



DOBIS SALCEDO. *Untitled / Sin título*, 1992. Madera, concreto y metal / wood, concrete and metal
Colección privada, Nueva York, cortesía de Alexander y Bonin

**EL TRABAJO
QUE HA
COMENZADO**

**THE WORK
THAT
HAS BEGUN**

**POR / BY
EVERLYN NICODEMUS**

«¡Mira, un negro!» Era cierto. Me hizo gracia. «¡Mamá, mira al negro! ¡Tengo miedo!» Así es como el gran pensador revolucionario y psiquiatra Frantz Fanon, que entonces era un estudiante que había viajado desde Martinica a París para asistir a la Sorbona, cuenta en *Black Skin, White Masks* (Piel negra, máscaras blancas) su primer encuentro con el racismo europeo¹. «Ese día, escribe, me sentí maltratado. [...] Me había convertido en un objeto.»

En el siguiente capítulo de este maravilloso libro, titulado «El negro y la psicopatología», generaliza esta experiencia: «un niño negro normal, que ha crecido dentro de una familia normal, se convertirá en anómalo en cuanto tenga el menor contacto con el mundo blanco»². ¿Cómo es esto posible, se pregunta, si no hay un trauma real, ningún evento traumático detrás, si, por poner un ejemplo, el niño nunca ha visto a hombres blancos golpear o linchar a su padre? El autor explica que se trata de toda una herencia de racismo y de un mito predispuesto sobre el negro. Los negros están inscritos en la imaginería popular occidental, en los libros de cómic, entre otros. Evocan una agresiva catarsis colectiva. Fanon hace referencia aquí al cruel impacto de una cultura popular blanca ampliamente extendida que está llena de imágenes denigrantes de los negros, y sobre lo que el académico holandés Jan Nederveen Pieterse escribiría veinticinco años más tarde en un estudio revelador titulado *White on Black*³ (Blanco sobre negro). Al estar en contacto con esta imaginería, más de un negro se ha vuelto anómalo, en el sentido de que ha interiorizado esta difamación gráfica en sus imágenes internas.

UN TRAUMA COLECTIVO NEGRO

Hoy en día utilizaríamos el término «traumático» al hablar de este proceso. De hecho, Fanon conocía bien los estudios sobre la histeria y el trauma de Sigmund Freud, que abrieron la investigación sobre este asunto, y habló explícitamente sobre el trauma colectivo de los negros. Esta observación de amplio alcance, que también tiene implicaciones para poder comprender la cultura negra, ha sido pasada por alto con frecuencia, dado que el psicoanálisis tradicionalmente ha tratado sobre todo la psique blanca y la psique individual. Fanon comentó que «Freud y Adler, incluso el cósmico Jung (que, en mi opinión, le permitió pensar en términos del subconsciente colectivo), no tuvieron en consideración al negro en ninguna de sus investigaciones»⁴.

El trauma se ha convertido hoy en una noción en todo el mundo. En la actualidad es ampliamente conocida la existencia de heridas invisibles inflingidas sobre la psique debidas a un estrés insoportable ya sea repentino o durante un largo periodo de tiempo. El síndrome de estrés postraumático, PTSD en sus siglas en inglés, es el modo más grave en el que se presentan los síntomas, que, por ejemplo, han causado estragos con frecuencia entre los veteranos del Vietnam, y que además se reconoce como un problema serio, psiquiátrico, social e incluso político. Sólo es necesario hacer una comprobación en Internet para ver la gran escala del problema.

UN PERRO LOCO COMO ILUSTRACIÓN TRAUMÁTICA

La conciencia del trauma también ha entrado a formar parte de la crítica cultural con una nueva escuela de estudios literario-psiquiátricos del trauma que se inició en Estados Unidos en la década de 1990 y que trata sobre el modo en que el trauma puede interferir en la producción de los autores. Yo consideraba que las observaciones de Fanon eran cruciales para un enfoque menos centrado en occidente cuando en 2001 escribí un ensayo sobre el trauma y la producción cultural, transfiriendo de forma tentativa el análisis desde

¹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Piel negra, máscaras blancas), Pluto Press, 1986, pág. 112. (Originariamente publicado en francés, 1952.)

² *Ibid.*, pág. 143.

³ Jan Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, 1992.

⁴ Frantz Fanon, *op. cit.*, pág. 151.

"Look, a Negro!" It was true. It amused me. "Mama, see the Negro! I'm frightened!" That is how the great revolutionary thinker and psychiatrist Frantz Fanon, then a student coming from Martinique to Paris to study at the Sorbonne, tells in *Black Skin, White Masks* about his encounter with European racism.¹ "On that day," he writes, "I was battered down. (...) I made myself an object." In the following chapter in that marvelous book, a chapter he calls *The Negro and Psychopathology*, he generalizes the experience.

"A normal Negro child, having grown up within a normal family, will become abnormal on the slightest contact with the white world."² How come, he asks, if there was no real traumatism, no traumatizing event behind? If, for instance, the child never has seen his/her father beaten or lynched by white men? It is about a whole legacy of racism and of a biased myth about the Black, he explains. They are inscribed in western popular imagery, in comic books and so on.

They evoke an aggressive collective catharsis. Fanon refers here to the vicious impact of a widespread white popular culture full of denigrating pictures of the Blacks, about which the Dutch scholar Jan Nederveen Pieterse some twenty-five years later would write a revealing study called *White on Black*.³ In contact with this imagery many a Black has become abnormal in the sense of internalizing its graphic defamation into inner images.

A BLACK COLLECTIVE TRAUMA

Today we would use the term "traumatic" for this process. And indeed, Fanon was well acquainted with the studies into hysteria and trauma by Sigmund Freud, which initiated the research on trauma, and he talked explicitly about a collective trauma of the Blacks. This far-reaching observation with implications also for our understanding of black culture has often been overlooked, as psychoanalysis has a tradition of predominantly dealing with white and individual psyches. Fanon made the remark "that Freud and Adler and even the cosmic Jung (who allowed him to think in terms of a collective subconscious, my commentary) did not think of the Negro in any of their investigations."⁴

Trauma has today become a global notion. The awareness of the invisible wounds imposed on the psyche by sudden or longtime unbearable stress is nowadays widespread. Post Traumatic Stress Disorder, PTSD, the most critical form of symptoms that for instance has frequently inflicted havoc upon traumatized Vietnam veterans, is acknowledged to be a serious psychiatric, social and even political problem. It is enough to check on the Internet to see its large scale.

A MAD DOG AS TRAUMATIC ARTWORK

The awareness of trauma has also entered cultural criticism with a new school of literary/psychiatric trauma studies that emerged in the U.S.A. in the Nineties, and which deals with how trauma can interfere in authors' production. I considered Fanon's observations to be crucial for a less western-centric approach when I wrote an essay on trauma and cultural production in 2001, tentatively transferring the analysis from literature to visual art. The essay was published at this turn of the year 2004/2005 in the volume *Over Here* by The New Museum of Contemporary Art in New York and MIT.⁵

¹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, 1986, p. 112. Originally in French, 1952.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Jan Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, 1992.

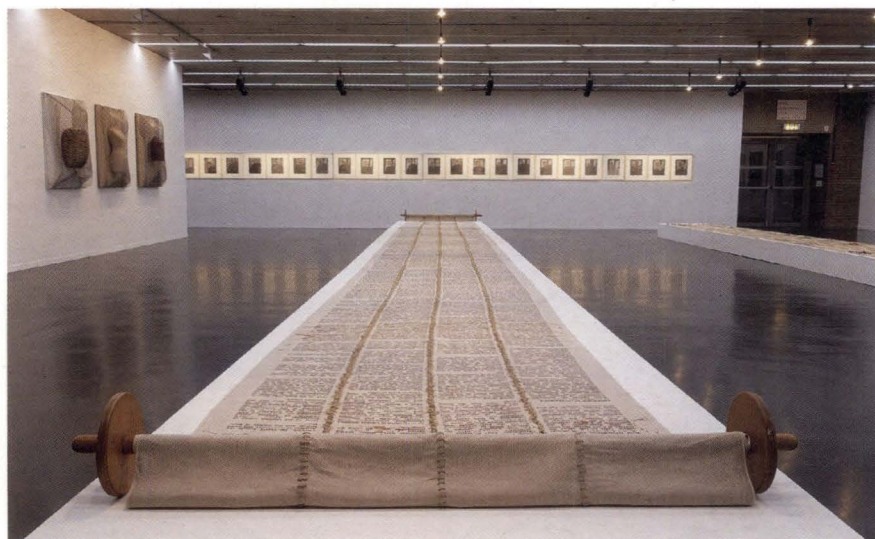
⁴ Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 151.

⁵ *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, ed. Gerardo Mosquera & Jean Fisher, The New Museum of Contemporary Art, New York, and mrr, 2004/2005, pp. 258-277.

la literatura al arte visual. El ensayo se publicó entre finales de 2004 y principios de 2005 en el volumen *Over Here* del New Museum of Contemporary Art de Nueva York y el MIT⁵.

Mientras lo escribía, también me sentía fascinada por la teoría de un trauma colectivo aún mayor, que dio origen a la modernidad, el que Kevin Newark desarrolla en una de las antologías pioneras de los estudios del trauma, *Trauma. Explorations in Memory* (Trauma. Incursiones en la memoria), editado por Cathy Caruth (1995). Conecta con Baudelaire y Walter Benjamin y con la observación de este último sobre cómo la abrumadora cantidad de nuevas impresiones producidas en el siglo XIX por la rápida industrialización descompone la narrativa tradicional, dado que ya no es capaz de expresar la nueva realidad. De este modo, esto causa un trauma cultural, lanzando a los autores hacia el shock y la deconstrucción en su búsqueda de un lenguaje moderno⁶.

Su teoría, que consideré a primera vista más bien arriesgada, me pareció mucho más plausible cuando, a modo de experimento, comenté una serie de producciones artísticas del siglo XX, analizándolas desde el punto de vista del testimonio del trauma. Una de estas manifestaciones artísticas era la famosa interpretación del perro loco del artista ruso Oleg Kulik. En mi análisis la consideré una expresión traumática, lo que me confirmó el propio artista cuando le pregunté al respecto.



EVERLYN NICODEMUS. Vista de la exposición *Crossing the Void* (Cruzando el vacío), en el C. C. Strombeek, 2004, con la obra *Reference scroll on genocide, massacres and ethnic cleansing* (Recorrido de referencia por el genocidio, las masacres y la limpieza étnica) y al fondo la serie de dibujos *The Object* (El objeto), 1988 / View from the exhibition *Crossing the Void* at C.C. Strombeek, 2004, with *Reference scroll on genocide, massacres and ethnic cleansing* and in the background drawing series *The Object*, 1988
Fotografía: Isabelle Pateer

Me explicó que trataba sobre el trauma que le provoca a una persona plena la súbita pérdida del lenguaje común y el modo de comunicación, lo que sucedió cuando el sistema soviético fue desbancado de un día para otro. Él afirmó que sólo podía expresar un trauma similar al interpretar, de rodillas, a un perro loco que intenta morder⁷.

De esta manera vi cómo se confirmaba la teoría de Newark. Consecuentemente titulé el ensayo «Modernity as a Mad Dog» (Modernidad bajo la forma de un perro loco).

LOS ESCLAVOS NEGROS FUERON LAS PRIMERAS PERSONAS MODERNAS

Y fue entonces cuando Toni Morrison me aportó esta noción completa de la modernidad, percibida como algo causado por una pérdida traumática que se remonta a África y a la historia de los negros, noción que

⁵ *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, Gerardo Mosquera y Jean Fisher ed., The New Museum of Contemporary Art de Nueva York y el MIT, 2004-2005, págs. 258-277.

⁶ Cathy Caruth ed., *Trauma. Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995, págs. 236-255.

⁷ *Over Here...*, cit., pág. 266.

While writing it, I was also fascinated by a theory of an even wider collective trauma, the one giving rise to modernity, which Kevin Newark develops in one of the pioneering anthologies of trauma studies, *Trauma. Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth (1995).

He connects to Baudelaire and to Walter Benjamin and to the latter's observation that the overwhelming amount of new impressions produced in the 19th century by fast industrialization broke down traditional narrative, as this could no more express the new reality.

It thereby caused cultural trauma, throwing authors upon shock and deconstruction in reaching for a modern language.⁶

I found his at first glance a rather adventurous theory much more plausible when I, as an experiment, commented upon a number of 20th century artistic productions, analyzing them from the point of view of testimony to trauma.

One of those artistic manifestations was the famous performance as a mad dog by the Russian artist Oleg Kulik.



EVERLYN NICODEMUS.

Detalle de / detail of *Reference scroll on genocide, massacres and ethnic cleansing*

I got my analysis of it as being a traumatic expression confirmed by interrogating the artist. He explained that it was about the trauma caused to a person by the sudden loss of common language and mode of communication, which occurred when the Soviet system was ousted from one day to another. "I can only express such a trauma by playing a biting mad dog, down on my knees," he said.⁷

Thus I found Newark's theory affirmed. I consequently called the essay *Modernity as a Mad Dog*.

BLACK SLAVES: THE FIRST MODERN PEOPLE

And then Toni Morrison brought for me this whole notion of modernity perceived as caused by traumatic loss back to Africa and to the history of the Blacks, when she talks of the slave experience as something that marks out the Blacks as the first truly modern people.

⁶ Cathy Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 236-255.

⁷ *Over Here...*, p. 266.

expone cuando habla de la experiencia de los esclavos como algo que señala a los negros como las primeras personas modernas. Ella afirma que la vida humana no sólo se originó en África en términos antropológicos, sino que la vida moderna se inició con la esclavitud. Además añade, desde el punto de vista de una mujer, que

para poder enfrentarse a los problemas relacionados con el lugar en el que se encuentra el mundo actualmente, las mujeres negras han tenido que hacer frente a los problemas «postmodernos» desde el siglo XIX y antes incluso [...] Se trata de determinados tipos de disolución, de la pérdida y la necesidad de reconstruir determinados tipos de estabilidad, de algunos tipos de locura y volverse loco deliberadamente.

Ella trabaja con la idea de la modernidad como un tipo de trauma psicológico productivo que va un paso más allá de Fanon y de Walter Benjamin. A modo de ejemplo, añade específicamente cómo los artistas blancos occidentales modernos han roto con la tradición, usan un lenguaje conflictivo y escogen la innovación. Descubrí que sus reflexiones están relacionadas con una entrevista incluida en el libro de Paul Gilroy *Small Acts*⁸ (Pequeños actos) y cómo abren la puerta a amplias perspectivas de una nueva comprensión del arte visual desde el punto de vista del trauma.

NO HAY POESÍA DESPUÉS DE AUSCHWITZ

Mucho de lo que se ha escrito sobre el trauma ha estado centrado, por razones obvias, en el holocausto. Preocuparse por los supervivientes de los campos nazis de la muerte, escuchar sus testimonios y estudiar los síntomas de sus profundos trastornos psicológicos ha proporcionado a los psiquiatras un conocimiento básico sobre cómo los traumas ocasionados dejan inválidos a los humanos. Este análisis es indispensable dentro de los estudios del trauma, del mismo modo que la película *Shoah* de Claude Lanzmann ha formado nuestra noción del holocausto como una catástrofe inconcebible.

Cuando se trata de la relación entre cultura en general y holocausto, una afirmación del filósofo Theodor Adorno ha sido el centro de muchos debates y ha generado innumerables comentarios e interpretaciones. En un ensayo escrito en 1949, estableció de manera provocadora que «escribir poesía después de Auschwitz es brutal». Repitió y varió esta afirmación a lo largo de los años, consciente de que era una etapa clave del camino de nuestra conciencia.

Michael Rothberg en *Traumatic Realism* (Realismo traumático), de donde he tomado la cita de Adorno⁹, nos ofrece una explicación que conecta con la idea del modernismo traumático. Escribe que lo que este autor demostró es que la historia después del holocausto tiene una estructura traumática, repetitiva, discontinua y vuelve al pasado de manera obsesiva¹⁰. La afirmación de Adorno, que en su formulación conecta con Walter Benjamin, indica un punto de inflexión, un punto en el que el modernismo se ve invadido por el trauma. Afirma que esto incita «a volver a considerar el realismo y el postmodernismo como categorías sociales inseparables de cuestiones políticas e históricas»¹¹.

Shoshana Felman presenta otra reflexión sobre Adorno en *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Testimonio. Crisis de haber presenciado hechos en la literatura, psicoanálisis e historia), una antología de los estudios del trauma de obras pioneras, en la que escribe que «todo lo pensado, todo lo escrito... tiene ahora que ser pensado y escrito en oposición a lo anterior» y que «sólo el arte puede, de ahora en adelante, ser igual a su imposibilidad histórica, sólo el arte puede cumplir con la tarea del pensamiento contemporáneo»¹².

⁸ Paul Gilroy, *Small Acts, Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Serpents Tail, 1993, págs. 175-182.

⁹ Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pág. 25.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 19.

¹¹ *Ibid.*, pág. 29.

¹² Shoshana Felman y Doris Laub, *Testimony. Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge, 1992, pág. 34.

She says that not only did human life in anthropological terms originate in Africa but modern life begins with slavery. And she adds, from a woman's point of view, that

in terms of confronting the problems of where the world is now, black women had to deal with 'post-modern' problems in the nineteenth century and earlier (...) Certain kinds of dissolution, the loss of and need to reconstruct certain kinds of stability. Certain kinds of madness, deliberately going mad.

She takes the idea of modernity as a kind of productive psychological trauma a step further than Fanon and Walter Benjamin. As an example she specifically points to how modern white western artists have been breaking with tradition, have problematized language and chosen innovation. I discovered her reflections in connection with an interview in Paul Gilroy's book *Small Acts*,⁸ and I can see it opening up wide perspectives of a new understanding of visual art in the light of trauma.

NO POETRY AFTER AUSCHWITZ

Much of what has been written on trauma has for obvious reasons been centered on Holocaust. Caring for survivors from the Nazi death camps, listening to their testimonies and studying their symptoms of deep psychological disorders have given psychiatrists basic knowledge about how inflicted traumas disable humans. This analysis is indispensable within trauma studies, just as Claude Lanzmann's film *Shoah* has formed our notion of Holocaust as an inconceivable catastrophe. When it comes to the relation between culture in general and Holocaust, a statement by the philosopher Theodor Adorno has been the focus of much of the discussion and has given rise to countless commentaries and interpretations. In an essay written in 1949 he provocatively established that to "write poetry after Auschwitz is barbaric". He repeated and varied the statement through the years, aware that it was about a milestone on the road of our consciousness.

Michael Rothberg in *Traumatic Realism*, from where I quote Adorno,⁹ gives us an explanation which connects to the idea of a traumatic modernism. What Adorno demonstrated, he writes, is that the post-Holocaust history has a traumatic structure, repetitive, discontinuous and with obsessive returns to the past.¹⁰ Adorno's statement, that in its wording connects to Walter Benjamin, indicates a turning-point, a point where modernism is invaded by trauma. It spurs, he states, "a rethinking of realism and postmodernism as social categories inseparable from questions of politics and history."¹¹ Shoshana Felman presents another reflection on Adorno in *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, an anthology of trauma studies among the pioneering works, when she writes that "all of thinking, all of writing... has now to think, to write against itself" and that "it is only art that can henceforth be equal to its historical impossibility, that art alone can live up to the task of contemporary thinking."¹²

ART FROM INSIDE A TRAUMA

What we are talking about here is trauma in the sense of a general traumatic consciousness, of us all being locked up in a traumatic era. In relation to Holocaust or to Hiroshima as factual events of extreme evil and suffering, we just like Adorno are bystanders. The thinking represents in this case, as Rothberg

⁸ Paul Gilroy, *Small Acts, Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Serpents Tail, 1993, pp. 175-182.

⁹ Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² Shoshana Felman and Doris Laub, *Testimony. Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, New York, 1992, p. 34.

EL ARTE DESDE DENTRO DE UN TRAUMA

Lo que estamos tratando aquí es el trauma en el sentido de una conciencia traumática general de todos nosotros dentro de una era traumática. En lo que se refiere al holocausto o a Hiroshima, como eventos fácticos de extrema maldad y sufrimiento, somos meros testigos igual que Adorno. La habilidad de pensar representa en este caso, tal y como apunta Rothberg, una capacidad para la autorreflexión llevada al extremo por parte del testigo¹³. Hay líneas del pensamiento teórico que provienen de esta posición desde fuera del trauma y desde la observación de catástrofes y horrores, líneas de la teoría del arte que se refieren al trauma como fenómeno. A veces, los críticos argumentan, como por ejemplo Hal Foster, que es precisamente cuando se está estrechamente conectado al trauma cuando se puede expresar lo real y se puede encontrar un realismo en la actualidad. Pero cuando se trata del testimonio personal que se presenta desde dentro de un trauma (y es en esto en lo que me he centrado principalmente, como la mayoría de los estudios literarios del trauma antes mencionados), en ese caso, la imposibilidad a la que hace referencia Felman adquiere un significado mucho más preciso.

De manera significativa, la memoria se ve influenciada radicalmente por el trauma. Al mismo tiempo que reminiscencias profundamente marcadas invaden la mente de la víctima en forma de escenas retrospectivas y pesadillas, una amnesia total en lo concerniente al evento que a menudo causa el trauma censura y bloquea el recuerdo que se tenga del mismo. Esto explica hasta cierto punto por qué muchos supervivientes del holocausto no eran capaces de contar sus sufrimientos. Y esta imposibilidad constituye, en todas las formas en las que se puede ser testigo de un trauma y en todos los testimonios creativos, un punto ciego y un obstáculo que el autor-artista debe intentar superar para vencerlo o sortearlo.

En mi búsqueda de elementos que se pudieran analizar como testimonios visuales artísticos en el arte moderno del siglo XX, durante el experimento antes mencionado, busqué, naturalmente, obras que trataran sobre el holocausto e Hiroshima y Nagasaki. Lo que encontré fueron fotografías de los campos nazis y de la exterminación atómica, documentos creativos en lugar de testimonios. Las fotografías fueron tomadas en 1945 en Dachau y Nagasaki. Pero se tardó casi medio siglo en intentar darles una interpretación artística, y, cuando se hizo, los encargados fueron testigos enfáticos. La incapacidad autista de entender las imágenes transparentes de Bracha Lichtenberg-Ettinger, que hacen referencia al holocausto en su obra *Matrixical Borderline* (Límite matricial), dan forma en sí mismas a la amnesia traumática¹⁴. Y la obra de Kosho Ito *A Work in Red and Chestnut for Hiroshima* (Obra en rojo y castaño para Hiroshima), que pude ver cuando visité el Museo de Arte Moderno de Hiroshima, reduce el drama del horror indescriptible a un espacio vacío, aterrador, con el suelo cubierto por arcilla y cáscaras carbonizadas, de la ciudad erradicada.

REDUCIDO A UNA REMINISCENCIA SIN FORMA

La reducción de Kosho Ito de la catástrofe a tan sólo algunos materiales significativos y ciertos colores me hizo pensar en otro ejemplo de testimonio visual de la violencia y el horror, es decir, la serie de pinturas de Jean Fautrier titulada «Hostages» (Rehenes) de la Segunda Guerra Mundial, que pintó mientras se escondía de los nazis en un hospital psiquiátrico a las afueras de París. Estas pinturas hacen referencia a un incidente histórico en el que los alemanes se llevaron como rehenes a todos los habitantes de un pueblo y luego los asesinaron.

A Fautrier, que fue testigo de varias maneras, le resultó imposible pintar las escenas de brutalidad o representar las formas violadas de los seres humanos ejecutados, y redujo los cuerpos a bultos informes de pintura de color carne. Se puede observar una disolución similar de la forma en las pinturas de Wols después

¹³ Michael Rothberg, *op. cit.*, pág. 22.

¹⁴ Véase Bracha Lichtenberg-Ettinger, catálogo del Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra, 1993.

notes, a self-reflexivity of the extreme by the bystander.¹³ There are lines of theoretical thinking proceeding from this position outside the trauma and from observing catastrophes and horrors, lines of art theory that refer to trauma as phenomenon. Sometimes critics argue like Hal Foster that it is precisely in close connection with trauma that the real can be expressed and a realism can be found in our days. But when it comes to the personal testimony delivered from inside a trauma — and that is what I have mainly focused on, like most of the literary trauma studies referred to above — then the impossibility which Felman refers to gets a much more precise meaning. Significantly, memory is radically influenced by trauma.

At the same time as deeply branded reminiscences force themselves upon the mind of the victim in the form of flashbacks and nightmares, a total amnesia concerning the event that caused the trauma often censors and blocks recollection of it. This explains to a certain degree why many Holocaust survivors for decades were unable to tell about their sufferings. And this impossibility constitutes in every form of witnessing to trauma and in all creative testimony a blind point and an obstacle, which the author/ artist has to try to overcome or circumvent.

In my search for what could be analyzed as visual artistic testimonies in 20th century modern art, the experiment mentioned above, I naturally looked for works about Holocaust and Hiroshima/Nagasaki. What I found were photographs of the Nazi camps and the atomic extermination, creative documentations rather than testimonies. The photographs were taken in 1945 in Dachau and in Nagasaki.

But it took nearly half a century before artistic interpretations were attempted, and then by emphatic bystanders. The autistic illegibility of Bracha Lichtenberg-Ettinger's transparent images referring to Holocaust in her *Matrixical Borderline* embody in their form the traumatic amnesia.¹⁴ And Kosho Ito's installation *A Work in Red and Chestnut for Hiroshima*, which I saw when I visited Hiroshima's Modern Art Museum, reduces the drama of unspeakable horror to a terrifying, void space above soil covered with carbonized clay and shells from the erased city.

REDUCED TO FORMLESS REMINISCENCE

Kosho Ito's reduction of a catastrophe to just some significant materials and some colour made me think of another example of visual testimony to violence and horror, namely Jean Fautrier's series of paintings called *Hostages* from during World War II.

He painted them when he was hiding from the Nazis in a mental hospital outside Paris. They referred to a historical incident in which the Germans took a whole village hostage and murdered the villagers. Fautrier, who was in many ways personally involved as a witness, found it impossible to paint the scenes of brutality or represent the violated shapes of executed humans.

He reduced the bodies to informal lumps of fleshy oil paint. A similar dissolution of form occurred in the paintings of Wols after he had been released from concentration camp. As both of them had a decisive influence on the movement of informal art in the Fifties, one should perhaps ask if this trend had an element of post war trauma and if so, how individual trauma and collective trauma in the form of a "zeitgeist" interact.¹⁵

¹³ Michael Rothberg, *op. cit.*, p. 22.

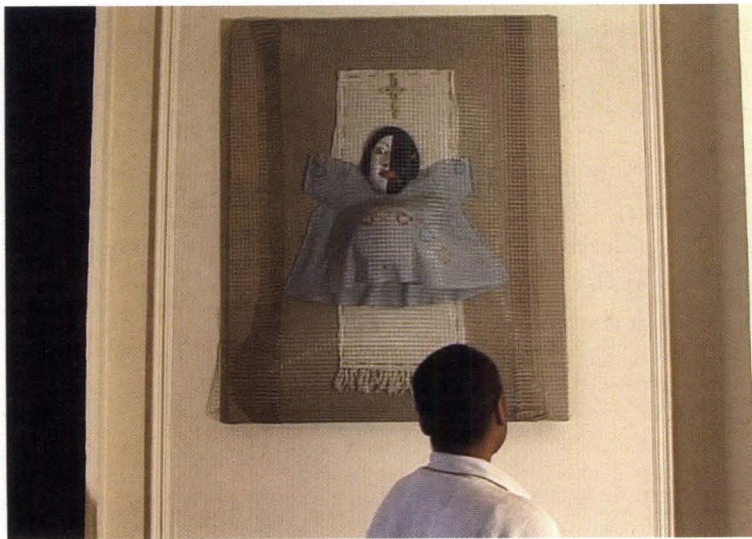
¹⁴ See Bracha Lichtenberg-Ettinger, catalogue Museum of Modern Art, Oxford, England 1993

¹⁵ For Fautrier see Jean Fautrier, *Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen*, Köln, 1980, and Rachel E. Perry, *Jean Fautrier's Jolies Juives*, n. 108, 2004. For Wols see Wols *Aquarelle, Zeichnungen, Notizblätter*, Christians Verlag, Hamburg, 2000.

de ser liberado del campo de concentración. Dado que los dos tuvieron una influencia decisiva sobre el movimiento del arte informal de los años cincuenta, quizá debamos preguntarnos si esta tendencia no tenía un elemento del trauma de postguerra, y, de ser así, de qué modo el trauma individual y el colectivo interactúan en la forma de un *Zeitgeist*¹⁵.

EL TESTIGO TRAUMATIZADO

Se puede decir que Fautrier representa un caso límite entre la víctima del trauma y un testigo enfático, y al igual que muchas otras «víctimas indirectas» expone su testimonio en el lugar de la víctima directa. A la definición oficial de quién sufre un síndrome de estrés postraumático se ha añadido recientemente «el modelo DSMIV». Esto significa que una persona que está traumatizada por ser testigo de un evento traumático puede ser considerada también como alguien que sufre un trauma. Esto incluiría entonces entre los testimonios de trauma ejemplos como el libro *Mother to Mother* (De madre a madre), de Sindiwe Magona, una historia escrita por una amiga íntima que hace las veces de «escritora fantasma», publicado en Sudáfrica, que se centra en el trabajo de la Comisión de la Verdad. También incluiría la obra de la artista visual sudafricana Sue Williamson titulada *Truth Games* (Juegos sobre la verdad), en la que las voces de los



EVERLYN NICODEMUS, Fotograma del vídeo *Beyond Depiction* (Más allá de la representación), 2004, con Everlyn Nicodemus y su obra *Birthmask* (Máscara de nacimiento) / Frame from the video *Beyond Depiction*, 2004, with Everlyn Nicodemus and her work *Birthmask*
Fotografía: Alexandra Dementieva

testigos de ambos bandos, tanto de las víctimas como de los perpetradores, se transforman en imágenes que el visitante puede manipular, cambiar o mezclar. El visitante, por lo tanto, recreará parte de la confusión de un universo traumático¹⁶. Con esta definición más amplia, las pinturas del artista australiano Gordon Bennet, que deconstruyen las relaciones entre la historia europea blanca y la historia aborigen, pueden entenderse, sin ninguna duda, como testimonios del trauma.

Del mismo modo que los llamados «testimonios de conexión», que respondían con historias verdaderas en un informe oficial a la cuestión de «la generación robada»¹⁷. La generación robada hace referencia a los niños indígenas abducidos que eran criados de manera obligatoria como niños blancos. Hoy en día se reconoce que esto representa una forma de genocidio manipulador.

¹⁵ Para leer sobre Fautrier, véase Jean Fautrier, *Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen*, Colonia, 1980, y Rachel E. Perry, *Jean Fautrier's Jolies Juives*, en el núm. 108, de octubre de 2004. Para leer sobre Wols, véase Wols, *Aquarelle, Zeichnungen, Notizblätter*, Christians Verlag, Hamburgo, 2000.

¹⁶ Para leer sobre Sindiwe Magona y Sue Williamson, véase Fiona C. Ross, «Bearing Witness to Ripples of Pain», *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*, Jill Bennet y Rosanne Kennedy ed., Palgrave Macmillan, 2003.

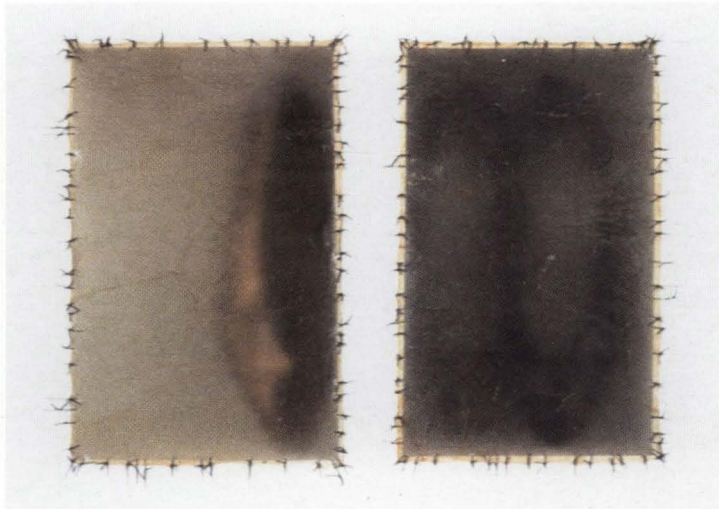
¹⁷ Véase Rosanne Kennedy y Tikka Jan Wilson, «Constructing Shared Histories: Stolen Generations, Testimony, Narrative Therapy and Address», *World Memory...*, cit.

THE TRAUMATIZED BYSTANDER

Fautrier could be said to represent a borderline case between a trauma victim and an emphatic bystander, like many “vicarious victims” testifying in the place of a first hand victim. To the official definition of who is a sufferer of PTSD has lately been added “the DSMIV model”. It means that a bystander who is traumatized by witnessing close at hand a traumatic event could count as a sufferer of trauma.

This would then include among testimonies to trauma examples such as — in a South Africa focusing on the work of the Truth Commission — the book *Mother to Mother* by Sindiwe Magona, which is a story “ghostwritten” by a close friend. And it would also include the installation by the South African visual artist Sue Williamson called *Truth Games*. In her installation witnessing voices from both sides, that of the victims and that of the perpetrators, were transformed to images which the visitor could manipulate, change and mix up. The visitor thus would re-create something of the confusion of a traumatic universe.¹⁶

With this wider definition, the paintings by the Australian artist Gordon Bennet, that deconstruct the relations between white European and Aboriginal history, could doubtlessly be seen as testimonies to trauma. Just like the Aboriginal so-called Link-Up testimonies, which answered with stories true to life in an



DORIS SALCEDO. *Atrabiliarios*, 2001. Muro con aglomerado, tres zapatos, fibra animal e hilo quirúrgico / Wall installation with plywood, three shoes, animal fiber and surgical thread, 89 x 100 x 11,5 cm
Colección privada, Nueva York, cortesía de Alexander y Bonin

official report about “the stolen generation.”¹⁷ Stolen generation means abducted indigenous children compulsorily brought up as white. It is today acknowledged to represent a form of manipulative genocide.

IN THE VOID OF DISAPPEARANCES

One of the most interesting artists in this category is the Colombian sculptor Doris Salcedo, who has substantiated her installation work about political disappearances with philosophical thinking and references to among others the trauma poet Paul Celan and the philosopher Emmanuel Levinas.¹⁸ One of the most shocking acts of open violence occurred in Colombia when she had returned from abroad. She witnessed it, and it brought her close to the victims of the oppressive military regime.

¹⁶ For Sindiwe Magona and Sue Williamson see Fiona C. Ross, “Bearing Witness to Ripples of Pain”, *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*, ed. Jill Bennet & Rosanne Kennedy, Palgrave Macmillan, 2003.

¹⁷ See Rosanne Kennedy & Tikka Jan Wilson, “Constructing Shared Histories: Stolen Generations, Testimony, Narrative Therapy and Address”, *World Memory* (see note 16).

¹⁸ Dan Cameron & Charles Merewether, *Doris Salcedo*, The New Museum of Contemporary Art, Santa Fe, New Mexico, 1998.

ANTE EL VACÍO DE LAS DESAPARICIONES

Una de las artistas más interesantes dentro de esta categoría es la escultora colombiana Doris Salcedo, que ha validado su obra sobre las desapariciones políticas con el pensamiento filosófico y las referencias, entre otros, al poeta del trauma Paul Celan y al filósofo Emmanuel Levinas¹⁸. Uno de los actos de violencia explícita más espantoso que ha tenido lugar en Colombia sucedió cuando ella había vuelto de un viaje al extranjero. Fue testigo de este acto que la acercó a las víctimas del opresivo régimen militar. La brutal estrategia del régimen consistía en abducir en secreto a personas que se creía que eran disidentes de cualquier tipo, estudiantes, sindicalistas o liberales. Luego las hacían desaparecer sin dejar rastro. A menudo las arrojaban al mar desde aviones. El terror tenía un doble objetivo: silenciar a las familias que quedaban detrás y borrar la memoria social. Sin tumbas, cualquier tipo de demostración o recordatorio estaba estrictamente prohibido.

De esta manera había profundos traumas ocultos entre las familias a las que no se les permitía llorar abiertamente la muerte de sus seres queridos. Salcedo trabajó sobre la presencia de la ausencia de los seres perdidos en sus obras, manteniéndose en contacto con las familias. Para estas obras utilizó puertas, que estaban bloqueadas; muebles, que se dejaban sin usar y que ella colocaba en un molde de hormigón, y las posesiones personales que habían quedado, como zapatos, y que se habían guardado como recuerdos. Todos son signos silenciosos de un vacío abrupto y horrible. Tan importante como su producción de este «revestimiento interior» enfático ha sido su construcción de un espacio público alternativo de luto gracias a sus obras. Los museos y las galerías son lugares públicos; sin embargo, pertenecen a un área que se encuentra más allá de la supervisión militar. El espacio del arte, por tanto, se convierte a través de sus obras en una alternativa política al espacio vacío del terror que reside fuera.

EL TRABAJO CONTINÚA

En mi caso, el trabajo sobre el ensayo en 2001 no sólo trataba sobre la exploración teórica. Principalmente trataba sobre cómo aprender a comprender mi trauma personal. Leer las obras de psiquiatría me hacía ver las cosas con más claridad. Podía reflexionar sobre cómo los síntomas traumáticos habían interferido en mi obra, y esto me proporcionaba una percepción de primera mano sobre el tema. Las obras producidas después del ensayo se convirtieron en testimonios más conscientes. Una serie que titulé «Birth Mask» (Máscara de nacimiento) representa, por ejemplo, un modo técnicamente construido de eludir una imposibilidad. Hasta ese momento nunca había sido capaz de poner en imagen las heridas producidas por haber perdido a tres niños nonatos debido a abortos causados por el estrés provocado por un acoso sistemático y organizado.

En una exposición individual, en 2004, en un destacado centro cultural en la región de Bruselas, el Strombeek Center, mostré la nueva producción. La exposición, titulada *Crossing the Void* (Cruzando el vacío), abarcaba desde el trauma más privado hasta el trauma público y mundial. La dimensión mundial que yo quería incluir estaba representada por un rollo de lino que cruzaba el espacio de la exposición. Sobre el rollo se habían impreso digitalmente resúmenes de textos de genocidios y catástrofes en todo el mundo y en toda la historia. Parte de la exposición estaba formada por un vídeo, *Beyond Depiction* (Más allá de la representación), con una narrativa subjetiva del trauma y el arte. Lo produje junto con la directora rusa de cine y artista informática Alexandra Dementieva y la historiadora del arte Kristian Romare, mi colega de investigación.

UN SIMPOSIO AL LADO

El trabajo tenía que continuar y tenía que hacerlo en diferentes niveles. ¿Por qué motivo debían excluirse mutuamente el mundo del arte y el mundo académico? Con la ayuda del director del Strombeek Center, el

¹⁸ Dan Cameron y Charles Merewether, *Doris Salcedo*, The New Museum of Contemporary Art, Santa Fe, Nuevo México, 1998.

The brutal strategy of the regime was to secretly abduct all individuals who it thought to be in any way dissident, students, trade unionists, liberals. It then made them disappear without any trace. Often they were thrown from planes into the sea. The terror had a double aim, to silence the families left behind and to obliterate social memory. No graves. Any kind of demonstrations or memorials were strictly forbidden.

Thus there were hidden deep traumas among families who were not allowed to mourn their beloved ones openly. Salcedo worked on the presence of the absence of the lost ones in her installations, in close contact with the families. For the installations she used doors that were blocked, furniture that were left unused and that she would cast in concrete, and remaining intimate belongings such as shoes, which had been kept as memories. It is all silent signs of an abrupt, horrible void. As important as producing these emphatic "interior furnishings" has been her building of an alternative public space of mourning with them. Museums and galleries are public places, but they belong to an area outside that of the military supervision. The space of art became thus through her installations a political alternative to the empty space of terror outside.

THE WORK GOES ON

In my own case, the work on the essay in 2001 was not just about theoretical exploration. Primarily it was about learning to understand my personal trauma. Reading the psychiatric literature made things more clear. I could reflect upon how traumatic symptoms had interfered in my production, and it gave me a first hand insight. The works produced after the essay became more conscious testimonies. A series I called *Birth Mask* represents for instance a technically constructed circumvention of an impossibility. Up to then I had not been able to put into images the wounds of having lost three unborn children through miscarriages caused by the stress from organized systematic harassments.

An individual exhibition in 2004 at a vital cultural center in the Brussels region, C.C. Strombeek, showed the new production. The exhibition, called *Crossing the Void*, spanned from the most private to public and global trauma. The global dimension that I wanted to include was represented by a linen scroll that crossed the exhibition space.

Upon it were digitally printed summary texts of genocides and catastrophes around the world and all through history. Part of the exhibition was also a video, *Beyond Depiction*, with a subjective narrative of trauma and art. I produced it together with the Russian filmmaker and computer artist Alexandra Dementieva and my co-researcher, art historian Kristian Romare.

A SYMPOSIUM NEXT DOOR

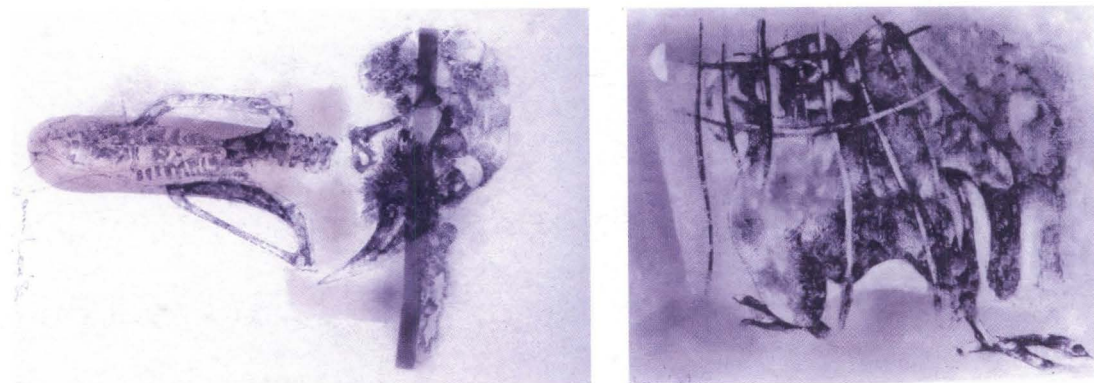
The work had to go on and at different levels. Why should the art world and the academic world exclude each other? With the support of the director of the Strombeek Center, art critic Luk Lambrecht, and with art philosopher professor Antoon Van den Braembussche as presiding coordinator, we organized next door to the exhibition an international symposium on trauma and visual art under the title *The Limits of Representation*.

One of the participants was the author of the famous film *Shoah*, Claude Lanzmann. Another was professor Thierry de Duve, who penetrated problems with our notion of art when confronted with extreme evil like the genocide in Cambodia. Professor Ernst van Alphen analyzed the archival principle from Holocaust as used by artists, and the former chief editor of *Third Text*, Dr Jean Fisher, brought up the collective trauma of oppressed native peoples. Dr Pam Johnston, artist and Aboriginal social activist, came all the way from

crítico de arte Luk Lambrecht, y el profesor y filósofo de arte Antoon Van den Braemussche, como coordinador, organizamos al lado de la exposición un simposio internacional sobre el trauma y el arte visual titulado «The Limits of Representation» (Los límites de la representación). Uno de los participantes fue el autor de la famosa película *Shoah*, Claude Lanzmann. Otro fue el profesor Thierry de Duve, que penetró en los problemas que se producen con nuestra noción de arte cuando ésta se enfrenta a un mal extremo como el genocidio de Camboya. El profesor Ernst van Alphen analizó el principio de archivo del holocausto tal y como lo usan los artistas, y la antigua editora jefe de *Third Text*, la doctora Jean Fisher, aportó el tema del trauma colectivo de los nativos oprimidos. La doctora Pam Johnston, artista y activista social a favor de la causa de los aborígenes, vino desde Australia para hablar sobre la realidad de los pueblos aborígenes, sometidos a un genocidio continuo. Yo proseguí con mi ensayo en un escrito titulado «The Ethics of the Wound» (La ética de la herida)¹⁹.

ROMPER EL SILENCIO

El trabajo que ya se ha realizado no es más que el comienzo. Si el trauma, tal y como se ha dicho, es una característica de nuestra era, también es una condición humana que vincula a la gente en todas las partes del mundo, algo que el tsunami en el océano Índico se encargó de recordarnos. Para nosotros, los humanos, el arte producido por autores, artistas visuales o músicos, entre otros, a menudo tiene el poder de estimular nociones y



percepciones también en condiciones insoportables, como en una situación de guerra. El arte comunica en esos casos una comprensión más profunda y nos ayuda a empezar a hablar sobre aquello de lo que no se puede hablar. Aún hay un tremendo silencio que rodea al sufrimiento del trauma. Es necesario transgredirlo. Por ello los estudios del trauma y las nuevas tendencias de la literatura y el análisis del arte deben llevarse a cabo dentro de un contexto más amplio, global. En un comentario a una conferencia sobre «Trauma y Memoria», que se celebró en 1998 en la Universidad de New South Wales, en Australia, los organizadores Jill Bennet y Rosanne Kennedy escribieron:

El trabajo que se ha empezado a realizar en la experiencia cultural y en la representación de la memoria y el trauma promete informar al estudio de la cultura en el futuro postcolonial en un sentido mucho más amplio que en el que se había comprendido hasta entonces.²⁰

HUMOR ESCAPISTA

Permitidme que me detenga de manera breve para tratar dos análisis que se presentaron en el simposio «The Limits of Representation». El primero nos introduce en el contexto americano indígena. Al hablar sobre el

¹⁹ Las contribuciones al simposio «The Limits of Representation. On Trauma and Visual Art» se publicarán con autores adicionales en un volumen más amplio sobre el tema.

²⁰ Jean Fisher, «The Dislocated Imagination», ensayo presentado durante el simposio «The Limits of Representation», 2004.

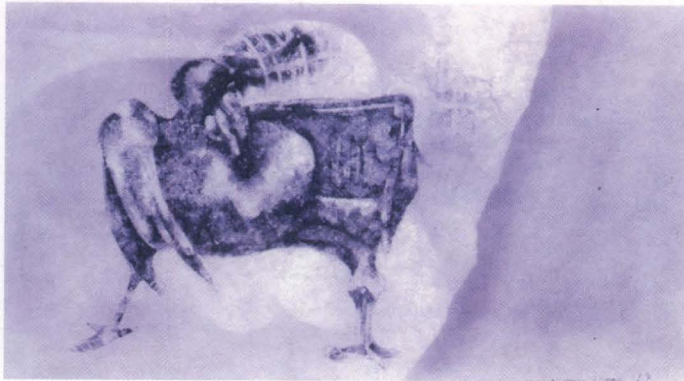
Australia to talk about the reality of the Aboriginal peoples, a perpetual genocide, she commented. And I myself followed up my essay in a paper I called *The Ethics of the Wound*.¹⁹

TO BREAK THE SILENCE

The work that has been done is only a beginning. If trauma is characteristic to our era, as it has been said, it is also a human condition which links people in all parts of the world, something the tsunami in the Indian Ocean reminded us about. For us humans the arts that are produced by authors, visual artists, musicians and others sometimes have the power to work up notions and insights, also into unbearable conditions like war. Art communicates in such cases a deeper understanding and helps us to begin to talk about the unspeakable.

There is still a tremendous silence surrounding the suffering of trauma. It needs to be transgressed. That is why trauma studies and the new strands of literary and artistic analysis should be carried on in a wider, global context.

In a commentary to a conference on Trauma and Memory, which was held in 1998 at the University of New South Wales, Australia, the organizers Jill Bennet and Rosanne Kennedy wrote “The work that has begun to be



EZROM LEGAE, *The Chicken Series / Serie de los pollos*, 1979
Lápiz conté / Conte pencil, 21,5 x 28 cm
Cortesía de Ezrom Legae Estate, Goodman Gallery, Linda Givon y Colin Richards

done on the cultural experience and the representation of memory and trauma promises to inform the study of culture in the postcolonial future in a much broader sense than was previously understood.”²⁰

ESCAPOLOGIST HUMOUR

Let me finally dwell shortly upon two analyses presented at the symposium *The Limits of Representation*. The first takes us to an Amerindian context. About Jimmie Durham's self-portrait from 1986, Jean Fisher observed that in this life-sized canvas cutout, which is similar to a target silhouette, the body is inscribed with a doubled address in a doubled language, English and faux-Indian signs.²¹

It addresses the viewer with a “Hello, I'm Jimmie Durham”. And then “Mr. Durham has stated that...” The work is full of irony. It is a parody, a mime of stereotypes about “authentic Indianess” undermining any claim to fixed authentic identity.

¹⁹ The contributions to the symposium “The Limits of Representation. On Trauma and Visual Art” will be published with additional authors in an enlarged volume on the theme.

²⁰ Jean Fisher, “The Dislocated Imagination”, paper presented at the symposium “The Limits of Representation”, 2004.

²¹ Everlyn Nicodemus, “Trauma and the Ethics of the Wound”, paper presented at the symposium “The Limits of Representation”, 2004.

autorretrato de Jimmie Durham de 1986, Jean Fisher observó que en este recorte del lienzo a tamaño real, que es similar a la silueta que se intentaba representar, el cuerpo está inscrito con una doble referencia a dos lenguajes: el inglés y falsos signos indios²¹. Se presenta ante el espectador con un «hola, soy Jimmie Durham». Y luego, «el señor Durham ha afirmado que...». El trabajo está lleno de ironía. Es una parodia, una mímica de estereotipos sobre la «auténtica esencia india», que socava cualquier alegación de una identidad auténtica fijada. Detrás del trabajo se encuentra la sombría historia de la esclavitud y desposesión que sufrieron los habitantes autóctonos del continente americano y que dio inicio a una mutilación catastrófica de la identidad comunitaria y cultural, dejando detrás de sí un legado de alienación, memoria traumática y terror. Al negociar una vía fuera del trauma y el sentimiento de victimismo, nos encontramos con que una calidad particular de humor ha jugado un papel crucial.

DESTRUIDO HASTA QUEDAR SÓLO GARRAS Y PLUMAS

El segundo ejemplo nos lleva hasta Sudáfrica y a uno de los artistas negros modernos más importantes, el escultor y pintor Ezrom Legae. En este caso, el trasfondo histórico de su arte es el *apartheid*, incluyendo la destructiva historia anterior al mismo, con el colonialismo, la esclavitud y el racismo desmedido, así como la criminal opresión de los negros por la minoría blanca. Él fue testigo de algunos de los más horribles sucesos, el cínico asesinato de Steve Biko, mientras estaba preso, y cuando se disparó a matar a cientos de escolares en Soweto. En su arte no era capaz de contar abiertamente estos horrores, tanto por razones políticas, como por la imposibilidad provocada por su propia sensibilidad y profundo trauma.

Legae encontró un modo de sortear esta imposibilidad en una serie de trabajos realizados con lápiz y lavado de aceite; el primero de ellos lo tituló *The Chicken Series* (Serie de los pollos). Son delicados como susurros y hablan claro y alto como gritos. Transfirió todo el drama a los retratos de los pollos que han sido destrozados hasta quedar hechos trozos, desechos de huesos, garras, plumas, carne y sangre. En algunas de las obras, los pollos parecen estar crucificados, en otras han sido apuñalados y agujereados, lo que evoca asociaciones tanto con el altar de Isenheim de Grünewald como con el famoso *collage* de John Heartfield de la paloma de la paz apuñalada. *The Chicken Series* de Legae, a la que a menudo se hace referencia llamándola *Steve Biko Series*, y las series que la siguieron tratan sobre el centro del trauma negro sudafricano provocado por el *apartheid*, que ha dejado heridas sociales profundas y duraderas. En la actualidad, esto se puede ver en el hecho de que cada siete horas una mujer negra es asesinada por su traumatizado compañero.

LA IMPOSIBILIDAD QUE HABLA

El filósofo italiano Giorgio Agamben habla en su libro *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (Vestigios de Auschwitz. El testigo y el archivo) sobre la imposibilidad traumática de hablar. Se posiciona en las bases de lo que nos hace humanos.

El ser humano es un ser hablante, el ser vivo que tiene la capacidad del lenguaje, porque el ser humano es capaz de no tener lenguaje. [...] El testimonio es una potencialidad que se convierte en acto a través de la imposibilidad de usar el lenguaje; es, sin embargo, una imposibilidad que se origina en sí misma a través de la posibilidad de hablar.

Ésta es la verdad y la paradoja que el mundo ha tenido que contemplar recientemente antes del caso conocido como «El pianista». Y esta paradoja es, en mi opinión, lo que hace que las obras de Ezrom Legae tengan su excepcional alta tensión. Se originan en el límite de una imposibilidad. Hacen que la imposibilidad hable. Pero hay algo que vibra en esos dibujos. Hay algo que nos cuenta cómo el sufrimiento y el deseo de todo un pueblo se puede concentrar y expresar en una sola voz. Ezrom Legae se acerca en estos dibujos a Billie Holliday cantando *Strange Fruit*. □

²¹ Everlyn Nicodemus, «Trauma and the Ethics of the Wound», ensayo presentado durante el simposio «The Limits of Representation», 2004.

Behind the work is the grim history of slavery and dispossession that befell the autochthonous peoples of the Americas and which set in motion a catastrophic mutilation of communal and cultural identity, leaving a legacy of alienation, traumatic memory and terror. In negotiating a passage out of trauma and victimhood, a particular quality of humour has played a crucial role. We recognize this humour in Jimmie Durham's production, which can be said to give an example of how individual art relates to a collective trauma.

TORN DOWN TO CLAWS AND FEATHERS

The second example takes us to South Africa and to one of its greatest black modern artists, the late sculptor and painter Ezrom Legae. Here the historical background to his art is apartheid, including its destructive preceding history of colonialism, slavery and mad racism and its murderous oppression of the Blacks by the white minority.

He witnessed some of its most harrowing events, the cynical killing in captivity of the freedom activist Steve Biko and the shooting to death of hundreds of schoolchildren in Soweto. In his art, he could not tell openly about these horrors, both for political reasons and because of the impossibility caused by his own sensitivity and deep traumatization.

Legae found his way around the impossibility in series of works in pencil and oil wash, the first of which he called *The Chicken Series*. They are sensitive like whisperings and speak loud like screams. He transferred the whole drama to portraits of a chicken torn to pieces and into wrecks of bones, claws, feathers, meat and blood. In some of the works the chicken seems to be crucified, in others stabbed and pierced, evoking associations both to Grünewald's Isenheim altar and to John Heartfield's famous collage of the stabbed Peace dove.

Legae's Chicken Series, which is sometimes referred to as his *Steve Biko Series*, and the series that followed are at the heart of the black South African trauma inflicted by apartheid, which has left deep and long-lasting social wounds. In these days, it is shown by the fact that every seventh hour a black woman is killed by her traumatized partner.

THE IMPOSSIBILITY THAT SPEAKS

The Italian philosopher Giorgio Agamben talks in his book *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* about the traumatic impossibility to speak. He positions it at the very foundation of what makes us human.

The human being is the speaking being, the living being who has language, because the human being is capable of not having language. (...) Testimony is a potentiality that becomes actual through an impotentiality of speech; it is, moreover, an impossibility that gives itself existence through a possibility of speaking.

This is the truth and the paradox the world has recently had to contemplate before the so-called Piano Man. And this paradox is to me what gives the works of Ezrom Legae their exceptional high tension. They originate at the edge of an impossibility. They make the impossibility speak.

But there is something vibrating in those drawings. There is something that tells us about how the suffering and the longing of a whole people can be concentrated and expressed in one voice. Ezrom Legae in some of these drawings comes close to Billie Holliday singing *Strange Fruit*. □