



Spegelresa i Spegellandet

Under reflektionens begärliga och bedrägliga yta

Monica Sand

Reflections fall onto the mirrors without logic,
and in so doing invalidate every rational assertion.¹

Bortom metaforens karta

I en tid då tänkande reflexmässigt beskrivs som *reflektion* uppfattar vi sällan begreppet som en metafor eller funderar över var den kommer ifrån. Även begreppet *metafor* är en metafor från det grekiska ordet *metaphora* som betyder ”föra mellan”. *Metaphorai* var benämningen på de första hästdragna spårvagnarna i Aten som alltså fick namn efter vad de faktiskt gjorde – förde passageraren från en plats till en annan.² Metaforer, i likhet med kollektivtrafik, förflyttar mening, betydelser och erfarenheter från ett område till ett annat; från det materiella, erfarenhetsbaserade och välkända till det abstrakta, okända eller nya. Även när metaforens platsspecifika tillkomst försvunnit, är de långt ifrån döda, de lever kvar men inte som retoriska språkliga figurer.³ Organiserade i grupper drar de upp gränser, strukturerar perception och erfarenheter och påverkar hur vi kulturellt tolkar, formar och ger tillvaron mening.⁴

Frågan är varför *bilden av tänkandet* metaforiskt utgörs av ett optiskt fenomen – spegelns förmåga att bryta och återkasta ljus? Är det spegelns omedelbara återkoppling som lockar? Dock kräver reflektion en ideal synvinkel och en viss rumslig distans till spegelytan för att den återkastade bilden ska framträda för betraktarens öga. I en direkt analogi mellan spegelbild och ord omvandlas verklighetens direkta aktioner till reflektion.⁵ Till skillnad från spegeln som likgiltigt speglar allt i sin väg utan betänketid och kastar tillbaka *detsamma* spegelvänt, är ord efterkonstruktioner som antas spegla och representera verkliga objekt och företeelser utan att nämnvärt påverka denna verklighet.⁶ Lättheten i denna ”igenkännandets modell” trivialiserar tänkandet till ”en enda allmän bild” och tar inte i beaktande de förmågor som krävs för att agera i den allt annat än ideala världen utanför spegelns inramande yta. Den franske filosofen Gilles Deleuze menar att tänkandet är ofrivilligt och inte sker i ord utan i konfrontation med omvärldens krafter som *tvingar* tänkandet till verksamhet, i ett sinnligt möte med det otänkta och det otänkbara, den komplexa verklighet som spegelbilden ständigt hotar att förenkla.⁷

Problemet, när konst och andra estetiska verksamheter tar plats inom akademien och förutsätts goda *distans och reflektion*, som forskningsmetoder, handlar inte enbart om huruvida spegelns effekter är en relevant tankemetafor utan också om att metaforen styr verksamheterna utifrån samhällsvetenskapernas övervärdering av ord och självreflexivitet, medan *kunskapande* handlar om oändligt mycket mer.⁸

Förutsättningen för en relevant konstnärlig forskning är att konstnärer och andra praktiker inte trivialiserar sin egen praktik utan fortsätter att tänka och uttrycka sig i olika material och former. Den konstnärliga praktiken innefattar att inta och förändra rum, pröva material, hantera osäkra situationer, uppfinna metoder, processer, presentationsformer, sammanställa stort och komplicerat material i komprimerad form, initiera samarbets- och presentationsformer utifrån relevanta frågeställningar inifrån sin disciplin i förhållande till samhället. Hellre än med humaniora kan den jämföras med naturvetenskapens pragmatiskt rumsliga konstruktion av experiment som får fenomen att framträda och som tolkas inifrån praktikens egna förutsättningar, metoder och frågeställningar.⁹

Ladda metaforen med ny mening

En konstnärlig metod för att ladda metaforer med ny mening består i att utnyttja metaforens förmåga att förflytta mening mellan språk och värld genom att återföra och lokalisera metaforen i en materiell verklighet.¹⁰ Inom konstpraktiken är det inte helt ovanligt att utnyttja språkets metaforik för att bokstavligen ”bygga begrepp”.¹¹ En spegel fungerar nästan som en metafor i förflyttningen av det speglade objektet från det verkliga till det abstrakta rummet. Dock börjar och slutar denna omplacering i spegelns yta och ger upphov till ett reflektionens cirkelbevis. För att återföra metaforen *reflektion* till ett materiellt ursprung måste vi förflytta metaforens objekt – spegeln – bort från det individuella betraktandet till de sociala sammanhang där metaforer får mening. I en kollektiv omarbetning av den amerikanske konstnären Robert Smithsons historiska spegelresa omplacerade vi 12 speglar utefter den första tunnelbanelinjen, invigd 1950, mellan Gullmarsplan och Hökarängen.¹² Stockholms tunnelbana blev den metafor som *omplacerar* speglarna i ständigt nya förhållanden mellan språk och verklighet, konsthistoria och stadslandskap, kropp och rytm, bild och situation, seende och andra sinnen.

När Odysseus bär med sig en av årona inåt landet upplöses årans metaforiska mening som *skeppets vingar*.¹³ Genom att lämna havet, som format Odysseus värld och erfarenheter, och föra åran in i det okända agerar han likt en metafor. Vid mötet med en man som aldrig sett havet tvingas Odysseus gräva ner åran, som

tas för en långskaftad sädesskovel, till Poseidons ära. Överskridandet av tillvarons gränser sätter ett helt meningssystem ifråga och destabiliserar språket. Bortom kartan är Odysseus lika vilse i språket som i tillvaron när åran, bokstavligt och metaforiskt, förändras.

Vi bär, på samma vis som Odysseus sin åra, våra speglar från en namngivande kontext till en annan, ut i det stadslandskap där spegelbilder sprids ut och kastas tillbaka i direkt konfrontation med den hårda verklighetens underlag. Det är inte riskfritt – hotet om sju års olycka är överhängande när speglar skaver mot metall och tjuter mot stengolvet medan flisor slås ur mot betongen. Vilse i spegelmetaforerna navigerar vi i likhet med Odysseus genom underjorden bortom den karta som format reflektionens begärliga och bedrägliga yta.¹⁴

Spegelresa

Klockan halv fem en måndag morgon i november 2009 samlades 14 personer - 12 med var sin spegel i en tygpåse, en filmare och en ljudtekniker - i entrén vid Gullmarsplans T-banestation för att genomföra en spegelresa från Gullmarsplan till Hökarängen. Eftersom ingen kollektivtrafik kommit igång vid den tiden samordnades fyra taxibilar som körde upp framför entrén till stationen. Vädret var det värsta tänkbara; ett lätt ihållande regn förstärkte mörkret. Men vädret kunde inte påverka den lätta eufori och spänning som spred sig i gruppen, ingen hade sovit särskilt mycket och alla var frusna, men förväntan översteg trötthetskänslorna. Väl inne på stationen slogs nästan seendet ut av ljus; den starka kontrasten mellan utsidans mörker och lysrörens påträngande belysning fick ögonen att "kippa efter luft" och tåras.

Gullmarsplan är en knutpunkt för flera tunnelbanelinjer och bussar. Den dagliga rytmiska pulsen uppkommer här av byten mellan färdmedel, av tunnelbanetåg som bromsar in, stannar och startar, människor som väller av, väntar, byter tåg eller skyndar till bussarna utanför stationen. Vid den här tiden var inga andra passagerare där, spärrvakterna hade inte påbörjat sina pass och våra röster ekade i den tomma vänthallen. Den ovanliga situationen gav en speciell karaktär åt samtalen; trots att de flesta inte kände varandra, böljade samtalen fram och tillbaka, avbrutna endast av skratt och gäspningar. När alla anslutit och vi konstaterat att ingen försovit sig gick vi till verket. En vakt kastade förstrött ett öga men sa inte något ens när vi började fumla med våra medhavda speglar.

Utefter linjer, banor, vägar och spår formas vardagens färdvägar mellan arbete, hem, inköp och fritid i en rytm som oavbrutet återskapar centrum som dragningskraft för periferin. Att påbörja resan klockan halv fem på morgonen och att stiga av på varje hållplats utefter färdvägen innebar både en förändring i rytmen och en temporär vändning av förhållandet centrum – periferi; på Gullmarsplans station som dagligen är livligt befolkad, var vi de enda passagerarna och ju längre ut från centrum vi kom desto mer folk befann sig i rörelse. Vi färdades mot strömmen.

Gullmarsplan

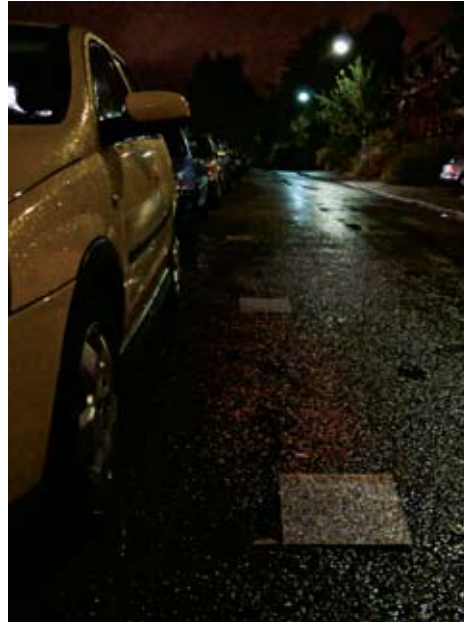
Innan morgontrafiken kommit igång från Gullmarsplan utförde vi vår första spegelplacering.¹⁵ Genast blev vi påtagligt påmindas om kontrasten mellan speglarnas sköra styrka och de hårda

okrossbara material som en offentlig plats som tunnelbanan innehåller – betong, sten, härdat glas och stål. Gallergrinden, som valts ut för placeringen, stängde av ett utrymme vars funktion vi inte kunde gissa oss till. Det som en dag kanske varit en balkong från vilken man kunde kasta en sista blick tillbaka mot trapphallen på väg mot tågen, var idag en liten avskärmad plats fylld med skräp. "Här, den här lilla platsen." Vid uppmaningen att placera speglarna i gallerfacken skrattade vi kort till av misstro. Det verkade omöjligt, att vi var och en, i vår uppsluppna trötthet, skulle klara av att placera spegeln på det smala gallret utan att darra på handen ovanför det hårda betonggolvet närvarande hot. Fyllda av spänning tog vi speglarna ur sin skyddande tygpåse; skulle redan den första platsen bli den sista? Långsamt sköt en efter en in sin spegel i gallerfacken och lossade därefter försiktigt greppet för att känna efter att spegeln var i jämvikt. När alla speglarna placerats andades vi ut och plötsligt såg vi hur speglarna vände platsens avlagringar mot oss. I en av speglarna kunde vi spegelvänt läsa "gå din väg" från fragment av ett reklamblad. Efter fotografering genomfördes ritualen omvänt och det skrapande ljudet från spegelglas mot metall skar genom kroppen – alla speglar höll. In på stationen kördes långsamt ett nedsläckt spöktåg fram med svarta fönsterspeglar där stationens ljuskällor förvridda speglades. Snart tändes det starka ljuset i vagnen, dörrarna öppnades och som enda passagerare klev vi på och reste iväg kl. 4.56.

Varför en spegelresa?

Inspirationen att resa med speglar hämtade vi från den amerikanske konstnären Robert Smithsons historiska resa över den mexikanska halvön Yucatán 1969, beskriven i artikeln *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*. Smithson reser i sin tur i den amerikanske upptäcktsresenären John Lloyd Stephens spår genom mayakulturens ruinlandskap. Under färden placerar Smithson 12 speglar i olika formationer i landskapet på nio strategiska platser under benämningen *Mirror displacements*.¹⁶ Dock undviker han de av Stephens frilagda monument och ruiner som vid tiden för Smithsons resa blivit populära turistattraktioner. Utan att referera direkt till Stephens beskriver Smithson sin resa som en "antiexpedition" och återanvänder Stephens boktitel *Incidents of Travel in Yucatán* med tillägget "Mirror" och bestämd form av Yucatán.¹⁷ Men vad är det som gör Smithsons resa till en spegelvändning av Stephens resa? Och varför är det nödvändigt att återanvända speglar i en resa i Stockholm drygt 40 år senare?¹⁸ Visserligen reser Stephens med en spegelkamera – camera lucida – men frågan är vad som historiskt står på spel och varför speglar fungerar som ett medel för denna kontrovers? Ur vilken aspekt gör det vår tunnelbaneresan till en spegelresa i Smithsons historiska spår?

En tunnelbaneresan är alltid en kollektiv spegelresa. Vid passage genom de mörka tunnlarna återkastas vagnens innandöme och passagerarnas blickar i tågfönster, effekter som likt tågen ankommer och försvinner, upplöses och mångdubblas – mångtydiga och fantasieggande. Vänthallarnas överflöd av ljus studsar mot våra spegelformationer som sprids ut och fångas in i ljuskällor, fönster och speglande material på oberäkneliga vis. Osäkra på landskapets geografi och hur ytan förhåller sig till underjorden lotsar vi oss med speglar och betong, liksom Stephens och Smithson, landskapets likgiltighet för våra spegeleffekter. En likgiltighet som



Vänster spalt: Gullmarsplan. Mittenspalt: Skärmarbrink. Höger spalt: Blåsut och Sandsborg. Föregående uppslag: Tunnelbanetåg och Spegelresa.

bäst betraktas ur den sömninga ögonvrån och avlyssnas via hörlurarnas avskärmning eller mobilens meddelanden.¹⁹

Spegelns likgiltighet görs giltig

Stephens resor under 1830- och 40-talen går genom ”främmande” kulturer där forskningsresenären gör upptäckter och deltar i äventyr långt bortom det moderna livets vardag. På Yucatán finner han och hans medhjälpare ruiner och objekt från den tidiga mayakulturen, dolda av djungelns växtlighet. Som en nästan övertydlig belysning av vetenskapens upplysande och urskiljande projekt frilägger de ruinerna ur djungelns vildvuxna grönska. Därmed skapas ett nytt landskap där objekten skiljs från bakgrunden, kultur från natur och tid från sin rumsliga kontext. I det nya landskapets ljus kan seendet frikopplas från kroppens övriga sinnen. Forskarens koncentrerade och fokuserade blick blir avgörande för dokumentation och kartläggning av föremål och byggnader. Blicken stöds av den spegelkamera där ljuset bryts i en sinnrik spegelanordning som reflekterar bilden direkt ner på pappret, som Catherwood använder för sina detaljerade teckningar.²⁰ Den fokuserade blicken blir en symbol för den skillnad som friläggs via den giltiga bild som Stephens och Catherwood skapar och den likgiltighet som, enligt dem, invånarna visar för historien när de tillåter att vegetationen döljer monumenten så att det förflutna svårigen kan skiljas från nuet.²¹ Därför räcker det inte heller att objekten friläggs från bakgrunden, själva seendeprocessen måste på djupet förändras. En läkare som ansluter under en av expeditionerna passar på att pröva en ny operationsmetod och genomför en serie ögonoperationer för att åtgärda invånarnas skelögdhet.²² Men varken ögonoperationer eller friläggande av landskapet är tillräckligt för att mayakulturen ska bli vetenskap och historia. Objekten måste föras bort från djungeln och omplaceras till de rumsliga ramverk inom vilka historia kan bli till – det västerländska museet. Inom dess ramar riktas även besökarens blick om för att föremålen ska kunna framträda som historisk tid, skilda och bortförda från sin ursprungliga plats. Ironiskt nog är det dock Stephens likgiltighet för djungelns skyddande kontext som förgör stora delar av materialet; träföremålen brinner upp i lagret i New York.²³

I en bokstavlig spegelvändning av Stephens våldsamma vetenskapliga operationer där spegelns likgiltighet görs giltig, undergräver Smithson bokstavligen, med sina spegelförflyttningar i landskapet, spegelns representativa förmåga och seendets rationalitet, men även det faktum att *reflektion* i överförd bemärkelse – som en specifik form av tänkande – kopplar samman seende, ljusförhållanden och identitet. Smithson använder andra, för honom väl utforskade, metaforer för medvetandets aktiviteter när han låter landskapet staga upp, stödja och dölja speglarna som nergrävda till hälften i sanden, nedstuckna i jorden, dolda i gräs och trädens grenverk förenar sig med underlaget. Föreningen mellan underlag och speglarnas massverkan förändrar själva seendeprocessen, ljuset sprids och förlorar sin ”upplysande” verkan. Tvärt emot Stephens friläggande av kultur från natur, för Smithson samman naturens material med kulturens spegel som för att påtala omöjligheten att separera dem.

Den giltighet som Stephens frilägger ersätts av Smithsons likgiltiga blick; den som scannar av, ser i ögonvrån, vindar och skelar

som en konsekvens av att ljuset faller likgiltigt på vad som helst och att speglarna, utan åtskillnad, reflekterar allt i sin väg. Den tydliga bild som återkastas mot pappret av spegelkameran och som dokumenteras av det fokuserade ögat sprids ut av Smithsons speglar i en reflektion utan logik. På det sättet återskapar han ”seendets omöjlighet” genom att spegelbilderna bryter upp, förvrids, sprider ut och återkastar reflektionen i alla riktningar framför betraktarens ögon där till och med skelandet blir en fördel. I ett sådant kalejdoskopiskt landskap går det inte att återskapa en sammanhållen självbild i spegeln, men inte heller ersätta närvaro med text eller händelser med språkets abstraktioner.

Stephens skapar vetenskaplig giltighet och historia genom en rad våldsamt omkastande operationer; friläggande av landskap, ögonoperationer, spegelkamerans avbilder och förflyttningar av objekt. Den lätthet varmed reflektionen återkastas i spegelns yta, motsvaras av det våld som omplaceras objektet för speglingen och som gör reflektion till en ”bild av tänkandet”.

Mellan den spegel, som direkt återger allt utan åtskillnad, och den spegelbild som försvinner när spegeln tas bort, sker en abrupt omkastning när metaforen definieras som språklig reflektion. Vad är det med spegelns begärliga dragningskraft som gör oss beredda att överse med dessa våldsamma effekter?

Skärmarbrink

Till nästa station – Skärmarbrink – en minut. Ut i det kyliga dropande regnet. Vid passagen över en bro precis utanför stationen ser vi, ovanifrån, en lång rad parkerade bilar parallellt med spåret. Väl därnere sprids gatlyktornas diffusa sken i gatans regnvåta asfalt, men når inte fram till speglarnas dunkla yta. Speglarna vrids upp, någon lägger en vante under för att vinkla dem mot ljuset, medan regnet täcker alltmer av ytan. Den storslagna lysande visionens långa rad av glänsande speglar som följde bilraden, spåren och stationens lysande fönster, krockar med verklighetens mörker; speglarna fångar knappast in något ljus och från bron syns markens regnvåta ljusspel. För att kunna uppfatta verklighetens mer subtila förening av underlag med speglar, måste vi böja oss ner mot marken. Med svårighet urskiljer vi i vissa vinklar, svart som asfalt, en skimrande kvadrat eller ett svagt glimmande hål som öppnar sig i marken.

Reflektionens våldsamma omkastning

Det latinska begreppet *reflectere* betyder *återkasta* eller *kasta tillbaka* och beskriver en abrupt riktningförändring i ett reflekterande material. Ljuset bryts vid ytan och kastas tillbaka mot betraktaren. Betydelsen finns även i *reflex* som den enklaste formen av nervsystemets aktivering. Vid läkarens lätta slag nedanför knäskålen sker en omedelbar ofrivillig reaktion och benet kastas fram. Den återkastande aspekten av reflektion som brukar anföras som dess syfte, tar sällan upp denna våldsamma och ofrivilliga riktningförändring – det våld – som reflektion förutsätter. Genom att varje subjekt förvandlas till objekt för den betraktande blicken verkar våldet både inåt, mot den som betraktar sig själv i spegeln, och utåt, här mot mayakulturens monument och invånarna i Yucatán.

Spegeln och dess effekter är en del av vardagen; vi möter vår spegelbild hemma i badrummet, i hissar, i varuhusens provrum,

i husfasadernas och tunnelbanans fönster. Ljusstrålar som bryts i spegelytan och återkastas ser för ögat ut som om bilden ligger bakom spegeln, en effekt som skiljer spegeln från andra objekt; samtidigt som det är ett objekt i rummet, förändrar det rummet, förstorar, förvrider och skapar ”andra rum”. I spegeln möter vi vår dubbelgångare, visserligen spegelvänd, men slående lik oss själva.²⁴ I spegelns perfekta symmetri, transparent, men totalt ogenomtränglig, konfronteras Jaget med en ytlig bild som, i sin likhet, är totalt olik den som speglar sig – helt utan densitet, djup, doft och tyngd. Även spegelrummet bakom oss skapar en illusion av att det vi ser motsvarar oss själva i världen. Att det samtidigt innebär en radikal splittring mellan den som ser och blir sedd – och är ”samma” person – är en annan rumslik effekt. Jag förändras från kropp till bild, där jag, för att kunna betrakta mig själv, separeras från mig själv.

Reflektion som en specifik, begränsad form av tänkande, synonymt med självreflektion, har djupa rötter i den västerländska filosofiska självbilden och innebär att det inte enbart sker en återkastning i spegeln utan en radikal omkastning från blick till förnuft. Redan Descartes finner en objektiv grund för varandet genom att förnuftet återkastar subjektet; tänkandet inte enbart bevisar den intellektuelles existens – ”Jag tänker alltså finns jag till” – reflektion föregår (och orsakar?) den kroppsliga existensen.

Blåsut

Färden, vidare i mörkret, sker i stark belysning. Vi ser oss själva i fönstret på vagnens motsatta sida medan farten skapar ett utdragat spår av ljus från utsidan – en fartrاند genom landskapet. Vi kan inte avvika från linjens sträckning vid färd, men vi kan gå av vid stationen och förirra oss i terrängen. Ut från stationen, genom tunneln med Ann Edholms konstverk Fartränder från 2008, av keramiska plattor. Ekande steg och röster dämpas när vi lämnar tunnelns starka ljus och förblindas av mörkret utanför. I det våta gräset nedanför ett elskåp, framför en oregelbunden stenmur, placeras vi ut speglarna. Spegelarna förflyttar muren till marken där gräsets ojämnheter förstärker dess oregelbundna form. Inspirerade av konstverket dras en fartlinje upp av en enkel ficklampa ovanför de mörka speglarna. Spegelarna fångar genast upp lampans rörelse vars ljus sprids ut över slänten och försvinner.

Vem betraktar vem i spegeln?

Framför spegeln blir människan medveten om sig själv och ytterligare distinktioner mellan människa och djur framträder; förutom förmågan att gå på två ben, använda redskap och kommunicera språkligt kan en människa från ca 18 månaders ålder känna igen sig själv i en spegel.²⁵ Självreflektion betyder dock inte som man kanske kan tro att barnet neutralt lär sig att ”känna igen sig” genom att betrakta sin bild i spegeln; självreflektion är en långt mer radikal handling där individen tvingas att ”bli sig själv”. Denna process bryter riktningen ut mot tillvarons sociala spel in mot barnets beteende och splittrar barnets uppmärksamhet från att vara deltagare i en situation mot att betrakta sig själv och situationen utifrån. Leken, kroppens erfarenhet av att gå in och ur olika roller; bli djur, bli någon annan, samordna leken med andra som agerar andra roller, räcker inte som bevis – erfarenheten mås-

te språkliggöras. Reflektionens syfte, att skapa en överensstämmelse mellan språk och värld, bortser ifrån att språket, liksom kroppen, snarast utgör verktyg för att navigera, anpassa sina förmågor efter situationer och kreativt pröva sig fram i tillvaron.

Barnet lär sig snart att vissa värden är relaterade till dubbelgångaren i spegeln och att barnet bör motsvara bilden och inte tvärtom. Spegelns återkastning fungerar som en omkastning i Descartes anda; spegelbilden betraktar barnet, som blir till som en funktion av tänkandet. Det är i den vändningen, från att känna igen sig själv till att bli sig själv, som reflektion, synonymt med självreflektion, blir ett moraliskt imperativ som förutsätter att barnet lär sig att oavbrutet arbeta med, bedöma och styra sig själv i förhållande till sociala normer och en alltmer krympande normalitet.

Men igenkänningseffekten finns enbart där för den som lärt sig att se enligt konventionen.²⁶ Reflektionen fungerar därmed som en riktningvisare, som bryter av och omdirigerar barnet från omvärld och relationer in mot sin egen självbild, självmedvetenhet och självkontroll.²⁷ Det är så vi lär oss vad man bör, kan och tillåts se i spegeln.

Reflektionens begärliga lätthet

Reflektionens våld tar sig paradoxalt nog uttryck genom den oerhörda lätthet med vilken allt ifrån ogenomtänkta åsikter till fördjupade filosofiska resonemang ”reflekteras”. Hur kommer det sig att pedagoger och akademiker omfattar denna reflektionsmetafor trots att reflektion sägs introducera kritiskt tänkande? Är kanske även det en spegeleffekt – spegeln återger allt utan åtskillnad och när den tas bort försvinner även reflektionen? Med en liknande lätthet placeras det nya konstnärliga forskningsområdet inom ”reflektionens gestalt” trots att man inom de estetiska, praktiska och konstnärliga områdena uttrycker sig i och tänker i många fler material än ord.²⁸ Spänningen, kraften och skillnaden inom konstnärligt skapande ersätts med igenkänning och bekräftelse och när inte bilden stämmer med verkligheten är det verklighetens komplexitet som får stryka på foten.

Spegelbildens dragningskraft gör att *reflektion* blir en begärlig bild, som består i igenkännande, direkt gensvar och en tydlig form, som ramar in och kan fyllas med vad som helst. Men som dominerande ”bild av tänkandet” är dess yta bedräglig. För vad händer om vi – som en följd av spegelns effekter – ersätter rumsliga uttryck med språkliga yttranden, verklighetens tyngd med en tyngdlös illusion och kroppens förmågor med seende?

Sandsborg

En regnvåt promenad fram till ett ljust rappat, relativt nybyggt hus. Trafiken, som med ojämn rytm kommit igång får vårt samtal att pendla i takt med den; rösterna höjs när bilar passerar för att därefter sänkas så att vi inte stör de boendes sömn. Inga tända lampor ännu i fönstren, enbart reflexerna från gatubelysningen. Förväntansfulla samlas vi på trottoaren under gatlyktan, lägger en hand på spegelytan och riktar spegeln mot husväggen. Ett paraply över filmkameran. Lysande förstörade kvadrater med mörka händer rör sig åt olika håll över husväggen, flyter ihop, jagar varandra och krocker i olika hastighet. En barnlig iver; där är min, var är din? Här sviker oss språket, för vad kallas projektio-



nen mot väggen? Är det verkligen en "solkatt" när spegeln projicerar ljuset, nattetid, från en gatlykta?

Ensam inför spegeln

Distansen, mellan den som både ser och blir sedd av sig själv, leder till rumsligt filosofiska konsekvenser likaväl som metodologiska paradoxer. Det specifika seende som krävs för att kunna värdera och avgöra spegelbildens förvriddningar och omplacerande effekter, måste erövrats. För trots att distansen tycks underlätta reflektion, skapar den också ett kluvet jag.²⁹ I ett provrum iscensätts några av reflektionens rumsliga och identitetsskapande effekter. För vad sker när jag kliver in i en provrumshytt och möter min egen spegelbild öga mot öga? Vem framträder i spegeln? Är det jag? Hur kan jag ikläda mig den självbild med vilken jag är beredd att möta omvärlden? Frågan om vem jag är blir aldrig så intimt förknippad med förändring som i provrummet.³⁰

Provrummets spegel finns inte där för att bekräfta betraktarens självbild, utan som redan barnet lär sig, börjar hon föra en dialog, på liv och död, med sin spegelbild: "Spegel, spegel på väggen där, säg vem som vackrast i världen är?" Sällan ger spegeln i provrummet det svar som Snövits styvmoder är beredd att döda för – att betraktarens skönhet överglänsar alla andras. Eller skapar en liknande självkärlek som den Narcissus, utan att bry sig om ekots lockrop, böjd över vattenspegeln, är beredd att dö för. Individerna i provrummet, inte lika övertygade om sin skönhet, börjar sin vana trogen omkasta bilden framför spegeln: Hur ska jag kunna motsvara bilden av mig själv?

I provrummet ser det ut som om självreflektion direkt kan omsättas i handling och aktioner. Men en reflektion som kraftfullt både återkastar det förflutna och projicerar framtiden fixerar kroppen i en spegelloop.³¹ Lots hustru som kastar ett öga bakåt mot den brinnande staden där hon levit hela sitt liv, stelnar omedelbart till en saltstod, för evigt fångad mellan det förflutna och framtiden. Något liknande sker när Orfeus på väg upp ur dödsriket med sin älskade Eurydike vänder sig om; hon faller tillbaka in i den död han just befriat henne ur. I provrummets skoningslösa ljus erbjuds den förändring som låser kroppen mellan det förflutna och framtiden. Av med ett plagg, på med ett annat. Svetten lackar, håret spretar, kläderna korvar och magen skriker. Kroppen, med sin tyngd, doft, känslighet och ålder möter den tyngdlösa, doftlösa och kyliga spegelbild. Den levande mänskliga kroppen blir ett tecken på misslyckande, den är dödlig och oförmögen att uppnå det eviga livets estetiska ideal. Uppställningen framför spegeln illustrerar dualismen mellan kropp och själ och mellan verklighet och bild. Det seende ögat byts mot förnuftets skärskådande, ett förnuft som spegelvänder den mänskliga erfarenheten och fixerar den: försök följa dina ögonrörelser i spegeln. I provrummets spegel bevisades aldrig Descartes tes eftersom kroppens anpassning föregår det rena förnuftet.

Skogskyrkogården

Vi placerar speglarna på perrongens kvadratiska betongplattor tillsammans med inplastade texter och bilder från Skogskyrkogården, den plats som stationsnamnet hänvisar till. Skogskyrkogården är Sveriges mest kända begravningsplats och finns med på Unescos lista över världsarv. Hit färdas människor från hela värl-

den för att studera arkitekturen och betänka livets korta förlopp. Från den stilla perrongen hörs enbart regnets droppande medan vi tysta beskådar den dubbla verkan av bild och spegelreflektion. Vi blickar ut över området. Perrongen bildar en smal tunga höjd över industriområdets verksamheter och begagnade bilar, avskärmad med metallnät. Kanske är det i själva verket här på perrongen livets förlopp bäst kan betänkas, på vederbörligt avstånd ifrån Skogskyrkogårdens publika och välordnade natur?

Spegelns platslösa plats

Ett provrum fungerar som ett rumsligt utsnitt och en ram för den avgränsade funktionen att prova kläder, separerad ifrån men i direkt kontakt med det omgivande varuhuset. Varuhuset fungerar på ett liknande vis, men i större skala, och ramar rumsligt in en huvudsaklig funktion – att träna upp konsumenter.³² Varuhuset öppnar sig skenbart via skyltfönstren ut mot det omgivande stadsrummet där betraktaren kan förbereda sig för provrummet genom att jämföra den egna kroppens mänskliga drag med skyltdockans omänskliga. Provrummet och varuhuset är *heterotopier* – *andra platser*; rum, institutioner som avskiljs utifrån en specifik funktion, men som står i ett sär-skilt förhållande till samhällets sociala uppbyggnad. De både speglar och spegelvänder det omgivande samhället och påminner därmed om spegelbildens platslösa tillvaro.³³

Spegeln förflyttar och dubblar betraktaren som tvingas att reorientera sig och oavbrutet återskapa sig själv i illusionen, en intrikat och komplicerad process, beskriven av Foucault: "From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me, from the ground of this virtual space that is on the other side of the glass, I come back toward myself; I begin again to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am".³⁴

Dansarens övningsrum illustrerar denna heterotopi: "Spegeln tjänar i den klassiska dansträningen som medium för visuellt minne och imitation."³⁵ I en intrikat process spegelvänds dansarens blick mot "rummet bakom spegeln" där kommunikationen mellan dansare, pedagoger och koreografer pågår. *Genom* de speglar som klär rummets väggar kan dansaren fungera som sin egen publik samtidigt som hon repeterar och värderar sina rörelser i förhållande till andra dansares kroppar – spegelvänt. Dansarens strävan mot perfektion i danssalen sker utifrån sociala och kulturella uppfattningar om kroppen, som repeteras, förvrids och överdrivs inom professionen.³⁶ I scenrummet övertar publiken spegelns plats och dansaren värderar sina rörelser i publikens blick.³⁷

Heterotopier skapar illusioner och fungerar som en slags kompensation för det verkliga livets röra, virrvarr och abrovinscher. I provrummet och i danssalen kan den som speglar sig förbereda sig för mötet med publiken – i stads- eller scenrum.

Tallkrogen

Tallkrogen är inspirerad av en olympiastadions form och gatorna går runt vilket förvirrar oss. Via sms instrueras vi att ställa upp oss i nummerordning (?) för att springa maraton på Maratonvägen med våra speglar. Genom mörk materia, som om mörker vore





ett fysiskt hinder, springer vi med ryggsäckar, kassar och speglar. Enbart ljudet av skramlande nycklar, ett lätt flåsande och stegens klafsande på våt asfalt hörs. Vid en smal gata delar vi upp oss på ömse sidor för en stafett. Genom att fånga gatlyktans ljussken i spegeln försöker vi kasta ljus mellan speglar, i sicksack, från en sida av gatan till den andra. En dam tittar hastigt ut genom fönstret men tänder inte lampan ännu. Trafiken är nu igång på allvar och i en rondell blir det prisutdelning – vi ser det enbart indirekt – i speglarna fångas det allra första blå gryningsljuset.

Spegellandskapet

De speglar som samlar ihop och skapar en modern självbild, bryter samtidigt upp den; i skyltfönstren mångdubblas kropparna, blickarna flackar när den som ser blir sedd. Likt Alice träder individen in i Spegellandet och bilder förvrids, rörelser spegelvänds, ljus och reflektioner sprids ut.³⁸ Fönsterglas, speglar, reklam och vattenytor skapar ett kalejdoskop av ljus, ljud, oväsen, röster och skuggor som förändras av tid och rörelser. Risker att gå vilse är överhängande; att förlora orienteringen i rummet och tiden innebär att förlora en modern självbild av rationella vägval och orienteringsförmåga.³⁹

För den individ som lärt sig att styra sig själv via reflektion bygger stadens planering på att det inre och det yttre stämmer överens och att orienteringsförmåga och identitet hänger samman: att veta var du är betyder att veta både var du kommer ifrån och vart du är på väg.⁴⁰ Kraften i den projektionen visar sig som den visuella estetikens kraftfulla paradig. Överallt abstraheras den verkliga platsen vid byggnationer av generella, neutrala och objektiva rum, kontor, hem, skolor, gallerior och städer, som – oavsett lokala förutsättningar, traditioner, miljöer och sociala mönster – betecknar ordning och rationalitet. Där har var sak sin rätta plats och sitt rätta namn, samtidigt som varje individ, student, barn, kontorsarbetare och äldre spårlöst kan bytas ut mot någon annan.⁴¹ IKEA – där vi fann den massproducerade spegeln LOTS – kan fungera som en symbol för hur ekonomisk estetisk ordning organiserar blicken och begäret. Var än i världen blir konsumenten alltid lika vilseförd i varuhusets snitslade bana som via namngivna produkter styr kunden fram till kassan. I den vildmark där inget äger ett namn förlorar Alice riktningen och sitt namn. I hopp om att ljudet av någons namn kan få henne att minnas var hon är vänder hon sig till ett rådjurskid och frågar vad det kallar sig självt.⁴² Vem är jag?

Gubbängen

Ett skärande ljud av glas mot betong inleder utplaceringen av speglar på stationen. En snabb blick (vems?) en tanke uttrycks (av vem?) och ett beslut (vems?) genomförs; den smala trappan för barnvagnar rymmer precis en spegel på bredden. Korta fraser uttalas, speglar flyttas om, vinklar prövas och snart öppnar sig ytterligare ett rum bakom trappan. Spegelarna sticker upp ovanför trappkanten, någon tar långa kliv över dem och andra följer efter samtidigt som morgonens resenärer med vana steg tar sig upp i trappan bredvid. Spegelarna upprättar ingen distans, utan en tydlig närvaro i förhållande till den offentliga miljön – en varsamhet som en konsekvens av rummets förutsättningar. Försiktigheten förstärker morgonens rutiner som en följd av vanor på gränsen

till ritualer, det vill säga en serie stiliserade handlingar genom vilka tillvaron får form och mening. Både vardagens triviala rutiner och ritualens högstämda anspråk utgörs av repetitioner genom vilka tillvaron får struktur i ett mer eller mindre omedvetet kollektivt meningsskapande som tas för givet ända tills det bryts eller förstärks.

Reflektionens våldsamma effekter på omvärlden

Stephens behandlar den främmande kulturen och dess invånare som om de var spegelbilder i nöjesfältets spegelhus.⁴³ De förvrids och förminsas samtidigt som koloniserare, antropologer och missionärer drivs att omskapa allt de ser till sin avbild för att bekräfta sin egen självbild. Återigen en dubbelgångare som det reflekterande subjektet omplacerar och förflyttar via spegeln. Även idag beskrivs Afrika som ett återkastande av vår egen mänskliga historia. Spegelytans gräns blir därmed både rumslig och temporal och därför kan också Stephens, i likhet med andra upptäckare, utan att blinka, forsla föremål från ursprungsplatsen till den del av världen där man menar sig kunna betrakta dessa objekt på ett rättmätigt vis – som Historia. Genom denna förflyttning skapas också det tidsbegrepp där mänsklighetens förflutna inte enbart består av föremål utan även av de människor som bebor dessa platser – de är kvarlevor av tidigare kulturer eller ”lever på medeltiden”. Historiens krav på rumslig omflyttning både skapar och bryter en linjär tidslinje där utvecklingens riktning framåt kan hållas intakt medan samtidigheten förnekas.⁴⁴ Spegelbilden fungerar både genom att återkasta den andre som förfluten och projicera framtiden genom driften att omskapa alla till betraktarens avbild.

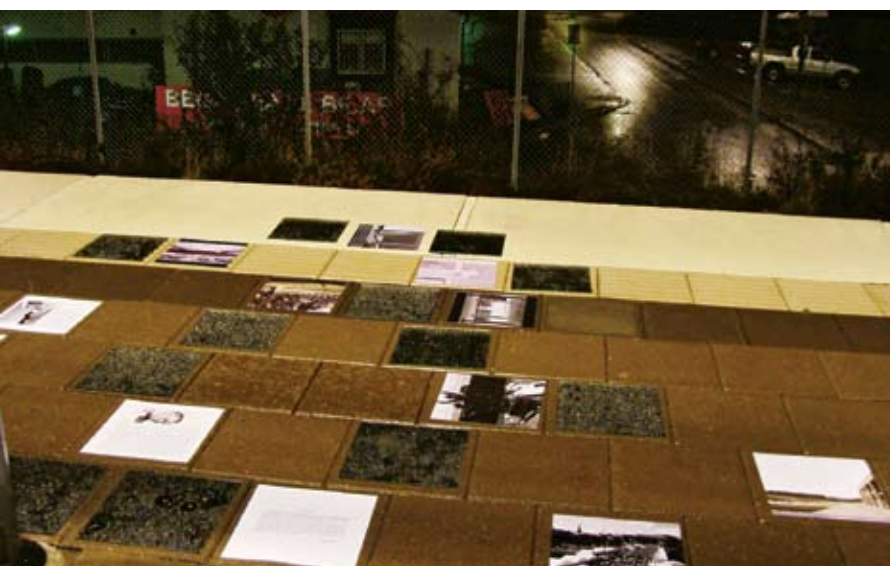
I den västerländska reseberättelsen skapas inte enbart en åskilnad mellan självbild och dem som befinner sig bortom spegelns gräns, utan även ett specifikt sätt att förstå spegelreflektionens omplacerade värld som medveten, förnuftig och universell.

Hökarängen

En serie skiftande monokroma färger i rött, grönt, orange, blått, rosa möter oss på Hökarängens perrong samtidigt som himlen antar en liknande monokrom klarblå färg. Alltmer folk på perrongen, någon läser i sin tidning och tittar förstrött upp då vi höjer speglarna framför våra ansikten och riktar dem mot färgpelarna. Även speglarna blir monokromer när de reflekterar pelarnas andra sida – en annan färg. Hanns Karlewskis konstverk från 1995 kan betraktas från både fram- och baksidan samtidigt. Från Hökarängen vänder vi tillbaka med alla andra passagerare på väg mot centrum. Det tar 10 minuter att återvända till Gullmarsplan. Vårt varv är utfört, vi slappnar av och ögonen faller ihop när de välkända ljuden och rytmerna vaggas till sömns.

Bärande på speglar i tunnelbanan agerar vi likt metaforer när vi sprider ut spegeleffekter på många händer. I en retorisk förflyttning från en kontext till en annan konfronteras metaforen reflektion med en spegelvärld bortom spegelns ram.

Frestelsen att uppfatta förflyttningen som ytterligare en visuell erfarenhet med synliga spegeleffekter, rumsliga spegelvändningar, projektioner, monokromer och ljuseffekter, motsägs av att synsättet inte fungerar här. Vi omsluts av de ljud och rörelser



Ovan tv: Skogskyrkogården. Ovan th: Gubbängen. Nedan tv: Tallkrogen. Nedan th: Hökarängen. Föregående uppslag: Spegellandet 1 till 7. Sid 136 överst: Barnspegel. Sid 136 nederst: *In the Mirror*, dansperformance av Kajsa Sandström. Följande uppslag: »Hur Jag konstrueras i spegeln«, arbete med studenter på Konstfack, Stockholm.



som markerar tågens ankomst och avgång medan sinnena skärps i den anpassning till rytmer och andras rörelser som en tunnelbaneresor innebär. Det finns ingen blickpunkt varifrån subjektet på tillräcklig distans kan betrakta sig självt eller få ihop en sammanhållen bild av det sammanhang vi kollektivt skapar. Under en resa med speglar i den tidiga gryningen, i sällskap av vänner och främlingar, i mörkrets tid med regnets inverkan sprids spegelrörelser ut i tunnelbanespåren som en svag *resonans* av röster, rytmer och rörelser.⁴⁵

Vilse i metaforen

Förflyttning av metaforens objekt från en kontext till en annan löser upp idén om att språket speglar eller motsvarar verkliga objekt och företeelser. Metaforer fungerar genom att de tas *ur* en kontext och förflyttas till en annan, vilket innebär att de även förflyttas, expanderar och destabiliserar förhållanden mellan språken och deras materiella referent.

Metaforen *reflektion* ligger djupt rotad i ett kulturellt och kolonialt arv. Trots forskningsresenärens kulturella blick och synvinkel, neutraliseras reflektionens våldsamma effekter av det grundläggande antagandet att kolonisatören eller forskaren enbart speglar verkliga förhållanden. Till skillnad från Odysseus,

som förlorar makten över åran för att han är en främling, omdefinierar forskningsresenären lokala objekt – mayamonumenten – genom att omplacera dem.⁴⁶ I likgiltigheten för en lokal kontext förändras hela landskapet när djungelns dolda föremål friläggs och förflyttas till museet där de, liksom Odysseus åra, byter funktion och mening. Spegelns funktion förändras när vi förflyttar metaforens objekt genom *Underjorden*, bortom den kända världens karta. Vilse i språkets spegeleffekter måste vi pragmatiskt navigera i det okända, bärande på speglar utan logik.

Långt ifrån ett speglande förhållande mellan språk och värld utgör metaforer dynamiska redskap som i förflyttning omformar situationer, verksamheter och begrepp.⁴⁷ Varken tänkande eller skillnaden i tänkandet sker i tanken – det speglade subjektet kan inte förändra sin spegelbild – utan det är i konfrontation med verklighetens krafter som tänkande blir till. Vid inträdet i akademien måste den konstnärliga praktiken visserligen omformulera objekt, metoder och processer i förflyttningen från en kontext till en annan, men det betyder knappast att konstnärliga forskare är tvingade att godta de speglar som erbjuds utan att destabilisera dess verkan eller ersätta dem med andra metaforiska redskap.⁴⁸ Reflektion riktar sig inåt medan ett praktiskt arbete med metaforer riktar konstnärlig forskning ut mot samhället samtidigt som det hierarkiska förhållandet mellan språkliga yttranden och rumsliga aktioner upplöses.⁴⁹

Noter

1. Citat sid. 124 i "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan" publicerad i *Robert Smithson: The Collected Writings* sammanställt av Jack Flam (1996) sid. 119–133. Ursprungligen publicerad i *Artforum*, september 1969.
2. Än idag tar atenaren en *metaphor* – buss eller tåg – för att ta sig till arbetet eller hem, enligt Michel de Certeau, "Spatial Stories" i *The Practice of Everyday Life*, (1984) sid. 115.
3. Metaforer som inte längre tolkas metaforiskt utan helt integreras i språkbruket brukar kallas döda, men i den inflytelserika *Metaphors We Live By* (1980) menar språkfilosoferna George Lakoff och Mark Johnson att metaforer konceptuellt och kulturellt strukturerar vårt förhållande till verkligheten. Vi lever helt enkelt våra metaforer.
4. Processer, berättelser och livets förlopp antar metaforiskt formen av en vandring med vägval, riktningar, underlag, fotarbete, kartbruk, orienteringspunkter, gränsövergångar mm.
5. Historiskt-filosofiskt står logos – ordet, det abstrakta och förnuftet – för det sanna, medan det kroppsligt materiella är det skenbara. Se Adriana Cavarero (1995) *In spite of Plato. A feminist rewriting of ancient philosophy* och Karen Barad (2007) *Meeting the Universe Halfway – quantum physics and the entanglement of matter and meaning*.
6. Se "Efterkonstruktion" sid. 294f i *Konsten att gunga – experiment som aktiverar mellanrum*, Monica Sand (2008).
7. Se "Bilden av tänkandet" i *Glänta* 4.03-1.04 – *Aiolos* 24, (2004) sid. 22-54, översatt från Deleuze avhandling *Différence et répétition* (1968).
8. I *Att se vetenskapen med konstnärens optik, men konsten med livets*, betonar Fredrika Spindler (2004), med Nietzsche, kunskapandets ständiga kroppsliga anpassning till omvärlden.
9. I "Konsten att forska – en fråga om rumslig avhängighet" i Sand (2008) sid. 23-75 visar jag att rumsliga förhållningssätt, snarare än teoretiska, formar forskningspraktikers verksamhet.
10. Beskrivning av hur ett sådant arbete kan gå till i Laura Ruggeri i "The Poetics of Urban Inscription. From metaphorical cognition to counter-representation" ur *Critical architecture*, ed. Jane Rendell [et al] 2007.
11. Själva tänkandet beskrivs ofta i rumsliga metaforer: tankekonstruktioner, grunda, förankra, sätta upp gränser, befäster tänkandet utifrån de bofastas rumsliga villkor på bekostnad av nomadiska. Se "Att förlora fotfästet. Om tänkandets territorier" av Fredrika Spindler i *Utforskandets arkitektur* (2006) sid. 107-117.
Robert Smithsons konstnärliga arbete utgör en oavbruten rörelse mellan språkliga och materiella konstruktioner till exempel i dialektiken mellan *Site-Nonsite* sid. 152f, förhållanden mellan jord och medvetande i "Mirror-Travel" och mellan språk och byggnadskonstruktioner i "Language to be Looked at and/or Things to be Read" sid. 61 eller i "A Museum of Language in the Vicinity of Art" sid. 78.
12. *Spegelresa 2009* var en del av det två-åriga konstnärliga forskningsprojektet *Gå vilse med punktlighet och precision* (en postdok finansierad av Vetenskapsrådet och förlagt till Konstfack 2009-2011) med syftet att utifrån konstnärligt historiska metoder och processer studera hur en nutida rädsla för att gå vilse organiserar stadsbyggnad, teknik, varseblivning och kulturell självbild.
Färdledare: Monica Sand. Deltagare: Karin Andersson, Ricardo Atienza, Tova Björkquist, Camilla Carlberg, Jonatan Habib Engqvist, Charlotta Fredriksson, Per Hasselberg, Anna Hult, Nina Hällgren, Elisabet Jonsved, Daniel Koch, Andreas Nobel, Liselotte Olsson, Hanna Palmgren, Ebba Theorell och Sofia Waara.
Se *Spegelresa 2009* (kort version) <http://www.vimeo.com/10973573> och en längre version <http://www.vimeo.com/9726874>.
Se även kollektiv reseskildring: Sand, Monica m.fl i *Spegelresa – i Robert Smithsons fotspår: från Gullmarsplan till Hökarängen* i Paletten nr 3-4 2010, sid. 68-72.
13. Se "Paths and Measures: Epic Space and the Odyssey" sid. 82, av Alex C. Purves (2011) i *Space and Time in Ancient Greek Narrative*, sid. 65-96.
14. I själva verket befinner sig Odysseus på marken när han beger sig inåt landet och av de stationer vi färdas mellan ligger enbart Gullmarsplan under jord och övriga ovan. Men vi beträder *Undervärlden* genom att vi träder utanför den kända kartans område.

15. Planeringen av resan skedde utan de speglar som användes först vid den gemensamma resan. Vid varje station instruerades gruppen av de två personer, som förberett den specifika stationen, om hur speglarna skulle användas eller placeras. På det sättet blev utförandet öppet fram till genomförandet.
16. Smithson skriver att han förflyttar 12 speglar medan bilddokumentationerna visar olika antal, ibland 13 eller 14.
17. Reseskildringen *Incidents of Travel in Yucatan*, John L. Stephens gavs ut 1868.
18. Smithsons speglar mätte 12 inches (en inch är 2,54 cm) och bildade en kvadrat med sidan 30,48 cm. Våra speglar med namnet LOTS köptes in på IKEA och mätte 30x30 cm.
19. Smithson använder likgiltighet som ett estetiskt förhållningssätt; landskap vecklar ut sig fragmentariskt och påverkar förmågan att se, Flam (1969). Se även "Likgiltighetens landskap – Mind the gap" av M. Sand, i *Vetenskapsrådets årsbok konstnärlig FoU 2012*.
20. Se träsnitt i Jennifer L. Roberts (2004), *Mirror-Travels: Robert Smithson and History* sid. 49-51.
21. Roberts (2004) sid. 90-92. Ursprungligen publicerades Roberts (2000) text med titeln "Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán", i *The Art Bulletin*, Vol 82, No 3 (Sept) sid. 544-567.
22. Stephens (1868), sid. 107-118 och Roberts (2004) sid. 107-118.
23. Roberts (2004), sid. 96.
24. Henri Lefebvre (1991) *The Production of Space*, sid. 181-188.
25. Forskare menar att experiment visat att schimpanser, bonoboer, orangutangar, delfiner, elefanter och skator kan lära sig att förstå att det är sig själva de ser i spegeln. "Skatan klarar spegeltestet" av Per Snaprud i *Forskning och Framsteg* nr 7 2008.
26. Se *Att färdas under dödens tecken. Frazer, imperiet och den försvinnande vilden* av Patricia Lorenzoni (2008). I en odyssey av metaforer – spegelbild, utveckling, upplysning kontra mörker – framträder västvärldens våldsamma aktioner i mötet med andra kulturer. Lorenzoni menar att modernitet förutsätter kolonialism.
27. Michel Foucault (2003 [1975]), *Övervakning och straff. Fängelsets födelse* och *Powers of Freedom* av Nikolas Rose (1999).
28. Se *Art as experience* av John Dewey (1980 [1934]).
29. I den här artikeln räcker inte utrymmet för att fördjupa sig i det psykoanalytiska paradigmet som grundlagt självreflektionens genomslag i såväl hem som samhällsliv. I *Anti-Oedipus – Capitalism and Schizophrenia* från 1972 diskuterar Deleuze & Guattari (självpsykoanalytiker) psykologins individproducerande mytologier och metoder som en förutsättning för kapitalismens framgångar.
30. I forskarutbildningskursen *Konst och nya media* på Kungl. Konsthögskolan, Stockholm: *Remote Experience 2003-2004*, undersökte vi vad som skedde i ett provrum. Arbetet övergick snart i konstruktionen av egna provrum – öppna eller slutna – där vi lät spegeln byta funktion; från att reflektera jaget till att projicera omvärlden på gestalten i provrummet.
31. Sätt upp två speglar mitt emot varandra och placera dig själv däremellan.
32. Se *Structuring Fashion: Department Stores as Situating Spatial Practice* av Daniel Koch (2007).
33. I *Of Other Spaces, Heterotopias* av Michel Foucault (1986 [1967]) övers. Jay Miskowicz, i *Diacritics a review of contemporary criticism*, nr 1 volume 16, sid. 22-27 ger Foucault exempel på heterotopier, bland annat transportmedel; båtar och tåg, platser för avkoppling; caféer, biografier, stränder, kulturella upplevelser; kyrkor, teatrar, museer, bibliotek.
34. Citat Foucault (1986) sid. 24.
35. Samtal med dansaren och koreografen Kajsa Sandström.
36. Se *Ballet across borders: career and culture in the world of dancers* av Helena Wulff (1998).
37. Sandström upphävd gränsen mellan övningsrum och scenrum när hon bjöd in publiken i danssalen (Residence Botkyrka och Dansens Hus 2010). Publikens roll som värderande spegel, utan att själva synas, vändes mot dem som befann sig framför men såg sig själva bakom dansaren, som dubblerades. Med ytterligare bärbara speglar mångdubblades rörelser, kroppsdelar och rumsligheter medan dansaren, som annars sällan talar på scen, visade och berättade om speglens problematik och magiska effekter.
38. Alice kliver in genom en spegel till Spegellandet i *Alice through the Looking-Glass and What she Found there* av Lewis Carroll, illustrerad av Helen Oxenbury (2005). Boken skrevs ursprungligen 1871.
39. Se *Gå vilse med punktlighet och precision. En guidebok A-Ö* av M. Sand (2011) Arkitekturmuseet.
40. Om konsten att orientera sig se "Desorienterad med teknisk precision" av M. Sand, Under strecket, *Svenska Dagbladet*, (2011-10-09).
41. Frågan är om till och med stadsplanering utgör reflektionens cirkelbevis där det som representeras är en representation av det representerade: Är det den geometriskt ordnade eller den organiskt framväxta staden som bäst överensstämmer med hur människan orienterar sig i rummet och motsvarar människans inre kompass denna rumsliga organisation? Se Maria Hellströms (2006) avhandling om politiska konflikter mellan estetisk visuell ordning kontra den formlösa taktik de boende utövar som tar det byggda och sociala rummet i besittning: *Steal this place: the aesthetics of tactical formlessness and "The Free Town of Christiania"*.
42. Se sid. 66-68 i *Alice through the Looking-Glass*.
43. Hela det här stycket är inspirerat av Lorenzoni (2008) exempelvis sid. 75, sid. 187ff och sid. 250.
44. Lorenzoni (2008) sid. 77ff.
45. *Resonans* är, i likhet med *reflektion*, ett fysikaliskt fenomen men inte visuellt. Vid resonans överförs energi mellan svängande system, som till exempel den mänskliga kroppen, vars röst, ljud och förflyttningar sätter rum och plats i rörelse. Resonans som tänkande utgörs av ett distanslöst kroppsligt, materiellt, kollektivt och rörligt förhållande. Visserligen finns det likheter mellan resonans och reflektion; även här sker en återkastning (re-sonore=återljuda) men om reflektion sker i form av en visuell avbildning som ett subjekt samtidigt kan rikta sig mot (fokusera) och befinna sig utanför, fungerar resonans snarare genom att subjektet deltar i, påverkar och uppfattar en samtidigt omslutande och utspridd atmosfär av alla ingående rumsliga, perceptiva och föreställda aspekter som sprids ut och återkommer i ständigt nya, oberäkneliga kombinationer och relationer (exempelvis ljud; eko, återklang, rörelse: vibrationer, taktilitet, underlagets material, fotfäste mm). Den stora skillnaden handlar om att reflektion är en individuell språklig efterkonstruktion medan resonans försätter varje subjekt i en pågående kollektiv situation där rumsliga förhållanden direkt svarar an (an-svar) mot kropparna som rör sig och rösterna som uttrycker sig – *resonerar*. I ett konstnärligt forskningsprojekt, placerat på Arkitekturmuseet (Vetenskapsrådet 2011-2014): *In Situ-aktion: resonans, improvisation och variationer av offentliga platser* är syftet att lekfullt experimentera med *resonans* som metafor för det dynamiska förhållandet mellan kropp, rörelse, rytmer och rumsliga förutsättningar och föreställningar. Se några exempel: *Pendalexperiment, Resonance, Resonance 2*, på www.vimeo.com/album/1617161 eller *Rösträtt/Urban Improvisers, Voices from the Underground* med flera på www.vimeo.com/user3255101/videos.
46. Kolonisering utgår bland annat ifrån att kunskap skapas i centrum, dit föremål, döda och levande människor och natur förs för att bli kunskap. Se Stefan Jonson (2001) *Världens centrum, en essä om globalisering*.
47. Karin Barad (2007:71-94) diskuterar Donna Haraways förslag om att istället för reflektion använda en annan fysikalisk process - *diffraction* - som tankemetafor, som till skillnad från reflektion inte handlar om att spegla verkligheten utan om att påverka och förändra den.

48. Se fotnot nr 39 om *resonans* och ”Metod – om att gå tillväga” i *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden*, Vetenskapsrådets årsbok 2009, Konstnärlig FoU, sid. 44-59. I historiskt konstnärliga gå- och kartlägningsprocesser kan metaforers pragmatik utnyttjas som metodiska erfarenheter av en ny stad och pågående arbetsprocesser: genom att ta ett steg i taget, göra vägval, föras på villovägar, ta genvägar, gå igenom ett problem, gå i cirkel osv.
49. Esa Kirkkopelto citeras i Sven Ahlbäck (2010) ”Research in Art and Design in Finnish Universities. Sammanfattning av en utvärde-

ringsrapport”, i *Forskning och kritik – granskning och recension av konstnärlig forskning*, Vetenskapsrådets årsbok 2010, *Konstnärlig FoU*, sid. 40. I korta drag tar Kirkkopelto fram en betydelsefull skillnad mellan konstvetenskap och konstnärlig forskning, som handlar om utgångspunkter och perspektiv. Av tradition studerar konstvetenskap konst och konstnärliga processer som del av och i förhållande till ett specifikt samhälle, medan konstnärlig forskning aktivt förhåller sig till samhället via konstnärliga processer och uttrycksformer, en skillnad snarare i metodik än tematik.



Utifrån det disparata, ostyrda och energiska arbetet uppstod en lust att skapa en tidskrift. Efter viss diskussion fick tidskriften namnet *Psykoanalytisk Tid/Skrift*. Att skriva tar tid och tiden påverkas av skriften. Att skriva i tiden är att gestalta den, också utifrån tidens obehag.

Per Magnus Johansson, ur den inledande texten i det första numret av *Psykoanalytisk Tid/Skrift*, nu *Arche*, mars 2002.

Rättigheter s 2, Wikimedia Commons (WiC)/National Gallery, London; s 5, WiC/Philipp Weigell; s 6, fotomontage Kalle Danielsson; s 9, 191, 192, 195, 196, 199, 200 bild 2 och 4, Edra; s 20, 208, foto Per Magnus Johansson; s 28 tv, WiC; s 28 th, WiC/foto Rudolf Krziwanek; s 32, WiC/målning Hermann Nigg; s 39, WiC/bearbetning Ephraim Moses Lilien; s 54, 57 ö tv, WiC/Bibliothèque nationale de France, illustration Henri Meyer; s 57 u, WiC/foto Heinrich Hoffman/Deutsches Bundesarchiv; s 57 ö th, WiC; s 58 ö, Bibliothèque nationale de France, Agence Meurisse; s 58 u, Bibliothèque nationale de France, Agence Rol; s 61, WiC/illustration Fortuné-Louis Méaulle et Lionel Royer; s 80, 81, The Freud Museum, London; s 82, ullstein bild/foto Digne Meller Marcovicz; s 90, teckning Lennart E.H. Räterlinck; s 93, 96 ö, 105, 110, 113, 114, 117, foto Sara Westin; s 94, Wikipedia Creative Commons (WiCC)/foto Brocco Lee; s 96 u, WiC; s 98 ö, WiC/foto F. Hartmann, s 98 u, WiC; s 130 ö, s 133 u tv, s 133 th, s 136 ö, s 138, s 141 ö th, s 141 u th (2 bilder), foto Monica Sand; s 130 u (5 bilder), s 133 ö tv, s 133 mitten, s 141 ö tv, s 141 ö mitten, s 141 u tv (2 bilder), foto Ebba Theorell; s 136 u, foto Bengt Gustafsson; s 139, foto Sten Hellman; s 142 ö, foto Behzad Noori; s 142, bild 2 uppifrån, foto Hans Carlsson; s 142, bild 3 uppifrån, foto Ulrika Blom; s 142 u, foto John Astbury; s 150, s 156 ö th, s 156 u, s 162, s 165 ö, s 169, s 170 u, s 171 ö, s 172 ö, s 173, s 177, s 178, s 179, s 180 th, s 181 ö th, s 181 mitten th, s 181 u, s 182, s 185, s 187, Archives Fondation Le Corbusier, Paris; s 155 ö, Foto Ottica »Faliva«, Cremona; s 155 mitten, s 161 ö tv, s 161 u th, foto Johan Linton; s 155 u, s 159 u, s 161 ö th, s 165 mitten, s 165 u, s 170 ö, foto Mogens Krustrup; s 156 ö tv, s 159 ö, s 161 u tv, Mogens Krustrups arkiv (MKA); s 166 ö, WiC/foto Hans A. Rosbach; s 166 mitten, WiC/Ghulam 'Ali Khan; s 166 u, WiCC; s 171 u, WiC/foto Henri Béchard/National Media Museum; s 172 u, WiCC; s 174, Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds; s 180 th, WiC; s 181 ö tv, Giorgio Vasari, *Le vite* (1568); s 181 mitten tv, Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562); s 188, s 191, s 192, s 195 ö, s 195 mitten tv, s 196 u, s 199 mitten, s 199 u, s 200, bild 2 uppifrån, s 200 u, Edra; s 195 mitten th, WiC; s 195 u, WiC/foto Carlos Ponte; s 196 ö, s 199 ö, Poltronova/Archizoom; s 200 ö, WiC; s 200, bild 3 uppifrån, WiC/Ferdinand Max Bredt; s 203, Edra/foto Olinto Cioni; s 204, Giorgio Vasari/Centro Studi Storico Artistici, Arezzo (CSSA)/The British Museum; s 207, Giorgio Vasari/CSSA/Gallerie fiorentine.

Tack till Adam Krustrup, Nivå, Danmark; Benedetta Cerutti, Valerio Mazzei, Massimo Morozzi & Edra, Milano; Arnaud Dercelles, Michel Richard & Fondation Le Corbusier, Paris; Lizzie Cooper, Rita Apsan & The Freud Museum, London; Francesca Guidotti, Roberta Meloni & Poltronova, Montale, Toscana.