

---

---

# Inledning

Sedan forntid är landremsan där Nilen möter bergig öken idealisk att bebygga. Där människor bor bildas soptippar. En sådan, som började grävas ut 1896 i ruinstaden Oxyrhynchus, har visat sig rymma hundratusentals papyrusfragment från 300-talet f.v.t. till 600-talet e.v.t. – ett Pompeji av handlingar och litterära texter, ett eldorado för klassisk filologisk forskning. En närbelägen fyndort är det antika Hermopolis, trolig fyndplats för det fragment på pergament som Lars-Håkan Svensson ägnar sitt bidrag i detta nummer av *Divan*. Hämtad ur Euripides *Kretensarna* försvarar drottning Pasifae, hustru till Minos och mor till Minotaurus, sitt liv i den monolog som återstår av denna i övrigt förlorade tragedi.

Nina Weibull har skrivit en brett anlagd essä som tar ett personligt grepp om att möta *Medea*, och följer hennes gestalt genom konst- och litteraturhistorien, från dess antika ursprung, skriven för scenen av Euripides på 430-talet f.v.t., till våra dagar.

Bland texterna om *Medea* finns också rent skönlitterära bidrag. Sara Gordan tolkar *Medea*-myten handfast och ger röst åt en åldrad *Medea* i en svensk nutid, ännu förföljd av sina gärningar. I Linda Örtenblads suggestiva novell *Key West Cemetery* beskrivs ett sökande under ett kyrkogårdsbesök, bland sval marmor i brännande sol.

Att casta *divan* Maria Callas som *Medea* ledde till djup vänskap mellan henne och regis-

sören-poeten-konstnären Pier Paolo Pasolini. Kvar finns brev, dikter, och ett märkligt porträtt. Men framför allt kunde hennes tysta posturer gestalta hur ensamt det är att byta från en civilisation till en annan, att möta helt nya spelregler.

Två av numrets litterära bidrag skruvar ner utlevelsen, i stället för att leva ut hämnden. Charlotte Qvandt, som till vardags, förutom att vara poet, arbetar med brottsoffer, låter skottet som aldrig avlossas bli minnesvärt. Vilket korresponderar med Isabella Nilssons estetik: i en meditation över skrivandets relation till gemenskap och ensamhet skildrar hon resan från och till dessa poler, och placerar även en soffa – den kan vara analytikerns eller moderns – någonstans där emellan.

”Om Freud hade varit mindre upptagen av *Oidipus* och mer uppmärksam på *Medea* när han anmärkte att aggression ’bildar botensatsen i alla vänskaps- och kärleksrelationer mellan människor’ skulle han säkert inte ha lagt till: ’kanske med ett enda undantag, nämligen moderns förhållande till sitt barn av mankön”, skriver Nicole Loraux, antikhistoriker och filolog. I texten ”Svart ursinne” inbjuder hon läsaren att ta del av sin tolkning av hur gudinnor och jordiska mödrar i den klassiska antiken agerade med förtvivlan och ursinne mot maktfullkomliga övergudars och makars ensidiga beslut.

*Redaktionen*

---

## Eva Hesse (1936–1970): oavsiktligt, oväntat och okänt

Linjer som frigörs i rummet och blir till kropp är ett huvudtema i Eva Hesses skapande under tio år av experimenterande med okonventionella och påtagligt instabila material. Primära grafiska element antar monumental form – hängande ”rep” från oval ”ögla” (Moderna museet) – eller växer till tungt trassligt tågvirke av metallclipsarmad latex med ohämmad förgrening åt olika håll och noll given innebörd. Lika gärna kan objekten bilda en koreografi av öppna kärl med alabasterlika väggar, en uppvisning av koncentrerad tystnad, som i *Repetition Nineteen III* (1968, se marginalbild denna sida). Det är ett konstnärskap som gäckar betraktaren genom att varje objekt förhåller sig ogarderat vidöppet för tolkning. Grafisk skärpa präglar verket *Metronomic Irregularity I* (1966), se detta nummers omslag. ”Metronomi” inbegriper ”måt” och ”regel” (förutom den mer förtäckta referensen till *mètre*, ”moder”) och betraktaren kan tänkas förvänta sig en uppvisning av auktoritet och ordnad stadga. Men i glappet mellan de stående svarta pannåerna löper ett hoptrasslat gytter av tunna trådar som snarare betecknar ett orosläge, ett oklart ögonblick vars allvar lätt går ett roat öga såväl förbi.

I sin analys av *Metronomic Irregularity* nämner Briony Fer betydelsen av logiken i kombinationen av horisontal och vertikal struktur, en ständigt tillämpad princip i 1960-talets minimalistiska modernism. Med stöd i Hesses kommentar om denna grundform som ”begriplig och begripen” citerar Fer hennes starka betoning av en rörelse i motsatt riktning: ”Det är den okända storheten (*quantity*) som jag vill utgå från och gå till. Som ett ting, ett objekt, tillträder den sitt icke-logiska ’själ’. Den är

någoting, och ingenting” (Fer, 2002, sid. 59). Fer förbinder Hesses uttalande med tidiga inslag i hennes liv och till kleinianskt tänkande om barnets omedvetna, djupt ambivalenta fantasier om modersobjektet. Efter en pogrom 1938 hade Eva Hesse jämte sin syster skickats från Hamburg till Amsterdam, och efter en tid av upplevd övergivenhet vidare, med föräldrarna, till en fortsatt vansklig tillvaro i USA. Modern var ”där, och inte där” (Nemser, 2002, sid. 2) fram till sin död 1946. 1966, året för *Metronomic Irregularity I* och *II* och utställningen ”Eccentric Abstraction”, dog Hesses far. Det ger Fer utrymme att i versionerna av detta verk se ett utflöde från medvetandets ”undersida” i ett förnyat försök från Hesses sida att finna uttryck för ett tomt limbo, ett oformulerbart ”ingenting”.

Några år senare tar installationen *Contingent* (1969, bild sid. 50), översinnligt eterisk och samtidigt påtaglig, rummet i anspråk med sällsam närvaro. Titeln pekar mot akten att röra vid, men antyder samtidigt spår av något som inträffat. Vilka egenskaper uttalar titeln och tillskriver de åtta svävande, oberörbara skepnader som äger rummet med sin synlighet? ”Contingent” antyder aspekter som det oväntade, det oavsiktliga och slumpmässiga. ”Jag är intresserad av att belysa en okänd faktor i konsten och en okänd faktor i livet”, sa Eva Hesse i en intervju, publicerad i maj 1970, strax före hennes alltför tidiga död (Fer, 2002, sid 96, noter 17 och 18). Hon kunde ha tillagt: ”... och att visa på de språkliga begreppens ringa förmåga att synliggöra och ge form åt en okänd faktor i rumslighet, så som vi tror oss begripa den”.

Nina Weibull



*Repetition Nineteen III*, 1968, fiberglas och polyesterharts, 19 delar, varierande h: 48,3–51,4, diam 27,9–32,4, The Museum of Modern Art, New York. © The Estate of Eva Hesse. Courtesy Hauser & Wirth.

Fer, B., ”Bordering on Blank. Eva Hesse and Minimalism”, 2002, samt Nemser, C., ”A Conversation with Eva Hesse”, båda i Eva Hesse, OCTOBER files 3, The MIT Press, Cambridge, Mass. och London, 2002.