kunskap som djävulens skapelse. I dagens läge är häxjakter ersatta med hetsjakter, som insatsstyrkor bedriver.

264

Borges, "*Pierre Menard, författare till Don Quijote*," i *Fiktions*, övers. Johan Laserna (Albert Bonniers förlag, 2007), 68 och 69. "Cervantes och Menards texter är identiska till ordalydelsen, men den senare är nästan oändligt mycket rikare. (Tvetydig, säger belackarna, men tvetydighet är en rikedom.)" "Även skillnaden i stil är påfallande. Menards arkaiserande stil – som när allt kommer omkring är ganska sällsam – är behäftad med en viss tilljordhet. Så är inte fallet hos föregångaren, som handskas obesvärat med den på sin tid gängse spanskan." Borges, "*Pierre Menard, autor del Quijote*," i *Cuentos completos* (Lumen, 2011), 115 och 116. "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)" "También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época."

265

Borges, "*Pierre Menard, författare till Don Quijote*," 62.

—, "*Pierre Menard, autor del Quijote*," 111. "Hasta aquí (sin otra omisión que unas vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra visible de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También hay de las posibilidades del hombre! la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese 'dislate' es el objeto primordial de esta nota."



Borges skissar upp ett svar på min fråga om sanning i fiktion: "En hurdan sanning gör fiktion anspråk på?" I essän *Andrea som Andrea som Andrea Meinin Bück* diskuterar jag hur litteraturvetaren Richard Walsh tar upp fiktion som en kommunikativ resurs och hur jag uppfattar att det istället för sanning kan uppstå relevans i fiktion. Då Borges inleder novellen *Pierre Menard, författare till Don Quijote* genom att nämna synliga verk läser jag in att det finns verk som är osynliga. Det Borges lyckas med är att tillskriva verket (eller fiktion) olika egenskaper. Han berör hur verket inte enbart förmedlar (exemplevis mening, budskap, information, förbindelser eller värdesättning), utan att det har ett förefintligt syfte, ett koncept som hänvisar till sig självt. I novellen skriver Borges hur Pierre Menard har författat det nionde och trettio-åttonde kapitlet samt ett fragment ur kapitel tjugotvå ur den första delen av Don Quijote. Borges skriver att Cervantes och Menards texter är identiska och att den senare författarens alster är oändligt mycket rikare. Verken skiljer sig även i stil, påstår Borges. En av versionerna är mer tillgjord i sitt uttryck. Borges påstår alltså att man kan skriva en identisk text som är olik sin like. Vad har då förändrats i texten? Borges antyder tidens betydelse för en text, att den uppfattas genom sitt förhållningssätt till historieskrivning. Historisk sanning, för Menard, är inte det som har hänt utan det som vi bedömer har hänt.<sup>268</sup> Med andra ord, och onyanserat, en text läses olika vid olika tidpunkter och i olika tillstånd. Borges svarar trefaldigt på frågan om fiktion och dess anspråk på sanning. För det första motsätter sig verket en läsning, som fungerar utanför kontexter och är såtillvida i linje med hur jag ovan skrev om hur Nancy Armstrong inte skiljer åt text och kontext. För det andra ifrågasätter verket en strävan att definiera något som bestående och oföränderligt. För det tredje förmår verket inspirera ny gestaltning. Borges gestaltar fiktion i sina verk som en överlappande dynamik, och som läsare står jag i kontakt med olika verk(ligheter) utan att de utesluter varandra; att läsa om författaren Pierre Menard och hans kollega Juan Luis Borges är inte motsägelstullt och leder inte till ett val mellan dessa två på basis av att den ena skulle vara mer verklig/fiktiv än den andra i texten.

### Luftslottet

Få känner till Don Quijotes civila liv som den lågadlige hidalgon Alonso Quijano, men många känner till hans våghalsiga äventyr som riddare. Cervantes använder sig av äventyr som en beskrivning av Don Quijotes bedrifter. Ett kapitel kan handla "Om det makalösa och oerhörda äventyr som inte ens de berömdaste riddarna i världen hade kunnat slutföra med mindre fara för sin person än Don Quijote."<sup>269</sup> Då jag nu fortsätter att behandla karaktären Don Quijote gör jag det utifrån författaren Charlotte Lennox och romanen *The Female*

266

Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote," 64. "Den metod som han ursprungligen tänkte ut var förhållandevis enkel. Behärska spanskan, återfå den katolska tron, kriga mot morerna eller turken, glömma Europas historia mellan 1602 och 1918, vara Miguel de Cervantes."

Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote," 112. "El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes."

267

Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote," 71.

—, "Pierre Menard, autor del Quijote," 117. "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas."

268

Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote," 69. "Den historiska sanningen är för honom inte vad som har inträffat; den är vad vi bedömer har inträffat."

—, "Pierre Menard, autor del Quijote," 115. "La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió."

269

Cervantes, *Den snillrike riddaren*, innehållsförteckning, första delen, kapitel tjugo, 144.

—, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. (Barcelona: Ediciones Brontes S.L., 2013), 95. Capítulo XX "De la jamás vista ni oída aventura, que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso Don Quijote de la Mancha."

*Quixote or The Adventures of Arabella* ("Don Quijote som kvinna eller Arabellas äventyr") som utkom år sjuttonhundrafemtiofem. Även i denna roman kallas huvudpersonens bedrifter för äventyr, såsom det framkommer i verkets under rubrik, och sedan kontinuerligt i beskrivningarna av kapitlen. Lennox inleder kapitlen med korta anföranden såsom "I vilket äventyret fortgår på sedvanligt vis", "I vilket man skulle kunna föreställa sig äventyret fullbordat, utom för ett löfte om någonting annat" eller "I vilket äventyret verkligen fullbordas, fastän möjligen inte såsom läsaren förväntat sig."<sup>270</sup> Då Charlotte Lennox skriver fram Arabellas äventyr kommenterar hon de möjligheter kvinnan hade för självskapande identitet och egenmakt under sjuttonhundratalet. Äventyret inte bara trotsar utan motstår underordning genom att Arabella skriver sin värld och härskar över den. Hjältinnan Arabella läser romantisk litteratur och förverkligar de föresatser som litteraturen påbjuder henne. Hon konstruerar en omstörtande strategi, som garanterar hennes personliga autonomi. Men, till sist avstår Arabella från sin fiktiva taktik, som efter att ha varit ett skapande äventyr blir till ett överståndet misstag.

Romanen inleds med att Arabellas far, en melankolisk markis, stöter på motgångar. Han flyr det kungliga hovet och bosätter sig i en avkrok. Det nya residenset är pråligt utsmyckat för att bära upp skenet av vild natur.<sup>272</sup> Läsaren hittar sig själv i sagans fantastiska och eskapistiska manliga rike. Denna maskulina fantasi betvivlas i verket genom Arabellas skapande strategi. Hon fostras av fadern, medan modersarvet representeras av litteraturen och alla verk som finns i den framlidna moderns bibliotek. Dessa företräder romantiken och ledsagar Arabella som kommer att lämna samtida seder åsido och iscensätta sitt liv.

Hennes idéer, som alster av hennes liv, och de föremål som omslöt henne, hade tagit en romantisk vändning; och, med antagandet att romantiska romaner var verkliga bilder på livet, tog hon från dem alla sina föreställningar och förväntningar. Genom dem fick hon lära sig tro, att kärlek var den härskande principen i världen; att varje passion var underordnad detta; och att detta orsakade all lycka och allt elände i livet.<sup>273</sup>

Den feministiska litteraturkritikern och författaren Margaret Anne Doody skriver, i den inledande essän till Lennox verk, om krav på realism och att detta kan fungera censurerande.<sup>274</sup> Doody skriver hur regelrätt historia ofta är tvungen att vara undvikande medan romantisk litteratur kan vara sanningsenlig.<sup>275</sup> Jag citerar ovan Nancy Armstrong som talar om textens komposition som en kamp med motsatta former av representation. Doody beskriver narration som en mäktigt potential

270

Lennox, *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* (Oxford: Oxford University Press, 2008). Charlotte Lennox var verksam bl a i England. Hon levde under en period (1730–1804) då det förekom sk *conduct books*, en litterär genre som undervisade sedelära eller *rules of conduct*.

271

Lennox, *The Female Quixote*, innehållsförteckning, kapitel III, V och VI. "In which the Adventure goes on after the accustomed Manner", "In which one would imagine the Adventure concluded, but for a Promise that something else is to come" eller "In which the Adventure is really concluded; tho', possibly not as the Reader expected."

272

Lennox, *The Female Quixote*, 6. "The most laborious Endeavours of Art had been used to make it appear like the beautiful Product of wild, uncultivated Natur. [...] the Inside of the Castle was adorned with a Magnificence suitable to the Dignity and immense Riches of the Owner."

273

Lennox, *The Female Quixote*, 7. "Her Ideas, from the Manner of her Life, and the Objects around her, had taken a romantic Turn; and, supposing Romances were real Pictures of Life, from them she drew all her Notions and Expectations. By them she was taught to believe, that Love was the ruling principle of the World; that every other Passion was subordinate to this; and that it caused all the Happiness and Miseries of Life."

274

Margaret Anne Doody, inledande essä till *The Female Quixote*, XVIII. "[a]n insistence that a novel show nothing beyond what is 'real' and 'probable' can operate as a subtle censorship, favoring the renewed recognition of and obedience to the powers already in place, and a humble silence or graceful acquiescence on the part of the powerless."

275

Doody, inledande essä, XXIII. "'Down-right history' is often forced to lie and prevaricate, while romances can tell the truth."

276

Doody, inledande essä, XXVII. "To control modes of narration, the novel suggests, is to control the world."

277

Doody, inledande essä, XIX–XX. "Women, who had formerly been able to believe that they had a tradition behind them on which they could rely, and a body of lore upon which they could draw, had to recognize that this inheritance was to be entirely discounted.[...] Both as reader and as writer, Lennox had to say farewell to the literature that had nourished her and her imagination and her hopes." Doody nämner hur Lennox i analysen av *Shakespeare Illustrated* skissar fram William Shakespeares utgångspunkter. Lennox kritiserar Shakespeare för att felaktigt använda sig av tidigare skildringar av kvinnor med makt. Doody, inledande essä, XX. "In this important critical treatise, the first to trace Shakespeare's sources, she attacks Shakespeare and his Augustan admirers for misusing and misunderstanding older kinds of fiction in which women were of importance."

278

Flaubert, *Madame Bovary*, övers. Greta Åkerhielm (Stockholm: Natur & Kultur, 2012).

279

Flaubert, *Madame Bovary*, 140. "Jo", svarade han, "vet ni då inte att det här i världen finns andar, som aldrig får någon ro? De hänger sig ömsevis åt drömmen eller handlingen, åt de renaste ideal och de ursinnigaste lidelser, och på det viset kastar man sig motståndslöst in i allsköns tokiga påhitt och vilda dårskaper."

Hon såg på honom som man betraktar en resande, vilken färdats genom sällsamma, främmande länder, och så sade hon:

"Men vi, stackars kvinnor, vi har ju inte ens den sortens förströelser!"

Flaubert, *Madame Bovary* (Univers Poche, 2006), 209. "— Eh quoi ! dit-il. Ne savez-vous pas qu'il y a des âmes sans cesse tourmentées ? Il leur faut tour à tour le rêve et l'action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses, et l'on se jette ainsi dans toutes sortes de fantaisies, de folies.

Alors elle le regarda comme un contemplateur un voyageur qui a passé par des pays extraordinaires, et elle reprit: — Nous n'avons pas même cette distraction, nous autres pauvres femmes !" Både Arabella och Emma Bovary förvandlas då de läser men med olika följder.

"[a]tt ha kontroll över narrationens former, föreslår verket, är att kontrollera världen."<sup>276</sup> Mitten av sjuttonhundratalet var en brytningspunkt i engelsk prosa och Lennox verk är ett avsked till den romantiska litteraturen som då realismen träder fram hamnar i skymundan som genre. "Lennox var tvungen att ta avsked, både som läsare och som författare, till den litteratur som hade livnärt henne, hennes föreställningsförmåga och hopp."<sup>277</sup> Jag uppfattar att Arabellas äventyr är ett upprop för romantisk litteratur och att Lennox använder sig av fiktion i ett speciellt syfte: *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* är en skildring av egenmakt. Nästan hundra år senare skapar Gustave Flaubert karaktären Emma Bovary i romanen *Madame Bovary*.<sup>278</sup> Jag läser romanen som ett porträtt av vanmakt. Emma Bovary ser på sin älskare "[s]om man betraktar en resande, vilken färdats genom sällsamma, främmande länder" och utbrister "Men vi, stackars kvinnor. Vi har ju inte ens den sortens förströelser!"<sup>279</sup> Jag uppfattar hur mannen äger tillträde till ännu obeträdda marker, det visionära, medan kvinnan är förvisad till hemmet. Då jag jämför berättelsen om Emma Bovary med Arabellas strategi finner jag att båda karaktärerna läser romantisk litteratur och begär mer. Arabella tillskriver sig en maktposition som baserar sig på fiktion. Hon lyckas befästa sin självständighet och flytta på en vigsel. Arabella står villkorslöst fast vid sina principer och utvecklas till verkets kraftfulla protagonist medan begäret i romanen om Emma Bovary är underkastat patriarkala strukturer.

Författaren Gustave Flaubert blev år adertonhundra-femtiosju anklagad för att publicera osedliga texter. Texterna i fråga var utdrag ur *Madame Bovary* som blivit censurerade av den tidskrift som ursprungligen gav ut romanen som följetong men som Flaubert sedan publicerade. Åtalet byggde på oanständighet och åklagaren hävdade att Flauberts texter

Emma lever sig in i melankolisk romantik och lånar s.k. minnesalbum av sina väninnor på klostertskolan och fördjupar sig i gravyrer med romantiska motiv.

Flaubert, *Madame Bovary*, 43. "De [böckerna] handlade alltid om kärlek, om älskare och älskarinnor, om förföljda damer, som försmäktade i ensliga jakthyddor, och det var också postiljoner, som dödades vid varje rastställe, hästar, som sprängdes under vilda ritter, dystra skogar och hjärtesorger, kärlekseder, snyftningar, tårefloder och kyssar, romantiska båtfärder i månsken, näktergalar i svala lundar, romanhjältar tappra som lejon, milda som lamm och

onaturligt dygdiga i sin vandel, alltid välklädda och skvalande som fontäner vid minsta sinnesrörelse."

Flaubert, *Madame Bovary*, 96.

"Ce [romans] n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, trouble du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, ros-signols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes."

var anstötliga på grund av deras sexualitet, och att man inte heller kunde vara säker på vad som pågick i författarens medvetande.<sup>280</sup>

Filosofen Jules de Gautier avfattade bovarysm utgående från Flauberts roman som "en människas givna förmåga att uppfatta sig som något annat än det hon egentligen är" och högg intolerant ner i det imaginära som potencial.<sup>281</sup> Falska föreställningar formar karaktären, menar Gautier, och de rentav hybridiserar Emma Bovary. Fiktion hotar verklighet läser jag in och påminner mig om ett citat av litteraturvetaren och psykoanalytikern Jay Martin, som jag presenterar i essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück*. Martin skriver om hur identifikation med en karaktär kan vara fullständig och totalt oreflekterad. "Fiktioner simulerar inte liv, de är en *källa till liv*."<sup>282</sup> Martin beskriver hur fiktioner kan överta verklighet, och upprepar den fara som fiktionen förestår i bovarysm. I min omläsning av bovarysm poängterar jag bifallet av det imaginära och den föreställningskraft som Jules de Gautier fruktar.

Frivilligt låter hon sig förkroppsligas i detta spöke, hon lånar det lidelser och begär och för att tillfredsställa dem erbjuder hon det sina spända nerver, all sin själsstyrka; hennes verkliga instinkter, ständigt redo att bryta fram, protesterar våldsamt mot usurpationen och försöker återerövra det utrymme som bestulits dem; hon bemödar sig att kväva deras rop, och med en osannolik ståndaktighet envisas hon med att vägra se sig själv som den hon är, att bara betrakta sig i sin dröms skepnad; hela hennes liv rivs itu av den bittra striden mellan det okända, verkliga jaget och den monstruösa chimär som hon installerat i sin hjärna; sliten mellan dessa två krafter, utnyttjad av den falska idealbild hon har av sig själv, blir den stackars kvinnan en hybridvarelse vigd åt den nödvändiga lögnen och förutbestämd att ta sitt liv, det enda sätt den fruktansvärda tudelningen kan upphöra. Genom den envisa blindhet med vilken hon fullföljer sin fortgående utveckling, genom sitt tragiska slut, förkroppsligar hon den säregna sjukdom på vilken hennes namn satts som en etikett, om man med "bovarysm" menar en människas givna förmåga att uppfatta sig som något annat än det hon egentligen är, utan att ta hänsyn till de skilda motiv och yttre omständigheter som föranleder denna inre förvandling för varje enskild individ.<sup>283</sup>

Gautier gör i sitt lidelsefulla utrop detsamma som han diagnostiserar Emma Bovary med, nämligen fantiserar. Det som gör honom frisk och kvinnan sjuk är att hans fantasi är infogad i den föreställningsram som vidmakthåller patriarkala

280

Lokaliserad 30.11 2015, <http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/1138>

Internetsidan utges av amerikanska NCAC (National Coalition Against Censorship).

281

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris: Éditions du Sandre, 2007), 38. Hillevi Hellberg har översatt citatet.

282

Jay Martin, *Who Am I This Time? Uncovering the Fictive Personality* (New York: W.W. Norton & Company, 1990), 81. Ur kapitlet "Quixote and his heirs" "The identification does not stop at resemblance — it becomes total, incorporating the violent and depressive aspects of the fictional character without self-examination, in a completely unscrutinized, indiscriminate manner. Fictions do not simulate life, they are a source of life."

283

Citatet är översatt av Hillevi Hellberg i samband med avhandlingen. de Gaultier, *Le Bovarysme*, 37–38. "D'une entière bonne foi, elle s'incarne en ce fantôme, lui prête des passions et des désirs et met à son service pour les satisfaire toute la tension de ses nerfs, toute l'énergie de son âme; ses véritables instincts, toujours prêts à surgir, protestent par leur violence contre cette usurpation et tentent de reconquérir la place qu'on leur a prise, elle s'efforce d'étouffer leurs appels, et avec un incroyable acharnement, s'obstine à détourner les yeux d'elle-même, à ne se plus voir que sous les apparences de son rêve; sa vie toute entière est déchirée par cette lutte poignante entre son moi réel méconnu et le monstre chimérique qu'elle a installé dans son cerveau; ainsi tiraillée entre les deux puissances, abusée par le faux idéal qu'elles est formé d'elle-même, la pauvre femme devient cet être hybride voué au mensonge nécessaire et aboutissant au suicide, qui seul met fin à sa terrible dualité. Par l'aveuglement obstiné avec lequel elle accomplit son incessante évolution, par sa fin tragique, elle a personifié en elle cette maladie originelle à laquelle son nom peut servir d'étiquette, si l'on entend par "Bovarysme" la faculté départie à l'homme de ce concevoir autrement qu'il n'est, sans tenir compte des mobiles divers et des circonstances extérieures qui déterminent chez chaque individu cette intime transformation."

strukturer. Utifrån den infattningen fördömer Gautier fantasin som oförmågan att anknyta till verkligheten, det vill säga det förtryckande samhällskontraktet.

Jag begär en annan förståelse än den som Gautier förespråkar, och påstår att om fiktion kan omdana verklighet blir föreställningsförmågan en möjlighet. I nedanstående citat förkastar Gautier denna förmåga eftersom föreställningar är det som fördunklar det verkliga, det sanna och det egentliga. Jag önskar ge citatet en annan riktning och ser det som en bekräftelse på det imaginära som radikal förändringskraft.

[i]nom sig skulle hon vilja förverkliga [...] detta ideal som fascinerar henne. Sporrad av beundran som drivkraft, väcker hon sina romaners hjältinnor till liv inom sig, hon får vanan att öppna sin själ för fantasivarelser, upplåter den till dem en efter en, prövar sina fiktiva karaktärers känslor; hennes kroppsspråk, åtbörder och minspel tar efter det inbillningsfoster som bebor henne för stunden; detta yttre återgivande stegrar illusionens styrka och hon kan snart inte skilja sitt eget jag från den marionett som hon överlämnat sig till; hennes nerver, vana vid att simulera marionettens intryck, att endast skälva under de inre drömmarnas inflytande, kan bara komma att ge henne oklara förnimmelser av omvärlden och de verkliga tingen, kontakten med egentliga omständigheter, mötet med de sanna känslorna, vore inte starka nog att dra henne ur villfarelsen.<sup>284</sup>

284

Citatet är översatt av Hillevi Hellberg i samband med avhandlingen. de Gautier, *Le Bovarysme*, 42. "[e]lle voudra réaliser en elle [...] cet idéal qui l'a fascinée. Incitée par un mobile d'admiration, elle incarne en elle les heroines de ses romans, contracte l'habitude d'ouvrir son âme aux êtres imaginaires, la prête à chacun d'eux tour à tour, y essaie les sentiments de ses personnages fictifs; les attitudes de son corps, ses gestes et les expression de sa physionomie se modèlent sur les dispositions de l'être chimérique qui l'habite; cette reproduction extérieure ajoutée à la force de l'illusion et bientôt elle ne sait plus distinguer de son propre moi le fantoche auquel elle s'est livrée; ses nerfs accoutumés à simuler les impressions de ce fantoche, à ne vibrer que sous l'empire du rêve intérieur ne lui apporteront du dehors et des objets réels que de confuses perceptions, et le contact des réalités, la rencontre des sentiments véritables n'auront pas assez de puissance pour la désabuser."

Jules de Gautier skriver ur det förgångna och fjättrar karaktären Emma Bovary i det som kallas villfarelse eftersom hennes imaginära strukturer överträffar och därmed hotar den verklighet som han tillerkänner. Jag läser in hur det imaginära är ett överflöd som måste dämpas upp och att begäret för *mer* inte är tillåtet.

I min konstnärliga verksamhet utgår jag ifrån fiktion som möjlighet och prövar på de omställningar som fiktion medför i samband med jagskapande och föränderlig identitet. I essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* skriver jag om konstverkets potential i förändringsarbetet. Jag beskriver en transformation och demonstrerar hur jag omformas till karaktären Lena Séraphin i verket. Fiktionen i verket förlöser olika erfarenheter av subjektivitet som glider in i varandra allt medan förändringsarbetet pågår. I det följande behandlar jag ett litterärt verk som tillstår det imaginära och beskriver identitet som någonting mer än en essentiell enhet.

### Spegelhuset

Författaren Kathy Acker dubbar sig som Don Quijote till *knight/night*. Jag palperar namnet och hör att orden ljuder



lika på engelska. Det muntliga och skriftliga skrivs samman i romanen *Don Quixote which was a dream* ("Don Quijote som var en dröm").<sup>285</sup> En överskådande blick klassar verket, som gavs ut nittonhundraåttiosex, som postmodernt, åtminstone i den mån decentraliserad identitet flaggar för postmodernism. Jag läser verket som en fragmenterande helhet och rusar efter riddaren som stormar framåt. Vilka följder har flackande identitet för skrivandet och läsandet? Don Quijote svajar mellan segervisshet och futtighet. Berättandet kryper och stormar, smeker, sticker och slår. Jag upplever att texten lever om med det otillgängliga och det förefintliga (som Kafkas riddare i kullerbyttan genom tidevarven). Med andra egna ord: Jag bejakar den identitet som jag upplever i Ackers verk.

Kathy Acker väljer att beskriva jaget som en föränderlig sökande varelse. Att leta, i Ackers verk, betyder dock inte att någon/ting gått förlorat. Riddaren är på spaning efter sig själv. Acker utmanar det självskapande subjektet med ett självsökande subjekt. *Knight/night* söker en egen mening och ett eget språk men kapitulerar eftersom språk är gemensamt och det inte finns någon gemenskap.<sup>286</sup> Riddaren lever i ett undertryck, med en saknad, som liknar det tillstånd som Nancy Armstrong ser uppstå då lust avskiljs från politisk historia. Medan jag skriver, och försöker förvandla det brus, som Armstrong menar att fiktionen avvisade betydande delar av kulturen till hör jag hur det flyktiga subjektets rörelser i Ackers text bildar färdleder och slussar det mänskliga begäret till en politisk sfär. Kathy Acker skriver om rörelser mellan platser och visar även fram rörelse på olika textnivåer. En snödriva bildas mot den lägre fönsterrutan. Floden är låg. Himlen avger ett dovt ljud. Beskrivningen av det visuella blir auditiv, det synliga blir ljud, och jaget en stönande vind.

Idag är jag så glad för att jag måste vara så glad; det snöar. En driva bildas mot den nedre fönsterrutan. Floden är låg nu, kall och isgrå. Himlen dånar dovt; det är vindens tröstlösa stönande. Eftersom vindens tröstlösa stönande liknar mitt, är jag vinden.<sup>287</sup>

Acker låter inte de två lätena, vindens och riddarens, vara parallella, alltså för evigt åtskilda, utan riddaren sammanfaller med vinden. Ackers text rinner ut ur orden, samlar och sveper mig med. Jag manglas ut i alla tänkbara riktningar och amorfa plan för att sedan släppas vind för våg. Romanen om Don Quijote har underrubriken *som var en dröm* och jag omfattar den med en syn på drömmen som Juan Luis Borges framför och som jag berättar om i essän *Vandrarna*. Borges ger drömmen en liknande ställning som fantasin eller det imaginära har. Drömmen är inte inkapslad och bortstuvad i det undermedvetna, utan uttrycker det visionära, och rentav

285

Acker, *Don Quixote which was a dream* (New York: Grove Press). Kursivering enligt utgåvan.

286

Acker, *Don Quixote*, 194–95. "I wanted to find a meaning or myth or language that was mine, rather than those which try to control me; but language is communal and here is no community."

287

Acker, *Don Quixote*, 158. "Today I'm so happy because I must be so happy: it's snowing. A drift forms against the lower window pane. The river is now low, cold and ice-gray. There is a low noise of the sky: the wind's disconsolate moan. Since the winds' disconsolate moan resembles mine, I'm that wind."

288

Acker, Don Quixote, 14, 35. "Don Quixote set out to right all wrongs", "'If I have to, I'll be normal and dead.' It was in this way that Don Quixote's quest failed."

289

Acker, Don Quixote, 36. "'Oh nothingness, I have to have visions, I can't have visions, I have to love: I have to be wrong to write.'"

290

Acker, Don Quixote, 92. "At the top of the stairs was a long dark hallway. Rooms branched off of the hallway. As we passed by each room, I had to look inside, I had to see, but I didn't know why I had to look."

291

Ett tillstånd utan verk eller ett "désœuvrement". Det franska *une oeuvre* anger ett verk, *désœuvrement* är en slags ontologisk antonym, en överksamhet.

292

Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux* (Éditions fata morgana, 1982), 35. Citatet är översatt av Hillevi Hellberg i samband med avhandlingen. "Cette exaltation antagoniste est ce qui fonde la communication et c'est elle qui prendra finalement la forme personnifiée de l'exigence de lire et de l'exigence d'écrire."

293

Acker, Don Quixote, 184. "'I rubbed my eyes almost out to see if I was really awake. It was morning's beginning: the sun was slowly but steadily rising with the stars that were with it when this world was and is wholeness. My heart, exalted, quivered.'

'How could I know whether my heart had any right to be so exalted: to dance, prance, and glance in play? How could I know if what I was seeing was real? How could I know if I was real? How could I know? I know that I saw because seeing is knowing. Necessarily I knew then as I know now. If I was dreaming, I am dreaming,' concluded the night."

Night, som avslutar citatet är stavat enligt författaren. Ackers text gestaltar vidder i vetandet, utan att göra anspråk på bekräftad kunskap, och att veta blir likväldigt att drömma.

världsliga. I sjukhusets korridorer träffar drömmen protagonisten som väntar på sin tur i operationssalen och på aborten. Kvinnan befinner sig i ett förmak, i anterummet till oskapelse och bortgestaltning. Hon är obefintlig som en människa som aldrig någonsin kommer att ha ett namn. Detta hindrar henne inte från att tänka den galnaste tanke som någon kvinna kan tänka, att ställa till rätta alla de fel som står på politisk, social och individuell grund. Acker ställer den köande kvinnan i en omöjlig förlora-förlora situation. Hon skall se till gynnsamma omständigheter för andra istället för att se till sina egna livsvillkor.

Hur beskriver Kathy Acker riddarens uppdrag, äventyret? I inledningen till det första äventyret skriver hon "Don Quijote gav sig ut för att rätta till alla fel"; senare säger Don Quijote "Om jag måste, skall jag vara normal och död", och författaren kommenterar: "Det var på detta sätt som Don Quijotes uppdrag misslyckades."<sup>288</sup> Men misstaget är inte förkrossande, ty för att skriva behöver hon ha fel. "O intet, jag måste ha visioner, jag kan inte ha visioner, jag måste älska: jag måste ha fel för att kunna skriva."<sup>289</sup> Acker beskriver avsaknaden av vetande som en drivande kraft och skriver om rörelse som spaning efter kunskap. "Högst upp på trappan låg en lång mörk korridor. Rum förgrenade sig från korridoren. Medan vi passerade rummen måste jag titta in, jag måste se men jag visste inte varför jag måste titta."<sup>290</sup> Medan jag läser Kathy Acker an knyter jag till Maurice Blanchots beskrivning av tillblivelse och upplevelse, som jag skriver om i essän *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück*. Blanchot hävdar att tillblivelsen är så kraftfull att den förenar motsatser och slutligen visar fram ett tillstånd utan verk.<sup>291</sup> Verket rör sig mot sin egen förgörelse, det *förgör* sig själv till överksamhet. Blanchot skriver: "Denna motstridiga rörelse är vad kommunikationen grundar sig på och det är den som till slut förkroppsligar behovet att läsa och att skriva."<sup>292</sup> Acker skriver om kunskapsstörst och om begäret att veta sig själv.

'Jag gnuggade nästan bort mina ögon för att se om jag verkligen var vaken. Det var morgonens begynnelse: solen gick sakta men säkert upp med stjärnorna som var med den när denna värld var och är hel. Mitt hjärta, hänfört, skälvde.'

'Hur kunde jag veta ifall mitt hjärta hade någon rätt att vara så hänryckt: att snurra, strutta, och studsa i lek? Hur kunde jag veta att det jag såg var verkligt? Hur kunde jag veta om jag var verklig? Hur kunde jag veta? Jag vet att jag såg för att se är att veta. Nödvändigtvis visste jag då som jag vet nu. Om jag drömde, drömmer jag, sammanfattade natten.'<sup>293</sup>

Om jag drömde drömmer jag nu, om jag visste så vet jag nu, säger natten/riddaren och tänjer på förutsättningarna för kunskap. Fantasin är en kraft som bidrar till förståelsen, menar Don Quijote, och författaren anser att det är möjligt att röra sig mellan olika dimensioner av verklighet. Berättaren i boken iakttar hur kvinnan utesluter sig. Och vilken förvriden idé framkallar hon, kvinnan och riddaren? Att älska som en kvinna, nämligen att älska någon annan. Denna kärlek skall ändra alla fel till rätt, men före kärleken måste aborten ske. Riddarens konturer, hennes hölje och harnesk, är grönt lasaretpapper. Det gröna papperet trasas sönder och Acker ger katharsis en krass funktion: "Katharsis går ut över ondskan. Hon snyggade upp sina gröna papper."<sup>294</sup> Katharsis blir en städrutin som riddaren använder för att skydda sig mot ondska.

Kvinnan döper sig själv till *kateter*, en glorifikation av *Kathy*. Genom detta namn, vars längd påvisar maskulinitet, kan hon bli en kvinnlig-manlig eller en natt-riddare.<sup>295</sup> I en inre monolog, som är en dialog, jonglerar kvinnlig-manlig med kärleken som innebörd. "För varje verb som förverkligas behöver sitt objekt. Annars, ifall det inte har något att se, kan det inte se sig själv eller vara."<sup>296</sup> Acker skriver att verbet behöver sitt objekt för att uppfattas. Jag funderar om verbet är det som driver fram handlingen i en mening, och om det förbinder subjektet och objektet. Kathy Acker beskriver förnimmelsen av att se (sig själv) i projektionen. Om det inte finns någonting att se, kan jag inte se mig själv eller överhuvudtaget existera skriver/läser jag in. Projektionen blir en förutsättning för identiteten och nu törs jag skriva: Den formar jaget.<sup>297</sup>

Författaren och litteraturvetaren Barrett Watten spekulerar kring Ackers motiv. Watten ser motiven som ett försök att avveckla och återuppfinna romanen, som en omsvängning av "den historiska kris, som gäller romanens negativa, omåttliga ursprung".<sup>298</sup> Watten skriver om romanens återkomst i en ny form och hur Acker vänder på det som jag uppfattar som tolkningsföreträden. Jag förmodar nämligen att det som Watten kallar *omåttligt och negativt ursprung* kan förstås med den diskussion om företräden och författarfunktionen som jag framfört ovan i essän. Jag uppfattar att Watten skriver om den problematik som uppstår då anspråk på betydelse är en ensamrätt som upphovsinnehavaren förvaltar. Jag är ense med Watten om det är tolkningsföreträden han åsyftar, och finner att Kathy Acker möter frågor kring ursprung genom att förbli öppen för och kräva förändring. Riddaren som *knight* och *night* åskådliggör hur identitet inte är ett mått på enhetlighet. Watten utmålar en historisk kris som jag inte är tillfreds med eftersom jag inte känner igen den i Ackers roman; att hänvisa till historiska kriser överskyler för mig det att Kathy Acker skriver om liv som krisar. Min svårighet med Wattens läsning av Acker har att göra med att han särskiljer skrivandet och begäret. Watten placerar Acker

294

Acker, Don Quixote, 10. "Catharsis is the way to deal with evil. She polished up her green paper."

295

Acker, Don Quixote, 10. "As we've said, her wheeling bed's name was 'Hack-kneed' or 'Hackneyed', meaning 'once a hack' or 'always a hack' or 'a writer' or 'an attempt to have an identity that always fails.' Just as 'Hackneyed' is the glorification or change from non-existence into existence of 'Hack-kneed', so, she decided, 'catheter' is the glorification of 'Kathy'. By taking on such a name which, being long, is male, she would be able to become a female-male or a night-knight." Acker kallar en bädd med hjul för dussinpoet (hack) med knän eller en knäböjd-författare. Hon skriver om försöket till identitet som alltid misslyckas, och sammanbinder fallerande identitet med författarskap.

296

Acker, Don Quixote, 10. "'Because every verb to be realized needs its object. Otherwise, having nothing to see, it can't see itself or be. Since love is sympathy or communication, I need an object which is both subject and object: to love, I must love a soul. Can a soul exist without a body? Is physical separate from mental? Just as love's object is the appearance of love; so the physical realm is the appearance of the godly: the mind is the body. This,' she thought, 'is why I've got a body. This's why I'm having an abortion. So I can love.' This's how Don Quixote decided to save the world."

297

Författaren Siri Hustvedts karaktär Harriet Burden skriver om identifiering. Siri Hustvedt, *Den lysande världen*, övers. Dorothee Sporrang (Stockholm: Norstedts, 2015), 33. "Den sortens minnesförlust är vår vardagsfenomenologi – vi ser inte oss själva – och det vi ser blir till oss medan vi betraktar det."

Hustvedt, *The Blazing World* (New York: Simon & Schuster, 2014), 28. "This amnesia is our phenomenology of the everyday – we don't see ourselves – and what we see becomes us while we're looking at it."

Barrett Watten, "Foucault Reads Acker and Rewrites the History of the Novel," i *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, red. Amy Scholder, Carla Harryman och Avital Ronell (London och New York: Verso, 2006), 58. "Triangulating Acker's work between Moll Flanders and Pierre Rivière allows one to disclose her formal motives, which are to undo and reinvent the novel as an inversion of the historical crisis of its negative, excessive origins."

Watten, "Foucault Reads Acker," 58. "Kathy Acker's contribution to the genre, in this light, would be a significant moment of avant-garde decomposition of genre into its textual and experimental components." Barrett riktar sig till Michel Foucaults intresse i skönlitteratur, ibid, "[F]ed Foucault back to the question of genre in literature, specifically the novel, which constructs social discourse as much as it is constituted by it."

Watten, "Foucault Reads Acker," 64. "The center of Acker's strategies, then, is a dissociation of personal identity that generates the form of the narrative. Throughout her work, she locates this dissociation as both blind-spot and origin of fiction"

Acker, *Don Quixote*, 22. "But who do you think you are? Are you real? Such reality is false. You can only be who you're taught and shown to be. Those who have and are showing you, most of the controllers, are shits."

Acker, *Don Quixote*, 22. "Despite that, how can you hate you or the image? How can you be who you're not and how can you not be?"

Acker, *Don Quixote*, 17-18. "'Do you know why I'm screaming?' the mad knight told them. 'Because there's no possibility for human love in this world. I loved. You know how much I loved. He didn't love me. He just wanted me to love him; he didn't want to love in return.' Pauses. 'I had the abortion because I refused normalcy which is the capitulation to social control. To letting our political leaders locate our identities in the social. In normal good love: 'It's sick to love someone beyond rationality, beyond a return (I love you you love me). Real love is sick. I could love death.'"

i en författarnas förtrupp som bearbetar romanen till förmån för en upplösning av genre.<sup>299</sup> Om Kathy Acker är avantgarde frågar jag mig vilka som ingår i eftertruppen och vilka de civila är i Wattens resonemang. Han skriver att det centrala i Ackers skrivstrategi är dissociation från identitet och att detta avståndstagande utvecklar narrativets form.<sup>300</sup> Watten skriver om ett avståndstagande, kanske en glipa mellan jaget och självet, men jag uppfattar att fiktioner inte är allomfattande narrativ utan att de gror fram ur kriser och förblindade lägen.

Identitet är en formativ instruktion, menar Kathy Acker. "Men vem tror du att du är? Är du verklig? Sådan verklighet är falsk. Du kan endast vara den du är upplärd och förevisad att vara. De som visar och har visat dig, de flesta av kontrollörerna, är skitar."<sup>301</sup> Acker omformar Nancy Armstrongs tanke om fiktion som gjutform för identitet, som förmedlare av självförståelse, och jag uppfattar hur texten i Ackers händer blir en pulvriserande gest som sprider ut identitet. Kathy Acker skriver in fiktion och identitet i ett förhållande som inte bär på motsvarighet, alltså att fiktionen skulle vara en matris och att identiteten skulle vara ett gjutet resultat. Hon frågar istället: "Hur kan du vara den du inte är och hur kan du inte vara?"<sup>302</sup> Acker föreslår fiktion som möjligheter och potential inkluderade i världen såsom den levs – och visar hur svåra de är att förverkliga. Jag uppfattar att Acker skriver om möjligheter, men även om att det finns någonting annat, någonting som är värre än en brist, nämligen förnekandet av möjligheter. Kärlek är en möjlighet som romanen tillkännager. Acker skriver om svårigheten att älska och varför varje kärlek måste vara obesvarad.

"Vet du varför jag skriker?" berättade den galna riddaren för dem. "Eftersom det inte finns någon chans för mänsklig kärlek i denna värld. Jag älskade. Du vet hur mycket jag älskade. Han älskade inte mig. Han ville bara att jag skulle älska honom; han ville inte älska i gengäld." Pausar. "Jag gjorde abort eftersom jag vägrade normalitet som är kapitulationen för social kontroll. Att tillåta våra politiska ledare placera våra identiteter i det sociala. Vid normal god kärlek: "Det är sjukt att älska någon bortom rationalitet, bortom återvändo (jag älskar dig du älskar mig). Verklig kärlek är sjuk. Jag kunde älska döden."<sup>303</sup>

Riddaren skriker ut kärleken, pausar och låter handlingen stanna upp. Acker lägger ut en gräns, och visar hur det inom mig finns platser utom räckhåll, platser som stöter bort mig. Jag stannar upp och känner hur författaren vänder in och ut på det som jag inte kan nå inom mig. Jag tänker på tomhet och hur jag kan sprätta upp det, tömma det på dess tomma

innehåll. Sedan läser jag om kärlek som förtryck och om abort som samhällelig kris.

Jag tystnar och väntar på orden.

Då jag inledde partiet om mångfaldigande text skrev jag om mitt intresse för identitetsbegreppet och hur det anknyter till fiktion och till berättande. Ger fiktion anledning till subjektivitet frågar jag nu, och hur förhåller sig Acker till detta i texten? Jag har läst Don Quixote *which was a dream* som en bok som skrivs ur krisen och att krisen gäller identitet och maktstrukturer. Jag associerar till hur Nancy Armstrong skriver om hur litteratur bidrog till att sexualitet avskildes från politisk historia och läser hur Acker vänder på förloppet och ser sexualitet som politisk utgångspunkt.

Precis nu tänker den första flickan på mannen hon vill knulla. 'Vi kan,' säger hon till sin vän, 'genom att fantisera öka våra möjligheter och vår glädje i livet, mer viktigt, förstå hur saker fungerar. Varför detta? Undersök dessa två händelser: 1. I natt knullade jag med dig. 2. Jag fantiserar knullandet med dig. Men dessa händelser är nu bara mina mentala händelser. Därför finns det inte någon skillnad mellan de två. Men om vi inte hade knullat? Ta ett annat exempel: Vi älskar inte varandra. Är det möjligt att vi genom att fantisera älskar varandra, vi kan älska varandra? Möjligtvis? Fantasin är eller gör möjligheter. Är möjligheter verklighet?'<sup>304</sup>

Är möjligheter verklighet för att de är möjliga eller för att de kan förverkligas? Jag tänker på rymden mellan möjligheter, förverkligade möjligheter och möjliga verkligheter och placerar denna text precis där.

304

Acker, Don Quixote, 53. "Right now the first girl is thinking about the man she wants to fuck. 'We can,' she says to her friend, 'by fantasizing, increase our possibilities and joy in living, more important, understand how things work. Why's this? Examine these two events: 1. Last night I fucked with you. 2. I'm fantasizing fucking with you. But these events are now only my mentalities. Therefore there's no distinguishing between the two of them. But what if we hadn't fucked? Take another example: We don't love each other. Is it possible that by fantasizing we love each other, we can love each other? Possibly? Fantasy is or makes possibilities. Are possibilities reality? '"



## Efterbilder

The page I wrote upon become hazy; resting awhile,  
I looked up at my bit of ceiling. The moulding, like  
a monorail into the unknown, streaked through a  
false wall into the visibility of other lodgings.

*The Agony of the Partition, Mina Loy*<sup>305</sup>

### Återblickande

Då jag inledde avhandlingsarbetet förmodade jag att någon form av balans mellan det befintliga och det antagna skulle finna sig; alltså inte ett tillstånd då det ena överglänser det andra utan att de befinner sig i en porös och nödvändig kontakt med varandra. Under det att laborationerna i fikcionalitet fortskred gestaltades den fiktiva fotografen Andrea Meinin Bück. En annan skapelse var synkroniserad med karaktären: Ju mer faktisk Andrea blev, desto mer fiktiv blev jag i verket. Arbetsprocessen som ledde till utställningen *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet* kan inte fullt förklara hur jag upptäckte ett nytt register i mig, nämligen att jag kunde kommunicera med Andrea utan att behöva erinra mig om att hon är uppdikad. Jag uppfattar att omställningen bekräftar jaget som en flyktig form. Mina laborationer framställde att jaget inte nödvändigtvis är någon fast utgångspunkt, att jaget förändras i fikcionalitet och att jaget kanske inte är någonting annat än en spång emellan fiktioner. Jag har funnit att fikcionaliteten är manipulativ, att den influerade mig, förvandlade mig, fastän, och detta är det märkvärdigaste, jag var dess upphov.

Mitt syfte har varit att bilda en kunskapsskapande miljö som inbegriper det imaginära och på detta sätt utökar och utvidgar det förnuftsensliga eller rationella med föreställningsförmåga. En specifik erfarenhet bidrog till detta, nämligen betraktandet av fotografiet på en militär defileringsden andra juni nittonhundrafyrtiotre i Hangö. Marschen uttrycker fascistisk iver och jag både uppskattade och förkastade fotografiet. Erfarenheten var polariserande och under det att jag såg på fotografiet mäktade jag varken att förklara den (för mig själv) eller överbygga polariseringen. Fotografiet i fråga tillhör Försvarmaktens bildarkiv och det, eller snarare betraktandet av det, har utgjort mitt huvudsakliga forskningsmaterial. Under avhandlingsarbetet har jag prövat att på basis av en ramberättelse, *Don Quijote-komplexet*, aktualisera fotografier ur militära arkiv i en enskild personlig sfär och i och med det motstå en slutförd historieskrivning. Fikcionalitet fungerar som en kritisk praxis i samband med avhandlingsarbetets problemställning och har haft som syfte att ge svar på frågorna: "Hur kan fotografiet av en defileringsden andra juni nittonhundrafyrtiotre visas utan att

305

Mina Loy, "The Agony of the Partition," i *Stories and Essays of Mina Loy*, red. Sara Crangle (Champaign, Dublin, London: Dalkey Archive Press, 2011), 5. "Sidan jag skrev på blev suddig, medan jag vilade en stund såg jag upp mot min del av taket. Kranlisten, som en enspårig bana till det okända, sträckte sig genom en falsk vägg in till andra boendens synlighet."

upphöja och upprepa entusiasm för fascism?", "Hur kan fotografiet av defileringen visas utan att förstärka föreskrivande nationalistisk historieskrivning?", "Hur kan fotografiet presenteras så att det aktualiseras i en personlig sfär?" och "Hur kan fotografiet presenteras utan ett enkelt och entydigt avståndstagande?" Jag har utforskat lösningar på frågorna som betraktandet orsakade genom det rumsliga verket *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Jag har prövat huruvida åskådaren kan gå in i fikcionaliteten, identifiera sig med den, reflektera över den och lämna den bakom sig för att bemöta andra fikcionaliteter.

Min upplevelse av skrivandet som metod är att jag genom det navigerar i en metateoretisk rymd och att skrivandet informerar den som skriver. Med andra ord, att jagskapandet är förbundet med läsandet och skrivandet. Jag har förtydligt detta genom att ställvis skriva i tredje person såsom essäisten och låta henne utforska litteratur om dubbelgångare och alter egon. Ett stöd i arbetet har varit hur genusforskaren och filosofen Judith Butler hänvisar till ett subjekt utan full kännedom om sig självt.<sup>306</sup> Butler frågar om detta subjekt kan vara ansvarstagande. Jag har prövat skriva utifrån subjektivitet som inte har facit på sig själv. Skrivandets syfte har varit att skildra och bearbeta den polarisering som betraktandet av fotografiet av defileringen föranledde. Med *Don Quijote-komplexet* har jag prövat att överskrida en ambivalent klyvning och sedan gestalta polariseringen som möjlighet. Jag har med andra ord accepterat föränderlig identitet. Laborationer i fikcionalitet har avsikten att bilda en kunskapsskapande miljö som inbegriper det imaginära, överbygger polarisering och bejaktar föränderlig identitet.

Då jag i retrospektiv ser på avhandlingsarbetet som en process och funderar hur jag kan beskriva den med ett ord tänker jag på *kunskapsförlopp*. Jag önskar att avhandlingen kan förmedla löpningar i lärande, och likväl uppmärksamma det momentana, ingivelser och digressioner, som jag skrivit samman i en narrativ kunskapsskapande process. Jag har godtagit att laborerandet stundom är snårigt och att tankarna tar till flykten allt medan jag skriver i stunden. Vilken blir då behållningen? Jag svarar med en fråga om sanning i fiktion: "Hurdana sanningsutsagor gör fiktion anspråk på?" Istället för sanning som ett objektivet ideal indikerar frågan kvaliteter som tillhör vetandet. Jag förstår att vetande inte är en oberoende handling, att vetande behöver rum för lärande och många som frågar. Jag lägger även märke till hur ordet resultat har fått en annan prägel i min vokabulär. Före avhandlingsarbetet relaterade jag till resultat som någonting färdigt, nu tänker jag att resultat är det som jag fördröjer, bistår och ständigt värnar om. Därför är jag tveksam om konstnärlig forskning kan vara genomgående propositionell, alltså föreslå alternativ och olika rutter istället för att agera

306

Judith Butler, "Giving an Account of Oneself," *Diacritics*, vol. 31, nr 4 (2001), 27. "There is that in me and of me for which I can give no account. But does this mean that I am not, in the moral sense, accountable for who I am and for what I do?"

307

Sebastian Dieguez, "Doubles Everywhere: Literary Contributions to the Study of the Bodily Self," i *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theatre, and Film*, red. Sebastian Dieguez och Julien Bogousslavsky, *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, Basel: Karger, vol 31 (2013), 91. "In stead we suggest that the double is not necessarily a pathological and thoroughly abnormal experience, but a quite natural emanation of our normal cognitive architecture and sense of bodily self."

308

Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?," föreläsning 22.2 1969 vid Collège de France. Publicerad i *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIV (1969).

Foucault omarbetade föreläsningen, som sedan utgavs med rubriken "What is an Author?," red. Josué V. Harari, *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Cornell University Press, 1979).  
—, "Vad är en författare?," övers. Jan Stolpe, *Diskursernas kamp* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008).

309

Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham & London: Duke University Press, 2007), 33.

"The neologism 'intra-action' signifies the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast to the usual 'interaction,' which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action. It is important to note that the 'distinct' agencies are only distinct in a relational, not an absolute, sense, that is, agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don't exist as individual elements." Barad beskriver agens "Agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, not something that someone or something has. Agency cannot be designated as an attribute of 'subjects' or 'objects' (as they do not preexist as such). Agency is not an attribute whatsoever — it is 'doing'/'being' in its intra-activity."

Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Come to Matter," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, The University of Chicago Press, vol 28, nr 3 (2003), 826–827.

performativt; bygga vägar och se till att de bär, eller brister då det är oundvikligt.

Mitt textuella bygge har utgått ifrån tre essäer. I *Andrea som Andrea i Andrea Meinin Bück* behandlar jag *Don Quijote-komplexet* och fikcionalitet som rumslig gestaltning. Jag beskriver hur jag medan monteringen av verket pågick fokuserade på betraktande och de rörelser i rummet som betraktandet föranledde. Vägen ut ur och in i rummet var avvägande och formade förflyttningen ur en fikcionalitet och in i en annan. I essän *Vandrarna* kontextualiseras polarisering på basis av en litterär figur, nämligen dubbelgångaren. Jag låter essäisten navigera bland skönlitteratur, filmatiseringar och teori, och vara lyhörd för deras förhållande till subjektivitet. Essäisten framför hur Sebastian Diequez, som är forskare i klinisk neuropsykologi, framställer dubbelgångaren som en naturlig emanation.<sup>307</sup> I essän *Om fiktion som hot och möjlighet, Don Quijotar och bovarysm* anknuter jag till en diskussion om tolkningsföreträden för att omformulera frågan "Vad en författare?" till ett hur: "Hur är en författare/konstnär?"; därefter behandlar jag aparta *Don Quijotar*, fasan för fiktion och hur den kan omskapas till möjlighet och potential.<sup>308</sup> Essäerna förekommer inte i kronologisk följd utan placerar sig i en textrymd på olika avstånd i förhållande till varandra och tematiken om laborationer i fikcionalitet.

### Ansatser

Framöver fortsätter kollaborationen mellan karaktärerna *Andrea Meinin Bück* och *Lena Séraphin*. Vi överger inte *Don Quijote-komplexet* utan kommer fortsättningsvis att samarbeta med konstnärliga gestaltningar och forska i kunskapsperspektiv. Vi fokuserar på betraktandet såsom rörelser (i rummet) och hur rörelserna är en kroppslig del av utställningen. Kommande konstnärliga projekt laborerar med förtydliganden av betraktandet såsom rutter/färdleder i utställningsrummet och med en frågeställning som undersöker rörelser i rummet som uttryck för subjektivitet.

Två nya konstnärliga projekt har uppkommit inspirerade av avhandlingsarbetet. Det ena handlar om samskrivning och hur texter kan redigeras och omtvinnas med varandra. Det andra projektet gäller dramatisk framställning och är en utveckling av *Don Quijote-komplexet* till det som jag kallar en monolog för två. I samband med projektet om kollektiv text önskar jag i framtiden se närmare på begreppet intra-aktion och vad detta kan innebära för kollektivt skrivande. Den feministiska vetenskapsteoretikern Karen Barad framlägger intra-aktion som en ömsesidig konstitution av förbundna agenser. Barad menar att intra-aktion uppmärksammar hur agenser inte föregår utan uppkommer i intra-aktion.<sup>309</sup> I en samskrivning med arbetstiteln *Lauantaita-Lördagar* prövade en grupp bildkonstnärer, på skilda platser men under samma

tidsrymd, på att notera olika händelser och återkommande skeden i sig själva och sin omgivning.<sup>310</sup> Samskrivningen är en remake eller omtagning av författaren Georges Perecs verk *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ("Försök att utmatta en plats i Paris") från nittonhundrasjuttiofyra.<sup>311</sup> Perec antecknade sina synförnimmelser under tre dagar vid en skvär i Paris. När jag associerar till Perec som skriver på Place St Sulpice tänker jag på det som händer, vad författaren gestaltar, hur författaren förändras, vad pennan vidrör förutom papperet och att Perec varken strävade att behärska sitt motiv eller att bemanna texten.

Noteringarna i *Lauantaita-Lördagar* är observationer utan anspråk på att bemästra. De motstår narrativisering, som trots allt, men kanske på andra villkor, bildas i läsningen. *Lauantaita-Lördagar* har väckt mitt intresse för att undersöka hur enskilda texter både förvandlar och förvandlas då de framförs i intra-aktion. Samskrivningen skulle då kunna liknas vid en gestaltande apparat. Karen Barad utvecklar fysiker Niels Bohrs syn på apparatur som någonting som är mer än statiska arrangemang. Hon utvecklar apparatur som (åter)konfigurerar världen på basis av intra-aktioner, agenspraktiker och performans.<sup>312</sup> Några sidor framåt finns en text med titeln *Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott – en omtagning av Georges Perecs verk Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Den är skriven under laborationen *Lauantaita-Lördagar* och består av noteringar som bildkonstnären Minna Heikinaho och jag skrivit. Dessa är sammanredigerade och omtvinnade med varandra i ett nummer av tidskriften *Kritiker* som har rubriken *Ett annat alfabet – konstnärligt skrivande*.<sup>313</sup>

Framöver i boken finns en utveckling av *Don Quijote-komplexet* till det som jag kallar en monolog för två och *Den fjärrskådande främmande fågeln*. Manusets är en fortsättning på min visuella praktik om och med fiktiva karaktärer. Förutom den konstnärliga praktiken har verket även en annan utgångspunkt, nämligen brevromanens intima genre. *Den fjärrskådande främmande fågeln* (stavningen är avsiktlig) bygger på korrespondens mellan karaktärerna i *Don Quijote-komplexet*, Andrea Meinin Bück och Lena Séraphin. I samband med forskningsprojektet *Microhistories* seminarium på Tensta konsthall år tjugohundrafjorton iscensatte jag monologen som ett *work-in-progress* med *Blaue Frau*, en feministisk och normkritisk teatergrupp med skådespelarna Sonja Ahlfors och Joanna Wingren.<sup>314</sup> Deras framförande väckte min tacksamhet, de tog till sig tanken om en monolog för två och omskapade den i en rumslig version.

Jag önskar se närmare på brevromanens form, det förtroliga tilltalet och skrivandet som är förbundet med platsen, tiden och kroppen och därifrån riktar sig till läsaren och brevens adressater.

310

De deltagande bildkonstnärerna var: Pia Sandström och Ulrika Gomm som skrev i Sverige, Joanne Lee, som skrev under en resa från Polen till Storbritannien, Behzad Khosravi som skrev i Iran, Minna Heikinaho, Petri Kaverma och undertecknad som skrev i Finland. Vi författade samtidigt men på olika platser under ett dygn i juli år tjugohundrafjorton.

311

Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Christian Bourgois: 2000).

Perec myntade termen infraordinär för att beskriva de händelser i vardagen som ständigt undslipper vår uppmärksamhet och samtidigt (och kanske just därför) formar liv.

Marc Lowenthal, översättarens efterskrift till *An Attempt at Exhausting a Place in Paris* av Georges Perec (Cambridge MA: Wakefield Press, 2010), 51.

312

Barad, "Posthumanist Performativity," 816. "In my further elaboration of Bohr's insights, apparatuses are not mere static arrangements *in* the world, but rather *apparatuses are dynamic (re)configurings of the world, specific agential practices/intra-actions/performances through which specific exclusionary boundaries are enacted*. Apparatuses have no inherent "outside" boundary. This indeterminacy of the "outside" boundary represents the impossibility of closure — the ongoing intra-activity in the iterative reconfiguring of the apparatus of bodily production. Apparatuses are open-ended practices. Importantly, apparatuses are themselves phenomena."

Så har jag kommit fram till slutet på mitt avhandlings-  
arbete –

Jag sträcker på mig, tappar bokstäver, ruskar av mig  
skiljetecken, låter mitt läte ljuda och meningarna dröja kvar.

313

Minna Heikinaho och Lena Séraphin,  
"Försök att tömma tid och skriva två  
lördagar i omlott," i *Ett annat alfabet*  
– konstnärligt skrivande, red. Moa  
Franzén, Anna Nyström och Pia Sand-  
ström, formgivning Jonas Williamsson,  
*Kritiker – nordisk tidskrift för litterär  
kritik och essäistik*, nr 38 (2016):  
140–149.

314

Det interdisciplinära forskningsprojek-  
tet *Microhistories* har under ledning  
av konstnär Magnus Bärtås, professor  
vid Institutionen för konst, Konstfack,  
efterforskat mikrohistoria. Lokaliserad  
13.5 2016.

[konstfack.se/Forskning/Forsknings-  
ledningsgruppen/Narrativa-proces-  
ser/](http://konstfack.se/Forskning/Forsknings-<br/>ledningsgruppen/Narrativa-proces-<br/>ser/)

"Inom mikrohistoria intresserar man  
sig för undantaget snarare än regeln,  
inklusive det alldagliga den förbisedda  
detaljen – allt detta som kan visa sig  
lika betydelsefullt som den "stora"  
erkända historien. I det här projektet  
sammanförs framträdande praktiker  
och teoretiker inom dessa tre fält –  
konst, konstnärlig forskning och mik-  
rohistoria – för att bygga gemensam  
kunskap.



Lena Séraphin och Minna Heikinaho

*Försök att tömma tid och skriva två lördagar i  
omlott – en omtagning av Georges Perecs verk  
Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*

ögonen slutna, ögonlocken vilar

*Bilnycklarna är borta. Jag tittar efter i shortsfickorna,  
kollar i bilen.*

drömmer

*Jag ser efter om de är på assietten på bordet.  
Nycklarna till Kärppäsaari*

ett stort rum vid ett skeppsvarv, en teaterrepetition skall strax  
börja

*och servicehuset finns på assietten. De här två  
nycklarna finns på samma nyckelknippa, som*

Jag står framför dramaturgen, som sitter i en bekväm  
stol. Hon berättar om texten, pjäsen. Hennes dragkedja är  
vidöppen så att hon visar könshåret. En Valie Export. Jag vet  
inte vart jag skall titta. Repetitionen börjar, vi är många och vi  
rör oss i en stor cirkel i rummet. Det är verkligen stort, nästan  
ett icke-rum så stort är det. J är regissör, han tillrättavisar mig  
och säger att jag är för ivrig, att jag försöker vara synlig.

*pryds av ett gult plastkex.  
Plastkexet har ett rött hjärta, kanske av  
jordgubb(ssylt)?  
Jag går tillbaka till övre våningen och kollar  
byxfickorna en gång till.*

Jag skrev drömmen först på engelska, märker jag i efterskott.  
Drömmen är en berättelse i berättelsen. En introduktion till  
en dag full av förnimmelser. Kan man falla in i sig själv (som  
skådespelare)?

*Jag går till bilen. Jag tittar runt bilen. Det är mörkt och  
kallt.*

*Jag går runt huset, jag går genom verandan.  
Jag granskar kisställena vid buskarna.*

ett litet rum

*Jag går tillbaka upp till övre våningen och hittar  
nyckeln bredvid sängen,*

uppe

*ovanpå James Joyces Odysseus.*

Kvavt

*Ljuset från horisonten försvinner mellan grangrenarna,  
det är + 11*

en trappa nedåt, brant

*grader klockan är 23 minuter över midnatt den femte  
juli vid Långsjöns*

kaffe

*strand.*

Minna Heikinahos text är  
översatt av Barbro Enckell-Grimm.  
Textens formgivning är en bearbetad  
version av formgivningen i "Ett annat  
alfabet – konstnärligt skrivande,"  
redaktörer Moa Franzén, Anna  
Nyström och Pia Sandström, grafisk  
formgivning Jonas Williamsson.  
*Kritiker – nordisk tidskrift för litterär  
kritik och essäistik*, nr 38 (2016).

Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott

titta långt ut

*Träden på andra stranden speglar sig i vattnet, det är lugnt och tyst.*

väldigt långt

*Några enstaka moln bildar en ellips och förenar sig med en större*

Havets rand. Himlarand. Linjen som sluter havet. Ett annat ord är horisont, det förvandlar havet till –

sky?

*blågrå molnmassa, som bildar en tunn, smal slöja över trädtopparna.*

Tankarna vandrar iväg och anteciperar kommande händelser.

*Under den blågrå molnmassan, på andra sidan stranden glöder det klart*

Jag försöker fortsätta med substantiv och verb, det fungerar kanske.

*orange. Solen går upp upp klockan 04.15.*

*Jag lämnar dörren till övre våningen öppen och den tunga luften byts mot syre.*

*Svalt. Temperaturen är betydligt under tio grader, men det är ändå inte köldgrader.*

båt till fastlandet, fasta landet

*Efter en halv timme lyfter jag på huvudet, solen lyser rakt i ögonen österifrån. Det ligger ett dis*

i en bil mot busstationen

*över älvens nedre lopp. Vid Långsjön blir älven bredare och kallas därför för sjö.*

M säger att situationen förändras då jag noterar. Han kör.

*Klockan 06.25 har solen flytt bakom en molnslöja.*

I frågar vad jag skrivit.

*Klockan 07.25 täcks himlen fortfarande av en molnslöja.*

Jag säger några ord, men jag är inte tydlig.

*Klockan 08.07 stiger jag upp. Går ner för trapporna, korsar verandan till vänster och går till*

vi passerar

*andra sidan stugan. Marken är täckt av dagg. Solen skiner genom molnen. Träden, gräsmattan*

kyrkan

*och ängarna är fylligt gröna, +13 grader. En kopp kaffe (espresso) med het mjölk, klockan är*

mänskor i svart

*08.31 och utetemperaturen är +14,6.*

sorg, en kvinna torkar sin kind

*Tangenterna i bilen, jag trycker på knappen. Kanaler, tangent och ny kanal. En ljudkassett och*

Då bilen framför oss saktar in gör vi det också.

*Sofi Oksanens När duvorna försvann, en ljudvärld från andra världskriget. Äntligen hittar jag*

Fångade inte gässen på pappret, de är bakom oss på en åker,

Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott

som är långt borta nu.

*Radio Suomi. Bilen fylls av olika ljud och olika berättelser. Landskapet glider förbi, inne i bilen*

Skrev inte heller att jag blev nöjd på morgonen då jag drog på mig jeansen och de rymdes på mig utan att spänna. Jag har inte gått upp mycket i vikt.

*ser jag inte skogen för alla träd.*

Jag klarar inte av att skriva allting.

*Ett ärggrönt lock med svart klyka (handtag), jag går förbi den gröna postlådan på Kennintie*

Jag talar om substantiv och adjektiv med I och hur det är krävande att relatera med bara dem.

*Jag piggnar till i bilen. Övergången vid väg tio och snart är jag vid Kuusjokikorsningen. Vägen kröker sig många gånger och asfaltbeläggningen tar slut. Från buskage till skog och äldre skog – vägen gör flera svängar. Sen igen öppet landskap och åkrar. Öppet landskap:*

En kvinna plockar bär vid vägen, i dikesrenen. Hon kunde vara thailändsk.

*övergången över Loimaavägen, sedan Kurjenmäki och Loimijoki. Klockan är 09.00 och det är*

Vad heter hon? Jag heter Lena. Vilken är hennes berättelse?  
*+20 grader i skuggan.*

Plats för hennes berättelse att ta vid, börja här

*En blå linåker, en gul ryps- eller rapsåker, höet är slaget i stora sjok, ett hygge. Många krökar: Perttulantie, Kurjenmäentie, Koskentie, Ruokosuontie, Kuusjoentie, Isoniituntie, Turuntie, Kennintie, Paloniementie.*

*På gården finns två barn, en man på taket, en ny uppblåsbar gummibåt, en gammal man i en korgstol. Två kvinnor skurar mossa från en dubbel gungsoffa. Mannen reparerar taket och spikar ersätts med skruvar.*

*En annan man går över gården.*

*Tio karelska piroger åker in i elugnen och kaffet droppar i kokaren. Åtta koppar och ett par muggar står på bordet. Klockan är 11.53 och det är +20,7 grader i skuggan.*

*Tre stegar: en hel och en murken står lutad mot väggen, en av aluminium.*

Jag plockar min berättelse.

*Stugans tak och mannen på taket. 500 spikar byts ut mot skruvar. Två män vakar. En ung och*

M säger att skogen är planterad för att bli huggen och såld.  
*en gammal man som sitter i var sin korgstol.*

I säger att träden, de ser alla lika ut, när ska de huggas?  
*En gummibåt på vattnet och två pojkar i båten.*

M svarar.

*Åtta smutsiga kaffekoppar och några temuggar. En liten bit rabarberpaj finns det ännu.*

Jag tänker på mitt.

*Vaniljkräm i en plastskål. En muffins i en plastask, en karelsk pirog finns det kvar. Smutsiga*

Jag tänker på film och illusionen av rörelse.

*papperstallrikar i spisen, en sned hög tallrikar på bordet.*

Bilen tar kurvorna, en känsla av fart. Det suger i magen.

*Två kvinnor och fyra borstar, en hink med regnvatten. Mossan lossnar från den dubbla*

cyklist i full utrustning

*gungsoffan för fyra. Soffan är målad med oljefärg, målfärgen flagar, man har använt*

motorist

*impregneringsmedel som bottenfärg och det gör att oljefärgen lossnar. Klockan är 13.01 och*

Vill inte skriva om olyckan vi såg, då, för en tid sedan.

*det är + 21,5 grader.*

9.47

*En anilinröd tvätthink med vitt handtag, till hälften fylld med kallt vatten, en liten gul borste och*

i bilen fortfarande, landskapet

*nio stora leriga nypotatisar.*

animeras

*En mamma och två barn går längs en sandväg som korsar en åker. Gummibåten har hål.*

en skylt för hastighetsbegränsning, 100

*Mannen i medelåldern har en grensåg och den yngre mannen är uppe på taket. Tall-, gran-*

Korsning. Den mindre vägen upphör i den större. Till höger Vaalimaa, några kilometer vidare, gränskontrollen. Är det två gränser? En för Finland och en för Ryssland. Eller är gränsen gemensam? Om den är gemensam är den egentligen ingen gräns.

*och björkgrenar i högar.*

Vi svänger till vänster, mot Fredrikshamn.

*Nio potatisar i en vit aluminiumkastrull. Kastrullens utsida pryds av ett blommönster, ljusröda*

-----

*blommor och några gröna kvistar. Vattnet kokar. Temperaturen stiger till över hundra grader.*

-----

*Vattenånga. En gammal elspis, tre rostiga plattor. Varningslampan fungerar inte. Fyra mörka*

Retur

*knappar och en röd, man kan inte längre se siffrorna.*

*En grå fläck på rutans högra sida, uppe*  
 törstig  
*till höger, på rutans övre och nedre vänstra sida.*  
*Plattans läge. Den mittersta knappen är röd*  
 Bilens fläkt styr kall luft mot min höger arm.  
*och ovanför den finns en rektangel med ett mörkt*  
*mittfält. En spis och små symboler.*  
 blandskog  
*Trappor i aluminium vid verandafönstret och karlns*  
*fötter. Silvergrå skodon och grågröna*  
 Vederlax, Vecklax. Platser, namn, nominalitet, names,  
 nominality.  
*byxslag.*  
 På fjortonhundralet fanns här en väg (står det på en skylt).  
 avstånd  
*En gammal man, en keps, en collegetröja, glasögon.*  
*Luften är full av insekter.*  
 Vi rör oss framåt.  
*På taket byts spikar ut mot skruvar.*  
 En skylt för Sydänkylä (hjärtats by eller kanske en central by)  
*Hur många grenar ligger det på marken? Tall, björk*  
*och gran.*  
 Jag blir ledsen, är det mitt hjärta?  
*Klockan är 13.43 och det är +21,1 grader i skuggan.*  
 granar  
*Grensågen förlängs och mannen drar armen fram och*  
*tillbaka. En björkgren och en ny utsikt,*  
 stenbrott  
*ett slätt skjultak. Grensågen har rött skaft med två*  
*gula ränder. Mannen är barhuvad, tusen*  
 lada  
*svettdroppar på aluminiumstegen.*  
 13.45  
*Nio kokta potatisar.*  
 På holmen, tittar mot fastlandet, jag ser  
*Fiskbitar på en gammal teflonpanna med brutet skaft.*  
*Grönsallad och en vass kniv.*  
 vatten  
*Kvinnan i gungan och tre borstar, hinken med*  
*smutsvatten.*  
 himmel  
*Den gamla mannen utan collegetröja i korgstolen på*  
*stugans andra sida. En grön skjorta,*  
 Varför säger vi himmel, inte sky?  
*bredvid en rollator med en saftmugg på*  
*avställningsytan. I stolen finns en dyna med randigt*  
 Jag ser himmelen.  
*dynvar.*  
 Jag ser också ett teletorn. Det tillhör armén, mycket upprätt,  
 tre gånger så högt som skogen.



*500 spikar byter plats med skruvar. En sladdlös  
borrmaskin. En laddare och strömkälla, sladden i  
uttaget. Aluminiumstegen på stugans andra sida.  
Klockan är 14.13, ännu några skruvar kvar. Och  
färdigkokta potatisar.*

Jag hör steg i gruset.

*Marinerad forell stekt på teflonpanna utan skaft, kokt  
broccoli från i går.*

Jag lägger mig.

*Grönsallad med tomat och gurka, och currysås. Mjök  
och grönt té.*

att lyssna

*Rabarberpaj med vaniljkräm.*

att titta på ett moln

*Det finns fem potatisar kvar. Smutsiga kärl: tallrikar,  
gafflar, knivar, en sked, en vit*

Jag har en mellanstund, mellan olika handlingar, ok, skönt,  
inte så illa, ganska bra. Teletornet sticker hål i himmelen.

Någon form av visuell penetration.

*aluminiummugg och en i keramik. Papperstallrikar som  
ska brännas.*

Jag skriver.

*Varmt diskvatten i det blå plastfatet.*

Jag talar.

*Den gamla mannen ligger utsträckt på soffan,  
glasögon, han håller månadsbilagan i sina*

Tankar rör sig.

*nävar, en grön skjorta och en orange filt. Rollatorns  
svarta bromssladdar är hopknutna med*

Jag tittar.

*ett grönt band.*

På soffan nu, en lätt stund, A lutar sig mot mina utsträckta  
ben.

*Käppen med aluminiumskaft har ett svart,  
ergonomiskt handtag. Längre ner finns en korg i*

Jag väntar på ingenting speciellt. Inväntar.

*metall där man kan ha saker. Rollatorn har två handtag,  
en stomme i aluminium och fyra hjul.*

16.30

*Ett behändigt fortskaffningsmedel.*

radio

*Klockan är 15.20 och det är +22,3 grader. Sjön (älven)  
och spegelblankt. Vattnets*

nostalgiska toner

*yttemperatur är +24 vid stranden.*

hungrig

*Vattnet i den ljusa aluminiumkastrullen kokar. Disken:  
fyra mörkgröna kaffeassietter i keramik,*

senare, låt oss träffas senare

*med mönster. På assiettens botten står det Tamron*

Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott

*England. Fyra koppar i samma serie.*

20.00

*Fyra plastmuggar (engångs-, som återanvänds av ekologiska skäl). En liten röd dessertskål*

här

*i plast. Två vita kaffekoppar, med små blå blommor på utsidan (förgätmigej) och två vita*

värme

*underlägg (assietter som passar till kopparna). Bruna salladsbestick i plast, en osthyvel med*

sommar

*träskaft. En stor metallsked (slev). En skalare med rörligt, stålfärgat brett. En gammal kniv*

De unga svalorna lär sig flyga.

*med träskaft som är vasst och vässt, själv. En hemlagad smörkniv i trä (en gåva). Tre par knivar*

De unga svalorna lämnar sina bon.

*med plastskaft för sommarköket med tre tillhörande gafflar. Två plastskepar, sex i metall från*

summer

*1940-talet, "Hackmann". En vit plastsked. Ett filter för en espressokanna, delar till kannan.*

Jag försöker följa med med blicken då de flyger. Ögats flykt.

*En vit aluminiummugg. Två flata, vita tallrikar, en stekspade i trä. En trasig teflonpanna. En*

(Hur många har gjort detta före mig?)

*gammal, vit keramikmugg med röda äppelblommor nertill.*

De unga svalorna sätter sig högt uppe i det kala döda trädet.

Det har tappat barken.

*En gammal man med månadsbilagan, en orange filt och beige crocs.*

Jag tänker mig att det finns ett samband mellan mig här och svalorna där uppe. Så fåfängt! Eller så träffande precist. Det sköra och jag. Svalorna och jag. De föds två gånger, en gång då de kläcks och en annan gång då de lämnar boet.

*Glasögon med tunna metallbågar. Klockan är 16.11 och det är +27,5 grader utomhus och*

Föräldrarna är med, snattrar och skickar höga signalläten då vi närmar oss. Jag älskar deras läten. Signalen är dubbel, den varnar och säger: Se upp!

*+23 grader inne.*

Men svalan kan inte skada mig och jag skulle inte skada en svala.

*En sommardag.*

Svalor har systrar och bröder. De är tvillingar. De flesta djur är tvillingar, trillingar...

*Den gamla mannen sitter i en korgstol på verandan, han har en randig sittdyna under sig och*

Nu ser jag inte dem. Det är idag som svalorna som lämnar

boet, just idag.

*en rollator bredvid sig.*

*Sjön (älven) är spegelblank. Solen skiner från en klarblå himmel.*

*Verandans fönster skyddar. Verandan ligger i skuggan, det är varmare ute än inne.*

Det här är helt omöjligt, att skriva ett nu. Som om förbindelsen till stunden flyr pennan. (Skriver faktiskt med penna.)

*Pissbågen bildar en fontän på gården.*

Kan man skriva med stunden? Eller är man alltid sen?

Kommer ihåg drömmen nu, den i vilken jag övar till en pjäs, som sätts upp av J.

*Den vita gungan är rentvättad.*

Nu

*En silvergrå paketbil blänker i solen.*

Jag tittar på vattnet som kluckar mot stenen, flödar fram och tillbaka, stiger upp och kanar ned, men att skriva blir inte alls likadant. Jag lägger märke till att jag skrev vattnet, när jag skriver blir vattnet speciellt/partikulärt för mig.

*Man kan se en liten, tät skogsdunge på andra sidan gårdsplanen. Sandvägen förgrenar sig åt*

Om jag skriver som om jag vore svalan? Som om jag var poeten?

*fyra håll, till fyra gårdsplaner.*

Nu sitter ungarna högt upp i björken, två av dem virvlar förbi mig. Men på riktigt, faktiskt, en stund sedan, den var väldigt märklig, som ett litet blivande. Det var inte själva ögonblicket, utan ögonblickets betydelse för mig. Poeten tycker att det är ögonblicket som man inte vanligtvis lägger märke till. Därför är poeter nödvändiga människor.

*Klockan är 17.23 och det är +26,6 ute. En ensam fluga nära den digitala termometern vid*

Bara, endast

*fönstret. En rutig gardin (bård), en röd stång och hakar. En träsoffa med ett brunt ovantåg i*

att sitta här

*skumplast som krympt i tvätten, ett dynvar i naturvitt, ovanpå det en datorladdare, den får*

Kan jag dikta denna stund? Kan jag skapa den?

*ström från uttaget i väggen.*

Skall jag skriva om det man vanligtvis inte lägger märke till?

*På väggen en tavla i metall där det står Herren är min herde och mig skall intet fattas. På*

Hur skönt pennan glider över pappret. Hur mina fingrar böjer sig kring den, omsluter bläcket i sitt hölje. Då det är kallt är det ett måste, bläcket skall vara varmt för att flyta. Det låter inte så mycket om pennan. Det låter mera då jag vänder sida,

*vänstra sidan nere i hörnet en man med en herdestav. Under den tavlan finns en mindre,*

såhär

*med vit skrift på anilinfärgad botten: För en älskande människa som gläds över litet, lyssnar på andra, och berättar vad som tynger henne, står alla dörrar öppna. I stugväggens vänstra hörn och vägg ett romantiskt, höstligt flodlandskap med björkar längs stränderna. Under den en*

tomma, bara rutor.

*trärelief utskuren i mörkt virke: en lada, en sjö med landskap. Framför ladan till vänster i landskapet står det en björk.*

Ska jag skriva om tårna och den linje på naglarna där lacket tar slut. Mörk gammalrosa. Konventionell färg. Den färgen ser jag inte runt omkring mig. Flytvästarnas orangea färg sticker ut. En visselpipa sitter fast i ett snöre i varje väst, en livräddande visselpipa. En genomträngande ton.

*En bil på en tom väg. Varm vind.*

*Paloniementie, Kennintie, Turuntie, Isoniituntie, Kuusjoentie, Ruokosuontie, Koskentie,*

Svalorna är nog bäst, mest.

*Kurjenmäentie, Perttulantie.*

*Linblommorna blundar.*

*Från Koskentie i Jyvämäki är det sex kilometer och 29 vägkrökar.*

Jag tycker om att tänka på alla dem som skriver, det ansluter och sträcker ut sig långt. En annan synrand. Att dela tid med någon annan. En synkrets. Det här är samtida. Samtida bläck på papper.

*Vid den nionde kröken finns det tre hektar slaget hö för att balas, paketeras.*

*På båda sidorna om vägen finns kalhyggen, tillsammans kanske åtta till tio hektar, tall, gran och björk. Det kan gott vara 2 000 kubik eller mer.*

Jag svänger upp fötterna mot himlen, den blir min fond. Att älska, någon, vad är just nu? Kan inte fånga det med ord, behöver mening? Grabbar tag runt omkring mig, hitåt, ditåt, däråt. Och så tar det slut. Det flyende ögonblicket, du fångade inte mig heller.

*Sandåsarna har bildats efter istiden och de bildar den högsta punkten på Isoniituntie.*

Det luktar saltvatten.

*Klockan är 20.16 och temperaturen i den brännande kvällssolen +33 grader, inomhus + 33.8.*

Klippan är sträv mot studsens. Jag har jeans på mig, men det är inte tillräckligt för att slippa klippans hårda. Aldrig tillräckligt!

*Det ligger åtta torra brödkanter på skärbrädet i trä.*

Är ni annorlunda än jag är? Kan jag beskriva mig om jag beskriver er? Kan jag beskriva dig som jag tror att du är? Överflöd. (Då det finns mycket av mig, blir jag någon annan,

dubbelgångaren skulle jag säga.)

*Påsen i ekoplast håller inte. Kniven med svart träskaft smeker brödet i tunna skivor. Valios ekosmör på rågsnivorna och alkoholfritt öl.*

*Klockan är 20.42*

En av ungarna satte sig på båtskjulets öppna dörr. Det är endast unga svalor som sätter sig sådär. Min skugga på klippan. Kvinnan som hittade sin skugga! Jag var ledsen över restriktioner och hinder tidigare idag, och jag vände mig mot svalorna.

*Telefonen ringer. Pappa.*

Myran. Och det där pyttelilla knallröda krypet som rusar över klippan. Kommer ihåg dem och hur färgen alltid är häpnadsväckande röd.

*Små rutfönster i solen. Fönstren är otvättade och tidigare överdragningar med något fuktigt syns på glasytorna. Man kan se ett grynigt mönster, som spår efter en smutsig svamp på en griffeltavla. Rosenlews Strömspar surrar.*

en varm sommar, kropp

*Kaffet har kallnat i koppen. Jag hittar en smutsig kaffekopp att diska.*

en kall vinter, en sådan kropp (inte här nu)

*Telefonen ringer en gång.*

23.00

*Pappa har inte somnat.*

Jag är vaken.

*En ensam liten fluga på fönstret i solen.*

Det är mörkare men fortfarande ljust.

*Den gamla elspisen värmer mitt kaffe och den karelska pirogen hoppar ur brödrosten.*

lugnt, mycket lugnt

*Andra knappen från höger, vänstra övre hörnet på rektangeln. Knappen vrids så den visar på*

Vissa ljud är nära, andra avlägsna.

*nummer fem. Man kan inte se siffran med blotta ögat, men sexan kan man urskilja.*

Tankarna vandrar.

*En myggsvärm. Fåglar. De sjunger.*

Pennan tjänar till att vifta bort mygg.

*Motorbåtar i måttlig hastighet.*

Snart lider tiden mot sitt slut då lördag blir söndag.

*Solen skiner. Klockan är 21.08.*

Och vad ska jag göra då? Det lär bli varmt, oooh.

*Solen sjunker långsamt.*

Idag har jag lärt mig att träda fram, uppkomma, bli till.

*Bastu. Elden sprakar i ugnens härd. Läger i björkklabbar och rönn.*

Träden sträcker sig uppåt.

*Ugnen och grytan blir varma.*



Att sina nedåt, blir man mindre då?

*Klockan är 21.56, det är +20,3 ute, inne är det +23 grader.*

Jag blir mindre, går och lägger mig.

*TVå fiskare vid stranden.*

En fiskmå

*Ett blankt landskap, tunna molnslöjor.*

/Lena

*Klockan är 22.09, solen sjunker mot horisonten.*

*Det glittrar vid horisonten. Solen skimrar i orange mellan de stora grangrenarna.*

*Ska jag promenera till stranden eller ska jag följa vattenytan?*

*En vit motorbåt klyver en ränna i vattnet, båten skyndar framåt. Föraren har en orange väst. Bastun och vedträna i ugnen.*

*Solen sjunker bakom horisonten. Färger horisonten klarröd, violett.*

*Himlarandens målare. Klockan är 22.39 och temperaturen ute +17,5, inne +23.*

*Bastun. Rent och vått vatten. Kyliga undervattenströmmar. Ett landskap som speglas på vattenytan, röda molnslöjor, ett mörkt cumulusmoln, ugnen violettglödande.*

*Lugn. Klockan är 23.15 och temperaturen är +16,7 utomhus, inne +22,7.*

*Avlägsen dansmusik flyr i lördagskvällen.*

*Träd, hö, blommor och säd växer, andas renande och rent efter bastun.*

*Solen har gått ner men det är ännu ljust. Månen är halv, tilltagande, men det syns inte.*

*Det skymmer. Ett stilla och tyst landskap, naturen och luften. Det är ljust vid horisonten, klart.*

*Klockan är 23.41, temperaturen är +15,2.*

*I den tysta natten hörs ljudet från en enstaka bil långa vägar. Klockan är 23.59.*

/Minna

## *Den fjärrskådande främmande fågeln, en monolog för två*

Framförd av Blauë Frau: Sonja Ahlfors och Joanna Wingren vid *Microhistories* seminariet på Tensta konsthall 10.9 2014.

[Sonja och Joanna samtidigt]

Hej, vi är Blauë Frau: Sonja Ahlfors och Joanna Wingren. Vi ska framföra en monolog för två; "Den fjärrskådande främmande fågeln". [Stavningen är avsiktlig]

[Antingen samtidigt eller Sonja eller Joanna:]

*Den fjärrskådande främmande fågeln* är en förankrande förbindelse mellan fotografen Andrea Meinin Bück och konstnären Lena Séraphin. I en kontinuerlig brevväxling som pågått över ett decennium har de diskuterat intimitet, begränsade rum och verkligheter som bekräftas med restriktioner. Ursprungligen läste Lena om Andrea i en serie artiklar om passionsbrott i fransk kvällspress. Hon kontaktade Andrea och de har skrivit till varandra sedan dess. Vi ska läsa en del av de brev som Andrea skickat Lena mellan åren 2001 och 2013.

[För fortsättningen föreslår jag att den ena läser och den andra, dubbelgångaren, lyssnar. På detta sätt förstärks lyssnandet och dubbelgångaren blir introducerad. Dubbelgångaren rör sig nära den som läser, som sitter på en stol. Dubbelgångaren kan, till exempel, sitta på golvet, gömma sig bakom stolen eller stå bredvid läsaren. Jag ska markera några platser för dubbelgångaren, och där det inte finns anvisningar är det fritt fram att improvisera.]

[Dubbelgångaren står bredvid läsaren]

(2001)

[Årtalen läses inte framöver, men de hjälper mig att navigera i texten]

Kära Lena,

Tack för ditt vänliga brev och ditt genuina intresse. Jo, jag får nog mycket post, men största delen av breven är vrickade. Många tror att fångelset är som en kurort. Men det är ju ingen ledighet om den räcker för evigt, eller väldigt länge, som i mitt fall. Jag har inte tillgång till nätet här, men läs det här brevet som ett av många som sänds norrut, till dig.

Andrea

Den fjärrskådande främmande fågeln, en monolog för två

(2002)

Semester!

Kan man ta semester från sig själv? Jag är så led på mig själv, mitt övermodiga övermod.

Andrea

(2003)

Hej

Nej, jag har inte ansökt om villkorlig frigivning. Det är för tidigt, straffet är tidsbestämt till tjugofemton. Du vet ju vad som skrevs i tidningarna, eller hur?

A

(2004)

Lena,

Tack, men dina försök att trösta mig är fjuttiga. Jag vill inte bli inlindad. Det var så det var hemma. Slutet. Jag förstod att allting måste bevaras. Tystnaden var perfekt i vårt utmärkta hem på Blütengaße.

Andrea

(2005)

Lena,

jag vill skriva såhär, som en riktig poet. "Den vita svanen drömmer om frihet och förälskar sig. Hennes vingslag stöter över en spegelblank yta. Hon är på spaning efter luftströmmar, som ska föra henne till öde trakter." Men alla dagar är lika, väckning-morgonmål-meds-Zelle-lunch-motion-Zelle-middag-meds-Zelle-släckning-väckning-morgonmål-meds-Zelle-lunch- Jag stiger upp och klär av mig.

Man kan skildra ett helt liv med; ett vakna och klä av sig.

Som barn trodde jag att tal och handling har en magisk förbindelse. Alltså, om jag säger "Det är varmt imorgon och vi ska ha med oss matsäck till en utflykt i stora skogen." så händer det. Ska jag pröva? "Det är varmt imorgon och vi ska ha med oss matsäck till en utflykt i stora skogen. Imorgon förälskar jag mig." Ser du hur onödigt det är att leva i stunden? Jag kan inte bli en annan och vara på ett ställe där allt stelnat som på Blütengaße.

Det är förskräckligt vackert idag, Andrea

Ja, varför började jag jobba för VERA? [riktar sig till publiken; VERA är en stiftelse som är tillägnad hållbar utveckling inom arkitektur] Frågan är väl snarare hur? Jag hade redan träffat dem på VERA på ett seminarium om kulturförvaltning. Sedan fick jag veta att de startar programmet

för dokumentering av försvinnande kulturarv. Jag kände tillhörighet, äntligen någon som bryr sig, tänkte jag. Så få uppmärksammar det förgängliga Europa. Jag var eld och lågor. Men, det var även andra som ansökte, så jag tog det säkra för det osäkra och tog kontakt med verksamhetsledaren i syfte att visa min portfölj. Han blev väldigt intresserad... av mig. Så jag gick i säng med honom och blev VERA fotograf nummer 1. Han var faktiskt inte så illa men det är klart lite för klen.

A

Hej

Jag var alldeles säker på att du inte skulle säga något om hur jag fick jobbet. Du är så finkänslig, Lena. Du vill inte bli provocerad. Du föredrar att informera mig om fornminnesnämnden i Helsinki. Jag har nog inget intresse för Signe Brander i dagsläget. Jag kan inte jobba. Men för att avsluta med ett jo, det är intressant att hon har dokumenterat ett Helsinki som inte mera finns.

A

Lena, hej

Idag, Lena, gör jag ingenting. Min cell förvandlas och jag vill njuta av det. Jag hade önskat teckna en stjärnhimmel uppe i taket, men jag fick inte använda fluorescerande färg, så strunt i det. Blyerts duger. Jag är så ivrig. En best med horn och svullen mage pryder min grotta. På natten viskar jag dess namn: Bête.

Din Belle

(2006)

Nu, nyår

Det snöade tidigt i morse. Snön lade sig där ute, dalade som ett täcke som tystar landet. Jag kan bara ana hemliga formers källor. Här på insidan är det så mycket jag inte når. I drömmen är det någon som är på väg. Vem? Jag somnar med Mirtazep och så vaknar jag ändå. Jag hör nalkande steg i drömmen. Man förföljer mig, men ingen tror mig då jag vädjar om hjälp. Ingen fattar hur dessa drömmar plågar mig.

A

[Dubbelgångaren lägger sig i läsarens famn för att trösta.]

(2007)

Det

är så meningslöst att improvisera här. Trots att jag är mest ensam. Jo, jo. Jag vet, det beror på mig. Jag vill inte ha självklart sällskap. Jag vill välja. Det är ju det, att jag vill välja. Jag valde dig.

Andrea

[Läsaren rör dubbelgångaren lätt.  
Dubbelgångaren glider mot golvet under det  
att drömmen här nedan blir uppläst.]

I natt

flydde jag och tog skydd i en källare. Den var stor, och indelad i mindre förråd. Jag gömde mig i mörkret. Jag kunde uppfatta olika steg, som gick isär i skilda rutter. Jag kurade ihop mig till en liten boll. Jag hörde steg som kom närmare, närmare. Jag steg upp för att kunna rusa bort. Precis då jag rätat ut mig blev jag skjuten i bröstet. Kulan trängde in i mitt hjärta. Det kändes befriande. Jag fattar nu. Det är självet som jagar sig i drömmen.

Andrea

[Dubbelgångaren ligger på golvet.]

Har

inte färgat håret på länge, förr var jag jämt rödhårig. Ditt hår är så vackert Lena. Du är en mörk brunette. Tack för locken! Jag bär den i ett dubbelvikt pappersark. Då jag fick ditt första brev tänkte jag omedelbart på blonda välväxta skandinaver. Skulle du kunna skicka en bit av din nagel, den får vara flagad, det kvittar. Jag skulle så vilja se i vilken färg du lackar dina naglar, Andrea

[Dubbelgångaren kryper för att  
gömma sig bakom stolen.]

(2008)

Tystnad spjärnar emot. Varthän vill den föra mig? Jag vet icke. Jag tyr mig till min cell och dess förstulna sätt. Då, inuti mig, eldhärden. Kom, kom. Kan man välta världen med ord?

Andrea

Lena

Dagarna krälar framåt. Jag bor i min Zelle, som ett kryp i en konservburk. I de andra burkarna mer kryp, ömkliga sådana. De trevar efter tröst. Men jag, jag är bara här i cellen. Fastkilad mellan tystnader. Jag försöker skilja dem åt och ordna

dem i ett arkiv. Ett dugligt centralarkiv för tystnader. En guide kunde förevisa den. [med en förmedlande röst som guidar en grupp] "... och här har vi pyttesmå tystnader gångbara sedan tidig barndom. En del kallar dem vita lögner. På hyllan till vänster; tystnader som uppkommit för att en plopp fastnat i svalget. Human subject research har utvecklat verktyg för att upptäcka kvävda ordförråd. Forskare placerar en detektor i strupen. [Vänder sig för att titta på sin dubbelgångare] Den sänder signaler, som registreras i en neurokognitiv databas. På basis av dessa signaler eller elektroniska råstenar är det möjligt att fastställa en topografisk karta för tystnad.

[lång paus]

Och här, uppe, intill taket vilar en högtidlig och formell tystnad, den som artighet bistår. [harklar sig] Sist men inte minst...en iskall tystnad som smyger på oss då vi är oförberedda. [guiden härmar en präst] "Låtom oss tillsammans nå tystnaden ... Amen." [fortsätter som guide] Vet ni, jag har guidat här på CAT i sjutton år och inte en endaste grupp har gjort det. Så ni ska inte känna er sämre. Sämre än någon annan..." [tillbaks till Andrea] Sorry, mera milligram idag, A

(2009)

Là-bas, là, ici  
att skriva skapar distans. Min plats på jorden mäter 2,6 x 2,4 x 2,9 kubik.

Man blir alltid upphöjd till frihet. Man går inte ner sig i frihet. Frihet är uppåt, lodrätt uppåt. Men livet är snårigt.

A

Lenschen

Ska jag vända mig bort från sinnena helt och hållet? Spelar det någon roll längre? Jag är bortglömd och lever utan kärlek. Min efterhängsna vän, *der Schatten*, [Dubbelgångaren ler mycket stort.] håller mig sällskap, men även skuggor är otrogna. [Dubbelgångaren tappar sitt smil; här kan man byta läsare.] När fullmånen gick upp försvann min skugga. Jag kände hur min hud blev genomskinlig. Jag vaggade fram och tillbaka, jag slängde mig själv mellan världarna.

Andrea

Lena

Ibland tycker jag om att ställa mig vid spegeln och viska tyst. Bara lite luft kommer ut då jag andas

A N D R E A



(2010)

Lena, ma Léna

Den rödhåriga har gått och blivit gammal. La Rouquine a vieilli. Det upprepas, att de allra första stunderna spår framtiden utanför portarna. Jag väljer en solig, varm och molnfri sommarsöndag. Jag skulle snurra ett extra varv i vändkorset, ta sats och styra rakt ut genom portarna ...

Mina år här på Uckheim har färgat mig rakt igenom. Jag vill inte längre ut. Jag behöver en Retourkutsche. Vad kan jag göra för att få stanna?

Andrea

(2013)

Bonjour ma Léna

Nu är solen här hos mig, om hösten skiner den ända in till mig. Jag ställer mig framför den och ser hur min skugga faller ner mot golvet för att sedan fortsätta upp mot väggen. Jag sätter mig vid ljusstrålen och sticker in pekfingeret. Mitt finger är en krok som drar i ljuset, men det följer inte med. Jag räcker ut tungan in i ljuset. Jag känner ingenting.

Ton Andrea

Lena,

experimenten växer till sig. Igår slängde jag en bunt pappersark mot väggen. Dunk, och sedan ett dovt ljud när högen tog i golvet. Jag gick tre steg längre bort och slängde iväg samma hög. Pappren spred sig före väggen och singlar iväg i mindre grupper. Terapeuten sa att varje ark symboliserar en ny möjlighet. Jag säger att man får panik av att bara titta på tomma ark. Hon menar egentligen att varje papper skall vara ett löfte om något bättre. Men, det blir inte bättre, det bara fortsätter.

a

Plockar

upp ett ark och sätter in det i ljusknippet. Det är som att skära in i ljuset. Jag rycker bort pappret, tittar på det, ingenting fastnade. Jag gör ett avtryck på pappret med tungan, en liten blöt fläck. Jag slickar papprets kant, närmare fara kommer jag inte i fångelset. [med en gäll röst] "Stanna, gå inte fram till smärtan." Jag drar av mig byxorna, böjer mig och lyfter in mig i ljuset.

Andrea

Här i Zellen

Jag slänger mig på sängen. Vänder, så att jag kan lyfta upp raklånga ben mot väggen. Jag väntar på ljuset. Fjorton och trettiosju. Slänger en papperstuss genom ljuset, nanosekund.

Jag stiger över ljusstrålen och hämtar pappersbollen. Slänger åter iväg skrutten, försöker noga pricka ljuset.

På sängen, vänder lätt på huvudet så att jag ser hur ljuset strömmar in i cellen. Damm svävar.

Hej

Mycket viktiga saker att göra. River ark i små bitar. Bygger en trave på vänster handflata och blåser hårt. Pappersbitarna är uppe i luften. De faller, de måste vara tunga! De ligger hitåt och ditåt på golvet. Plockar upp och färgar ena sidan svart med tusch. Pappret är svagare än färgen. Jag vill inte att det släpper igenom. Byter till kulspets. Tar längre tid att färglägga med kulspets. Kliver upp på bordet med bitarna. [Dubbelgångaren kliver upp på stolen bakom läsaren, lyfter händerna till en skål och blåser och tittar på pappersbitarna som virvlar runt. Allt i fas med läsaren] Lyfter upp händerna till en skål. Blåser hårt. Det virvlar till och pappren ilar iväg, vänder i luften som små akrobater och singlar nedåt. Vitt och blått alternerar. Blått och vitt.

A

[Båda reser sig och tackar, riktar sig till publiken och säger samtidigt]

Lena är här, om du vill introducera arbetet, Lena, eller det finns kanske frågor...



## Efterskrift

Det finns sånt som hör varandet till i ateljén – en kopp kaffe med blicken lojt svävande över bilarna ute på parkeringsplatsen, vänstertumme mot de övre framtändernas skarpa kant, ligga raklång eller som stora X:et på blåa mattan och lyssna, lystra till Barbara Sukowa.

Det finns sånt som inte hör livet till men ändå gör det. Och tyvärr har min tid som doktorand även varit en tid av tilltagande förtvivlan i världen – att skriva detta har varit att spinna förståelsens florstunna trådar och stappla ut på bokstavsväven.

Jag tackar Atte Oksanen som röjde Don Quijote och komplexet som kom att bli stommen till ett rumsligt verk och krävan för denna text.

Jag tackar mina handledare för skaparanda, inspiration och utmaning;

Juha Hurme som kan visa upp dramaturgiskt tänk med en apelsin och en tändsticksask och se det ofantliga i det pyttelilla; det pyttelilla i det enorma. Kiitos!

Jag tackar Hanna Hallgren som introducerat angelägen teori, visat mig hur orden kan, påmint mig om handen som skriver och att text är ett kroppsligt verk och

Magnus Bårtås som bistått mig med att i texten ha kontakt till bildrum och hitta fram till konsekvens i berättandet och den konstnärliga utsagan. Tack!

Jag tackar Juha Varto vars ord jag tagit på största allvar – att en undersökande text kan vara komplex och utmanande. Kiitos Juha!

Jag tackar Institutionen för konst vid Aalto ARTS för tiden som doktorand och platsen för tänkandets obundna löpningar. Jag tackar även Institutionen för konst vid Konstfack för min fina tid som gästande doktorand under vårterminen 2014 då jag inledde denna text.

Förhandsgranskarna Nina Lykke och Tere Vadén hjälpte mig över krönet och fick mig att se texten i en mer färdig kommunikativ form – sällan har jag drabbats av en dylik skriviver och jag tackar er för denna glädje!

Jag tackar Harri Laakso, Juha-Heikki Tihinen och Cedar Lewisohn för förhandsgranskning av de konstnärliga produktionerna – ni gav mig nya behövliga utsiktsposter. Thank you!

Jag tackar Max Ryyänen, Marika Orenius och Rita Paqvalén för insiktsfulla läsningar och väl riktade ord.

Kiitos Veli-Matti Saarinen för en skicklig efterforskande läsning med våglängd och samtal kring skapande text.

Tack Tapani Ritamäki för att du vårdat språket, sett till att texten är barfota och lärt sig gå utan stylvor.

Merci Hillevi Hellberg för de eleganta översättningarna.

Ett stort tack till forskningsprojektet *Microhistories*: Lars-Henrik Ståhl, Suzana Milevska, Mika Hannula, Behzad Khosravi Noori, Lina Selander, Andrej Slávik, Michelle Teran och, åter, Magnus Bårtås – vilket tillfälle att tänka i omlopp!

Jag tackar Petri Kaverma, Minna Heikinaho, Behzad Khosravi Noori (again), Ulrika Gomm, Joanne Lee och Pia Sandström för samskrivning och ett förlösande experiment i att dela tid i text. Thank you!

Tack Moa Franzén och Anna Nyström för er intensiva fokusering på konstnärligt skrivande och Jonas Williamsson för en förträfflig formgivning av *Kritiker* och *Ett annat alfabet*.

Ett stort TACK till alla er som hyst mig i era varma ombonade hem i Stockholm:

Mari Jaukkuri och Gábor Bodnár, Petra Bauer, Laura Antonovic, Emma Ekstam och Amanda Annevall i Orhem, Tomas Forsberg i Hökmossen, Ellika Sjöstrand med fin-fina teamet O, H & V och, åter, Pia Sandström & bästa co.

Ja, och Villa Bergshyddan, med fest och stora valborgsskriket med Andrea Creutz!

Kiitos Henna-Riikka Halonen för symposiet *Worlds within Worlds*.

Tack Anvvi Gardberg för att du undervisade en novis i radioessäns format och Staffan von Martens för tålmodighet – det blev färdigt!

Jag önskar även varmt tacka Anna Livion Ingvarsson och Hanna Nordell för den angelägna, medmänskliga utställningen *En annan version (eller en dröm)* på Gävle konstcentrum.

Kiitos Jari Björklöf för ett entusiastiskt intresse för den samtida konsten och för utställandet av *Don Quijote-komplexet* på Glogalleriet.

Jag tackar Patricia Ellis för en suggestiv kombination av text och bild: *The Fiction Show* och *The Fiction Issue*. Thank you!

Tack Blaue Frau – Sonja Ahlfors och Joanna Wingren – för att ni gjorde den allra första rumsliga versionen av *Den fjärrskådande främmande fågeln*.

Tack Joanna Sandell för Residence Botkyrka och vistelsen i Fittja.

Suurkiitos kaikille osallistujille *Kaksoisolento/Dubbelgångare työpajaan*. Ett stort tack till alla deltagare!

Kiitos, tack Hannu Kärenlampi och John Håkansson för dokumentering.

Tack Leif Magnusson för att workshopen anordnades på Mångkulturellt centrum.

Thank you Wioletta Piascik och, åter, Marika Orenius för samtal och skratt!

Kiitos sydämellisestä seurasta joogaan, saunaan ja syömään Jaana Kokko.

Tack Anna Kindgren och Carina Gunnars för konsthandlingar i livets hela skala.

Kiitos Minna Heikinaho ystävydestä, innokkuudesta ja elämänilosta!

Tack Jessica N C för alla frimodiga förtroliga upptåg – stenåldersdisco inbegripet.

Tack Ica för din omutliga vänskap.

Tack Katinka för systerliga samtal mellan himmel och himmel.

Att skriva är solot och därför så härligt med sällskapliga promenader längs lervåta gräsmattor med finaste fyrbenta nosiga vännen Totorina...

Kiitos Sirje för alltid lika innerlig vänlighet och godsint närvaro.

Tack Ania för ditt hjärtliga, innerligt goda väsen och alla dessa tokroliga samtal om frisyreer som kallas Snape och Spock.

Iris min kära som skriver här invid i decembermörkret, tack för ditt leende som lyser upp hela rummet och gläder mitt hjärta.

Kiitos Mika för att du fattar allt på max två sekunder och för att du tog lyra – otit kopin!







## Förteckning över avhandlingsarbetet

<u>Utställningar och konstnärliga produktioner</u>	<u>Anslutning till forskningsprojekt</u>	<u>Presentationer</u>
<i>En annan version (eller en dröm)</i> , 17.7–7.10 2015, Gävle konstcentrum.	Deltagare 2014–2015 i <i>Microhistories</i> ett interdisciplinärt forskningsprojekt inom forskningsområdet <i>Narrativa processer</i> under styrning av professor Magnus Bårtås, Konstfack.	2016 "Gravity of the Eye, Reconfiguring Historiography," Helsinki Photomedia Conference 2015 "The Don Quixote Complex," Kuva Research Days, Helsingfors
<i>The Fiction Show</i> , 5–26.4 2013, The Cock 'n' Bull Gallery, London.	Gästande doktorand vid Institutionen för konst på Konstfack under vårterminen 2014.	2014 "The Compromised Audience," University of Granada, Spanien
<i>Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück &amp; Don Quijote-komplexet</i> , 11–27.3 2011, Glogalleriet, Helsingfors konstmuseum.	<u>Handledning</u>	2013 "The Don Quixote Complex," A Day with <i>Microhistories</i> , Konstfack, Stockholm
I samband med avhandlingsarbetet presenterade jag ett work-in-progress under <i>Microhistories</i> seminariet 10.9 2014 på Tensta konsthall. <i>Blaue Frau</i> med skådespelarna Sonja Ahlfors och Joanna Wingren uppförde <i>Den fjärrskådande främmande fågeln</i> .	Professor Magnus Bårtås, Institutionen för konst, Konstfack, Sverige.	2012 "The Don Quixote Complex," Artification Conference, Aalto-universitetets högskola för konst, design och arkitektur
I samband med avhandlingsarbetet sändes <i>Den livgiriga skuggan</i> för YLE/ Radio Vega 2013, en radioessä som jag redigerade för att kommunicera och tillgängliggöra forskning om polarisering och fikcionalitet.	Professor Hanna Hallgren, Akademin Valand, Göteborgs universitet, Sverige.	2012 "Fictum," Eufрад Conference, Stockholm
I samband med avhandlingsarbetet arrangerade jag en workshop om rollspel och dubbelliv med titeln <i>Kaksoisolento/Dubbelgångare</i> på Mångkulturellt centrum i Fittja 3–4 och 17–18 mars 2012. Workshopen anordnades i samband med min vistelse på Residence Botkyrka.	Författare, regissör Juha Hurme, Finland.	2012 "Methodological Approaches to Combining the Verbal and Visual," Word and Image Seminar, Helsingfors universitet
	<u>Artiklar</u>	2011 "Strategier i konstnärlig verksamhet i förhållande till mötet med verket," Seminarium i kritik och utvärdering av konst, Finlands förening för estetik
	2016 "Gravity of the Eye" i <i>Microhistories</i> . En antologi på basis av forskningsprojektet <i>Microhistories</i> . Redaktörer Magnus Bårtås och Andrej Slávik. Konstfack Collection.	
	2016 "Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott" med Minna Heikinaho i <i>Ett annat alfabet – konstnärligt skrivande</i> , redaktörer Moa Franzén, Anna Nyström och Pia Sandström, formgivning Jonas Williamsson, <i>Kritiker – nordisk tidskrift för litterär kritik och essäistik</i> , nr 38.	
	2013 "My Name was Everyone" i <i>The Fiction Issue of The Saatchi Gallery Magazine, Art &amp; Music</i> , Issue 21, Spring.	
	2012 "Kuinka monta taitelijaa on tarpeeksi?" i <i>Taide-lehti</i> , nr 5.	

Förteckning över avhandlingsarbetet

## Källor

### Litteratur

- Acker, Kathy. *Don Quixote which was a dream*. New York: Grove Press.
- Armstrong, Nancy. *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719–1900*. New York: Columbia University Press, 2006.
- . *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Balibar, Étienne. "Subjection and Subjectivation." i *Supposing the Subject*. Redaktör Joan Copjec. London, New York: Verso, 1996.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, London: Duke University Press, 2007.
- . "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, nr 3 (2003): 801–831.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Översatt av Richard Howard. Vintage Classics, 2006.
- . "Death of the Author." i *Aspen*, 5–6 (1967).
- . "The Death of the Author." i *The Death and Resurrection of the Author?* Redigerad av William Irwin. Westport: Greenwood Press, 2002.
- . "Death of the Author." i *Image Music Text*. Översatt och redigerad av Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Bataille, Georges. *La peinture préhistorique: Lascaux, ou la Naissance de l'art*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1955.
- Beckett, Samuel. *Krapp's Last Tape & Other Dramatic Pieces*. New York: Grove Press.
- . *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1958.
- Belloc Lowndes, Marie. *The Lodger*. CreateSpace Independent Publishing Platform, ISBN 9781491086964.
- Björk, Amelie. "Konvergens i det artificiella köttvecket." i "Omläsning: Donna Haraway, "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s"(1985)." Amelie Björk, Marie Öhman och Ingemar Haag, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1 (2014).
- Blanchot, Maurice. "The Beast of Lascaux." i *A Voice From Elsewhere*. Översatt av Charlotte Mandell. Albany: State University of New York Press, 2007.
- . *La Bête de Lascaux*. Éditions Fata Morgana, 1982.
- . *The One who Was Standing Apart from Me*. Översatt av Lydia Davis. Barrytown Station Hill.
- och Michel Foucault. *Foucault-Blanchot*. Översatt av Brian Massumi och Jeffrey Mehlman. New York: Zone Books, 2006.
- von Bloh, Ute. "Doppelgänger in der Literatur des Mittelalters? Doppelungsphantasien im 'Engelhart' Konrads von Würzburg und im 'Olwier und Artus'" i *Zeitschrift für deutsche Philologie*, nr 3 (2005).
- Blum, Michael. *Cape Town – Stockholm (On Thembo Mjobo)*. Stockholm: Mobile Art Production och Propexus.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. uppl. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983.
- Borges, Jorge Luis. "Afterword." i *The Book of Sand and Shakespeare's Memory*. Översatt av Andrew Hurley. London: Penguin Books.
- . "Agosto 25, 1983." i "La memoria de Shakespeare." i *Cuentos completos*. Lumen, 2011.
- . "Den andre" i *Gåvornas natt*. Översatt av Lasse Söderberg. Uppsala: Brombergs, 1979.
- . "August 25, 1983." i *The Book of Sand and Shakespeare's Memory*. Översatt av Andrew Hurley. London: Penguin Books.
- . "Borges and I." i *Labyrinths*. Redigerad av Donald A. Yates och James E Irby. Översatt av James E Irby. London: Penguin Books, 2000.
- . "Borges y yo." i *Obras completas*. Madrid: Ultramar, 1977.
- . "Efterordet till "El Libro de arena." i *Cuentos completos*. Lumen, 2011.
- . "Magias parciales del Quijote." i *Obras completas*. Madrid: Ultramar, 1977.
- . "The Other." i *The Book of Sand and Shakespeare's Memory*. Översatt av Andrew Hurley. London: Penguin Books.
- . "El Otro." i "El libro de arena." i *Cuentos completos*. Lumen, 2011.
- . "Partial Magic in the Quixote." i *Labyrinths*. Redigerad av Donald A. Yates och James E Irby. Översatt av James E Irby. London: Penguin Books, 2000.
- . "Pierre Menard, Author of the Quixote." i *Labyrinths*. Redigerad av Donald A. Yates och James E Irby. Översatt av James E Irby. London: Penguin Books, 2000.
- . "Pierre Menard, autor del Quijote." i *Cuentos completos*. Lumen, 2011.
- . "Pierre Menard, författare till Don Quijote." i *Fiktionser*. Översatt av Johan Laserna. Albert Bonniers förlag, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. 2. uppl. New York: Lukas and Sternberg.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK: Polity Press, 2002.
- . *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2. uppl. New York: Columbia University Press, 2011.
- . *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York, Chichester: Columbia University Press, 2011.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- . *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*. Översatt av Suzanne Almqvist. Göteborg: Daidalos, 2007.
- . "Giving an Account of Oneself." *Diacritics*, vol. 31, nr 4 (2001): 22–40.
- Büchner, George. "Leonce ja Lena."

- i *Georg Büchner: Teokset ja kirjeet*. Översatt av Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Love kirjat, 1984.
- . "Leonce och Lena." i *Dramatik och prosatexter*. Översatt av Lars Bjurman. Stockholm: Atlantis, 2013.
- . "Leonce und Lena." i *Woyzeck, Leonce und Lena*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2013.
- Bårtås, Magnus. *You Told Me: Work Stories and Video Essays*. Göteborg: ArtMonitor, 2010.
- och Fredrik Ekman. *Alla monster måste dö! Gruppresa till Nordkorea: ett reportage*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2011.
- . *Orienteringssjukan och andra berättelser*. Stockholm: Bokförlaget DN.
- Caillois, Roger. "Mimicry and Legendary Psychasthenia." Översatt av John Shepley. *October*, nr 31 (1984): 16–32.
- Calvino, Italo. *The Nonexistent Knight and The Cloven Viscount*. Översatt av Archibald Colquhoun. New York: Harvest, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- de Cervantes Saavedra, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L., 2013.
- . *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha*. Översatt av Jens Nordenhök. Stockholm: Amberg & Willgert förlag, 2010.
- . *Don Quixote*. Översatt av Edith Grossman. New York: HarperCollins, 2005.
- . *Don Quixote*. Översatt av James H. Montgomery. Indianapolis: Hackett Publishing, 2009.
- . *Don Quixote*. Översatt av John Rutherford. London: Penguin Books, 2003.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*. London: Penguin Books, 1994.
- Combüchen, Sigrid. *Spill, en damroman*. Stockholm: Norstedts, 2010.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Penguin Popular Classics, 1994.
- . *Lord Jim*. Penguin books, 1994.
- . *The Secret Agent*. London: Penguin Classics, 2000.
- Deleuze, Gilles. "1227 – Traktat om nomadologin: Krigsmaskinen." i *Nomadologin*. Översatt av Sven-Olov Wallenstein. Kungliga konsthögskolan och Raster förlag: Skriftserien Kairos, nr 4, 1998.
- . "Nomadinen ajattelu." *Autioma: Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Översatt av Jussi Vähämäki, redigerad av Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen och Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus, 1992.
- och Félix Guattari. *Tusen platåer: kapitalism och schizofreni*. Översatt av Gunnar Holmbäck och Sven-Olof Wallenstein. Tankekraft förlag, 2015.
- . *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.
- Dickens, Charles. *Den gamla antikvitetshandeln*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1928.
- . *The Old Curiosity Shop*. Wordsworth, 2001.
- Dieguez, Sebastian. "Doubles everywhere: Literary Contributions to the Study of the Bodily Self." i *Literary medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theater, and Film*. Redigerad av Julian Bogousslavsky och Sebastian Dieguez. *Frontiers of Neurology and Neuroscience*. Basel: Karger, vol 31 (2013): 77–115.
- Doody, Margaret Anne. Inledande essä till *The Female Quixote or The Adventures of Arabella* av Charlotte Lennox. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Dostojevskij, Fjodor. *Dubbelgångaren*. Översatt av Bengt Samuelsson. Lund: Bakhäll, 2004.
- Duras, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Éditions Gallimard, 2000.
- Ekman, Kerstin. *Mordets praktik*. Bonnier Pocket, 2010.
- Elholm Andersen, Claus. "På vakt skal man være" *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min Kamp*. Helsingfors: Nordiske sprog og nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, Nordica Helsingiensia 39, 2015.
- Ellis, Patricia och Cedar Lewisohn. "Criminal Alias, Lena Séraphin, the Gumshoe." *Crime Scene Investigation. LAB Magazine*, september 2002.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Pocket, Univers Poche, 2006.
- . *Madame Bovary*. Översatt av Greta Åkerhielm. Stockholm: Natur & Kultur, 2012.
- Foucault, Michel. "Vad är en författare?" i *Diskursernas kamp*. Översatt av Jan Stolpe. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008.
- . "What is an Author?" i *The Death and Resurrection of the Author*. Redigerad av William Irwin. Westport: Greenwood Press.
- . "Qu'est-ce qu'un auteur?" föreläsning 22.2 1969 vid Collège de France. Publicerad i *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIV, 1969.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October*, nr 110 (2004): 3–22.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." [gutenberg.org/files/34222/34222-0.txt](http://gutenberg.org/files/34222/34222-0.txt)
- de Gaultier, Jules. 1892, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris: Éditions du Sandre, 2007.
- Genet, Jean. *The Maids and Deathwatch*. Översatt av Bernard Frechtman. New York: Grove Press.
- von Goethe, Johann Wolfgang. *Den unge Werthers lidanden*. Översatt av Ralf Parland. Norstedts, 2011.
- Gogol, Nikolaj. "Näsan" i *Kappan & Näsan*. Översatt av Nils Åke Nilsson. Trut Publishing, 2015.
- Greene, Graham. *Monsignor Quixote*. London: Vintage, 2006.
- Grimm, Gunter. "Theodor Storm: Ein Doppelgänger (1886): Soziales Stigma als 'modernes Schicksal'." i *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus: Neue Interpretationen*. Redaktör Horst Denkler. Stuttgart: Reclam, 1980.
- Hallgren, Hanna. *Jaget är människans mest framträdande sinnessjukdom*. Göteborg: Kabusa böcker, 2008.
- . *När lesbiska blev kvinnor: Lesbiskfeministiska kvinnors*

- diskursproduktion rörande kön, sexualitet, kropp och identitet under 1970- och 1980-talen i Sverige. Göteborg: Kabusa böcker, 2008.
- . "En queer introduktion till texten *Gränslösa hundar*. Om queerteori, performativitet och subversiva repetitioner i skönlitterära, kritiska och vetenskapliga texter." *Kvinder, Køn & Forskning*, nr 1 (2013): 48–60.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta och Tere Vadén. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang, 2014.
- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York, London: Routledge, 1989.
- . "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." i *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- . "Siterade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium." i *Apor, cyborger och kvinnor. Att återupptäcka naturen*. Översatt av Måns Winberg. Stockholm/Stehag: Symposium, 2008.
- Heikinaho, Minna och Lena Séraphin. "Försök att tömma tid och skriva två lördagar i omlott." i *Ett annat alfabet – konstnärligt skrivande*. Redigerad av Moa Franzén, Anna Nyström och Pia Sandström, formgiven av Jonas Williamsson. *Kritiker – nordisk tidskrift för litterär kritik och essäistik*, nr 38 (2016): 140–149.
- Henckmann, Gisela. "Doppelgängerinnen in der zeitgenössischen Frauenliteratur." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* XLII, 1998.
- Hetekivi Olsson, Eija. *Ingenbarnsland*. Stockholm: Norstedts, 2012.
- Hirvi-Ijäs, Maria. *Den framställande gestalten: Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*. Stockholm: Raster förlag, 2007.
- Hjorth, Elisabeth. *Förtvivlade läsningar & läsning som etik*. Glänta produktion, 2015.
- Hoffmann, E.T.A. *Die Elixire des Teufels*. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag, 2007.
- . *Djävulselixiret: Kapucinermunken Medardus efterlämnade papper utgivna av E. T. A. Hoffmann*. Översatt av Knut Stubbendorff. Delta förlag, 1974.
- . *Dubbelmänniskan: Berättelse från Ludvig XIV:s tid*. Stockholm: AE Wejmers förlag, 1909.
- . *Sandmannen*. Översatt av Jan Nyveliuss. Örebro: Samspråk förlag, 1985.
- Hogg, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Holicong PA: Wildside Press.
- Hoppe, Felicitas. *Hoppe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.
- . *Hoppe*. Översatt av Sara Eriksson. Malmö: Råmus, 2013.
- Hustvedt, Siri. *The Blazing World*. New York: Simon & Schuster, 2014.
- . *Den lysande världen*. Översatt av Dorothee Sporrang. Stockholm: Norstedts, 2015.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les éditions de minuit, 1977.
- . *Könsskillnadens etik och andra texter*. Översatt av Christina Angelsfors. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008.
- Irving, Clifford. *The Hoax*. New York: Hyperion, 2006.
- Iser, Wolfgang. "Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text." i *Funktionen des Fiktiven; Poetik und Hermeneutik X*. Redigerad av Dieter Henrich och Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink, 1983.
- . *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1993.
- James, Henry. *Daisy Miller and The Turn of the Screw*. London: Penguin Books, 2012.
- . *The Jolly Corner*. Champaign: Book Jungle, 2009.
- Jokipii, Mauno. *Hitlerin Saksa ja sen vapaaehtoisliikkeen: Waffen-SS:n suomalaispataljoona vertailtavana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura, 2002.
- . *Panttipataljoona: Suomalaisen SS-pataljoonan historia*. Helsinki: Weilin + Göös, 1968.
- Jokisipilä, Markku. *Aseveljiä vai liittolaisia: Suomi, Hitlerin Saksan liittosopimusvaatimukset ja Rytin-Ribbentropin sopimus*. 2. uppl. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Hammondsworth: Penguin Books, 1967.
- . *Porträtt av konstnären som ung*. Översatt av Tommy Olofsson. Stockholm: En bok för alla.
- Jörgensdotter, Anna. *Drömmen om Ester*. Albert Bonniers Förlag, 2015.
- Kafka, Franz. *Beim Bau der Chinesischen Mauer: Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlaß*. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931/1985.
- . *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.
- . *Under byggandet av den kinesiska muren och andra texter ur kvarlätenskapen*. Översatt av Hans Blomqvist och Erik Ågren. Lund: Bakhäll, 2000.
- Kaverma, Petri. *Tyhjä piha: häiriö ja hiljaisuus (nyky)taiteessa*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 2012.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Kristeva, Julia. "Le mot, le dialogue et le roman." i *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Editions du Seuil, 1969.
- Kristof, Agota. *Le grand cahier*. Paris: Éditions du Seuil, Éditions Points, 1995.
- . *La preuve*. Paris: Éditions du Seuil, Éditions Points, 1995.
- . *Le troisième mensonge*. Paris: Éditions du Seuil, Éditions Points, 1995.
- Kotowicz, Zbigniew. *Fernando Pessoa: Voices of a Nomadic Soul*. Exeter: Shearsman Books & London: The Menard Press, 2008.
- Kwon, Miwon. "One Place After Another: Notes on Site Specificity." *October*, nr 80 (1997): 85–110.
- . *One Place After Another: Site-specific Art and Locational*



- Identity*. Cambridge, Massachusetts och London, England: MIT Press, 2004.
- Laakso, Harri. *Valokuvan tapahtuma*. Tutkijaliitto, Paradeigma: 2003.
- Lachmann, Renate. "Doppelgängerei." i *Individualität; Poetik und Hermeneutik XIII*. Redigerad av Manfred Frank och Anselm Haverkamp. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988.
- Lambert-Beatty, Carrie. "Make-Believe: Parafiction and Plausibility." *October*, nr 129 (2009): 51-84.
- Lee, Mara. *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Glänta produktion, ArtMonitor, 2014.
- Lennox, Charlotte. *The Female Quixote or The Adventures of Arabella*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Lessing, Doris. *Ben, in the World*. New York: Harper Perennial, 2007.
- . *The Fifth Child*. London: Harper Perennial, 2007.
- . *The Good Terrorist*. London: Fourt Estate, 2013.
- Lowenthal, Marc. Efterskrift till *An Attempt at Exhausting a Place in Paris* av Georges Perec. Cambridge, MA: Wakefield Press, 2010.
- Loy, Mina. "The Agony of the Partition," i *Stories and Essays of Mina Loy*. Champaign, Dublin och London: Dalkey Archive Press, 2011.
- Lykke, Nina. *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York, London: Routledge, 2011.
- . *Genusforskning: en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*. Översatt av Per Larson. Stockholm: Liber, 2009.
- Lütticken, Sven. *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Life*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005.
- Martin, Jay. "The Fictional Terrorist." *The Partisan Review*, Winter (1988): 69-81.
- . "Fictive Constructions of Exemplary Political Persons In the Age of Media." *International Research on Global Affairs*. Redigerad av Gregory T. Papanikos. Athens Institute for Education and Research, 2005.
- . *Who Am I This Time? Uncovering the Fictive Personality*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.
- Maturin, Charles. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- du Maurier, Daphne. *Don't Look Now and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010.
- . *Kaksoisolento*. Översatt av Leena-Maija Reunanen. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Oy, 1957.
- . *Rebecca*. New York: Avon Books.
- . *The Scapegoat*. London: Virago Press, 2012.
- McDermid, Val. *Forensics. The Anatomy of Crime*. London: Wellcome Collection, 2015.
- de' Medici, Lorenzo. *Apology for a Murder*. Översatt av Andrew Brown. London: Hesperus Classics.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos, 2006.
- Millar, Jeremy. *Confessions*. London: Book Works, 1996.
- Mäcklin, Harri. "Murha purkukiinteistöissä, eli rajanylityksiä: Lena Séraphin Kluuvin galleriassa." Utgiven 17.3.2011, <http://www.mustekala.info/node/2143>.
- Nabokov, Vladimir. *Despair: A Novel*. New York: Vintage Books.
- . Inledande essä till *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* av Robert Louis Stevenson. New York: Signet Classics, 2012.
- Nauha, Tero. *Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism*. University of the Arts Helsinki, 2016.
- O'Doherty, Brian. *The Crossdresser's Secret*. Berlin: Sternberg Press, 2013.
- Pamuk, Orhan. *The Black Book*. Översatt av Maureen Freely. London: Faber and Faber, 2005.
- . *The White Castle*. Översatt av Victoria Holbrook. New York: Vintage Books, 1998.
- Papadiamantis, Alexandros. *The Murderess*. Översatt av Peter Levi. New York: New York Review Books.
- Paul, Jean. *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten*
- F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- . (Richter, Jean Paul Friedrich) *Flower, Fruit And Thorn Pieces: Or The Married Life, Death, and Wedding Of The Advocate of the Poor, Firmian Stanislaus Siebenkäs*. Översatt av Edward Henry Noel. London: William Smith, 1845.
- Perec, Georges. *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*. Översatt av Marc Lowenthal. Cambridge (MA): Wakefield Press, 2010.
- . *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Christian Bourgois, 2000.
- Pessoa, Fernando. *The Book of Disquiet*. Översatt av Margaret Jull Costa. London: Serpent's Tail/Profile Books, 2010.
- Pirandello, Luigi. *The Late Mattia Pascal*. Översatt av William Weaver. New York, New York Review Book.
- Poe, Edgar Allan. "The Purloined letter." *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday.
- Radcliffe, Ann. *A Sicilian Romance*. London: Bibliolis Books, 2010.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Översatt av Gregory Elliott. London, New York: Verso, 2011.
- . *Hatet mot demokratin*. Översatt av Kim West. Tankekraft förlag, 2007.
- Richardsson, Laurel och Elizabeth Adams St. Pierre. "WRITING A Method of Inquiry." i *The SAGE handbook of qualitative research*. Redigerad av Norman K. Denzin och Yvonna S. Lincoln. Thousands Oaks, London, New Delhi: SAGE Publications, 2005.
- Rickels, Laurence A. "Devil Father Mine." i *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*. Redigerad av Amy Scholder, Carla Harryman och Avital Ronell. London, New York: Verso 2006.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Översatt av Kathleen Blamey. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.
- Rosengren, Mats. *Doxologi: En*



- essä om kunskap. Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag, 2008.
- . *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet: Doxologiska essäer*. Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag, 2006.
- Rousseau, Jean-Jacques. *The Confessions*. Wordsworth, 1996.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Översatt av Hans O Sjöström. Stockholm: Ordfront, 2004.
- Samuelsson, Bengt. Efterskrift till *Dubbelgångaren* av Fjodor Dostojevskij. Lund: Bakhåll, 2004.
- Sandelin, Magnus. *Den svarte nazisten*. Stockholm: Månipocket/Bokförlaget Forum, 2011.
- Sandström, Pia. *Horisontalt läge och vertikalt läge bildar kors. En reportagebok*. Redigerad av Pia Sandström och Paola Zamora. Kultur i länet, Landstinget i Uppsala län, 2011.
- Saramago, José. *The Double*. Översatt av Margaret Jull Costa. London: The Harvill Press.
- . *The Year of the Death of Ricardo Reis*. Översatt av Giovanni Pontiero. Orlando: Harcourt, 1992.
- Scarry, Elaine. *Dreaming by the Book*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Schulz, Bruno. *Sanatorium Under The Sign Of The Hourglass*. Översatt av Celina Wieniewska. London: Picador editions, Pan Books Ltd, 1980.
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimile*. New York: Zone Books, 2014.
- Schön, Bosse och Thorolf Hillblad. *Berlins sista timmar. En svensk SS-soldats berättelse om slutstriden*. Pocketförlaget, 2009.
- Sebald, W.G. *On The Natural History Of Destruction*. Översatt av Anthea Bell. New York: The Modern Library, 2004.
- Séraphin, Lena. "The Gravity of the Eye." i *Microhistories*. Redigerad av Magnus Bærtås och Andrej Slávik. Stockholm: Konstfack Collection, 2016.
- . "My Name was Everyone." i *The Fiction Issue of The Saatchi Gallery Magazine Art & Music*, nr 21 (2013).
- Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Ware: Wordsworth edition, 1999.
- Shriver, Lionel. *We Need to Talk About Kevin*. London: Serpent's Tail, 2011.
- Silverman, Kaja. *World Spectators*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Stevenson, Robert Louis. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. New York: Signet Classics, 2012.
- . *Dr Jekyll & mr Hyde*. Översatt av Charlotte Hjukström. Lund: Bakhåll, 2012.
- . *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London: Penguin Books, 1994.
- Steyerl, Hito. "Too Much World: Is the Internet Dead?" *eflux journal*, nr 49 (2013).
- Storm, Theodor. *Ein Doppelgänger*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- . *Der Schimmelreiter*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Stridsberg, Sara. *Drömfakulteten*. Albert Bonniers förlag, 2010.
- Söderberg, Hjalmar. *Doktor Glas*. Albert Bonniers förlag, 2010.
- Taxler, Hans. *Die Wahrheit über Hänsel und Gretel*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Tournier, Michel. *Fredag eller den andra ön*. Översatt av C. G. Bjurström. Stockholm: Bonniers, 1978.
- . *Meteorerna*. Översatt av C.G. Bjurström. Stockholm: Modernista, 2008.
- Turpeinen, Outi. *Merkityksellinen museoesine: Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 2005.
- Vardoulakis, Dimitris. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010.
- Varto, Juha. *Basics of Artistic Research: Ontological, epistemological and historical justifications*. Översatt av Esa Lehtinen och Arja Karhumaa. Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2009.
- Vergilius. *Aeneiden*. Tolkad av Ingvar Björkeson. Stockholm: Natur & Kultur, 2012.
- Vonnegut, Kurt. "Who Am I This Time?" i *Welcome To The Monkey House*. New York: Dial Press, 2010.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Mineola: Dover Publications, 2004.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007.
- Watten, Barrett. "Foucault Reads Acker and Rewrites the History of the Novel." i *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*. Redigerad av Amy Scholder, Carla Harryman och Avital Ronell. London, New York: Verso, 2006.
- Webber, Andrew J. *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Surrey: Oneworld Classics, 2008.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Wordsworth, 2003.
- . *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Collins, 2014.
- Wullen, Moritz, Michael Lailach och Jörg Völlnagel. *Von mehr als einer Welt: Die Künste der Aufklärung*. Staatliche Museen zu Berlin, Michael Imhof Verlag, 2012.
- Åsbrink, Elisabet. *Och i Wienerwald står träden kvar*. Stockholm: Natur & Kultur, 2011.
- . *Smärtpunkten. Lars Norén, pjäsen Sju tre och mordet i Malexander*. Stockholm: Natur & Kultur, 2009.
- Öhman, Marie. "Cyborg, åttiotalsideologi och posthumanism." i "Omläsning: Donna Haraway, Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s" (1985). Amelie Björk, Marie Öhman och Ingemar Haag, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1 (2014).
- Österholm, Maria Margareta. *Ett flicklaboratorium i valda bitar: Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Rosenlarv förlag, 2012.

## Ordböcker

- Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Fransk-svensk ordbok*. 3e uppl. Redigerad av Johan Visning. Nacka: Esselte studium, 1979.
- Latinsk-svensk ordbok*. Redigerad av Axel W. Ahlberg, Nils Lundqvist och Gunnar Sörbom. Stockholm: Svenska bokförlaget Bonniers, 1945.
- Norstedts stora tysk-svenska/svensk-tyska ordbok*. Redigerad av Brigitte Cederqvist, Mathias Thiel, Mona Wiman och Barbro Wollberg. Norstedts Akademiska förlag, 2008.
- Svenska Akademiens ordlista SAOL*: [svenskaakademien.se/svenska-spraket/svenska-akademiens-ordlista-saol/saol-13-pa-natet/sok-i-ordlistan](http://svenskaakademien.se/svenska-spraket/svenska-akademiens-ordlista-saol/saol-13-pa-natet/sok-i-ordlistan)
- Svenska Akademiens ordbok SAOB*: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>
- Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New York: Gramercy Books 1989.

## Dagstidningar

- Kruskopf, Erik. "Amos och tornet." *Hufvudstadsbladet*, 27. 2 2016.
- Rouhiainen, Anne. "Oireyhtymästä videotaidetta." *Helsingin Sanomat*, 20.10 2005.
- Sundell, Dan. "Med lukt av justitiemord." *Hufvudstadsbladet*, 9. 11 2002.
- Uimonen, Anu. "Taidemuseossa tapahtuu jotain hämärää." *Helsingin Sanomat*, 17. 1 2004.

## Korrespondens

- per e-post 15.4 2015 med amanuens Jari Björklöv, Helsingfors konstmuseum.
- per e-post 30.9 2015 med översättare Hillevi Hellberg.
- per e-post 14.10 samt 7.12 2015 med Johanna Palokangas, chef för Försvarets bildarkiv.

## Översättningar

- Hillevi Hellberg har översatt citat ur Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux* (Éditions fata morgana, 1982).
- Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris: Éditions du Sandre, 2007)

## Utlåtanden av förhandsgranskare

- Laakso, Harri. "Lausunto väitöskirjaan liittyvästä näyttelystä, Lena Séraphinin näyttely Kluuvin galleriassa." 14.5 2011.
- . "STATEMENT / Pre-examination of the second art production of Lena Seraphin." 20.8 2013.
- Lewisohn, Cedar. "Pre-examination of Lena Seraphin's production in London 4-26 April 2013."
- Tihinen, Juha-Heikki. "Esitarkastuslausunto." 15.4 2011.

## Pressmeddelanden

- Ellis, Patricia. *The Fiction Show*. The Saatchi Gallery Magazine Art & Music and Tramshed's The Cock 'n' Bull Gallery, London 5-25. 4 2013.
- Séraphin, Lena. *Lena Séraphin, Andrea Meinin Bück & Don Quijote-komplexet*. Glogalleriet Helsingfors konstmuseum, 11-27.3 2011.

## Separatutställningar

- Magnus Bärtås. *The Strangest Stranger and Other Stories*, Göteborgs konsthall, 27.2-17.4 2016.
- Björn Lövin. Galleri Index, 26.10-19.12 2010, Stockholm.
- Kari Vehosalo. *We Hope You Are OK*, Galleri Anhava, 11.4-11.5 2014, Helsingfors.

## Samutställningar

- Forensics: The Anatomy of Crime*. Kuraterad av Lucy Shanahan och Shamita Sharmacharja. Wellcome Collection, 26.2-21.6 2015, London.
- The Sacred Made Real: Spanish Painting & Sculpture 1600-1700*. Kuraterad av Xavier Bray. The National Gallery, 21.10 2009-24.1 2010, London.
- Von mehr als einer Welt: Die Künste der Aufklärung*. Kulturforum, 10.5-5.8 2012, Berlin.

Litteraturförteckningen är noterad enligt *The Chicago Manual of Style* och presenterar även verk som har varit relevanta under avhandlingsarbetet men som inte anförs i noterna. *The Chicago Manual of Style*. 16e uppl. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

### Konstnärliga produktioner

Minna Heikinaho. Produktionen *Saa sanoa* 2008–2013

Jaana Kokko. *Holbein Variationer*, 2008

Anni Laakso. *Porträtt* (polyuretan och artificiell gummi). *Value Beast*, Anni Laakso och Lena Séraphin 4.6–2.7 2010, Forum Box, Helsingfors

### Dokumentärer och hybridfilmer

Phie Ambo. *Mechanical Love*. Lokaliserad 9.11 2014 på areena.yle.fi/tv/903601, dur. 78 min, producent Tjubang Film, Danmark och Making Movies, Finland, 2007.

Marcus Lindeen. *Dear Director*. Dur 14 min, producent Juan Pablo Libossart, 2015.

### Spelfilmer

Ayoade, Richard. *The Double*. 2013.

Cahill, Mike. *Another Earth*. 2011.

Fassbinder, Rainer Werner. *Eine Reise ins Licht*. 1978.

Hitchcock, Alfred. *The Lodger*. 1926.

Mamoulian, Rouben. *Dr Jekyll and Mr Hyde*. 1931.

Miehe, Ulf. *Ein Doppeltgänger*. 1974.

de Palma, Brian. *Body Double*. 1984.

—. *Sisters*. 1973.

Roeg, Nicholas. *Don't Look Now*. 1973.

Rye, Stellan. *Der Student von Prag*. 1913.

Villeneuve, Denis. *Enemy*. 2013.

### Hemsidor

amosanderson.fi/sv/amos-anderson/  
(Citerad 21.9 2015)

army.mil/article/116559/Operation\_  
RED\_DAWN\_nets\_Saddam\_  
Hussein/  
(Lokaliserad 20.9 2015)

artistspace.org/exhibitions/hito-  
steyerl  
(Lokaliserad 16.9 2015)

couventdelatourette.fr/  
(Lokaliserad 17.3 2016)

blumology.net/safiyebehar.html  
(Lokaliserad 6.11 2015)

bokus.com/bok/9789174998948/  
tusen-och-en-natt/  
(Lokaliserad 25.5 2016)

cornellpress.cornell.edu  
(Lokaliserad 2.1 2015)

gutenberg.org/files/34222/34222-0.txt  
(Lokaliserad 22.4 2016)

konstfack.se/Forskning/  
Forskningsledningsgruppen/  
Narrativa-processer/  
(Lokaliserad 13.5 2016)

imdb.com/title/tt0087985/  
(Lokaliserad 1.9 2015)

irishtimes.com/culture/modern-  
ireland-in-100-artworks-  
1967-aspen-5-6-by-brian-o-  
doherty-1.2419975  
(Citerad 6.3 2016)

kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7111/  
(Lokaliserad 12.11 2015)

kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/625  
(Lokaliserad 12.11 2015)

simonosullivan.net  
(Lokaliserad 2.2 2016)

legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.  
do;jsessionid=34B7  
56C43F5913F6AFC  
7A3A4FD080110.

legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle  
.do;jsessionid=34B756C43  
F5913F6AFC7A3A4FD08  
0110.tpdila07v\_3?cidTexte  
=LEGITEXT000006070721&  
idArticle=LEGIARTI000006  
422868&dateTexte=201512  
14&categorieLien=id#LEG  
IARTI000006422868  
(Artikel 223 och 221 är  
citerade 14.12 2015)

mobileartproduction.se/wpcontent/  
uploads/2012/01/AK-Cape-  
Town-SV.pdf.  
(Citerad 3.2 2015)

rhizome.orgcommunity/22876/  
(Citerad 16. 3 2016)

thefileroom.org/documents/dyn/  
DisplayCase.cfm/id/1138  
(Lokaliserad 30.11 2015)

zeit.de/2007/45/LS-Jugendheim  
(Lokaliserad 29. 9 2015)

LENA SÉRAPHIN är bildkonstnär. Hon har avlagt magisterexamen vid Goldsmiths' College i London år 1997 och vid Konstindustriella högskolan i Helsingfors år 1998. Hon är intresserad av sådan visualitet som gestaltar konstutställningen som en dramaturgisk händelse för betraktaren. I sin konstnärliga praktik samarbetar Lena Séraphin med karaktären Andrea Meinin Bück. De skriver på brevromanen *Den fjärrskådande främmande fågeln* och arbetar med den rumsliga gestaltningen av *Don Quijote-komplexet*, som är ett kontinuerligt, ofullbordat verk samt ett försök att återbetyda verklighet. Andrea och Lena ställer ut *Don Quijote-komplexet* på Galleri Hippolyte Studio 24.11–17.12 2017 och på Galleri MUU Studio 13.4–20.5 2018 i Helsingfors. Mer information finns tillhanda på adressen [lenaseraphin.com](http://lenaseraphin.com).







Hur kan fikcionalitet erbjuda möjligheter att visa ett fotografi av en nazistisk parad utan att göra ideologiska anspråk?

Doktorsavhandlingen *Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet* utgår från föränderlig identitet. Under avhandlingsarbetet har Lena Séraphin laborerat med gestaltningen av en fiktiv karaktär som sin kollega och de har tillsammans skapat olika konstnärliga produktioner som ingår i avhandlingen. Utgångspunkten har varit att återge en verklig karaktär och fiktion som möjlighet är avhandlingens grundläggande antagande. Bildkonstnären Lena Séraphin och fotografen Andrea Meinin Bück har experimenterat med att infoga fotografier från militära arkiv i en konstnärlig utsaga med avsikten att försöka undvika maktfullkomliga uttryck och entydiga avståndstaganden.

*Don Quijote-komplexet och laborationer i fikcionalitet* har som syfte att visa fram det imaginära som en kunskaps-skapande miljö och bekräfta mångfaldigande anspråk på identitet.



ISBN 978-952-60-7274-6 (printed)  
ISBN 978-952-60-7273-9 (pdf)  
ISSN-L 1799-4934  
ISSN 1799-4934 (printed)  
ISSN 1799-4942 (pdf)

**Aalto University**  
**School of Arts, Design and Architecture**  
**Department of Art**  
**books.aalto.fi**  
**www.aalto.fi**

**BUSINESS +  
ECONOMY**

**ART +  
DESIGN +  
ARCHITECTURE**

**SCIENCE +  
TECHNOLOGY**

**CROSSOVER**

**DOCTORAL  
DISSERTATIONS**



Försvarsmakten/Krigsmuseet, SA-kuva 128819. Bildtext: Vapaaehtoispataljoonan ohimarssi, fritt översatt: Den frivilliga bataljonens defilerung. Fotograferat av militärtjänsteman Esko Suomela i Hangö 2.6 1943.