

Innehåll
Sidan 2
Kissinger i Kina
Av Branslav Jakovljevic

Sidan 3
Perceptionens gränser
Av Karl Hansson

Sidan 4
This Is Propaganda!
Av Frans-Josef Petersson

Sidan 5
Marknad för idéer
Av Power Ekroth

Sidan 6
"Just Enough"
Av Curator Lab

Sidan 7
En annan värld i Istanbul
Av Nermin Saybasili

Sidan 8
Verklig arkitektur
Av Gökhan Karakus

Sidan 10-11
Untitled (Yesterday, Today, Tomorrow)
Ett projekt av Johan Thurfjell

Sidan 12
Det anonymas kraft
Av Alexandre Costanzo

Sidan 14
Hat och Obehag
Av Kim West

Sidan 17
Cities in Bits
Av Trond Lundemo

Sidan 18
Om Konsthistorien som nytta och nackdel för livet
Av Sven-Olov Wallenstein



SITE

16–17.2006

40 SEK /4 Euro / 4 USD

Site, Åsögatan 176, SE-116 32 Stockholm, Sweden. Web: www.sitemagazine.net.
E-mail: info@sitemagazine.net. Publisher and editor: Sven-Olov Wallenstein.
Editorial board: Brian Manning Delaney, Power Ekroth, Carsten Höller, Jeff Kinkle, Trond Lundemo, Staffan Lundgren, Helena Mattsson, Melke Schalk, Kim West. Advisory board: Jennifer Allen, David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Hårleman, Ivo Nilsson, Lars Raattamaa, Fredrika Spindler. Design: Carlsson/Neppelberg. Printing: Alfa Print.
© All rights reserved. No part of this publication may be used or reproduced in any manner without permission.
Prenumeration 150 SEK 4 nummer Postgiro 29 88 68 -1 / Subscriptions 4 issues Europe 30 Euro Overseas 30 USD. ISSN 1650-7894.

Contents
Page 2
Kissinger In China
By Branslav Jakovljevic

Page 3
Limits of Perception
By Karl Hansson

Page 4
This is Propaganda!
By Frans-Josef Petersson

Page 5
A Market for ideas
By Power Ekroth

Page 6
"Just Enough"
By Curator Lab

Page 7
Another World in Istanbul
By Nermin Saybasili

Page 8
Real Architecture
By Gökhan Karakus

Page 10-11
Untitled (Yesterday, Today, Tomorrow)
A Project by Johan Thurfjell

Page 12
The Power Of The Anonymous
By Alexandre Costanzo

Page 14
Hatred And Discomfort
By Kim West

Page 17
Cities in Bits
By Trond Lundemo

Page 18
On the Uses and Disadvantages of Art History for Life
By Sven-Olov Wallenstein



är episk teater?, skrev Walter Benjamin:

*Det som står på spel i teatern idag kan mer rättvisande definieras i förhållande till scenen än till pjäsen. Det har att göra med uppfyllandet av orkesterdiket. Den avgrund som separerar skådespelarna från publiken likt de döda från de levande, den avgrund vars resonans förhöjer dramatits sublimitet, vars tysnads förhöjer operans berusning, denna avgrund som bland alla sceniska element är det som mest outplånligt visar spåren efter dess heliga ursprung, har förlorat sin funktion. Scenen är fortfarande upphöjd, men den reser sig inte över ett omätbart djup; den har förvandlats till en offentlig plattform. På denna plattform måste teatern nu installera sig.*¹⁶

Så det gapande hålet, den mörka avgrunden som separerar betraktarna från aktörerna finns inte längre kvar. Istället befinner de sig båda, fysiskt och ontologiskt, på samma mark. Scenen är fortfarande upphöjd, men det finns inget mystiskt med nivåskillnaden, eftersom scenens höjder inte befinner sig bredvid orkesterdikets djup. Wagners mysterium är över: vi kan se själva kanten där scenens plattform möter golvplankorna. Sellars gör så att orkesterdiket arbetar mot sig självt genom att på operascenen installera bilder tagna direkt från TV. Det finns ingen operamässig berusning i *Nixon in China*. Tvärtom får vi istället för höjdpunkter av dramatisk spänning och emotionell upphetsning enbart bevitna dalarna i mediehändelsens triviala textur. TV-bilder förstoras till naturlig storlek och större, men denna förstoring avslöjar ingen inre, hemlig sida av hela affären. Det vi får liknar istället förstora­de bilder av en målad duk: fantasin om att kunna gå in i bildens värld motarbetas av en är mer illavarslande och ogenomtränglig bild, som föreställer fibrer vävda till en bit duk, i sin tur nedkladdad med färg. För att kunna vara effektiv måste plattformen etablera sig själv i relation till scenen själv: det är inte bara ett estetiskt grepp eller ett teatraliskt trick utan en position eller en ståndpunkt. Tänk exempelvis på vilken mening ordet har i uttrycket ”politisk plattform”. Den grundläggande premissen för televisionen som medium är att fördunkla och utrota denna positionalitet. Denna premiss betonas särskilt i idén om ”livesändning”, vilket vanligtvis presenteras som staplexemplet på televisionens läglighet, dokumentära exakthet och faktamässighet. Detta definierande kännetecken för televisionen blir, för att använda Stephen Heaths och Gillian Skirrows slående formulering, ”slutpunkten för dess exploate-rade bildvärld, den generaliserade fantasin ... det vill säga, bilden är direkt för mig ... en fantasi som tas som grund för televisionens och TV-programmens verklighet”.¹⁷ Faran med *Nixon in China* ligger i publikens benägenhet att ta denna fantasi som grund för verkligheten, punkt slut. Istället för att spåra politikens och medier-

nas labyrintiska vägar valde upphovsmännen bakom *Nixon in China* den mycket mer riskfyllda uppgiften att engagera sig i en ytans fenomenologi. Detta beslut att vägra följa de stigar som leder in bakom den officiella politikens kulisser reflekteras som bäst i behandlingen av karaktären Henry Kissinger, som var den amerikanska sidans huvudspelare i de komplicerade förhandlingarna som ledde fram till det historiska mötet. *Nixon in China* kunde lätt ha förvandlats till en bas-baryton extravaganza. Istället finns det knappt en enda roll för dem. Kissinger, som hade varit det naturliga valet, har inte en enda hel aria i hela operan. I den första akten gör han ett inlägg i utbytet mellan president Nixon och ordförande Mao, bara för att bli avfärdad av den senare: ”In the dark / All diplomats are gray”.¹⁸

När bilaterala toppmöten lugnar ned sig, när talen är över och skålarna är gjorda, får kvinnorna inta scenen. I operans andra akt får vi följa Pat Nixon på hennes rundtur på Pekings sjukhus, kollektivfarmer och historiska platser. Rundturens slutpunkt är en teater där de utländska dignitärerna bjuds på en uppsättning av *Röda kvinnogardet*, ett av de modellverk för den revolutionära teater (dans och opera) som Maos tredje fru Jiang Qing förespråkade. Mellan 1964 och 1977 ersattes nästan alla traditionella teaterverk i Kina av ett litet antal Revolutionära Modelloperor, vilkas uppsättningar var direkt övervakade av Jiang Qing. I *Nixon in China* är den kinesiska modellballett-föreställningen bokstavligen infogad i den minimalistiska operan. I början av den andra aktens andra scen går ridån upp och avslöjar en liten publik som sitter på scenen: presidenten och fru Nixon, Jiang Qing (”Madame Mao”) själv, samt premiärminister Chou En-Lai. Sekunder senare går en annan ridå, installerad på scenen, upp och avslöjar öppningsbilden ur *Röda kvinnogardet*. Modellballettens spänstiga rörelser transponeras till dityrambiska verser och musik med snabb rytm. Tre unga kvinnor är bundna vid pälar. Lao Szu, den södra tyrannens högra hand, närmar sig hjältinnan Ching-Hua, och knyter loss henne från pälarn samtidigt som han sjunger en aria full av sexuella anspelningar. Librettot indikerar att sångaren som spelar Henry Kissinger nu sjunger Lao Szus roll. Och ifall någon missade denna dubblering av roller viskar Pat till sin make: ”ser inte det där ut som du-vet-vem!”¹⁹ Ögonblick senare börjar Kissinger/Lao Szu piska den unga kvinnan: ”Piska ihjäl henne!”, sjunger han. Detta är i själva verket ett citat från hans chefs replik i den engelska översättningen av ballettens libretto.

I *Röda kvinnogardet* finner varenda vändning i hjältinnans öde en exakt motsvarighet i hela naturen: när Ching-Hua är i fara fylls himlen av mörka moln, när han har räddat hennes liv pekar Hung, en soldat i Röda armén, ”entusiastiskt ut vägen mot revolutionen” ”i

morgonsolens starka ljus”; Röda arméns läger badar i morgonsolens ljus, och ”rosa moln” ”fyller himlen”; scenerna vid tyrannens herrgård äger utan undantag rum i skymningen, under en ”förtryckande och mulen himmel”; och till sist signalerar himlen den slutgiltiga frigörelsen: ”en rosa soluppgång strålar över himlen. De mörka molnen skingras och avslöjar en glödande sol som går upp i öst”.²⁰ Denna allegorisering av naturen är socialrealismens patenterade teknik, vilket Benjamin noterade med anmärkningsvärd klarhet hos de tidigaste verk som skrivits i denna genre.²¹ Inte bara naturen utan även karaktärer och handlingar blir tungt allegoriserade. Hjältinnan Ching-Hua är uppfylld av ”klasskänsla”, hon upplever ett okontrollerbart ”klasshat” mot fienden som genom en process av självkritik och politiskt mognande transformeras till ”stridskunnighet i kampen för att förgöra dem”.²² Hon tar faktiskt inga fångar. I kampen ”tar hon sitt svärd med båda händer och hugger. Fienden väj­er sig snabbt mot anfall­et. I den upphettade duellen förlorar Ching-Hua taget om sitt svärd. Utan råds­la rusar hon på honom o­beväpnad och sliter tag i hans nacke... Vakten förs­vagas. Hon trampar på honom, griper tag i dolken och hugger den lille skurken till döds”.²³

I programbladet till den ursprungliga kinesiska uppsättningen av *Röda kvinnogardet* beskrivs Lao Szu som den onde markägarens ”jakthund”, och i texten i librettot beskrivs han som den senares ”lakej”, ”fogde och mobbare”.²⁴ I *Nixon in China* smälts dessa epitet samman till ett enda ord: faktotum.²⁵ Beskrivningen av Lau-Szus/Kissingers dubbla roll kunde knappast vara mer träffande: en faktotum är någon som har hand om sin herres angelägenheter, men också en sorts joker i alla läger, någon som lägger sig i, samt en härskare med okontrollerbar makt. En faktotum är någon som representerar makten, men också sitter vid makten. Han är någon som handlar i någon annans namn, men vars handlingar har konkreta och mycket direkta resultat. Fakt-otum påminner oss också om att det inte finns några fakta i meningen lättillgängliga, naturliga bevis. Fakta är f-fakter: de fungerar inte enbart genom att vara, utan genom att vara aktiva. Och dessa dåd har, just därför att de alltid utförs i någon annans räkning och mot någon annan, inga etiska begränsningar. Att man på så sätt avskräcks från att helt stå bakom en handling är ett resultat av politikens och massmediernas grundläggande strategi. *Nixon in Chinas* mest värdefulla ingrepp består i att den avslöjar denna strategi genom att projicera in television i modellballetten. *Röda kvinnogardet* är ingen kuriositet: det markerar själva kanten av den plattform som låter oss se det som mediet fördunklar angående sig självt.

Där Sellars lät modellballetten invadera scenen och förvandla den till plattformen som den minimalistiska operan ska betraktas på,

för Minneapolisproduktionens regissör James Robinson upp plattformen på scenen. I den senares uppsättning av *Nixon in China* tycks sångarna vara oförmögna att hålla sig kvar på marken. Redan halvvägs in i andra akten, i scenen med banketten i Folkets stora sal, är medlemmarna i ensemblen placerade kring det ringformade bordet, som snabbt transformerar­ sig till ett podium från vilket premiärminister Chou En-Lai och president Nixon håller sina tal. I den följande akten är bordet omarrangerat till en vindlande stig som Pat följer på sin rundtur i Peking. När hon sjunger ”Detta är profetiskt” när hon stigens slut och förs över till ett annat podium – en av de stora TV-apparater som användes i öppningsscenen. Televisionen blir bokstavligen den plattform operan uppförs på. Den sista aktens iscensättning är fängslande i sin enkelhet. En silkesridå är utsträckt över scenen. Framför den finns sex kvadrater av rött ljus och bakom den, korresponderande med ljuskuberna, sex TV-apparater. Akten börjar med att sex huvudaktörer – ordförande Mao, Jiang Qing och Chou En-Lai; Richard Nixon, Pat Nixon och Henry Kissinger – intar de sex TV-apparaterna. Ridån går upp, TV-apparaterna kommer framåt. Varje apparat blir på en och samma gång ett podium som karaktärer klättrar upp på och skärmar som deras minnen projiceras på. Kissinger gör sin virtuosa sorti:

Kissinger: Premier, Please, where’s the toilet? Chou: Through the door. Kissinger: Excuse me for one moment please. *Kissinger exits at the double.*²⁶

Så enkelt är det bara att lämna den politiska och historiska scenen så länge de har adapterat mediahändelsens struktur. På TV-apparaterna och framför skärmarna minns de två paren sina historier: ordförande och fru Mao Tse-Tung kommer ihåg sina gerilladagar i Yenan, presidenten och fru Nixon minns hans tid vid Guadalcanal. Virtuosen smyger tillbaks upp på scenen med ett glas vatten, färdig att gå till sängs. Han kryper ihop på sitt podium. På de andra TV-apparaterna utvecklar sig minnena och historierna, men på Kissingers blinkar skärmen med en skräpig, bildlös elektronisk signal. Brus. Han faller i en likadan drömlös sömn som faktotum på mängder av teatrar, från Kambodja och Laos övers Östtimor och Pakistan till Chile och Argentina.

Branislav Jakovljevic är Assistant Professor vid Department of Theatre Arts and Dance, University of Minnesota, Minneapolis.

Noter

1. Guy Debord, *Comments on the Society of*

the Spectacle, Verso, London 1998, s. 8. 2. Ibid, s. 33. 3. Se ”*Nixon in China*: John Adams in Conversation with Andrew Porter”, Tempo, ny serie, nr 167, december 1988, s. 25. 4. Ibid, s. 25f. 5. ”Breaking Taboos: Alice Goodman talks to Rupert Christiansen”, Opera (England) 54, maj 2003, s. 545. 6. Matthew Daines, ”*Nixon in China*: An Interview with Peter Sellars.” Tempo, ny serie, nr. 197, juli 1996, s. 18. Adams och Sellars fortsatte sedan att samarbeta och produc­erade två operor till: ”The Death of Klinghoffer” (1991) och ”Doctor Atomic”, som repeteras i på operan i San Francisco samtidigt som jag skriver dessa rader. Adams och Seller förblev trogna dokumentarismen: som artikeln i New York Times påstår, undersöker *Doctor Atomic* historien om skapelsen av atombomben ”väldigt seriöst: en arbetsversion av manuset, inte avsedd för allmän läsning, citerar källorna till varje rad. ’Allt kommer någonstans ifrån’, sade Mr. Sellars nyligen mellan repetitionerna.” New York Times, söndag 26 september 2005. 7. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, Stanford University Press, Stanford 1994, xvii. 8. Ibid. 9. Alice Goodman, *Nixon in China*, Minnesota Opera, Minnesota 2005, s. 4. 10. Ibid. 11. Peggy Kamuf, ”The Reply’s the Thing” i *Opera Through Other Eyes*, red David J. Levin. Stanford University Press, Stanford 1993, s. 89. 12. Goodman, s. 7. 13. Ibid, s. 23, kursiv tillagd. 14. Jonathan W. Bernard, ”The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music.” Perspectives of New Music, Vol. 31, Nr 1, vintern 1993, s. 95. 15. Samuel Weber, ”Television: Set and Screen” i *Mass Mediauras*, Stanford University Press, Stanford 2001, s. 110. 16. Walter Benjamin, ”What is Epic Theatre? [First Version]” i *Understanding Brecht*, Verso, London 1973, s. 1. 17. Stephen Heath och Gillian Skirrow, ”Television: A World in Action”, *Screen*18, Nr 2 (sommar­en 1977). 18. Goodman, s. 10. 19. Ibid, s. 34. 20. Ibid, s. 141, 148, 150. 21. Se Walter Benjamin, ”The Political Groupings of Russian Writers” i *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*, Harvard University Press, Cambridge 1999, s. 7. 22. *The Red Detachment*, s. 142. 23. Ibid, s. 146. 24. Martin Ebon (red), *Five Chinese Communist Plays*, John Day, New York 1975. s. 121, 131, 133. 25. Goodman, s. 35. 26. Ibid, s. 42.



*The point at issue in the theatre today can be more accurately defined in relation to the stage than the play. it concerns the filling-in of the orchestra pit. The abyss which separates the actors from the audience like the dead from the living, the abyss whose silence heightens the sublime in drama, whose resonance heightens the intoxication of opera, this abyss which, of all the elements of the stage, most indelibly bears the traces of sacral origins, has lost its function. The stage is still elevated, but it no longer rises from an immeasurable depth; it has become the public platform. Upon this platform theatre now has to install itself.*¹⁶

So, the yawning gap, the dark abyss that separates the spectators from performers is no longer there. They find themselves, psychically and ontologically, on the same ground. Stage is still elevated, but there is nothing mystical about the difference in level, since its heights are not juxtaposed with the depths of the orchestra pit. Wagner’s mystery is over: we can see the very edge where the stage platform meets the floorboards. Sellars sets up the orchestra pit to work against itself by mounting on the opera stage the images taken directly from television. There is no operatic intoxication in *Nixon in China*. Quite to the contrary, instead of peaks of dramatic tension and emotional excitation we witness only the valleys of the media event’s trivial texture. Television images are blown up to life size and beyond, but this magnification doesn’t reveal an internal, secret side of the entire affair. What we get instead resembles blown up images of a painted canvas: the fantasy of entering the world of the picture is frustrated by an even more foreboding and impenetrable image of fibers weaved into a piece of cloth smudged with paint. In order to be effective, the platform has to establish itself in relation to the stage itself: it is not only an aesthetic device or a theatrical contrivance, but a position or a standpoint. Consider, for example, the sense it has in the phrase ”political platform”. The basic premise of television as a medium is to obscure and eradicate this positionality. This premise is especially underscored in the idea of ”live” broadcasting, which is habitually presented as the staple example of television’s timeliness, documentary accuracy, and factuality. This defining characteristic of television, to use the striking formulation of Stephen Heath and Gillian Skirrow, ”becomes the term of its exploited imagery, the generalized fantasy ... that is, that the image is direct for me ... which fantasy is taken for the ground reality of television and its programs.”¹⁷ The danger in *Nixon in China* is in the audience’s propensity to take this fantasy for the ground of reality, period.

Instead of tracing the labyrinthine workings of politics and media, the authors of *Nixon in*

China opted for the much riskier task of engaging in a phenomenology of the surface. This decision to resist the pursuit of the paths that lead behind the coulisses of official politics is best reflected in the treatment of the character of Henry Kissinger, who was the main player on the American side in the complex negotiations that lead to the historic meeting. *Nixon in China* could easily have been a bass baritone extravaganza. Instead, there is hardly a role for them in much of it. Kissinger, the natural choice, does not have a full aria in the entire piece. In the first act, he intercepts the exchange between President Nixon and Chairman Mao, only to be dismissed by the latter: ”In the dark / All diplomats are gray”.¹⁸

When top-rank bilateral meetings wind down, when speeches are over and toasts drank, the stage is given over to women. In the second act of the opera, we follow Pat Nixon on her tour of Peking hospitals, collective farms and historical sites. The tour ends in the theater, where the high guests from abroad are treated to the performance of *The Red Detachment of Women*, one of the model revolutionary theater works (dances and operas) promoted by Mao’s third wife Jiang Qing. Between 1964 and 1977 in China virtually all traditional theater works were replaced by a small number of Model Revolutionary Operas, the creation of which was directly supervised by Jian Qing. In *Nixon in China* the performance of Chinese model ballet is, quite literally, inserted into the minimalist opera. At the beginning of Act Two, Scene Two, the front curtain goes up to reveal a small audience seated on the stage: President and Mrs. Nixon, Jiang Qing (”Madame Mao”) herself, and Premier Chou En-lai. Seconds later a second curtain, installed on stage, rises to reveal the opening image of *The Red Detachment of Women*. The vigorous movements of the model ballet are transposed into dithyrambic verses and fast paced music. Three young women are tied to the posts. Lao Szu, the right hand man of the main Tyrant of the South, approaches the heroine Ching-hua, and singing the aria full of sexual allusions, unties her from the pole. The libretto indicates that the singer who plays Henry Kissinger now sings the role of Lao Szu. Just in case anyone missed this doubling of the role, Pat whispers to her husband: ”Doesn’t he look like you know who!”¹⁹ Moments later, Kissinger/Lao Szu starts whipping the young girl: ”Whip her to death!” he sings. That is actually a quotation of his boss’s line from the English translation of the ballet libretto.

In *The Red Detachment of Women* every twist and turn in heroine’s fate finds response in the entire nature: when Ching-hua is in danger the sky swells with dark clouds; upon saving her life, the Red Army cadre Hung ”enthusiastically points out the road to revolution... in the

bright morning sunlight;” the Red Army camp is bathed in the morning sun, with ”rosy clouds” that ”fill the sky”; the scenes at the Tyrant’s manor invariably take place at dusk, under ”oppressive overcast sky”; finally, the sky signals the final liberation: ”Rosy dawn streaks the sky. Dark clouds scatter, revealing a glowing sun rising in the east.”²⁰ This allegorization of nature is the trademark technique of Social Realism, which Benjamin recognized with extraordinary accuracy in the earliest works written in this genre.²¹ Not only nature, but also characters and actions are heavily allegorized. The heroine Ching-hua is filled with ”class feeling”, she experiences uncontrollable ”class hatred” of the enemy, which in the process of self-criticism and political maturation transformed into ”combat skill in annihilating them.”²² Indeed, she takes no prisoners. In the battle, ”gripping her sword with both hands, she slashes. The enemy hastily wards off the blow. In the heated duel Ching-hua’s blade flies out of her grasp. Fearless, she rushes him, empty handed, and grabs him by the neck ... The guard weakens. She steps on him, seizes the dagger, and stabs the scoundrel to death.”²³

In the program notes of the original Chinese production of *The Red Detachment of Women* Lao Szu is described as the ”running dog” of the evil landowner, and in the text of the libretto as his ”lackey,” ”bailiff and bully”.²⁴ In *Nixon in China* these epithets are molded into a single word: factotum.²⁵ The description of the double role of Lau-szu/Kissinger can hardly be more apt: factotum is someone who is in charge of his master’s affairs, but also a Jack of all trades, a busybody, and a ruler of uncontrolled power. Factotum is someone who represents power, but also is in power. He is someone who acts in someone else’s stead, but whose actions have concrete and very direct outcome. Fact-otum also reminds us that there are no facts in the sense of readily available, innate proofs. Facts are f-facts: they take effect not simply by being, but by being active. And these deeds, precisely by the virtue of always being done for someone else and to someone else, have no ethical constraints. This deterrence of the full ownership of an action is the primary strategy of politics and of mass media. The most valuable intervention of *Nixon in China* is in revealing this strategy by projecting television into the model ballet. *The Red Detachment of Women* is not a curiosity: it marks the very edge of the platform that helps us see that which medium obscures about itself.

Whereas Sellars made the model ballet invade the stage and turn it into the platform on which the minimalist opera is to be watched, in the Minneapolis production of *Nixon in China* the stage director James Robinson brings the platform on stage. In his production of *Nixon in China* the singers seem unable to keep

their feet firmly planted on the boards. Already midway through the second act, in the scene of the banquet in the Great Hall of the People, the cast members are seated around the ring-shaped table, which is quickly transformed into a podium from which Premier Chou En-lai and President Nixon deliver their speeches. In the following act, the table is rearranged into a winding path that Pat Nixon takes on her tour of Peking. As she sings ”This is prophetic,” she reaches the end of the path and is carried to another podium – one of the big television sets used in the opening scene. Quite literally, television becomes the platform on which the opera is performed. The staging of the final act is arresting in its simplicity. A silk curtain stretches across the stage. In front of it are six squares of red light, and behind it, corresponding to the light cubes, are six television sets. The act begins with six main characters - Chairman Mao, Jiang Qing and Chou En-Lai; Richard Nixon, Pat Nixon and Henry Kissinger – occupying the cubes of light. The curtains go up, television sets come forward. Each set becomes at the same time the podium on which their characters climb and screens on which their memories are projected. Kissinger makes his virtuoso exit:

Kissinger: Premier, Please, where’s the toilet? Chou: Through the door. Kissinger: Excuse me for one moment please. *Kissinger exists at the double.*²⁶

It is as simple as that to leave the political and historical stage, only insofar as they have adapted the structure of media event. On the TV sets and in front of screens the two couples reminiscence about their past: Chairman and Madame Mao Tse-tung about their guerrilla days in Yenan; President and Mrs. Nixon about his time at Guadalcanal. The virtuoso sneaks back on stage with a glass of water, ready to go to bed. He curls up on his podium. While memories unfold on all other sets, his screen flickers with fuzzy imageless electronic signal. Static. He falls into a dreamless sleep of factotum involved in many theaters, from Cambodia and Laos, to East Timor and Pakistan, to Chile and Argentina.

Branislav Jakovljevic is Assistant Professor at the Department of Theatre Arts and Dance, University of Minnesota in Minneapolis

Notee

1. Debord, Guy. *Comments on the Society of Spectacle*. London: Verso, 1998, p. 8. 2. *Ibid.*, 33. 3. See ”*Nixon in China*: John Adams in Conver-

Perceptionens gränser

En recension av Daniel Birnbaums Chronology Av Karl Hanssson

Vad händer med rörliga bilder när de tar steget från en skärm till flera, från ett rum till ett nätverk av rum? Hur ska vi förstå de nya åskådarpositioner och ändrade former av subjektivitet som nya medieteknologier medför? Behövs det en ny fenomenologi för att tolka dessa nya temporala strukturer? I Daniel Birnbaums essäbok *Chronology* blir frågor som dessa konsekvensen av en rad möten med verk av video- och installationskonstnärer som Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Darren Almond och Doug Aitken.

Birnbaums essä består av elva korta texter som fokuserar vissa konstnärskap och/eller vissa filosofiska frågeställningar. Texterna är delvis publicerade tidigare, men framstår ändå som förvånansvärt sammanhållna. Genomgående i alla texterna försöker Birnbaum visa hur det i dessa videoverk och installationer finns både komplexa temporala strukturer och nya sätt att engagera åskådaren, men där den visuella upplevelsen endast är en aspekt. ”There’s much more here than meets the eye”, som han skriver om Stan Douglas installationer. Genomgående i boken finns också en lyhördhet för både konstverkens och medieteknologiernas förmåga att generera nya idéer och begrepp. Det är viktigt för Birnbaum att se det som ett filosofiskt tänkande som har sitt ursprung i verken (till skillnad från att till exempel applicera ett begrepp eller en teori på ett visst verk). Detta är i mina ögon en av bokens stora förtjänster, vilket gör den både läsvärd och tänkvärd. Birnbaum betonar själv att essän inte är en skiss till en *Cinema* 3 (dvs. som uppföljare till Gilles Deleuzes *Cinema* 1 och 2), men just idén att varje verk behöver och konstruerar sin egen begreppslighet är tydligt deleuziansk.

Birnbaum menar att det kanske är förvånande att han blandar en fenomenologisk utgångspunkt med vad han kallar en sorts experimentell konstruktivism. Jag är faktiskt inte alls förvånad. Just olika kombinationer och korsbefruktningar av dessa perspektiv förekommer i en rad sammanhang med nya medier i fokus. Till exempel hos den frans/belgiske filmforskaren Philippe Dubois eller hos den amerikanske medieforskaren Mark B.N. Hansen, eller hos Nicole Brenez (som Birnbaum själv citerar). Jag är inte förvånad, men jag tror att det är en i grunden fruktbar kombination, vilket Birnbaums text också visar.

Birnbaum skriver om installationer som ”explore the limits of perception” (ang. Eija-Liisa Ahtila) och ett återkommande tema hos Birnbaum är frågan hur dessa bilder och installa-



Limits Of Perception

A review of *Chronology* by Daniel Birnbaum, By Karl Hansson

What happens to moving images when they take the step from a screen to several, from one space to a network of spaces? How should we understand the new spectator positions and altered forms of subjectivity that the new media technologies generate? Is a new phenomenology needed to interpret these new temporal structures? In Daniel Birnbaum’s essay *Chronology* (2005) questions like these arise from the encounter with works from video and installation artists like Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Darren Almond, and Doug Aitken.

Birnbaum’s essay consists of eleven short texts that focus on certain aesthetic and/or philosophical questions. Parts of the texts have been published earlier, but still are surprisingly coherent as a single essay. Throughout all of the texts Birnbaum tries to point out how in the video works and installations he has selected there are both complex temporal structures and a new way of engaging the spectator, but that visual experience is only an aspect of the works. ”There’s much more here than meets the eye”, he writes of Stan Douglas’ installations.

Throughout the book there is also a sensitivity for both the artworks and the media technologies’ capacity to generate new ideas and concepts. It is important for Birnbaum to see the philosophical thought as having its origin in the work (as opposed to applying a concept or a theory to a certain work for example). This is in my eyes one of the book’s greatest merits and it makes it worth both reading and contemplating. Birnbaum emphasizes that the essay is not a sketch to a *Cinema* 3 (a follow-up to Gilles Deleuze’s *Cinema* 1 and 2), but the idea that every work needs and constructs its own conceptuality is distinctively Deleuzian. Birnbaum states that it may be surprising that he blends a phenomenological perspective with what he calls a sort of experimental constructivism, but I am actually not at all surprised. Precisely different combinations and cross-fertilizations of these perspectives occur in a series of contexts with new media in focus. For example, with the French/Belgian film theorist Philippe Dubois or the American media theorist Mark B.N. Hansen, or Nicole Brenez (who Birnbaum cites himself). I am not surprised and I think that it is an entirely fruitful combination, which Birnbaum’s text demonstrates as well.

Birnbaum writes about installations that ”explore the limits of perception” (in relation to the work of Eija-Liisa Ahtila) and a reoccurring theme in the text is the question of how these

tioner påverkar oss kroppsligt. Det handlar inte om en konkret taktik kroppslig påverkan, utan om hur det visuella och rumsliga kan kännas i kroppen på olika sätt. Det handlar till exempel om "speed made tangible" (ang. Doug Aitken), om hur "temporality makes itself felt, viscerally", eller om hur "temporality is manifest as a bodily phenomenon." (ang. Darren Almond). De diskussioner Birnbaum för kring temporalitet och kroppslighet hör till de mest givande i boken, men det är samtidigt just där man hade önskat ett mer utvecklat resonemang.

Flera av texterna är redigerade versioner av Birnbaums föreläsningsanteckningar från en seminariserie han hållit på Städelshule i Frankfurt (där Birnbaum också är rektor) och som föreläsningsserie och dialogmaterial kan jag inte föreställa mig annat än att *Chronology* är alldeles utmärkt. Men som argumenterande essä är den inte riktigt lika övertygande. Den är alltid inspirerande och infallsrisk, men väl ofta lämnas argument och idéer ofutförskade. Man skulle visserligen kunna hävda att essäformens styrka är just infallen och fragmenten, men här blir det ibland väl fragmentariskt. Det är tydligt att Birnbaum är både varierad och nyanserad när han skriver om de olika konstnärliga uttrycken, men också att han inte är riktigt lika nyanserad vad gäller medie-teoris och fenomenologis utveckling. Flera resonemang bygger till exempel på dikotomin aktiv-passiv, där filmåskådaren ses som passiv, och installationsbesökaren aktiv. Detta är dock en alltför förenklad dikotomi som ibland följer mer än den visar. Mycket åskådarelaterad forskning från de senaste decennierna har också visat hur till exempel tv- eller filmå-skådaren är i högsta grad aktiv. Upplevelserna bygger även här på kompletteringar, tolkning-ar och individuella kognitiva processer hos olika åskådare.

Birnbaums många kopplingar och jämförelser med filmmediet medför också en viss begränsning för hans perspektiv. De verk som Birnbaum skriver om kan visserligen beskrivas som en "other cinema" eller en "extended cinema", men ibland fungerar också filmen som en sorts förstälshorisont, vilket gör att det andra former av kroppsliga och rumsliga jämförelser ofta utelämnas. Samtidigt tenderar Birnbaum att förenkla filmens förhållande till rumslig-het och kroppslighet när han skriver om flerskrämsinstallationer där "...temporal events are 'spatialized' so that they can become apprehended within sculptural and architectural rather than strictly cinematic terms". Detta blir delvis missvisande eftersom film och filmpupp-levelver är något som relativt länge och ofta har diskuterats i termer av just arkitektur och skulptur. Två exempel bland många är Andrej Tarkovskij som skriver om att just "skulptera i tid" och Abel Gance som på 1920-talet skriver om "polyvision" och "polytempalitet". När det gäller vetenskapliga arbeten finns till ex-

empel Giuliana Brunos mediehistoriska studier kring film, arkitektur och rumslighet.

Birnbaum har en poäng i att betona flerskrämsstrategierna, men ibland verkar det som om de enda och avgörande förskjutning-arna ligger just där: flera skärmar i olika rum, istället för en skärm i ett rum. Fler skärmar som innebär potentiellt mer komplexa former av temporalitet. Detta är otvivelaktigen en viktig gradskillnad, men det finns fler, och kanske mer betydelsefulla förskjutningar som nya me-dier medfört inom konstområdet och även vad gäller vår visuella kultur i bredare bemärkelse. Man skulle till exempel kunna jämföra Birnbaums essä med Mark B.N. Hansens bok *New Philosophy for New Media* (2004). Hansens tes är i korthet att det finns vad han kallar en "Bergsonist vocation" hos många samtida konstnärer som arbetar med digitala teknolo-gier och flerskrämsinstallationer eftersom de i sina verk knyter an till Henri Bergsons idéer kring kroppens roll i en estetisk upplevelse. Hansen visar i sin analys på hur Deleuze ut-sluter vissa implikationer av Bergsons idéer om en kroppsligt förankrad perception, och istället betonar den potentiella affekten som en del av bilden, som en mer eller mindre formell aspekt. Hansens sammanfattar det så här: "Deleuze finds himself compelled to bracket Bergson's embodied concept of af-fection – affection as a constitutive *impurity* of *this* body's perception – and to offer in its place a formal understanding of affection as a specific permutation of the movement-image.". Kanske är det av samma skäl som även Birnbaum delvis tar avstånd från Deleuze. Det kroppsliga tycks få en ökad betydelse både för Birnbaum och Hansen, men på delvis olika sätt. Birnbaum antyder också en möjlig utveckling i att kroppen som en sista refe-renspunkt håller på att försvinna i en värld av fritt cirkulerande information. Likhande resonemang är inte ovanliga i förhållande till digitala teknologier och olika termer med prefixet "cyber", men jag tror som Hansen att det likaväl kan vara tvärtom. Ju mer medier integreras och upplöses, desto viktigare blir kroppens roll.

När det gäller fenomenologis syn på krop-pen refererar Birnbaum genomgående till Edmund Husserls texter (och påvisar överty-gande den nära kopplingen mellan subjektiv-itet och temporalitet), men också till Maurice Merleau-Pontys tidiga verk, *La Phénomeno-logie de la perception* (1945). Med just Birnbaums frågor kring temporalitet och kroppslighet i förhållandet mellan verk och åskådare tror jag dock att även senare texter av Mer-leau-Ponty skulle kunna öppna för mer nyan-serade förståelser. Flera av de verk Birnbaum beskriver skulle man kanske kunna se som en del i ett "integrerat" synsätt som Merleau-Ponty diskuterar med sin term "chair" (kött) i *Le visible et l'invisible* (1964). Det finns för

Merleau-Ponty här inga klara gränser mellan kropp, medvetande och den omgivande vär-lden, utan de existerar i ett integrerat "chair". Dessa begrepp är dock långt ifrån allmänt vedertagna och det är inte självklart hur man kan använda dem för att diskutera rörliga bil-der, men det tycks som om Birnbaum är på väg i den riktningen.

Birnbaum har i vilket fall helt rätt i att betona vikten av fenomenologiska frågeställningar för en konstnär som till exempel Eija-Liisa Ahtila, och Birnbaums fokus bidrar till att utveckla och nyansera de fenomenologiska problem som Ahtilas verk aktualiserar. Birnbaum cite-rar träffande Ahtila som menar att hon i sina filmer försöker "to break up space, to create a space that doesn't exist at a conscious level." Birnbaum frågar sig om dessa nya installa-tionstekniker kommer närmare att beskriva el-ler iscensätta det mänskliga medvetandet och dess komplexitet. Jag undrar om kanske inte en mer givande fråga kunde vara om dessa nya teknologier möjliggör nya världsbilder som är något annat än iscensättningar av en idé eller ett medvetande. Vilken är egentligen potentialen för nya temporaliteter och ett nytt tänkande genom nya medier?

Två av de mest dynamiska och givande ana-lyserna i *Chronology* utgår från Stan Douglas *Der Sandman* (1995) och Doug Aitkens *electric earth* (1999). Birnbaum visar till exempel övertygande hur Douglas verk lägger grunden för en ny begreppslighet, inte genom att illusterera till exempel E.T.A. Hoffmanns berättelse (som är en utgångspunkt för Douglas *Der Sandman*), utan genom att försätta de centrala begrep-pen i rörelse.

Är det åskådaren eller verket som sätter ra-marna för dessa nya former av subjektivitet? Det uppenbara svaret är att det sker i utbytet och mötet mellan verk och åskådare och Birnbaums essä visar hur denna självklarhet inte är enkel att sätta fingret på, utan tvärtom något som hela tiden kräver nya diskussioner, nya frågor och nya essäer.

En stor förtjänst med Birnbaums essä är att den, med en av dess egna termer, fungerar på ett synkoperat sätt, det vill säga att den an-vänder små förskjutningar av perspektiv som binder samman och skapar en ny bild av det temporala inom nya former av rörliga bilder.

Birnbaums kommentar till Doug Aitkens *electric earth* sammanfattar kärnfullt hans analys: "...it would seem that the construction of subjectivity through new technologies and the media cuts right through the very bodily core of human identity".

Karl Hansson är filmvetare verksam vid Stock-holms Universitet

Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Stern-berg, New York: 2005

This is propaganda!

Av Frans-Josef Peterson

Denna utsaga är ett exempel på vad man inom lingvistiken kallar för deixis. Ett deiktiskt uttryck (av gr. *deiknymai*, visa) refererar till ett yttrends spatiotemporala aspekter, och dess betydelse är helt avhängig det sammanhang i vilket det används. ”Tino Seghal, This is Propaganda, 2002, Courtesy Jan Mot Gallery” visas des bland annat på Utopia Station på förra Venedig Biennalen. Verket framfördes, som ofta hos Seghal, av en utställningsvakt och sångens ”This...” syftar både på själva utsagan och det sammanhang i vilket den yttras. Det finns inte heller några givna kriterier enligt vilka man kan avgränsa detta sammanhang. Syftar be-teckningen ”propaganda” på Utopia Station, Venedigbiennalen, biennaler i allmänhet eller kanske den samtida konsten som sådan?

Seghalgör konst i form avaktioner och upptåg som ofta inbegriper dans och sång, och ibland involverar utställningsbesökaren i direkt dialog. Hans verk dokumenteras aldrig fotografiskt, han formulerar aldrig några skrivna instruktioner utan förmedlar nödvändig information direkt till de aktörer han samarbetar med, och försälj-ningen av hans verk sker alltid genom muntliga avtal snarare än skrivna kontrakt. Han ger med andra ord inget utrymme åt de dokument – den fotografiska bilden, den skrivna instruktionen och det juridiska avtalet - som förankrar även den mest efemära idé-baserade konsten i ett marknadsekonomiskt system med inriktning på produktion och försäljning av fysiska objekt. Det innebär inte att Seghal försöker underminera, eller ens kritisera, samtidskonstens institu-tionella former. Tvärtom. Han håller sig väldigt tydligt inom ramen för vad som är möjligt inom dagens institutionellt förankrade konstekono-mi. Till skillnad från många performativa verk är hans aktioner helt anpassade efter utställnings-formatets temporalitet (de finns tillgängliga från morgon till kväll under hela utställningsperi-oden), och verken förpackas och säljs, i enlighet med konstmarknadens logik, som unika objekt. Seghals konst handlar uppenbarligen inte om en kritik av varuformen som sådan, utan om ett försök att artikulera alternativ till konst- och samhälsekonominis grundläggande praktik: produktionen av materiella ting. Förvisso grun-dar sig samhällslivet fortfarande på en industri-ell produktion, men samtidigt drivs ekonomin i allt högre utsträckning av en konsumtion av im-materiella värden. Detta gäller inte minst konst-världen, och Seghals aktioner verkar betona just detta: att konsten blivit en del av den samtida upplevelseindustrin.

Konstens exceptionella ekonomi

På 90-talet blev det all tydligare hur olika städer var tvungna att konkurrera med varandra på en global marknad. För att hävda sig i konkur-

rensen blev man tvungen att utveckla allt mer avancerade brandingsstrategier i en strävan att förknippas med olika mjuka värden. För den samtida konsten innebar detta en explosion av biennaler runtom i världen, samtidigt som museer öppnades och expanderades för att i vissa fall omvandlas till vad som närmast kan beskrivas som multinationella koncerner: en utveckling som i sin tur möjliggjorts av uttö-kade privata samarbeten och ett mer advance-rat varumärkestänkande. Konsekvenserna för konstnärlig praktik är svåröverskådliga, men klart är att de brandingsstrategier som kommit att genomsyra denna institutionella ekonomi även påverkat enskilda aktörers behov av att utveckla och kontrollera sina konstnärliga va-rumärken. Dagens utställningsbesökare kon-sumerar konstupplevelser, men även shopping och kulinariska upplevelser, i en ekonomi där konsten fått karaktären av en internationellt gångbar valuta–ett institutionellt förankrat vär-desystem av utbytbara storheter cirkulerande på en global marknad. Resultatet är ett system som i varje instans styrs av självkontrollerande mekanismer, där konstnärer, institutioner och kritiker ingår i en ohelig allians för att upprätt-hålla de ekonomiska och kulturella värden som gemensamt saluförs. I art *Incorporated* beskri-ver Julian Stallabrass denna utveckling som ett uttryck för en ny världsordning efter murens fall 1989, där det västerländska konstsystemet för-lorade sin funktion som bälvrek mot östblockets instrumentaliserande syn på kulturens samhälls-bevarande funktion.¹ Efter kommunismens fall fanns inte samma behov av att marknadsföra idén om frihet, vilket öppnade upp för en situ-ation där idén om konstens autonoma rum i allt högre grad kommit att approprieras av olika sär-intressen. Stallabrass övergripande beskrivning av samtildiskonsten som politisk propaganda för en neoliberal världsordninglämnar förvisso inte så mycket utrymme för nyanser, och mer syste-matiskastudier av relationen mellan det globala konstsystemet och vår tids samhällsutveckling väntar fortfarande på att skrivas.²

Klart är att 60-talets konstnärliga och poli-tiska rörelser på många sätt banade vägen för den utveckling som skulle komma. Konzept-konstens uppluckring av verkbegreppet inne-bar en större frihet för konsten att appropriera andra kunskapsområden, samtidigt som den process som brukar beskrivas som ”institu-tionaliseringen av avant-gardet” innebar att det blev svårt, eller till och med omöjligt, att tänka sig en position utanför konstens system utifrån vilken man kunde göra konsten till före-mål för en radikal kritik. Likartade konstnärliga förhållningssätt framträdde runt om i världen vid ungefär samma tidpunkt, och det har ofta noterats att konceptkonsten var en global kon-strörelse, den första i sitt slag, som inte hade något självklart geografiskt centrum. Detta bidrog till att ytterligare fästa uppmärksamhet på det konstsystem som föregår varje enskild

konstnärlig utsaga. Synen på konstnären som en autonomt skapande, kreativ individ ersattes av konstnären som byråkrat i ett system som i bästa fall kan ansättas inifrån genom en kritisk konstnärlig praktik. Någon som Joseph Kosuth är emblematisk för en tid då många konstnä-rer uppfattade sin konst som del i ett historiskt sammanhang där program (detta ska göras) re-dan initialt konvergerade med historieskrivning (detta har gjorts). Denna dematerialisering av konstobjektet har ofta beskrivits som en kritik av marknadsekonomins varuföden, och som ett försök att formulera ett radikalt alternativ till det framväxande konsumtionssamhället. Nyligen har dock Alexander Alberro påpekat att Joseph Kosuth säkert lärde sig lika mycket av Andy Warhol som av Ad Reinhardt. I sin bok ”Conceptual Art and the Politics of Publicity” analyserar han kretsen kring den konceptu-ella konsthandlaren Seth Siegelaub (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry och Douglas Huebler), genom att ställa deras verk-samhet i relation till näringslivets begynnande intresse för att bygga upp samlingar med den nyaste och mest kreativa konsten.³ Ett av de mest kända exemplen är tobaksjätten Philip Morris, som tidigt var involverad i den framväx-ande konceptkonsten. Dematerialiseringen av konstobjektet må ha uppfattats, även av dem som var delaktiga i denna process, som en po-litiskt radikal gest riktad mot efterkrigstidens konsumtionssamhälle, men betraktat utifrån konsthandlarens och konstsamlarens perspek-tiv, kan man se samma process som en ansats att utveckla nya varuformer för en framväx-ande global ekonomi baserad på konsumtion av immateriella värden. Att en kritik av varufor-men kan fungera utmärkt som handelsvara är naturligtvis ingen nyhet (*Det Kommunistiska Manifestet* har ju tryckts i ett antal upplagor), men det intressanta är hur den samtida kons-stens ekonomi kommit att bygga på att kritik aktivt produceras och cirkuleras i ett globalt system av utställningar, kataloger, tidningar och tidskrifter. En konstnär som Yinka Shoni-bare, vars verk utgör ett permanent inslag på Moderna Museet i Stockholm, är ett tydligt ex-empel på det post-konceptuella förhållnings-sätt som intagit utställningsrummen under det senaste decenniet: ett tydligt och förhål-landevis lättbegripligt koncept med ”politisk udd” förpackat i en förförisk hölje. Resultatet är en produkt suveränt anpassad för cirkulation på den globala konstmarknaden, och som gör sig lika bra i en gallerilokal, på en biennal och i en tematisk utställning med lämpligt tema. Den eventuella kritik som associeras med ett sådant verk är helt avhängig betraktarens egen förkunskap om vissa berättelser förknippade med konstnärens arbete. Detta skiljer sig inte nödvändigtvis från hur vilket varumärke som helst kan associera en viss produkt med en uppsättning immateriella värden. I detta läge kan den avgörande skillnaden mellan konst

Next spread left:
Greater Istanbul, Google Earth

Opposite page:
Opening of the Istanbul Biennial 2005

images and installations influence us bodily. It is not about a concrete, tactile corporeal influence but rather how the visual and spatial can be felt by the body in different ways. It is about, for example, "speed made tangible" (Doug Aitken), how "temporality makes itself felt, viscerally", or how "temporality is manifest as a bodily phenomenon" (Darren Almond). Birnbaum's discussions about temporality and corporeality are some of the most rewarding in the book, but it is at the same time exactly where one wants a more developed discussion.

Several of the texts are edited versions of Birnbaum's lecture notes from a seminar series he held at Städschule in Frankfurt (where Birnbaum is also rector). As a lecture series and material for dialogue I cannot imagine anything other than that *Chronology* is excellent, but as an argued essay it is not really as convincing. It is always inspiring and rich in ideas but the arguments are too often insufficiently investigated. One could certainly assert that the strength of the essay form is precisely the flashes of wit and fragmentary nature, but here it is sometimes too fragmentary. It is clear that Birnbaum is both eclectic and nuanced when he writes about the different artistic expressions, but he is not really as nuanced concerning media theory and phenomenology's development. Several arguments build for example on the dichotomy active-passive, in which the film spectator is seen as passive and the visitor to an installation active. This oversimplified dichotomy sometimes hides more than it reveals. A lot of spectator-related research from the last decades has also shown how for example television or film spectators are extremely active. Even in television and film the experience builds on supplementations, interpretations, and individual cognitive processes for different spectators.

Birnbaum's many connections and comparisons with film also entail a certain limitation to his perspective. The work that Birnbaum writes on can certainly be described as an "other cinema" or an "extended cinema", but sometimes film also functions as a sort of horizon of understanding, which leads to other forms of corporeal and spatial comparisons often being left out. Simultaneously Birnbaum tends to oversimplify film's relationship to spatiality and corporeality when he writes about multi-screen installations where "...temporal events are 'spatialized' so that they can become apprehended within sculptural and architectural rather than strictly cinematic terms". This becomes partially deceptive considering that film and experiences of film have often and for a relatively long time been discussed in terms of architecture and sculpture. Two examples among many are Andrej Tarkovsky who writes precisely of "sculpting in time" and Abel Gance, who in the 1920s writes about "polyvision" and "polytemporality"

Concerning scientific work there is for example Giuliana Bruno's studies of media history around film, architecture, and spatiality.

Birnbaum has a point in emphasizing multi-screen strategies, but sometimes it seems as though the only and decisive shifts lie just there; several screens in different rooms, instead for one screen in one room. Several screens that contain potentially more complex forms of temporality. This is undoubtedly an important difference of degree, but there are several, and maybe more meaningful shifts that new media brought about within the art world and even concerning our visual culture in a wider sense.

One could for example compare Birnbaum's essay with Mark B.N. Hansen's book *New Philosophy for New Media* (2004). In short, Hansen's thesis is that there is what he calls a "Bergsonist vocation" in many contemporary artists who work with digital technologies and multiscreen installations because in their work they connect to Henri Bergson's ideas around the body's role in the aesthetic experience. Hansen shows in his analysis how Deleuze excludes certain implications of Bergson's ideas about a perception firmly rooted in the bodily and instead emphasizes the potential affect as a part of the image, as a more of less formal aspect. Hansen's summary is as follows: "Deleuze finds himself compelled to bracket Bergson's embodied concept of affection – affection as a constitutive *impurity* of *this* body's perception – and to offer in its place a formal understanding of affection as a specific permutation of the movement-image." Maybe this is the same reason that even Birnbaum partially distances himself from Deleuze. The corporeal seems to have an increased importance for both Birnbaum and Hansen, but in partially different ways. Birnbaum also intimates a possible development in that the body as a final reference point is on its way towards disappearing in a world of freely circulating information. Similar arguments are not unusual in relation to digital technologies and different terms with the prefix "cyber", but I think, alongside Hansen, that it just as well could be the opposite. The more media integrates and dissolves, the more important the role of the body becomes.

When it concerns phenomenology's view of the body Birnbaum refers continually to Edmund Husserl's texts (and convincingly shows the close connection between subjectivity and temporality), but also to Maurice Merleau-Ponty's early work, *La Phénoménologie de la perception* (1945). Regarding Birnbaum's questions around temporality and corporeality in the relationship between the work and the spectator, however, I think that later texts of Merleau-Ponty would be able to lead to more nuanced discussion. Several of the works Birnbaum describes one could potentially see as a part of an "integrated" perspective that Mer-

leau-Ponty discusses with his term *flesh* in *Le visible et l'invisible* (1964). For Merleau-Ponty there are no clear boundaries between body, consciousness, and the surrounding world, rather they exist in an integrated *flesh*. These concepts though are long from general accep-tance and it is not obvious how one can use them to discuss moving images – but it seems as though Birnbaum is going in this direction.

Birnbaum is in any case completely right to emphasis the weight of phenomenologi-cal issues for an artist like Eija-Liisa Ahtila, for example, and Birnbaum's focus contributes to develop and nuance the phenomenologi-cal problem that Ahtila's work points to. Birnbaum tellingly cites Ahtila who states that in her films she tries "to break up space, to create a space that doesn't exist at a conscious level." Birnbaum asks himself if these new installation techniques come closer to describing or staging the human consciousness and its complexity. I wonder if a more worthwhile question might not be if these new technologies make possible new worldviews that are something different than a staging of an idea or a consciousness. What is actually the potential for new temporalities and a new thought through new media?

Two of the most dynamic and valuable anal-yses in *Chronology* proceed from Stan Douglas' *Der Sandman* (1995) and Doug Aitkens *electric earth* (1999). Birnbaum points out convincingly, for example, how Douglas' work lays the ground for a new conceptuality, not through illustrating E.T.A. Hoffman's story (which is a point of origin for *Der Sandman*), but through putting the central concept in motion.

Is it the spectator or the work that sets the frame for these new forms of subjectivity? The clear answer is that it occurs in the exchange and meeting between the work and the spec-tator, and Birnbaum's essay points to how this clarity is not easy to put your finger on, but in contrast is something that constantly de-mands new discussions, new questions, and new essays.

A large merit of Birnbaum's essay is that it, to use one of his own terms, functions synco-pically, which is to say it uses small shifts of perspective that bind together and create a new image of the temporal within new forms of moving images.

Birnbaum's comments upon Doug Aitken's *electric earth* offer a condensed resume of his analysis: "...it would seem that the construc-tion of subjectivity through new technologies and the media cuts right through the very bodily core of human identity".

Karl Hansson is a film theorist based in Stock-holm

Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Stern-berg, New York: 2005

This is propaganda!

By Frans -Josef Pettersson

This statement is an example of what in ling-uistics is called *deixis*. A deictic expression (from Greek *deiknymai*, to show), refers to the spatio-temporal aspects of a statement, and its meaning is wholly dependent on the con-text of use. "Tino Seghal, This is Propaganda, 2002, Courtesy Jan Mot Gallery" was shown, amongst other places, at the Utopia Station at last year's Venice Biennial. The work was per-formed, as often is the case with Seghal, by an exhibition guard, and the "This..." of the song refers to the statement as well as the context of enunciation. There are no set criteria for how to delimit this context. Does the expres-sion "propaganda" refer to Utopia Station, to the Venice Biennial, to biennials in general, or maybe even to contemporary art as such? Seghal makes art in the form of actions and pranks that often comprise dancing and sing-ing, and sometimes involve the spectator in a direct dialogue. His works are never docu-mented in photographs, he never produces any written instructions, but conveys the nec-essary information directly to the actors that he works with and his works are always sold by way of verbal rather than written contracts. In other words, he gives no space to those doc-uments – the photographic image, the written instruction and the legal contract – that anchor even the most conceptually based work in a market system geared towards producing and selling physical objects. This does not mean that Seghal wants to undermine, or even criti-cize, the institutional forms of contemporary art – in fact, rather the contrary. He sticks very clearly to the framework of possibilities of today's institutionally based art economy. Unlike many performative works, his actions are wholly adjusted to the temporality of the exhibition format (they are available from morning till evening throughout the exhibi-tion period), and they are packaged and sold as unique objects according to the logic of the art market. Seghal's work obviously does not deal with a critique of the commodity form as such, but attempts to articulate alterna-tives to the basic practice of artistic, as well as social, economy: the production of material objects. It is true that society is still founded on industrial production, yet the economy is to an increasing extent driven by immaterial val-ues. This applies not least to the art world and Seghal's actions seem to emphasize precisely this: art has become part of the current experi-ence industry.

The exceptional economy of art

In the 90s it became more and more clear that cities had to compete on a global market. In order to prove themselves, they had to de-

velop more and more sophisticated branding strategies in order to become associated to soft values. For contemporary art this meant a world-wide explosion of biennials, new and more ambitious museums that in many cases become almost similar to multinational cor-porations, a development that in its turn was made possible by an increasing availability of private funding and advanced brand strat-egizing. The consequences of this for artistic practice are difficult to assess, but it is clear that the branding strategies that have come to permeate this institutional economy have also affected the need of singular players to develop and control artistic brands. Today's exhibition-goers consume experiences of art, but also of shopping and cuisine, in an econo-my where art has become and internationally useable currency. The result is a system that in all of its instances is controlled by self-reg-ulating mechanisms, and where artists, institu-tions, and critics are part of an unholy alliance that upholds those financial and cultural val-ues they all are in the business of marketing. In his book *Art Incorporated*, Julian Stallabrass describes this development as an expression of a new world order after the fall of the Berlin Wall, i.e. when the Western art institution lost its function as a bulwark against the Eastern Block and its instrumental view of culture as a means to preserve society.¹ After the fall of communism there is no longer the need to market the idea of liberty, which opened up a situation in which the autonomous space of art is appropriated by various specific in-terests more and more. It is true, however, that Stallabrass' overall description of con-temporary art as political propaganda for a neo-liberal world order leaves little space for nuances and that more systematic studies of the relation between the global art system and our current social development are still waiting to be written.²

It is clear that the artistic and political movements of the 60s in many ways cleared the path for the developments that were to come. The weakening of the idea of the work in conceptual art implied a larger freedom for art to appropriate other areas of knowledge, while the process often described as the "in-stitutionalization of the avant-garde" made it difficult or even impossible to imagine a po-sition outside of the system of art from out of which art could become subjected to a radical critique. Similar artistic strategies surfaced all around the world at roughly the same time, and it has often been noted that conceptual art was a global movement, the first of its kind not to have an evident geographical center. This contributed further to focusing the atten-tion on that system which precedes all singu-lar artistic statements. The idea of the artist as an autonomous and creative individual was replaced by the artists as a bureaucrat in a

system that in the best of cases can be shaken from within through critical artistic practice. Someone like Joseph Kosuth is emblematic for a period when many artists perceived their work as part of a historical conjuncture where program (this should be done) already from the outset converged with history (this has been done). This dematerialization of the art object has often been seen as a critique of the commodity flows of the market economy, and as an attempt to formulate an alternative to an emerging consumer society. However, it was recently proposed by Alexander Alberro that Joseph Kosuth probably learnt as much from Andy Warhol as he did from Ad Reinhardt. In his book *Conceptual Art and the Politics of Publicity* he analyzes the circle around the conceptual art dealer Seth Siegelaub (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, and Douglas Huebler) by juxtaposing their ac-tivities to the emerging corporate interest in creating collections of the newest and most creative art.³ One of the most famous ex-amples is the tobacco company Philip Morris, who was involved early on in the new concep-tual art. The dematerialization of the art ob-ject may have been understood, even among those who were part of it, as a radical political gesture directed against postwar consumer society, but from the vantage point of deal-ers and collectors, the same process can be read as an attempt to develop new commod-ity forms for an emerging global economy based on consumption of immaterial values. That critique of the commodity form itself can function very well as a commodity is of course nothing new (after all, *The Communist Man-ifesto* has sold well in a series of printings), but the interesting thing is the extent to which the economy of contemporary art has come to build on critique actively being produced and circulated in a global system of exhibitions, catalogues, newspapers, and magazines. An artist like Yinka Shonibare, whose work is permanently installed in the Moderna Museet in Stockholm, is a good example of the post-conceptual strategy that has become wide-spread in exhibitions during the last decade: a clear and easily accessible concept with a "political edge" wrapped in a seductive pack-age. The result is a product perfectly adapted for circulation in the global art market and that fits just as well into a gallery space, a biennial, or a thematic show. Any critique associated with such a work is totally dependent on the spectator's previous acquaintance with cer-tain stories connected to the artist's work. This is in no way different from the way in which any type of brand can associate a cer-tain product with a set of immaterial values. In this respect, the decisive difference between art and other types of production can be un-derstood in economic terms: the economy of art is controlled by partly different factors

och annan produktion förstås i ekonomiska termer: konstens ekonomi regleras av delvis annorlunda faktorer än andra marknader, både i termer av produktion och konsumtion. Produktionsledet finansieras till stor del av gåvor och bidrag från privata och offentliga instanser, medan konsumtionsledet sällan påverkas av efterfrågan utan istället är uppbyggt kring försäljning av unika objekt. Även sådana media som mycket enkelt skulle kunna massproducera saluförs ofta i limiterade upplagor. På så vis kan man upprätthålla den historiskt traderade idén om konst som en autonom verksamhet – en uppfattning som fortfarande är en social realitet och som bidrar till att upprätthålla konstvärldens exklusiva aura.⁴

Kritik som handelsvara

I våras återvände Daniel Buren med en utställning på Guggenheim i New York, efter att tillsammans med Hans Haacke ha blivit censurerad av samma institution 35 år tidigare. Med anledning av detta publicerade Andrea Fraser nyligen en artikel i Art Forum, där hon resonerar kring institutionaliseringen av den institutionskritiska konsten.⁵ Hon argumenterar för att det som kännetecknar denna typ av konst är att den, till skillnad från det historiska avantgardet, aldrig fört för avsikt att iscensätta en radikal omvärning av etablissemangen. Den institutionskritiska konsten har alltid varit institutionaliserad, och det existerar inte någon radikal konst som inte kan inkorporeras i, och approprieras av, institutioner och marknader. Institution ska i detta sammanhang förstås i bred bemärkelse, inte bara i termer av produktion och distribution av konst via museer och konsthallar, utan som konsten som socialt system.⁶ Fraser påpekar att syftet, även för Hans Haacke i sina mest radikala stunder, alltid har varit att försvara konsten och dess institutioner från att approprieras av ekonomiska särintressen.

Fraser argumenterar visserligen övertygande fört att det inte finns några ”principiella” problem med en institutionalisering och historisering av Burens (en gång radikala) praktik, men hon analyserar inte den spänning som 2005 uppstår i mötet mellan Buren och Guggenheim och deras respektive varumärken. Under tidenperioden mellan Burens första och andra framträdande på Guggenheim har det inte bara skett glidningar, utan veritabla omvärningar, i konstens system, något som i högsta grad påverkar förutsättningarna för en kritisk praktik. Dagens konstekonomi är en märklig konstruktion med en marknad som, vilket redan beskrivits, av tradition regleras både i produktions-och konsumtionsled, samtidigt som globaliseringen inneburit att varuformen kommit att genomsyra konsten på alla nivåer. Det förefaller som om samtidskonsten, kanske i större utsträckning än många andra ekonomier, omvandlat inte bara traditionella objekt utan också människor och sociala relationer till varor för att tillfred-

ställa ett artificiellt behov av ständigt nya produkter.⁷ Daniel Buren har beskrivit situationen med en träffsäker hyperbol: ”...the proliferation of contemporary art museums today is a kind of technical revolution that may actually be as significant for artmaking as the invention of oil paint.”⁸ Museerna utgör inte längre konstens gränssnitt till historien utan är också de instanser som, tillsammans med andra institutioner, erbjuder konstnärer ekonomisk möjlighet att producera nya verk. Många konstnärer arbetar enbart på beställning, och gör konstverk bara då de får en produktionsbudget från ett museum eller ett galleri för en viss utställning. Utifrån ett institutionellt synsätt har museerna alltid varit den arena där konstens gränser fastställs: konsten har gjorts för att passa in i samlingarna, alternativt i uppror mot den tradition som representeras av desamma. För att eventuellt inkorporeras i kanon retroaktivt. Men i dag fastställs konstens gränser redan initialt på ett mycket mer handfast vis av institutionernas behov av att fylla sina utställningssalar. Att producera samtida konst är ofta billigt jämfört med transport och försäkring av inlånade historiska objekt, och museerna investerar på detta vis både pengar och prestige i att aktivt forma både samtid och framtida konsthistorieskrivning. Antagligen låter sig kritik lättare omvandlas till handelsvara i denna väloljade institutionella ekonomi än på 70-talet – då det hände att institutionskritiska konstnärer som Haacke och Buren faktiskt censurerades av samma museer som ställer ut dem idag. Frasers friktionsfria glidning mellan institution som filosofiskt begrepp och konstens faktiska institutioner visar hur den institutionella konstnynen kommit att få en ideologisk funktion som *de facto* bidrar till att upprätthålla detta ekonomiska system. Frågan är i vilken utsträckning denna förskjutning ska tolkas i ideologiska termer – från en radikal till en mer moderat position, som en form av mer eller mindre medveten marknadsanpassning eller som en nödvändig utveckling av nya kritiska strategier?

När Tino Seghal säger sig vara intresserad av museet ”as a place for longterm politics”, och därför strävar efter att utveckla den varuform som redan dominerar konstens ekonomi, verkar han helt enkelt hävda att han inte är intresserad av att verka utanför konstmarknaden. Hans dematerialiserade konstobjekt verkar bygga på en sammansmältning av konstvärldens reglerade varuform och en tillämpning av en slags för-modern, muntligt reglerad, upphovsrätt. Benjamin Buchloh totalsågade nyligen Seghals bidrag till Tyska Paviljongen på årets Venedig Biennal, och beskrev hans verk som ”a total reduction of a work to mere strategy (that of a pseudo-counterspectacle) [which] paradoxically reveals its essential character as pure spectacle.”⁹I Buchlohshistoricerandeläsning framstår Seghal som en pseudo-radikal, okritisk och marknadsanpassad epigon som

parasiterar på tidigare generationers ”en gång revolutionerande institutionskritik.” Han väljer att bortse från att Seghals praktik har starkare rötter i dansen än i en konsthistorieskrivning som Buchloch själv bidragit till att kanonisera. Inom dansen ses svårigheten att omvandla en händelse till ett dokument möjligtvis som ett praktiskt, men inte ett ideologiskt problem, då dess ekonomi inte är uppbyggd kring att köpa och sälja varor i form av unika objekt. Eftersom Seghals verk kan återuppföras, på samma vis som vilket konstobjekt som helst kan cirkulera mellan olika platser i konstsystemet, finns det heller ingen anledning att dokumentera ett verk i syfte att bevara det. Man kan naturligtvis, som Buchloh, välja att tolka Seghals väg-ran att låta sina verk dokumenteras som en omvänd marknadsföringstrategi som stärker hans identitet som en egeninring och principfast konstnär. Men man kan inte förneka att det finns en logik i att han inte vill låta sina deiktiska verk, där betydelse är helt avhängig kunskap om utsagans specifika sammanhang, dokumenteras i bild eftersom det alltid finns en risk att förväxla bilden av ett konstverk med verket som sådant. Problemet med Buchloh's historiserande läsning är att den missar målet. Frågan om Seghals praktik utgör ett misslyckat eller lyckat försök till en radikalisering av tidigare generationers institutionskritiska modeller är mindre angelägen än varför han överhuvudtaget är intresserad av att utveckla samma gamla varuform med inriktning på försäljning av unika objekt. Tanken att ersätta materiella varor med immateriella är knappast en innovation i en tid då intellektuellt kapital utgör en allt större del av världsekonomin, och intellektuell äganderätt sedan 90-talet reglerats av WTO i särskilda fördrag. I ett tidigt verk kallat *Untitled* utför Seghal en performance med utgångspunkt från olika historiska dansstilar. I en slags klipp-och-klistra metod samplar han Cunningham, Ballet Russes, Rainer och så vidare och omvandlar deras dansstilar till ett performativt collage med sig själv i huvudrollen. I *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* samplar han på ett liknande sätt rörelser från videos av Dan Graham och Bruce Nauman. Man kan jämföra hans tillvägagångssätt med att ladda ner ett antal gamla godingar, mixa dem, för att sedan upphovsrättskydda resultatet och sälja det i eget namn. Snarare än att utveckla varuformen påminner detta om hur många företag exploaterar vårt gemensamma kulturarv för att sedan använda sig av upphovsrättslagstiftning för att skydda sina egna produkter. Det är frestande att ta Seghal på (de deiktiska) orden, och i enlighet med Stallabrass logik se honom som en typisk ”propagandist” för de värderingar som genomsyrar vår tids kulturindustri. Samtidigt verkar det vara just konstens speciella ekonomi som skiljer konstnärers arbete från annan produktion. Denna idé om frihet har

inte låtit sig påverkas av mekanisk reproduktion, och sannolikt kommer den inte heller i någon större utsträckning att låta sig påverkas av vår tids digitala reproduktion. På så vis kommer föreställningen om konstens autonomi antagligen att bestå – om inte annat därför att denna autonomi ger konsten den propagandistiska potential som gör den värd att bevara.

Frans-Josef Peterssson är kritiker och curator verksam i Stockholm

Noter

- Stallabrass, Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- För en studie om globaliseringen av samtidskonsten, se Charlotte Bydler's avhandling *The Global Art World Incorporated. On the Globalization of Contemporary Art* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004). För studier i relationen mellan konst och näringsliv, se exempelvis Rectanus, Mark W, *Culture incorporated: Museums, Artists, and Corporate Sponsorships* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), and Chin Tao-Wu, *Privatizing Culture: Corporate Art Interventions since the 1980s*, 2001.
- Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, Mass: MIT, 2003).
- Abbing, Hans, “ Why Artists are Poor. On the Exceptional Economy of the Arts”, 2002.
- Artforum*, september 2005.
- Detta brukar som bekant beskrivas som den institutionella konstteorin, en konstnys som tillskrivs Arthur C Danto och George Dickie. Dessa nämns dock inte i Frasers text.
- På 90-talet teoretiserade Nicholas Bourriaud i sin ”relationella estetik” konstens möjlighet att erbjuda ett motstånd mot vad han menade var den kapitalistiska refikationens sista bastion: de mellanmännskliga relationerna. Konsten stod inte längre att finna i upplevelsen av fysiska – eller immateriella – objekt, utan konstituerades i själva det sociala fältet, i ett slags kollektivt meningsskapande. Den relationella konsten blev snabbt en av de hetaste varorna på den globala konstmarknaden. Inte minst därför att dess politiska projekt, som fetischiserar interaktivitet och inklusivitet, verkade lova bot på samtidskonstens dilemma: hur kan man nå bortom fin-kulturens exklusivitet och engagera sin publik, hur kan man motivera en offentligt finansierad kultur i en tid av utförsäljning och avreglering? Det relationella fyllde med andra ord sin plats i konstens ekonomi. Under samma period, från början av 90-talet och framåt, har man inom så kallad relationsmarknadsföring fokuserat just på möjligheten till en fördjudad, och långtgående, relation mellan avsändare och mottagare, något som påminner om hur den relationella konsten på senare är ofta låtit sig approprieras av olika politiska särintressen.
- Se *Artforum*, maj 2005.
- Se *Artforum*, september 2005.



than other types of markets, both in terms of production and consumption. Production is to a large extent financed by public and private support, while consumption is rarely affected by demand, and is instead geared toward selling unique objects. Even media that could easily be mass-produced are often marketed in limited editions. In this way the traditional idea of art as an autonomous activity can be upheld – an idea that still remains a social reality and contributes to the exclusive aura of the art world.⁴

Critique as commodity

Last year Daniel Buren returned with an exhibition at the Guggenheim in New York after having been censored, together with Hans Haacke, by the same institution 25 years earlier. On this occasion Andrea Fraser published an article in *Artforum*,⁵ where she discusses the institutionalization of institutional critique. She argues that the characteristic feature of this type of art is that it, unlike the historical avant-garde, never intended to radically subvert the establishment. The art of institutional critique was always institutionalized, and there is no such thing as a radical art that cannot be incorporated in or appropriated by institutions and markets. Institution should here be understood in the broad sense, not just in terms of production and distribution via museums and exhibition spaces, but as a social system.⁶ Fraser notes that the aims, also for someone like Haacke in his most radical moments, always were to defend art and its institutions from being appropriated by particular economic interests.

Although Fraser argues convincingly that there are no “principle” problems with the institutionalization and historicizing of Buren’s (once) radical practice, she does not analyze the tension that arises in 2005 in the meeting between Buren and Guggenheim and their respective brands. The time when Buren’s first and second appearance at the Guggenheim has not only brought about shifts in the system of art, but also fundamental upheavals, which have dramatically changed the preconditions for critical practice. The current economy of art is a strange construct, with a market that, as we already have said, is regulated by both consumers and producers, while globalization has made the commodity form ubiquitous on all levels. It seems as if contemporary art, and perhaps even more so than other economies, transforms not only traditional objects but also human beings and social relations into commodities, in order to satisfy an artificial need for ever newer products.⁷ Daniel Buren has characterized this situation with a fittingly hyperbolic statement: “the proliferation of contemporary art museums today is a kind of technical revolution that may actually be as significant for art making

as the invention of oil paint.”⁸ Museums no longer constitute only the interface between art and history, but are also those agents that, together with other institutions, provide the artists with financial means to produce new works. Many artists work by commission only and make works of art only when they are offered a budget by a museum or a gallery. From an institutional point of view, museums have always been the arena where the limits of art have been established: art has been made to fit into collections, or as a revolt against that very tradition – and in order to be incorporated retroactively into the canon. But today the limits of art are defined from the start in a much more concrete way by the need of institutions to fill up their exhibition spaces. To produce contemporary art is often cheap when compared to the transport and insurance of borrowed historical pieces, and the museums invest both money and prestige in their active shaping of the current and future writing of art history. Critique is probably more easily converted into commodity today, in our smoothly operating institutional economy, than during the 70s – when it in fact happened the artists like Haacke and Buren were censored by the same museums that today exhibit them. Fraser’s seamless shift from the institution as a philosophical concept to the factual institutions of art shows how this understanding of art has come to perform an ideological function that de facto contributes to the preservation of this economic system. The question is to what extent this displacement should be read in ideological terms – as a shift from a radical to a more moderate position, as a form or a more or less conscious market adjustment, or as a necessary development of new critical strategies.

When Tino Seghal claims to be interested in the museum as “as a place for long term politics,” and that he for that reasons wants to develop the commodity form that already dominates the economy of art, he seems quite simply to state his disinterest in being outside of the art market. His dematerialized art objects seem to be based on a fusion of the dominant commodity form of the art world, and an adaptation of a pre-modern, verbally regulated right of authorship. Recently Benjamin Buchloh completely trashed Seghal’s contribution to the German Pavilion at the Venice Biennial, describing his work as “a total reduction of a work to mere strategy (that of a pseudo-counterspectacle) [which] paradoxically reveals its essential character as pure spectacle.”⁹In Buchloh’s historicizing reading Seghal appears as a pseudo-radical, uncritical, and market adjusted epigone, parasitical on the “once revolutionary institutional critique” of earlier generations. He chooses to overlook the fact that Seghal’s work is more rooted in dance than in the kind of art history

that Buchloh himself has contributed to make canonical. In dance, the difficulty of transforming an event into a document is seen as a practical rather than ideological problem, since its economy is not built upon buying and selling commodities in the form of unique objects. Since Seghal’s works can be re-staged, in the same way that an art object can circulate from one place to another in the art system, there is no need to document the work in order to preserve it. One may of course, as Buchloh does, chose to interpret Seghal’s refusal to have his works documented as a kind of inverted marketing strategy that solidifies his identity as a wilful and steadfast artist. But there is no denying that there is a logic to his refusal to allow his deictic works, where the meaning is entirely dependent upon knowledge of the specific context of the statement, to be documented in images, since there is always the risk that the image of a work will be confused with the work itself. Buchloh’s historicizing reading it misses the point. The question whether Seghal’s practice fails or succeeds as an attempt to radicalize earlier models of institutional critique is less relevant than the question of why he is at all interested in developing the same old commodity form based on the selling of unique objects. The idea of replacing material commodities with immaterial ones is hardly an innovation in a time when intellectual capital constitutes an increasingly large part of the world economy, and when intellectual property rights since the beginning of the 90s has been regulated by the WTO in specific treaties. In an early work, “Untitled”, Seghal does a performance based on various historical styles of dance. Using a cut-and-paste method he samples Cunningham, Ballet Russe, Rainer, etc, and transforms their individual styles into a performative collage starring himself. In *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*, he in a similar way samples videos by Dan Graham and Bruce Nauman. His method could be compared to someone who would sample old hits, remix them, and then have the product copyrighted and sell it under his own name. Rather than being a development of the commodity form, this is reminiscent of how many companies explore our common cultural heritage and then subject the results to copyright in order to protect its own products. It is tempting to take Seghal’s (deictic) words for granted, and to see him, in accordance with the logic proposed by Stallabrass, as a typical “propagandist” for those values that permeate our current culture industry. At the same time it seems to be the specific economy of art that separates the work of artists from other types of production. This idea of freedom has not been affected by mechanical reproduction, and it is not likely to be affected to any greater extent by our cur-

rent digital reproduction. In this respect, the idea of art’s autonomy will probably prevail – if not only since this autonomy gives art the kind of propaganda potential that makes it worthwhile to preserve.

Frans-Josef Peterssson is a critic and curator, based in Stockholm

Notes

- Stallabrass, Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- For a study of the globalization of contemporary art, se Charlotte Bydler’s dissertation *The Global Art World Incorporated. On the Globalization of Contemporary Art* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004). For a study of the relation between art and the corporate word, cf. Mark W. Rectanus, *Culture incorporated: Museums, Artists, and Corporate Sponsorships* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), and Chin Tao-Wu, *Privatizing Culture: Corporate Art Interventions since the 1980s*, 2001.
- Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, Mass: MIT, 2003).
- Abbing, Hans, “ Why Artists are Poor. On the Exceptional Economy of the Arts,” 2002.
- Artforum*, September 2005.
- This is normally referred to as institutional art theory, and ascribed to Arthur C Danto and George Dickie. They are however not named in Fraser’s text.
- In the 90s, Nicholas Bourriaud, in his *Relational Aesthetics*, discussed the capacity of art to offer a resistance to what he perceived as the last bulwarks of capitalist reification: human relations. Art could no longer be found in the experience of physical – or immaterial – objects, but was constituted in the social field as such, in a kind of collective creation of meanings. Relational art soon became one of the hottest commodities on the global art market, not least since its political project, that fetishizes interactivity and inclusion, seemed to offer a remedy to the dilemmas of contemporary art: how can we motivate a publicly sponsored culture in an age of deregulation and privatizing of public institutions? The idea of the relational in other words filled a gap in the economy of art. In the same period, the beginning of the 90s and onwards, so called relational marketing has focuses on the possibility of a deeper and more encompassing relation between sender and receiver, in a similar way as relational art has let itself be appropriated by particular political interests.
- Artforum*, May 2005.
- Artforum*, September 2005.

Marknad för idéer

Av Power Ekroth

Vid ett seminarium i Istanbul för två år sedan, *Next Documenta Should be Curated by an Artist*, döpt efter boken med samma titel redigerad av curatorn Jens Hoffmann, muttrade en av paneldeltagarna en lång harang om hur biennaler bara är ett fönster för marknaden och inget annat. Onekligen växer marknaden och priserna ökar för en ung konstnär som har deltagit i en av de större konstutställningarna såsom en biennal, och tunga gallerier är kända för att tänja på vad som kan ingå i begreppet ”muta” eller inte i samband med större utställningar såsom Venedigbiennalen eller Documenta. Hur som helst gick inte uttalandet obeamärkt förbi; Martha Rosler, som också var en av paneldeltagarna, emotsatte sig talaren och påpekade att vi aldrig får glömma att biennaler också är viktiga marknader för *idéer*.

Varje år ser nya biennaler dagsljuset för första gången på avlägsna platser med regionala planer eller ”city branding” på agendan och med ett potentiellt inkommande kapital och nya verksamheter på önskelistan. Konst har historiskt sett alltid varit ett medel i händerna på religion, nationella intressen eller andra ”högre” ändamål. Plundring eller förstöring av andra länders kulturella skatter har till exempel traditionellt upphöjt det nationella egot hos den erövrande staten inom krigsföring, och idén om gentrifikationens positiva effekter för ett område är inte så långsökt.

Nya konstmässor uppstår runt hela världen i samma takt som nya biennaler uppstod för tio år sedan på avlägsna platser, och mässorna flyger in de viktigaste samlarna och andra VIP-gäster och ser till att de har alla bekvämligheter och hoppas att de därigenom upptäcker nya investeringsmöjligheter i (lokala) konstnärer och konstverk. Men är inte idén om konst som handelsvara ganska föråldrad ändå? Med allt tal om ”relationell estetik” och ”process-relaterad konst” det senaste årtiondet är det anmärkningsvärt hur litet av denna kategori av konst som trots allt deltar i biennalerna.

Istället verkar det vara en del av konstmässorna som har adapterat ett annorlunda tillvägagångssätt med mer och mer enfias vid Konst med stort K eller ”osäljbar konst”, inklusive en intellektuell debatt kring den, istället för att fokusera exklusivt på utbytet av pengar som tidigare. Som exempel kan nämnas sektionen Art Performa på Art Basel Miami under 2005 där ovan nämnda Jens Hoffmann curaterade ett performanceprogram på stranden där inget av performanceverken var till salu ens om någon potentiell köpare mot alla odds hade dykt upp. Kanske är det en överhettad marknad som har tvingat mässorna in i denna riktning, men hos de större biennalerna finns det ännu mycket att önska i utveckling även om saker börjar hända.

Fortfarande är det mycket svårt att inte hålla med om att mässorna har kommit att bli de ”nya biennalerna” som Village Voice-kritikern Jerry Saltz hävdar, men det har även blivit uppenbart att biennalerna har blivit de ”nya mässorna”. Kanske kommer något att hända med mega-utställningssystemet efter öppningarna av Documenta, Münster, Venedig och Art Basel-mässan som alla infaller under perioden av bara ett par veckor nästa år? Något är i alla fall i görningen.

De uppenbara problemen med internationalisering, homogenisering och fokuseringen på ett och samma fåtal konstnärer och curatörer om och om igen existerar och väcker frågor kring huruvida konstnärer ”överproducerar”, vilket i sin tur kan leda till att de inte bara återskapar samma slags verk som en gång tidigare gjorde konstnären populär utan även kan lämna konstnären utan mod att testa nya idéer eller ens att ta sig tid att finna nya idéer. Överproduktionen hos (vissa) konstnärer idag beror på att de är pressade att inte bara producera utställningar till sitt galleri men även nya verk till alla mässor som deras galleri turnerar till. Och om konstnären ifråga är knuten till flera gallerier multipliceras efterfrågan för nya verk såklart, och *sedan* tillkommer alla andra utställningar, biennaler, triennaler etc som konstnären måste tillhandahålla verk till. Vissa hävdar att det snart kommer att finnas mer producenter än det kommer att finnas publik inom inte bara konsten utan även andra kulturområden såsom teater, litteratur, musik och film. Detta är nog en inte helt galen tanke.

Samlare, vilka tenderar att lyssna till varandra, vill ofta äga mer än ett verk från en konstnärns produktion efter att de har börjat samla; de önskar gärna ”täckra” en konstnärns utveckling över åratel. Detta har i sin tur startat en jakt efter det ”nya” och ”nästa nya grej” likt aldrig tidigare. Ett galleri skröt till och med om att de inte ville visa konststudenter innan de gått ut det tredje året; fjärdeårs- och femteårsstudenter gick däremot alldeles utmärkt att visa. En term för detta fenomen är neofili. Priserna för vissa yngre konstnärer ligger i samma nivå som för de äldre och mer erfarna konstnärerna som redan har en lång karriär bakom sig. Något är lite fel i denna ekvation.

För många år sedan, när kritikern fortfarande var en viktig figur i konstvärlden som gallerierna fruktade och samlarna lyssnade till, kunde inte en konstnär komma i fråga för en recension innan en utställning var gjord, och därmed hade denne redan blivit ”upptäckt” av någon annan. Under 90-talet togs kritikerrollen successivt över av curatorrollen vars smak bekräftande konstnärerna och blev den röst som samlarna istället lyssnade till. Curatorn var den som gjorde massiva research, besökte alla konstnärers ateljéer och ”skiljde agnarna från vetet”. Nu har istället denna roll i någon grad tagits över av samlarna själva som är på jakt efter detta ”nya” och gör allt ”skitjobb”

på egen hand, eller anställer curatorer som privata rådgivare och för att ta hand om deras samlingar. Privata samlare och deras egna utställningsplatser börjar bli mer och mer viktiga i denna krets. Ett exempel på detta är den hys-teri som uppstod innan öppningen av den nya utställningen av Rubells samling i Miami förra året, då samlare köade upp för att försöka få en förhandstitt på vad som skulle visas så att de kunde rusa iväg till Art Basel Miami-mässan som pågick samtidigt för att investera i samma konstnärers alster. Det är sannerligen fre-stande att koppla samman den överdrivna sam-larmanin kring den såkallade ”Leipzig-skolans” måleri med faktumet att samlare är rädda för att hamna utanför den grupp av stjärn-samlare som har börjat samla på denna sorts måleri.

Den rått sortens nya är också en viktig fak-tor. Exoticism eller neokolonialism är inte riktigt rätt terminologi för detta eftersom det lock-ande är att något ska vara annorlunda *på rätt sätt* dvs; inte *för mycket* exotiskt eller konstigt. Man måste kunna känna sig bekväm med det nya, vilket kanske skulle kunna förklara varför vissa av de boamande kinesiska konstnärerna har gett efter för marknadens förväntningar och har börjat göra konst som inkluderar referenser till och/eller är kritiska till det kommunistiska systemet eftersom det är detta som efterfrå-gas. Det är hur som helst mycket enklare att lås igenom i det västerländska konstsystemet om man är en konstnär från en udda plats utanför den västra hemisfären än en konstnär från en av de större metropolerna i konstvärlden efter-som jakten på det nya tar jägarna längre och längre bort för att finna det, förutsatt förstås att man lever upp till vissa av förväntningarna.

En biennal som för första gången slog upp portarna under 2005 var Moskvabiennalen, med sex välkända och väl beresta curato-rer (Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Iara Boubnova, Nicolas Bourriaud, Rosa Martínez and Hans Ulrich Obrist). Den curatoriska pro-gramförklaringen till den första Moskvabiennalen innehöll verkligen en reflektiv kritik mot biennalsystemet om head-hunting, neofil, homogeniseringsprocesser och biennalernas kommersialisering. Curatorerna ville understryka att biennalernas begränsningar inte handlar om brist på pengar utan snarare en brist på intellektuellt kapital och idéer. Detta för oss tillbaka till Roslers uttalande om biennalen eller mega-utställningens främsta upp-gift att vara en marknad för just *idéer*, och moskvacuratorernas infallsvinkel var upp-friskande. På presskonferensen var ett av de mest uppregade uttrycken för vad de försökte skapa faktiskt ”intellektuell friktion”. Om detta lyckades eller inte i själva utställningen är en annan fråga; men det är sannerligen intressant att ett curatorteam gör en programförklaring som understrykar att det handlar om att agera *mot* en konstmarknad.

Bristen på idéer och bristen på självreflek-

tion var just det som var så anmärkningsvärt påfallande på Venedigbiennalen samma år. Biennalmaskinen fungerade effektivt och allt var redo och klart för öppningsdagarna, vilket var ett mindre mirakel i sig med tanke på att de bara hade 6-8 månader på sig att förbereda, vilket är extremt kort tid – och i förhållande till kaoset två år innan då Francesco Bonami led-de ett curatorteam på 10 curatorer fungerade allt klanderfritt. Men det som var problemati-serat i moskvacuratorernas programförklaring var inte bara fullständigt ignorerat av Maria De Corral och Rosa Martínez (sistnämnda var också med i Moskvabiennalens team) utan problemen var också inkorporerade och mani-festerade i deras curatoriska tillvägagångssätt. Bonamis biennal 2003 betraktades av en enad presskår som ett fiasko, men i retrospektiv blev den en modell för något spännande och uppfattades faktiskt som en plattform för idéer och inte såsom 2005 års version, vars traditio-nella utställning inte överraskade någon och hade kunnat se likadan ut om den varit gjord för 20 år sedan. En annan biennal som fick stå ut med värre utsagor av kritikerna var 2006 års version av Whitneybiennalen, som oftast jämfördes med Armory-mässan som öppnade en vecka efter att Whitney öppnade. I mångas ögon fanns det en påfallande likhet mellan mässan och biennalen, och att bli jämförd med Armory är inte direkt någon komplimang. Venedigbiennalen 2005 och Whitneybiennalen 2006 är två praktikexempel som har skapat spe-kulationer om biennalsystemets slut.

Med föreställningen om att konst verkligen *kan* förändra världen valde curatorerna för den nionde Istanbulbiennalen, Charles Esche och Vasif Kortun (se intervju med Kortun i detta nummer av SITE), Giorgio Agambens *Den kommande gemenskapen* som nyckeltext för biennalen. Detta agerande kan ses som den starkaste *curatoriska* programförklaringen i en annars mycket lågmäld curering, som i biennalens antologi konfronterade biennalens poli-tiska och ekonomiska implikationer med titeln ”Art, City and Politics in an Expanding World”. Kanske attityden att konst är något som kan förändra världen är både utopisk och roman-tisk, men samtidigt försökte verkligen Esche och Kortun, likt Moskvabiennalens curatorer, att skapa något med sin utställning, en plats för kulturellt utbyte.

I skrivande stund var den senaste i raden av europeiska biennaler den fjärde omgången av Berlinbiennalen *Of Mice and Men*, curate-rad av Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni och Ali Subotnick. Denna trio sökte ta ett mer poetiskt grepp kring biennalutställningens tematik i ett försök att undvika bienna-lernas stereotyp. På ett sätt var curatorerna helt ointresserade av idén om biennalen som något med ett gemensamt koncept eller som ett forum för idéer. Å andra sidan gjorde trion också sitt bästa för att göra kontradiktoriska

uttalanden i alla riktningar. Resultatet blev att de täckte för alla möjliga vinklar för kritik och skyddade det curatoriska styroddet som ett ointagligt fort. På detta sätt undvek de aktivt och medgivande exempelvis Berlins (obehag-liga) historia, gentrifikationsfrågor eller ekono-miska faktorer, i stark kontrast till både Mosk-vabiennalen och den mer nyliga Istanbulbiennalen från 2005. Vårt att notera var det höga procentantal av konstnärer i utställningen som samarbetar med vissa kommersiella gallerier.

Det finns också andra till och med mindre övertygande sätt att motstå och att handha mega-utställningens stereotyper. Nästa Do-cuments curator, Roger M. Buergel, är någon som motsätter sig systemet där curatorer verkar resa runt till de mest långväga platser så mycket de kan för att göra nya upptäckter. Detta är självfallet inte något som nödvändigt-vis transformerar sig till en bra utställning, och när Buergel blir inbjuden till resor till olika län-der för att göra research på för honom ökanda konstnärer tackar han därför helt enkelt ”nej”, eftersom han anser att han redan gjort tillräck-ligt med research för Documentautställningen långt i förväg och redan har bestämt sig för vilka konstnärer som skall delta.

Ett riktigt avbrott från alla möjliga stereoty-per på ett möjligen mer produktivt och inter-sant sätt gör curatorerna för nästa Manifesta i Nicosia på Cypern. Den sjätte versionen av Manifesta kommer inte att bli en traditionell utställning utan kommer istället att transfor-mera Manifesta till en temporär konstaka-demi. Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle och Florian Waltvogel är curatorerna för detta banbrytande företag. Intressant med detta koncept är inte bara det att det experimen-terar med biennalsystemet, att det låter en kategori av institution övergå i en annan och att de utmanar gränserna för vad en utställ-ning kan vara, utan också att de sätter en ny standard för vad det innebär för en utställning att vara en produktionsplats för skapandet av nya idéer. Förhoppningsvis kommer det inte att bli bara ytterligare en mellanlandning där samma grupp av resande konstvärldsfolk träf-fas för ett tre månaders långt party. Resultatet återstår att se.

I en intervju med Anton Vidokle i boken som föregår Manifesta 6, *Notes for an Art School*, säger Boris Groys:

Den korrekta attityden är att se konst som en ren handelsvara [och] att hata detta faktum. På detta sätt reproducerar den Marxistiska traditionen på en retorisk, sofistikerad nivå common-sense-åsikten att livet och i synner-het konsten faktiskt bara är skit. Adorno är speciellt bra på att formulera denna självklara sanning på ett filosofiskt språk.

Om man adapterar detta synsätt på konsten blir konstmässans och biennalens ekvilibrium

oundvikligt. Om det finns någon mening i kon-sten inom västvärldens kapitalistiska system handlar det enbart om attityder och en vilja/naivism att sträva efter vissa idéer och ideal, utopiska eller inte.

(Tack till Marc Spiegelrör för ändlösa samtal som givit upphov till några av dessa idéer.)

”Just Enough”

Ett samtal med Vasif Kortun i samband med öppningen av Istanbulbiennalen 2005

I en tid då allt starkare, alltmer välformulerad kritik riktas mot de allt fler och allt större biennalerna framstår den nionde internationella Istanbulbiennalen, under ledning av Charles Esche och Vasif Kortun, som ett försök att göra en skillnad. I stället för att som tidigare låta konstvärldens superstjärnor visa sin konst mot en klichéartad, orientalisk, fond har relativt få och tämligen icke-etablerade konstnärer fått ta lednitsla lägenheter samt affärs- och lagerlokaler i stadsdelarna Beyoglu och Galata, i besittning.

Curator Lab: Vi antar att du tillsammans med Charles Esche har arbetet med Istanbulbiennalen länge nu. Hur känns det nu dagarna efter öppningen?

Vasif Kortun: Det känns tomt. Det är alltid så när ett projekt är färdigt och öppningen är över. För mig är allting redan klart. Själva arbetet är mycket mera spännande än slutresultatet.

CL: Tycker du att ni uppnått era intentioner med Biennalen?

VK: Jag tror det. Vi uppnådde på ett sätt våra intentioner redan innan Biennalen hade öpp-nat. Vi försökte tidigt etablera en struktur, en modell, för hur vi skulle arbeta tillsammans med de inbjudna konstnärerna. Vi visste vad vi ville förändra från tidigare upplagor av Bien-nalen, hur vi ville förhålla oss till staden Istan-bul och vad vi ville skulle få större utrymme. Det arbetet blev klart för länge sedan. De sista veckorna har mestadels ägnats åt att få allting på plats, vilket egentligen bara är logistik, med några få undantag.

CL: I katalogen framgår det med all önskvärd tyd-lighet att er ambition är att nå en stor och bred publik. Tycker du att ni har lyckats med det?

VK: Ja, verkligen! Hittills, efter tre dagar, har vi haft fler besökare än samma period under tidigare upplagor av Biennalen. Jag hoppas att det fortsätter så. Att få in Biennalen i män-niskors medvetande är annat arbete än det vi hittills ägnat oss åt. Det handlar om att sprida information om att vi har gjort någonting, för medborgarna i Turkiet, invånarna i Istanbul. Det skulle vara mycket sorgligt om de inte fick möjlighet att ta del av den.

CL: Vilka strategier använder ni för att nå ut till invånarna i Istanbul?

VK: Det hela är ganska enkelt. En är givetvis våra olika publikationer. Till tidigare upplagor av Istanbulbiennalen har det alltid producerats en sedvanlig fyrfärgskatalog med en mängd överflödig information. Den publicerades ofta i förhand och handlade lika mycket om de före-gående Biennalerna som den som faktiskt visa-des. Senare producerades en sammanfattande katalog sex, åtta månader, ända upp till ett år i efterhand, som dokumenterade och samman-fattade hela Biennalen. Men då är det redan för sent, rent bokstavligt, att dokumentera vad som skett. Ingen behöver egentligen en sådan katalog. Istället bestämde vi oss för att ge alla som löst biljett till Biennalen en guidebok. Om du har guideboken har du nyckeln till hur vi ser på Biennalen. Den kunde produceras och distribueras väldigt snabbt, samtidigt som den på ett okomplicerat sätt beskriver vad vi ville åstadkomma med Biennalen. Den kan också ses som en gåva, något att ta hem och att se tillbaka på efter utställningsperiodens slut.

En annan viktig sak var vår tidning. Om du köpte dagstidningen *Radikal* under öppnings-dagarna fanns vår Biennaltidning med som en bilaga i den. Det var en annan ingång till Bien-nalen. Även om du bodde i Ankara, Ismir eller någon annan del av Istanbul kunde du läsa lite om Biennalen, utan att behöva besöka den. På detta sätt hoppas vi på åtminstone ytterligare 150 000 invånare.

CL: Det är alltså ett sätt att etablera en mötes-plats mellan konstupliken och lokalinvånarna?

VK: Exakt. Konstpubliken kommer i alla fall, så det är inte mot dem vi måste rikta in oss mot. De kommer på alla kulturella evenemang i alla fall. De gör det för att det är ”kultur”, men sak-nar egentligen ett djupare intresse för det de tar del av. De är enbart passiva konsumenter av kultur. Så jag är inte speciellt intresserad av den publiken. Den är bra och fin på alla sätt men jag gör inte det här för dem. Det är den andra, oin-vigda, publiken jag är intresserad av att nå.

CL: I ert katalogförord framför ni ganska utop-iska idéer om vad konsten kan åstadkomma. Ni skriver bokstavligen att konsten kan för-ändra världen.

VK: Ja, konsten kan förändra, men genom människorna! Det är människor som förändrar världen, inte konsten. Men jag är övertygad om att konsten har en potential att förändra män-niskor, genom upplevelser från konst. Jag tror till och med att en utställning kan fungera som en modell för en tillfällig sammanslutning, en motståndsrörelse. Om processerna fungerar väl så är att säga... Hursomhelst är tillfälliga sam-manslutningar är basen för socialt, politiskt, ekonomiskt och kulturellt motstånd idag.

CL: Staden Istanbul är väldigt central för denna upplaga av Biennalen och delar av den plats-specifika konsten, var det uppenbart redan från början att ni skulle arbeta så?

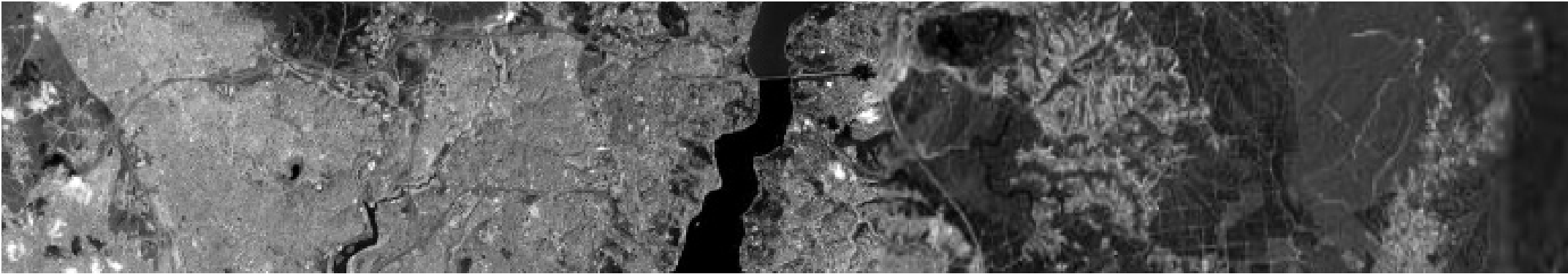
VK: Ja, från första början bestämde vi oss för att det skulle vara ”Istanbul” – metaforen ”staden Istanbul” men även staden som sådan. Konkret och konceptuellt, på samma gång. Tanken med att bjuda in många konstnärer, använda myck-et tid tillsammans med dem, beställa verk, diskutera och förhandla, och samtidigt skapa kontakter mellan konstnärerna och lokalbe-folkningen. Allt detta förutsatte nödvändigtvis till att Biennalen skulle vara just staden, Istanbul, eftersom allting som har mer eller mindre tydliga kopplingar till den. Men de flesta verk är inte plats-specifika, i någon strikt bemärkelse, de är snarare ”situationsspecifika”.

CL: Vi är intresserade av det du just tog upp och som du också skriver i förordet till katalo-gen, nämligen tanken på en position utanför dagens globala ekonomiska och politiska sys-tem och att samtidskonst kanske skulle kunna fungera som en plats, där en sådan position kanske skulle kunna vara möjlig. Vi skulle vilja höra mer om dina tankar kring det.

VK: Det fanns ett klädmärke för några år se-dan, jag vet inte om det fortfarande finns, som hade som slogan ”People used to dream about the future” – ”Vi brukade drömma om framtiden”. Det var något som försvann med sats-socialismen. Vi förlorade möjligheten att tänka bortom det kapitalistiska systemet.

Det ledde till att jag år 2000 gjorde en utställ-ning som hette ”Under the Beach the Pavement stones” – ”Under stranden finns gatstenen” – en sorts omvändning av Situationisternas slog-an ”Under asfalten finns en strand”, från 1968. Kan vi drömma om något utanför, bortom, kapitalismen? För bara tio år sedan kunde vi inte tänka bortom det kapitalistiska systemet och nu är vi oförmögna att tänka bortom den neoliberala ekonomin. Det här för också med sig en kollaps av det offentliga rummet, som vi har lärt känna det. Som vi minns det från den Europeiska historien, som en tanke på någon-ting bortom den rådande ordningen – eller en illusorisk utsida från insidan.

Vi håller alla på att förlora det offentliga rummet, eller rättare sagt känslan för en så-dan sfär. Eftersom det offentliga rummet inte handlar om att rösta, utan är arenan där ett offentligt samtal äger rum (Det offentliga rummet handlar inte om att rösta utan är en arena där offentliga samtal äger rum). Utställ-ningsrummet är en av de sista platserna där det samtalet kan äga rum. Det var detta vi försökte skissera i vår katalogtext, ni vet; hur vi ska kunna börja drömma igen. Att börja drömma om en utsida igen. Även om denna utsida är ganska begränsad, ganska personlig, på en individ till individnivå eller arbetet av ett sådant individuellt arbete. Jag tror inte att vi kan hoppas på något större, eftersom konst är något mentalt, ett överflöd, det han handlar enkelt uttryckt inte enbart om språk utan även om detta överflöd. Hur används detta överflöd och hur man ändrar människor så att de till slut



the hunt for this “newness” is either doing the “dirty work” all by him/herself or hires curators to be private advisors. Private collectors with their own showcases are becoming more and more important in this circuit. An example is the frenzy before the Rubell collection opened in Miami last year, where collectors lined up to try to get a sneak preview of which new artists were included in the collection so that they could rush off to the Art Basel Miami fair, which was on at the same time, to buy works from the same artists to invest in themselves. The inclination to blame the whole overblown hysteria of the so-called “New Leipzig School” on the collectors fear of being outside a group of star-collectors that collect this kind of paint-ing is indeed tempting to adopt.

The right kind of *new* is also an important factor. Exoticism or neo-colonialism might not be the correct terminology here though since what is appealing is something that is different in the *right kind* of way: not too exotic or strange. One has to feel comfortable with the newness, which might explain why some of the booming Chinese artists have given in to the expectations of the market and started to make art that includes references and/or cri-tique to the communist system because this is what is in demand. It is anyway much easier nowadays to make it inside the Western art system as an artist from a remote place out-side the western hemisphere than as an artist already within one of the large metropolises of the art world since the hunt for the new takes the hunters further a field, just as long as the artist lives up to some of the expectations.

A biennial that made its first appearance in 2005 was the Moscow Biennial with six well-known and well-traveled curators (Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Iara Boubnova, Nicolas Bourriaud, Rosa Martínez and Hans Ulrich Obrist). The curatorial statement of the first edition of the Moscow Biennial did indeed include reflexive criticism against the biennial system, such as criticism of headhunting, neo-philia, homogenization processes and also the commercialization of the biennials. The cura-tors wanted to emphasize that the limitations of the biennials are not connected to the lack of funding but instead to an intellectual limitation, the lack of ideas. This brings us back to Martha Rosler’s statement about the biennial or mega-exhibition as a market place for *ideas* first and foremost, and the approach of the Moscow curators was refreshing. In fact the buzzword at the press conference for what they were try-ing to do was “intellectual friction”. Whether or not they succeeded with this in the exhibi-tion in Moscow is a totally different question, but it is indeed interesting that the curatorial team made such a statement that so strongly emphasized working against an art market.

The lack of ideas and the lack of self-reflec-tion is then again perhaps what was so remark-

able about the Venice Biennial of the very same year. The biennial machine was efficient and ev-erything was ready on the opening day, which was a small miracle in itself considering the extremely short time of six to eight months the two curators had to prepare the show. And in comparison with the chaos at the 2003 edition of the biennial, curated by Francesco Bonami and a team of 10 curators, everything moved on quite swiftly. But what was problematized in the curatorial statement of the Moscow Bi-ennal seemed not only to be ignored by Maria De Corral and Rosa Martínez (who also was in the curatorial team of the Moscow Biennial) but the problems were also manifested and incorporated in their curatorial approach. The Bonami-curated biennial was regarded by the international press as a fiasco but was in retro-spect a role model for something fresh. It was actually regarded as a platform for ideas unlike the 2005 edition that was a traditional exhibi-tion without surprises and very well could have looked the same twenty years ago. Another biennial that was judged to be even worse by critics was the 2006 Whitney Biennial, which was often said to look just like the Armory Fair that opened the following week - something really not worth striving after. The Venice Bi-ennial of 2005 and the Whitney Biennial of 2006 are prime examples of what creates specula-tion about the end of the biennial system.

With the assertion that *art can* change the world, the curators of the ninth Istanbul biennial Charles Esche and Vasif Kortun (see interview with Kortun in this issue of SITE) chose Giorgio Agamben’s *The Coming Community* (1990) as the “key text” for the biennial. This act turned out to be the strongest *curatorial* statement of the biennial, in which the curators chose a very low-key curatorial role and instead pointed out the political and economic implications of the biennial in a confrontational manner, choosing the title of the anthology for the biennial *Art, City and Politics in an Expanding World*. Maybe this approach of regarding art as something that can change the world is both utopian and romantic, but at the same time Esche and Kor-tun tried to *create* something with their exhibi-tion, just as the Moscow Biennial curators tried to create a platform for exchange.

The latest biennial to open in Europe in the moment of writing this text was the fourth edi-tion of the Berlin Biennial, *Of Mice and Men*, cu-rated by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick. The trio searched for a more *poetic* grip of the problematics of the biennial exhibition in an attempt to resist falling into the biennial stereotype. In fact, in one sense the cu-rators seemed totally uninterested in the idea of a biennial with a common concept or as a vehicle of ideas. On the other hand the trio also made some serious efforts to make contradic-tory statements in all directions, so that in fact the result was that they covered up for every

possible angle of critique, defending the curato-rial helm like an impenetrable fortress. By this they actively and admittedly tried to avoid deal-ing with the (uncomfortable) history of Berlin, gentrification, economic factors, etc, in strong contrast to both the Moscow and the recent Istanbul biennials. What was notable was the incorporation of a high percentage of certain commercial galleries’ artists into the exhibition.

There are in fact also other ways of dealing with, and resisting, stereotypes of the mega-show that are even less convincing. The cura-tor of the next Documenta, Roger M. Buergel, is someone who works against he system in which curators seem to travel as much as they can to the most distant places to make new discoveries. This doesn’t of course necessari-ly translate into a good exhibition and when invited to countries to do research trips and to explore unknown artists Buergel simply says “no”, since he considers his research for the Documenta exhibition to have been finished long ago and the artists have already been chosen for the show.

Breaking thoroughly with any stereotypes in a more productive and interesting way are the curators of the next Manifesta in Nicosia, Cyprus. The sixth edition of Manifesta will not become a traditional exhibition but instead will transform Manifesta into a temporary art academy in Nicosia. Mai Abu El Dahab, Anton Vidokle and Florian Waltvogel are the curators for this groundbreaking endeavor. What is interesting with this concept is not only that it is experimenting with the system of bienni-als, that it is infusing one institution with an- other, and that they are contesting the limits of what an exhibition can be, but also that it is setting a new standard as to what it means for an exhibition to be a site for generating new ideas. Hopefully this will not become just an- other stopover for the same group of travelling art world people to get together for a three-month-long party. It remains to be seen.

In an interview with Anton Vidokle in the book preceding Manifesta 6, *Notes for an Art School*, Boris Groys says: “The correct attitude is to think that art is simply a commodity... [and] to hate this fact. In this respect, the Marxist tradition reproduces, on a rhetorically sophis-ticated level, the common-sense opinion that life and, especially, art are actually shit. Adorno is especially good at formulating this evident truth in philosophical language.” If one adopts this way of thinking about art, the equilibrium of the art fair and the biennial is inevitable. If there is more to art in the capitalist system within the westernized world, it is simply a question about attitudes and willingness/naïveté towards ideas and ideals, utopian or not.

(I owe some of the ideas above to Marc Spie-gler with whom I spent hours of discussions on this subject)

”Just Enough”

An interview with Vasif Kortun

By Curator Lab

In an era when sharp and well formulated cri-tique that takes its aim at the growing amount of biennials, the 9th international Istanbul Bien-nial, curated by Charles Esche and Vasif Kortun stands out as a serious attempt to make a dif-ference. Instead of showing the superstars of the art word in front of a stereotypical Oriental backdrop, as in earlier incarnations of the Istan-bul Biennial, relatively few and fairly unestab-lished artists have been allowed to inhabit the rather rundown apartments, shops and ware-houses in the areas of Beyoglu and Galata.

Curator Lab: We guess that you, together with Charles Esche, have been working with the Biennial for a long time now. How does it feel now a few days after the opening?

Vasif Kortun: It feels empty. It is always like this at the moment a project is actually fin-ished and the opening is over with. In some ways it is already finished. The making of it is much more exciting than witnessing the fin-ished exhibition.

CL: Have you achieved your goals?

VK: I think so. In one way I think we achieved the goals before the exhibition was even opened. In an early stage we tried to establish a structure, a model, of how to work with the artists and how to communicate with the larg-er public. We knew what we wanted to change from previous biennials, how to deal with Is-tanbul and what we believe should get a little bit more attention. This was already finished a long time ago. In the last few weeks we have basically just been putting things into place, which is actually only management in a way, except for a few cases.

CL: In the catalogue it becomes evident that one of your ambitions has been to reach a larg-er audience. Do you think you have achieved that?

VK: Yes, totally. So far, after three days, in terms of numbers we have more visitors than ever before. I hope it continues like this. An- other thing we’ve done is to try to place the Biennial in the psyche of everybody. It is about spreading the information that we have done something, and it is for the citizens of Turkey, the people in Istanbul. It would be very sad if they don’t get to see it.

CL: What are the strategies to reach the gen-eral population?

VK: It is quite simple. One is of course the pub-lications. In the previous biennials you had the ordinary coloured catalogues containing a lot of redundant information. It was often published beforehand and actually had very little to do with the exhibition itself. Instead they usually were filled with information about

previous editions of the biennial. Then you had another catalogue that came out six, eight months, sometimes a year after the exhibition was closed with documentation of and con-clusions on the exhibition. But that is, literally, already too late to make it a valuable docu-ment. No one actually needs such a surplus catalogue. It should be out immediately. So we changed that tradition completely around. In- stead we decided to give each person who has a ticket a guidebook. If you have the guidebook you also have an idea to how we think about the exhibition. And that’s at least one way into the exhibition. It was produced and distributed very fast and at the same time it is described in an uncomplicated way what we wanted to achieve with the biennial. The catalogue can also be seen as a gift, something to bring home and look back to when the exhibition is over.

Another important thing was our paper. If you bought the daily newspaper *Radikal* during the opening days, our biennial paper was included as a supplement. This was another way of approaching the Biennale. Even if you lived in Ankara, Ismir or another part of Istanbul you could read about it, without necessarily vis-iting it. In this way we hope to reach at least 150,000 more people.

CL: So in this way you tried to establish a meet-ing point between the art community and the local inhabitants?

VK: Exactly. The ones who frequent all the art events will come anyway, so they are not the ones we will try to reach. They come to all the cultural events because it’s “culture”, but re-ally lack a deeper interest or understanding of what they take part of. They are only passive consumers of culture. That’s why I am not in-terested in that audience. It’s nice and ev-erything but I am mainly interested to reach the other people.

CL: In you catalogue for the biennial you pro-pose some quite utopian ideas about art and what it can accomplish. You literally say that art can change the world.

VK: Yes, it can change the world through the people! It’s the people that can change the world; not art. I am convinced that art has a potential to change people, through experi-encing art. I even think that an exhibition can function as model for a temporary alliance, a movement for resistance. If the process works well, so to say... Anyway, temporary alliances are fundamental for all sorts of social, political, economical and cultural resistance in today’s world.

CL: The city Istanbul is very crucial for this edi-tion of the biennial and for parts of the site-spe-cific art, but was this obvious from the start?

VK: Yes, from the very beginning we decided that the biennial was going to be about ”Istan-bul” – both as a metaphor and as the city itself. Concrete and conceptual at the same time. Our thought was to invite many artists, spend a lot

of time with them, talk about works, discuss and negotiate, and at the same time put the artists in contact with the locals. All this made it necessary to make the biennial a part of the city, because everything in it had more or less strong connections to the city itself. Most of the works are not site-specific in a strict sense of the word; they are rather specific to the situ-ation – ”situation-specific”.

CL: We are interested in one of the things you write about in the catalogue preface, namely the idea of a position outside today’s global economical and political system, and that contemporary art can function as a place were that kind of position might be possible to re-alise. We would very much like to hear more about your thoughts on this.

VK: There used to be a clothing brand a couple of years ago, I don’t now if it still exists, that used the slogan, ”People used to dream about the future”. This dream was something that I think disappeared with state-socialism. We lost the possibility to think of an outside of the capitalist system.

This made me organize an exhibition in 2000 called ”Under the Beach the Pavement”, a kind of reverse of the Situationist slogan ”Under the asphalt is a beach” from 1968. Can we dream about something outside, outside capitalism? Just ten years ago we could think beyond the neoliberal economy. This also implies a com-plete collapse of the public space as we know it. As we remember it from European history, as a thought about something beyond the current order – or an illusory outside from the inside.

We are losing a sense of the public sphere, or more accurately – a sense of the existence of such a sphere.

The public sphere is not simply about voting, but it is about the zone where civic argument takes place. The public sphere is not about voting, but an arena where public discussions take place. The exhibition space is one of the very last places where a form for public speech exists. That is what we tried to outline in our catalogue text, you know, how we are going to dream again. To dream about an outside. Even if that outside is quite limited, quite personal, on an individual to individual level or the work that comes out of such an individual work. I don’t think that we can hope for something larger, because art is something mental, it is a surplus, it is not simply about a language but also about this surplus. How do you use that surplus and how do you change people so that people in the end change together?

CL: We have noticed how you have chosen not to invite the great artist superstars to the biennial.

VK: There are many reasons for that. One is that these people, they would not have the time to come to Istanbul to work for one or three months. That is one reason. And another is that these biennials don’t have to be identi-

börjar förändra tillsammans?

CL: Vi har noterat hur ni har valt att inte bjuda in de stora konstsuperstjärnorna till Biennalen?

VK: Det finns många skäl till det. Ett är att dessa tunga namn inte skulle ha tiden eller energin att komma till Istanbul och arbeta här en månad, tre månader. Det är ett skäl. Ett annat är att alla Biennaler inte måste vara likadana, innehålla samma konstnärer.

CL: Vi uppskattar ett arbetssätt, er modell, speciellt era ansträngningar att ge unga relativt sett icke-etablerade konstnärer en plattform, särskilt många från östeuropa. Men kan det inte vara ett dilemma att inte bjuda in stjärnorna, eftersom de ofta genererar mycket uppmärksamhet i media.

VK: Ja, inte minst för deras gallerister och konstsmalare. Jag tror inte vi gjort dem särskilt glada denna gång.

CL: Hur valde ni ut de olika utställningsplatserna?

VK: Det har varit en lång process. Vi hade flera olika platser tidigare och den sista byggnaden som inkluderades var själva Garantibyggnaden, som vi sitter i nu. Men ni vill inte höra om det här. Valet av platser har bara varit en enda lång plåga... Vi gick runt med en person som arbetar som guide, men han kunde inte hjälpa oss, eftersom vi redan visste vad vi ville visa och vilka krav vi hade. Vi anlidade personer som kunde hjälpa oss identifiera lämpliga byggnader. Men sen föll den ena efter den andra platsen ifrån, av olika skäl. Den sista stora krisen var i slutet av mars, då vi bestämde att försöka centrera allting till Beyoglu och Galata, där vi sitter nu. Sen började vi arbeta med konstnärerna och finna deras respektive platser.

CL: Hur fungerade samarbetet mellan dig och Charles i förhållande till konstnärerna? Delade ni upp ansvaret på något sätt?

VK: Nej, vi valde inte ”våra egna” konstnärer, vilket var väldigt viktigt, åtminstone inte att hamna i en situation där vissa konstnärer framstod som viktigare för mig än andra. Detta var kritiskt. Det är då man börjar... Ja, diskutera mycket. En del saker var klara från första början annat grälade vi om.

CL: Vi undrar lite om Biennalens politiska dimensioner, var de också självklara från första början?

VK: Är den politisk?

CL: Den berör politiska frågeställningar, i alla fall om man jämför den med årets upplaga av Venedigbiennalen.

VK: Det stämmer. På Venedigbiennelen hanterades den politiska dimensionen dåligt, den representerades på ett undermåligt sätt, som feminismen till exempel. Det var en Biennal som inte hade någon politik sprängkraft, den presenterades bara som om den hade det. **CL:** Den presenterades som en Biennal av två kvinnliga curators, vilket uppfattades som väldigt politiskt.

VK: Framförallt politiskt korrekt.

CL: Vad skulle du ha gjort annorlunda om du

hade kunnat göra om denna upplaga av Istanbulbiennalen?

VK: Det skulle ha varit bättre om vi använt en annan byggand än Garantibygganden. Det skulle ha varit mer intressant. Men jag är glad över Garanti, missförstå mig inte, men jag inser också att den inte utgör Biennalens star-kaste sida.

CL: Slutligen, tror du att Biennalkulturen har någon framtid?

VK: Ja, så länge den återuppfinner sig själv. Så länge det inte finns etablerade och fungerande institutioner som stöder konsten utanför centrum, tror jag att Biennaler är absolut nödvändiga. Men om det finns institutioner så behövs inte Biennalerna i lika hög grad. Det finns en sådan väldig mängd av dem idag.

Curator Lab på Konstfack består av Caroline Elgh, Krist Gruijthuijsen, Anna Johansson, Johan Lundh och Anna Lundström.

En annan värld i Istanbul

AV Nermin Saybasili

Du kan se, kan du inte?
Hur bräcklig staden har blivit
Som från här till där
Plötsligt en annan stad uppträder
Edip Cansever, ”Två städer”

Det finns ett ”spöke” i Istanbul. Detta ”spöke” är Tarlabasi, en kvarter mitt i stadskärnan med högt varierad befolkning, och som har hem-sökt staden under en tid.

Den fråga jag här ska ställa handlar om varför en plats som innefattar en mängd förbindelser inte bara till andra städer och byar i Turkiet, utan också till städer i utlandet, kan uppfattas eller föreställas som på en gång nära och fjärran. Jag undrar hur det kan komma sig att ett kvarter för en vanlig invånare i Istanbul kan ses som inget mer än en ”mystisk” eller ”skrämmande” plats, till vilken man aldrig begivit sig och aldrig skulle komma på tanken att bege sig. När det gäller frågan om hur subjektiviteter produceras i förhållande till Tarlabasi, skulle jag vilja hävda att närheten av detta avstånd är ett tecken på att något undertryckts, och implicerar närvaron av ”spöken”.

I *The Architectural Uncanny*, där Anthony Vidler undersöker de sätt på vilka arkitekturen har kopplats till idéer om det ”kusliga” (*das Unheimliche*) som en metafor för en fundamentalt modern situation av ”hemlöshet”, hävdar han att det ”kusliga” inte är en egenskap hos rummet självt eller kan frammanas av någon särskild rumslig formation; snarare är det i estetiskt avseende en representation av ett

mentalt projektivt tillstånd som just undflyr skillnaden mellan det verkliga och det överkliga för att frammana en störande tvetydighet, en glidning mellan vakenhet och dröm. Med andra ord beror det inte på att rummet självt besitter kusliga egenskaper, utan på att vi riktar vår bortträngda rädsla eller vårt begär mot det. I detta avseende skulle jag vilja hävda att Tarlabasi har förvandlats från fysiskt rum till fantasium, och att de som bor där har blivit till fantasiföreställningar. De karakteriseras nästan alla som ”rånare”, ”knarkhandlare”, ”gatubarn”, ”illegala invandrare” eller ”prostiterade”. Det som inte presenteras måste representeras, och ”spökena” är bara fantasi-föreställningar. Armondo Silva skriver:

Förhållandet mellan det imaginära och det symboliska i staden produceras som en grund-princip för det sätt på vilket de varseblivs: det imaginära använder det symboliska för att manifesteras sig, och när medborgarnas fantasi har en inverkan på en konkret symbolik (rykten, skvaller, representationer av katastrofer och de oräkneliga sätt på vilka medborgarna åberopar säkerhet, arbete etc), blir det urbana närvarande som en bild av en livsform. Den imaginära konstruktionen passerar alltså igenom flera former av medborgarberättande, men en psykisk händelse ligger under alla dessa berättelser som en grundkälla: den mörka och förtä-tade figur som är den sociala fantomen.

Jag talar om det ”spöklika” eftersom det ger mig redskap för att kunna gå bortom empirismen mot mer erfarenhet av det spekulativa, av mörket, rykten och fantasier. De är del av samtidiga excesser och brister, och ger upphov till ”performativa berättelser”. Ordet ”Talabasi” fungerar som en talakt, och karakteriserar till och med endast i egenskap av ett ord sina invånare på ett negativt sätt. För att nämna några fall: när en lärare som undervisar på ett prestigefyllt gymnasium berättar för sina studenter att han bor i Tarlabasi, blir de förvånade och frågar ”Hur kan du bo där?”; eller när man tar en taxi och chauffören inte vill köra dit; eller när en kvinna inte vill besöka sin syster som bor där. Tarlabasi blir på så sätt en mörkare plats, mer isolerad, tystare.

Spöklika historier

Från och med 40-talet har Tarlabasi blivit till ett ”huvuslitt hus” för den rotlösa och fördrivna urbana befolkning som kommer från de rurala områdena i östra Turkiet, och det är inte bara en fysiskt sett förfallen plats, utan och en socialt nedgångnen plats.

Tarlabasi ligger på sluttningen ned mot Dolapdere och är del av Beyoglu-provinsen i Istanbul, på stadens europeiska sida. Kvarteret är beläget på båda sidor om Tarlabasi-boulevarden, som börjar där Taksim-torget och Cumhuriet-vägen skär varandra, och slutar vid bör-

jan av Refik Saydam-vägen. Tarlabasi var under andra halvan av 1800-talet ett bostadsområde för minoritetsgrupper, och beboddes huvudsakligen av greker, armenier och levantiner, men har nu, efter att den turkiska republiken upprättades 1922, stegvis kopplats loss från sin historia, från berättelserna om nationen och samhällets kollektiva minne. Kravet på etnisk och religiös homogenitet i samhället, det vill säga på att vara turk, fann sin direkta motsats i detta icke-muslimska medelklasskvarter.

Den spöklika historien om Tarlabasi handlar om platsens försvinnande, frånvaron av ett upplevt förflytt, ett spöklikt medborgarskap och en ojämlikhet i staden. Men som Jacques Derrida hävdade i sin bok *Marx spöken*, där han genomför en ”spektral” läsning av den kapitalistiska ideologin, ”förefaller det [ting] som försvunnit fortfarande finnas där, och dess apparition är inte ingenting. Det gör inte ingenting”.

Ett spöke återvänder i evighet för att finna befrielse. Det hämsöker. Det är inte passivt. Det kräver. Det kräver att bli sett, att vi ska lyssna till det. ”Spöket” är någon som försvunnit i det förlutna, men uppträder, ibland utan förvarning, för dem för vilka denne någon en gång var välbekant. Det försöker säga eller antyda något, även om det inte alltid lyckas. Men det förmår i alla fall göra en sak: att få oss att känna att det är något fel med nuet. Det får oss att ifrågasätta nuet.

I sin bok skisserar Derrida en ny vetenskap, en ”hemsökelselära”, en vetenskap om ”spöken”, om det som återkommer. Här korsar han ”läran om varat” med ”läran om hemsökelse”. Som tecken på en ”alltid redan” icke-realiserad och icke-realiserbar ontologi inom den sociala domänen representerar spöket verklighetens inneboende instabilitet. Under det att ontologin gäller verkligheten hos ett närvarande varande, gäller hemsökelsen de ”spår” som oscillerar mellan det förlutna och nuet utan att kunna reduceras till något av dem. I detta sammanhang är det nödvändigt att fokusera på processen istället för att fästa vikt vid början och slutet (nuet och det förlutna).

Tarlabasi och dess arkitektur upprättar en relation till hemsökelsen, för det spöklika minnet av de fördrivna befolkningarna bebor detta rum, eller snarare hemsöker det. Vi vet redan att nationalstaten består av det den utesluter, ignorerar eller skjuter bort. Skapandet av en stabil och fixerad plats beror på uteslutandet av de som fördrivits eller kunde ha fördrivits.

”En annan värld”

Från och med 70-talet har Tarlabasi steg för steg blivit en fast förankrad plats i staden för de lottlösa, förtryckta och exploaterade. Enligt siffror från statliga statistiska institutet, som baseras på den senaste folkräkningen 2002, uppskattas mängden invånare i Tarlabasi till 30040. İcîal Dinçer och Zeynep Meray Enilil, som gör fältarbete i Tarlabasi, understryker att

fattigdom är ett huvudsakligt och permanent tillstånd hos befolkningen i Tarlabasi, varav 78 % är invandrare.

En man från Rumänien som tvingats lämna sitt land och försökt tjäna pengar till sin familj genom att samla gamla tidningar och sälja dem, svarade ganska ilsket på min fråga: ”Frågar du vilka som bor i Tarlabasi? Bara de fattiga, vi är de fattiga”. När jag säger att Tarlabasi är en ”annan värld” i staden menar jag att det finns ett samband mellan att vara invandrare och att vara fattig, informell, illegal och kriminell, som gäller själva kategorin ”icke-kvalificerade” människor. Det vill säga en stor namnlös massa som slagit sig ned i Tarlabasi, vid det sociala li-vets utkanter där kampen för att överleva blir till en daglig rutin.

Om Tarlabasi ses som ett problem för livet i staden, är det framför allt för att den urbana väven håller på att slitas ned och gå sönder i detta multietniska rum. Nya invånare i detta gamla övergivna stadscentrum är kurderna, som flyttade hit under det ”tysta krig” som fördes mot dem vid landets östra gräns under 90-talet; romerna som kom till denna del av staden under 70- och 80-talen; transvestiter och transsexuella, som tidigare levde och arbetade i Cihangar, ett kvarter nära Beyoglum, innan det yuppifierades och de tvingades bort; dessutom finns invandrare som afghaner, afrikaner och iranier, som bara tänker stanna ett kort tag innan de flyttar till någon europeisk stad; och rumäner, bulgarer och ryssar som utgör billig arbetskraft. De har alla blivit oförmögna att finna en plats i staden, som spöken. Tarlabasi hör inte till staden och dess invånare hör inte till det offentliga rummet – de har förlorat alla bestämmningar och blivit del av en ”spöklik” verklighet. Deras existens, deras fördrivna kroppar, hänvisar inte till något ursprung, eftersom de hamnat utanför historien och samhällets liv.

”Boulevarden definierar vårt öde”, säger en far, och tillägger: ”när mina barn går till Beyoglu, önskar jag att de aldrig ska komma tillbaka”. Hans ord pekar på en demarkationslinje som fungerar som likt en ”gräns” inuti staden. Tarlabasi-boulevarden skiljer två världar åt: den ena glittrar, den andra är skabbig; den ena är rik, den andra fattig; den ena är synlig, den andra osynlig. Genom Tarlabasi-boulevarden har Tarlabasi blivit motsatsen till vad en modern stad ska vara: en plats för sjukdomar och ordning, brott och korruption, droger och faror. Tarlabasi-gatan, numera Tarlabasi-boulevarden, breddades under den liberala vägen under 90-talet, i ett projekt att ”göra Istanbul till världens stad”, och stadsrummet skrevs om på ett våldsammt sätt. Under denna uppstädningsoperation, skriver Rifat Akbukut, revs 368 byggnader i Tarlabasi, de flesta historiska. Då Beyoglu, ett kvarter som definieras av İstiklal-vägen (den gatan som ligger parallellt med Tarlabasi-boulevarden) och de gator som vetter mot den, och



cal to each other and consist of the same artists.

CL: We appreciate your way of working, your model, and your special efforts to give young and unestablished artists a platform, particularly many artists from Eastern Europe. But can’t it be a problem not to invite the star artists, since they generate a lot of media attention?

VK: Yes, and for their galleries and collectors. I do not think that we made them very happy this time.

CL: We wonder how you chose the different locations and buildings where the artists exhibit?

VK: That was a long process. We had different spaces earlier, and the last building that we included was the Garanti building, where we are sitting right now. But you do not want to hear about this. The selection of places was just long and miserable... We were just walking around together with a person that is working as a guide, but he could not help us because we already knew what we would like to show and what demands we had. We hired people that could help us identify suitable buildings. But then we lost one place after another for various reasons. The last big crisis was in the end of March, when we decided to try to centre all the locations to Beyoglu and Galata, where we are sitting now. Then we started to work with the artists and find their respective places.

CL: How did the collaboration between you and Charles function in relation to the artists? Did you divide the responsibility in any way?

VK: No, no. We did not chose “our own” artists, which was very important in order not to end up in a situation where some artists appeared as more important to me than others. This was crucial. That is when you start to . . . well, discuss a lot. Some things were obvious from the beginning, others we did argue a lot about.

CL: We are interested in the political dimensions of the biennial, were they obvious from the beginning?

VK: Is it political?

CL: It touches on political issues, at least if you compare it with this year’s edition of the Venice Biennale.

VK: Yes, that’s correct. The political dimension was not handled very well at the Venice Biennale; it was represented in a poor way, like the feminism for example. It was a biennial that did not have a strong political force; it was only presented as if it did.

CL: It was presented as a biennial with two female curators, which was perceived as something very political.

VK: Above all, politically correct.

CL: What would you do differently if you could make this version of the Istanbul Biennial all over again?

VK: It would have been better if we could have used another building than the Garanti build-

ing. It would have been more interesting. Although I am happy using the Garanti building, do not get me wrong, but I realise that it is not the strongest part of the biennial.

CL: Finally, do you believe that the biennial has a future?

VK: Yes, it keeps being reinvented. I do believe that biennials are absolutely necessary as long as there are not established and functioning institutions that support the visual arts outside of the centre. But if there were such institutions then the biennials would not be needed to the same extent. There is such an enormous quantity of them today.

Vasif Kortun was chief curator of the Istanbul Biennial 2005, together with Charles Esche. Curator Lab consists of Caroline Elgh, Krist Gruijthuijsen, Anna Johansson, Johan Lundh and Anna Lundström

Another World In Istanbul

By Nermin Saybasili

You can see, can’t you?
How flimsy the city has become
As if from here and there
Suddenly another city will appear
Edip Cansever, ”Two Cities”

Istanbul has a “ghost”. This “ghost” is Tarlabasi, a multi-inhabited quarter located in the city centre, which has been haunting the city for some time.

In this paper, I question why a location that makes up a vast circuit of connections not only to other cities, towns or villages in Turkey, but also to foreign cities, can be perceived or imagined being at once near and far. I wonder how, for an ordinary resident of Istanbul, a quarter can be seen as nothing more than a “mysterious” or “scary” place to which s/he has never been and would never think of going. Considering the production of subjectivities in relation to Tarlabasi, I want to argue that this proximity of remoteness is a sign of repression and implies the presence of “ghosts”.

In his comprehensive book in which he examines the way in which architecture has been linked to the notion of the uncanny as a metaphor for a fundamentally unhomely modern condition, Anthony Vidler claims that the uncanny is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; rather, in its aesthetic dimension, it is a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking

and dreaming. (11) In other words, it is not that the space itself possesses uncanny properties, but that we divert our repressed fear or desire upon it. In this context, I would suggest that the physical space of Tarlabasi has been transformed into an imaginative space and that the residents of Tarlabasi have become imaginary representation. They are almost all marked as “robbers”, “drug dealers”, “street children”, “illegal immigrants”, or “prostitutes”. What is not presented has to be represented and the “ghosts” are only the representations of imaginations. Armondo Silva writes:

The relationship between the imaginary and the symbolic in the city is produced as a basic principle in their perception: the imaginary uses the symbolic to manifest itself, and when citizen fantasy has an effect on a concrete symbolism (rumor, gossip, representation of catastrophes, and countless citizen evocations on safety, work, etc.), the urban makes itself present as the image of a form of being. The imaginary construction thus passes through multiple banners of citizen narration, but a psychic event runs below all of its narratives like a primary source: the dark, dense figure of the social phantom. (36)

I speak of spectrality since it gives me the tools to move beyond the empiricism of knowledge into the experience of speculation, darkness, rumours and imaginations. Playing part in the simultaneous excesses and lacks, they all produce “performative narratives”. Working as a speech act, even the word “Tarlabasi” negatively marks its inhabitants. To mention a few examples: when a teacher who works in a prestigious high school tells his students that he lives in Tarlabasi, they became puzzled and asked, “How can you live there?”; likewise when you take a taxi, the taxi driver does not want to drive you there; or a sister does not visit her other sister who lives in Tarlabasi. Tarlabasi, therefore, becomes a darker place, more isolated, more silent.

Ghostly Histories

Since the 1940s, Tarlabasi has been the “unhomely house” for the rootless and displaced urban population coming from the rural areas of the eastern part of Turkey and it has become not only a site of physical dilapidation, but also of social deprivation.

Located on the downwards slope to Dolapdere, Tarlabasi is part of Beyoglu sub-province of Istanbul, on the European side of the city. The quarter is located on both sides of Tarlabasi Boulevard, which begins where Taksim Square and Cumhuriyet Road intersect and ends where Refik Saydam Road starts. Tarlabasi, a residential area of minority groups in the second half of the nineteenth century and mostly inhabited by Greeks, Armenians and

the Levantines, has been gradually disconnected from its history, narratives of nation, and the collective memories of the social since the Turkish Republic was founded in 1923. The demands to ethnic and religious homogeneity in society, to being Turkish that is, directly found their contrast in this non-muslim, middle-class quarter.

The ghostly story of Tarlabasi is about its disappearance, the absence of a lived past, ghostly citizenship and urban inequality. But, as Jacques Derrida has stated in his book *Specters of Marx*, in which he undertakes a “spectral” reading of capitalist ideology, “the [thing] which has disappeared appears still to be there, and [its] apparition is not nothing. It does not do nothing.” (97)

A ghost eternally returns to seek emancipation. It haunts. It is not passive. It demands. It demands to be seen, to be listened to. The “ghost” is the one who disappeared in the past but appears, sometimes without any notice, to those to whom it used to be familiar. It tries to say, tries to indicate something, even if it cannot always manage to do so. But it is capable of doing at least one thing successfully: to make us feel that something is going wrong there in the present. It makes us question the present.

In his book, Derrida outlines a new science, “hauntology”, a science of “ghosts”, a science of what returns. Here, he splices “ontology” with “hauntology”. As the sign of an “always already” unrealized and unrealizable ontology within the social domain, the specter represents the inherent instability of reality. Whereas ontology is about the effectivity of a presence-being, the act of haunting is about the “traces” that oscillate between past and present without being reduced simply to one or the other. In this context, instead of attaching importance to the beginning and the end (the present and the past), it is necessary to focus on processes.

Tarlabasi, its architecture, is tracing a relationship with haunting, for the spectral memory of the displaced or displaceable populations inhabits the space, or rather haunts it. We already know that a nation-state consists of what it is excluded, ignored or isolated. The production of a stable and fixed locality is dependent on the exclusion of those who are or might be or have been displaced.

“Another World”

Tarlabasi, beginning in the 1970s, has gradually become a location, firmly settled inside the city, for those who are destitute, repressed and exploited. According to data given by the State Institute of Statistics, which is based on the last Census in 2000, the population of Tarlabasi is estimated to be around 31,040. İcîal Dinçer and Zeynep Meray Enilil, from their field work in Tarlabasi, stress the fact that destruction is the main and permanent condition of

the population of Tarlabasi, 78 % of whom are migrants. (416-418)

A man from Romania who had to leave his country and who has been trying to earn money for his family by collecting used papers to sell, replied to my question quite angrily. “Are you asking who are the people living in Tarlabasi? They are just the poor, we are just the poor”. When I say Tarlabasi is “another world” in the city, what I mean is that there is a continuity between immigrant and poor-informal-illegal-criminal, pertaining to the very category of the “un-qualified” people. That is, a huge and nameless crowd has found its residence in Tarlabasi on the edge of social life where the struggle to survive has become a daily routine.

If Tarlabasi is seen as a problem for urban life, it is mainly because in this multi-ethnic space, the urban fabric is wearing thin and splitting open. The newest inhabitants of this old abandoned city centre are the Kurds, who migrated during the “unspoken war” against the Kurds on the Eastern border of country in the 1990s; the gypsies who moved to this part of the city in the 1970s and the 1980s; transvestities and transsexuals, who previously lived and worked in Cihangir, a quarter near Beyoglu, before it was gentrified and they were forced out; plus foreign immigrants, such as the Afghans, Africans, and Iranians, who plan for a short stay and search for a quick move to a European city; and Romanians, Bulgarians, and Russians, who work as cheap labourers. They have all been made unable to locate, like ghosts, to the city. Tarlabasi does not belong to the city. So its inhabitants are not public figures. They have lost all measurements and become part of a “spectral reality”. Their existence, their displaced bodies, do not refer to an original entity since they are left outside of history and outside of social life.

“The boulevard defines our destiny,” says a father, and adds, “when my children go up to Beyoglu, I wish they will never return”. His words indicate the existence of a border that functions as a “frontier” within the city. Tarlabasi Boulevard divides two worlds: one is gleaming, the other murky; one is rich, the other poor; one is visible, the other invisible. Through Tarlabasi Boulevard, Tarlabasi has become the counterpart of what a modern city should be: the habitat of disease and disorder, crime and corruption, drugs and danger. Tarlabasi Street, now Tarlabasi Boulevard, was widened during the wind of liberalism in the 1990s, under the project of “making Istanbul the city of the world” and the urban space was violently rewritten. During this clean-up operation, M. Rifat Akbulut writes that 368 buildings in Tarlabasi, mostly historical, were demolished. (219) As Beyoglu, a quarter which covers the area that is defined by İstiklal Road (the road that lies parallel to Tarlabasi Boulevard) and the streets opening onto it and which was consid-

som betraktades som ett laglöst område sedan 70-talet, kom att yuppifieras under 90-talet och blev till Istanbulsk kultur- och nöjescentrum, knuffades Tarlabasi åt andra hållet, det vill säga hamnade på fel sida av Tarlabasi-boulevarden. Denna knuff, och utsuddandet av alla de som var ”olämpliga” för stadslivet från det offentliga rummet, omskapade staden. Medan denna vida gata fungerar som en länk till Taksim och andra centrum, är den för invånarna i Tarlabasi en gräns där trafikflödet blir till en flod, så att Tarlabasi kan avskiljas, som en ö, från resten av staden och världen.

Den italienske filosofen Giorgio Agambens texter om läger, där de analyseras som modernitetens geopolitiska platser, ger oss redskap för att på ett klarare sätt förstå hur livet skrivs in i staden. I *Homo Sacer* understryker Agamben att när nationalstaten inte längre kan reglera subjekten som medborgare under sin dominerande struktur, när staten inträder i en period av kris, då uppträder lägret i och med att det icke-lokaliserbara erhåller en permanent och synlig plats som ett undantag. Lägret var ursprungligen en undantagen, utesluten plats, omgärdad av hemlighetsfullhet. Men insistensen hos det ”nakna livet” (ett liv berövat varje form och värde som skulle definieras av nationalstaten), hävdar Agamben, har idag gradvis flyttat bortom koncentrationslägrets väggar i och med att lägrets logik tenderar att generaliseras till hela samhället, och den gäller idag också sådana platser som flygplatser och vissaytterområden i städerna.

Mitt syfte här är inte att hävda att Tarlabasi har blivit den officiella lösningen på ”problemet” med ”fördrivna människor”, eller en plats för dem som blev kvar efter de tvångsmässiga omflyttningar som följde på etablerandet av den Turkiska republiken. Men jag skulle vilja hävda att vi här kan känna igen lägrets olika metamorfoser. Den gamla stadskärnan har blivit ett ”tvångsutrymme” för dem som utesluts från samhället, inte har någon social trygghet och står utanför alla formella och informella nätverk, alla kommersiella system och möjligheter att ta sig fram på bostadsmarknaden. De lever i staden genom att deras liv (eller med Agambens ord, deras ”nakna liv”) inte helt enkelt utesluts, utan innesluts som ett ”undantag” inom den. Här blir medborgaren till homo sacer (en helig människa; en gestalt inom den arkaiska romerska rätten, vars liv inkluderas i den rättsliga ordningen endast genom att uteslutas) i sin kamp för att överleva, det vill säga den ”som kan dödas men ändå inte offras” (8). Hans kropp skrivs in i en zon av oskiljaktighet mellan zoe (det naturliga livet), som uttrycks helt enkelt i det enkla faktumet att vara levande, som är gemensamt för alla levande varelser (djur, människor och gudar) och *bios* (ett kvalificerat liv */polis*), som indikerar den form av liv som tillkommer en individ eller en grupp. Denna paradox, understryker Agamben i *Homo sacer*,

är grunden till den moderna individens status, den som lever i ett system som utövar kontroll över den kollektiva "nakna livet" hos de "över-givna" subjekt som befinner sig på den extrema tröskeln mellan liv och död, det mänskliga och det omänskliga, staden och skogen.

I den turkiske konstnären Esra Ersens senaste videokverk, *Bröder & systrar* (2003), som visades på den senaste Istanbulbiennalen 2003, och består av intervjuer med afrikanska invandrare bosatta i Istanbul, liknar Kissen, en illegal invandrare i Istanbul, Tarlabasi vid ett flyktingläger: "Att tala om Beyoglu är kul... jämfört med det som finns bakom, där är denna dödliga plats, Istanbuls grande finale: Tarlabasi. Tarlabasi där alla hemska saker finns, alla bra saker, allt man tror vara bra och däligt. Tarlabasi är som en plats där... det är som ett flyktingläger. Det är inte någons fel. Du vet, i flyktingläger... alla blandas här: fadern, modern, system... Alla blir kvar därinne. Det är ett ställe för party." Videon börjar med en scen vid tågstationen Haydarpasa, som är Istanbuls huvudstation. Där har de flesta minnesvärda scener från turkiska 70-talsmelodramer utspelats, där huvudpersonen, som flyttat från den turkiska landsbygden, för första gången möter sina drömmars stad: Istanbul, som symboliserar västerländska värden, med alla sina storslagna möjligheter och sin levnadsstandard. I Esra Ersens video berättas en liknande historia på samma järnvägsstation. Men denna gång har en grupp svarta just kommit till Istanbul. De står framför stationen och observerar Istanbul, den "sista porten" innan Europa. Afrikaner står framför en järnvägsstation byggd av en tysk arkitekt och antar att de är i Hamburg. Men människosmuglaren som tagit betalt för att ta dem illegalt till Hamburg har lurat dem och lämnat dem i Istanbul. Stående på trappan till stationen betraktar de det vackra skådespelet Istanbul och de förefaller inse att de aldrig kommer att bli del av staden, på samma sätt som de som flyttat dit från den fattiga landsbygden i Turkiet. De träffar på varandra på järnvägsstationen och kommer att hamna på samma platser i Istanbul, som Tarlabasi.

Historiskt sett tar staden sin början – och den förställs också på så sätt – med skarpa inklusioner och exklusioner, med de som är innanför och utanför, undersåtar och laglösa. Det som är utanför, det icke-urbana, uppfattades som något distinkt, långt borta från staden. Denna distinktion är emellertid inte längre giltig, eftersom den samtida staden innehåller mängder av flöden över gränserna, i alla riktningar.

Michael Winterbottoms film *The World* (2002) visar migration som en ständig rörelse, och vi ser förhandlingar med människosmugglare vid den ena gränsen efter den andra, människor väntar i små rum och nya städer på nästa tur. Den berättar historien om två afghanska pojkar, Jemal och Enayatullah, som försöker

finna en väg till Europa från ett flyktingläger i Pakistan. Jemal och Enayatullah stannar i Tarlabasi ett kort tag efter sin farliga gränsövergång till Turkiet från Iran, i kolmörker och under beskjutning från gränsvakter. I filmen – vars egna bilder ser ut som om de smugglats över gränser, likt den 15-årige Jamals rörelser då han till sist når London efter sin långa resa – visar oss klassiska motsatser som stad-land och centrum-periferi inte längre fungerar på grund av ändlösa och okontrollerbara migrationsflöden, hur, i vår tid, "städer fungerar som öppningar mot möjligheten av det okonventionella och det som inte ännu registrerats – där urbana dynamiker förskjuts bort från faktiska städer till nedslitna gränstrakter, och där nya versioner av suveränitet, tillhörighet och nationalitet konkretiseras på ett provisoriskt sätt. Uteslutning och införlivande, marginalitet och experimenterande, löper samman på sätt som inte är lätta att urskilja för någon av dem som opererar i detta mellanrum" (Simone, 29). I egenskap av ett kvarter med ett ständigt migrationsflöde har Tarlabasi spöklika relationer till andra städer, till Batman, Diyarbakir, Mardin, Sirt etc. Kanske är det beläget närmare dessa städer än sin egen omedelbara omgivning. Men denna rörlighet skapar också en orörlighet hos de boende i Tarlabasi. De labyrintiska, smala och branta gatorna i Tarlabasi förefaller lägga gata över gata, men utan att leda någon annanstans. Även om Tarlabasi för samman en mängd olikartade kulturella identiteter, levnadssätt och sätt att bruka stadsrummet, vänder sig stadsdelen in mot sig själv. Människor kommer till denna stadsdel när de först anländer till Istanbul, i tron att de snart ska kunna flytta till en bättre del av staden eller "uppåt" till en europeisk stad. Men deras tillfälliga boning blir snart permanent. "Eftersom de inte är välkomna i andra delar av staden lär de sig att välkomna varandra här", säger en apotekare som varit verksam nästan tjugo år i Tarlabasi. Med andra ord, de vill inte leva där, men har inga andra val. Från dem jag intervjuat har jag ofta hört att Tarlabasi är en "framtvängad plats". Och detta leder till spänningar och reaktioner mot samhället som helhet, såväl som konflikter mellan olika etniska grupper – där den mest uppenbara är mellan kurder och romer, och båda anklagar varandra för gaturån och för att vara upphov till det stigma som Tarlabasi bär på.

Invånarna i Tarlabasi saknar nästan all rättigheter vi tillskriver medborgare, och de har få förhoppningar. De "lever vidare" som "spöken". Den graffitij jag läser på väggen är ett få fångt försök att skriva in sig själv i platsen: "Vi kan överleva också denna dag ". Att få tag på pengar, få tag på något att äta för att överleva, är del av den dagliga rutinen. Livet fungerar av ovisshet och osäkerhet. Hemmen har blivit fälor, som i lägren, samtidigt gör gatorna och husen inte längre går att skilja åt. Man kan se detta på hur de är inredda – antingen för myck-

et eller för lite. Hemmen är antingen överfulla eller tomma. Invånarna bebor egentligen inte detta rum. Den asymmetriska ordningen och anhopningen av ting och fotografier pekar på en verklig situation: här saknas ett hem, en plats man kan säga att man hör till. Det finns varken förflutet eller framtid, som om tiden vore suspenderad. Varje höm är fyllt med tung väntan. Som om de just kommit dit och redan är beredda att ge sig av.

Spöklilk existens

Immigranterna bryter sig ur de allt hårdare dragna gränserna. Deras existens förhindrar ett samhälle baserat på medborgarskap att fixeras inom en centraliserad organisation, ty denna kropp av immigranter, människor från olika etniska grupper, gör motstånd mot "inhägnande". Detta motstånd ses därför som ett hot, och nya barriärer byggs upp för att underkasta detta "överskott av massa", då deras existens hotar själva definitionen av nationalstaten och dess sätt att synliggöras i den offentliga sfären. En paradox skapar en struktur i staden som liknar den i läget: även om kropparna inte är önskade, upptar de rum och kräver rum. Därför måste deras existens reduceras för att bevaka nationalstatens exklusiva representation i städerna, vilket sker genom käkstäder, getton eller slumområden. På så sätt domesticeras de; deras kroppar pressas in i en liten del av staden, avspärrad och försiglad, en viss plats, en viss geografi i staden som fungerar som "behållare".

Om det finns något offentligt rum i Tarlabasi, är det där människor småpratar framför ytterdörren på de korridorlika gatorna. En ung kurd som sitter på trappan framför sitt hus klagar att polisen alltid frågar efter hans identitetshandlingar varje gång han går till Istikal-gatan, som är belägen endast en boulevard bort. Under 90-talet, då den suveränitetens politiska geografi gällde gränskriget mot kurderna, fokuserade stadens geografi på visuell renhet, i och med att man gjorde det identiskt att vara kurd och PKK-terrorist. Den kurdiske mannen påminns om att han inte hör hit. I detta avseende är det inte fel att säga att utestängningen själv är materiell, att den har materiella effekter och att den producerar vissa former av materialitet som jag kallar spöklilk.

Den "frånvarande närvaron" hos invånarna i Tarlabasi får oss att ifrågasätta hur rummet produceras genom att bebos på ett sätt som utmanar gränserna för dess obeboelighet. De är aktörer i en hemsökt kultur, men samtidigt kan de avvaras för maktens operationer. Såsom både inhemska och främmande avslöjar de de hemliga operationer som utförs i området då de "spökar i vår värld", "avbryter" nutiden; en egenartad handling som låter oss se det som är gömt under Tarlabasis topografi. Deras hemsökelse sätter press på strukturerna och driver dem till deras gräns, det institutionella

rum som ständigt besöks, hemsöks och bebos av vad det utesluter eller undertrycker, vilket Derrida utvecklat i hela sitt verk. Man kan tänka på en ung pojke som försöker göra sin närvaro gällande i det offentliga rummet. Han vet att han inte helt kan övervinna hindren, men han kan stora rummet genom att tillkännage sin närvaro i det. Hans gester, som har en "spökefekt", upplöser motsatsen eller dualismen mellan faktisk närvaro och absolut frånvaro i och med att dessa handlingar handlar om "spår" i Derridas termer, vilka är varken förflutna eller närvarande, utan mellan dessa två.

Detta undertryckta och bortglömda område innehåller mängder av desperata och hjälplösa människor som är uteslutna från samhällskroppen och berövade adekvata bostäder, tjänster och utbildningar, och det har ofrånkomligen förvandlats till en farlig zon i staden. Det skapar sin egen onda cirkel. Då det egen gång stämpats av kriminalitet och laglöshet, blir det till en gråzon där något längre är svart eller vitt. Snarare smälter "gott" och "ont" samman till en enda sak, som Kissin säger i Ersens video: "I Tarlabasi finns allt man tror är bra och dåligt".

För att övervinna denna "urbana djungel" rättfärdigar man en monstruös brutalitet i stadens hjärta. Även om dess geografi är alltid läsbar och knappast kan missas, har den blivit till en "krigszon", med gäng och poliser. Polisens och gängens aktiviteter blandas samman, och ingen skarp gräns kan dras mellan dem. I detta avseende är Tarlabasi vad Agamben i sin bok *Medel utan mål* kallar en "dislokaliserad plats", och vad gäller lägren en "obe-stånd zon mellan inre och yttre, undantag och regel, tillåtet och o tillåtet, där allt rättsligt skydd har försvunnit" (40-41). Samtidigt som polisens synliga och markerade närvaro utövar ett uttryckligt våld mot rummet, indikerar den också ett dolt våld som konstituerar det, ty de händelser som äger rum ses ofta inte och ingen undersöker dem. Rummet, säger Agamben i *Homo Sacer*, inkluderas därmed genom upprättandet av en obestämd zon som bildar en tröskel där "insida och utsida, den normala situationen och kaos inträder i [...] komplexa topologiska relationer." (19-20) Tarlabasi hemsöker sina invånare, eller som en ung pojke träffande uttrycker det: "Tarlabasi är som dy. Man ska inte röra vid den, den suger ned dig, den kommer att infektera dig". Det finns ett stort glapp mellan det som de mörka och smala gatorna, Tarlabasis labyrintiska arkitektur, visar och vad de utsöndrar i sitt inre. I denna bemärkelse produceras rummet lika mycket av element vi inte kan se som av dem vi kan se. Svaret på min fråga "Hur beskriver du Tarlabasi" är: "Här överskrider visionen verkligheten". Men svaret kan också vara det omvända: "Här överskrider verkligheten visionen".

Till sist, om Tarlabasi hemsöker staden, är det för att hemsökelsen utgör bekräftelsen på

en bortträngning. Om Tarlabasi ses som ett problem som måste begränsas och inneslutas, är det för att detta rum, till skillnad från nationalstatens homogena rum som insisterar på ett unikt sätt att bebo rummet och en tydlig identitet under ett dominerande styre, låter avlägsna och olika platser och olika identiteter skära varandra på en enda plats. Om Tarlabasi stör bilden av staden, är det för att vi oavsett om vi vill det eller ej tvingas notera att det finns en annan stad, en spöklilk stad, inom den vi känner igen, en stad som undflyr alla grundläggande gränser och öppnar nya lager och formationer. Om Tarlabasi väcker kusliga känslor hos stadens invånare, är det för att denna "källare i staden" i det oändliga repeterar det kollektiva medvetandet, och därmed eroderas dess höga och massiva murar.

Nermin Saybasili är doktorand vid Department of Visual Cultures, Goldsmiths College, University of London, och forskarassistent vid Konsthistoriska institutionen, Mimar Sinan-universitetet, Istanbul.

Första versionen av denna text presenterades som ett föredrag vid konferensen "Philosophy of Architecture/Architecture of Philosophy", vid AHRB Centre for Cultural Analysis Theory and History, University of Leeds, Bradford, 2004.

Litteratur

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, California: Stanford University Press, 1998)

Agamben, Giorgio, *Means Without Ends, Notes on Politics* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000)

Akbulut, M. Rifat, "Tarlabasi Bulvari" (Tarlabasi-boulevarden), i *Encyclopaedia of Istanbul*, Vol 8 (Ustanbul: Tarih Vakfı, 1993).

Derrida, Jacques, *Specters of Marx* (New York and London: Routledge, 1994).

Deutsche, Rosalyn, *Evictions, Art and Spatial Politics* (Cambridge, Mass.: MIT, 1998)

Dincer, Iclal- Enlil, Zeynep Merey, "Eski Kent Merkezinde Yeni Yoksullar" ("Nya fattiga i den gamla stads kärnan"), i *Yoksulluk, Kent Yoksullugu ve Planlama* (Destitution, Povery in City and Planning) (Ankara: TMMOB Sehir Plancilari Odasi, 2002).

Silva, Armando (red): "Imaginaries", i *Urban Imaginaries from Latin America* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003)

Simone, AbdoulMaliq, "The Visible and Invisible: Remaking Cities in Africa", in Okwui Enwezor et.al (red): *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos: Documenta 11_Platform 4* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002).

Smith, Neil, *The New Urban Frontier, Gentrification and the Revanchist City* (London och New York: Routledge, 1996).

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: MIT, 1992)

Verklig arkitektur

Verklighet i den arabisk-islamiska världens bostadsarkitektur.

Av Gökhan Karakus

I den islamiska världen har arkitekturen bevarat fasta värden genom århundradena tack vare en inneboende styra hos kulturer som följer den islamiska traditionen. Såsom en visuell och fysisk manifestation av det andliga och sociala har arkitekturen bibehållit specifika former som baseras på arabisk-islamiska kulturers religiösa och sociala seder. Samtidigt som teknologiska framsteg har påverkat vilka hus-typer som byggs och vilka byggnadsmaterial som används, är arabisk-islamiska samhällens sociala och andliga etos fortsättningsvis knutet till islams abstrakta föreställningar, som ger människan en särställning på jorden och i kosmos. Livets cykler följer moraliska och etiska koder som överlevt fram till idag, som ett sätt att existera, och de förankrar människan i tidens och rummets sublimitet. Arkitekturen har som drivkraft i den existentiella processen den huvudsakliga men svåra uppgiften, inte att representera verkligheten i islamiska liv, utan att manifestera den genom dess form och användning. Genom historien har den arab- islamiska arkitekturen etablerat former som är starkt förankrade i religionens ideal, i religionens respekt för det sociala och för omgivningen.

För islamiska samhällen på väg in i den moderna tidsåldern var en fråga 1900-talets största utmaning: Hur ska arkitekturen och designen manifesterar det moderna samhällets verklighet och det verkliga i islams andliga universum? En av de ledande principerna i islamiska och arabisktalande folks arkitektur under 1900-talet har varit den svåra målsättningen att förmedla mellan islams traditioner och behovet av ett modernt globaliserat, teknologiskt och industrialiserat samhälle.

I modern tid ser vi att offentliga byggnader i städer och småstäder i islamiska samhällen till stor delar följt universella modeller. Offentlig arkitektur i form av köpcenter, transport-terminaler, kommersiella byggnader, skolor och moskéer, följer både islamiska och globala traditioner, och har på normativt framgångsrikt sätt lyckats organisera moderna islamiska samhällen enligt universella utvecklingsmodeller som finns världen över. Det offentliga livets utbredning avgränsas av islam och definieras ytterligare genom tillämpningen av modernismen. Genom arkitektur och urbanism lyckades man skapa en harmonisk balans genom att

Next spread:
Johan Thurfjell, *Untitled (Yesterday, Today, Tomorrow)*, 2005

individual or a group. This paradox, Agamben stresses, is the main operative in the status of the modern individual living in a system that exerts control over the collective "naked life" of the "abandoned" subjects who inhabit the extreme threshold between life and death, the human and inhuman, the city and the forest. (1, 9, 105)

In the Turkish artist Esra Ersen’s latest video-work *Brothers & Sisters* (2003), which was shown during the Istanbul Biennale in 2003, and consists of interviews with African immigrants living in Istanbul, Kissin, an immigrant illegally living in Istanbul, likens Tarlabasi to a refugee camp. "Talking about Beyoglu is fun. Compared to back behind Beyoglu, there is this deadly place, the grand finale of Istanbul: Tarlabasi. Tarlabasi where all atrocities, all the good things, everything you think the good and the bad exist. Tarlabasi is like a refugee camp. You don’t fault anybody. You know, in the refugee camp, ... this place is a mix of everybody: the father, the mother, the sister ... Everybody stays inside. It is a party place," he says. The video starts with a scene in Haydarpasa Train Station, the main train station in Istanbul. This has been host to the most memorable scenes of Turkish melodramas in the 1970s, in which the main protagonists, who have migrated from rural regions of Turkey, face for the first time their dream city, Istanbul, which symbolizes Western values, with vast opportunities and a good standard of life. In Esra Ersen’s video-work, a very similar story unfolds in the same train station. But this time, a group of black people has just arrived in Istanbul. Standing in front of the same train station, they are observing Istanbul, "the last gate" to reach Europe. African people standing in front of the train station built by a German architect assume it to be Hamburg. However, the smuggler, who was paid to take them illegally to Hamburg, deceived them and left them in Istanbul. While they are watching the beautiful scenery of Istanbul, standing at the stairs of the train station, they seem to know that they will never be part of the city, like the immigrants from the impoverished rural areas of Turkey. As they bump into each other at the train station, they will end up living in the same or similar areas in Istanbul, areas such as Tarlabasi.

Historically, the city originated and was imagined in acts of clear-cut inclusions and exclusions, insiders and outsiders, the subjects and outlaws. The outside, non-urban, was perceived as distinct, far away from the city. However, this distinction is no longer valid, since in contemporary cities there is multiplicity of cross-border flows in every direction. In his film *In This World* (2002), which shows migration as constant movement, the negotiation with the smugglers one border after another, and waiting in small rooms and unfam-

miliar towns for the next ride to come, Michael Winterbottom tells the story of two Afghan boys, Jamal and Enayatullah, who are making their own way to Europe from a refugee camp in Pakistan. Jamal and Enayatullah stay in Tarlabasi for a short period of time, after their dangerous border crossing into Turkey through Iran in pitch-black-darkness under the gunfire of border guards. In the film, whose images look as if they had been smuggled across borders, just as the movements of the protagonist, fifteen-year-old Jamal, who finally reaches London after his long journey, shows how, as the result of endless and uncontrollable flux of migrations, classical oppositions of city/country or centre/periphery no longer work; how, in our times, "Cities are engaged as opening onto the possibilities of the uncontentional and the unrecorded – where urban dynamics are shifted away from actual cities to murky borderlands, and where new formulations of sovereignty, belonging, and nationhood are increasingly concretized. Exclusion and incorporation, marginality and experimentation, then, converge in ways that are not easily discernible to any kind of actor operating in this interstice". (Simone: 29)

As a quarter in which there is a permanent flux of migrations, Tarlabasi has ghostly relations to other cities, other towns, Batman, Diyarbakir, Mardin, Siirt, and soon. It is perhaps closer to these cities or towns than where it is originally located. However, this mobility also creates immobility for the inhabitants of Tarlabasi. The maze-like, narrow and steep streets of Tarlabasi seem to superimpose one street on the other, without reaching anywhere else in Istanbul. Although it juxtaposes multiple and diverse cultural identities, modes of life, and forms of appropriating urban space, it turns to itself. People had come to this quarter when they first arrived to Istanbul thinking that they could move to a better area in the city or move "forward" to a European city very soon. However, their temporary settlements have turned into a permanent living quarters. Being unwelcome in other quarters, they learned to welcome each other here," says a pharmacist who has been running a pharmacy in Tarlabasi for almost twenty years. In other words, they do not want to live there, but they have no other choices. I heard many times from the people I interviewed that for them Tarlabasi is a "compulsory space". This leads to tensions and reactions towards society as a whole, as well as between different ethnic groups – the most apparent one being between the Kurdish and gypsies, for both ethnic groups accuse the other of street robbery and for the stigma Tarlabasi carries.

The inhabitants of Tarlabasi lack almost all the rights and expectations that we attribute to citizens. They "live on" as "ghosts". The graffiti I read on the wall is a futile effort of some-

one to register himself to the place: "We could survive this day also." Survival – to find some money, to find something to eat - are parts of their daily routine. Their lives, therefore, are formed by uncertainty, insecurity and lack of safety. Their homes have turned into traps, as in the camps where the streets and the houses have become indistinguishable. We can see it when we look at their interiors. The belongings in their homes are either too many or too few. Their homes are either too crowded or too empty. They do not actually inhabit the space. The asymmetric order and the accumulation of objects and photographs hint at a reality: lack of an actuality of a home, of a place they can declare that they belong to. As if time is suspended, neither past nor future. The heaviness of waiting infused every corner. As if they had just come there and, already, are ready to go.

Ghostly Existence

The body of immigrants ruptures out of its increasingly constricted boundaries. Their existence prevents society based on citizenship to be fixed within a central organization, for the material body of the immigrants, the people from various ethnic groups, resist "enclosure". The barrier to closure, therefore, is seen as a threat and new barriers are built up in order to subordinate this surplus mass, for their existence challenges the very definition of nation-state and nation-state’s direct appearance in the public domain. A paradox produces a structure in the city similar to the camp: their bodies, even if they are not wanted, occupy space and require space. Their existence, therefore, is reduced in order to guard the exclusive representation of the nation-state in the cities, such as shanty towns, ghettos, or slums. In this way, they are domesticated; their bodies are squeezed into a tiny space in the city, cordoned off and sealed, a certain location, a certain geography in the city that functions as a "container".

If there is any, the public space of the inhabitants of Tarlabasi is in front of their doors, opening onto corridor-like streets. A young Kurd, sitting on the stairs in front of his house, complains that whenever he goes to Istiklal Street to sell mussels, a place only one boulevard distance away, the police always ask for his ID. In the 1990s, while the political geography of sovereignty focused on border wars against Kurds, the urban geography focused on visual purity in terms of identity by the production of a continuity between being Kurdish and being a PKK-terrorist. This Kurdish man, therefore, is reminded of the fact that he does not belong there. In this respect, it is not wrong to say that the exclusion itself is material, has material effects, and produces particular forms of materiality that I call ghostly.

The "absent presence" of the inhabitants of Tarlabasi calls for questioning of the

production of space by inhabiting space in a way that frustrates limits of its inhabitability. They are the agents of a haunted culture, but at the same time they cannot be completely dispensible to the operations of power. They, both domestic and foreign, reveal the covert operations on the area as they are "ghosting" our world, interrupting the present time; a strange act that gives way to what is hidden underneath the topography of Tarlabasi. Their hauntings put the structure under pressure and take it to its limits, for the institutional space regularly visited, haunted, inhabited by what it has excluded or repressed, as Derrida has developed throughout his work. For instance a young boy fights off his disappearance in public domain. He knows that he cannot totally overcome obstacles, but he can violate the space whereby he declares his presence in the space. His gestures, as having a "spectrality effect" (Derrida: 40), undo the opposition or dualism between actual presence and absolute absence as these acts are about "traces", that is neither past nor present, but between the two.

Containing a mass of desperate and helpless people together who are excluded from the body of the social and are deprived of adequate housing, services and education, this repressed and forgotten quarter has been inevitably transformed into a dangerous zone in the city. It produces its own vicious circle. Once it is sealed by criminality and illegality, it turns into a grey zone in which nothing is simply black or white. "Good" and "bad" rather are fused to form one single entity, as Kissin in Ersen’s video-work says, 'In Tarlabasi, everything you think within the good and the bad exists.'

In the name of overcoming the "urban jungle", monstrous incivility in the heart of the city is actively justified. Although its geography is too legible, unlikely to be missed, it has become a war zone between the gangs and the police forces. It confounds and unhinges clear assessments in the context of the activities of the police or the gang groups. In this respect, Tarlabasi is what Agamben calls in his book *Means Without Ends*, "dislocated location" regarding the camp, a zone of "indistinction between the outside and the inside, the exception and the rule, the licit and the illicit, in which every juridical protection has disappeared" (40-41). While the highly visible presence of the police force marks an overt violence over the space, it also indicates a covert violence that constitutes the space, for the events taking place there are often not seen and left simply unexamined. The space, therefore, is included, Agamben argues in his book *Homo Sacer*, through the creation of a zone of indistinction that traces a threshold where "outside and inside, the normal situation and chaos enter into ... complex topological relations". (19-20) Tarlabasi is haunting its inhabitants, as

a young boy accurately puts it: "Tarlabasi is like mud. You should not touch it, otherwise it will suck you in, it will infect you." There is a big gap between what the dark and narrow streets, the maze-like architecture of Tarlabasi shows and what they secrete within themselves. In that sense, the space is produced by elements which we cannot see as much as those which we can. The answer was "here vision goes beyond reality" to my question, "How do you describe Tarlabasi?" But the answer can also be reversed: 'Here reality goes beyond vision'.

In conclusion, if Tarlabasi haunts the city, it is because the act of haunting is always the confirmation of repression. If Tarlabasi is seen as a problem to be contained, it is because this space, unlike the homogenous space of nation-state, which insists on one singular spatial inhabitation and one clear identity under one dominant role, intersects distant and different places and various identities in one specific location. If Tarlabasi troubles the image of the city, it is because, whether we like it or not, we are forced to notice the fact that there exists another city, a ghostly one, within the familiar one, which escapes any specific constitutive enclosures and opens up new layers and formations. If Tarlabasi awakens uncanny feelings upon city dwellers, it is because this "basement of the city" endlessly iterates the collective consciousness, thereby eroding its high and strong walls.

Nermin Saybasili is a PhD candidate, Department of Visual Cultures, Goldsmiths College, University of London, UK, and research assistant, Department of Art History, Mimar Sinan University, Istanbul, Turkey

This article is an extended and revised version of the paper "'Another World" in the City" I presented at the conference *Philosophy of Architecture/Architecture of Philosophy* that was organized by AHRB Centre for Cultural Analysis Theory and History, University of Leeds in Bradford from 9-11 July 2004. It is partly based on fieldwork I carried out in Tarlabasi from 1st December 2003 to 3 January 2004. During my research, I undertook semi-structured interviews with the inhabitants of Tarlabasi. In total, I talked to 30 people, who were coming from different ethnic backgrounds and age groups.

Litteratur

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, California: Stanford University Press) 1998

Agamben, Giorgio, *Means Without Ends, Notes on Politics* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press) 2000

Akbulut, M. Rifat, 'Tarlabasi Bulvari' (Tarlabasi Boulevard), in *Encyclopaedia of Istanbul*, Vol 8 (Ustanbul: Tarih Vakfı, 1993), pp.217-219

Derrida, Jacques, *Specters of Marx* (New York

media mellan modernitet och det islamiska samhället. Den storskaliga offentliga arkitekturen, som under de senaste två decennierna använts vid uppförande av många byggnader, har bidragit positivt till moderniseringen av arab- islamiska samhällen.

Situationen med privat- eller bostadsarkitekturen är alltiämt öppen. Vi kan se att modern byggteknik, planering av bostäder och social standard ännu inte anpassats till kraven som ställs på en islamisk livsstil. Antingen har bostäderna varit minimalistiskt utformade betongklossar, arrangerade i symmetriska mönster utan tanke på funktionalitet, eller med överdrivna dekorationer - pastischer på utländsk modeller i en massproducerad design, fullständigt okänsliga inför de livsstilar som nyligen framträtt. Med andra ord, det finns bostadsområden som ser ut som parkeringsplatser och nöjesfält.

Den känsliga frågan om hur moderna islamiska samhällen bör förhålla sig till sina bostäder och sin gemenskap behöver idag besvaras. *Frågan om att manifestera och inte representera livets verklighet i moderna islamiska samhällen, och som parallellt kan ge upphov till en arkitektur som respekterar denna livsstilen, är den kritiska.* Min avsikt här är att undersöka denna fråga genom en undersökning av de historiska och teoretiska vägval som bostadsarkitektur och samhällsplanering i moderna islamiska och arabisktalande delarna av världen kan och bör ta. Syftet är att avgränsa strategier och idéer som skulle kunna ligga till grund för en modern arkitektur som är lojal mot ett arabiskt-islamiskt etos, samhällets traditioner och modernismens utbredning.

Trots att frågan inte enbart gäller islam, är det värt att nämna en viktig aspekt av muslimska trosföreställningar. Bostadsarkitekturen representerar en känslig fråga om gemenskap och hemmets organisation liksom en utveckling förenlig med en estetisk utformning miljömässiga riktlinje; bostaden är ett mikrokosmos i det makrokosmos som utgörs av islam. När vi talar om hemmet, talar vi om den främsta rumsliga zon som är genomsyrad av islams filosofiska och moraliska koder. Huset är en konstruktionen influerad av islams ideal, som förbinder människans värld med en större, med en värld av tro och gud. Enligt islams perspektiv är det de troendes uppgift att till fullo utnyttja detta mikrokosmos genom att använda de tillgängliga materiella gåvor som finns mellan himmel och jord och manifestera dessa i värdiga exempel på arkitektur och byggande.

Utmaningen för arkitekter och byggare är att använda allt som är tillgängligt, på insidan och på utsidan, för att förverkliga det bästa möjliga i en given verklighet, med andra ord, att manifestera de verkliga möjligheterna. Ett utkast till en strategi för en arabisk-islamisk arkitektur har därmed som sin första hållpunkt det verkligas närvaro, i hela dess fysiska och andliga innebörd.



A photograph of a modernist housing project, showing a long, multi-story building with a repetitive architectural pattern.

A photograph of a modernist housing project, showing a long, multi-story building with a repetitive architectural pattern.

the real of the spiritual universe of Islam into architecture and design? The guiding principals in the architecture of Islamic and more so Arabic speaking peoples in the 20th century have been the difficult task of mediating between Islam’s traditions and the needs of a global technological and industrial based modern society.

In cities and towns, we see that in the modern period the range of public buildings built in Islamic societies have largely conformed to universal models. This public architecture seen in types such as shopping centers, transportation terminals, commercial buildings, schools and mosques, using both the Islamic and global traditions have organized modern Islamic society in a normatively successful adaptation to the developing universalizing models occurring worldwide. Public life being limited in scope by Islam and more defined in use by modernism, the practice of architecture and urbanism was able to mediate effectively between modernity and Islamic society to create a harmonious balance. Large scale public architecture in the Arab-Islamic world seen in the many buildings built over the last two decades has contributed positively to the modernization of Arab-Islamic society.

The situation with private or domestic architecture however, remains an open case. We see that the demands placed on an Islamic way of life have so far not been completely adapted into modern building techniques, planning and social requirements. Either there have been reductivist schemes of concrete blocks arranged in regular patterns with no heed paid to use or over elaborate pastiche decorations of foreign models designed in a cookie-cutter fashion that lack sensitivity to newly emerging lifestyles. In other words, there are housing developments that look like car parking lots or ridiculous looking theme parks.

The sensitive question of how modern Islamic societies should live in their homes and communities is today in need of an answer. *That the issue of manifesting not representing the real of living in modern, Islamic society that could then in parallel generate an architecture that respects this lifestyle is the critical issue.* The intention of this essay is to put this issue upon on the table in a study of the historical and theoretical directions that domestic architecture and community planning in the modern Islamic and Arab speaking world can and should take. Our goal is to delineate certain strategies and ideas that could be the basis for a modern architecture that remains true to Arabic-Islam’s ethos, society’s traditions and Modernism’s advances.

Although our concern is not only Islam it is important to mention an important issue regarding Muslim beliefs. Domestic architecture presents the more sensitive issues of community and home organization along with development appropriate to aesthetic and environ-

Jag kommer att återvända till denna tanke senare, och visa hur vi genom arkitektur kan uppnå denna verklighet, eller det verkliga. Det verkliga i manifestationen och inte i representationen, det verkliga i miljön och inte det i det ytliga, det verkliga i det givna och inte i det tagna.

Tradition, symbolism, rum

När man ser tillbaka på privatbostäders traditionella arkitektur i den arabisk-islamiska världen, och även i nuet, märker vi religionens enorma betydelse för muslimers vardag. Islams unika koder för etik och uppförande styr inte bara livets andliga sida utan också den praktiska, och därmed även hur byggnader och samhällen organiseras. Islams betydelse för bostadens arkitektur har både en symbolisk och en praktisk betydelse för den form som samhällen tar.

Den symboliska aspekten av rum är en viktig fråga i sammanhanget. *Upp till husets och samhällets skala är varje rum fyllt med semiotiska referenser som ger både en absolut och en relativ innebörd, beroende på när och hur det används.* Det betyder att varje rum, beroende av tid på dygnet och av vem som använder det, har olika konnotationer. Rummet som plats laddas därmed av den arabisk-islamiska kulturens symboliska krafter. När det uppfattas och används på detta sätt är rummet och dess funktion som plats framförallt resultatet av kulturens egen uppfattning av sina traditioner i det verkligas fysiska värld. Vikten av att ge rummet denna innebörd, eller en betydelse i sig själv, ger det egenskaper som ligger långt ifrån dagens modernistiska färdigförpackade och abstraherade rum.

Frågan om hur rummet skapas är kritisk. I sin inflytelserika studie av rum, *La production de l'espace*, definierar den franske sociologen och teoretikern Henri Lefebvre produktionen av rummet som knypunkten mellan de fysiska, mentala och sociala fälten. Han utvecklar detta genom att beskriva vikten av tanken på en rumslig praktik, en aktivitet som innebär ”produktion och reproduktion av de partikulära orter och rumsliga helheter som karaktäriserar varje samhällelig formation.“¹ Den viktiga nyansen i Lefebvres definition är att det sociala uppträder som en avgörande faktor, vilken ger hans syn på rummet dess egenart. Enligt definitionen är rummet en aktivt producerad kraft som existerar runtom oss, något som skapas och formas av mötet mellan underliggande krafter som genereras av människan eller naturen.

För oss är det även relevant att Lefebvres studie är en kritik mot den västerländska synen på rum, speciellt mot åtskillnaden av det fysiska, mentala och sociala, och av undertryckandet av rumsliga praktiker. För att i arkitektoniska termer ytterligare avgränsa rummet i den arabisk-islamiska världen låter Lefebvres definition oss se ett enhetligt fält av associationer skapat av alliansen mellan tradi-

tion och religion. Vi kan därmed dra slutsatsen att islams mandat driver ett program för den arabisk-islamiska privatbostaden genom att symboliskt bilda grunden för den arkitektoniska designen, en arkitektur som arbetar med tanke på en rumslig praktik där det fysiska, mentala och det sociala förenas. Detta sätt att skapa den arabisk-islamiska bostaden kan ses både i den informella arkitekturen av traditionella byggnader, men även som den potentiella nyckelfaktorn i den samtida arkitekturens formella praktiker. *Med fokus på bostadsarkitektur*, en utställning med inriktning på privatbostäder, sammanfattade situationen som följer: ”bostadsarkitektur måste ses som ett system av levande rumsliga celler och utrymme, format av specifika attityder, reaktioner och filosofiska begrepp.”² Målet med att avgränsa en modern arkitektonisk metod är att bereda mark för en design som ger utrymme åt dessa sociala mönster, där rumsliga celler arbetar tillsammans med arkitekturens design av rummet. På ett ömsesidigt sätt koordineras formell arkitektur med det informella beteendets etos. Samtida arkitektur gör därmed rummet till en plats som formas av religion, tradition och modernismens effektivitet.

Det gemensamma och moderna samhället

I en viktig utställning med titlen *Architecture without Architects* på MoMa 1956, argumenterade den arkitekturkritiker och curatorn Bernard Rudofsky för återinförandet av en folklig arkitektur och planering i den moderna byggandet. Utställningen ägde rum samtidigt med storskaliga rivningar av storstädernas traditionella struktur och en kraftigt tillväxt av förortssamhällen, vilket i sin tur hade lett till upplösningen av traditionellt högt värderade sociala fenomen som småstadsliv och gemenskap. Rudofskys utställning ifrågasatte modernismens hegemoni över samhället. Hans kritik var främst riktad mot den Moderna rörelsens andra generation, 1950 och 1960-talets kommersiella arkitektur som företräddes av Skidmore Owings Merrill, Mies van der Rohe, och Le Corbusier och hans hantlangare inom CIAM.

Rudofsky var mest bekymrad över den brutna relationen mellan individen, det lokala samhället och miljön de lever i, negativa parallelleffekter av det sociala utanförskapet och den marginalisering som orsakades av moderna bostadsprojekt och stadsplanering. Som alternativ pekade han på att det i primitiva samhällen finns ett harmoniskt förhållande mellan livet och bostaden, han förespråkade djärvt fördelarna med denna livsstil som han uppfattade som botemedlet mot modernismens mekanisering av samhället och sociala normer.

Det är ironiskt att stadsbon för att motverka fysiskt och psykiskt förfall med jämna mellanrum flyr sin fenomenala lya för att söka lyckan i något som han tycker är en primitiv miljö:



A photograph of a modernist housing project, showing a long, multi-story building with a repetitive architectural pattern.

A photograph of a modernist housing project, showing a long, multi-story building with a repetitive architectural pattern.

He goes on further to describe the important idea of spatial practice, an activity of “production and reproduction and the particular, locations and spatial sets characteristic of each social formation.”¹ The important nuance in Lefebvre’s definition is the appearance of the social which is the determining factor that informs his idea of space. This definition sees space as an actively produced forces that exist around us as something that is produced and malleable by confluences of sub-forces that are produced by man or nature.

For our purposes, Lefebvre’s study is also a critique of Western civilization’s conception of space, specifically the schism between the physical, mental and social and the suppression of spatial practices. Thus to further delineate space in architectural terms in the Arab-Islamic world, Lefebvre’s definition of space allows us to see the unified field of associations created by tradition and religion. We can conclude therefore that Islam’s mandate drives the program of the Arab-Islamic domestic dwelling in such a way that it forms the basis of the architectural design solution in a symbolic way, as an architecture that works with the concept of spatial practice as the unified realm of the physical, mental and social. This way of production of the Arab-Islamic dwelling can be seen in both the informal architecture of traditional dwellings but also is the potentially key factor in the formal practices of contemporary architecture. Focusing on domestic architecture, a recent exhibit of focusing on the subject of private housing in the Arab-Islamic world summed up the situation this way, “...(Arab-Islamic) domestic architecture has to be considered as a system of animated spatial cells and interior spaces, shaped by particular attitudes, responses and philosophical concepts.”² Our goal in outlining a contemporary architectural approach is to set the grounds for a design that allows these social behaviours to take place, where these spatial cells work in tandem with the architectures design of space. In this mutually energizing way, formal architecture is coordinated with the informal behaviour of the ethos. Contemporary architecture thus turns space into a place that is mutually informed by religion, tradition and the efficiencies in life and living brought by Modernism.

The Communal and Modern Society

In an important exhibition entitled “Architecture without Architects” at the Museum of Modern Art in New York in 1956, curator and leading architecture critic Bernard Rudofsky argued for the reintegration of vernacular architecture and planning in the contemporary building of the day. Coming at a time when large scale destruction of the traditional fabric of major cities and the wild growth of suburban communities had caused the deterioration of the time-honoured, social aspects of commu-

en stuga, ett tält, eller, om han är mindre förtjust i träd, en fiskestuga eller utomlands i en bergsby. Trots sin mani för teknisk komfort är det just frånvaron av denna som är villkor för akkoppling. Rent logiskt är livet i den gamla världens samhällen det mest privilegierade. Istället för att flera timmars daglig resa, skiljer endast ett par trappsteg människans bostad från arbetsplatsen. Eftersom det är människan själv som skapar och bevarar sin miljö tycks hon aldrig tröttna på den.³

Rudofskys kritik var inledningen till ett tanketradition som i sin tur ledde till allt kraftigare kritik mot modernismens inflytande över arkitektur och stadsplanering. Med början av 1960-talet och idéer med ursprung hos Jane Jacobs och arkitekt/teoretiker som Hassan Fathy, Robert Venturi och Denise Scott Brown och fram till 1970-talets postmodernister som Leon Krier, och 1980-talet nyurbanistiska stadsbyggande, finner vi ett skarpt svar på de uppenbara brister som finns i en modernistisk utopisk tabula rasa som vill göra sig av med det gamla för att göra plats för det nya. Förstörelsen av traditionella byggnader och det urbana arvet kopplades till samhällets generella förfall och förvandling till ett anonymt ödelandskap berövat sin nationella och etniska identitet. Den som utmanade den moderna arkitekturens förespråkade alternativ som syftade till en stadsplanering som inriktades på att arrangera miljöer enligt en medborgarkänsla, analogt med det förmoderna stads- och blyivet. Tankegångarnas högtflygande mål framträdde tydligt i en färsk översikt av den nyurbanistiska arkitekturen: att “återupprätta ett medborgerligt utrymme i stadsplaneringen och känslan av att höra hemma i våra samhällen. Det är ett påtagligt svar på den misslyckade modernistiska planeringen och som ledde till en obegränsad utbyggnad av förorten, ett fullständigt beroende av bilen, och städernas övergivande och förfall.”⁴

Trots att den nyurbanistiska agendan pekade mot ett nytt tillstånd, naturligtvis färgat av respekt för det traditionella småstadslivets exempel, byggdes fastigheter och samhällen skapades under sent 1980-tal och tidigt 1990-tal, främst i Florida, som inte skiljde speciellt mycket från de förvuxna förorter de antogs kritisera. Projekt som Seaside av Miami-arkitekterna Andreas Duany och Elizabeth Plater-Zyberk och den europiska stadsplaneraren Leon Krier, var inget annat än snyggare exempel på förortsbostäder för övre medelklassen, bostäder som har sett likadana ut sen 1950-talet, med smärre kosmetiska förändringar för att dölja garaget och göra en öppnare veranda. De upphöjda designidealen absorberades även av fastighetsutveckling som, trots att den bemödade sig om ”småskalighet, promenadvänliga byar som kännetecknades av folkvimmel på småstadstorg och hus med inbjudande verandar och gömda garage”, i slutänden var mest angelägen om kortsiktiga försäljningsintäkter.



A photograph of a modernist housing project, showing a large, open-plan living area with a prominent staircase.

A photograph of a modernist housing project, showing a large, open-plan living area with a prominent staircase.

nity and communal life, Rudofsky’s exhibition questioned Modernisms hegemony over society. His critique was largely aimed at the second generation of the Modern Movement, the corporate architecture of the 1950s and 1960s of Skidmore Owings Merrill, Mies van der Rohe, and Le Corbusier and his cohorts at the international collective of modern architects, CIAM. Rudofsky was especially concerned about the fractured relationship between individuals and the local society and environment in which they lived, the concomitant negative effects of the social alienation and disenfranchisement that modern housing and urban planning created. As an alternative, he pointed to the harmonious relationship between living and dwelling found in primitive society, boldly outlining the advantages of this way of life as an elixir to Modernism’s mechanization of society and social norms.

“There is a good deal of irony in the fact that to stave off physical and mental deterioration the urban dweller periodically escapes his splendid appointed lair to seek bliss in what he thinks are primitive surroundings: a cabin, a tent, or, if he is less hidebound, a fishing village or hill town abroad. Despite his mania for mechanical comfort, his chances for finding relaxation hinge on its very absence. By dint of logic, life in old-world communities is singularly privileged. Instead of several hours of daily travel, only a flight of steps may separate a man’s workshop or study from his living quarters. Since he himself helped to shape and preserve his environment, he never seems to tire of it.”³

Rudofsky’s critique was the beginning of a line of thought that would find more and frequent attacks on Modernism’s sway in architecture and town planning. Starting from the 1960s in the ideas of 5 social theorist Jane Jacobs and architect/theorists such as Hassan Fathy, Robert Venturi and Denise Scott Brown, up to the 1970s post-modernists like Leon Krier, and in the 1980’s New Urbanists, we find a harsh response to the apparent ills of Modernist utopian tabula rasa clearing out of the old and configuration of the new. The destruction of traditional buildings and the urban heritage of the past, was linked to the overall fall of society into an anonymous wasteland stripped of relations to national and ethnic identity. The alternative of most of the challenges to modern architecture and urban planning revolved around realigning environments based on the civic sensibility of pre- Modern town and village life. This line of thinking’s lofty aim as can be seen in a recent review of The New Urbanists’ architecture, was to “restore a civil realm to urban planning and a sense of place to our communities. It is a tangible response to the failed Modernist planning that has resulted in unchecked suburban sprawl, slavish dependence on the automobile, and the abandonment and decay of our cities.”⁴

Although the New Urbanist’s agenda point-

Som tydligt framgår i en översikt av projektet i Washington Post, var huvudfokus för de flesta nyurbanistiska är inget annat än ekonomiskt vinst. Medan byggherrarna gör profit ägnas lite uppmärksamhet åt den långsiktiga användningen och hur de boende påverkas socialt. “Staden som nu har 450 hem och affärer har varit ett mycket framgångsrikt projekt. Genomsnittspriset för ett hus var \$65,000 under 1983, det första året av rekordförsäljning, 2002 såldes standardhuset för \$989,086, en ökning med 1,424 procent. Inte illa.”⁵

Nyurbanisternas ideologiska misslyckande berodde främst på faktumet att lokal småstadsskulptur inte kan påtvingas uppträna och ner i form av policy eller som ett sätt att marknadsföra fastigheter, utan den måste kodas in som en del av arkitekturen och den sociala ordningen. När detta väl har skett, skapas banden mellan individerna och bostaden genom rummen som skapas naturligt av samhällets sociala beståndsdelar. Arkitekter, planerare och byggherrar bereder vägen för denna utveckling, som katalysatorer för en socialt manifesterad process. Som vi kommer att se är den långsiktiga utvecklingen av det sociala synnerligen viktig för ett arabiskt-islamiskt etos med specifika sociala mönster. Det krävs en finkänslighet i skapandet, en anpassning av arkitekturen och planeringen av de nya arab- islamiska samhällena; som har en fast och verklig plats i den moderna världen.

Det verkliga: en uppmaning till manifestation

För oss, i kontexten av bostadsarkitektur i den arabisk-islamiska världen, är målet inte att återinföra ett sedan länge förlorat nostalgiskt ideal för huset och byn, utan snarare att manifestera det verkliga i form av arkitektur och planering. Islamisk filosofi har alltid avfärdat representation till fördel för ett abstrakt och andligt geometriskt ideal. Vi tror inte att detta ideal kan uppnås genom nostalgi och reproduktion, som hävdas av nyurbanister och de tusentals kopior av deras metoder som finns runt om i världen. Det är uppenbart i den massproducerade välj-och-vraka-fuskdyllsdesign som används som marknadsföringsknep i lite finare bostadsområden. Slutresultatet av den här sortens förortsbostäder är en typ av koder och planering som bygger på ett oändligt representationssystem, utan början eller slut, som leder till samma sorts sociala alienation och grupperingar som länge varit förortslivets baksida.

För oss är arkitektur på detta sätt använd som representation ett hot mot islamiska livsmönster, ett potentiellt förtryck av de gemensamma aktiviteternas sociala etos alltförstom den tvingas in i allt mer ytliga lager av bilder. En manifesterande arkitektur kräver på pastischen och det ytliga elimineras till fördel för en konstruktion av rummet som ligger till grund för gemenskap. Den manifesterande

arkitekturen fungerar som katalysator för konstruktionen av rummet som följer ett arabisk-islamiskt etos, som skapar en gemenskap i det verkligas domän.

Gemenskapens förutsättningar vilar inte på småstaden eller någon annan idealtyp, istället handlar det om livsmönster där de boende har starka band till sin boendemiljö, rummets användningen bestäms av tradition och etos. Som Rudofsky klargör i *Architecture without Architect* med fokus på gemenskapens arkitektur, är det en “arkitektur som inte är skapad av specialister utan av det spontana och av människors gemensamma arv och av fortlöpande aktiviteter, som agerar efter gemensamma erfarenheter....Av mänskligt intellekt som används i unika mänskliga levnadssätt”.⁶ Målet med det verkligas arkitektur är att uppmärksamma behovet av att det informella intellektet används formellt i arab- islamiskt bostadsbyggande, av arkitekter som erkänner den praktiska och den andliga effektiviteten i den sociala aktiviteten. Vi efterlyser inte en strategi som lär sig av informella system utan snarare en som samarbetar med det mänskliga intellektet, som använder former och livsmönster som har sitt ursprung i ett arabiskt-islamiskt etos, som en dynamisk del av arkitekturens konstruktionsprocess, plats och rum.

Det är en arkitektonisk strategi som syftar till att bereda väg för att den här aktiviteten ska äga rum, för att det verkliga ska få utrymme i arkitekturen som en konsekvens av arv och erfarenheter. Det är arkitektens uppgift att bygga kulissen till platser där samhällsaktiviteter äger rum. Strategin förordar inte en arkitektur för arkitekturens skull, planer för planerandets skull. Genom att förstå det mänskliga tillståndets flyktighet, som det förstås av Islam, blir det möjligt för arkitekturen att ta ett steg tillbaka, att vara existensen bas och inte dess form; på samma sätt som tälten var tillfälliga kulisser till nomadlivets existens och avgränsade rummet under korta perioder. Den här arkitekturen använder rummet på samma sätt, som en behållare att manifestera det verkliga i.

Avsikten inte att återskapa småstadslivet som ett sätt att undvika modernismens avgisor, utan att genom vår respekt för gamla livsmönstren balansera individens behov mot religionens och samhällets praxis genom att ge utrymme för livet. Genom att förstå gemenskapens specifika behov i dagens arabisk-islamiska värld kan arkitekturen överbygga avgrunden mellan ett etos som vilar på religion och människans önskan att behålla kontakten med teknologi och utvecklingsideal som inte inkräktar på religionens och arvets anda.

En manifesterande arkitektur respekterar rummets sociala, fysiska och mentala aspekter, och bildar en neutral bakgrund till de spatiala geometrier som bildas genom att de används på olika sätt – ett kännetecken för arabiskt- islamiskt boende ända sen nomadti-



A photograph of a modernist housing project, showing a large, open-plan living area with a prominent staircase.

A photograph of a modernist housing project, showing a large, open-plan living area with a prominent staircase.

methods that exist around the world. This can be seen in the cookie cutter pick-your-flavor of faux vernacular design used in upmarket housing development exclusively as a marketing tool. The end product in this type of suburban housing are a set of codes and planning based on hall-of-mirrors system of representation that has no beginning and no end, that ultimately leads to the type of social alienation and schisms that have long been the downside of suburban life.

For us in look in Arab-Islamic domestic architecture, when used this way, architecture as representation threatens Islamic patterns of living, potentially suppressing the social ethos of the community activities by being forced to take place inside increasingly superficial layers of images. An architecture of Manifestation calls for an elimination of the pastiche, the superficial, the appliqué in favour of those elements of space creation that provide a ground for the Communal to occur. The architecture of Manifestation acts as a catalyst for the production of space determined by Arab-Islamic ethos that renders the community present in the realm of the real.

The requirement for the Communal focuses not on the village or any other ideal prototype but instead is concerned with patterns and ways of living where inhabitants are connected to their environment and to the use of space as conditioned by tradition and ethos. As Rudofsky in *Architecture without Architect* clearly points out in his focus on communal architecture, this is an “architecture produced not by specialists but by the spontaneous and continuing activity of a whole people with common heritage, acting within a community of experience...Of human intelligence applied to uniquely human modes of life.”⁶ The goal for an architecture of the real calls for informal intelligence to be applied formally to Arab-Islamic domestic architecture by architects who recognize the practical and spiritual efficacy of this social activity. We don’t call for a strategy that learns from these informal systems as much one that participates with human intelligence, that uses the modes and patterns of life emerging from Arab-Islamic ethos as a dynamic part of the process of constructing architecture, place and space.

This is an architectural strategy that aims to set the ground for this activity to take place, for the real to occur in architecture as a consequence of heritage and experience. The architect’s role is to set the back-drop for communal activity to take place over time. This strategy does not push architecture for architecture’s sake, plan for plans sake, in understanding the temporality of the human condition as understood by Islam, it allows architecture to take a step-back, to be the ground, not the figure of existence. In the way that tents in nomadic life were temporal backdrops to existence,

YESTERDAY

! TODAY !

den. I användandet av en arkitektonisk dekor och estetik istället för att representera det förfiutna, underlättar den att förverkliga nuet genom abstrakta mönster på väggar och skärmar, som kanaliserar ett bete-ende efter individens och familjens önskemål. Plan och program, manifesterar rummets användning men är inte orubblig inkodati i rummet utan är snarare resultatet av hur det används, i synnerhet i utrymmen som till vardags delas av flera individer. Praktiska nödvändigheter som mat och hygien behöver naturligtvis fasta anpassade platser. Men ge-nerellt boende i byggnader som är designade enligt en manifesterande arkitektur kräver att det finns rum tillgängliga, att förverkligas, som en aktiv representant för ett socialt arabiskt-islamiskt etos där rummet har en föränderlig karaktär.

Miljöns verklighet

Med arkitektur är det lätt att bortse från miljöns verklighet genom att använda teknik som gör det möjligt att låta byggnader bli precis hur som helst. Använd tillräckligt med teknologi, så kommer ett varmt rum bli kallt, ett just rum bli mörkt, ett torrt rum bli fuktigt. Idag är vad som helst möjligt med teknologins makt, vad som helst kan byggas. Vi ifrå-gasätter detta synsätt, eftersom vi är medvetna om fördelarna med traditionella byggnader som från generation till generation har maxi-merat nyttan trots ett minimum av resurser.

I den arabisk-islamiska världens torra och soliga klimat ställer mil-jöns verklighet i arkitektoniska termer krav på en användning av ef-fektiva designlösningar för att blockera och leda solljus och luft och kontrollera relationen med miljön. Det kan vara kanaler för att leda in vind i bostadsutrymmen, djupa fönster för att minimera det direkta sol-ljuset, nät för att sprida solljus, eller tillfälliga draperier. Element som dessa är nödvändiga för operation bostadsarkitektur.

Inom ramen för planeringen ser vi även att gårdsplaner, terrasser och områden för växter och vegetation är synnerligen viktiga delar av programmet. Gårdsplaner är ytor för avkoppling och arbete, flexibla inomhus- och utomhusrum som alltid varit en viktig del i medelhavs-arkitekturen. Terrasser är en förlängning av hemmets inre som också återfinns i medelhavsarkitekturen och är en användbar lösning i soliga klimat, de tillåter rörlighet mellan inre och yttre utrymmen. Utsikten från gårdsplaner och terrasser ramas in av utomhusfönster och skär-mar vars geometriska form förstärker relationen till den yttre omgiv-ningen, gör den till en viktig del i förflyttningen från hemmets mikronivå till geografins och den naturliga miljöns makronivå.

I den översiktliga planeringen är terrasser och gårdsplaner riktade mot vyer. Solljuset och utrymmenas användning accentuerar varje boplots och relationen till den specifika platsens givna villkor. När hus antingen är grupperade eller planerade på detta sätt skapas en mängd olika hustyper som bryter de monotona rutmönstren och följer samma ordning som traditionella bostäder. Det leder till en variationsrikedom där det ingen bostad liknar en annan, varje hus representerar sin plats, varje bostad har utel Slater och vyer som är unikt anpassade efter dess placering.

När man ser vilka material som används i traditionell arabisk-islami-sk arkitektur och i medelhavsarkitektur, märker vi att byggnads-materiel som tegelsten och sten följt husets miljömaximering. Idag ignoreras både funktionella och materiella aspekter, eftersom vad som helst och allting kan byggas var som helst. En arkitektur som är medvet-en om den lokala miljön använder material vars naturliga egenskaper är åtråvärda i den arab- islamiska geografins varma och torra klimat. Materialet med lång hållbarhet och förmågan att effektivt avleda och absorbera värme.

Återinförandet av sten och naturmaterial i bostadsarkitekturen vägs mot användandet av lämpliga moderna tekniker som ger samma eller bättre resultat till ett lägre pris. Idag kan till exempel högteknologiska textilier som i kolfiber, fiberglas eller Kevlar, som är lätta och enkla att rengöra ge bättre resultat än traditionella textilier av ylle eller bomull. De moderna textilierna kan användas som flyttbara solskydd ovanpå hustak, terrasser och gårdsplaner. En avvägd användning av sten och



Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard. The courtyard is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

bounding space for a short period of time , this architecture uses space in the same way, as a container to manifest the Real.

In this way, this concern is not to recreate village life as a foil to Mod-ernism's ills but instead in our respect for the age old patterns of life in Arab-Islamic communities, to balance the needs of the individual with the dictates of the religion and society by allowing life to occur. In under-standing the specific needs of the Communal in the Arab-Islamic world today, this architecture mediates the divide between ethos based on religion and the vision of people concerned with retaining their connec-tions to the appropriate elements of technology and ideals of progress that do not impinge on the spirit of the religion and heritage.

An architecture of Manifestation respects the social, physical and mental aspects of space, providing a neutral, background of spatial ge-ometries that that can be created by different ways of use, the hallmark of Arab-Islamic living since the nomadic times. In it's application of ar-chitectural décor and aesthetics instead of representing the past, help in realizing the present through abstract patterns in walls and screens, that channel behaviour at the will of the individual and the family. Plan and program, manifest in different ways of using space, are not firmly en-coded into space but rather occur as a consequence of use especially in communal areas of living. Of course, functional specificities of eating and cleanliness need to exist in static places designed for these activities. But overall living in buildings designed around an architecture that manifests these types of places calls for space to be available, to be realized, as an active agent of Arab-Islamic social ethos fluid notion of space.

The Real of the Environment

In contemporary architecture, it has often been easy to ignore environ-mental reality through the application of technologies that allow build-ings to become whatever they want. Apply enough technology; a hot space will turn cold, a light space dark, a dry space humid. With power of modern technology anything is possible, anything can be created. We question this approach by being aware of the efficiencies inherent in traditional building that for generations have used limited resources for maximum gain.

In the arid and sunny climates of the Arab-Islamic world, the Real-ity of the Environment in architectural terms requires efficient use of architectural elements to block and guide sun and air and frame the relationship to the environment. Whether they be channels to focus wind into living space, deeply incised windows to reduce entry of di-rect sunlight, grids to dissipate sunlight, or temporary awnings, these elements are critical to the operation domestic architecture.

In terms of plan we see furthermore that courtyards, patios and ae-reas for plants and vegetation are especially important program ele-ments. Courtyards are areas for relaxation and work, flexible indoor, outdoor rooms that have always been an important aspect of Mediter-ranean architecture. The patio as an outgrowth of interior living areas also found in Mediterranean architecture is another useful element in the sunny climates of the Arab-Islamic geography allowing flexible movements between exterior and interior spaces. Framing views off of these courtyards and patios via outdoor windows and the geometries of screens enhances the relationship to the exterior environment, making it a meaningful part of the move from the micro level of the domestic to the macro of the geography and natural environment.

In overall planning, patios and courtyards aligned towards views, sunlight and use articulate each dwelling with the given of the particu-lar place that it is located. When houses are either grouped or planned in this way, a variety of housing types are created that break from mo-notonous grids and parallel the way clusters of traditional dwellings occur. Using this type of variety in unity also means that not one dwell-ing matches another. Each is a unique exponent of its place, each with groupings of outdoor spaces and views unique to its location.

In looking at the materials used in traditional Arab-Islamic and Medi-terranean architecture, we see that these building materials such as

armerad betong som strukturmateriel kan vara ett effektivt sätt att kyla eller värma byggnader. Medan glas som transparent element kan ge öppna ytor och föränderlighet i enligt den arabisk-islamiska traditio-nens användning av rum.

Miljöns verklighet i den arabisk-islamiska världen har formats un-der årtusenden. Idag, mitt i omflyttningen från landsbygd till stads- och förortsmiljöer, får vi inte glömma bort de funktionella och ekonomiska fördelarna med de traditionella metoderna, men samtidigt måste vi se framåt och anpassa modern teknik till boendet. Som en fotnot är det värt att nämna den framgångsrika fusionen av det moderna och tra-ditionella i medelhavsarkitekturen i José Luis Serts och Alvaro Sizas arbete, som en referens till den form som modern arkitektur kan ta.

Det givnas verklighet

Den muslimska existensens traditionella dagsrytm har alltid bestämts av en mental "exit" från vardagslivet, som återkommer flera gånger per dag, och denna upprepade återgång till en högre verklighet åstadkoms genom bönen, oavsett om den genomförs individuellt eller kollektivt. Pendeln mellan verklighetens olika nivåer löper parallellt med distink-tionen mellan det "rena" och det "orena" rummet, en tanke som är kopplad till ritualen med religiös tvagning."⁷

Det "givnas" arkitektur kräver en förståelse för de olika nivåerna av det verkliga som är centrala för ett islamiskt livsmönster. Men rummets föränderliga egenskaper är beroende av hur det används; när det till ex-empel är en plats för män är det *selamlik* och ett kvinnligt rum är *haram*, och arkitekturen måste cceptera och arbeta med ett givet social till-stånd. Som med manifestationens egenart, måste det givnas arkitektur förstå rummets flexibla natur i den arabisk-Islamiska privata sfären.

Men med det givna fokuserar vi på egenskaper som är nödvändiga i varje aspekt av bostadsarkitekturen för att den ska vara en del i denna traditions etos, till exempel genom att objekt fungerar som kanaler och pekar mot olika stadier av andlig verklighet. Där en matta läggs på gol-vet blir det omedelbart en helig plats för bön eller där islamiska försam-lingar riktar sig mot Meckas heliga platser, är det andliga en ständigt närvarande verklighet. Dessutom är den återkommande närvaron av det andliga som bryter in i vardagslivets rumsliga verklighet en unik egenskap för islam, som även spelar in i den islamiska abstrakta kon-sten som enligt traditionen appliceras på det allra minsta föremålet så-väl som vid målningen av själva huset i abstrakta geometriska mönster. Vi kallar detta för syntesen mellan konst och arkitektur.

Upplevelsen av rummet som ett socialt fenomen finns på många nivåer i arabisk-islamisk bostadsarkitektur. Från mikronivån och möblernas natur som flexibel arkitektur, till makronivån och förmågan att använda vilken del som helst i huset till att bo eller arbeta i, till exempel i vardags-rummet eller på gårdsplanen. Design som genomförs på detta sätt är intrikat förbunden med vidare spirituella band som pekar mot den an-dra verkligheten om så önskas eller behövs. Därmed krävs strategier av arkitekturen i det givnas verklighet som gör rummen föränderliga över tid, om så för ett ögonblick eller för åratall framöver. I arkitekturens till-lämpning ser vi att årstider eller väder förändras, vilket är en förändring av det Givna, och därmed måste även arkitekturen kunna anpassas.

Till exempel tillåter en arkitektur baserad på det givna nomadism mellan det egna husets väggar. En takterrass kan täckas över på vin-tern och användas som bostadsutrymme, eller lämnas avtäckt när det är het sommar. En gårdsplan kan öppnas upp till bostadsutrymmet, vara en plats för familjeaktiviteter och stängas när man har gäster. Ett kök kan användas som familjerum. En arkitektur baserad på det givna kan förverkligas på en mängd olika sätt och former som kräver en cen-tralt belägen gårdsplan, ett nyckelelement i det traditionella hemmet. Oavsett om gårdsplanen har vatten och träd för svalkande tillflykt på eftermiddagarna eller en plats att samlas på, är alltid möjligt att anpassa till vilken situation som helst.

På mycket lång sikt gör det givnas arkitektur det möjligt att expande-ra och förändra bostaden över tid, förutsatt att temporära utrymmen

kan byggas på och användas när de behövs och tas bort när de inte gör det. Ett abstrakt arrangemang av rum i arkitekturen, tar i beräkning inte bara ett par års boende utan generationer framåt då familjer växer eller krymper.

Korsning och förmedling

Livet i arabisk-islamiska samhällen har hamnat vid ett vägskaål. Å enda sidan erbjuder "de lånade eller påtvingade materiella framstegen från den västerländska civilisationen, från tekniska verktyg till nya bygg-nads- och boendeformer, inga kopplingar som underlättar deras and-liga införlivande i den traditionella kulturen. Införda som främmande föremål är de inte nödvändigtvis ett hinder för en fortsatt religiös över-tygelse; men de kan däremot orsaka splittring mellan de spirituella och materiella sfärerna som kan leda till dogmatism hos båda sidor och förvränga både det spirituella och materiella livet."⁸

Om vi accepterar att livet i arab- islamiska samhället kräver speci-ella lösningar för en framgångsrik anpassning till en modern arkitektur, modern teknologi eller modernism, måste vi inrikta oss på en arkitektur för det verkliga, för att förverkliga dagens potential. När vi ser tillbaka är vårt största bekymmer på sätt och vis hur vi ska förverkliga nuets potential och motverka ett återfall till den aggressiva dogmatism som tycks vara dagens ledord. Samtidigt har vi en spirituell och praktisk dimension, där vårt mål med den samtida verkligheten är en visdom bortom ekonomiska och estetiska omständigheter och rör ett allt svå-rare problem, hur man ska leva och låta leva, hur fred ska upprätthållas med ens grannar på småstadsvis och samtidigt på ett universellt sätt. Genom att fokusera på verklighetens manifestation, miljön och den givna situationen, är det möjligt att skapa en modern arabisk-islamisk bostadsarkitektur som gör det möjligt för människor att leva bekvämt i sina samhällen inom ramarna för sitt traditionella etos, samtidigt som de följer med i omvärldens utveckling.

Figure 2. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Gökhan Karakus är designer, kritiker och skribent inom design- och ar-kitekturteori. Han bor för tillfället i Istanbul och är ledare för den digitala designbyrån elmedya.

Noter

- Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, 1991, 33.
- Living Under the Crescent Moon: Domestic Culture in the Arab World*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2004, 176
- Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York, 1964, p. 11
- Thomas P.R. Nugent, "Review of The New Urbanism" by Peter Katz, *Library Journal*, New York, 1993
- Washington Post*, 2004/01/01
- Rudofsky, omslagets baksida.
- Living Under a Crescent Moon*, 177
- Living Under a Crescent Moon*, 186

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 3. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

architecture and domestic house planning requires strategies that make spaces changeable in time from individual moments to years. In its application we see that changes in season or weather as the given changes so must the architecture. For example, an architecture of the Given allows nomadism within the individual spaces of the house itself to occur. A rooftop terrace can be taken over for a living space in winter, left open when it is 10 to hot in summer. A courtyard can be opened up into the living space for family activities, closed when guests are present. A kitchen can be used as a living space. An architecture of the Given can be fully realized in the multitude of shapes and forms required of a central courtyard, a key element of traditional Arab-Islamic house. The courtyard whether it has water and trees for a cool midday retreat, or an area of communal gathering, has always been open to adaptation of any given situation. In much longer term changes, the architecture of the Given allows the domestic unit to expand and change over time by providing loosely amalgamated spaces that can be built upon and taken over when re-quired removed when not. An abstract arrangement of spaces in the architecture, takes into account not just a few years of living but poten-tially generations of life as families expand and contract.

Crossing and Mediation

Life in Arab-Islamic communities is at a cross-road. On one side, "the borrowed or imposed material advances of modern Western civilization, from technical tools to new forms of building and living, offer no connect-ing link to enable their spiritual integration into the indigenous traditional cultural. Introduced as foreign bodies, they do not necessarily hinder the continuation of religious conviction; they do, however, cause a split be-tween the spiritual and material spheres, which can lead to dogmatism on both sides, and can, distort both spiritual and materiel life."⁸

If we accept that life in Arab-Islamic communities requires specific solutions for successful adaptation with Modern Architecture, modern technology or modernism, we must point towards an Architecture of the Real to fully realize the potentials of the day. In a sense, while our eye looks back ultimately our concern is for realizing the potential of the now to stave off the deterioration of aggressive dogmatism that seems to be the rule of the day. At the same time, we have a spiritual and practical dimension, where our goal for our present Reality is a wisdom that goes beyond economic and aesthetic considerations and touches the far tougher problem of how to live and let live, of how to keep peace with one's neighbors in the parochial sense and in the universal one as well. By focusing on the reality of manifestation, environ-ment and the given situation, it is possible to create a Modern Arab-Islamic domestic architecture that allows people to live comfortably in their communities inside of their traditional ethos while being linked to the development of the larger Modern world around them.

Gökhan Karakus is a designer, critic and writer on architecture, design and architectural theory who currently resides in Istanbul, Turkey. He is the director of the digital design agency elmedya.

Notes

- Henri Lefebvre, *The Production of Space*, translated by Donald Nich-olson-Smith, Oxford 1991, 33
- "Living Under the Crescent Moon: Domestic Culture in the Arab World", Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2004, 176
- Rudofsky, *Architecture Without Architects : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York, 1964, 11.
- Thomas P.R. Nugent, Review of The New Urbanism by Peter Katz, *Library Journal*, New York, 1993.
- Washington Post, 1/1/2004.
- Rudofsky, back cover.
- "Living Under a Crescent Moon", 177.
- "Living Under a Crescent Moon", 186.

Det anonymas kraft

Av Alexandre Costanzo

Figure 4. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

I en intervju med Jacques Rancière i *Revoltes logiques* (vintern 1977) säger Michel Foucault:

Figure 5. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 5. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

det finns alltid någonting i den sociala kroppen, i klasserna, i grupperna, i själva individerna som på ett visst sätt undflyr maktrelationerna: någon-ting som inte exakt är en mer eller mindre foglig eller motståndskraftig grundmateria utan snarare den centrifugala rörelsen, den omvända energin, det undflyende [...] "Pöbeln" existerar utan tvekan inte, men det finns "pöbel". Det finns pöbel i kropparna och i själarna, det finns i individerna, i proletarietet, det finns i borgerskapet, men utvidgat, med olika irreducibla former, energier. Denna pöbelmässiga del är inte så mycket det yttre i förhållande till maktrelationerna som deras gräns, deras fränsida, deras motkraft; det är det som besvarar maktens alla framryckningar med en rörelse som frikopplar sig från den; det är alltså det som motiverar varje ny utveckling av maktens nätverk.

Figure 6. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Det är en mycket märklig scen som Michel Foucault här presenterar för oss, då den ger oss en formel för sammankopplingen mellan frigö-relse och bestämning genom att fixera den i namn med flytande och misstänkta konturer – "pöbel" och "makt". På så vis fördrivar han det grova temat om den stora revolutionen som förändrar allt, såväl som föreställningen om den ööverbinneliga och irreducibla mekaniken hos en makt som inget kan stoppa. Han säger i korthet att det inte är så det går till, och situerar konflikten på ett händelsens fält mellan en maktens energetik och en frigörelsens energetik, ett spel av krafter som alltid äger rum på särskilda platser – och i slutändan är det genom att försöka begripa detta spel av krafter som han kommer att utveckla sin maktana-lytik. Vi kommer här att följa denna analytik på ett transversalt sätt, och särskilt fokusera på Foucaults arbeten från 70-talet. Mitt syfte är snarast att försöka utveckla den spänning han pekar på, genom att kon-frontera den med den bekymrande känsla som uppfyllde Foucault när han arbetade sig igenom vissa arkiv i vilka han träffade på egenartade liv som blivit en sorts märkliga dikter: "liv", skriver han, "som förvandlats till aska av de korta meningar som slog ned dem".¹ Vilken är egentligen denna affekt? Vad är detta "fysiska" intryck som får fler "fibrer" inom honom att spännas än "det man vanligtvis kallar litteratur"?² Kort sagt, vad uppstår ur denna spänning mellan den "pöbelmässiga delen" och dessa "liv-dikter"?

Vad som intresserar mig är i grund och botten hur dessa scener var och en på sitt sätt aktiverar en horisont som är kännetecknande för Fou-caults tänkande, inom vilken vissa urskiljer kriget som ett överordnat tecken eller det dova mullet av en strid som kan uttydas i diskursernas krig, och inom vilken andra tecknar upp konturerna av ett stort Bortom eller ser den stora paraden av historiens besegrade passera förbi. Det som intresserar mig är att mellan dessa scener peka ut det intervall utifrån vilket Foucault dekonstruerar ordningen hos de diskurser som strukturerar vår existens, eller närmare bestämt den undflyende plats han försöker skriva in i historiens kropp eller filosofin. Denna osannolika plats är vad jag kommer att försöka diskutera som flyktlinjer, som den sorts rum som står på spel i arkeo-genealogierna, eller som reservoaren för en omöjlig inskription som kan skymta fram i maktens språk.

"Pöbel" betyder naturligtvis många saker. Men till att börja med är det något synligt. Och det blir synligt i enlighet med de representationer som uppstår ur subjektiva konstruktioner som i sin tur, säger Foucault, förmedlats genom ordningens teknologier – det vill säga institutioner och betecknande konstellationer som ger upphov till och överför en symbolisk och imaginär struktur, som överdeterminerar grupper och individer, händelser och praktiker. Under en viss period använde Fou-cault termen "rasism" för att beteckna det nexus som omfördelar de representationer som biologiserar skillnaderna mellan proletariatsets,



Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

Figure 1. The courtyard of the modern Arab-Islamic house is a space that is not defined by the walls of the house, but by the walls of the courtyard.

This is indeed a curious scene that Michel Foucault presents us with, since it gives us a formula for the connection between emancipa-tion and determination in sealing it in names with vague and suspect outlines, such as "plebs" and "power". In doing this he exorcises the crude theme of the revolution that changes everything, as well as the irresistible and irreducible mechanics of an unstoppable power. He says in effect that things do not work like that, and he situates the dispute on an objective field, between an energetics of power and an energetics of emancipation, a play of forces that always takes place here and there, and in the end it will be on the basis of this play that he will deploy his analytic of power. We will here follow this analytic transversally, and emphasize the Foucault of the 70s, i.e., my aim is rather to unfold this tension that he pointed to in confronting it with a troubling emotion that overcame him when reading his way through certain archives, where he encountered singular lives that had turned into strange poems – "lives," he wrote, "having become ashes through those few words that struck them." (*Dits et écrits* III, 237). But what is this affect? What is this "physical" impression that would cause more fibers to resonate in him "than what is normally called literature" (ibid)? What results from this tension between "the part of the plebs" and these "lives in the form of poems"?

What I am finally interested in, is how these scenes, each in their own manner, deploy a horizon that is specific for Foucault's thinking, within which some discern the master signifier of war, or the silent roar of a battle that one overhears in the war of discourse, whereas others draw the contours of a great Outside or see a parade of the vanquished in history passing by. Between this scenes I would like to find the space from which Foucault deconstructs the order of discourses that struc-ture our existence, or more precisely, an evanescent place that he wants to inscribe into the body of history or into that of philosophy.

This improbable place, then, is what I would like to grasp in the sense of lines of flight, as that kind of space that is at stake in the archeo-gene-alogies, or as the reservoir of an impossible inscription that transpires in the language of power.

"Plebs" of course means several things. But first it is something vis-ible. It is visible through those representations that arise through sub-jective constructions mediated through technologies of order, as Fou-cault says, i.e. institutions and signifying constellations that produce and transmit a symbolic and imaginary structure, overdetermining groups and individuals, events and practices. In one period Foucault used the word "racism" to describe the nexus that redistributes those representations that biologize the differences between the dangerous class of proletarians, the colonized, the degenerate, and the abnor-mal. And today Sidi Mohammed Barkat, in his concept of a body of

de koloniserades, de degenererades och de onormalas farliga klas-ser. Och i våra dagar har Sidi Mohammed Barkat, med sitt begrepp om undantagets kropp, formaliserat de mest vitala och relevanta aspek-terna hos de mekanismer som kopplar samman dessa subjektiva kon-struktioner. För Foucault handlar det om en klass av teknologier som han försökte blottlägga och sammanföra, och kring vilka nätverk av makt organiserar sig för att sprida sociala berättelser, discipliner och överenskommelser som häftar vid allas kroppar och själar. Exempel-vis fångelset, vars funktion inte är något annat än att producera krimi-nella som är användbara för makten, då de gör nya former av ordning nödvändiga genom att omfördela kropparnas synlighet, precis som kliniken och sinnessjukhuset, sexualiteten och sjukdomen, rättfärdigar strukturer som bestämmer begärens och njutningarnas, passionernas och handlingarnas fält, eller bestämmer relationen mellan en ”produk-tion av liv” och en ”produktion av tal”, vilken Foucault identifierar som maktens subjektiva och fantasmagoriska matris. Med andra ord, vad Foucault återvänder till och fokuserar på är denna ”produktion av tal” som kodifierar det sätt på vilket en viss ordning hos familjerna, sexu-aliteten, sjukdomen knyts samman, det är helt enkelt det som sägs när man talar, det sätt på vilket vardagslivet skrivs in i historien, det sätt på vilket vardagslivet berättas i enlighet med en viss etisk konfigura-tion och en stor dramaturgi som bestämmer berättelsens minsta de-talj. Allt detta sammanfattar Foucault, som vi vet, i en vacker text som ursprungligen var tänkt att utgöra introduktionen till en antologi med ”märkliga dikter” av det slag vi nyss nämnde, där fragment av obskyra och olycksaliga existenser korsas: *La vie des hommes infâmes*.

Mellan det kristna västerlandets krav på bekännelse, som säger att allt måste uttalas för att kunna utplånas, och denna andra scen som framträder ur mångfalden av registrerade röster i polisens, läkarens eller hyresvärdens arkiv, blottlägger Foucault en makt som synliggör, får oss att handla och tala, som omsätter vardagslivet i diskurs för att uttala det intima och det obetydliga, varje gång i enlighet med en viss iscensättning där litteraturen själv på ett emblematiskt sätt kommer att finna sitt rum och sina existensberättiganden. Kort sagt, det han blottlägger som en stor diskursmaskin kommer att vara en ”produk-tion av tal”, det vill säga en etik och politik immanent hos det som sägs när man talar, när man tänker, när man skriver och när man handlar, från den tryckta textens litteratur till köksbordens, från gatans prosa till salongernas och sammanträdesrummens.

Men allt detta är väl bekant och behöver inte utvecklas ytterligare. Låt oss bara konstatera att vad Foucault lär oss är att tankar, begär, modulationen av energier och handlingar, har en politisk historia som måste utforskas. Det kan handla om något så enkelt som att alla önskar sina vänner, älskade eller barn god hälsa, vilket också förmedlar en viss makt, precis som, för att ta ett trivialt exempel, den intima viljan att veta vad ett visst barn tänker och vad det inte borde tänka, allt detta, dessa sätt på vilka vår intima tillvaro, våra liv, subjektiviteter, relationer och passioner är strukturerade, dessa sätt på vilka man förhåller sig till sig själv och till andra, allt detta är inte obetydligt, och det är fram-för allt här Foucault lokaliserar en egenartad uppfördan som bygger på att det finns ett avstånd mellan liv och tanke. Detta avstånd sam-manfattas, för att ta ett exempel, i en enkel och fundamentall fråga i *Diskursens ordning*: ”Men vad är det som är så riskabelt i att folk talar, i att deras diskurser ständigt förökar sig? Var finns faran?”.³ Och han fortsätter med att identifiera denna rädsla:

*Det verkar som om alla förbud, hinder, trösklar och gränser ordnats för att åtminstone delvis bemästra diskursens snabba spridning, på så vis att dess rikedom berövas sin farligaste del och att dess ordning ordnas i fi-gurer som undviker det mest ockontrollerbara. [...] Vårt samhälle [...] finns utan tvivel en djup logofobi, ett slags dov fruktan inför dessa händelser, inför denna mängd av sagda ting, inför framvällandet av alla yttranden och inför allt som kan vara våldsamt, diskontinuerligt, stridslystet, oordnat och farligt, ja inför diskursens stora, oupphörliga och oordnade brus.*⁴



exception, has formalized the most vital and pertinent aspects of those mechanisms that relay such subjective conceptions. In general, Fou-cault deals with a set of technologies that he attempted to unearth and bring together, and around which are assembled networks of power that disseminate social fables, disciplines and agreements that stick to all our bodies and souls. There is, for instance, the prison, whose function is nothing other than to produce criminals that are useful for power in making new figures of order necessary by redistribut-ing the visibility of bodies, just as the clinic and the asylum, sexuality and sickness, justify structures that determine the field of desires and pleasures, passions and actions, or determine the relation between a “making live” and a “making speak” that Foucault identifies as the subjective and phantasmatic matrix of power. In other words, by com-ing back in a different way to this “making speak” that comes to codify the way in which a certain order of families, of sexuality, of sickness, is knit together, or quite simply what is said when one speaks, the way in which everyday life is inscribed into history, the way in which it is told according to a certain ethical configuration and a vast dramaturgy of the smallest detail. All of which Foucault, as is well known, pinpoints in a beautiful text intended as an introduction to a collection of those “strange poems” we just mentioned, where fragments of obscure and unfortunate existences intersect, *La vie des hommes infâmes*.

For, between the confessional imperative of the Christian occident, demanding that everything should be said in order to be effaced, and this other scene that emerges from the recording of multiple voices in the archives of the police, the doctor, and the landlord, Foucault unearths a power that makes visible, makes us act and speak, that in-clines everyday life to be put into discourse in order to say the intimate and the insignificant, each time according to a certain setting in which literature itself will find an emblematic space and its conditions of ex-istence. In brief, what he unearths as a vast discursive machine will be a “making speak”, i.e. an immanent ethics and politics of what is said when one speaks, when one thinks, writes, and acts, ranging from the literature of printed texts to that of the family tables, from the prose of the streets to that of the salons or the cabinets.

But all of this is well known, and we need not develop it any fur-ther. Let us just say that what Foucault teaches us, is that thoughts, desires, modulations of energies and actions have a political history that needs to be exhumed. Maybe only in the way in which one wants the friend, the beloved, or the child to be in good health, which also relays a certain power, just as the intimate wish to know, to return to a trivial example, what this child is thinking and what it should not think of, all of this, these ways in which our intimacy, our lives, subjectivities, relations, and passions are structured, these ways in which one relates to oneself and to others, are not insignificant, and it is above all here that Foucault locates a injunction that assumes as split between life and thought: This split, to given an example, is resumed in a simple and fundamental question in *The Order of Discourse*: “But where is the risk in people speaking, in the indefinite proliferation of their discourse? Where id the danger?”³ And he proceeds to identify this fear:

*It seems as if all the prohibitions, the obstacles, thresholds, and limits have been disposed in order to master, at least in part, the grand prolif-eration of discourse, so as to deprive it of its most dangerous part and so that its disorder should be organized according to figures that avoid that which is most uncontrollable. [...] There is no doubt in our societies [...] a kind of mute fear of these events, of this profusion of things spoken, of this gushing forth of statements, and all that might be violent, discontinuous, aggressive and disorderly in them, a fear of the grand, ceaseless and disorderly rustle of discourse.*⁴

This “crainte source,” then, this disclosing of the violent, combative, discontinuous and disorderly in people’s words, this “danger,” the lim-its and improbable terrain of this “danger,” this is what I think Foucault

Denna “dova fruktan”, detta avslöjande av det våldsamma, aggres-siva, diskontinuerliga och oregerliga i människornas ord, denna “fara”, denna “faras” gränser och osannolika terräng – detta är vad jag tror att Foucault försökte konstruera som ett undflyfende rum mellan diskurser och praktiker, mellan kroppen och dispositivet, mellan livet och tanken, och jag tror att det är med utgångspunkt i dessa flyktlinjer som man måste förstå hans verk. Eller för att formulera det annorlunda: denna motsättning i strukturerandet av tillvaron, det är här den “pöbelmässiga delen” äger rum i var och en av oss, som platsen för ett avstånd mellan en saturerad bestämning och strävandet efter ett yttre – det som jag skulle vilja benämna det öppnas påbud i Michel Foucaults tänkande.

Detta översätter en frihetens dialektik som alltid tar formen av en singular och lokal ruptur, alltså en sorts det öppnas frambrytningar som genomkorsar existenserna och erfarenheterna i form av en viss kamp eller en viss praktik, kort sagt i form av ett visst sätt att leva. Vad han gör är i korthet att föreslå en omflyttning som rubbar uppdelning-arna genom att rubba summan av alla viljor, dessa små viljor som bear-betar kropparna och själarna, som avslöjar den “fara” som diskursens ordning döljer, och denna fara kan omedelbart tilldelas ett gemensamt namn: den “pöbelmässiga delen”.

I själva verket identifierar han med “pöbeln” de motsatta rörelseerna hos en maktens energetik såsom aleatoriska, lokala och sköra rörel-ser, som ger upphov till fräntaganden och rupturer, delningar och flykt, såväl på individuell som på kollektiv nivå. På ett annat ställe skriver Foucault: “den rörelse med vilken en ensam människa, en grupp, en minoritet eller ett folk i helhet säger: ‘jag lyder inte längre’, och riskerar sitt liv inför en makt det uppfattar som orättvis – denna rörelse framstår för mig som irreducibel.”⁵

Vad innebär detta? Låt oss säga att det inte finns någon klart iden-tifierbar pöbelmässig substans, utan snarare en det anonymas kraft som ibland bryter med tingens, subjektivationernas och doxans ord-ning. Och detta påstående har naturligtvis sin egen dramaturgi och iscensättning där litteraturen om en plasticitet mellan två fält av krafter vil-kas gemensamma namn och fantom-lika aktörer här är “makten” och “pöbeln”. Men trots överladdningen i en viss historisk fysik, trots de osannolika konturerna i detta spel av krafter i vissa formuleringar, eller en sorts bemäktigande (förçage) i denna föreställning om en frikop-plad energi, formulerar Foucault ett sorts protokoll för anonymisering som är förmöget att redogöra för vad som är verkligt i erfarenheter el-ler frambrytningar av subjektivitet där politiken inte längre enbart kan kristalliseras i en “ren” händelse, utan där den också kan upplevas i denna massa av anonyma gester, attityder och strider under praktiker-nas, diskursernas och representationernas slöja, som vi sammanfattar med det generiska termen “makt”.

Låt oss ta ett annat exempel: Groupe d’information sur les prisons.⁶ Denna kamp byggde i själva verket på två enkla idéer: för det första att vi har att göra med en ansamling av folk som vill förbli anonyma, utan annan princip än att man bara talar när man har något att säga. Vad som räknas är att det bara är utifrån situationen själv och de som upplever den som något verkligen låter sig tänkas. Det är inte upp till justitieministern, filosofen eller någon annan att förklara hur ett fäng-else fungerar, det är enbart upp till den som lever i det och som vet vad han talar om, det vill säga fången.

Den “pöbelmässiga delen” kan påträffas hos den brottslige, dåren eller i ett uppror, som Foucault preciserar:

Det görs uppror, detta är ett faktum, och det är därigenom som sub-jektiviteten (inte de stora männens utan vem som helst) introduce-ras i historien och blåser liv i den. En brottsling sätter sitt liv på spel och motsätter sig överdrivna straff, en dåre står inte längre ut med att vara inspärrad och berövad sina tillgångar, ett folk förkastar den reger-ing som förtrycker dem. Detta gör inte den förste oskyldig, det botar inte den andre och det garanterar inte att den tredje kommer att få en lycklig framtid [...] Ingen är tvungen att tänka att dessa röster sjunger

*bättre än de andra och att de uttalar den slutgiltiga sanningen. Det är inte tillräckligt att de existerar och att de motsätter sig allt som samlar sig mot dem för att tysta dem för att det ska vara meningsfullt att lyssna på dem och försöka ta reda på vad de vill säga.*⁷

Det är mot detta “vem som helst” och denna det anonymas subjek-tivitet som Foucault riktar sin uppmärksamhet, eller om man så vill, det är detta “något” som man måste höra i dessa “förvirrade röster”. För vad säger dessa “röster”? Vad de säger är att det finns något möjligt och irreducibelt som genomkorsar existenserna, att det här finns ett moment av ruptur och delning, en affirmerande rörelse eller helt enkelt en frikopplad gest, ett ursinne eller ett skrik som sliter isär historiens kropp, existensens förlopp eller ordningens princip. Och Foucault ut-trycker detta tydligt, dessa röster sjunger inte bättre än andra och de uttalar inte den slutgiltiga sanningen. Men de *existerar*. Och det är *den-na* existens, *denna* flyktiga kraft, detta här och nu, som han bestämmer sig för att slå vakt om i filosofin, och vars verklighet han upplever i sin egen tillvaro. Denna det Reellas andning är på så vis varken mer eller mindre giltig än något annat, men samtidigt är det denna andning som måste registreras och erfaras.

Kort sagt, detta gäller en viss fångelserevolt eller förmedlandet av verkliga erfarenheter som gjorts av dem som befinner sig i sådana si-tuationer. Det gäller ett uppror eller ett upplopp, eller helt enkelt en dis-sonant röst, frambrytandet av en gest som i otåligt ursinne avslöjer skan-dalen i ett visst sakernas tillstånd eller en situation. Det gäller också den lätta förvirrdnigen av hållningar och njutningar eller ett envist beteende, det gäller denna samling av händelser, praktiker, gester eller hållningar som politiken *vägleder*, anonym och skandalös. Det som döljer sig och vänder sig bort bakom denna “pöbelmässiga del” som Foucault fram-manar är något i stil med det anonymas triviala och ofrånkomliga kraft.

Dessa avstånd mellan liv och tänkande, dessa spänningar mellan determination och flykt, kan ges enhetlighet och rekonstrueras i det egenartade arkiv som Foucault föreslår att man kan finna i de dunkla, olyckliga eller oansenliga existensernas “liv-dikter”, i slumpmässiga möten i arkiven på Hôpital général eller Bastiljen, hos en viss Pierre Rivière, en oviss Herculine Barbin, eller de utarmade existenser man kan träffa på i “les lettres de cachet” eller som har gått förlorade någon-stans mellan kliniken och verkstaden, fabriken, skolan eller fångelset.

Som alltid intresserar sig Foucault för hur omvägen via dessa sidor avslöjar diskurser av olika ursprung, former, organisation och funktion, mellan läraren och psykiatriken, åklagaren och prästen, bybon och doktorn, journalisten och författaren. Alla dessa diskurser som rör sig mellan de enas munnar och de andras sidor tillhandahåller framför allt en scen för ett diskursernas krig, de utgör den arkeologiska platsen för de relationer mellan makt och vetande som Foucault som vi sett kunde rekonstruera mellan institutioner, praktiker och betecknande konstel-lationer. Men vad som intresserar mig är något annat: att spåra kontu-rerna av den undflyfende skatt som Foucault försöker finna i arkivens damm, något som överensstämmer med denna “pöbelmässiga del”. Och om Foucault älskar att tala om “damm” och “aska” så beror det på att något inte riktigt låter sig registreras, begripas. Men vad skulle detta vara?

Låt oss närma oss detta med utgångspunkt i fallet Pierre Rivière.⁸ Vi vet att Foucault identifierar en “diskurs” i detta föräldramörs margi-naler, som bryter fram genom tidningar och böcker, genom fantasier och ett visst folkligt vetande, och allt detta kommer att kristallera sig i detta “mord” som en spänningspunkt mellan vardagsliv och historia. Det som registreras mellan omgivningens oväsen och den mun som talar till ett öra som väcks till liv inför den tryckta textens åra skulle vara den historia eller snarare de historier som hör till vilka som helst, cirkulationen av deras ord, men uppfångad i en omväg via en egenar-tad dramaturgi som låter en detaljens berättelse åga rum där det van-liga och det märkvärdiga böjs samman. Och i allt detta kringgär han de “stora” händelserna, krigen och de koloniala striderna, de “stora” his-

toriska karaktärerna, såsom de uppträder i pressen. På detta sätt iden-tifierar Foucault “brottsscenen” som den formulerats om i fantasier och i tidningar som överordnat tecken som genomför uppdelningen mellan det legitima och det olagliga, mellan det rätta, det faktiska och det brottsliga. Med andra ord, vad som genomförs är den saturerade bestämningen av vad som är ett legitimt krig och ett ökänt brott, eller helt enkelt vad som är en handling, en gest eller våld. Bakom det tysta mullet från diskursernas krig handlar konflikten i första hand om frå-gan: vad är en händelse? Vad är en gest, en handling eller en tanke som frigjorts från den symboliska och imaginära struktur som gör dem syn-liga och förmånbara? För att återvända till vårt exempel: vad Foucault pekar ut är ett intervall mellan diskurser och praktiker, ord och ting, liv och makt, kort sagt: ett intervall vars flyktlinjer kan förnimmas i berät-telsen om det vanliga.

Där Foucault identifierar det obetydligas intimitet i ordens och ar-kivens flöde, ser Jacques Rancière en princip för differens som känne-tecknar den estetiska regimen, det vill säga vad han i grund och botten uppfattar som den egalitära betecknarens måttedgel”. Med en mer eller mindre ansträngd överföring kan man säga att det är just denna betecknare det är fråga om hos Foucault, men på den plats där det anonyma blir synligt i dess möte med makten, vilket ger upphov till den patetiska legenden om de ökanda livetn och de dunkla existenserna, på den plats där en viss diskursernas och representationernas ordning ger sin struktur och dramaturgi åt en obetydlig någons liv. Men det är just denna problematiska plats som intresserar mig, där ett avstånd tecknas upp, ett avstånd som i ett avseende förkroppsligas i dessa “liv-dikter”, dessa fragment av existenser, dessa “olycksaliga liv”, som Foucault uttryckte det, “som förvandlats till aska av de korta meningar som slog ned dem”.

För att återvända till vårt exempel, vad gör Pierre Rivière? Det han gör är helt enkelt att han försöker existera i en värld han egentligen inte existerar i. Och han försöker existera genom att konfrontera sitt imaginära skådespel, sina spel och sitt tänkande med en samling av diskurser och scener, som ett prov på det verkliga i en offergests mum-mel. Men det jag tror är det viktiga är att vi här ser utvecklingen hos en subjektivitet med vilken man delar något i stil med ett stuntt bevis, där Pierre Rivière har gått vilse i sitt eget inre livs rum och utvärderar den väg han själv valt, sina drömmar, sina små lögnen, sitt lidande och sitt liv. Det finns något liknande en potential för sanning hos Pierre Rivière, i det triviala hos ett subjekt som berättar sin egen historia. Denna po-tential är först och främst den hos en anonym gestalt vars olyckliga begär var att skriva in sin existens i det årofyllda skådespelet han hade föreställt sig utifrån de sociala berättelserna och de våldsamheter som genomkorsar dem. Och denna kraft är helt enkelt kraften hos en sub-jektivitet som kommer att ge liv åt arkivens damm. Om det finns något som en det öppnas påbud hos Foucault, där han projekterar en anto-logi med dunkla och olycksaliga liv, där han genomsöker arkiven och snubblar över ett fadersmord eller över några utblottade människor, så tycker jag att det finns exakt där: i frambrytandet av en litteratur som sammanfaller med rättegången över en existens. Jag uppfattar detta som en stor passion hos Foucault, där, mellan diskursens be-stämning och det undflyendes ursinne, delar av det verkliga, av ett liv, av subjektivitet är inbäddade i maktens språk. Och dessa inbäddade delar låter oss se en skymt av en kraft som ibland ristar in sina spår i historiens kropp. Till exempel i fallet med Pierre Rivières historia eller i förvirringen eller ursinnet hos de egenartade liv som har förvandlats till “märkliga dikter”. Och mellan dem finns den affekt som man med Jacques Rancière skulle kunna hänvisa tillbaks till logiken hos ett es-tetiskt omedvetet, eller som man med vissa andra skulle kunna iden-tifiera med den stora paraden av de besegrades historia – men vad som är säkert är att det bakom denna affekt finns något annat. Och detta andra är något mycket enkelt. Det finns *liv* som alltid är singulara och tillhör vem som helst, hännryckta i sina förvirringar, mellan tjuvaktighet och envishet, mellan flyktens envishet och olyckans armod, kort sagt



the silent roar of the battle of discourse, the conflict above all concerns this question: what is an event? What is a gesture, an act or a thought emancipated from the symbolic and imaginary structure that makes then visible and sensible? To return to our guiding example, what Fou-cault pinpoints is an interval between discourses and practices, words and things, life and power, in brief: an interval whose lines of flight are perceptible in the fable of the ordinary.

Where Foucault identifies the intimacy of the insignificant in the flow of words and archives, Jacques Rancière sees a principle of indiffer-ence that characterizes the esthetic regime,⁹ what he understands as the melting-pot of the egalitarian signifier. Forcing the sense in a more or less common way, we could say that the signifier is what is in ques-tion in Foucault, but at the place where anonymity becomes visible in its encounter with power, which gives rise to the pathetic legend of infamous lives and obscure men, at the place where a certain order of discourses and representations gives its structure and dramaturgy to the life of the insignificant anyone. But it is precisely this problematic place that interests me, where a split opens up, and the fact that this split in some way is embodied in these “poems-as-lives,” these frag-ments of existence, these “infamous lives,” as Foucault called them, “lives turned into ashes by the few phrases that struck them.”

But in order to return to our guiding example, what does Pierre Rivière do? Quite simply, he attempts to exist in world where he does not really exist. He attempts to exist in confronting his imaginary world, his games and his thought with a set of discourses and scenes, as a test of reality in the murmurings of a sacrificial gesture. But the important thing , I think, is that we have here the trajectory of a subjectivity with which we share something like a mute evidence, where Pierre Rivière has gone astray in the space of his own inner life and evaluates his own path, his dreams, his small lies, his suffering, and his life. There is something like a potency of truth in Pierre Rivière, in the triviality of a subjectivity that tells its own story. This potency is first and foremost that of an anonymous whose unhappy desire was to inscribe his existence into the glorious spectacle that he had imagined on the basis of social fables and of those violences that traversed it. And this potency is quite simply that of a subjectiv-ity that will give life to the dust of the archives. If there is something like an injunction of the open in Foucault when he projects an anthol-ogy of obscure and infamous lives, when he traverses the archives and stumbles upon a parricide or some miserable people, then I think it lies precisely there: in the irruption of a literature that coincides with the trials of an existence. I believe this to be a great passion of Foucault, where, between the determinacy of discourse and the rage of breaking free, slices of the real, of a life, of subjectivity, are embalmed in the lan-guage of power. And these embalmed slices lets us glimpse the outlines of a potency that occasionally makes a scratch in the body of history. For instance, in the case of Pierre Rivière’s story, or in the confusion or fury of singular lives having become “strange poems.” And between them, there is the affect that could be repressed back into the logic of an aesthetic unconscious, as in Jacques Rancière, that could be identified with a History of the vanquished, as in others; but most assuredly there is something else behind this affect. And this is something very simple. There are lives, always singular and anyone’s lives, carried away in their confusions, between villainy and obstinacy, between the stubbornness of a breaking free and misery of a misfortune, in brief, quite simply, lives, a certain reality in existences and experiences with their part of revolt and consent, carried away their infuriated, sad, confused, and irreduc-ible passions.

And this transpires in Pierre Rivière, in a gesture lost in the spectacle of his phantoms and seeking to inscribe and existence somewhere else, on the scene both singular and volatile of an uprising, or in the ir-reducible and villainous obstinacy of a way of life. I think this interval is what Foucault attempted to register, to give a body whose fragments can be found in the breviary of encounters that he made in the archives, and particularly where the affect that we just mentioned springs forth

meningsfull, för att det faktiskt ska bli möjligt att tänka demokratin som en radikal politik, så måste man uppfatta den som något annat än en given politisk ordning, som något annat än en etablerad samhällsform. Och detta är anledningen till att Rancière också vill visa att det ”nya” hatet mot demokratin är lika gammalt som demokratin själv, rentav att demokratis politik egentligen bara består av motstånd mot det *ständiga* hatet mot demokratis ideal.

Polis och frigörelse

La Haine de la démocratie väcker många avgörande frågor. Man kan exempelvis undra om Rancière verkligen har rätt när han påstår att det krävs ”tro” för att uppfatta ”globaliseringens” process som irreversibel och för att tänka sig att motstånd mot den nya politisk-ekonomiska ordning den ger upphov till förutsätter att man formulerar ett nytt övernationellt politiskt subjekt. Men *La Haine de la démocratie* aktualiserar också grundläggande problemställningar som pekar vidare mot Rancières egna mest centrala begrepp – ”orätt”, ”tvist”, ”polis”, ”frigörelse”, ”delandet av det sinnliga”, osv. Vad är demokratin om den inte är en given politisk ordning? Har den överhuvudtaget en positiv bestämning? Och vilket är subjektet för en demokratisk politik?

Demokratin, säger Rancière, är idén om en ren, universell jämlikhet, där vem som helst har samma rätt till makten som vem som helst annan, där den enda principen enligt vilken någon har makten över någon annan är att det inte finns någon sådan princip. På så vis är den också idén om en ren, radikal an-arki, och inte namnet på en bestämd samhällsordning. ”[P]olitiken”, skriver Rancière i texten ”Politik, identifikation, subjektivtion”, ”är inte aktualiseringen av en gemenskaps princip, lag eller ’egentliga egenskap’. Politiken har ingen *arche*. Den är i strikt bemärkelse anarkisk.” (*Texter om politik och estetik*, 68) Och i *La Haine de la démocratie*: ”Demokratin är varken en typ av konstitution eller en samhällsform. Folkets makt är inte den makt som tillkommer den samlade befolkningen, majoriteten eller arbetarklasserna. Den är enbart den makt som tillkommer dem som inte till högre grad är ålagda att styra än att styras” (54). Om demokratin inte är en samhällsform eller en typ av konstitution, så är den snarare, enligt Rancière, ett påbud om oenighet. Den är en praktik som utgår från idén om allas jämlikhet med alla, och som strävar efter att påverka samhället i enlighet med denna idé. Varje faktiskt samhälle kan visa sig göra ”orätt” mot den demokratiska idén om en ren jämlikhet. Existensen av en sådan ”orätt” är orsaken och grunden till all politisk frigörelsekamp, och demokratin är den praktik som strävar efter att åtgärda denna ”orätt”. Kanske skulle man kunna säga att det enligt Rancière inte finns någon demokrati utan bara en oavslutbar demokratisering, eller med andra ord att demokratin bara är tänkbar som en ständigt nödvändig kamp mot hatet mot demokratin. Vilket är vad Rancière på olika ställen beskriver som ”tvisten” mellan ”polisens” och ”frigörelsens” motsatta processer om herraväldet över ”delandet av det sinnliga” – en tvist som enligt hans uppfattning är det centrala skeendet för politiken som sådan.

”Delandet av det sinnliga” är, säger Rancière, den distribution av former som inrättar en viss gemenskap genom att definiera vad som i en särskild situation är tillåtet och otillåtet, tillgängligt och otillgängligt, i själva det förnimbaras ordning, i den värld som är tillgänglig för människans sinnen. Med andra ord, det är vår den uppdelning som genom att bestämma vad som är sägbart och osägbart, vad som kan visas och inte, göras och inte, osv, därmed också inrättar en gemenskap, därför att den bestämmer vilka som är inneslutna och vilka som är uteslutna, vilka som kan identifiera sig som tillhörande och vilka som inte kan göra det, vems ord som räknas som betydelsefulla och vems som inte gör det, vilka som är berättigade att styra och vilka som inte är det, osv. ”Denna distribution och omdistribution av platser och identiteter”, skriver Rancière i ”Estetiken som politik”, ”denna uppdelning och omfördelning av platser och tider, av det synliga och det osynliga, av låtet och yttrandet, utgör det jag kallar delandet av det sinnliga” (*Texter om politik och estetik*, 97). Rancière påpekar själv att idén om ett ”delande



mocracy really to become significant, in order for it to be possible to actually think democracy as a radical politics, one must see it as something other than a given political order, as something other than an established form of society. And this is the reason that Rancière also wants to show that the ”new” hatred against democracy is as old as democracy itself, even that the politics of democracy can consist in nothing but resistance against the *perennial* hatred against the ideals of democracy.

Police and emancipation

La Haine de la démocratie gives rise to a number of important questions. For example, one can wonder if Rancière really is right in claiming that it takes ”belief” to see the process of ”globalization” as irreversible and to think that resistance against the new politico-economic order it creates presupposes the formulation of a new supra-national political subject. But *La Haine de la démocratie* also actualizes fundamental problems that point towards Rancière’s own most central concepts – ”[t]ortl”, ”[l]itige”, ”police”, ”emancipation”, ”distribution of the sensible”, etc. What is democracy if it is not a given political order? Does it even have a positive definition? And which is the subject of a democratic politics?

Democracy, Rancière says, is the idea of a pure, universal equality, where anyone has the same right to the power as anyone else, where there is no principle via which someone has power over someone else (?). In this way it is also the idea of a pure, radical anarchy, and not the name of a defined order of society. ”[P]olitics”, Rancière writes in the text ”Politique, identification, subjektivtion” from 1991, ”is not the actualization of the principle, the law or the ’essence’ of a society. Politics has no *arche*. It is strictly speaking anarchic.” (*Aux bords du politique*, 113) And in *La Haine de la démocratie*: ”Democracy is neither a type of constitution nor a form of society. The power of the people is not the power that belongs to the united population, the majority or the working classes. It is only the power that belongs to those who are not in any greater extent entitled to govern than to be governed” (54). If democracy is not a form of society or a type of constitution it is rather, according to Rancière, a call to disagreement. It is a practice that departs from the idea of everyone’s equality with everyone, and that strives to change society in accordance with this idea. Every given society can be shown as doing ”wrong [tortl]” to the democratic idea of a pure equality. The existence of such a ”wrong [tortl]” is the cause and the ground for all political struggle for emancipation, and democracy is the practice that strives to correct this ”wrong [tortl]”. Paraphrasing Foucault one could say that according to Rancière there is no democracy but only never-ending democratization – or in other words that democracy can only be thought as an always necessary struggle against the hatred against democracy. This is what Rancière at different places describes as the ”[l]itige” between the opposite processes of the ”police” and of ”emancipation” about the rule over the ”distribution of the sensible” – a [litige] that in his view is the central event of politics as such.

”The distribution of the sensible” is, Rancière says, the distribution of forms that institute a certain communality by defining what in a given situation is allowed and not allowed, accessible and inaccessible, in the very order of the sensible, in the world that is open to the human senses. In other words, it is the distribution that by deciding what is sayable and unsayable, what can be shown and not, done and not, etc, thereby also institutes a communality, because it decides who is incorporated and who is rejected, who can identify themselves as taking part and who cannot, whose words count as meaningful and whose do not, who is entitled to govern and who is not, and so on. ”This distribution and redistribution of places and identities”, Rancière writes in *Malaise dans l’esthétique*, which i will soon return to, ”of spaces and times, of the visible and the invis-

av det sinnliga” gör frågan om det politiska som sådant till en ”estetisk” fråga, i ordets ursprungliga bemärkelse: till en fråga om de mänskliga sinnenas och om konfigurationen av själva det rum som är tillgängligt för dem. Denna konfiguration av det förnimbaras rum, det ”estetiska” rummet, bestämmer vem som kan identifiera sig som tillhörig ett visst samhälle, vems ord och handlingar som kan erkännas som betydelsefulla och värdefulla inom detta samhälle.

Men för att frågan om ” delandet av det sinnliga” faktiskt ska bli en politisk fråga måste det finns en oenighet om hur denna uppdelning bör genomföras. Denna oenighet, menar Rancière, tar på det mest grundläggande planet formen av en tvist mellan ”polisens” och ”frigörelsens” två processer. ”Polisens” process, å ena sidan, är regerandets, det politiska styrets normalprocess, och den består i av ett delande av det sinnliga som organiserar det hierarkiskt, tilldelar var och en sin givna plats inom det samt definierar vad som kan sägas och vad som kan ses på ett sätt som ”utesluter tomrum och supplement”. ”Principen för denna samvaro är enkel”, skriver Rancière i ”Orätten: politik och polis”: ”den ger till var och en den del som tillkommer honom enligt den evidens som visar vad han är. Formerna för existens, sätten att göra och att tala – eller inte tala – svarar exakt mot varandra” (*Texter om politik och estetik*, 48). På andra ställen talar Rancière om den ”polisära” ordningen som ”konsensuell”: den är inte en ordning där alla är överens, utan en gemenskap konstituerad som en ”känslans” gemenskap.¹ ”Frigörelsens” process, å andra sidan, är den man kan kalla ”demokratiseringen”, och den består i att åtgärda eller bekämpa den ”polisära” processens ”orätt” genom att konfigurera om delandet av det sinnliga med utgångspunkt i idén om en universell jämlikhet, det vill säga genom att förändra definitionerna av vad man kan säga och vad man kan se, och på så vis av vem som kan identifiera sig som delaktig och vem som kan vara berättigad att styra: ”Politiken består i att omkonfigurera det delande av det sinnliga som definierar det gemensamma i ett samhälle, i att där införa nya subjekt och objekt, att synliggöra det som inte var synligt och att göra så att de som enbart betraktades som djur som gör oväsen i stället uppfattas som talande varelser” (*Texter om politik och estetik*, 97).

I Rancières filosofi är demokratin alltså inte namnet på folkets styre i det avseendet att den utgör en etablerad politisk ordning som regeras av folket som given och avgränsad grupp. Demokratin är tvärtom alltid en singular händelse genom vilken ”folket”, som den odefinierbara grupp av subjekt som tillhör denna grupp utan att ha något som kvalificerar dem eller kännetecknar dem för att göra det, bryter in i en ”polisär”, ”konsensuell” ordning och skapar en tvist genom att där göra den rena jämlikheten gällande, för att på så sätt separera denna polisära ordning från sig själv, skapa brott inom den och tvinga fram en rekonfigurering av delandet av det sinnliga. Detta är vad Rancière kallar en ”subjektivationsprocess”, och en sådan process äger rum när ett subjekt som inte tillräknas status som ett politiskt subjekt – ett subjekt som faller utanför delandet av det sinnliga och vars ord alltså inte räknas som betydelsefulla, vars existens inte räknas som synbar, vars handlingar inte uppfattas som meningsbärande, såsom slavarna i antiken, kvinnan i det klassiska patriarkala samhället, proletären i det tidiga industrisamhället, osv – när ett sådant subjekt skapar en tvist inom en given, polisär samhällsordning genom att kräva att delandet av det sinnliga ska vidgas eller förändras till att innefatta även detta nya subjekt, och ytterst att en egalitär demokrati ska gälla i detta samhälle. Denna ständigt singulära process är för Rancière liktydig med den politiska händelsen som sådan. ”Politiken”, skriver han i ”Orätten: politik och polis”, ”har inga egna objekt eller frågor. Dess enda princip, jämlikheten, tillhör den inte och är i sig ingenting politiskt. Allt den gör är att ge den en aktualitet i form av enskilda fall, att i form av tvist skriva in verifikationen av jämlikheten i den polisära ordningens hjärta.” (*Texter om politik och estetik*, 53) På ett annat ställe förutsätter han: ”Den politiska gemenskapen är en gemenskap som bygger på punktuella och lokala brott och frakturer med vilka den egalitära logiken separerar den

polisära gemenskapen från sig själv. Den är en gemenskap av världar av gemenskap som utgör subjektivationsintervaller: intervaller som konstruvas mellan identiteter, mellan orter och platser. Den politiska sam-varon är en mellan-varo: mellan identiteter, mellan världar.” (*La Mésestante*, 186)

Enligt Rancière är en förståelse av det estetiska väsentlig för möjligheten att förstå demokratin som en emancipatorisk politik. Politiken som sådan är en fråga om herraväldet över ”delandet av det sinnliga”, det vill säga över det ”estetiska”, över det som är tillgängligt för människans sinnen. Denna uppfattning av politiken som estetisk – vilken, påpekar Rancière, inte har något att göra med vad Benjamin i en berömd passage fördömer som ”estetiseringen av politiken” – förändrar förstås villkoren för förståelsen av det estetiska i snävare bemärkelse: det som hör till det konstnärligas ordning. Om politiken är estetisk, vilken är isåfall estetikkens politik?

2.

Vi vantrivs i estetiken

Vi vantrivs i estetiken, skriver Rancière. Själva ordet tycks framkalla en känsla av obehag. I de senaste två decenniernas konsteoretiska diskussioner har ”estetiken” anlagats för en serie oförrätter: för att dölja ”det sociala”, den politiska verkligheten av kapitalistiska dominans, bakom det ”ointresserade” och ”ändamålslösa” estetiska omdörets slöja; för att vara alienerande, och bära skulden för själva ”modernitetens” logocentriska separation av konsten från sig själv, sanningen och politiken. Anklagelser som dessa är inte riktigt på modet längre, påpekar Rancière. Idag är det istället mer populärt att anklaga alla för-sök att förstå konsten som politiskt och socialt relevant för samröre med de ”totalitära” regimerna, och deras reduktion av konst till ren propaganda – och att tvärtom fördöma estetiken för att vara instrumentaliserande, och omöjliggöra det ”rena” och ”villkorslösa” mötet med konstverket som sådant. Mot dessa bilder ställer Rancières *Malaise dans l’esthétique* från 2004 en enkel men utmanande tes: den estetiska ”förvirringen”, den kategorisammansblandning med vilken estetiken på något sätt installeras mellan konsten och förståelsen av dess egentliga väsen – vare sig detta väsen tänks finnas i klasskampen, i den romantiska/postmoderna syntesen av konst och vetande, eller i det rena mötet med konstverkets absolut Andra – denna förvirring eller sammansblandning är i själva verket vad som möjliggör identifieringen av objekt, praktiker, emotioner, etc som konstnärliga överhuvudtaget. Och att lösa upp denna förvirring för att därmed kunna nå fram till en verklig erfarenhet av konsten skulle därför kunna vara liktydigt med att omöjliggöra varje sådan erfarenhet helt: ”Att knyta upp knuten”, skriver Rancière, ”för att bättre kunna urskilja de konstnärliga praktikerna eller de estetiska affekterna i deras singularitet är därför kanske det samma som att döma sig själv att förlora denna singularitet”. (*Texter om politik och estetik*,12) Frågan är därmed hur man ska förstå den ”estetiska förvirringen”, det vill säga separationen av konsten från sitt ”egentliga” väsen, från sina ”egentliga” kategorier och affekter, sina ”egentliga” praktiker, discipliner, objekt osv, i ”estetikkens” namn.

”Obelhaget inför estetiken”, konstaterar Rancière, ”är lika gammalt som estetiken själv” (*Texter om politik och estetik*, 86). Med andra ord, uppfattningen av estetiken som en domesticerande ordning som alienerar konsten från sig själv och separerar oss från den rätta erfarenheten av dess egentliga väsen, och den överenssstämmande viljan att överträda estetiken, att upphäva dess främliggörande ordning för att kunna nå fram till en sann uppfattning av konstens, filosofins och samhällets natur, är båda samtida med upkomsten av estetiken som sådan. Men att Schillers estetiska brev publiceras fem år efter *Kritik av omdömskraften*, att uppdelningen av estetiken, det rena förnuftet och moralen i mer eller mindre isolerade sfärer – en uppdelning som förstås är helt avgörande för den fortsatta utvecklingen av filosofin, etiken och estetiken som sådana – äger rum bara för att genast bemötas med deklarationen av ”konstens död”, med viljan att upphäva

estetiken som separat domän till förmån för skapelsen av en ”estetisk människa”, en ”estetisk stat”, en ”estetisk mytologi”, etc – detta sammanträffande är för Rancière inte bara ett kuriöst historiskt faktum. För honom säger det tvärtom något väsentligt om naturen av vad han kallar ”den estetiska revolutionen”.

Rancière skiljer på tre ”konstnärliga regimer”, som efterträder varandra historiskt utan att helt exkludera varandra: ”bildernas etiska regim”, ”konsternas representationella regim”, och ”konstens estetiska regim”. I ”bildernas etiska regim” finns det ingen ”konst” i egentlig bemärkelse, utan bara bilder som stämmer överens mer eller mindre väl med ett visst samhälles eller kollektivs sätt att vara, dess *ethos*, och alltså är sanna eller falska i förhållande till detta *ethos*. En skulptur av en gudinna bedöms inom denna regim efter huruvida den avbildar en gudinna som låter sig avbildas, huruvida den avbildar henne på rätt sätt, huruvida den tillåter rätt form av användning, etc. I ”konsternas representationella regim”, i sin tur, finns det ett system av ”konster”, i bemärkelssen ”sätt att göra”: de ”sköna konsterna”. Dessa konster kännetecknas dels av att de ”poetiskt” ger ett visst material en viss form, och dels av att dessa poetiska sätt att utforma vissa material väglds av föreställningen om en *mimesis*, en representation. Representationen, säger Rancière, är här inte den lag eller den princip som styr dessa konster, utan namnet på ett sätt att se, identifiera och rangordna dem, ett sätt att åtskilja dem från andra handlingar, praktiker och sysselsättningar. En skulptur av en gudinna är inom denna regim en ”representation” i den mån den överensstämmer med ett helt system av tekniska regelmässigheter, hantverksmässiga krav och stilistiska hierarkier, den ”betraktas genom ett helt nätverk av uttrycksmässiga konventioner, som bestämmer det sätt på vilket behörigheten att skulptera, att ge form åt rå materia, kan sammanfalla med den konstnärliga förmågan att ge de lämpliga gestalterna lämpliga former av uttryck” (*Texter om politik och estetik*, 101). I ”konstens estetiska regim” till sist finns det en enda konst, och fenomen räknas som tillhöriga denna konst inte därför att de faller inom ramen för ett visst sätt att göra – ett visst sätt att framställa bilder som stämmer överens med ett samhälles *ethos*, eller att utforma rå materia på så vis att det korresponderar med representationens kanoniska ordningar – utan därför att de faller inom ramen för ett visst sätt att *vara*, därför att de tillhör ett visst ”sensorium”, en viss sinnlig ordning: därför att de utgör fenomen som ger upphov till en särskild form av förmimmelser. Skulpturen av gudinnan räknas inom denna regim som ett konstverk i den mån den är ett ”fritt framträdande”, och alltså varken är anpassad efter representationens hierarkier eller aktivt ger form åt ett passivt material, utan snarare utgör en sinnlig form som är ”heterogen i förhållande till den sinnliga erfarenhetens vanliga former” och ger upphov till ett ”spel” i förmimмельsens ordning.

”Estetik”, upprepar Rancière gång på gång, är inte namnet på en disciplin vars syfte är att förstå eller förklara konstens natur. Det är namnet på en identifieringsregim, på en regim där konst blir synlig och begriplig som sådan, på ett specifikt sätt att uppfatta konstverk som konstverk. Inom den ”estetiska regimen” i detta avseende kännetecknas konsten av två motsatta men på ett grundläggande plan sammankopplade egenskaper. Å ena sidan uppnår konsten här en autonomi – men en autonomi som samtidigt är en heteronomi, därför att den tillåter vad som helst inom sina ramar. Å andra sidan blir konsten inom denna regim också en bärare av ett utopiskt socialt löfte, därför att den tycks hänvisa till ett existensmodus bortom samhällets dominansformer. Å ena sidan uppstår alltså konsten inom den estetiska regimen som en ensam, autonom kategori. Men det är samtidigt en kategori som inga former av objekt, händelser eller fenomen per definition är uteslutna från. Det som Rancière på vissa ställen kallar den ”estetiska revolutionen” innebär just att konsten separeras från vad han kallar den ”representationella regimen” och dess olika rangordningar och dominansförhållanden. Inom den estetiska regimen behöver konstverket inte längre artikulera sig inom ”de sköna konsternas” hierarkiserade system, och det utgör inte längre ett passivt råmaterial som har

Everything politics does is to give its principle an actuality in singular cases, to inscribe, in the form of a [l]itige], the verification of equality in the heart of the police order.” (55) In the end of the same book he continues: ”The political communality is a communality which is based on punctual and local interruptions and fractures with which the egalitarian logic separates the police communality from itself. It is a communality of worlds of communality which are intervals of subjactivation: intervals that are constructed between identities, between sites and places. The political being-together is a being-in-between: in between identities, in between worlds.” (186)

According to Rancière an understanding of the aesthetic is essential for the possibility of understanding democracy as an emancipatory politics. Politics as such is a question of the rule over ”the distribution of the sensible”, that is, over the ”aesthetic”, over that which is available to the human senses. This view of politics as aesthetic – which, Rancière points out, has nothing to do with what Benjamin in a famous passage condemns as the ”aesthetization of politics” – of course changes the conditions for understanding the aesthetical in a more narrow sense: that which belongs to the artistic order. If politics is aesthetic, then what is the politics of aesthetics?

2.

Aesthetics and its discontents

We are mal at ease (?)? within aesthetics, Rancière writes. The very word itself seems to produce a sense of discomfort. During the two latest decades aesthetics has been accused of a series of crimes: for dissimulating ”the social”, the political reality of capitalist domination, behind the veil of the ”disinterested” and ”purposeless” aesthetic judgment; for being alienating, and carrying the guilt for the logocentric separation of art from itself, truth and politics in ”modernity” as such. Accusations like these are not really à la mode anymore, Rancière notes. Today it is instead more popular to accuse all attempts at understanding art as politically and socially relevant for complicity with the ”totalitarian” regimes, and their reduction of art into pure propaganda – and on the contrary to condemn aesthetics for being instrumentalizing, and for rendering impossible the ”pure” and ”unconditional” encounter with the artwork in itself. Against these images Rancières *Malaise dans l’esthétique* from 2004 poses a simple but challenging thesis: the aesthetical ”confusion”, the categorical error with which aesthetics is in some way installed between art and the understanding of its true essence – whether this essence is thought to reside in class struggle, in the romantic/post-modern synthesis of art and knowledge, or in the pure encounter with the absolute Other of the work of art – this confusion or error is in fact what makes possible the identification of objects, practices, emotions, etc as artistic in the first place. And to dissolve this confusion in order to thereby reach a true experience of art would therefore be equivalent to rendering every such experience completely impossible: ”to untie this knot”, Rancière writes, ”in order to be able to discern the artistic practices or the aesthetical affects in their singularity is perhaps the same as to condemn oneself to losing this singularity”. (12) The question is therefore how one should understand the ”aesthetical confusion”, that is, the separation of art from its ”true” essence, from its ”true” categories and affects, its ”true” practices, disciplines, objects, etc, in the name of ”aesthetics”.

”The discomfort with aesthetics”, Rancière says, ”is as old as aesthetics itself” (21). In other words, the view of aesthetics as a domesticating order that alienates art from itself and separates us from the right experience of its true essence, and the corresponding will to transgress aesthetics, to transcend its alienating sphere in order to reach a real notion of the nature of art, philosophy and society, are both contemporary with the appearance of aesthetics itself. But that Schiller’s letters on aesthetic are published five years

after the *Critique of Judgment*, that the separation of aesthetics, pure reason and ethics into more or less isolated spheres – a separation which of course is essential to the following development of philosophy, ethics and aesthetics as such – takes place only to be immediately countered with the declaration of the ”death of art”, with the will to transcend aesthetics as a separate domain and create an ”aesthetical man”, an ”aesthetical state”, an ”aesthetical mythology”, etc – this coincidence is for Rancière not only a curious historical fact. On the contrary, for him it says something essential about the nature of what he calls the ”aesthetic revolution”.

Rancière distinguishes three ”regimes of art”, that historically follow one another without radically excluding each other: ”the ethical regime of the images”, ”the representational regime of the arts” and ”the aesthetic regime of art”. In ”the ethical regime of the images” there is no ”art” in any strict sense, but only images that correspond more or less to a certain society’s or community’s mode of being, its *ethos*, and are thus true or false in relationship to this *ethos*. A sculpture of a goddess is within this regime judged according to whether it depicts a goddess who allows herself to be depicted, whether it depicts her in the right way, whether it allows for the right kind of use, etc. In ”the representational regime of the arts” in turn, there is a system of ”arts”, in the sense ”modes of doing”: the ”fine arts”. These arts are partly characterized by ”poetically” giving a certain material a certain form, and partly by the fact that these poetical ways of giving form to certain materials are guided by the idea of a *mimesis*, a representation. Representation, Rancière says, is here not the law or the principle that rules these arts, but the name of a way of seeing them, identifying them and ordering them hierarchically, a way of separating them from other actions, practices and occupations. Within this regime, a sculpture of a goddess is a ”representation” insofar as it corresponds to a whole system of technical regularities, restrictions in terms of craft and stylistic hierarchies, to a ”grid of conveniences” which ”decide the way in which the sculptor’s ability to give shape to raw matter can coincide with the artist’s ability to give acceptable figures acceptable forms of expression” (44). In ”the aesthetic regime of art” finally, there is one single art, and phenomena are counted as belonging to this art not because they fall within a certain way of doing – a certain way of producing images that correspond to a society’s *ethos*, or to give shape to raw matter in such a way that it corresponds to the canonical orders of representation – but because they fall within a certain mode of *being*, because they belong to a certain ”sensorium”, a certain sensible order: because they are phenomena that give rise to a special kind of sensations. Within this regime, the sculpture of the goddess is counted as an artwork insofar as it constitutes a ”free appearance”, and thus neither adjusts to the hierarchies of representation nor actively gives form to a passive material, but is rather a sensible form which is ”heterogeneous in relationship to the ordinary forms of sensible experience” and gives rise to a ”play” in the order of the senses.

”Aesthetics”, Rancière repeats over and over again, is not the name of a discipline whose purpose is to understand or explain the nature of art. It is the name of a regime of identification, of a regime where art becomes visible and understandable as such, of a specific way of seeing artworks as artworks. With another reference to Foucault one could say that the ”aesthetic regime” is a ”historical a priori” for what we today see as art as such. Within the ”aesthetic regime” in this sense, art is characterized by two opposed but at a fundamental level interconnected qualities. On the one hand, art here gains an autonomy – but an autonomy which is at the same time a heteronomy, because it allows anything whatsoever within its borders. On the other hand, art within this regime also becomes the bearer of a utopian social promise, because it seems to refer to a mode of existence beyond the different forms

underkastats konstnärens aktiva formande kraft. Med andra ord: inom denna regim bestämmer inga hierarkier mellan sätten att se, att säga och att göra på förhand vad som kan tillräknas ett konstnärligt värde och vad som skiljer konst från icke-konst, utan istället kan vad som helst rent principiellt visa sig ge upphov till konstens specifika form av förmimmelser. Och inom denna regim bör konstverket inte heller tänkas utgöra ett passivt material underkastat en aktiv formgivande kraft, utan istället bör man föreställa sig att det kännetecknas av en egenar-tad heterogenitet, som upphäver motsättnings mellan aktivitet och passivitet i den konstnärliga skapelseprocessen, och motsättningen mellan aktiv intelligibilitet och passiv sinnlighet i den estetiska erfarenheten. Det vill säga, konstverket kan här inte längre uteslutande förstås som resultatet av en viss hantverksmässig skicklighet, utan det blir också beroende av en annan, ”omedveten” kraft, något som konstnären har tillgång till utan att kunna bemästra som en teknik. Konstverket inom den ”estetiska regimen”, säger Rancière, tillhör inte längre ”dominansens sensorium” utan utgör ett ”fritt framträdande” som möjliggör ett ”fritt spel med förmimnissens förmågor”: det befinner sig bortom alla hierarkier mellan konstarter och hantverksmässiga tekniker, och det upphäver motsättningen mellan aktivitet och passivitet, mellan det intelligibla och det sinnliga.

Å andra sidan bär konstverket inom den estetiska regimen också på ett utopiskt socialt löfte, vilket leder till att skapelsen av denna regim omedelbart möts upp av viljan att upphäva den, viljan att överträda estetiskens gränser och skapa en syntes mellan konst och liv. Detta beror enligt Rancière på att upphävandet av den representationella regimen till förmån för den estetiska också tillintetgör alla ”pragmatiska kriterier” för att urskilja ”konstens singularitet” – för att urskilja vad som separerar konstens former från livets former – samt på att konsten genom att ”suspendera dominansens sensorium” därmed också ger ett löfte om ett annat existensmodus, en annan form av politisk ordning bortom all domination, bortom maktutövningens former i det borgerliga samhället, den kapitalistiska staten, etc. Det är på detta sätt skapelsen av en autonom estetik också är skapelsen av en ”estetisk förvirring”, som åtskiljer konsten från varje redogörelse av dess egentliga väsen och gör spänningen mellan tendensen att uppfatta konsten som en ensam, sluten ordning och tendensen att lösa upp den till förmån för en ny syntes mellan konstens och livets former, till väsentlig för konsten som sådan.

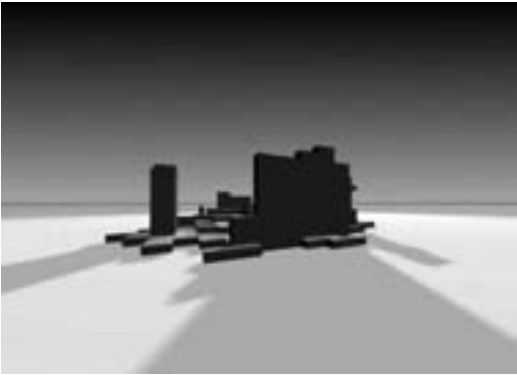
Den kritiska konstens möjligheter

Förmodligen kan man säga att alla Rancières böcker om litteratur, film och bildkonst från de senaste tio åren – från *La Parole muette* och *La Chair des mots* (båda 1998) till *La Fable cinématographique* (2001) och *Le Destin des images* (2003), för att nämna några – syftar till att undersöka innebörden i skapelsen av denna ”estetiska regim” och möjligheten att formulera kritiska konstnärliga, litterära etc begrepp med utgångspunkt i den. Att diskutera alla dessa böcker faller naturligtvis långt utanför den här artikelns gränser – men man kan konstatera att även *Malaise dans l’esthétique* har detta dubbla ärende. Den vill visa att den autonoma ”estetiska regimen” utgör en specifik sinnlig regim, som bygger på att konsten befinner sig i detta ”spänningsförhållande” mellan tendensen att dra sig tillbaka i en autonom ordning, avskild från samhället och de former av domination som är verksamma inom det, och tendensen att överträda sig själv inifrån, att upphäva gränserna mellan konstens och livets former – och att konsten i kraft av att tillhöra den regim som denna spänning skapar ”vidrör” det politiska, som Rancière uttrycker det. Men *Malaise dans l’esthétique* vill också ställa frågan om den kritiska konstens möjligheter, om hur man med utgångspunkt i denna autonoma estetiska regim bör tänka konstens kritiska potential, dess faktiska politiska verkan. Man kan notera att det går att se en grundläggande analogi mellan de begrepp Rancière artikulerar för att förstå politiken (som estetik) och de han formulerar för att förstå estetiken (som politisk). På så vis står idealet om en

ren, universell jämlikhet, som enligt Rancière utgör demokratins själva väsen och ligger till grund för all politisk frigörelsesträvan överhuvudtaget, i direkt motsvarighet till det ideal om ett rent upphävande av all domination och alla former av maktutövning som Rancière i Kants, Schillers och de romantiska filosofernas efterföljd finner i den estetiska regimens samtidigt autonoma och heteronoma konstverk. Och på samma sätt som en demokratisk politik enligt Rancière inte kan syfta till att förverkliga den ren, universella jämlikheten som en faktiskt politisk ordning, utan istället måste sträva efter att bryta in i givna ”polislära”, ”konsensuella” ordningar för att separera dem från sig själva och öppna dem för andra politiska subjekt – på samma sätt konstaterar Rancière i *Malaise dans l’esthétique* att en kritisk konst inte kan syfta till att faktiskt realisera drömmen om ett rent upphävande av all domination i en väldig syntes mellan konstens och livets former, utan att en kritisk konst istället måste bevara sin ”dissensuella” status, sin tillhörighet till estetiskens specifika sinnliga ordning, och med utgångspunkt i denna status bidra till motståndet mot varje ”konsensuell” ordning, mot det polislära ”hatet mot demokratin”.

Det är värt att understryka att detta alltså inte betyder att konstens kritiska potential enligt Rancière ligger i skapelsen av en sluten, ren, formalistisk konst, en konst-som-konst, på bekostnad av alla utopier om upphävandet av gränsen mellan konstens och livets former. Enligt Rancière bygger tvärtom den specifika sinnlighet som utmärker konsten inom den estetica regimen på den fortsatta existensen av denna spänning mellan två poler, och på det löfte om ett upphävande av alla former av dominans den innebär i sig. Den estetiska autonomin består inte av något annat än den heterogenitet som denna spänning skapar – och att lösa upp denna spänning genom att enbart betona en av dess poler skulle därmed vara detsamma som att lösa upp den estetiska autonomin, och därmed tillintetgöra konstens kritiska potential. ”Den kritiska konsten”, skriver Rancière, ”måste förhandla mellan den tendens som drar konsten mot ’livet’ och den som tvärtom separerar den estetiska sinnligheten från alla andra former av sinnlig erfarenhet.” Han fortsätter: ”Från zonerna av obestämbarhet mellan konsten och de andra sfärerna måste den låna den sorts kopplingar som kan provocera det politiska tänkandet. Och från verkets ensamhet måste den låna det intryck av sinnlig heterogenitet som kan ge näring åt det politiska motståndets energier.” (66f) Hur översätter man detta till samtida konstnärliga och kritiska termer? Man kan tänka sig att polerna för den spänning Rancière beskriver igår pekades ut av, å ena sidan, ”avantgardets” strävan efter skapelsen av ett allkonstverk som skulle upphäva gränserna mellan alla konstnärliga discipliner och lösa upp sig själv till förmån för en ny ”estetisk” samhällsform, och, å andra sidan, av den greenbergska ”formalismens” strävan efter att renodla mediernas åtskilda väsen. Idag, menar Rancière, pekas dessa poler snarare ut av, å ena sidan, den mer blygsamma ”relationella” konstens mikropolitiska praktiker, som ständigt hotar att bli identiska med den statliga och konsensuella kulturpolitikens administration av ”kulturella skillnader”, och, å andra sidan, av det ”sublima” konstverkets paradoxala framställning av det oframställbara, som låter betraktaren förmäma det absolut Andra hon står i ett etiskt skuldförhållande till. Det är mellan dessa poler, där konstens former å ena sidan strävar efter att låta sig lösas upp i samhällets former och å andra sidan strävar efter att separera sig från samhällets former till förmån för drömmen om en radikalt annan sinnlighet, som den kritiska konstens modeller måste utvecklas.

I *Malaise dans l’esthétique* skissar Rancière upp en övergripande tendens för den samtida konstens kritiska former. Om collageat har varit den emblematiska kritiska konstformen sedan början av 1900-talet, säger han, så är det därför att dess ”tekniska former” stämmer överens med den ”estetiska revolutionens” grundläggande ”estetiko-politiska logik”. Collageat är mötet mellan element från varandra främmande världar. Det bygger på fundamentalt nivå på möjligheten av att appropriera vad som helst som material för skapelsen av ett konst-



to withdraw into an autonomous order, separated from society and the forms of domination at work within it, and the tendency to transcend itself from within, to transgress the borders between art-forms and life-forms – and that art by belonging to the regime that his tension creates ”touches upon” the political, as Rancière puts it. But *Malaise dans l’esthétique* also wants to pose the question of the potentials of critical art, of how to think art’s critical possibilities, its actual political effects, on the basis of this autonomous aesthetic regime. One could note that it is possible to see a fundamental analogy between the concepts that Rancière articulates to understand politics (as aesthetical) and the ones he formulates to understand aesthetics (as political). In this way the ideal of a pure, universal equality, which according to Rancière constitutes the very essence of democracy and is at the basis of all political struggle for emancipation, corresponds directly to the ideal of a pure transgression of all domination and all forms of exercise of power which Rancière, following Kant, Schiller and the Romantic philosophers, finds in the autonomous and heteronomous artwork of the aesthetic regime. And in the same sense that a democratic politics according to Rancière cannot aim to realize the pure, universal equality as an actual political order, but must instead strive to break into given ”consensual”, ”police”-orders to separate them from themselves and open them up to other political subjects – in the same sense Rancière points out in *Malaise dans l’esthétique* that a critical art cannot aim to actually realize the dream of a pure transgression of all domination in a huge synthesis between art-forms and life-forms, but that a critical art must instead keep its ”dissensual” status, its belonging to the specific sensible order of aesthetics, and from the basis of this status contribute to the resistance against every ”consensual” order, against the police ”hatred against democracy”.

It is worth underlining that this does not mean that the critical potential of art according to Rancière is to be found in the creation of a closed, pure, formalistic art, an art-as-art, at the cost of all utopias about the transgression of the border between the forms of art and of life. On the contrary, according to Rancière the specific sensibility that characterizes art in the aesthetic regime is based on the continued existence of this tension between two poles, and on the promise of a transgression of all forms of dominance it entails. Aesthetical autonomy is not constituted by anything other than the heterogeneity that this tension creates – and to dissolve this tension by only emphasizing one of its poles would thus be the same as to dissolve the aesthetic autonomy, and thus annihilate the critical potentials, of art. ”The critical art”, Rancière writes, ”must negotiate between the tendency that pulls art towards ’life’ and the one that contrarily separates the aesthetic sensibility from all other forms of sensual experience.” He goes on: ”From the zones of indiscernibility between art and the other spheres it must borrow the form of connections that can produce political thinking. And from the solitude of the work it must borrow the impression of sensible heterogeneity which can nourish the energies of political resistance.” (66f) How do you translate this into contemporary artistic and critical terms? One can imagine that the poles for the tension Rancière describes were yesterday constituted by, on the one hand, the ”avant-garde” search to create a total work of art which would transcend the borders between all artistic disciplines and dissolve itself to the advantage of a new ”aesthetic” form of society, and, on the other hand, by the Greenbergian ”formalist” search to purify the essences of the different mediums. Today, Rancière says, these poles are rather designated by, on the one hand, the more modest micro-political practices of ”relational” art, which are always on the verge of becoming identical to the governmental and consensual administration of ”cultural differences”, and, on the other hand, by the ”sublime” artwork’s paradoxical presentation of the unrepresentable, which lets the viewer experience the absolute Other to which

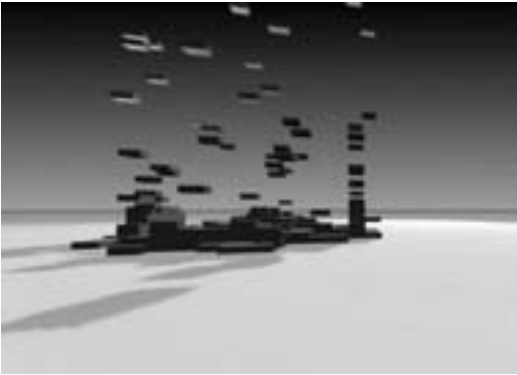
verk: att klistra in en tågbiljett bland färgfälten i en tavla, att fälla in ett hakkors i ett Mondrian-motiv, att klippa samman reklam för köksinredningar med nyhetsbilder från Vietnamkriget, etc. Vilket är precis den möjlighet som uppstår med inrättandet av den estetiska regimen, där inga hierarkier längre bestämmer vad som kan räknas som konst och icke-konst, där det inte längre finns några ”pragmatiska kriterier” för att skilja konstens former från livets former. Men om den kritiska figuren i det collagebaserade konstverket förr byggde just på en polemisk ”krock” mellan sinsemellan främmande världar, där närvaron av element från ”låg”, ”populär”, ”kommersiell” kultur i ett konstnärligt objekt kunde syfta till att medvetandegöra hur varuformen koloniserade alla kulturella sfärer, eller där juxtapositionen av reklam för fridfulla hem med bilder från krigets fasor kunde ämnat att visa den motbudjandande verkligheten bakom en viss putsad fasad, så gör det samtida kritiska konstverket, menar Rancière, ett annat bruk av collageats teknik. Istället för den ”polemiska krocken” och dess tämligen tydliga politiska retorik, så tycks den samtida collagebaserade kritiska konsten istället, påpekar han, bygga på skapelsen av en teckenmässig osäkerhet, en mångtydig ”komposition av heterogener”, där ett konstverks kritiska kraft bland annat kan tänkas ligga i hur det undandrar sig, bearbetar eler mer eller mindre subtilt perverterar massmediernas och reklamens entydiga formspråk, eller i hur det skapar ”situationer” som förskjuter den vardagliga erfarenheten av det urbana rummet. Rancière räknar upp en del olika tänkbara modeller för en kritisk konst som följer denna tendens, och ger dem namn som ”spel”, ”möte” och ”mysterium”. I dessa modeller strävar den kritiska konsten just efter att skapa en ”obestämbarhet”, där konstverket inte bara underminerar ett viss dominerande formspråk, utan också på ett mer eller mindre humoristiskt sätt underminerar sig självt, och därmed skapar en betydelsemässig suspension (spel), där konstnären skapar förutsättningarna för alternativa sociala relationer eller möten, men inte för att upphäva det kapitalistiska ”skådespelets” dominans i en temporär ”situation”, utan för att mångfaldiga och omdirigera givna intersubjektiva kopplingar (möte) eller där konstverket klipper samman heterogena element och referenser, men inte för att framställa krockar eller antagonismer mellan dem, utan snarare för att konstruera ett ”spel av analogier” som ”vittnar” om den ”gemensamma värld” de tillhör (mysterium).

Rancière skissar nu inte upp denna ”tendens” och dessa ”modeller” i *Malaise dans l’esthétique* för att därmed påstå att de utgör den enda giltiga tendensen eller de enda giltiga modellerna. Men han presenterar dem inte heller bara för att därmed kunna fördöma dem till förmån för någon sorts egna estetiko-politiska doktriner. Hans redogörelse av dem är snarare deskriptiv, och visar på en sympatisk vilja, ovanlig bland filosofer: en vilja att förstå den samtida konstens former och att artikulera deras kritiska möjligheter – och begränsningar – med utgångspunkt i sitt eget filosofiska system. Samtidigt skulle man kunna notera att det kritiska värdet i *Malaise dans l’esthétique* inte i första hand finns i vad han där faktiskt påstår om den samtida konstens kritiska former, utan att det finns i den teori denna bok upprättar om relationen mellan det estetiska och det politiska, och därmed i de nya kritiska och konstnärliga modeller som skulle kunna uppfinnas utifrån den.

3.

Hat och obehag

Rancières filosofi bygger på ett fundamentalt plan på uppfattningen av politiken som estetik. Varje given politisk ordning är också en estetik ordning, ett ”delande av det sinnliga”, som definierar vad som låter sig sägas, ses och göras, och därmed bestämmer vem som är innesluten och vem som är utesluten, vem som är synlig och vem som är osynlig, vems ord som kan tillräknas mening och vems som inte kan göra det, etc. Och själva den demokratiska politiken, strävan efter frigörelse i enlighet med idealet om en ren, universell jämlikhet, är i sig en ”estetisk” praktik, en ”tvist” om herraväldet över dessa definitioner av det synliga och det utsägbara, som syftar till att separera den ”polislära”,



he is ethically indebted. It is between these poles, where the forms of art on the one hand strive to dissolve themselves in the forms of society and on the other hand strive to separate themselves from the forms of society to the advantage of the dream of a radically different sensibility, that the critical models of art must be developed.

In *Malaise dans l’esthétique* Rancière sketches a general tendency for the critical forms of contemporary art. If the collage has been the emblematic critical art-form since the beginning of the 20th century, he says, it is because its ”technical forms” correspond to the fundamental ”aesthetico-political logic” of the ”aesthetical revolution”. The collage is the encounter of elements from worlds foreign to each other. It is based on the possibility of appropriating anything as a material for the creation of a work of art: of inserting a train ticket among the color fields in a painting, of placing a swastika inside a motif from Mondrian, of cutting together commercials for kitchen interiors with news images from the Vietnam war, etc. This is exactly the possibility that appears with the creation of the aesthetic regime, where hierarchies no longer decide what can be counted as art and as non-art, where there are no ”pragmatic criteria” for separating art forms from life forms. But if the critical figure in the collage-based artwork used to be based on this polemical ”collision” between reciprocally alien worlds, where elements from ”low”, ”popular”, ”commercial” culture in an art object could aim to produce a consciousness of the way that the commodity form colonizes all cultural spheres, or where the juxtaposition of commercials for peaceful homes with images from the horrors of war could serve to show the repugnant reality behind a certain polished façade, the contemporary critical artwork, Rancière means, makes a different use of the techniques of the collage. Instead of the ”polemical collision” and its relatively clear political rhetoric, the contemporary collage-based critical art instead seems to be based on the creation of an insecurity in significations, of an ambivalent ”composition of heterogenes”, where the critical force of the artwork can be found in the way it withdraws from, modifies or more or less subtly perverts the unequivocal formal language of mass media and commercials, or in how it creates ”situations” that distort the everyday experience of urban space. Rancière lists a few different possible models for a critical art that follows this tendency, and gives them names such as ”play”, ”encounter” and ”mystery”. In these models, critical art strives exactly for creating an ”undecidability”, where the artwork not only undermines a certain dominating formal language, but also in a more or less humorous way undermines itself, and thereby produces a suspension of significations (play), where the artist creates the conditions for alternative social relations or encounters, not in order to transcend the dominance of the capitalist ”spectacle” in a temporary ”situation”, but instead to multiply and redirect given intersubjective connections (encounter), or where the artwork assembles heterogeneous elements and references, not in order to produce collisions or antagonisms between them, but rather in order to construct a ”play of analogies” which ”bears witness” of the ”common world” to which they belong (mystery).

Now, Rancière does not sketch up this ”tendency” and these ”models” in *Malaise dans l’esthétique* in order to claim that they constitute the only valid tendency and the only valid models. But neither does he present them only in order to be able to condemn them to the advantage of some kind of personal aesthetico-political doctrines. His account of them is rather descriptive, and reveals a sympathetic will, unusual among philosophers: a will to understand the forms of contemporary art and to articulate their critical potentials – and limitations – from the basis of his own philosophical system. At the same time one could note that the critical value of *Malaise dans l’esthétique* is not primarily to be found in what Rancière actually claims about the critical forms of contemporary art, but rather in the theory this book establishes about the relationship between the aesthetical and the political, and thus in the new criti-

”konsensuella” delandet av det sinnliga från sig själv för att därmed öppna den politiska gemenskapen för andra subjekt och objekt.

Rancières filosofi bygger också på uppfattningen av estetiken som politisk. Det han kallar den ”estetiska regimen” är en regim inom vilken konstverk definieras som sådana genom att de tillhör en specifik sinnlig ordning, ett specifikt ”sensorium”, som till sin natur är ”dissensuellt” i förhållande till de vanliga sinnliga ordningarna. I kraft av denna särskilda sinnlighet, denna ”dissensuella” status, kan konsten med en viss frihet ”spela” med formerna för det förmimbara, och förskjuta de etablerade relationerna mellan det utsägbara och det synliga. Och detta ”spel” med det förmimbaras former, definitioner och relationer kan på så vis synliggöra och skapa glapp i den ”konsensuella” politikens symboliska och materiella ordningar, och därmed understödja den ”emancipatoriska” politikens praktik. En av de avgörande egenskaperna i Rancières filosofi – och de två böckerna *La Haine de la démocratie* och *Malaise dans l’esthétique* visar detta med all önskvärd tydlighet – är att den låter oss förstå hur arbetet med att återuppfinna den kritiska konstens spel med de estetiska formerna, med formerna för det utsägbara och det synliga, för det som låter sig sägas, göras och ses, kan ha en direkt betydelse för demokratin som sådan, för det emancipatoriska motståndet mot varje politiskt och estetiskt konsensuell ordning.

Jacques Rancière
 <i>Texter om politik och estetik</i>, SITE Editions/Propexus 2006 <i>La Haine de la démocratie</i>, La Fabrique éditions 2005 <i>Malaise dans l’esthétique</i>, Éditions Galilée 2004
Andra citerade böcker: <i>La Nuit des prolétaires</i>, Fayard 1981 <i>Le Maître ignorant</i>, Fayard 1987 <i>La Méésentente</i>, Éditions Galilée 1995 <i>Aux bords du politique</i>, Gallimard 1998 <i>La Parole muette</i>, Hachette 1998 <i>La Chair des mots</i>, <i>Éditions Galilée 1998</i> <i>Le Partage du sensible</i>, La Fabrique éditions 2000 <i>La Fable cinématographique</i>, Éditions du Seuil 2001 <i>Le Destin des images</i>, La Fabrique éditions 2003 <i>Chroniques des temps consensuels</i>, Éditions du Seuil 2005

Noter

1. Man kan notera att Rancière tycks se en koppling mellan denna ”polislära” process och det han i *La Haine de la démocratie* talar om som en ”politique du pasteur”, som skulle vara ”polisens” historiska föregångare – och att detta placerar honom nära användningen av precis samma termer i Foucaults tänkande, vilket Rancières filosofi tycks stå i ett särskilt spänningsförhållande till. Jfr *La Méésentente*, s 51, där Rancière själv hänvisar till Foucaults ”polis”-begrepp, och artikeln ”L’héritage difficile de Michel Foucault” i Rancières senaste bok *Chroniques des temps consensuels* (en samling krönikor ursprungligen skrivna för en brasiliansk dagstidning), som diskuterar det problematiska i de olika försöken att formulera positiva politiska program (”en positiv biopolitik”, etc) utifrån Foucaults tänkande, som tvärtom byggde på idén om det ovärdiga i att tala för andra.



cal and artistic forms that could be created from it.

3.

Hatred and discomfort

Rancière’s philosophy is built at a fundamental level on the notion of politics as aesthetic. Each given political order is also an aesthetic order, a ”distribution of the sensible”, which defines what can be said, seen and done, and thereby decides who is included and who is excluded, who is visible and who is invisible, whose words can be counted as signifying and whose cannot, etc. And the very democratic politics as such, the search for emancipation in accordance with the ideal of a pure, universal equality, is in itself an ”aesthetic” practice, a ”litige” about the rule over these definitions of the visible and the sayable, which strives to separate the ”consensual”, ”police” distribution of the sensible from itself in order to thereby open the political community for other subjects and objects.

Rancière’s philosophy is also built on the notion of aesthetics as political. What he calls the ”aesthetic regime” is a regime within which artworks are defined as such by belonging to a specific order of the sensible, a specific ”sensorium”, which is by nature ”dissensual” in relationship to the ordinary sensible orders. Because of this specific sensibility, this ”dissensual” status, art can with a certain freedom ”play” with the forms of the sensible, and distort the established relations between what can be said and what can be seen. And this ”play” with the forms, definitions and relations of the sensible can consequently visualize and create ruptures within the symbolic and material orders of the ”consensual” politics, and thereby support the practice of ”emancipatory” politics. One of the decisive qualities of Rancière’s philosophy – and the two books *La Haine de la démocratie* and *Malaise dans l’esthétique* show this as clearly as ever – is that it allows us to understand how the work with reinventing critical art’s play with the forms of the aesthetic, with the forms of the visible and the enunciable, of what can be seen, said and done, can have a direct significance for democracy as such, for the emancipatory resistance against every politically and aesthetically consensual order.

Jacques Rancière
 <i>Malaise dans l’esthétique</i>, Éditions Galilée 2004 <i>La Haine de la démocratie</i>, La Fabrique éditions 2005
Other books by Rancière mentioned in the text: <i>La Nuit des prolétaires</i>, Fayard 1981 <i>Le Maître ignorant</i>, Fayard 1987 <i>La Méésentente</i>, Éditions Galilée 1995 <i>Aux bords du politique</i>, Gallimard 1998 <i>La Parole muette</i>, Hachette 1998 <i>La Chair des mots</i>, <i>Éditions Galilée 1998</i> <i>Le Partage du sensible</i>, La Fabrique éditions 2000 <i>La Fable cinématographique</i>, Éditions du Seuil 2001 <i>Le Destin des images</i>, La Fabrique éditions 2003 <i>Chroniques des temps consensuels</i>, Éditions du Seuil 2005

Notes

1. I follow NN in translating ”le partage du sensible” as ”the distribution of the sensible”. Cf Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum 2004, *passim*.

2. One can note that Rancière seems to see a connection between this ”police”-process and what he in *La Haine de la démocratie* speaks of as a ”politique du pasteur”, which would be the historical predecessor of the ”police” – and that this places him close to the use of the exact same terms in Foucault’s thinking, to which Rancière’s philosophy seems be in a special relationship of tension. Cf in this regard *La Méésentente*, p 51, where Rancière himself re-



Cities in Bits

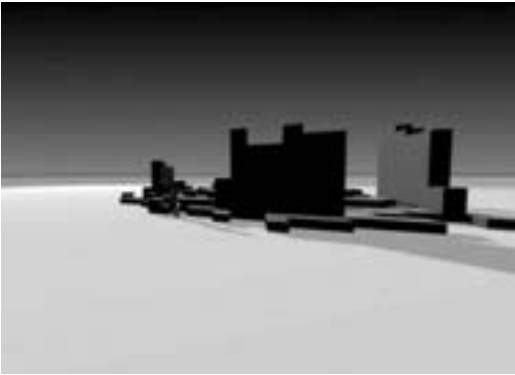
Av Trond Lundemo

Medieteoretikeren Lev Manovich er best kjent for sine mange artikler om digitale medier og sin bok *The Language of New Media* (MIT 2000), men han har lenge også produsert digitale filmer og bilder. For en tid siden kom hans første DVD, *Soft Cinema*, med to filmer av ham selv og en lagd av den tyske computerkunstneren Andreas Kratky.

Det løper en modernistisk, eller iblant romantisk, tråd gjennom Manovichs tenkning som har gjort hans teorier attraktive i kunst- og computerkretser. *The Language of New Media*, som er kurslitteratur på utallige kurser i computermedier, utgår fra en rekke paralleler mellom framvoksende computerprogram og -grensesnitt med filmens tidlige år, avantgardebevegelser og bildekunsten ved forrige århundreskifte. Om man idag savner at ingen skrev en sammenhengende og fullstendig redegjørelse for filmmediets tidligste år, ønsker Manovich for sin del å bidra med en beskrivelse av computermedienes innledende fase i realtid. Computeren gir for hånden mange egenskaper som den tidlige filmen tilbød tilskueren, men hvor kontrollen ligger hos brukeren istedet for i distributørens programmering. Samtidig finner Manovich ganske enkle paralleller med kunsthistoriens avant-gardebevegelser i den nye teknikken, men med den viktige forskjellen at det tidligere prosjektet knyttet til produksjonen av nye former idag istedet har blitt konsentrert om databasens logikk; det er i sammenstillingen av eksisterende arkivalier den nye avant-garden oppstår. Parallelene mellom computerteknikkens mykvare og det tidlige 1900-tallets avant-garde-bevegelser er ofte problematiske, men de preger likevel tydelig store deler av prosjektet *Soft Cinema*.

Om “nye medier” knytter an til kunsthistorisk tradisjon som gjør den fotografiske filmen til et intermezzo i bildehistorien, som Manovich hevder i sine skrifter, må likevel den nye situasjonen innebære noe utover en tilbakegang til bildet som uttrykk for en kunstnerlig tolkning og formidling. Istedet for å betone forandringen i dette bruddpunktet i teknikkhistorien fremhever Lev Manovich tradisjonelle verdier som hånden, intensjonen og kunstneren. Men når han selv arbeider i en rolle som ligger kunstneren nær, som i sine tidligere “Little films” eller i filmene på denne DVDen, får de historiske referansene et annet innhold. Om *The Language of New Media* navigerer mot et felt befriet fra “synsmaskinene” filmen og analog video, bekrefter *Soft Cinema* Manovichs idé om at den konseptuelle omkastningen computerteknikken førte med seg allerede var formulert og etablert i filmhistorien. *Soft Cinema* lar seg best se som en kommenterende annotasjon til sentrale filmhistoriske arbeider om byens rom og modernitetens oppbrytning av tidens kontinuitet.

Filmen *Mission to Earth* er en fortelling om en kvinne som kommer til jorden på oppdrag fra planeten Alpha 1 for å kartlegge livet her. Til tross for at Manovich forstår “Soft Cinema” som et brudd med, eller i det minste en omskriving av, filmen, arbeider han her med tydelige referenser til filmhistorien. Særlig er det de fryste bildene i Chris Markers *La jetée* (1962), som i sin tur er bygd omkring forestillingen om det umulige minnesbildet i Hitchcocks *Vertigo* (1958), som utgjør en undertekst til *Mission to Earth*. Der den kortsluttede bevegelsen i bildene i *La jetée* leder fram til at innholdet i hovedpersonens fast-etsede minnesbilde egentlig er erindringen om hans egen død, vises de rykkvise oppdateringene av bevegelsen i Manovichs film ved at den utsendte i *Mission to Earth* bare reiser i rommet. Inspektøren av jordelivet besitter som den tidsreisende i *La jetée* sterke minnesbilder fra barndommen, men sender sine rutinemessige rapporter om jordens hendelser til et forskningsinstitutt langt borte hvor ingen leser dem. På den byråkratiske planeten, som presenteres gjennom de stereotypiske miljøer Vesten fortsatt bruker i fremstillingen av Russland, har man blitt rammet av nedskjærminger og forskningsoppdraget på jorden blir nedlagt. Ved siden av den postsovjetsiske økonomiens uføre er prosjektets terminering



Cities in Bits

By Trond Lundemo

The media theorist Lev Manovich is primarily known for his book *The Language of New Media* (MIT 2001) and his many texts on digital media, but he has also produced a number of digital films and images. Some time ago, his first DVD, *Soft Cinema* was released, containing two films made by himself and one by the German computer artist Andreas Kratky.

There is a modernist, sometimes even romantic, vein running through Manovich’s thinking that has made his theories appealing within art and computer circles. *The Language of New Media*, a book on the literature lists of innumerable courses in computer media, takes as its point of departure a series of parallels between emerging computer operations and interfaces on the one hand, and fine arts, early cinema, and avant-garde movements from around 1900 on the other. If one regrets in retrospect that no one wrote a complete and comprehensive account of the early years of cinema, Manovich wants to contribute with a description of the introduction of computer media in real time. The computer offers many of the same features of early cinema to the spectators, with the difference that the control over programming lies with the user instead of with the distributor. At the same time, Manovich finds rather superficial parallels with the avant-garde movements of art history in the new technology, but with the crucial difference that whereas the old project aimed at the invention of new forms, it today acts according to the logic of the database - the new avant-garde departs from the collection and composition of existing images, sounds and texts. The parallels between computer software and the avant-garde of the early twentieth century are often problematic, but they nonetheless inform important parts of the project *Soft Cinema*.

If “new media” are linked to a tradition in art history that makes cinema a mere intermezzo in the history of the image, as Manovich claims in his writings, there should still be something more to the new situation than just a return to the image as an expression of artistic interpretation and vision. Instead of probing the changes brought about by this point of rupture in the history of technology, Lev Manovich emphasizes traditional values such as the hand and intention of the artist. But when he himself works in a mode that is close to the artist’s, as in his previous “little films” or in the films of this DVD, the historical references take on a different character. If *The Language of New Media* moves towards a field emancipated from the “machines of vision” cinema and analogue video, *Soft Cinema* affirms Manovich’s idea that the conceptual rupture brought about by computer technology was already formulated and affirmed by film history. *Soft Cinema* is best seen as an annotation to key film historical works about urban space and modernity’s fragmentation of temporal continuity.

The film *Mission to Earth* is a story about a woman who comes to Earth on a mission from the planet Alpha 1 to map life on this planet. Although Manovich understands “soft cinema” as a break with, or at least a rewriting of, cinema, he here engages in obvious references to film history. The subtext of *Mission to Earth* is most of all made up of the frozen images of Chris Marker’s *La jetée* (1962), which in its turn is constructed around the impossible image of memory in Hitchcock’s *Vertigo* (1958). Whereas the interrupted movement of the images of *La jetée* leads to the realization that the content of the main character’s fixed image of memory is the recollection of his own death, the intermittent movement of the image in *Mission to Earth* is shown merely through travel in space. The inspector of life on earth holds the same strong memories from childhood as the time traveler in *La jetée*, but sends her observations on earthly events regularly to a research institute far away where no one reads them. On the bureaucratic planet, portrayed through the stereotypical settings still used in Western depictions of Russia, there have been funding cuts and the research mission to earth has been abandoned. Besides the miserable post-Soviet economy, the termination of the project is motivated by the disinterest in the reports at the end of the ideological conflicts of

motivert av at den kalde krigens interessante motsetninger mellom ideologiske oppfatninger på jorden har gått under i globaliseringsens trøtte konsensuskultur, og at rapportene ikke lenger har noen interesse.

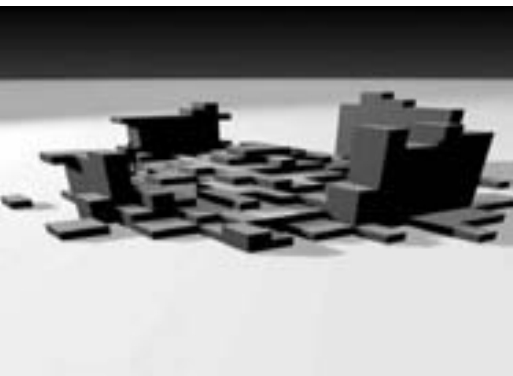
Ved siden av *La Jetée* finner man den ikke mindre klassiske *Alpha-ville* (Godard 1965) som klangbunn i *Mission to Earth*. Den utsendte fra Alpha 1 i Manovichs film kom til jorden i tiden innen Østblokkens fall, en tid med interessante omkastninger i verden, og reiser tilbake etter at forandringene er over og det ikke finnes noe å rapportere om. Hovedkarakteren Lemmy Caution i *Alphaville* kom til planeten Alpha 60 i en tid når øst og vest hadde blitt forenet, og beskrev et totalitært samfunn som et resultat av blokkpolitikkens slutt. Det er derfor Godard 25 år senere ser gjenforeningen av Tyskland delvis som en fortsettelse av *Alphavilles* tema i sin film fra 1990 *Allemagne 90 neuf zéro*. Samme kritikk av globaliseringsens konsensusideologi preger både Godards og Manovichs film, men i *Alphaville* som en fremtidsvisjon, mens det i det senere tilfellet blir sett i retrospekt.

Den utsendte fra Alpha 1 har også selvbiografiske drag, siden Manovich ofte i sine tekster fremholder hvordan hans flytt fra Sovjet til USA var som å komme til en annen planet. Kanskje skal man også forstå motstandsholdningen hos den middelaldrende maleren fra “en tidligere Sovjetisk satellittstat”, som den utsendte kvinnen fra Alpha 1 innleder et forhold til, i dette perspektivet. Manovich ser jo den digitale filmen, “Soft cinema”, som en tilbakekopling til maleriets kunstneriske tradisjon, hvor kunstneren bestemmer bildets form og stil snarere enn kameraets maskinelle blikk, som han uttrykker det i artikkelen “Digital Cinema”.

Manovichs perspektiv på digitale medier som en tilbakekopling til en tid når kunstneren er den ubestridte skaperen av verket siden det er manuelt lagd, for eksempel i maleriet, er problematisk. Hans tekster om nye medier er iblant preget av en frigjøringsteologi for tilskueren såvel som produsenten. Når hvert bilde bygges opp fra grunnen er det igjen fantasien og det frie valget som former verket, mens det i filmen var den fotografiske avbildningen og den automatiserte bevegelsen som styrte lesningen. Dette gir Manovichs medieteorí en dimensjon hvor mennesket er atskilt fra teknikken, istedet for at de forstås som integrerte forutsetninger for hverandre. Riktignok påpeker Manovich at de spill og miljøer som utgir seg for å åpne for frie valg i virkeligheten er programmert av noen, men det virker som at man med denne innsikten kan omgå de disiplinerende funksjoner som finnes i teknikken. Dessuten er hans skillelinje mellom filmen og computermediene for absolutt i dens forutsetning at all film innsplitt på digital vei potensielt kan bygges om og derfor tilhører maleriets modus.

Det er den skiftende sammenstillingen av bildene fra utvalgte steder som bærer filmen *Texas*. Denne filmen er en database som består av 425 tagninger fra Riga, Berlin, Los Angeles, Osaka, Tokyo, Sao Paolo og Buenos Aires, som ordnes i henhold til programmerte parametre utenfor brukerens kontroll, og er forskjellig ved hvert gjennomsyn. Disse opptrer i sin tur sammenkopleet med en database med musikk og en tekst som forteller en historie. Parametrene for mykvarens sammenstilling av tagningene og musikken bygger på inndelinger i typer av rom, som byens offentlige rom, hjemmet, offentlige roms interiører, etc. Selv om de valgte byene, et utvalg sikkert motivert av Manovichs globalt omfavnende foredragsturnee, ofte har sine filmiske fetisjer og kjente monumenter, har Manovich valgt å filme dem slik at de bare iblant er tydelig gjennkjennelig. Dette er for å skildre den globale byen, hvor likretningen ikke lenger gjør det mulig å bestemme i hvilken verdens del man befinner seg, i alle fall ikke i et lite digitalkameras nær-synte utsnitt.

Dermed utvikler filmen Manovichs idé om databasen som den dominerende kulturelle formen i vår tid. Eksisterende, lagrede bilder og former kombineres i stadig nye sammenhenger, og det ene gjennomsynet av filmen er ikke det andre likt. Dermed bryter filmen med den kanskje viktigste nyvinningen med filmens og grammmofonens oppkomst: At identiske gjentakelser av lyd og bevegelige bilder for første gang blir mulig i menneskehetens historie. Hvor konsertfremførelsen eller tea-



the Cold War era on Earth in the age of global consensus.

Besides *La jetée*, in *Mission to Earth* one finds references to the no less canonical *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965). In Manovich’s film, the reporter from Alpha 1 comes to earth in a time of interesting changes before the fall of the Eastern block, and returns home after the end of these processes when there is nothing more to report. The main character Lemmy Caution in *Alphaville* came as a reporter from the paper *Figaro-Pravda* to the city ruled by the computer in a time when the East and the West had been reunited, and discovered a totalitarian society at the end of the cold war. This is why Godard 25 years later describes the reunification of Germany in part as a continuation of the topic of *Alphaville* in his film from 1990, *Allemagne 90 neuf zéro*. A similar criticism of the ideology of consensus with globalization shapes both Godard and Manovich’s films, but as a vision of the future in *Alphaville* and retrospectively in Manovich.

The reporter from Alpha 1 also has autobiographical features, as Manovich in his texts often claims how his move from the USSR to the US was like coming to another planet. One should perhaps also see the attitude of resistance of the middle-aged painter, “from a previous Soviet satellite state” and with whom the reporter from Alpha 1 starts a love affair, in this light. Manovich’s view of the digital film, the “soft cinema”, is as a reorientation towards the artistic tradition of painting, where the artist forms the image rather than the machine vision of the camera, as he states in his article “Digital Cinema”.

Manovich’s understanding of digital media as a link back to a time when the artist is the undisputed creator of the manually produced artwork, e.g. the painting, is problematic. His writings on new media are often informed by a theology of emancipation for the producer as well as for the user. When every image is again constructed artisanally from the beginning to the end, fantasy and free choices shape the work, whereas in cinema, the photographic reproduction and the automatic movement determine the reading of the work. This invests Manovich’s media theory with a dimension in which the subject is separated from technology, instead of seeing the two as integrated conditions. Although Manovich notes how the games and environments that appear to be open for free interaction and navigation always are programmed by someone, it seems that the awareness about these disciplining processes in technology can subvert their ideological positions. Besides, his line of demarcation between cinema and computer media is too absolute, as becomes clear in the claim that every image shot with digital video already potentially could be submitted to operations that belong to the mode of painting instead of cinema.

The city as database

The ever-changing composition of the images from a selection of cities is the driving force of *Texas*. This film is a database consisting of 425 shots from Riga, Berlin, Los Angeles, Osaka, Tokyo, Sao Paolo and Buenos Aires that are organized according to a set of parameters outside of user control. This makes the film different with every screening. The visual shots are connected to a music database and a spoken narrative. The parameters for the software montage of images and sounds are organized around categories of urban space, as the public space of the city, the private space of the home, the interiors of public buildings, etc. Even if the chosen cities, a selection motivated by Manovich’s global lecture tours, have their cinematic fetishes and famous monuments, Manovich has carefully chosen to frame the images so that they are only easily identifiable at specific moments. This aims to depict the global city in which uniformity no longer makes it possible to distinguish in which part of world one is set, and is in part caused by the myopic framing of the digital camera.

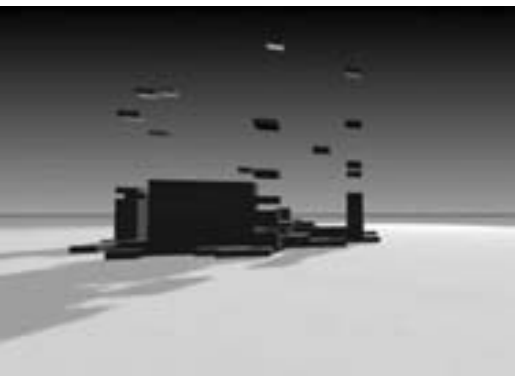
Texas expands on Manovich’s view of the database as the dominant cultural form of our age. Pre-existing, stored images and forms are combined in ever-new constellations, and one screening of the film is never like its previous screening. Consequently, *Texas* breaks with what was

terforestillingen alltid inneholder et nytt aspekt i at den ene fremførelsen skiller seg fra den andre, er det lagrede programmet i prinsippet identisk hver gang det spilles opp. Ved første impuls kan dette høres ut som en steril gjentakelse, en trøtt gjenkomst av det samme. Men repetisjonen innebærer alltid noe nytt, siden tilskueren og tilhøreren ved gjentagte oppspillinger kan forutfatte hva som skal komme. I bekræftelsen av at disse forventningene innfris, eller i konstateringen av at de ikke stemmer, legges en ny dimensjon til i hver oppspilling. Erindringen av programmet utvikles og forandres ved hver oppspilling, og dette gjør at minnet gjennom å arbeide med gjenkallelsen av tidligere oppspillinger også arbeider framover i tid i forutfattelsen av hva som skal komme. Bernard Stiegler har formulert denne dimensjonen i tidsobjektene i lyd- og bildeagringsens tidsalder i *La Technique et le temps III; Le temps du cinéma et la question du mal-être* (2001).

Denne visjonen av den moderne byen likner den som torføres av William J. Mitchell i hans bok *City of Bits* (MIT 1995). Ideen fra Mitchell’s bok om at byens fysiske dimensjoner har mistet sin betydning i computerens tidsalder og fremst eksisterer i en virtuell form, stemmer overens med Manovichs urbanitet slik den er presentert i *Soft Cinema*. Mitchell skriver om at handling av varer foregår på nettet, at kunstgalleriet simuleres på ulike hjemmesider, at alle fysiske institusjoner har blitt bygd opp i virtuell form på internet. Selvsagt har ikke denne spådommen slått til, og man erfarer idag en langt mer kompleks interaksjon mellom navigeringen på nettet or orienteringen i det fysiske byrommet. Det er likevel en “City of Bits” vi blir presentert for, siden *Texas* er konstruert av senvenser fra byer i forskjellige verdensdeler som settes sammen på ulike vis ved hvert gjennomsyn. Den globale byen i *Texas* er derfor gjenstand for kontinuerlige oppdateringer i digital form som byplanleggingen i dataspillet *Sim City*.

Man tenker lett på denne visjonen av byen som radikalt ny i computerteknikkens tidsalder, men computeren er ikke det første mediet som har egnet seg til simulasjoner av byen. Filmmediet har alltid simulert byer på et liknende vis, gjennom at ulike tagninger har blitt satt sammen til en virtuell by hvor intressante transportstrøkninger er eliminert og hvor tagningenes rekkefølge bare i unntakstilfeller gjenspeiler en hensiktsmessig progresjon gjennom det fysiske byrommet. Teknikken er altså langt fra ny, og Manovich knytter også i sin kommenterende tekst an til den filmgenren som sterkest er forbundet med disse teknikene, bysymfonien. Det mest berømte eksempelet på en by som helt er bygd på kinematografiske grep er *Mannen med filmkameraet* (*Tjelovek s kinoapparatom*) av Dziga Vertov fra 1929, siden innspillingen ble gjort i mange byer som i montasjen skaper en helt ny urban konstruksjon. Men enhver by er på film en konstruksjon av montasjen, og ethvert forsøk til å gå tilbake til den fysiske byen fører umiddelbart til villfarelser og lange transporttrekninger.

Tross at filmen *Texas* er forskjellig ved vært gjennomsyn og at den kanskje sikter på å bygge opp den helt abstrakte globale byen, er det slående hvor betydningsfullt det indeksikalske aspektet er også i denne filmen. Som tilskuer bestreber man seg hele tiden på å kjenne igjen hvilken by som vises i de tre – fire bilderutene på skjermen. Man leter etter spor og tolker indisier som på et åsted for en forbrytelse, som Walter Benjamin engang uttrykte seg om Eugene Atgets fotografier. Den historiske inskripsjonen av et sted forblir den sentrale monumentale kraften og behandlingen av *Texas* som den er det for så mange byfilmer. Den likner i dette henseende et detektivarbeid i byrommet som utføres i en annen kompilasjonsfilm; Thom Andersons *Los Angeles Plays Itself* fra 2003 som består av analyser av stedet for innspillingen av scener hentet fra 191 filmer som alle er spilt inn i Los Angeles. Det sterke forensiske, dokumenterende aspektet i *Texas* viser også at Lev Manovichs syn på at den digitalt innsplte filmen grunnleggende skiller seg fra den fotografiske er sterkt overdrevet. Det indeksikalske bildet, som så sterkt har preget teoretiske diskusjoner om fotografiet og filmen, er sentralt og kraftfullt også i miljøkarefilmen. Eller for å parafrasere medieforskeren Friedrich Kittler, “det finnes ingen Soft Cinema”.



the most radical novelty in the emergence of cinema and the gramophone: that the identical repetitions of sounds and moving images have become possible for the first time in the history of mankind. Whereas the concert or the theatre performance always entails a new aspect in that one performance always deviates from another, the stored program is instead in principle identical in every repetition. At first impression, this may sound like a sterile repetition, a tired return of the same. But repetition always entails something new, as the viewer or listener before repeated programs will anticipate what will come next. In the confirmation of these anticipations, or in the realization that they are not fulfilled, a new dimension is added with every listening or viewing. The recollection of the program is modified with every repetition, and this makes the recollection of previous encounters of the program also anticipate what will come next. Bernard Stiegler has analyzed this aspect of temporal objects in the age of sound and image storage in *La Technique et le temps III; Le temps du cinéma et la question du mal-être* (2001).

This vision of the modern city resembles the one proposed by William J. Mitchell in his book *City of Bits* (MIT, 1995). The idea that the physical dimensions of urban space has lost its meaning in the age of the computer and been eclipsed by a virtual form, goes well together with Manovich’s view of urbanity as it is presented in *Soft Cinema*. Mitchell claims that shopping today is net-based, the art gallery is simulated on web sites and that all physical institutions have been constructed in virtual form on the internet. Evidently, this prophecy has not become real, and one sees today a far more complex interaction between navigation on the net and orientation in the physical city space. *Texas* nonetheless presents a “City of Bits”, as it is constructed from sequences from cities in various parts of the world that are put together differently every time one sees it. The global city of *Texas* is consequently subject to recurrent updates in digital form just like the city planning in the computer game *Sim City*.

The general impulse is to think of this vision of the city as radically new in the age of computer technology, but the computer is not the first technology that has devoted itself to simulations of the city. The cinema has always simulated cities in similar ways, through the process of montage producing a virtual city where uninteresting transport sequences are eliminated and where the order of shots only in rare cases mirrors the physical progression through the cityscape. The technique is far from new, and Manovich links it in his commentary to the film genre that is closest associated with these techniques: the “city symphony”. The most famous example of a city uniquely constructed by cinematographic means is Dziga Vertov’s *Man with the Movie Camera* from 1929. The shooting of this film was made in many cities, upon which the montage performs a wholly new urban construction. But in a sense, every city in the cinema is a construction of montage, and every attempt to superpose it on the physical city inevitably leads one astray.

In spite of *Texas* being different with every screening, and in spite of its aims to build the totally abstract global city, it is striking how important the indexical aspect becomes in this film as well. The viewer continually makes the attempt to recognize which city is shown in the three or four windows in the frame. One looks for clues and traces just like in a crime scene, as Walter Benjamin once claimed about Eugene Atget’s photography. The historical inscription of the place remains the central monumental drive for *Texas*, just as for so many other films about urban space. In this respect, and in this only, it resembles the detective work in the city space that characterizes another compilation film - Thom Anderson’s *Los Angeles Plays Itself* from 2003. This almost three-hour-long film consists of analyses of places for shooting scenes from 191 films that all are shot in Los Angeles. The strong forensic and documenting aspect of *Texas* shows that Lev Manovich’s view that the digitally shot film is deeply separated from the photographic film mode is strongly exaggerated. The indexical image, this key concept for theoretical discussions on photography and cinema, is vital and forceful also in the software cinema. Or to paraphrase the media scholar Friedrich Kittler: “There is no soft cinema.”



Om konsthistorien som nytta och nackdel för livet

Av Sven-Olov Wallenstein

Resistance is useless. You will be assimilated.
Borgernas motto i Star Trek

Vid början av det moderna genombrottet uppmanar oss Nietzsche att ställa frågan om vilken mening historien har för oss – är den till nytta el-ler skada, *Nutzen* eller *Nachteil*, för livet? Förmår en kultur som förstår sig själv i termer av bevarande och historiserande öppna en framtid, eller är den dömd att för evigt vända sig bakåt, att *leva baklänges*?

Nietzsches situation i den tyska 1800-talskulturen är förvisso inte den samma som vår idag, men på vissa plan finns likheter, inte minst vad gäller vårt förhållande till den modernism som Nietzsche var med om att initiera. Hans tredelning av det historiografiska projektet i en *monumen-tal, antikvarisk* och *kritisk* historieskrivning kan på så sätt också vara relevant för vår tid. Man bör hålla i minnet att dessa tre varianter i sig är kluvna i en negativ och en positiv del, och att det för Nietzsche ingalunda handlar om att välja bland dem: i den monumentala historien hittar vi det förlflutna som en modell för handling, stordåden som inspirerar oss och pekar hän mot en lika storslagen framtid, men också den negativa varianten som dömer oss till ett evigt epigoneri och till fadda upprepningar av en förgången och ouppnåelig storhet; den antikvariska histo-rien erbjuder oss ett ”hem” i det förgångnas outtömliga rikeedom på de-taljer och visar att all den tid som flytt trots allt är värd att bevaras, men riskerar omvänt att blockera vår framtid, eftersom allt av värde finns i de spillror vi råddar undan tidens förgörande makt; den kritiska histo-rien föds ur vår egen tids nöd, ur ett behov av att förkasta det förlflutna, men kan samtidigt leda till att vi förnekar den tradition vi ofrånkomligen härrör från, och till ett abstrakt moraliserande som ”ser det goda men inte gör det”, till ett uppfinnande av en ”andra natur” som alltid är mer kraftlös än den vi är del av (även om, som Nietzsche påpekar, det finns en tröst i att varje första natur alltid en gång var en andra...).

Nietzsche vill nu inte få oss att tro att någon av dessa modeller har ett självklart företräde; snarare gäller det att finna en gemensam rot för historicitetens olika former som samtidigt lämnar framtiden öppen, att injicera den dos av ”aktiv glömska” som vår epok kräver för att kunna gå framåt: att ”verka otidsenligt – det vill säga mot tiden och därmed på tiden och förhoppningsvis till förmån för en kommande tid”.¹ Om vi överför detta resonemang till vår tid och till frågan om modernismens historia, kunde vi säga att varje försök att skriva 1900-talets konsthis-toria som gör anspråk på något mer än ett antikvariskt intresse, ett ste-riilt *wie es eigentlich gewesen*, måste inte bara förbli utan också po-sitionera sig som en partsinlaga – det måste, för att anknyta till Nietzsche terminologi, kombinera det kritiska och det monumentala skrivsättet, och projicera möjliga framtider. Eller för att uttrycka det i termer av det alternativ som en gång föreslogs av Manfredo Tafuri i hans analyser av den moderna arkitekturen, men på ett sätt som måste överskrida hans intentioner: vi måste se förhållandet mellan en ”operativ” och ”histo-risk kritik” som något mer än bara ett *val*. Med operativ kritik menar Tafuri en analys som genomsöker historien på jakt efter estetiska nor-mer och försöker föregripa framtiden, som ”projekterar den förlflutna historien genom att projicera den mot framtiden.”² Motsatsen vore en ”historisk kritik”, vars syfte är att bryta med den arkitektoniska ideolo-gin och dess falska medvetande, det vill säga att fungera som en de-mystifiering. Historikerns uppgift blir för Tafuri att formulera problem, inte att finna nya lösningar som alltid tvingas instrumentalisera studiet av historien. Men oavsett den kritiska potentialen i Tafuris begrepp, inte minst om man ser dem som ett korrektiv mot de propagandistiska versioner av modernismen som konstruerats av tidigare historiker, är frågan om inte också denna motsats måste relativiseras, inte minst för

att den polemik som omgav modernismens slut och framträdandet av det ”postmoderna” (där Tafuris verk mot hans egen vilja kom att utgöra en väsentlig förutsättning) i sin tur sjunker bort från vårt historiska nu och måste börja historiseras.

Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, för-fattad av Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois och Benjamin H D Buchloh är ett i denna mening på en gång monumentalt och kritiskt försök att gripa hela 1900-talets utveckling på den mest sofistikerade teoretiska och kritiska nivån.³ Boken är författad av fyra tongivande kri-tiker, vilka alla varit avgörande för att forma de senaste decenniernas konstdebatt, framför allt genom sitt arbete med tidskriften *October*, och man kan utan tvekan se den som ett försök att summera och syn-tesisera ett visst sätt att skriva konsthistoria. Men i samma ögonblick blir den också något av ett *avsked* till en epok, till en viss modell för konstens kritiska potential, kanske också till ett visst att tänka histo-rien, vilket ger den en problematisk relation till nuet och än mer till en eventuell ”kommande tid”.

De teoretiska influenserna är väletablerade, och konsterken läses genom Freud och Lacan, Adorno och Frankfurtskolan, Barthes och en lingvistiskt influerad strukturalism, Derrida, Foucault etc. För den som önskar sig en traditionell konsthistoria baserad på stilar och/eller bio-grafier och känner ett instinktivt motstånd mot dessa typer av teorier måste läsningen av dessa 704 täta sidor te sig som en hart när över-stiglig uppgift, och en hel del lika negativa som förutsägbara recensio-ner har inte heller saknats. För att bara ge ett exempel, Eric Gibson i *Wall Street Journal*, som inte tvekar att ta de oskyldiga barnens parti: ”Det är motbjudande att tänka sig att en bok som denna kan komma att användas i klassrummen och tvingas på unga sinnen med föga eller ingen bekantskap med konsthistorien. Så jag har ett tips för föräldrar till high school-studenter: ta reda på om det college ditt barn söker till planerar att använda *Art Since 1900* i sina kurser i konsthistoria. Om så är fallet, sök någon annanstans”.⁴ De flesta sådana invändningar är gi-vetvis poänglösa – det tjänar föga till att anklaga författarna för att utgå från just de teoretiska positioner som de själva utvecklat och försvarat under decennier, för vad skulle de annars göra? Överge dem? Att denna typ av populistiska ”analyser” dessutom gärna garneras med olika ut-fall med ”fransk filosofi” och dylikt är knappast förvånande, utan tillhör den obligatoriska repertoaren i den typ av halv- eller obildad kritik som under de senaste åren förespråkas av många intellektuella med ymniga referenser till okränkbara värden som läsbarhet och sunt förnuft.

Men låt oss lämna dumheten åt sig själv, den klarar sig utmärkt på egen hand. Betydligt mer meningsfullt är att värdera ett försök som *Art Since 1900* på dess egna premisser, det vill säga att fråga vilka insikter som författarnas val av perspektiv möjliggör, vad deras verktyg faktiskt åstadkommer, men också lika mycket vad som därmed utesluts. Ty det finns inga skäl att okritiska acceptera de preferenser som författarna ger uttryck för, utan tvärtom flera anledningar att ifrågasätta deras ka-nonbildning, inte för att den *i sig* är fel och borde ersättas av någon *annan* kanon (vilket ju knappast vore ett framsteg), utan för att den ofta tenderar att misskänna sig själv och göra sina egna historiska ”mo-ment” till absoluta rättesnören, i detta fall framför allt 60-talets avant-garde som det tog form i minimalismen och konceptkonsten, och där-med sitera vår egen samtid – och än mer vår framtid – som ett passivt eko, en kapitulation eller rentav ett förräderi. Kort och gott, det kanske hade behövts mer av Nietzsches misstanke mot historiens tyngd, mer *aktiv glömska* – vilket ingalunda är det samma som en *passiv minnes-förlust*, utan framför allt en insikt i att de teoretiska modellerna alltid måste göras om på nytt och inte kan övertas i befintligt skick, om histo-rien ska vara till ”nytta för livet”.

Förvisso finns det många lakuner som bör påtalas. Den utomeuro-peiska konsten lyser med sin frånvaro, också den mesta konst som står närmare den populärkulturella sfären, och för den som vill göra en statistisk över könsfördelning är boken gefundenes fressen. Det råder ingen tvekan om att *Art Since 1900* är en bok som förbli inom

en strikt kanon som kunde definieras som en *postmodern omläsning av modernism*, och även i detta avseende är den ibland *mer* selektiv än andra sådana framställningar. Givet *October*-gruppens tydliga ut-veckling är detta knappast förvånande, och trots allt finns det i grunden något reaktivt i att anmärka på det som inte finns. Andra skribenter är mer lämpade att skriva andra historier, och det viktiga är inte vad som inte finns i boken, utan vad de gör med vad som faktiskt finns där.

Boken inleds med att de fyra författarna presenterar sina infallsvink-lar: psykoanalys, socialhistoria, strukturalism och dekonstruktion. Tex-terna är anonyma, men givet författarnas tidigare publikationer är det inte svårt att se att de i tur och ordning är skrivna av Foster, Buchloh, Bois och Krauss. Att redan denna uppdelning medför tydliga divergen-ser, som sedan fortplantas genom hela boken, behöver knappast påpe-kas. Boken är å ena sidan uppbyggd på ett strikt linjärt sätt som en serie individuellt skrivna minniessår, varav de flesta utgår från ett visst år eller ett kronologiskt utsnitt – 107 avsnitt, där de senaste decennierna får en mer sporadisk och problematisk täckning. Varje essä tar sin utgångs-punkt i en speciell händelse, ett konstverk, en utställning, en teoretisk text etc, men vi leds snabbt via ständiga korsreferenser till andra år där samma teman eller begrepp dyker upp, och boken kommer därigenom mer att likna ett nätverk, en tabulatur eller ett rum av logiska permuta-tioner – ett slags ”hypertext”, som det sägs i inledningen – än en berät-telse från A till Ö. Detta har säkerligen att göra med en misstänksam-het mot den traditionella konsthistoriens historicism och auktoritativa berättartekniker, och resultatet blir en framställning där de klassiska ”enheterna” (en individ eller en grupp, med sina efterföljande fögre-ningar) träder tillbaka till förmån för labyrintisk framställning – men man misstänker också att denna variabla form, som tillåter läsaren att gå in i princip var som helst och skapa sin egen färdväg, kan bero på en svårig-het att foga samman författarens olika perspektiv till en helhet. Den ”di-alogiska” historia som därmed skapas har sina poängar, i och med att samma skeende belyses i olika, ibland motsägande, perspektiv (ibland finns också en kronologisk förvirring, där viktiga händelser dyker upp i textavsnitt tillägnade senare eller tidigare perioder). Inte alltså inställer sig känslan av man läser självständiga och elegant avrundade essäer, var och med sin egen logik, och där författarna snarare eftersträvar ef-ter att skapa kontrast mot det föregående och efterföljande än att binda samman avsnitten till en helhet. Denna kompositionsprincip med alla sina för- och nackdelar hade emellertid blivit än mer produktiv om de olika bidragen hade haft en tydligt markerad avsåndsåre istället för att som nu presenteras närmast anonymt, vilket snarare tycks arbeta med den motsatta principen om en enda auktoritativ berättarröst – författar-na till varje avsnitt identifieras med initialer i innehållsförteckningen till varje decennium, men inte i den övergripande innehållsförteckningen, inte heller i de enskilda avsnitten.

Ett djupare problem – men som givetvis inte bara eller ens primärt ska uppfattas ett problem, utan snarare som en resurs *för* denna typ av teoretiskt orienterad konsthistoria – är hurvida dessa fyra ”teore-tiska modeller” är analytiska *verktyg*, eller i grunden snarare estetiska *ideal* som vägleder historieskrivningen på ett normativt sätt. Fosters inledande essä visar elegant hur psykoanalysen i olika faser, från den tidiga modernismens primitivistiska och koloniala fantasier via surrea-lismen och fram till den abstrakta expressionismen kunnat fungera som en motbild till lästa modeller för subjektivitet och produktion. Men sam-tidigt har den också kunnat mobiliseras som ett analytiskt vapen mot just dessa fantasier, inte minst i 70-talets feministiska kritik mot den ”visuella lusten” och dess föregivna neutralitet (som ironiskt nog här får representers av Lynda Benglis annons från 1974 i *Artforum*, som var ett av skälen till den splittring av redaktionen som sedan gav upphov till *October*...).⁵ I sista hand”, skriver Foster, ”gör vi bästa i att hålla fast vid ett dubbelt fokus: att se psykoanalysen historiskt, som ett objekt i ett ideologiskt fält som det ofta delar med den modernistiska konsten, och applicera den teoretiskt som en metod för att förstå relevanta aspekter av denna konst. Detta dubbla fokus tillåter oss att kritisera psykoanaly-

sen samtidigt som vi använder den” (21).

En liknande dubbelhet finns i Bois inledning om strukturalism och formalism, som landar i en tämligen modest position. Bois visar väl det komplexa i denna tradition, som oscillerar mellan en begränsad ver-sion, som vi finner i traditionen från Fry och Bell, och som vidareförs av den sene Greenberg, och en utvidgad version, som stammar från den ryska formalismen och passerar genom Brecht och Barthes. Men icke desto mindre, noterar Bois, kommer den formalistiska inställningen att privilegiera vissa typer av verk som själva blivit ”formalistiska”, men den här föga att säga om andra, till exempel de som blir centrala i den psykoanalytiska diskussionen. Metoden ger lysande resultat i analyser av kubismens kollage, av Malevitj, Mondrian och andra för vilka sofis-tikerade manipulationer av konstnärliga tecken står i centrum, men den ”försätter en inre koherens hos det corpus som ska analyseras”, och därför ”ger den bäst resultat när den appliceras på ett enda objekt eller en serie som förblir begränsad”. Sådana förutsättningar, medger Bois, har förvisso i grunden ifrågasatts av ”postmodernismen” och hela utvecklingen från 60-talet och framåt, men metodens ”heuristiska potential” vad gäller ”modernismens kanoniska ögonblick behöver inte avvisas” (39). Formalismen förefaller därmed död både som konst-närligt projekt och analytisk metod när det gäller samtiden, men – i en gest som nu definitivt verkar klippa banden till både Brecht och Barthes – den kan med fördel vändas bakåt mot det förlflutna, vars ”dokument” nu, med en term som Bois hämtar från Alois Riegl men som i samman-haget får en viss melankolisk aura, framstår som ”monument” (35).

Benjamin Buchlohs inledning är den som tydligast poängterar denna dubbelhet i teori:n å ena sidan medger han att en socialhistorisk analy-s i många fall blir ”inkongruent eller oförenlig med de strukturer och mor-fologier som är förhånden” (31) och att den politiska måttstock som an-läggs i grunden lika blir mycket en värdering, och rentav en moraliseran-de sådan, som en analysmetod. Om konstens sociala historia ”baserade sitt estetiska omdöme på politisk solidaritet och klassallianser, skulle den ofrånkomligen endast kunna finna ett fåtal heroiska figurer där en sådan korrelation mellan klassmedvetenhet, praktik och revolutionära förbindelser skulle kunna bekräftas” (26). Likväl gäller att den konst som för Buchloh driver utvecklingen framåt är den som ”ersätter originali-tet med teknisk reproduktion”, som ”förstör verkets aura och den kon-templativa formen av estetisk upplevelse” (25), och förhållandet mellan dessa två påståenden skapar en ständig spänning i hans analyser.

Krauss’ ”poststrukturalistiska” analysmodell fokuserar på strategier som undersöker den estetiska institutionens gränser, ramen med alla dessa fysiska och diskursiva implikationer, där Foucaults analyser av diskursens ”ordning” och Derridas ”parergonala” logik kan sättas i spel på ett sätt som ingalunda endast bryter sönder den estetiska autonomi-n, utan fattar den som ett resultat av ett arbete på och med dessa gränser (vilket är det direkta ämnet för Derridas berömda essä ”Parer-gon”, som tematiserar ramens funktion i Kants *Kritik av omdömeskraf-ten*, där den estetiska autonomin får sin första teoretiska formulering). På samma sätt som i de tre tidigare modellerna finns här en implicit kanon av konstnärskap och verk – först klassikerna från 60-talet: Bu-reners reduktion av måleriet till absolut uttryckslösa element som inter-venerar i stadsrummet, Broodthaers fiktiva museum, Smithsons ”Icke-platser” som leker med det naturhistoriska museets retorik etc, och sedan det sätt på vilket dessa strategier repeteras och omfunktioneras i ”appropriationens” (Sherman, Levine etc) medie- och bildkritiska fas, där ramen snarare utgörs av en värld alltigenom saturerad av bilder, där ”simulakret” blivit till natur – ”under varje bild finns alltid en annan bild”, som Douglas Crimp formulerade denna belägenhet i sin inflytel-serika essä och ”Pictures” från 1979.

Det finns många sätt att läsa *Art Since 1900*: man kunde testa att i ett svep läsa alla essäerna av en viss författare och på så sätt få fyra personliga berättelser, eller leta sig fram via korsreferenserna för att följa ett mediums, fotografiet, måleriet, skulpturens etc, historia, eller orientera sig med hjälp av ett eller flera begrepp för att erhålla en his-

Opposite page top:
Lynda Benglis, Untitled, 1974 (detail)

Opposite page bottom:
Guy Debord and Asger Jorn, page from *Mémoires*, 1959

On the Uses and Disadvan-tages of Art History for Life

By Sven-Olov Wallenstein

Resistance is useless. You will be assimilated.
Motto of the Borg in Star Trek

On the Uses and Disadvan-tages of Art History for Life

By Sven-Olov Wallenstein

Resistance is useless. You will be assimilated.
Motto of the Borg in Star Trek

On the Uses and Disadvan-tages of Art History for Life

At the inception of the modern breakthrough Nietzsche exhorts us to ask the question of what type of sense history can have for us – is it useful or disadvantageous, *Nutzen* or *Nachteil*, with respect to life? A culture that increasingly understands itself in terms of preservation and historicizing, is it capable of opening up a future, or is it forever doomed to look back, to *live backwards*?

Nietzsche’s situation at the end of German 19th century culture is undoubtedly not the same as our situation today, but there are certain similarities, not least concerning our relation to the Modernism that Nietzsche himself took part in initiating. His tripartite analysis of historiography as *monumental, antiquarian*, and *critical* is in this sense relevant also for us. We should bear in mind that all of these three forms are themselves divided into a negative and a positive version, and that Nietzsche by no means wanted to make a choice between them: within monumental history we encounter the past as a model for action, the great deeds that inspire us and point toward an equally glorious future, but also the negative version that condemns us to the status of eternal epigones and to bleak repetitions of a past and unattainable greatness; antiquarian history offers us a home in the infinite richness of details in the past, and it shows us that time lost in spite of everything is worth preserving, but inversely it risks blocking our future, since all that is valuable resides in those shards that we have rescued from the ravages of time; critical history is born out of the need of our time, out of an urge to reject the past, but it can also lead to a denial of that very tradition that is our inescapable heritage, and to an abstract moralizing that “sees the good but does not do it,” to the invention of a “second nature” always more powerless than the one of which we are part (even though, as Nietzsche remarks, there is always comfort to be had in the fact that any first nature always at one point in time was a second one...).

Now, Nietzsche does not want us to think that any of these models would have an obvious priority; the issue is rather to unearth a com-mon root for all the forms of historicity that still leaves the future open, to inject the dose of “active forgetfulness” that our epoch needs in or-der to move ahead: to act “untimely – that is to say, acting counter to our time and thereby acting on our time and, let us hope, for the benefit of a time to come.”¹

If we transfer this argument to our present and to the history of Mod-ernism, we could say that any attempt to write the history of 20th cen-tury art that lays claim to being of more than an antiquarian interest, a sterile *wie es eigentlich gewesen*, needs not just to remain but also to position itself in a partisan way – it must, to use Nietzsche’s terminol-ogy, combine critical and monumental writing modes, and project possi-ble futures. Or to state this in terms of the alternative once proposed by Manfredo Tafuri in his analysis of modern architecture, although in a way that has to go beyond his intentions: we must see the relation be-tween “operative” and “historical” criticism as something more than a mere *choice*. Operative criticism for Tafuri means an analysis that scans history for aesthetic norms and that wants to anticipate the fu-ture, that “turns past history into a project by projecting it onto the fu-ture.”² The opposite would be a “historical criticism” whose aim it is to disengage from architectural ideology and its false consciousness, i.e. to act as a demystification. The task of the historian for Tafuri becomes to formulate problems, not to invent new solutions that are always forced to instrumentalize the study of history. But regardless of the critical potential of Tafuri’s concepts, above all when one sees them

in opposition to those propaganda versions of Modernism that were created by earlier historians, the question remains whether this op-position too does not need to be relativized, not least since the polemik surrounding the end of Modernism and the emergence of the “Post-modern” (where Tafuri’s work against his will own came to constitute an important precondition) now in its turn recedes from our historical present and must itself be historicized.

Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, co-authored by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H D Buchloh is an at once monumental and critical attempt to survey the whole of 20th century art on the most sophisticated theoretical and critical level.³ Written by four of the most prolific critics today, all of which have been decisive in setting the agenda of art criticism during the last decades, above all in their collaborative work with the jour-nal *October*, it can no doubt be seen as an attempt to summarize and synthesize a certain way of writing art history. But at the same time it also becomes a *farewell* to an epoch, to a certain model for the critical potential of art, and maybe also to a certain way of thinking history, all of which gives the book a problematic relation to the present, and even more so to a possible “time to come.”

The theoretical sources are by now well established, and the art-works are read through Freud and Lacan, Adorno and the Frankfurt School, Barthes and a linguistic structuralism, Derrida, Foucault, etc. For anyone looking for a traditional art history based on styles and/or artist biographies, reading these 704 dense pages must seem like an almost impossible task, and there have indeed been reviews just as negative as they are predictable. To cite just one example, Eric Gibson i *Wall Street Journal*, who does not hesitate to call upon the innocent children: “It’s appalling to think that a book like this may enter class-rooms and inflict itself on young minds with little or no acquaintance with art history. So I have a suggestion for parents of high-school stu-dents: Find out whether the college that your child hopes to attend plans to assign *Art Since 1900* in its art-history courses. If so, apply else-where.”⁴ Most such criticisms are of course pointless – it makes little sense to accuse the authors of basing their work on those theoretical positions they themselves have developed and defended for decades, for what else should they do? Abandon them? That this type of populist “analyses” moreover tend to be garnished with different assaults on “French philosophy” and the likes should come as no surprise, in fact it belongs to the obligatory repertoire in that type of half- or uneducated criticism that has been advocated in the last years by many intellectu-als with abundant references to inviolable values like readability and common sense.

But let us leave stupidity to itself, it will no doubt get by on its own. More to the point would be to evaluate an attempt like *Art Since 1900* on its own premises, i.e. to scrutinize what kind of insights are made possible by the authors’ selection of perspective, what their tools in fact achieve, but also and just as much what is thereby excluded. For there is no reason to uncritically accept the preferences put forth, but in fact lots of reasons to question the canon that is construed here, not because it *in itself* would be wrong and ought to be replaced by some other set of *names* (which would hardly constitute progress), but because it tends to misinterpret itself and turn its own historical “mo-ments” into absolute values, in this case the avantgarde of the 60s as it was formed in Minimal and Conceptual Art, and thus tends to situate our own present – and even more so our future – as a passive echo, a surrender, or even a treason. In short, maybe what is needed is more of Nietzsche’s suspicion against the weight of history, more *active for-getfulness* – which is not the same as passive oblivion, but above all the insight that theoretical models need to be remade, and they cannot be handed down as is, if history is to be an “advantage for life.”

Indeed the book contains many lacunae that should be noted. Non-Western art is with few exceptions absent, which also applies to art that is closer to popular culture, and for anyone wanting to do statistics

of gender equity the book is gefundenes fressen. *Art Since 1900* no doubt remains within a strict canon that could be called a *postmodern rereading of Modernism*, and even in this respect it is *more* selective than many other such attempts. Taking the earlier development of the October group into account this is however hardly surprising, and at the end of the day there is something inherently reactive in complain-ing about what is *not* there. Other writers are more fit to write other histories, and the important is not what is not there, but what they do with what is in fact there.

The book sets out with four short essays defining each respective author’s approach: psychoanalysis, social history, strukturalism and formalism, and deconstruction. These essays are anonymous, but some familiarity with the authors’ earlier publications makes it rather easy to see that these essays are written by, in turn, Foster, Buchloh, Bois, and Krauss. It hardly needs pointing out that we already here find fundamental divergences that will resonate throughout the book. On the one hand, the book is structured in a strictly linear way, as a series of individually written mini-essays, most of which deal with a certain year – all in all 107 sections, where the last two decades are covered in a more erratic and problematic way. The essays start off from a specific event, an artwork, an exhibition, a theoretical text, etc, but through constant cross-references we are soon led to other years where the same themes or concepts surface, and in this the book becomes more like a network, a space of tabulation or of logical permutations – a kind of ”hypertext”, as the introduction says – than a story from A to Z. This no doubt has to do with a suspicion against the historicism of tradi-tional art history and its authoritative narrative techniques, and the result is a text where the classical ”units” (an individual or a group, and its subsequent ramifications) are displaced by a labyrinthine pre-sentation – but one may also suspect that this variable form, allow-ing the reader to enter at any point and create his own trajectory, to a certain extent results from the difficulty of integrating the authors’ different perspectives. This ”dialogic” history indeed has its strong points, in the way it returns to shed light on the same event from dif-ferent and occasionally conflicting vantage points (sometimes there is a chronological confusion, when important events are highlighted in sections belonging to earlier or later periods). Often one has the feeling of reading independent and well-rounded essays, each with a logic of its own, and that the writers have attempted to create a contrast to earlier and subsequent sections rather than to achieve a unity. This principle of composition, with all of its advantages and disadvantages, would however have been more effective if the contributions had been clearly signed, whereas the present semi-anonymous presentation rather seems to flirt with the idea of one single authoritative narrative voice – the authors of each section is identified with initials in the table of contents to each decade, but not in the general table of contents nor in the individual sections.

A more profound problem – which of course should not only, or even primarily, be construed as a problem, but more as a *resource* for this type of theoretically oriented art history – is whether these four ”theo-retical models” constitute analytical tools, or in fact function as aes-thetic ideals that guide the narrative in a normative fashion. Foster’s introductory essay show elegantly how psychoanalysis in its different phases, from the primitivist and colonial fantasies of early modernism through Surrealism and up to Abstract Expressionism has been able to work as a counter-image to closed models of subjectivity and pro-duction. But it has also been mobilized as an analytical weapon against these very fantasies, especially in feminist critique from the 70s against ”visual pleasure” and its alleged neutrality (ironically enough here epitomized by Lynda Benglis’s 1974 ad in *Artforum*, that was one of the rea-sons for the split in the editorial board that then give rise to *October*...). ”In the end,” Foster says, ”we do well to hold to a double focus: to view psychoanalysis historically, as an object in an ideological field often shared with modernist art, and to apply it theoretically, as a method to

There are many ways to read *Art Since 1900*: one could attempt to read all the essays by each writer, and create four personal narratives, or use the system of cross-references to follow the history of a certain



toria om konstnärliga ”problem”. Här ska jag inte försöka mig på någon av dessa uppgifter, vilka alla skulle vara mödan värda, utan bara göra några få nedslag, men som förhoppningsvis kan ge en föreställning om vad som är bokens styrka *och* svagheter. Den inleds med år 1900 – symboliskt nog året för publikationen av Freuds *Drömtydning*, vilket onekligen ger tyngd åt den psykoanalytiska dramatiseringen – och med avsnitt om sekelslutets Wien och den unge Matisse. Bakgrunden i 1800-talets utveckling lämnas i princip bort, vi placeras mitt i en historia i full utveckling och det är inte förrän vi når fram till första världskriget och kubismen som trådarna börjar flätas samman. Kubismen blir i framställningen till det prisma i vilket den tidigare utvecklingen bryts, och från den emanerar så olika rörelser som konstruktivismen och dadaismen, vilket undersöks i briljanta avsnitt av Rosalind Krauss, året 1907 och *Demoiselles d’Avignon*, 1911 och 1912 och kubismens utveckling, och av Hal Foster, 1913 och abstraktionens spridning i Europa, och 1914 och Tatlins konstruktioner och Duchamps readymade.

Den andra brännpunkten utgörs av konstruktivismen och dadaismen, där de semiotiska och strukturella analyserna av konstens tecken runt kubismen möter den industriella produktionens logik och ställs inför nya krav på politisk och social relevans, och där särskilt Benjamin Buchlohs diskussioner av Dada i Berlin och fotomontaget, av El Lissitzkys ”demonstrationsrum” och Schwitters *Merzbau* och av den nya sakligheten utgör viktiga noder i framställningen. Även om det här finns gott om exempel på konflikten mellan politisk och estetisk värdering, , som i fallet med den nya sakligheten, blir resultatet ändå högst produktivt, och visar på den socialhistoriska metodens potential. Bois täta analys av konstruktivism och debatterna kring komposition och konstruktion, och av passagen från konstruktivism till produktivism i tidigt ryskt 20-tal, visar också att motsatsen mellan socialhistorisk och formalistisk analys redan finns i materialet självt, och att den lika mycket är en tillgång för den kritiska reflektion som tränger tillräckligt djupt i materialet.

Det skifte som utgörs av det andra världskriget markeras i boken av ett första rundbordssamtal mellan alla författarna. Här kunde man trott att det tidiga avantgardets olika tendenser skulle ha förts samman till en mer syntetisk bild, eller åtminstone att de olika tolkningsmodeller som lanserats skulle ställts i tydlig kontrast mot varandra – men samtalet blir snabbt förvirrande, och det inriktar sig i huvudsak på den amerikanska efterkrigsreceptionen av europeisk modernism, vilket ger en tämligen skev bild

I avsnitten om efterkrigstiden blir tonen skarpare, historikerns distanserade tilltal övergår till kritik och polemik, och det är också här som författarna har sina egna teoretiska och politiska investeringar att försvara. Här finns också en del viktiga korrektiv till en gängse historieskrivning som tenderar att fokusera uteslutande på den amerikanska utvecklingen, inte minst Yve-Alain Bois avsnitt om Gutai-gruppen i Japan, den brasilianska konkretismen, den franska kineticismen och Fontanas och Manzonis sabotage mot modernismens hierarkier, och Hal Fosters bidrag om situationismen och den brittiska Independent Group.

Om tyngdpunkten i förkrigstiden ligger på de historia förvecklingarna runt kubismen och konstruktivismen, så ligger den under efterkrigstiden inte oväntat på 60-talet. Här vävs många trådar samman: en utveckling som leder från den senmodernistiska måleriets reduktion av illusionism och subjektivitet till en ny tingslighet och objektivitet; en ny uppmärksamhet på varans som ikonografi och fantasi; nya sätt att överskrida objektet inom performance och Fluxus; ”språkets inbrytande på målarduken”, för att använda Craig Owens berömda ord om Robert Smithson som en stenografisk sammanfattning av hela den utveckling som skulle leda till konceptkonsten, och där Bois essä om entropibegreppet utgör en briljant synoptisk överblick över många skenbart motsatta tendenser; en ny användning av fotografiet, både som föregivet neutralt och ”anti-estetiskt” representationsmedel och som en ny form av objektivitet (Bernd och Hilla Becher). Efter detta fyrverkeri klingar energin av: nedslagen blir färre under 70-talet, som i mångt och mycket framträder som ett sätt att systematisera och kon-

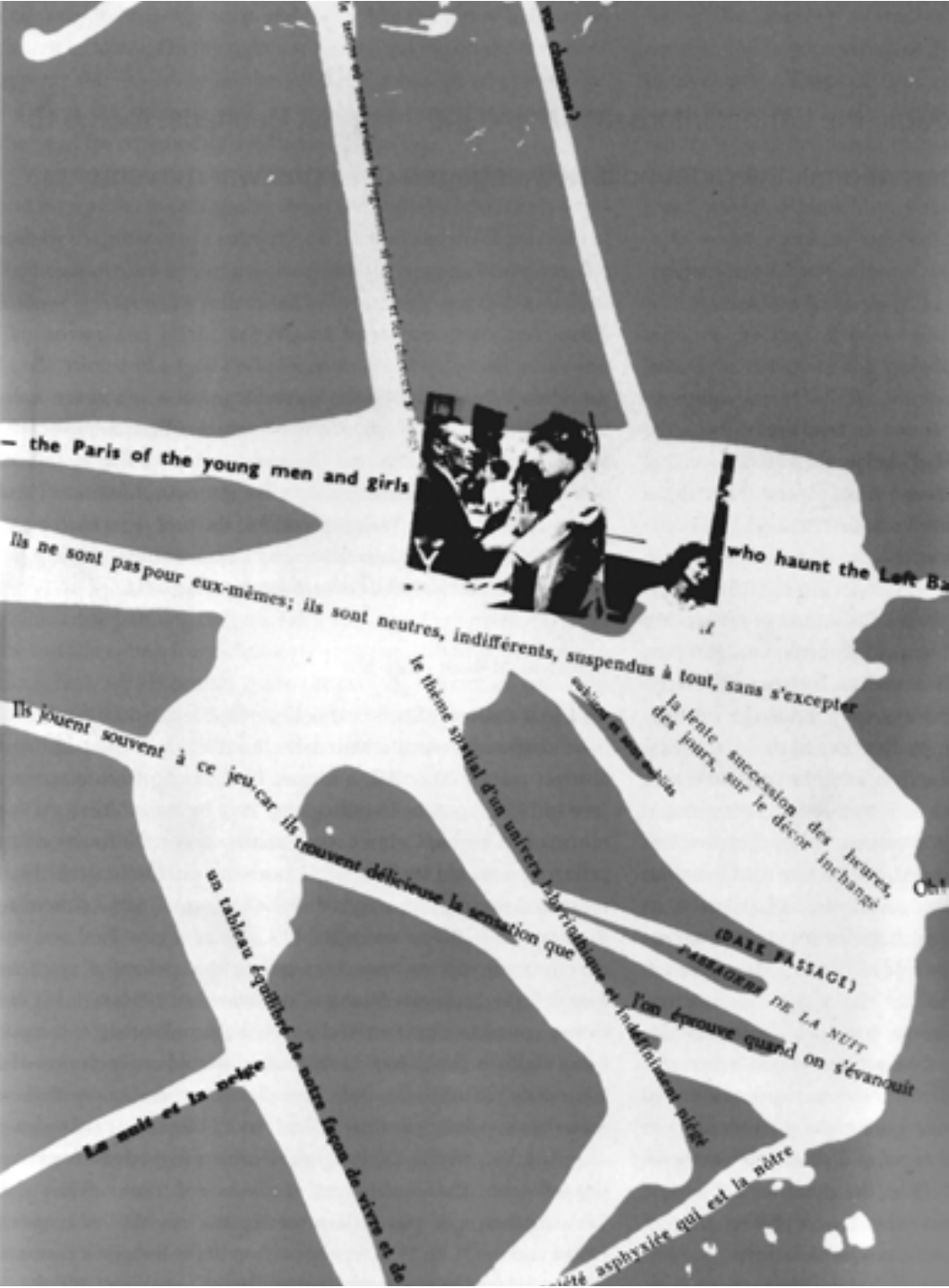
solidera det föregående decenniets landvinningar, och från och med 80-talet blir framställningen fragmentarisk och relativt godtycklig.

Här har jag bara kunnat ge en skissartad föreställning om de långa cykler och historiska rytmer som ligger till grund för framställningen. Många recensioner har påpekat viktiga lakuner i denna historia: så figurerar exempelvis de Chirico bara som en länk mellan futurismen och fascismen (Buchloh och Krauss, 96), Ecole de Paris lyser med sin frånvaro, en konstnär som Francis Bacon nämns bara *en passant* (Krauss, 424) etc etc. Förvisso är urval alltid en nödvändighet, och inga namn bör förbli sakrosankta, men här handlar alltför ofta om att vissa ideologiska premisser får styra framställningen. Så utelämnas exempelvis Picassos 20-talsklassicism på grund av att den är konstnärligt sätt ”reaktionär” och politiskt sett ”antidemokratisk” (Hal Foster, 284, och man känner här igen ett tydligt eko av Benjamin Buchlohs tidigare våldsamma kritik från sent av 70-tal av neoexpressionismen och trans-avantgardet), liksom de flesta av hans verk från 30-talet, som onekligen spelade en väsentlig roll för surrealismen och den abstrakta expressionismens födelse. Än mer förvånande är Rosalind Krauss tämligen brutala och summariska behandling av den abstrakta expressionismen, där endast Pollock och Newman får egna avsnitt. De Kooning dyker bara upp då och då i marginalen, och rörelsen i dess helhet beskrivs som ett till hälften romantisk, till hälften småborgerligt sticksår.

Det finns i framställningen en genomgående antipati mot en konst som vilar på det subjektiva och personliga, vilket kan vara ett helt rimligt *estetiskt* ställningstagande, inte minst för att det också delas av många (men ingalunda alla) av periodens konstnärer men käns något malplacerat när det gäller att skriva en *historia*.⁵ Så försvinner till exempel Robert Rauschenbergs ”combines” och silk-screenarbeten ur sikte, trots att Leo Steinbergs centrala teori om måleriets bildplan som ”flatbed”, som direkt utgår från Rauschenberg, lyfts fram som ett avgörande genombrott (Rosalind Krauss 442). Jasper Johns apostroferas å andra sidan för vara den som bryter med den abstrakta expressionismens naiva uppfattning om konstens direkta och språklösa karaktär.

Ännu mer tydlig blir denna anti-subjektivistiska och anti-estetiska tendens i fler av de avsnitt de författats av Benjamin Buchloh, där den förefaller bli till ett värdekriterium som också är direkt politiskt, och där det gäller att skilja det goda från det onda och fördela beröm och klander i efterhand, även om rågångarna blir svåra att upprätthålla. Redan i den metodologiska inledningen slås fast att dadaismens och konstruktivismens betydelse ligger i att de ”förstör” verkets aura och den kontemplativa formen av estetisk upplevelse, för att ersätta dem med ”kommunikativt handlande och förhoppningar om en simultan kollektiv perception”, under det den nya sakligheten omvänt beskrivs (i anslutning till Ernst Bloch) som ett uttryck för samtidens ”rablata småbourgeoisie”, och om också den hyllade massproduktion och industrialism så var det inte så mycket för att ”avslöja kollektivets nya ansikte” utan i syfte att ”kamouflera en utvecklad kapitalism” (204) och egentligen förbereda oss för fascismen. Efterkrigstidens konsumtions-samhälle, som framställs med Debords analyser av ”skådespelssamhället” som ledstjärna, leder däremot plötsligt till en omvärdering av just denna borgerliga subjektivitet och dess motsvarande offentlighet som det tidigare avantgardet så framgångsrikt detroniserat, och båda dessa tidigare obsoleta moment kan nu framstå som ett nödvändigt försvar mot kulturindustrins massiva attacker (se till exempel diskussionen av Marcel Broodthaers, 549).

Buchloh är den som tydligast driver en politisk linje där det gäller att skilja agnarna från vetet, och han är mycket riktigt den går längst i att fördöma samtiden. I takt med att vi närmar oss nuet blir urvalet förvisso betydligt mer impressionistiskt och löst motiverat, och det kan synas orättvist att ur dessa nedslag syntetisera fram en sammanhängande bild. En sådan fragmentering är utan tvekan ofrånkomlig, givet att vi inte kan historisera vårt eget nu på samma sätt som det nära förflutna, men det hänger också samman med en negativ syn på de sista decenniernas konst som alltmer tillåts diktera framställningen



medium, photography, painting, sculpture, etc, or orient oneself with the help of one or several concepts in order to create a history of artistic “problems.” Here I will not attempt any of these undertakings, even though they would all be worthwhile, instead I will just highlight a few sections although this might hopefully give a sense of both the strengths and the weaknesses of the book. It begins in the year 1900 – symbolically enough the year of Freud’s *Interpretation of Dreams*, which gives a certain weight to the psychoanalytical staging – with sections on fin-de-siècle Vienna and the young Matisse. The background in 19th century developments is pretty much left aside, we find ourselves in the midst of history in the making, and it is not until the first World War that the threads begin to interlace. In this narrative, Cubism becomes the prism where the earlier lines are broken, and from it radiates movements as different as Constructivism and Dadaism, brilliantly investigated by Rosalind Krauss in sections on 1907 and the *Demoiselles d’Avignon*, 1911 and 1912, on the development of Cubism, and Hal Foster, 1913 and the spread of Abstraction throughout Europe, and 1914, on Tatlin’s constructions and Duchamp’s readymade.

The second focus is constituted by Constructivism and Dadaism, where the semiotic and structural analyses of the sign in Cubism encounter the logic of industrial production and new demands for political and social relevance, and where particularly Benjamin Buchloh’s discussions of Dada in Berlin and photomontage, of El Lissitzky’s “demonstration rooms,” Schwitter’s *Merzbau*, and the *Neue Sachlichkeit* make up important nodes. Even though there are many cases of conflict between aesthetic and political evaluations here, especially in the section on *Neue Sachlichkeit*, the result still becomes highly productive, and it shows the potential of social-historical analysis. Bois’s dense reading of the debates on composition and construction in Constructivism, and of the transition to Productivism in the early 20s, also shows that the conflict between a social-historical and a formal method is deeply imbedded in the matter at hand itself, and that it in fact is an asset for a critical reflection that probes sufficiently deep into the things themselves.

The shift around the second world war is marked in the book by a first roundtable with all the authors. This is a place where the reader assumes that the different tendencies will be brought together into a more synthetic whole, or at least that the various interpretative models that have been launched should be contrasted to one another – but the conversation quickly becomes confusing, and it comes to focus mainly on the American postwar reception of European Modernism, which gives a somewhat distorted image.

The sections on the postwar period have a sharper tone, the aloofness of the historian shifts into criticism and polemics, and this no doubt because the authors’ own theoretical and political agendas are at stake to a much higher degree. There are also some important corrections to the standard version that tends to focus exclusively on the American development, such as Bois’s texts on the Gutai group in Japan, French Kinetism, Brazilian Concretism, and Fontana’s and Manzoni’s sabotage against the hierarchies of Modernism, as well as Hal Foster’s sections on Situationism and the British Independent Group.

If the emphasis in the prewar period is on the historical intricacies surrounding Cubism and Constructivism, in the postwar period it lies on the 60s, which comes as no surprise. Many of developmental lines intersect here: the passage from late modernist painting and its reduction of illusionism and subjectivity in favor of a new objecthood and objectivity; a new attention to the commodity as iconography and as fantasy; new ways to overturn the object in performance and Fluxus; “the irruption of language on the canvas,” to use Craig Owens’s famous remark on Smithson as a shorthand for the whole development that ushered into Conceptualism, and where Bois’s essay on entropy gives a brilliant synoptic overview of many seemingly contradictory tendencies; a new use of photography, both as an allegedly neutral and “anti-aesthetic” means of representation and as a new form of objectivity (Bernd and Hil-

la Becher). After this firework display, the energy seems to drop somewhat: the entries become more scarce as the 70s proceed., and the decade in many ways appears a systematization and a consolidation of the achievements of the previous one, and from the 80s and onwards the text becomes evneb more fragmentary and increasingly erratic.

Here I have only been able to give a sketchy view of the long cycles and historical rhythms that underlie the surface of the text. Many reviews have pointed out emissions in the text: so for instance in the case of de Chirico, who only figures as a link between Futurism and fascism (Buchloh and Krauss, 96), the absence of the École de Paris, an artist like Francis Bacon who is only mentioned in passing (Krauss, 424), etc etc. Selection is of course always a necessity, and no names should remain sacrosanct, but here it is too often the case that ideological presuppositions seem to be in charge. Picasso’s neo-classical period is left out because it belongs to a phase which is artistically “reactionary” and politically “antidemocratic” (Hal Foster 284, echoing Benjamin Buchlohs violent attack from the late 70s on Neo-Expressionism and the Transavantgarde), just as most of his works from the 30s, although they had an undeniable influence on Surrealism and on the emergence of Abstract Expressionism. Even more surprising is Rosalind Krauss’s rather brutal and summary treatment of Abstract Expressionism, where only Pollock and Newman are given a treatment of their own. De Kooning only appears in the margins, and the movement as a whole is chastized as half romantic, half petty-bourgeois dead end.

Throughout the latter parts of the book there is an underlying antipathy to art that rests on the subjective and personal, which may be a reasonable aesthetic stance, and it is shared by many (though by no means all) of the artists in question, although it seems slightly misguided when it comes to writing a history.⁵ This may account for the disappearance of Robert Rauschenberg’s “combines” and silkscreen works, while Leo Steinberg’s influential theory of the “flatbed” picture plane, for which Rauschenberg indeed constitutes the central reference, is highlighted as a decisive breakthrough (Kraus, 442). Jasper Johns, on the other hand, is credited as the one who broke away from the naive conceptions in Abstract Expressionism of pre-linguistic immediacy .

This ant-subjective and anti-aesthetic stance becomes even more pervasive in the sections written by Buchloh, where it seems to constitute a direct criteria for evaluation, also a political one, and where the issue is to separate the good from the bad and to distribute appraisal and scorn, even though the lines of demarcation occasionally are difficult to uphold. Already in his methodological introduction the significance of Dadaism and Constructivism is said to lie in the “destruction” of the aura and any contemplative mode of aesthetic appreciation and their eventual transformation into “communicative action and aspirations towards simultaneous collective perception,” whereas the *Neue Sachlichkeit* is portrayed (drawing on Ernst Bloch) as an expression of a “rabid *petite bourgeoisie*,” and if they too cherished mass production and industrial techniques, it was not in order to “reveal a new face of the collective,” but rather “camouflaged an evolved capitalism” (204), finally to prepare for fascism. On the other hand, postwar consumer society, analyzed on the basis of Debord’s theory of the “society of the spectacle,” suddenly leads to a reevaluation of this very same bourgeois subjectivity and its corresponding public sphere, once so successfully dethroned by earlier avantgarde, and these obsolete figures now come across as a necessary line of defense against the massive onslaught of the culture industry (Cf. for instance the discussion of Marcel Broodthaers, 549).

Buchloh is the one who most emphatically makes political claims for his art historical discriminations, and he is not surprisingly also the one who has most negative things to say of contemporary art. It is true that the selection becomes more impressionist and loosely motivated as we approach the present, and it might seem unfair to deduce a coherent view from these scattered entries. The fragmentation is on the one hand unavoidable, since we cannot historicize our own present in the

ju närmare vi kommer samtiden. Nedslagen blir mer sällsynta (nitton stycken från 1960-69, men bara sexton stycken från hela perioden från 1980 fram till 2003) och de förefaller mer eller mindre slumpartade. I grund och botten måste man säga att dessa urval har mindre att göra med några teoretiska övertygelser, utan mer med ett begrepp som torde vara bannlyst ur författarnas vokabulär, nämligen *smak*. Ty här handlar det helt uppenbart om personliga preferenser och estetiska ställningstaganden mera än om ett försök att skriva en historia.

Det avslutande rundabordssamtalet tydliggör detta problem än mer. Här hotar en konsensus om ett katastrofiskt narrativ uppbyggt kring en ondskans axel bestående av kapitalismen, varusamhället, kulturindustrin, Debords skådespelssamhälle etc, att helt ta överhanden, och Hal Foster är den enda som protesterar, och gång efter annan får ta på sig uppgiften att likt en ensam ropande i öknen resa frågan om inte denna berättelse borde nyanseras eller komplexifieras. För Benjamin Buchloh är utgången klar: ”i mitt perspektiv har inte bara Adornos och Horkheimers prognos från 1947 besannats på ett bittert sätt, utan detta gäller även för Debords mer nihilistiska prognos från 1967 –det är till och med än värre. Efterkrigstidens situation kan beskrivas som en negativ telelogi: ett ständigt nedbrytande av autonoma praktiker, rum och kultursfärer, och en ständigt intensifierad assimilering och homogenisering, ända till den punkt då vi står inför vad Debord kallade ”det integrerade skådespelet” (673). Bortsett från att nedbrytandet av ”autonoma praktiker och kulturella sfärer” tidigare bestämts som det historiska avantgardets väsentligen ”positiva” bidrag, leder denna sammansmältning av Adornos och Horkheimers ”totala förbländningssammanhang” med Debords mest dystopiska visioner (vilka, nota bene, ingalunda är samma sak som situationisternas högst diversifierade *praktiker*), till att alla skillnader suddas ut i den djupa natt där alla katter är grå. Det är högradigt symptomatiskt är att en tänkare som Foucault, vars analyser av de moderna samhällenas subjektivations- och individuationsprocesser och av den djupa *tvetydighet* som kännetecknar den tilltagande sammanflätningen av disciplin *och* frihet, och som får Debords utläggningar om skådespelet att te sig tämligen infantila, bara nämns på några korta rader (677; jag förbigår med barmhärtig tynsнад den osedvanligt missvisande ”textboxen” på sid 548) trots att han skulle kunna erbjuda ett ordentligt motgift till den professionella dystopismen.

Detta svartsyn är onekligen en gammal visa, och inte minst för att den förskjutning mot en integration i varusamhället som så emfatiskt avvisas snarare förefaller vara modernismens ständigt åtföljande skugga (vilket visats av Tafuri, och just med övergången från dadaismen till konstruktivism och Bauhaus som paradexempel), och att den tar nästa språng vid just i det ögonblick som för författarna ter sig som det sista ögonblicket då konsten kunde frambringa en radikal subversiv potential, nämligen den upplösning av medierna och de givna teknikerna, av verkbegreppet och den estetiska erfarenheten, som sker i passagen från minimalism till konceptkonst.⁶ Kanske är det symptomatiskt att tanken dyker upp i diskussionen att en utväg vore en *återgång* till mediet, även om fattat på ett tämligen diffust sätt (jämför Rosalind Krauss kommentarer, 674), eller en strategisk användning av det ”nyligen obsoleta” (som hos James Coleman och William Kentridge, jämför 676), vilket möjligen kunde uppfattas vara en appell till en nietzscheansk ”osamtidighet”, men troligen har mer att göra med en beröringsångest inför nuet.

Art Since 1900 blir på så sätt allt mer till en berättelse om svikna löften, om undergång och ”minnesförlust” (679): det som börjar vid seklets början som ett löfte om ett inmutande av nya kontinenter med Freud och det omedvetna, abstraktionen, de industriella teknikernas inbrott etc, visar sig vid dess slut som en kapitulation inför marknads-krafterna och en konstvärld som lärt sig att inte bara absorbera, utan också livnära sig på de gester som gör anspråk på att slå dess apparat i stycken. Problemet med denna analys är ingalunda att den skulle vara empiriskt felaktig – tvärtom kan man tänka sig en i princip oändlig ansamling belägg för den – utan att den följer närmast motståndslöst från det sätt på vilket författarna väljer att applicera sin ”kritiska teori”,

och att den därmed lyder just den negativa modell för ”monumental” historieskrivning som Nietzsche en gång diagnostiserade, det vill säga att den på ett närmast aprioriskt sätt tycks göra oss blinda för det som håller på att *bli till* i vårt eget nu. Problemet är alltså inte att det finns för *mycket* teori (som hävdas av de konservativa opponenterna), utan för *lite*, och att detta teoretiska underskott alstrar en totaliserande bild som ingalunda har någon historiskt nödvändighet, utan tvärtom förefall att stå i bjärt kontrast till de teoretiska modeller som författarna har till utgångspunkt. Den radikala och den konservativa klagosången över samtidens dekadens förefaller plötsligt sammanfalla på ett sätt som inte kan undgå att frambringa en viss känsla av olust hos läsaren: för det konservativa lägret har konsten blivit oansvarig, dekadent och till en provokation för sin egen skull på grund av att den intellektuella, moraliska, estetiska etc standarden sänkts, och kravet ställs på en *rappel à l’ordre*, en återgång till den humanism som förskingrats av radikalerna; det andra lägret ser samma fenomen men skyller förfallet på kommersiella intressen, på skådespelssamhället eller ”corporate culture”, vilket är det som står djävulen närmast i denna sekulära akademiska teologi. Denna manikeiska logik tenderar snarare att blockera en mer differentierad analys av relationerna mellan kapitalet och den samtida konsten, som borde underkastas samma subtil analys som författarna i andra sammanhang har ägnat modernismens födelse inom ramen för 1800-talets materiella kultur, där den estetiska autonomin konstrueras via en serie steg som på en gång avisar och inkorporerar varans logik. Kort sagt, den konservativa klagosång som sällan har något att säga vare sig om det förflutna eller samtiden och den radikala kritiska teori som så väl låter oss förstå vårt förflutna tenderar att i fallet med vårt eget historiska nu producera liknande resultat, vilket borde stämma till eftertanke.

October-gruppens teoretiska och historiska bokslut och det arv de lämnar sina efterföljare är en radikal uppgörelse med den antikvariska historien, men i all sin lovsång till kritisk teori och ”kritik” som ledstjärna för all praktisk och teoretisk aktivitet värd namnet förblir den till stora delar likväl *monumentaliserande* i en negativ mening. Framtiden ligger bakom oss, de estetiska revolutionerna har redan skett och de har med nödvändighet misslyckats, och därför förefaller också frågan om hur man kan inverka ”på tiden och förhoppningsvis till förmån för en kommande tid” redan vara blockerad innan den kunnat ställas, inte minst av bokens egen tyngd, och detta både i överförd och bokstavlig (1,618 kilo) bemärkelse. *Art Since 1900* är förvisso en i stora stycken alldeles lysande bok, och den kommer att under lång tid tvinga den moderna konsthistoria som vill vara värd namnet att artikulera sig på en ny teoretisk nivå. Icke desto mindre bör man invända mot den, och detta ju mer vi närmar oss vår egen tid – läs den, begrunda den, men tro inte på dess dystra slutsatser.

Noter

- Friedrich Nietzsche, ”Om historiens nytta och skada för livet”, övers Nikanor Teratologen, *Samlade Skrifter* band 2 (Stockholm/Stehag: Symposion, 2005), 82.
- Teorie et storia dell’architettura* (Bari: Laterza, 1968), 161. Kritiken mot Tafuris tendens att skapa en sluten och totaliserande bild av historien är sedan länge gängse; ett tidigt exempel är Fredric Jameson, ”Architecture and the Criticism of Ideology”, i *The Ideologies of Theory, 2: The Syntax of History* (London: Routledge, 1988).
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois och Benjamin H D Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames and Hudson, 2004).
- Eric Gibson, ”At the Altar of the Obscure”, *Wall Street Journal*, 11 mars 2005, W7.
- Flera av de följande exemplen diskuteras av i Pepe Karmels recension av boken, ”The October Century”, *Art in America*, november 2005.
- För en diskussion av konceptkostens relation till epokens nya strategier för reklam och marknadsföring, se Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, Mass.: MIT, 2003).

Jacques Rancière

Texter om politik och estetik

Site edition 2

Politik är för Rancière strävan efter frigörelse i enlighet med ett ideal om en universell jämlikhet. Varje politisk gemenskap är också en estetisk gemenskap, ett delande av det sinnliga som definierar vad som låter sig sägas, ses och göras, och som därmed bestämmer vem som har tillgång till denna gemenskap och vem som är utesluten från den. Det är utifrån detta delande som estetikens politik kan förstås. Det finns ingen konflikt mellan en konst för konstens skull och en politisk konst. Båda definierar en ny struktur för det gemensamma livet.

Prisgrupp G

ISBN 91-87952-40-8



9 789187 952401

www.sitemagazine.net

editions.sitemagazine.net

same way as the recent past, but it also an effect of a negative view of the art of the last decades, that comes to dictate the narrative as we approach the present. Entries become more scarce (nineteen between 1960 and 1969, only sixteen in the period from 1980 to 2003), and they seem to have come about rather haphazardly. At the end, it has to be said that this selection has less to do with any theoretical convictions, and more with a concept that is no doubt radically banned from the authors’ vocabulary, i.e., *taste*. For it is here obviously a question of personal preferences and aesthetic stances, not of writing history.

The concluding roundtable makes this even more obvious. Here a consensus around a catastrophic narrative based on an axis of evil consisting of capitalism, commodity culture, culture industry, Debord’s spectacle etc, seems to establish itself. Hal Foster is the only one to protest, and on several occasions he has to assume the role of a lone voice crying in the desert, asking his compatriots if the story should not be told in a more nuanced and complex way. For Buchloh the outcome is unambiguous: “from my perspective not only has the analysis of Adorno and Horkheimer in 1947 been bitterly fulfilled, but so too has the even more nihilistic prognosis of Debord in 1967 – exceeded even. The postwar situation can be described as a negative teleology: a steady dismantling of the autonomous practices, spaces, and spheres of culture, and a perpetual intensification of assimilation and homogenization, to the point where we witness what Debord called ”the integrated spectacle” (673). Aside from the fact that the breaking down of “autonomous practices and cultural spheres” had earlier been interpreted as the essentially *positive* contribution of the historical avant-garde, this fusion of Adorno’s and Horkheimer’s “universal structure of blinding” with Debord’s most dystopian visions (which, *nota bene*, should not be seen as identical to the highly diversified practices of the Situationists) leads to a complete obliteration of all differences in that profound night where all cats are gray. It is indeed highly symptomatic that someone like Foucault, whose analyses of processes of subjectification and individuation in moderns societies, and of the profound ambiguity characterizing the ever stronger nexus linking discipline *and* freedom, that make Debord’s musings on the spectacle seem pretty infantile, is only mentioned in passing (677: I pass over the unusually inapt ”textbox” on p. 548 in silence), even though he could have provided an antidote to this professional dystopianism.

These sombre visions are indeed old hat, and above all since the displacement towards in integration into commodity culture that is so emphatically rejected in fact is a constant underside of modernism (as has been shown by Tafuri, precisely with the passage from Dadaism to Constructivism and Bauhaus as the paradigm case), and it makes another quantum leap at that moment which for the authors appears the final possibility for art to produce a radically subversive potential, i.e. the dissolution of media and artistic techniques, of the concept of the work itself and of aesthetic experience, that occurred in the transition from Minimal to Conceptual art.⁶ Perhaps it is symptomatic that the idea surfaces in the discussion that a way out could be a return to artistic media, even though now understood in a much more diffuse way (cf. Rosalind Krauss’s comments, 674), or a strategic use of the “recently outmoded” (as in the work of James Coleman and William Kentridge, cf. 676) – which could be construed as an appeal to a Nietzschean ”untimeliness,” but probably has more to do with an anxiety in the face of the present.

In this sense Art Since 1900 becomes a story of broken promises, of failures and “amnesia” (679): what began at the turn of the century as a promise of new continents in Freud and the discovery of the unconscious, abstraction, the irruption of industrial technologies, etc, now at its end appears a surrender to the market forces and an art world that has learned not only to absorb, but also to thrive on those gestures that claim to dismantle its apparatus. The problem with this analysis is not that it’s wrong – one could image a virtually limitless amount of empirical evidence to corroborate it – but that it follows without any resis-

tance from the way in which the authors choose to apply their ”critical theory,” and that it comes under the rule of that model for ”monumental” history once diagnosed by Nietzsche, i.e., that it in an almost a priori fashion blinds us to what is *becoming* in our own time. The problem is not that there is too much theory (as the conservative opponents say), but too little, and that this theoretical deficit creates a totalizing image that has no historical necessity, but in fact appears as diametrically opposed to those models that were chosen as starting-point. The radical and the conservative lamentation over the decadence of the present suddenly coincide in a way that cannot but provoke a certain uneasiness in the reader: for the conservatives art has become irresponsible and decadent, a provocation for its own sake because of the lowering of intellectual, moral, aesthetic etc. standards, and there is a demand for a *rappel à l’ordre*, a return to those humanist values that have been abandoned by the radicals; the opposite camp sees the same phenomenon but blames it on commercial interests, spectacularization, or ”corporate culture,” which seems closest to the devil in this secular academic theology. This Manichean logic in fact blocks a more differentiated analysis of the relations between contemporary art and capital, and they ought to be subjected to the same subtle scrutiny that the authors in other contexts have devoted to birth of modernism within the material culture of the 19th century, where aesthetic autonomy was formed in a series of steps that once rejected and internalized the logic of the commodity. In brief, the conservative lamentation that almost never has anything to say neither of the past nor the present, and the radical critical theory that has allowed such a depth of understanding of the past, both tend, in the case of our own historical present, to produce similar results, which ought to provoke reflection.

The historical and theoretical testament left by the October group is a radical challange to antiquarian history, but in all of its praise of critical theory and critique as the aim of all practical and theoretical activity worthy of its name, it remains to a large extent monumentalizing in a negative sense. The future lies behind us, the aesthetic revolutions have already taken place and they have necessarily failed, and thus the question how we may act ”on our time and, let us hope, for the benefit of a time to come” seems paralyzed already in advance, not least because of the sheer weight of the book, both in the metaphorical and the literal (3.57 pounds) sense. Art Since 1900 is undoubtedly in many senses a brilliant book, and it will for a long time to come force all modern art history to articulate itself on a new theoretical level. Nevertheless it should be opposed, and more so the closer we get to our own time —read it, meditate on it, but don’t believe its somber conclusions.

Notes

- ”On the Uses and Disadvantages of History for Life,” in *Untimely Meditations*, transl. Roger Hollingdale, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 60.
- Teorie et storia dell’architettura* (Bari: Laterza, 1968), 161. The critique against Tafuri’s way of creating a closed and totalizing image of history is since long a commonplace; for an early example, cf. Fredric Jameson, ”Architecture and the Criticism of Ideology,” in *The Ideologies of Theory, 2: The Syntax of History* (London: Routledge, 1988).
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H D Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames and Hudson, 2004). Henceforth quoted with pagination.
- Several of the following examples are discussed in Pepe Karmel’s review, ”The October Century”, *Art in America*, November 2005.
- Eric Gibson, ”At the Altar of the Obscure,” *Wall Street Journal*, 11 March 2005, W7.
- For a discussion of the relation between conceptual art and the new advertising and marketing strategies of the period, cf. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, Mass.: MIT, 2003).

Giorgio Agamben

Undantagstillståndet

Site edition 1

Undantagstillståndet, det tillfälliga upphävandet av den rättsliga ordningen, har idag blivit till en normalitet. När undantaget smälter samman med regeln upplöses gränsen mellan demokrati och tyranni, och våra politiska institutioner hamnar i ett fundamentalt kristillstånd. Agambens omstörtande bok är det första försöket att beskriva undantagstillståndets historiska och filosofiska förutsättningar från den romerska rätten fram till idag, och den kartlägger ett ingenmansland där själva politikens framtid står på spel.

Prisgrupp G

ISBN 91-87952-39-4



9 789187 952395