

Fallet med de förlorade 18½ minuterna

Av Susan Schuppli

Tryck play för att börja: Någon gång under kvällen den 20 juni 1972 spelades en konversation mellan två män i hemlighet i på en rullbandspelare med modellen SONY TC-800B: en harmlös maskin som använder 0,5 mm band och var inställt på att spela in på den ovanliga hastigheten 15/16 IPS – det vill säga halva hastigheten jämfört med en standardbandspelare. I överensstämelse med det lågkvalitativa inspelningssättet var de små myggmikrofoner som registrerade just denna konversation billiga och bristfullt utplacerade i rummet. Resultatet var ett band med förminskad ljudkvalitet som producerats under otillräckliga inspelningsförhållanden.

Fast Forward: Det är 1973 och en hel nation är förtrollad av den dragningskraft som utövas av denna ensamma rulle med 0,5 mm band.

Band 342, som det officiellt kallas, är bara ett band i ett sprött arkiv som innehåller ungefär 3700 timmar ljudinspelningar, gjorda i hemlighet av den förutvarande amerikanska republikanska presidenten Richard Nixon, under en period av flera år. Dessa inspelningar, kända som *The Nixon White House Tapes*, återger samtal mellan presidenten, hans administration och besökare i Vita huset och Camp David. Av alla de tusentals ljubband som konfiskerats från Ovala rummet förblir Band 342 det överläget mest ökända. Inte på grund av den skadliga eller flyktiga information det innehåller, utan just på grund av fråvaren av sådan: ett tomrum i bandet på 18½ minuter. En överbliven tystnad som hemskos av välnaden efter en man som vägrade tala, som vägrade fylla upp tomrummet och läka det sår som lagt korruptionen inom det amerikanska politiska systemet i öppen dager.

Denna lucka äger rum under en konversation mellan Nixon och J.R. Haldeman (Administrationschef på Vita huset) tre dagar efter inbrottet i den demokratiska nationalommitténs högkvarter på Watergate Hotel. Att tidpunkten för konversationen den 20 juni och det medföljande tomrummet i bandet ligger så nära avslöjandet av Watergateskandalen har lett många till att spekulera att bandet måste ha innehållit allvarligt kompromitterande bevis som möjligen pekade ut Nixon själv som delaktigt i brottet. Den amerikanska konstitutionella lagen ger, under det femte tillägget beskydd, en mänsklig rätten att inte tala då detta kan riskera hennes egen säkerhet. Men det tillåter inte att man kan ta tillbaka eller *redadera* någonting som redan sagt.

Existensen av Vita husets inspelningssystem offentliggjordes under vittnesmål inför senatens Watergatekomité juli 1973, men utrustningen togs inte bort förrän efter att den förödmjukade presidenten hade lämnat sitt ämbete ett år senare. Trots att både bandets och männen stumhet stod emot alla försök att tvinga fram "sanningen" 1973, så uppfattades bandet fortfarande som en viktig historisk artefakt, som behövde behandlas som sådan. Man hörsammade omgående rädslan för att de få återstående magnetiska partiklar som fortfarande hängde kvar vid de 18½ minuternas tystnad skulle förstöras, och efter att ha späts upp blott ett halvt dussin gånger undandrog bandet permanent från cirkulation och placerades i US National Archives and Records Administrations (NARAs) lagervalv i College Park, Maryland. Där har bandet legat ostört i kryogenisk sömn i över 30 år, i en temperatur på exakt 18°C och i 40% relativ luftfuktighet, i väntan likt en sovande brud på det ögonblick då den teknologiska utvecklingens kyss ska väcka det till liv. Dessutom invärnt bandet en uttryckligen digital omfamning som inte bara kommer att återuppliva det utan även återge det dess talflöd. När Friedrich Nietzsche beskriver hur vissa livlösa former av historieskrivning har kopplats isär från vardagslivets vitalitet skriver han: "Här ligger snön, här är livet försummat; de sista kräkor vars kraxande ånnu kan höras heter 'Varför?', 'Förgäves!', 'Nada!'". (*Till moralens genealogi*, 313).

Det retoriska program enligt vilket teknologin är deterministisk och progressiv förbinder sig att återföra det band som ligger begravt i arkivets tysta valv till det levandes dynamik. Arkivets sättet för flödenas kris, den partiella raderingen av Band 342, i samband med framtidens förmade teknologier och med en förhoppning om att kriminalteknologins utveckling kommer att avvärja tidens entropiska attacker och återvitalisera bands nya tillstånd.

2001 inleddes NARA en process för att testa 18½-minutersluckan och försöka återvinna raderat ljudmaterial. Med hjälp av den mest avancerade kriminalteknologiska apparaturen genomfördes en rad tester under en period på två år. Hittills har alla tester av dessa slag misslyckats. När man läser igenom NARAs pressreleaser och ser på hur de förhåller sig till Band 342 är det uppenbart att bandets historia fortfarande väntar på att få skrivas och därfor är intimt förbundet med teleteknologias redogörelser för den teknologiska utvecklingen. Såsom nationellt arkiv och förvaltare av sin nations ar har NARA fullmakt att förverkliga de rationella ordnings- och klassifikationssystem som Michel Foucault med ett sådant förutseende analyserade i *Les mots et les choses*. Foucault diskuterade även obduktionen av kroppen i liknande termer i *Nascence de la clinique*. "Inte bara skalpellen skär upp den medicinska kroppen: retoriska formuleringar, tysta eller ej,

gjorde det möjligt för den öppnade kroppen att 'tala'. Om kroppen skulle tala ur sin tystnad så måste den tilldelas komposition, mönster. Den måste ges en ordning."

Trots att NARAs plikt är att övervaka de objekt som anförtrots dem får man intycket att Band 342 aldrig befunnit sig i någonting annat än en temporär husarrest, och att NARA själv är smittat av en sorts *arkivebeber*, en sjukdom där man längtar efter en ursprunglig sanning: fantasin att teknologin en dag ska ha förmått att återställa meningens hos Band 342. I sin korta text med denna titel beskriver Jacques Derrida *arkivebebers* symptom:

Det är att känna en bränande passion. Det är att aldrig få vila. [...] Det är att känna ett tvångsmässigt, repetitivt, nostalgitiskt begär efter arkivet, ett outtryckligt begär efter att återvända till ursprunget, en hemlängtan, en nostalgi efter att återvända till den mest arkaiska platsen, platserna för den absoluta början.

I en tidigare passage understryker Derrida att frågan om arkivet inte är en fråga om det förflutna. Det är istället en fråga om framtiden, det är framtidens självfråga, frågan om ett svar, om ett löfte och om ett ansvar inför morgondagen. Arkivet: om vi vill veta vad detta kommer att ha inneburit så kommer vi bara att få veta det vid kommande tidpunkter, senare, kanske aldrig. En spöklig messianism är verksam i arkivbegreppet och knyter det, likt religionen, likt historien, likt vetenskapen själv, till en mycket egenartad erfarenhet av löftet.

Om NARAs retoriska förfiktelse är att rädda Band 342 från dess tillstånd av inspärning i tystnaden pärminner Derrida oss om att frågan om framtiden måste förbliffta öppen, att bandets fulla betydelse inte ens kommer att kunna förstås vid det ögonblick då dess tystnadsplikt upphävs – ögonblicket för dess avslöjande. Denna texts uppgift är att begreppsligt dra loss Band 342 från dess förtörning vid arkivet, att avgåsna det från *arkivebebers* smitta för att istället betrakta det som någonting annat än en urartefakt som ligger i väntan på eventuellt återupplivande. Denna strategiska gest medger att Band 342 redan talar på en mängd komplexa sätt. Bandet är i själva verket inte tyst, det bär på ljuv av klick och magnetiska rester. Bandets brus talar ett språk, men inte ett som är begripligt i termer av kognitiva, mänskliga talmönster. Nixons "raderande" handling återupptäcker på ett radikalt sätt bandet, snarare än att bara förstöra dess sonora överföringar: den förryr dess orallitet på så vis att det nu ägnar sig åt ett sorts maskinistisk tungomästalande.

Men att erkänna att Band 342 har en yttrandeformåga innebär inte bara ett begreppsligt problem som kräver ett kritiskt ingrepp, utan ställer oss också, som Isabelle Stengers förklrar, inför "möjligheten att det inte är mäns-



18-19.2007

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 Ekröth, Carsten Höller, Jeff Kinkle, Trond Lundemo, Staffan Lundgren, Helena Mattson, Meike Schalk, Kim West. Advisory board: Jennifer Allen, David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Härleman, Ivo Nilsson, Lars Raattamaa, Fredrika Spindler. Design: Carlsson/Neppeberg. 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, payable by International Money Order. ISSN 1650-7894.

SITE

The Case [study] of the Missing 18½ Minutes

By Susan Schuppli

Press Play to Begin: At some point during the evening of June 20th 1972 a conversation between two men was secretly taped on a SONY TC-800B reel-to-reel voice recorder: an innocuous machine that uses 0.5mm tape, and was set to run at the irregular speed of 15/16 IPS—or half the rate of a standard tape recorder. In keeping with this low-fidelity recording mode, the tiny lavalier microphones that picked up this particular conversation were cheap and poorly distributed throughout the space. The result was a tape of degraded sound quality produced under deficient recording conditions.

Fast-Forward: It's 1973 and an entire nation is now magnetized by the pull of forces unspooled by this single reel of 0.5mm tape.

Tape 342, as it is officially referred to, is but one of a sprawling archive of approximately 3,700 hours of audio recordings taped surreptitiously by the late American Republican President Richard Nixon over a period of several years. Known as the *Nixon White House Tapes*, these recordings detail conversations between the President, his staff, and visitors to the White House and Camp David. Of the many thousands of audiotapes confiscated from the Oval Office, Tape 342 remains by far the most infamous. Not because of the damaging or volatile nature of the information it contains but precisely because of its absence: a gap in the tape of 18-1/2 minutes. A residual silence which is haunted by the spectre of a man who refused to speak, who refused to fill in the gap and suture the wound that opened up the corruption of the American political system for all to see.

This gap takes place during a conversation between Nixon and J.R. Haldeman (White House Chief of Staff) three days after the break-in at Democratic National Committee Headquarters in the Watergate Hotel. The timing of the conversation on June 20th and subsequent tape-gap so close to the temporal unfolding of the Watergate scandal have lead many to speculate that the tape must have contained highly incriminating evidence. Evidence which perhaps implicated Nixon himself in the crime. American constitutional law, under the aegis of the Fifth Amendment, gives one the right not to speak on the grounds that such speech may be self-incriminating. It does not however allow one to take back or erase something already spoken.

Existence of the White House taping system

was made public during testimony before the Senate Watergate Committee in July 1973, but the equipment was not removed until after the disgraced President left office a year later. Although the muteness of both the tape and the man defied efforts to conjure forth 'truth' in 1973, the tape was still understood to be an important historical artifact that needed to be treated accordingly. Fear of disturbing the few remaining magnetic particles that clung to the 18-1/2 minute gap was immediately recognized and after a mere half-dozen playbacks the tape was permanently removed from circulation and placed into the storage vaults of the US National Archives and Records Administration (NARA) in College Park, Maryland. There the tape has lain undisturbed in cryogenic sleep for over 30 years at precisely 65 degrees Fahrenheit and 40 percent relative humidity, waiting like a somnambulant bride for that moment when the kiss of technological progress will reawaken it. Moreover, the tape waits for an explicitly digital caress that will not only revify but also restore its capacity to speak. Friedrich Nietzsche in describing the disconnect between certain inert forms of historiography and the vitality of everyday life writes, "Here is snow, here life has grown silent; the last crows whose cries are audible here are called whereto fore, in vain, nada!" (Nietzsche, 1969: 157). Entombed within the hushed vaults of the archive, the rhetorical program of technology as deterministic and progressive, pledges to return the tape to the dynamism of the living. The archive leverages the crisis of the past, the partial erasure of Tape 342, against the projected technologies of the future. A wager that further developments in forensic technology will stave off the entropic incursions of time and revitalise the physical condition of the tape.

In 2001 NARA initiated a process to test the 18-1/2 minute gap in an attempt to recover erased audio material. Several tests were conducted over a period of two years using highly specialized forensic technologies. To date all such tests have failed. In reading through the NARA press releases as they relate to Tape 342, it's clear that the history of the tape is still waiting to be written and is therefore intimately conjoined with teleological accounts of technological development. As a national archive and steward of its nation's heritage, NARA is mandated to implement the rational ordering and classification systems that Michel Foucault analyzed with such prescience in *The Order of Things*. Foucault also discussed the autopsy of the body in similar terms in *The Birth of the Clinic*. "Not merely the scalpel cuts open the medical body; rhetorical formulations, silent and otherwise, made it possible for the opened body to 'speak'. If the body were to speak out of its silence, it had to be composed, patterned. It had to be ordered." (Doyle, 2002: 64)

It is to burn with a passion. It is never to rest... It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement. (Derrida, 1995: 91)

In an earlier passage, Derrida stresses that the question of the archive is not a question of the past. It is a question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow. The archive: if we want to know what that will have meant, we will only know in times to come, later on or perhaps never. A spectral messianicity is at work in the concept of the archive and ties it, like religion, like history, like science itself, to a very singular experience of the promise. (Derrida, 1995: 36)

If the rhetorical pledge of NARA is to rescue Tape 342 from its imprisoned state of silence, Derrida reminds us that the question of the future must remain open, that the full significance of the tape will not be understood even at the moment that its gag order is lifted—the moment of its revelation. The task of this paper is to conceptually extract Tape 342 from its archival mooring, to remove it from the contagion of *le mal d'archive* in order to consider it as other than a mute artifact lying-in-wait for its eventual resuscitation. This strategic gesture acknowledges that Tape 342 already speaks in many complex ways. For in fact the tape is not silent, it is resonant with the sounds of clicks and magnetic detritus. The tape noise speaks a language but not one that is intelligible in terms of cognitive human speech patterns. Nixon's act of 'erasure', rather than destroying the sonic transmissions of the tape, radically reinvents the tape, renewing its orality so that it now speaks a kind of machinic glossolalia.

However, the recognition of Tape 342's enunciatory capacity is not simply a conceptual problem that requires a critical intervention, but as Isabelle Stengers makes explicit, demands that we consider "The possibility that it is not man but the material that "asks" the questions, that has a story to tell, which one has to learn to unravel." (Stengers, 1997: 126) As an ontologically driven detective story, Stengers argues that it is not man's grey matter



Att läsa Omkopplingar

Av Kim West

Cecilia Grönbergs och Jonas (J) Magnussons *Omkopplingar* är en konceptuell poetisk, teoretisk och fotografisk undersöknings av Stockholmsförorten Telefonplan som litterärt, konstnärligt, politiskt och geografiskt topos. Bokens fullständiga titel lyder: *Omkopplingar: avskrifter, listor, dokument, arkiv (med särskilt avseende på Midsommarkransen-Telefonplan)*. På sina 1056 sidor samlar den fotografier, essäer, kataloger, listor, montage osv av en mängd upphovsmän (utöver Grönberg och Magnusson själv bl a: Elsa Appelquist, Walter Benjamin, Christian Boltanski, Jean Cocteau, Jacques Derrida, John Dos Passos, Marguerite Duras, Jean-Michel Espitalier, Harun Farocki, Gustave Flaubert, Jörgen Gassilewski, Frank Gilbreth, Kenneth Goldsmith, Göran Greider, Anna Hallberg, Emanuel Hocquard, Douglas Huebler, Johan Jönson, Josef Kjellgren, Karl Lydén, Lars-Göran Malmgren, Steve McCaffery, Jesper Olsson, Göran Palm, Georges Perec, Jacques Rancière, Britta Stöveling, Rudolf Värnlund, Andy Warhol) om en mängd ämnen (bl a: arbetaroperetter, artists' books, collage, dokumentärfotografi, experimentell närförortssociologi, L=A=N=G=U=A=G=E-poesi, plagiat, proletarlitteratur, telefon teknologi och trädgårdstäder).

Omkopplingar har en rad kännetecken som skiljer den från traditionella akademiska eller litterära böcker. Till att börja med utgör den en "platsundersökning": allt som äger rum inom dess párrmar är på något mer eller mindre direkt sätt kopplat till Telefonplan, närförorterna som är uppbyggd kring och har fått sitt namn från LM Ericssons telefonfabrik, uppförd 1938. Denna "platsundersökning" rymler lika mycket text som åtminstone tio "normala" böcker, samt ett motsvarande sidor fotografier, fotokopierade karter, ritningar, diagram, montage osv. *Omkopplingar* är dessutom en bok som till sin form inte respekterar skillnaderna mellan essäns, collagets, antologins och "konstnärsböckens" gener. Frågan är förstås: hur läser man en sådan bok? Går det att begrippa dess mångd av information och mångfald av stilar? Från vilken punkt blir det möjligt att överblicka den som ett sammanhållet – om än heterogen – verk?

"*Omkopplingar*" är inte bara bokens titel. Det är också namnet på dess organisationsprincip. Ett möjligt centrum för *Omkopplingar* finns i kapitlet "Växeln. Vilket nummer önskas?", som upptar ett hundratal sidor i bokens mitt. Grönberg och Magnusson redogör där för den historiska och teknologiska bakgrunden till telefonins uppkomst, och diskuterar de konstnärliga och poetiska möjligheter den ger upphov till. Texten i kapitlet har en form

som återkommer i stora delar av boken: diskuterande och refererande avsnitt varvas med långa citat ur teoretiska och litterära texter som är direkt eller metaforiskt anslutna till diskussionens teman. De citerade texterna är ibland så långa att man snarare bör tala om dem som antologibidrag: de språnger citatet traditionella, exemplifierande funktion.

I kapitlet ägnar Grönberg och Magnusson särskild uppmärksamhet åt växeltelefonisterna, det vill säga de personer, vanligtvis kvinnor, som satt vid de tidiga telenätens manuella växlar och kopplade den uppriktande abonementen till den önskade telefonen, och automatväxlan, det vill säga de mekaniska och sedan digitala maskiner som gjorde växeltelefonisternas arbete överflödig. Som den icke-plats, det relä, den kopplingsstation som sätter två eller flera telefoner i samband med varandra och därmed gör det möjligt att tala över omånsliga avstånd, kan man säga att telefonväxeln – "telenätets svarta hål" med Marguerite Duras ord – fungerar som en metafor för upphovsmännens egen plats och egna operationer i *Omkopplingar*. Grönberg och Magnusson skriver inte i någon traditionell bemärkelse. De hanterar informationsmångder: de lyssnar av, skriver av, avbildar, katalogiseringar, samlar, kombineras, kopplar samman, kopplar fel.

Trots den överväldigande mängden fotografisk och diskursiv, skriven och samplad information i *Omkopplingar* finns det altså inget godtycke i hur den är strukturerad. Man skulle kunna nämna tre sätt på vilka telefonväxeln, och dess väsentliga operation: *omkopplingen*, fungerar som en organisationsprincip, ett "konceptuellt relä" för den här boken: ett *historiskt*, ett *teknologiskt* och ett *retoriskt*.

För det första kan telefonväxeln sätgas vara en organisationsprincip eller ett "konceptuellt relä" för *Omkopplingar* i enkel historiskt avseende, genom att den är vad som ligger till grund för företaget LM Ericssons etablering som ett världs företag, en av det moderna Sveriges viktigaste exportindustrier. Företagets huvudprodukt var under flera decennier "500-väljaren", en automatisk telefonväxel som blev en global succé och bidrog avsevärt till telenätens utbredning. Grönberg och Magnusson redogör ingående för hur 500-väljaren utvecklades och mellan 1920- och 70-talen kom att bli standard för telenät över hela världen. Men deras undersökning är inte enbart teknologihistorisk. Deras redogörelse för telefonväxelns förtur är sammankopplad med en ingående diskussion om de konstnärliga och litterära möjligheter den medför. "Finns det en telefonkonst?", frågar Grönberg och Magnusson i Avital Ronells efterföljd. Och deras kapitel om telefonväxeln besvarar inte bara denna fråga bejakande, utan upprättar också ett regelrätt arkiv över texter skrivna för eller om telefonins medium, från de märkliga "telefonkonserten" i telefonins barndom till

Jean Cocteau, Marguerite Duras och Paul Austers "telefonlitterära" texter, som alla refereras mycket ingående eller citeras i helhet.

Men genom att telefonväxeln ligger till grund för företaget LM Ericssons storhet utgör den också den historiska förturitningen för skapandet av LM-fabriken och den tillhörande "LM-stad" som konstruerades som en modern arbetsförfart kring fabriken, på den plats som i dag heter Telefonplan. LM-fabriken och LM-staden är utgångspunkterna och föremålen för en rad undersökningar och arkiv i Grönbergs och Magnussons bok. Dels skissar de upp en fragmentarisk genealogi över LM-staden som en plats där det "moderna projektet" sätts på prov. De samlar texter, kartor och fotografiskt material om föregående "förförstädare" såsom de engelska trädgårdstäderna, i vilka stadsplanering och arkitektur var tänkta att ge den moderna industrins arbetare en stimulerande, naturlig och harmonisk livsmiljö i storstädernas utkanter. Och i ett fotomontage juxtaposeras bilder av LM-staden med bilder av Siemensstadt, där de två bildserierna mot-svarar varandra exakt vad gäller motiv och komposition, men där bilderna av LM-staden är positiva och dem av Siemensstadt negativa.

LM-fabriken i sin tur blir utgångspunkten för *Omkopplingars* längsta kapitel, "P=A=L=M=E=R=I=C=S=S=O=N & Co.", som på 140 sidor (vilket motsvarar ungefär 500 sidor i en bok med "normal" grafisk formgivning) undersöker den svenska, dokumentära "rapportlitteraturen" från 60- och 70-talen, och dess historiska föregångare i arbetardiktnings och socialrealistisk proletärlitteratur. Det är på LM-fabriken vid Telefonplan Göran Palm tar anställning i april 1970 för att ett par år senare kunna publicera sina "Industrireportage" som beskriver den kapitalistiska produktionens verklighet direkt från verkstadsgolvet: *Ett år på LM* från 1972 och *Bokslut från LM* från 1974. Böckerna, som "avslutar" arbetsmekanisering och arbetarnas alienation och brist på inflytande över sin situation, får stort genomslag. De tillhör en hel tradition av "rapportböcker", skrivna under denna tid av författare och journalister som Wallraff på olika arbetsplatser runtom i landet: *Rapport från tre fabriker*, *Rapport från en skurhink*, *Rapport från hjärnan*, osv. Men Grönbergs och Magnussons undersökning går inte bara ut på att teckna denna "rapportlitteraturens" genealogi, dvs. den svenska arbetarlitteraturens historia från tidigt 1900-tal och framåt. De försöker också, närmast dekonstruktivt, läsa denna historia på ny sätt, mot sig själv, för att se om det går att utvinna nya konstnärliga och litterära möjligheter ur den. Kapitlets titel indikerar här Grönbergs och Magnussons strategi: att läsa Göran Palm och hans föregångare som potentiella L=A=N=G=U=A=G=E-poeter. Snarare än att diskutera traditionella problemställningar om ideologi och objektivitet i förhållande till

böckernas dokumentära anspråk riktar de fokus mot de mer eller mindre undangörda eller bortträngda passager i dem där författarna överger sina humanistisk-realistiska litterära modeller och istället använder mekaniska eller formelartade modeller som perverterar texten och frigör andra litterära värden – såsom i Göran Palms mindre berömda katalogpoesi eller i Josef Kjellgrens maskinika "arbetsjournal" ur den i övrigt "normala" proletärromanen *Människor kring en bro* från 1935, där författaren på ett mycket konkret sätt beskriver ett brobygges utveckling: "4.4. E-balk för fångdammen, södra bågens västra landfäste, anländ från varvet och omedelbart inlagd på sin plats.

– Mätningar för bestämning av den exakta längden på DIP-balkarna utförda sedan E-balken lagts in. – 6.4. Fångdammen, södra bågen, västra sidan: bottenbalken inlagd på sin plats. Arbetet gick bra. – 9.4. Understa DIP-balken fastgjuten i sin södra del, E-balken ovan vattnet fastgjuten. – 11.4. Understa DIP-balken fastgjuten i sin norra del. – 15.4. Andra DIP-balken underifrån nerlagd. Återstående två DIP-balkar har anlänt." (*Omkopplingar*, 243)

Bara ur dessa korta anmärkningar borde det vara möjligt att få en uppfattning om Grönbergs och Magnussons metod. Telefonplan och LM-fabriken fungerar som en sorts knutpunkt av litterära, teoretiska och konstnärliga resurser, som *Omkopplingars* upphovsmän undersöker, katalogiseringar, tillämpar, vidareutvecklar. Om man kan kalla Grönberg och Magnusson för en sorts olydiga växeltelefonister så är vad de tjävlyssnar på alltså en plats för att upprätta en stor katalog över alla historier den berättar.

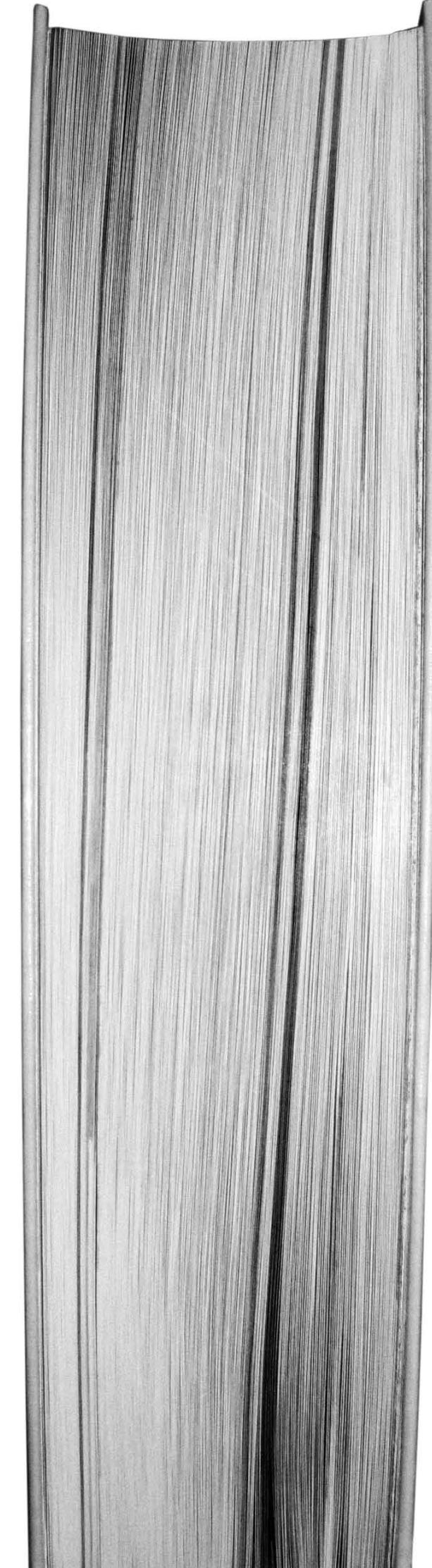
För det andra kan telefonväxeln sätgas vara en organisationsprincip eller ett "konceptuellt relä" för *Omkopplingar* i teknologiskt avseende, eftersom den ingår i ett nexus av diskursiva teknologier som Grönberg och Magnusson tillämpar, undersöker och upprättar arkiv över. Telefonväxeln är här helt enkelt förturitningen för telefonins utbredning, som dels utgör den medie-teknologiska förturitningen för en rad av konstnärliga och litterära experiment som *Omkopplingar* behandlar, och dels gör det nödvändigt att skapa en närmast oändlig mängd nya listor, register, telefonkataloger och arkiv – diskursiva former som en stor del av denna bok diskuterar, reproducerar och sätter i bruk.

En återkommande idé i *Omkopplingar* handlar om hur informations- eller medie-teknologier såsom telefonen inte bara möjliggör kommunikation och informationsöverföring, utan även ger upphov till nya arter av "bakgrundsbros": knaster, maskinläten, distorsioner osv. som förstör meddelandets renhet och transparens. En hel modernistisk tradition har handlat om att använda detta omånsliga bakgrundsbros för konstnärliga syften, antingen genom att avlyssna det på jakt efter välnadernas mummel – meningar, ord, röster som talar direkt ur maskinernas själ eller kommunicerar med dem

Cover:
Government Exhibit 133: Chapstick Tubes with Hidden Microphones, ca. 1972.
Government Exhibit 47-73: Rosemary Woods' UHER 5000 tape recorder, ca 1973.

Left:
Rosemary Woods demonstrating how she may have erased Tape 342. Photo #E1874-16A.

Right:
Omkopplingar (Reconnections) in scale 1:1.



Reading Reconnections

By Kim West

Cecilia Grönberg's and Jonas (J) Magnusson's *Omkopplingar* (Reconnections) is a conceptual poetic, photographic, and theoretical investigation of the Stockholm suburb Telefonplan as literary, artistic, political and geographical topoi. The full title of the book is *Omkopplingar: avskrifter, listor, dokument, arkiv (med särskilt avseende på Midsommarkransen-Telefonplan)*. In its 1056 pages it collects photographs, essays, catalogues, lists, montages, etc., by a number of authors (in addition to Grönberg and Magnusson themselves, among others: Elsa Appelquist, Walter Benjamin, Christian Boltanski, Jean Cocteau, Jacques Derrida, John Dos Passos, Marguerite Duras, Jean-Michel Espitalier, Harun Farocki, Gustave Flaubert, Jörgen Gassilewski, Frank Gilbreth, Kenneth Goldsmith, Göran Greider, Anna Hallberg, Emanuel Hocquard, Douglas Huebler, Johan Jönson, Josef Kjellgren, Karl Lydén, Lars-Göran Malmgren, Steve McCaffery, Jesper Olsson, Göran Palm, Georges Perec, Jacques Rancière, Britta Stöveling, Rudolf Värnlund, Andy Warhol) about a number of subjects (such as: artists' books, collages, documentary photography, experimental suburb sociology, garden cities, L=A=N=G=U=A=G=E-poetry, plagiarism, proletarian literature, telephone technology and workers' operettas).

Omkopplingar has a series of features that distinguish it from traditional academic or literary books. To begin with it constitutes a "site investigation": everything that takes place within its covers is in some way or another connected to Telefonplan, the near suburb which is constructed around and named after LM Ericsson's telephone factory built in 1938. This "site investigation" contains as much text as at least ten "normal" books and a corresponding number of pages with photographs, photocopied maps, plans, diagrams, montages, etc. *Omkopplingar* is furthermore a book that, as regards its form, does not respect the differences between the genres of the essay, the collage, the anthology and the artist book. The question is of course: How do you read such a book? Is it possible to grasp its quantity of information and its multiplicity of styles? From which point does it become possible to overview it as a coherent – if heterogeneous – work?

"Reconnections" is not only the book's title; it is also the name of its organizational principle. A possible center for *Omkopplingar* can be found in the chapter "Växeln. Vilket nummer önskas?" ("The operator. Which number do

you want?"), which occupies a hundred or so pages in the middle of the book. Grönberg and Magnusson here account for the historical and technological background for the birth of telephony, and discuss the artistic and poetic possibilities it gives rise to. The text of the chapter has a form that recurs throughout the book: discussions and abstracts are interwoven with long quotes from theoretical or literary texts that are directly or metaphorically connected to the themes of the argument. The quoted texts are sometimes so long that one should rather call them anthology contributions: they explode the traditional, exemplifying function of the quotation.

In this chapter, Grönberg and Magnusson devote special attention to the switchboard operators: the persons, usually female, who sat by the manual switchboards of the early telephone systems, connecting the dialing subscriber to the desired phone, and to the automatic switchboards: the mechanic and later digital machines that made the operators superfluous. As the non-place, the relay, the connection station that puts two or more telephones in contact with each other and thereby makes it possible to speak over inhuman distances, one can say that the telephone switchboard – the "black hole of the telephone system," in Marguerite Duras' words – works as a metaphor for the authors' own place and own operations in *Omkopplingar*. Grönberg and Magnusson do not write in any traditional sense. They manage quantities of information: they listen, transcribe, depict, catalogue, collect, combine, reconnect, disconnect.

In spite of the overwhelming amount of photographic and discursive, written and sampled information in *Omkopplingar*, there is nothing arbitrary about the way it is structured. One could mention three modes in which the telephone switchboard, and its essential operation: the reconnection, functions as an organizational principle, a "conceptual relay" for this book – one historical, one technological and one rhetorical.

First, the telephone switchboard can be seen as an organizational principle or a "conceptual relay" for *Omkopplingar* in a simple, historical sense, since it is at the basis for the company LM Ericsson's establishment as a global enterprise, one of modern Sweden's most important export industries. The company's main product was for several decades the "500-switch," an automatic switchboard that became a global success and contributed substantially to the spread of the telephone systems. Grönberg and Magnusson give a detailed account for the development of the 500-switch and for how it became the standard for telephone systems all over the world between the 1920s and 70s. But their investigation is not only concerned with the history of technology. Their account for the preconditions of the tele-

phone switchboard is connected to a thorough discussion about the artistic and literary possibilities it entails. "Is there a telephone art?", Grönberg and Magnusson ask, following Avital Ronell. And their chapter on the telephone switchboard does not only give this question an affirmative answer, it also establishes a veritable archive over texts written about or for the medium of the telephone, from the strange "telephone concerts" during the childhood of telephony to the "telephone literature" of Jean Cocteau, Marguerite Duras, Paul Auster and others, texts that are given detailed accounts or are quoted in their full extension.

But since the telephone switchboard is the foundation for the success of the company LM Ericsson, it also constitutes the historical precondition for the creation of the LM factory and accompanying "LM village," which was constructed as a modern workers' suburb around the factory at the location that is today called Telefonplan (Telephone Square). The LM factory and the LM village are the points of departure and the objects for a series of investigations and archives in Grönberg's and Magnusson's book. For example, they draw up a fragmentary genealogy over the LM village as a place where the "modern project" is put to a test. They collect texts, maps and photographic material about previous "suburb villages," such as the English garden cities, in which urban planning and architecture were supposed to give the modern industrial worker a stimulating, natural and harmonic living environment in the outskirts of the big cities. And in a photo montage the LM village are juxtaposed to images of the Siemensstadt, where the two image series correspond exactly regarding motives and composition, but where the images of the LM village are positive and those showing the Siemensstadt negative.

The LM factory in turn becomes the point of departure for the longest chapter of *Omkopplingar*, "P=A=L=M=E=R=I=C=S=S=O=N & Co," which in 140 pages (equal to about 500 pages in a book with "normal" graphic design) investigates the Swedish documentary "report literature" from the 1960s and 70s and its historical predecessors in workers' poetry and social realist proletarian literature. It is at the LM factory at Telefonplan that Göran Palm signs up in April 1970 in order to publish, a couple of years later, his "reports on industry," which describe the reality of capitalist production directly from the workshop floor: *Ett år på LM [One Year At LM]* from 1972 and *Bokslut från LM [Final Report From LM]* from 1974. The books, which "reveal" the mechanization of work, the workers' alienation and lack of influence over their situation, had a big influence. They belong to a whole tradition of "report books" written during this period by authors and journalists that do the Wallraff at different industries and workshops throughout the

country: *Report From Three Factories*, *Report From A Bucket*, *Report From the Brain*, etc. But Grönberg and Magnusson's investigation is not only about sketching the genealogy of this "report literature", that is, the history of Swedish workers' literature from early 20th century on; they also try, in an almost deconstructive fashion, to read this history in new ways, against itself, to see if it may be possible to extract other artistic and literary possibilities from it. The title of the chapter here indicates Grönberg and Magnusson's strategy: to read Göran Palm and his predecessors as potential L=A=N=G=U=A=G=E poets. Rather than discussing traditional problems about ideology and objectivity in relationship to the books' documentary claims, they direct the focus towards the more or less hidden or suppressed passages within them where the authors abandon their humanist-realistic literary models and instead use mechanical or formulaic models that pervert the text and liberate other literary values – as in Göran Palm's less famous catalogue poetry or in Josef Kjellgren's machine-like "work journal" from the otherwise traditional proletarian novel *Människor kring en bro* [People Around A Bridge] from 1935, where the writer in a very concrete way describes the development of a bridge construction: "4.4. E-slab for the pond, west foundation of south bow, received from the site and immediately put in place. – 6.4. Pond, south bow, west side: bottom slab put in place. Work successful. – 9.4. Lower DIP-slab welded in its southern part, E-slab above water welded in place. – 11.4. Lower DIP-slab welded in place in its northern part. – 15.4. Second DIP-slab from beneath put in place. Two remaining DIP-slabs received." (*Omkopplingar* 243)

Already from these short remarks it should be possible to get an idea of Grönberg and Magnusson's method. Telefonplan and the LM factory are treated as an entanglement of literary, theoretical and artistic resources that the authors of *Omkopplingar* investigate, catalogue, employ, develop. If one could call Grönberg and Magnusson a kind of insubordinate switchboard operators, the site is thus a place on which they are eavesdropping, in order to establish a big catalogue over all the stories it tells.

Second, the telephone switchboard can be seen as an organizational principle or a "conceptual relay" for *Omkopplingar* in a technological respect, since it belongs to a nexus of discursive technologies that Grönberg and Magnusson employ, investigate, and archive. The telephone switchboard is here simply the precondition for the spread of telephony, which both constitutes the media technological condition for a number of the artistic and literary experiments that are treated in *Omkopplingar*, and makes it necessary to create an almost endless amount of new lists, files,

från fjärran världar – eller genom att transkribera och sampla det för att på så vis ge upphov till en icke-lyrisk och anti-humanistisk poesi. "Det är väl känt att [världerna] tenderar att bli extra pratsamma varje gång en teknisk innovation ger upphov till ett nytt sätt att utforska okända världar, som Jacques Rancière konstaterat i en nyligen publicerad text om samtida ljudkonst. Poesi och konst som bygger på brus och distorsioner är väl representerad i *Omkopplingar*, och Grönberg och Magnusson diskuterar en rad teoretiker, författare och konstränder som "spetsa[r] öronen mot brusfrekvenser, antikodning, reserverna av slumpräggig obestämhet", för att citera Avital Ronells *Telephone Book* (i *Omkopplingar*, 494) – författare som Woolf, Joyce, Burroughs, Pynchon osv. Men Grönberg och Magnussons diskussion om telefonväxternas vänader har sitt centrum i deras utförliga referat av Ola Larssons roman *Norra Vasa 133* från 1999, i vilken en mekanisk automatväxel som borde ha varit urkopplad sedan länge på ett mystiskt sätt vaknar till liv och börjar mörda uteliggare, sända kryptiska meddelanden och koppla färsamtal intill bara över rumsliga avstånd utan även tidslaga.

Grönberg och Magnusson ägnar också ett omfattande kapitel åt listan, katalogen, inventeringen och arkivet som poetiska, konsträrliga och teoretiska modeller. De diskuterar här ett mycket bredd fält av praktiker, från samtida konst (Gerhard Richter, Christian Boltanski, On Kawara, Hans-Peter Feldmann, Claude Closky) via författare som Georges Perec, Borges, Melville och Flaubert, och till teoretiker och filosوفر som Aby Warburg, Deleuze, Derrida, Foucault och Rancière. Listan och inventeringen presenteras här som poetiska och konsträrliga modeller för organisering av information som varken bygger på att de ingående elementen ställs samman i den klassiska berättelsens linjära struktur eller konfronteras med varandra i enlighet med det politiska montagens eller collagets modell. Dessutom utgör de diskursiva former som inte är förenliga med idén om talsträcket och den lyriska rösten som poesins rättesnöre. Istället utgör de sätt att arrangerar informationsmängder där heterogena element kan ställas samman och omkontextualiseras utan att underordnas en högre princip, i serier eller grupper, och där den parataktiska organisationsprincipen gör såväl komposition som läsning till öppna, oavslutbara processer. "I grammatiska termer" skriver Grönberg och Magnusson i en diskussion om en essä av Charles Bernstein, "kan denna anti-episka montageform beskrivas som en fråga om parataxis: tingen står sida vid sida, angränsar till varandra utan att röra vid varandra; elementen ordnas periodiskt, seriellet snarare än hierarkiskt, förblir tillgängliga för ständigt nya omarrangeringar." (*Omkopplingar*, 47) Serien eller listan är på så vis på ett grundläggande plan en modell för *Omkopplingar*, vars delar inte är

delarna av en helhet, en totalitet, utan delar av en serie, och där boken därmed upphäver den hermeneutiska cirkelns logik: även om man lyckas läsa hela boken, följa serien från början till slut, så tillåter inte själva det mänskliga minnets begränsningar att man hittar tillbaka till seriens ursprungliga delar.

För det tredje kan telefonväxeln sägas vara en organisationsprincip eller ett "konceptuellt relä" för denna bok i retoriskt avseende efter som man på ett ganska klart sätt kan se ett samband mellan telefonväxelns centrala funktion, omkopplingen, och en mångd litterära och konsträrliga modeller som till varierande grad ligger till grund för *Omkopplingar*: collage, montage, cut-up, détournement, sampling, osv. – modeller som ägnas en omfattande discussion i bokens avslutande kapitel.

Omkopplingen utgör på så vis en retorisk modell för denna bok, på både makronivå (dvs. på nivån av boken som helhet) och mikronivå (dvs. vad gäller strukturen av kapitel, stycken och meningar). På makronivå är alltså *Omkopplingar* en sammanställning av en närmast oöverblickbar rad heterogena element, där juxtapositionerna mellan olika kapitel och projekt, mellan texter och fotografiska undersökningar, ofta är radikal, och där skarvorna och avstånden mellan de sammanställda elementen själva blir meningsbärande. I bland är logiken i sammanställningarna okomplicerad och illustrerande, som när diagram över rötfrekvensundersökningar och fotografier av Ericssons olika telefonmodeller och telefonväxlar placeras bredvid texterna om telefoniteknikens utveckling och konsträrliga möjligheter. Men ibland är sammanställningarnas logik inte lika självklar. En av de mer extrema sekvenserna avslöjar att det är just när skarvorna är som tydligast som bokens omkopplingsmodell kommer till sin fulla rätt. Inom loppet av ett trettioår sidor juxtaposes följande element: fotografier av ett natthärbärge i Midsommarskansen, reproduktioner av tillstånd för bruk av övervakningskameror i området, dokumentation av de lokala Konsumaffärernas sortiment om Blåvitt- och Coop X-tra-varor, tillhörande fotodokumentation, samt en översättning av en inventering av innehållet i en av Andy Warhols "Time Capsules" från 1978. Till en början kan greppet framstå som en ren provokation. Warhol, natthärbärge, Coop X-tra? Att sammanställningen ändå kan generera intressanta läsningar blir uppbenbart när man ser kopplingen mellan bilderna från natthärbärget och övervakningstillstånden och bokens tidigare, omfattande diskussion om sociologiska experiment som utfördes vid Telefonplan på slutet av 70-talet: en grupp fålt-sociologer inräntade ett kontor som platsens invånare hade fri tillgång till och kunde vända sig till för konsultation angående juridiska och ekonomiska frågor. Denne koppling bildar nämligen fonden för en annan koppling, som

är den mellan LM-fabriken och The Factory, eller om man så vill, mellan Blåvittprodukternas prosaiska, svenska och historiska verklighet och snabbköpsproduktsavbildaren Andy Warhols glamourösa fantasivärld av modeshower och vernissager. Genom en sekvens av juxtapositioner ställs alltså två samtidiga men helt åtskilda historisk-politiska kulturella situationer i relief mot varandra på ett avslöjande sätt: det svenska, progressiva 70-talet å ena sidan och den amerikanska konsumtionskulturs discoglittrande 70-tal å den andra.

På mikronivå kan man säga att *Omkopplingar* offerar den traditionella resonerande textens ekonomi och stilistiska värden till förmån för en textmodell som till stora delar bygger på sidoställningar mellan olika referat och citat, och där inget citat kan vara för långt, ingen refererande diskussion för ingående. Detta varieras på en mångd olika sätt i bokens olika delar. I en av bokens viktigare texter, om dokumentärfotografen, används den parataktiska modellen på ett förhållandevis pedagogiskt sätt. En stor del av denna text består av ett sorts montage av citat, som inscensatrar den långvariga och ofta stillstående polemiken mellan de två institutionerna Fotograficentrum och Fotomuseet i Stockholm, samt deras olika förespråkare och kritiker: å ena sidan en vänsterorienterad politisk fotografi som vill avslöja orättvisa arbetsförhållanden och visa verkligheten i dess rå, nakna form, å andra sidan en politiskt konservativ fotografi som också redogör för den fotograferandes synställstand och subjektivitet.

Omkopplingars första text, om arkiv och listor, tycks vara skriven enligt en sekventiell modell: längre diskussioner och referat av texter följs av längre citat eller antologibidrag, som i sin tur följs av diskussioner och referat och sedan nya citat och inklinpta texter, osv. Det väsentliga är att textens olika element här inte tycks underställes utvecklingen av ett övergripande argument eller ledta till varandra i direkt logisk bemärkelse. Texten är inte hypotaktiskt organiserad, utan just parataktiskt: textens mening finns lika mycket i skarvorna mellan de olika delarna som i själva delarna. Man kan också säga att det finns en fråvär av hypotes: inget framkastas för att återhämpta i slutet, ingen frågeställning ställs upp för att prövas och ledas mot ett svar. Det handlar inte i denna text om att komma fram till den "bästa" eller "sanna" idén om arkivet, listan, avskriften osv., utan om att presentera så många som möjligt: inte välja bland dem utan samla dem, lista dem, katalogisera dem, arkivera dem.

Man skulle kunna ge många fler exempel på hur denna bok är komponerad med telefonväxeln som organisationsprincip. Men om jag här försöker överbla *Omkopplingar* genom att reducera den till en serie operationer kopplade genom ett centralt konceptuellt relä, så är det samtidigt i full vetskaps om att denna bok

gör alla sådana förenklande läsmödeller oanväntbara. *Omkopplingar* är ett i alla avseenden massivt verk, som ställer stora lästeckniska krav, men som förtjänar att få ett betydande genomslag i alla de fält det diskuterar. Man kan konstatera att det är ett verk som saknar såväl svenska som internationella motsvarigheter. Men det är något annans uppgift att situera denna bok i sin konstnärliga, litterära och poetiska samtid och utvärdera dess betydelse: att redogöra för hur den markerar en definitiv brytning med ett visst modernistiskt och postromantiskt paradigm för konsträrlig, poetisk och litterär produktion, samtidigt som den på ett helt drastiskt sätt sätter en ny standard för vad man kan förvänta sig av en geografiskt definierad konsträrlig undersökning.

Denna text är en omskriven version av ett anförande som hölls på Fotohögskolan i Göteborg den 26 september 2006, på initiativ av Cecilia Grönberg och Jonas (J) Magnusson.

Cecilia Grönberg och Jonas (J) Magnusson, *Omkopplingar: avskrifter, listor, dokument, arkiv* (med särskilt avseende på Midsommarkransen-Telefonplan), Göteborg: Glänta, 2006.

NS: Videoprogrammet består i huvudsak av verk som sällan visas och som till stor del förfaller ha utesluts från den videokonstens kanoniserade historia. Vilka rörelser är det som enligt dig är underrepresenterade i videokonstens historia?

MR: Det har funnits en tendens att utesluta allt som är kollektivt, och allt som grundar sig på ett omedelbart intresse i att kommunicera – allt som fokuserar på ett politiskt program eller en händelse, oavsett den konsträrliga kodningen, eller avsaknaden av en sådan. Det gäller också verk som gjorts i ett idiom som idag förfaller "förelag": videoverk från 80-talet ser man knappast idag av just detta skäl, och under 80-talet gällde samma sak för verk från 70-talet, men idag ser vi tillbaka på verk från 70-talet som videon första lju. Verk som är opraktiska på grund av sin längd tenderar också att lämnas bort, om de inte gjorts av väldigt kända konstränder. "Osynlighet" är en instabil kategori, men samtidta verk som har uppennbara politiska eller sociala budskap ser man sällan, medan vi kan vara nostalgitiska inför politiska dokument som ligger längre tillbaka.

NS: Hur har du byggt upp arkivet?

MR: Jag har samlat tåmligen slumpräggigt. Jag har hundratals band, jag vet inte hur många. Under decennier har New York varit ett centrum för videoproduktion i samarbete med icke-komersiella TV-stationer och TV-studios. Under många år har man siktat videoverk, ofta sent på söndagsnätterna då publiken är liten, och jag har spelat in dem. Dessutom har både konstränder och aktivister genom åren gett mig kopior av sina arbeten.

NS: Organisrade du videoprogrammet här enligt några speciella kriterier?

MR: Jag valde framför allt verk med socialt innehåll, snarare än poetiska eller personliga uttryck. När jag undervisar under en längre period visar jag också sådana verk, men för detta program valde jag sädant som syftar till att göra direkta diskursiva och konsträrliga ingrepp i vardagslivet och påverka den politiska kulturen, våra beteenden och konkreta händelser.

Aktivistiska traditioner

NS: Ditt program består av ett verk från 70- och 80-talen som gjorts kollektivt av olika produktionenheter som Portable Channel, Deep Dish TV och Downtown Community Television Center. Vi har också fått se senare arbeten av oberoende grupper som Paper Tiger Television, med vilka du själv samarbetat. Hur skulle du beskriva dessa kollektivs huvudsakliga mål?

MR: De har vanligen formats runt en önskan att berätta en viss historia eller producera verk, vanligen olika slag av dokumentärer, som erbjuder ett perspektiv som annars är sällan förekommande. Alla hade populistiska mål på vänsterkanten. Till exempel startades Paper

Tiger TV 1981 som ett program i public service-kabelnätet av filmaren Dee Dee Halleck, som svar på ett förslag av videokonstnären Liza Baer. Den håller på än idag.

Under lång tid var videoutrustning dyrt, och redigering ännu dyrtare, och i början fick gruppen slå sina resurser ihop. Dessutom är kollektiv produktion ganska vanlig när man gör rörliga bilder eftersom man måste kunna kontrollera lju och ljud. Att fatta beslut i grupp var också något som värderades högt i 60- och 70-talens kollektivistiska tankända.

NS: Införandet av bärbar videoutrustning under sent 60-tal, som också blev alit mer billig, måste radikalt ha ökat mediet aktivistiska och demokratiska potential.

MR: Tekniken för produktion och framför allt redigering blev inte "överkomlig" förrän i mitten av 90-talet, med lätt kameror för hemmabruk, senare också redigeringssystem för hemdatorer. Men aktivisterna såg videon som ett förlag till att förändra världen.

NS: Många av videoverken uttrycker en entusiasm för mediets aktivistiska potential. I *Man With a Movie Camera* (Fuck Vertov) (1988) refererar Peter Garrin till kameran som ett vapen, och han säger: "Om alla hade en kamera skulle folk bevara staten istället för omvänt".

MR: Grupper som Paper Tiger TV och Deep Dish TV, och individer som Garrin, uppmanar oss att titta att plocka upp kameran. Paper Tiger och konstränder som Sherrie Millner och Ernie Larsen uppfattar sig själva som del av "cheap media"-rörelsen, liksom jag själv. Grupper som Video Witness spelar en stor roll i att uppmana människor involverade i gräsröströrelser över hela världen att dokumentera sina strider. Att sätta små kameror i händerna på medborgarobservatörer kan vara ett extremt kraftfullt sätt att bekämpa orättvisor. Själv var jag ett snabbt upplärt videovitinne under demonstrationerna i New York City under sensommaren 2004, och det jag filmade hjälpte till att frikänna människor som arresterats för brott de inte begått.

Att dissekerar TV

NS: Många av filerna ifrågasätter olika stereotyper och massmediernas framställning av verkligheten. Ser du som videon huvuduppgift att göra motbilder?

MR: Att göra motbilder, ifrågasätta stereotyper, också att stå bredvid bilderna och förklara dem. Att re-presentera bilderna från massmedierna, att re-presentera dem som en analytisk form. Att re-presentera dem, för att använda i en klassisk vokabulär, till exempel genom att appropria arkivmaterial och använda tekniker som slow-motion, upprepping, vanligen också voice-over.

NS: Som i Jason Simons *Production Notes: Fast Food for Thought* (1987)?

arranging quantities of information where heterogeneous elements can be assembled and recontextualized without being subordinated to a higher principle, in series or groups, and where the paratactical organization transforms both composition and reading into open-ended processes. "In grammatical terms," Grönberg and Magnusson write in a discussion about an essay by Charles Bernstein, "this anti-epical form of montage can be described as a question of parataxis: the things stand side by side, approach each other without touching each other; the elements are arranged periodically, serially rather hierarchically, remain accessible to ever new rearrangements." (47) The series or the list is consequently at a fundamental level a model for *Omkopplingar*, whose parts are not the parts of a whole, a totality, but parts of a series, and where the book thus abolishes the logic of the hermeneutic circle: even if one succeeds in reading the whole book, in following the series from beginning to end, the limitations of the human mind itself do not allow one to find one's way back to the original parts of the series.

Third, the telephone switchboard can be seen as an organizational principle or a "conceptual relay" for this book in a rhetorical respect, since it is possible to find a rather clear association between the central function of the switchboard, the reconnection, and a series of literary and artistic models that to varying degrees are recurrent in *Omkopplingar*: collage, montage, cut-up, détournement, sampling, etc. – models to which an extended discussion is devoted in the book's final chapter.

The reconnection thus constitutes a rhetorical model for this book, both on a macro level (that is, on the level of the book as a whole) and on a micro level (that is, regarding the structure of chapters, paragraphs and sentences). On the macro level, *Omkopplingar* is an assemblage of an almost ungraspable number of heterogeneous elements, where the juxtapositions between different chapters and projects, between texts and photographic investigations, are often radical, and where the differences and distances between the assembled elements become significant in themselves. Sometimes the logic of the juxtapositions is uncomplicated and illustrative, as in the case where diagrams over voice frequency tests and photographs of Ericsson's telephone models and switchboards are placed next to the texts about the evolution of the technology of the telephone and its artistic possibilities. But sometimes the logic of the juxtapositions is not as obvious. One of the more extreme sequences reveals that it is exactly where the differences are the clearest that the book's reconnection model is fully exploited. Within thirty pages or so, the following elements are juxtaposed: photographs of a shelter for the homeless in Midsommarskansen

arranging quantities of information where heterogeneous elements can be assembled and recontextualized without being subordinated to a higher principle, in series or groups, and where the paratactical organization transforms both composition and reading into open-ended processes. "In grammatical terms," Grönberg and Magnusson write in a discussion about an essay by Charles Bernstein, "this anti-epical form of montage can be described as a question of parataxis: the things stand side by side, approach each other without touching each other; the elements are arranged periodically, serially rather hierarchically, remain accessible to ever new rearrangements." (47) The series or the list is consequently at a fundamental level a model for *Omkopplingar*, whose parts are not the parts of a whole, a totality, but parts of a series, and where the book thus abolishes the logic of the hermeneutic circle: even if one succeeds in reading the whole book, in following the series from beginning to end, the limitations of the human mind itself do not allow one to find one's way back to the original parts of the series.

Third, the telephone switchboard can be seen as an organizational principle or a "conceptual relay" for this book in a rhetorical respect, since it is possible to find a rather clear association between the central function of the switchboard, the reconnection, and a series of literary and artistic models that to varying degrees are recurrent in *Omkopplingar*: collage, montage, cut-up, détournement, sampling, etc. – models to which an extended discussion is devoted in the book's final chapter.

The first text of *Omkopplingar*, about archives and lists, seems to be written according to a sequential model: long discussions and

reproductions of documents proving the right to use surveillance cameras in the area, documentation of the local Konsum convenience store's assortment of Blåvitt and Coop X-tra brand food products, accompanying photographic documentation, and a translation of a register over the contents of one of Andy Warhol's "Time Capsules" from 1978. At first, the sequence may seem to be a pure provocation. Warhol, shelter for homeless, Coop X-tra? That the sequence can still generate interesting readings becomes apparent when one sees the connection between the images from the shelter for the homeless and the surveillance documents, and the book's earlier, detailed discussion about the sociological experiments that were carried out at Telefonplan by the end of the 1970s: a group of field sociologists established an office to which the local inhabitants had free access and could turn for consultation regarding judicial and economical matters. This connection forms the background for another connection, which is the one between the LM factory and The Factory, or if you will, between the prosaic, Swedish, historical reality of the Blåvitt food products and the glamorous fantasy world of Andy Warhol, the emblematic painter of supermarket products, jetting between fashion shows and grand openings. Through a sequence of juxtapositions, two contemporaneous but widely separate historico-political, cultural situations are thus set in contrast to each other: the Swedish, leftist-progressive 70s on the one hand and the disco-glimmering 70s of the American consumer culture on the other.

On the micro level one can say that *Omkopplingar* sacrifices the economy and the stylistic values of the traditional argumentative text to the advantage of a textual model which is in large parts built on juxtapositions between different accounts and quotes, and where no quote can be too long, no account too detailed. This is varied in a number of ways in the different parts of the book. In one of its more important texts, about documentary photography, the paratactic model is used in a relatively pedagogical manner. A big part of this text is constituted by a kind of montage of quotes, which reenacts the long and often static polemics between the two institutions The Centre for Photography and The Museum of Photography in Stockholm, and their different advocates and critics: on the one hand a leftist political photography that wants to reveal unjust working conditions and show reality in its raw, naked form, on the other hand a politically conservative photography that also accounts for the frame of mind and subjectivity of the photographer.

The first text of *Omkopplingar*, about archives and lists, seems to be written according to a sequential model: long discussions and

abstracts of texts are followed by long quotes and sampled texts, which are in turn followed by discussions and abstracts and then new quotes and samples, etc. What is essential is that the text's different elements here do not seem to be subordinated to the development of a superior argument or lead to each other in a direct logical fashion. The text is not hypothetically organized, but paratactically: its meaning is to be found in the differences between the parts as much as within the parts themselves. One can also say that there is an absence of hypothesis: nothing is projected in order

MR: Ja, här spelas reklamfilmer i slow-motion medan konstnären läser de "överföringsan-teckningar" som sänts från reklambyrån som har kontakt med sponsorer till produktionsbolaget som kommer att göra den faktiska reklamen, som är det vi till sist ser. Dess PM (som han hade kopierat utan tillstånd) författades av reklambyrån. Vi får höra hur reklamproducenter arbetar; till exempel hävdar en av dessa "anteckningar" att "vi måste uppfylla det etniska kravet på rasdivisiteten..." Simon dissekerar dessas reklamfilmer koreografi och demonstrerar de extremt subtila kalkyler som görs av de kommersiella producenterna.

NS: Richard Serras och Carlota Fay Schoolmans *Television Delivers People* från 1973 är ett centralt verk i den nu väletablerade kritiken om media-industrin. Verkets visuella innehåll består endast i en allvarlig text som skrollar ned över en blå skärm, ackompanje rad av livfull musik. Texten säger saker som "företagens kontroll understöder materialistisk propaganda... Vi övertyggs dagligen av företagsoligarkin".

MR: Serra, som i detta fall arbetade med Schoolman, ville göra ett verk som slet bort det visuella slöja, avbröt det lyckliga flödet av bilder som är kärnan i den kommersiella televisionen och lyfte bort masken av oskuldsfullhet. Han ville påpeka att televisionen hade blivit den huvudsakliga platsen för att propagera för en livsstil som i många fall står i motsats till demokratiska värden, och där företag styrt vårt tänkande, säger åt oss att gå ut och köpa, köpa, köpa, säger åt oss vad vi ska tänka.

NS: Trots sitt daterande techno-utseende drabbade mig Joan Bradermans *Joan Does Dynasty* (1986) som ett viktigt verk. Hon använder arkivmaterial från såpoperor och kliver bokstävlagen i skärmen och kommentar "modeoffrens" beteende.

MR: Du säger att verket har ett "daterat techno-utseende", och det var just det jag försökte säga om verk från 80-talet som inte visas så mycket idag eftersom de använder teknologi som tillhör det just förflutna. Vid den tiden kunde man förstås inte kritisera dem av detta skäl, snarare för att Bradermans interventioner var avsiktligt klumpiga, både ljud- och bildmässigt. Jag tror att hennes poäng inte skiljer sig så mycket från *Television Delivers People*, förutom att hon kliver rakt in i det verk som väljer som exempel – hon förblir inuti den abstraktionsnivå där Serra och Schoolman rör sig. Men en viktig skillnad är att hon talat om hur begäret väcks och betraktaren blir fascinerad av TV-showen – altför fascinerad för att helt enkelt stänga av, som Serra och Schoolman kanske hade önskat sig.

Feministiska perspektiv

NS: Vissa av verken från 70- och 80-talen utmanade konventionella föreställningar om

identitet. Så till exempel Nancy Angelos och Candice Comptons video *Nun and Deviant* (1976), som presenterar två karaktärer vars identitet förefaller förändras genom hela verket. Varje gång jag tror mig att fångat deras personlighet, rör de sig i en annan riktning. Min uppfattning av deras identitet förändras och utvidgas hela tiden.

MR: Verket handlar om identitet och hur den formas, vad som formar jaget. Det finns ögonblick i kvinnorörelsen under tidigt 70-tal då detta syssets att mänga, och det blev ett viktigt tema under 80-talet då identitetens komplexitet diskuterades. Videokonstnärer undersökte vilka de minnen är med vars hjälp vi formar vår självbild, och det gällde inte bara sexuell identitet utan genusidentiteten överhuvudtaget. Angelo och Compton var båda del i kvinnorörelsen i Los Angeles Women's movement, en feministisk konströrelse som började i Kalifornien under sent 60-tal.

NS: Många av verken från 70- och 80-talen kommenterar också indirekt hur kvinnor representeras i massmedia, till exempel Dara Birnbaums *Kiss the Girls: Make Them Cry*, från 1979.

MR: Birnbaum använder approprierat TV-material för att visa hur kvinnor som potentiella "rollmodeller" agerar som dumma och korade flickor när de ska presentera sig själva, medan män inte gör det; deras humoristiska förlöjligande av sig själv infantiliseras dem inte, utan visar dem som humorfulla och med gott humör. Birnbaum tar tag i de tillfälliga gesterna under början på en kändisfrågesport, och fortäcker deras verkan genom ritisk uppripping.

Andra historier

NS: Verk som *Banana Split* och *Who's Going to Pay for Those Donuts, Anyway?* har ett intimt tonfall. Men det verkar ändå som de presenterar personliga berättelser med referens till sociopolitiska frågor.

MR: De handlar om personliga, i grunden familjelaterade, upplevelser bland asiatiska amerikaner (kineser i det första fallet, japaner i det andra). Konstnärerna ser sina historier som till viss grad representativa för asiater i USA och asiatisk-amerikaner. De var del av utvecklingen av ett identitetsmedvetande och berättelser om identitet under 80-talet. Det är intressant att de båda fokuserar på videoverk som analyserade hur TV-nyheter representerade afrikanska amerikaner.

MR: Shulman verk byggde på noggranna efterforskningar och visade hur nyheter, framför allt i TV, konstrueras, och hur de bygger på, men också konstruerar, stereotyper – genom att foga ihop händelser i ett litet antal givna

berättelser med färdiga karaktärer och uteslagna repliker. Genom att gå tillbaka några år och titta på bevakningen av ett upplopp som orsakades av frikännandet av en vit polisman som skjutit ihjäl en oskyldig svart bilförare i Miami, kunde Shulman analysera en historia som har föregångare (rasupplöp i USA) och känner igen av betraktarna, men inte längre väcker omedelbar upprördhet. Han visar hur den afrikansk-amerikanska befolkningens verklighetsröster bara återges på ett ytligt sätt genom att man snabbt skapar en icke-representativ om än ämabel talesman som sedan intervjuas av alla. Detta är ett arbete som rekonstruerar en given nyhet i syfte att utöva en strukturell kritik mot medierna.

NS: I Schulmans video får vi se riktlinjerna från National Broadcasting Company. Det sägs att om man ska göra en dokumentär, så ska man inte tala med dem som är del av upploppet eller demonstranterna – olika statstjänstemän kan ge dig en mer objektiv information.

MR: Ja, man säger: "tala inte med folk som är mitt i ett upplopp" – vilket är intressant, efter som man kan fråga sig: varför inte?

NS: Många av filerna i ditt program förefaller vägra att underordna sig detta påbud. De berättar mindre synliga historier, historier som ignoreras av massmedierna och historieböckerna.

MR: Ja, detta är ett dominerande drag i de verk jag visar. Många av dem är dokumentärer bara i en utvändig mening, i och med att de inte använder de konventionella sätten för att presentera en historia, eller de berättar en historia som inte vanligen förekommer.

NS: Som till exempel Sara Diamonds *Ten Dollars or Nothing* (1989), gjord i samarbete med The Women's Labour History Project. The kvinnliga speakerrösten talar om arbete i konstfabrikerna i British Columbia, och ackompanjeras av diverse material från filmarkiv.

MR: Detta är en historia om ursprungsbefolningar på en plats som en gång helt och fullt var deras egen, och som sedan omvälvades till en historia om arbetarklassen tillgänglig i dokumentära fragment, men som inte hade berättats tidigare. Här berättas den av Josephine Charlie, en av ursprungsbefolningarna som berättar historien om sig och sitt folk, som varit föremål för kraftig diskriminering. Berättelsen är också full av bilder hämtade från historiska filmer och suggestiva inskott från dominerande kulturella källor, som barnböcker och reklam som berättar hur man ska vara som en riktig dam i det välvartade kanadensiska samhället. Andra verk i mitt program försöker också berätta en historia med utgångspunkt i rasmässiga, etniska och

The Product of Television, Commercial Television, is the Audience.

Television delivers people to an advertiser.



Stills from:

Carlota Fay Schoolman and Richard Serra, *Television Delivers People*, 1973.

Joan Braderman, *Joan Does Dynasty*, 1986.

Martha Rosler, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, 1977.

Images courtesy of the Video Data Bank, www.vdb.org.

In the video *Man With a Movie Camera* (F.W. Murnau 1929) Peter Garrin refers to the camera as a weapon, stating that "if everybody had a camera, people would be watching the state instead of the opposite".

MR: Groups like Paper Tiger TV and Deep Dish TV, and individuals like Garrin, often urge their viewers to pick up a camera. Paper Tiger and artists like Sherrie Millner and Ernie Larsen consider themselves part of the "cheap media" movement, as do I. Groups like Video Witness play an important role in urging people involved in grass roots struggles all around the world to document on-going struggles. Putting small cameras in the hands of citizen observers can be extremely potent in fighting injustice. I myself was a lightly trained Video Witness in the New York City demonstrations in late summer 2004, and my footage helped exonerate people arrested for violations they did not commit.

Dissecting TV

NS: Several of the videos are questioning different stereotypes and mass media's representations of reality. Do you consider the main task of video art to make counter images?

MR: To make counter images, to question stereotypes, and also to stand next to the images and talk about them. To re-present the images from the mass media, to re-present them as an analytic form. To deconstruct them, in a classic language, by for instance appropriating archival footage and by using devices as slow motion, repetition, and, quite commonly, voice-over.

NS: Like Jason Simon's *Production Notes: Fast Food for Thought* (1987).

MR: Yes, here commercials are played in slow-mo while the artist is reading the "transmission notes", sent from the advertising agency that has the contact with the sponsor, to the production company that will produce the actual advertisement, which is what we finally see. These memos (which he had copied without permission) were produced by the advertising agency. We get to hear how the producers of commercials work; one of the production notes, for example, says "we have to fulfill the ethnic requirements of racial diversity...". Simon dissects the choreography of these commercials and demonstrates the extremely finely drawn calculations of the commercial producers.

NS: Richard Serra and Carlota Fay Schoolman's *Television Delivers People* from 1973 is a seminal work in the now well established critique of the media industry. The visual content of the work consists exclusively of a stern text that scrolls over a blue screen, accompanied by lively music. The text says, for instance: "Corporate control advocates materialistic propaganda... We are persuaded daily by a corporate oligarchy".

MR: Serra, working with Schoolman in this instance, was trying to make a work that tore away the veil of the visual, interrupting the happy flow of images that is a core principle of corporate television, and removing the mask of innocence. He wanted to point out that television had become a primary site of propagandizing for a way of life that is in many ways antithetical to democratic values and in which corporations rule our minds, tell us to go out and buy, buy, buy and tell us what to think.

NS: Despite its dated techno look Joan Braderman's *Joan Does Dynasty* (1986) struck me as an important work. She uses archival material from the soap opera and literally steps into the screen and comments on the behavior of these "victims of fashion".

MR: Well, you refer to it as having a "dated techno look", which is what I was trying to say about works from the 80s that are now not much seen because of their use of technology from the moment just before the present one. At the time, of course, it could not be criticized for that, but rather for the intentionally crude look and sound of Braderman's interventions. I think her tape's point is not so different from that of *Television Delivers People*, except that she is stepping right into the work she is choosing as an example – she does not remain on the level of abstraction that Serra and Schoolman's work resides at. But an important difference is that she talks about the way in which desire is invoked and the viewer winds up fascinated by the television show – too fascinated to simply turn it off, as Serra and Schoolman might have wished.

Feminist Perspectives

NS: Several of the works from the 70s and 80s challenge conventional conceptions of identity. Nancy Angelo and Candice Compton's video *Nun and Deviant* (1976), for instance, present two protagonists, whose identity seems to be changing constantly throughout the work. Every time I think I have captured the core of their personality, they turn in another direction. My impression of their identity is constantly changing, and expanding.

MR: The work is much about identity and what shapes identity; what shapes the self. We had moments in the Women's movement, in the early 70s, when this was very much on the mind of women, and it developed as an important theme in the 80s when the complexity of identity was under discussion. Video artists were examining what kinds of memories we have that help form our identification, and were interested not only in sexual identity but gender identity altogether. Angelo and Compton were both part of the Los Angeles Women's movement, the feminist art movement, which began in California in the late 60s. NS Many of the works from the 70s and 80s also comment indirectly on how women are

represented by the mass media. For instance Dara Birnbaum's *Kiss the Girls: Make Them Cry*, from 1979.

MR: In this video Birnbaum uses appropriated television footage to show us that women taken as potential "role models" act like silly, foolish girls in their self-presentation whereas the men do not; their humorous mugging does not infantilize them but rather merely shows them as good humoredly comical. Birnbaum here seizes the momentary gestures in the opening format of a celebrity quiz show and condenses its effects through rhythmic repetition.

Other Stories

NS: Works like *Banana Split* or *Who's Going to Pay for Those Donuts, Anyway?* have an intimate tone. Still, it seems that these videos present personal narratives with an eye to sociopolitical questions?

MR: These works are both about personal, in fact familial, experiences among Asian-Americans (Chinese, in the first instance, Japanese in the second). The makers see their stories as to some degree representative of the experiences of Asians in America and Asian Americans. They were part of the development of identity consciousness and identity narratives in the art world during the 80s. Interestingly, they both center on the relationship of the videomaker to her or his father, a figure regarded with alienated ambivalence.

NS: David Shulman's documentary work *Race Against Prime Time* (1984) was one of the first videos to analyze the way television news represents African-Americans.

MR: Shulman's piece was a carefully researched and reported effort to show how news, particularly television news, is constructed and how it depends on, but also constructs, stereotypes – by fitting events into a small number of pre-set narratives with stock characters and well-worn story lines. By going back a few years to look at the coverage of a riot caused by the exoneration of a white policeman in the shooting death of an innocent black motorist in Miami, Shulman is able to scrutinize a story that has precursors (race riots in the U.S.) and some degree of familiarity for viewers while no longer hot with immediate passions. He shows how, despite the intentions of the television news personnel, the story failed to rise much beyond the unhelpful stories of the late 1960s criticized in a famous presidential commission on violence, and he shows how the real voices of the African-American community are covered superficially by the expedient creation of an unrepresentative, though affable, spokesman who is then interviewed by everyone. This is a work that reconstructs a given news story in order to provide a structural critique of the media.

NS: In Schulman's video we see the guidelines from the National Broadcasting Company.

genusmässiga Andra, och de lyfter fram aspekter av saknade eller icke-dominanta berättelser.

NS: Vilka var de viktigaste tendenserna under de decennier som videokonsten funnits?

MR: Under sent 60-tal ville konstnärerna tala offentligt som medborgare, till andra konstnärer och till världen, och de använde de medel som stod till buds. Vissa tog som vi sett upp de dokumentära former som tidigare utvecklats inom den "oberoende" filmen, medan andra ville utvorska den televissa bildens formella egenskaper som den utvecklats inom TV-industrin, ofta i syfte att motsätta sig dess verkan genom att ändra konventionerna. Från mitten till slutet av 70-talet utvecklades andra möjligheter, inklusive möjligheten att skapa nya berättelser, vilket skapade en stor uppståndelse: högmodernismen hade insisterat på att narrativiteten endast hörde till litteraturen och inte till konsten. Vietnamkriget hade tagit slut i mitten av 70-talet, och videokonstnärer började engagera sig i de "nya sociala rörelserna", bland annat feminism och gayfrågor och lesbiska frågor, och sådana som gällde det som snart skulle kallas identitetspolitik: erfarenheten av Annanhet. Detta intresse fanns kvar under 90-talet, men den dokumentära formen försvann aldrig. Den uppberpbara fortsatta närvoran av social problem, bostäder och hemlöshet, ras och utbildning, arbete och globalisering, de eskalerande konflikterna under 80-talet och fram till idag, har hållit den vid liv. Socialt engagemang lever upp igen. I de nyare högprofilerade och "museifierade" videoverken fortsätter formella undersökningsar av rörliga bilder – vilket inte är förväntande – framför allt med tonvikten lagd på det tidsläga elementet. Inget kommer tillbaka i identisk form, men tiderna (vilket jag antar är att beklaga) har inte förändrats så mycket att de tidigare ämnena skulle försvinna, trots de tekniska medlems ökade sofistikering. Det är sant att det finns tematiska skillnader, men också kontinuiteter.

Att spola tillbaka förtigligandet

NS: Många av verken i programmet rör sig kring förtigligandet av exempelvis sexualitet eller den mänskliga kroppen. Ett uppenbart fall är ditt eget arbete *Vital Statistics* of a Citizen, *Simply Obtained* (1977): vi ser hur de mäts, del för del, av en vetenskapsman. Budskapet förefaller vara att ju mer mättbart något är, desto lättare är det att göra det till en vara.

MR: Ja, kvantifiering är liktydigt med förtigligande, eller åtminstone leder det i den riktningen. Jag kallar *Vital Statistics* för en "opera i tre delar", och under inledningen hör vi en voice-over mot en blå bakgrund. Inledningen pekar på mätning och vetenskap som ett redskap för en dominanter, ibland ödesdigre, abstraktion. Bilden tonar sedan över i den andra avdelningen, och detta är den första ak-

ten. Den fokuserar på en mätning del för del av en kvinna, genomförd av en läkare i vit rock och hans assistent, som snart kompletteras med en kök bestående av tre kvinnor (kort, medellång, och lång). De kommenterar med små musikinstrument om varje mätt som tillkännages av läkaren är under medel (kazoo), medel (horn) eller över medel (tinkling bell).

Genom denna tjugoem minut långa akt finns en återkommande speakerröst: en kvinnöröst som kommentarerar, i en diskurs om makt, hur dessa mät, även de som strikt talat inte har någon verklig betydelse, används för att klassificera och skilja mänskisk åt, kvinnor men också rasmässiga minoriteter.

NS: Att kunskap blir till en vara är ett annat viktigt tema bland konstnärer idag. Till exempel fungerar fria universiteter etablerade av konstnärer som motviker till en ökande nyliberal privatisering och standardisering av utbildningen.

MR: Vi kan se stora ansträngningar hos konstnärer, framför allt de som arbetar med digitala media och med "den elektroniska gränsen", att finna sätt att dela information och kunskap, framför genom mekanismer som copy-left istället för copyright. Många av de meddelanden som postas på exempelvis nettetime handlar om sådana saker. Samma sak gäller videouthyrning via e-flux: det verkas som om Anton Vidokle och Julieta Aranda, som äger e-flux, vill utveckla projekt som är helt vid sidan av konstmarknaden. Och det projekt vi sitter mitt i nu, skolan unitednationsplaza, är förstås ett projekt för att utvärdera information från kontroll av institutioner, till exempel sådana som stöds av företag – det handlar om flödet av kunskap och information i ett konst sammanhang.

NS: Du kommer också att göra en annan utställning i Berlin – ditt eget bibliotek.

MR: Ja, det råkar vara ett annat e-fluxprojekt. Det började på e-fluxgalleriet (som tidigare var kontoret) i New York, och sedan flyttade biblioteket till Frankfurt och Antwerpen. Nu ligger böckerna i lädär här i Berlin och väntar på att vi ska hyra en liten lägenhet där de kan visas – folk kan komma och läsa och göra fotostatkopior, och organisera aktiviteter runt biblioteket, som läsgrupper och till och med videovisningar.

Nina Schönsby är konstnär och översättare, och redaktionsmedlem i Billedkunst.

Jean-Luc Godards Voyage(s) en utopie

Av Trond Lundemo

I löpet av våren och sommaren har en utställning av Jean-Luc Godard funnit sted på Centre Georges Pompidou i Paris. At en avverdens "viktieste" filmregissörer lager en kunstutställning på et av verdens viktigste kunstinstitusjoner er en händelse som nodvendigt mår vekke oppmerksamhet och debatt. Reaksjonene på projektet har varit bland, men det er ikke spørsmål om utstillingen ble en suksess eller ikke som er interessant. Det er snarere reaksjonene på utstillingen, de uttalte såvel som de ikke uttalte, som forteller mye om den så ofte fremførtes tesen om filmens inntreden i kunstgalleriet. Godard-utstillingen viser nettopp at hierarkisk forhold mellom film og kunst fortsetter virksomt.

Hva innebefatter det at man kaller Godard en av verdens viktigste regissører? Det har selv sagt med hans historiske rolle å gjøre, som portalfigur for ikke bare den franske nya bergen men for verdens alle nye filmretninger på 60-talet, som centralgestalt for den politiske filmen och bruddet med underholdningsfilmen på seksti- og syttiallet, som en pionér i arbeidet med video, som den fremste filmencyklopedisten og arkivisten siden åttiallet. Men Godard har hele denne perioden arbeidet med forskjellige medier, og kan ikke under noen omstendigheter bare forstås som en regissør av kinofilm. Videoproduksjonene dominerer i de siste tiue årene av hans arbeid, og han har utgitt et antall bøker med tekster og bilder og flere musikkutgivelser i samarbeid med ECM.

I en utmerket artikkel om Godards ulike aktiviteter foreslår Michael Witt (*New Left Review* nr. 29, sept.-okt. 2004) at man skal forstå hans projekt som en alt-omfattende makroinstallasjon (all-encompassing macro-installation), och den lange prosessen som har resultert i *Voyage(s) en utopie* er et resultat av hans multimediale arbeid. At Godard nå fullt ut tre inn i museet er også en logisk følge av et langt interesse for museets sammenstilling og fremvisninger som strekker seg helt tilbake til Henri Langlois tid som leder for det franske cinematéket. Disse aspektene gjør også at Godard trer inn i museet på et helt annet vis enn andre filmskapere som integreres i kunstsammenhenger, og det er denne inntreden som interesserer meg i utstillingen.

Jeg har tidligere i SITE hevdet at det er grunn til mistenkonomhet overfor den stadig gjentatte postuleringen av integreringen av filmen i kunstgalleriet. I fysisk mening er det ingen tvil om at filmen har blitt en del av kunstnitusjonen. Etter Catherine Davids invi-

tasjon av en rekke filmskapere til Documenta X i 1997, deriblant nettopp Godard, Farocki, Akerman og Syberberg, har filminstallasjone i galleriet bare økt i antall. MOMA og Centre Pompidou har i lang tid integrert filmen i den moderne kunsten, og Mary Lea Bandys Godard-utstilling på MOMA i 1992 og Pompidousenterets Chris Marker-produksjoner og Dominique Painsi ulike filmutstillinger (som *Hitchcock et l'art* i 2001) er bare spredde eksempler på dette.

Problemet med de eksisterende fremstillingene av filmens inntreden i galleriet er at de ikke analyserer hvilke institusjonelle vilkår filmen integreres innenfor. Er det etablerte kunstnere som lager film eller som på ulike vis omformulerer eksisterende filmmaterialer? I disse tilfellene inngår installasjonene utvetydig i kunstnitusjonen etablerte diskurser. Når etablerte filmskapere beredes plass i galleriet, som i eksemplene med Farocki, Marker og Akerman nevnt ovenfor, er det derimot ofte kunstnitusjonen som integrerer film som film innenfor kunstens rammer. I samtidskunstens "postmediale" eufori er filmen bare ett av flere som inngår i kunstens rom. Godards arbeider vist på MOMA eller på Documenta X (videoproduksjonen *Histoire(s) du cinéma* åtte deler vist på åtte monitorer i Dan Grahams *New Design for Showing Videos*) opprettholder de bevegelige bildene som "film" integrert innenfor kunsten, fordi de ble organisert av kunstnaturatorer og fordi filmene også hadde en eksistens utenfor galleriet. Denne integreringen av film som "film" i kunsten blir tydeligere tydelig i prosjetet som Painsi *Hitchcock et l'art*, hvor den fra 60-talets "nye film" til dagens installasjonskunst oftest sitter filmregissørens arbeider presenteres i kunstnitusjonen sammen med kunstneres kommentarer til og omformuleringer av hans verk. Populærfilmenes viktigste regissør presenteres selvstilt i egenskap av kinogrunder, det er den romslige konteksten for visningen av hans arbeider som tilhører kunstnitusjonen.

Det er Godards måte å gå inn i kunstrommet på som har virket irriterende på mange kommentatorer. Godards utstilling bygger på ruinene fra et avbrutt utstillingsprosjekt i samarbeid med Dominique Painsi, kalt *Collage(s) de France*. Det opprinnelige prosjetet skulle ved siden av installasjonene inneholde direkteoverføringer fra Godards studio i Sveits og månedlige videoproduksjoner med en påfølgende kritikk som skulle strekke seg over ni måneder. Painsi har redegjort for ulike stadier i dette avbrutte samarbeidet (*Cahiers du cinéma* april 2004), og *Voyage(s) en utopie* inneholder med en annonsering om at utstillingen har blitt til i stedet for *Collage(s) de France*, som ikke kunne gjennomføres på grunn av tekniske, finansielle og kunstnerlige vansker. I denne teksten har Godard støket over "tekniske" og "finansielle", for å fremholde at det uteblukke-

nede er kunstnerlige motsetninger som gjorde prosjetet umulig. Utstillingen er altså bygd på ruinen etter et ufullbyrdet prosjet.

Jeg skal komme tilbake til en beskrivning av Godards utstilling, men det er verdt å nevne at det ikke er første gang Godard gjør det avbrutte prosjetet til tema. *ici et ailleurs* (1976) diskuterer problemlene med bildene fra en film innspilt i Palestina og de siste delene av *Six fois deux* er egnet kritikken av de foregående episodene i denne TV-serien fra 1976. Åttiallets famose prosjekt *King Lear*, produsert av Cannon Films, et selskap helt fritt for kulturelle ambisjoner, handler om selskapets påtrykkninger for å få Godard til å avslutte filmen, samt om hvordan Norman Mailer, tiltenkt rollen som Lear, blir sur og reiser hjem etter den første dagens innspiling. (En av filmens undertitler er "A Film Shot in the Back".) Godards mange oppdragsfilmer for ulike organisasjoner fører ofte til at kontrakter brytes og at filmen ikke vises. Institusjonskritikken i det avbrutte samarbeidet er hos Godard som en kunstnerlig metode å regne. Også mange prosjekter er i utgangspunktet bygd på ideen om prosjekter som ikke kan fullføres, som gjenskapelsen av det klassiske maleriet på film og video i *Passion*, og at video-teknikken endrer den historiske prosjeksjonen i *Histoire(s) du cinéma*.

Godards strategi for å bygge en utstilling omkring en ikke fullfort idé irriterer mange, ikke minst siden det handler om en konflikt med Dominique Painsi, en bredt respektert kurator og teoretriker som arbeider med filmens plass i kunstnitusjonen. Men utstillingen irriterer også fordi Godard i *Voyage(s) en utopie*; *JLG 1946 – 2006* trener inn i kunstnitusjonen som kunstner snarere enn som filmskapere. Visst inneholder utstillingen mange utdrag av filmer, andres såvel som egne, men det er den romslige utformingen av filmene og artefaktene som tiltrekker seg oppmerksamhet fordi det er Godard selv som har utformet den. Derfor har utstillingen blitt møtt med kommentarer som sikter på å bekrene at Godard kan lykkes i denne rollen. Et av Godards kjernekunst i hans ulike film- og videoproduksjoner, ideen om et ikke gjennomførbart og ufullbyrdet, fragmentert arbeid, aksepteres ikke i galleriet.

Godard gir seg inn i kunstrommet uten filmen som sikkerhetsnett. Det er for mange kommentatorer presserende nødvendig å klargjøre at Godard ikke "har forståelsen for rommet", som er installasjonskunstnerens fremste kvalitet, og flere har påpekt den lettvintrende med hvilken Godard har plassert ut en klynge gronne vekster hvor prislappen fortsatt sitter på. Rommene ser ut som en byggarbeidsplass, hevdes det, siden emballasje, materialer og verktøy fortsatt ligger igjen etter installasjonsarbeidet. Innvendingen at materialene er bilige eller at utstillingen er raskt utsatt skulle knapt rettes mot en etablert kunstner, men anses nødvendige i vurderingen av Godards

arbeid. En del kommentarer etterlyser også auraen og kontemplasjonen som kjennetegner det "klassiske" museet, mens Godards arbeid har filmens utstillingsbarhet i egenskap av reproduksjon som et sentralt spørsmål.

Det er ikke interessant å forsøke å redde utstillingen fra denne kritikken, og det finnes problemer med *Voyage(s) en utopie*. Institusjonskritikken blir kunstrommet umiddelbart institusjonalisert. Restene etter installeringen av utstillingen blir lett forbundet med tidligere motstandshandler i forhold til den hvite kuben, og hverdagsrommets gjenstander (to senger, et bord med stoler) opptrer i mange installasjonskunstneres arbeider, selv om det ofte skjer på helt andre vis. Institusjonskritikken rammes av hva Jacques Rancière ser som problemet for den kritiske kunsten: kunsten er allerede kritisk i utgangspunktet siden den handler om delingen av det sanselege. Når Godard etterlater seg byggmaterialer, viser fram emballasjen for det audiovisuelle materialet eller stiller ut planter med prislappen på, er dette ikke tilstrekkelig som en kritikk av institusjonen.

Mottakelsen viser likevel at det er nødvendig at utstillingen ikke er "vellykket", fordi dette skulle true de sentrale hierarkiene som fortsatt preger kunstnitusjonen såvel som yrkesidentiteten hos kunstnere, kuratorer og kunstkritikere. Om Godards utstilling er "bra" eller ikke er uinteressant i forhold til diskurser den fremmener, og problematiseringen av dette ofte propaganderer symbiosen mellom filmen og kunsten.

Montasjer

Ingen benekter Godards erkjente kvaliteter i montasjene og i kolleget. De ni modellene som Godard lagde til *Collage(s) de France* var tenkt utfort i full skala og skulle opppta ni rom i Pompidousenteret. Den økonomiske og romlige omfatningen av disse var en viktig årsak til at prosjektet aldri ble realisert. Når de nå finnes utstilt i den nye utstillingen fungerer de både som utgangspunktet for hele utstillingen og som et historisk referansepunkt. Gjenstander, visning av filmer (i modellene utført med små skjermer og video iPods) og tekster refererer til "filmenes århundre", og til de teoretiske utgangspunktene for modernitetens splittede subjekt og fragmenterte tilværelse, som avhandlet av Freud, Marx og Nietzsche. De ni modellene søker å opprette uventede forbindelser mellom fragment av tekster og bilder, og viser hvordan fragmentet hos Godard alltid har en rolle som i romantikken, hvor det har funksjonen av hele historiske synteser og sammenheng. De ni modellene er en sentral del i rommet "i forgård" (avant-hier), som står i forhold til de to andre rommene "igår" (hier) og "idag" (aujourd'hui).

"I forgård" inneholder en mengde andre objekter, en Matisse, en Hartung og en de Stael

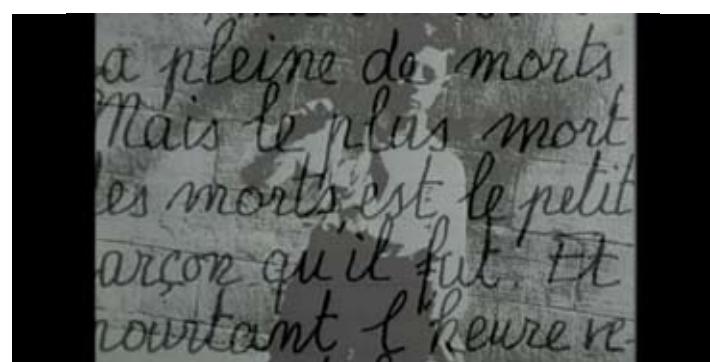


Photo: Trond Lundemo

Graham's *New Design for Showing Videos*, uphold the role of the moving image as "film" embedded in art, since these events have organized by art curators, and since the films also have an independent life outside of the gallery. This integration of film as "film" in art is even clearer in a project such as Painsi's *Hitchcock et l'art*, where the most often-quoted filmmaker, from the Sixties "new cinema" to today's installation art, is presented in the art institution together with artists' comments and re-workings of his films. The most important director of popular cinemas is in this case presented as a filmmaker, and it is only the spatial context for the screening of his works that belongs to the art institution.

In an excellent article (*New Left Review* nr. 29, Sept.-Oct. 2004) on Godard's various activities, Michael Witt proposes that his project should be understood as an all-encompassing macro-installation, and that the long process that has lead to *Voyage(s) en utopie* at the Centre Pompidou is a result of his multimediawork. The fact that Godard now fully enters the museum is a logical consequence of his long-term interest in the juxtapositions and exhibitions of museums that date back to the time when Henri Langlois was the director of the French Cinémathèque. These aspects make Godard enter the museum in a way entirely different from how other filmmakers are integrated in art institutions, and it is this "entry" in the museum that interests me in this installation.

I have previously argued (SITE 9-10.2004) that there is reason to be suspicious towards the recurrently repeated postulation that film is now fully integrated into the art gallery. In concrete terms it is beyond doubt that films have become part of the art institution. After Catherine David's invitation to a number of filmmakers to participate in the documenta X in 1997—among which we find Godard, Harun Farocki, Chantal Akerman, and Hans-Jürgen Syberberg—film installations in the gallery have increased in number. MOMA and the Centre Pompidou have for a long time integrated cinema into modern art, and Mary Lea Bandys Godard exhibition at the MOMA in 1992, and the Chris Marker productions or Dominique Painsi's various film exhibitions (like the milestone *Hitchcock et l'art* in 2001) are some examples of this process.

One shortcoming of most current discussion of the introduction of cinema into the gallery is that they don't analyze the institutional pre-conditions for this process. Are we concerned with established artists making moving images or reformulating existing film material in an installation? In these cases the installations are easily embedded in the established discourses of the art institution. When established filmmakers are offered space within the gallery, as in the case of Farocki, Marker, and Akerman, the art institutions inscribe film as "film" within the space of "fine art." Godard's works, when shown at the MOMA or at documenta X (the eight parts of the video production *Histoire(s) du cinéma* screened on eight monitors in Dan

the work, as in the attempted reconstructions of masterpieces in painting on film and video in *Passion*, and the impossibility of the historical projection on video in *Histoire(s) du cinéma*. Godard's approach to constructing an exhibition around an unrealized idea appears vexing to many commentators, not least since it implies a conflict with a widely respected curator and theorist of cinema and installation art, Dominique Painsi. But the exhibition also seems to be annoying to many because Godard enters the art institution as an artist not as a filmmaker. Certainly, the exhibition contains lots of excerpts from films, by others as well as by Godard himself, but it is the spatial organization of the films and the artifacts that attracts attention because Godard himself has done this work. For this reason the exhibition has met with comments aimed primarily at denying that Godard has succeeded in this role. One central idea of Godard's film and video productions is that of the unrealized or incomplete, fragmented project, and this idea is not accepted in the gallery.

Godard enters the art institution without cinema as a safety net. For many commentators, it seems necessary to explain that "Godard doesn't have a sense of space," the primary quality of the installation artist, and many have lamented the lack of seriousness with which Godard has placed a number of green plants with the price tag still on them. The space looks like a construction site, it is claimed, since boxes, materials, and tools are left behind after the installation work. The argument that the materials are inexpensive or that the installation work has been swift would hardly have been directed towards an established installation artist, but seems indispensable for many evaluations of Godard's work. Some critics also mourn the absence of the aura and the contemplative quality characteristic of the classical museum, even though Godard's work assumes the possibilities of the exhibition of cinema as *reproduction* as a central question.

Defending the exhibition against this type of criticism is however not particularly interesting, and there are indeed problems with *Voyage(s) en utopie*. The institutional critique is immediately institutionalized in the art space. The remains of the installation process are easily readable in terms of previous acts of resistance against "the white cube," and the objects from private living rooms (two beds, a table with a chair) are recurrent features in many installation works, although often in very different ways. This type of institutional critique is caught up in what Jacques Rancière sees as the problem of critical art: art is already critical at its outset, since it is concerned with the question of the distribution of the sensible. When Godard leaves construction materials and boxes of monitors on display, or exhibits

Jean-Luc Godard's Voyage(s) en utopie

fra museets moderne samlinger, utdrag fra Godards seneste korte videoproduksjoner på minimale videoskjermene omgitt av forgylte bildekkere, og en monitor med Godards seneste film *Vrai faux passeport*. Godards besværende vurderinger av kvaliteten i andres (og egne) filmer i denne komplisjonssfilmen skal ikke oppga oss i denne sammenhengen, men monitoren er plassert på en måte som gjør at man bare kan se den sittende om man boyer seg dobbelt på stolen og ser bildet opp-ned. Denne motstanden i tillegnelsen av utstillingen møter tilskueren også foran de minimale video-skjermene, som er plassert så nær hverandre at lyden fra filmene blør inn i hverandre og blir vanskelig å oppfatte. Denne motstanden mot den fulle forståelsen av lyd og bilde finnes i Godards filmer helt fra sekstitallet, og blir del av det fragmenterte, fullflybrydete preget som modellene står for.

Den historiske oppdaging mellom rommene kompliseres umiddelbart gjennom at Godards seneste videoarbeider er plassert i det rommet "i forgår", mens hans tidligere produksjoner på film, stort sett fra hans sjeldene viste militante periode, er plassert i det mellomste rommet. De senere videokomplasjonsfilene anses av Godard selv å knytte til en historisk epoke hvor produktive forbinder mellom tidsjikt fortsatt kunne skapes, og utvikler videre de henvisninger til Walter Benjamins historieteorি som ofte anføres i filmene. Likevel finnes en viss oppdeling av rommene mellom skulpturen og maleriet i det første rommet, filmen i det andre, mens det siste rommet er egnet "det audiovisuelle", med den verdiladning dette begrepet fører med seg på fransk.

I rommet "igår", finnes ved siden av planlene og et bord og en stol en mengde monitorer med utdrag fra filmer som Godard allerede ofte har resirkulert og kommentert i tidligere filmer: *Sayat nova* av Parajanov, *Johnny Guitar* av Ray, *Menschen am Sonntag* av Siodmak og Ulmer, *Langs Das Testament de Dr. Mabuse*, Donen og Kellys *On the Town*, en av de siste filmene av Rossellini, *Il Messia*, Welles aldi fullførte film *Don Quichotte* og mindre kjente filmer av Roger Leenhardt, Jean-Pierre Melville og Jacques Becker. Det slående i dette rommet er hvordan sitatene fra velkjente filmer fremstår som produktive tross at de er ofte vist, og hvordan Godard som i *Histoire(s) du cinéma* også i utstillingen oppretter produktive og unvedtede samband mellom fragmentene. Mellom "i forgår" og "igår" går et modelltak fram og tilbake gjennom veggen. I Godards logikk skal dette forstås på et konkret vis og ikke innby til hermeneutiske utsvevelser: Mellom de to tidsepokene, mellom maleriet og filmen, finnes en forbindelse og en kontakt.

Før i rommet "igår" er ingenting lenger produktivt. En seng, en stor liggende LCD-skjerm med hetero-såvel som homo-pornofilmer, en

stør skjerm med *Black Hawk Down* preger det odsig utformete rommet. Utstillingens kultursessimistiske holdning, hvor samtidskulturen fremstilles som pornografisk og amerikansk, gjør lite for å fullføre de oppgavene som kunsten ofte tilskrives; vagt uttrykt å finne nye veier å gå for fremtiden eller å vise et annet perspektiv enn det tilvendte. Rommet "igår" er atskilt fra de to fortidens rom, og det virker ikke lenger som at det finnes en vei tilbake. I en tid når mange tenker på individuelle brukerstrategier av digitale medier og en teknologisk opplosning av de faste strukturene som motstandsmechanismar i globaliseringen, fremstår Godards perspektiv som kultukonservativt og resignert.

"Klipp ut og lim inn" er for Godard et kommando som utføres med saks og lim. Modellen til *Collage(s) de France*, som utgjør ruinen for *Voyage(s) en utopie*, er et unikt hånd-verk, og tekstene som finnes spredd i rommet er skrevet med tusj på kartong, med blyantstrek som rettesnos for teksten. Dette fraværer av computeren bruker man idag å se som en teknisk inkompeticns, som en gammelmodighet man best forbigår i stillhet. Selvagt blir et slikt perspektiv utstrekkelig når det rettes mot en regissør som gjennom hele sitt arbeid har deltatt i utviklingen av nye teknikker, eksempelvis en ny teknikk for en postkolonial TV i Mozambique. Godards *Eloge de l'amour* (2001) er en av de mest radikale eksperimentene med DV som har blitt utført, og man kan spekulere i svaret på et spørsmål en journalist stiller til Godard i filmen om hans reise til Sarajevo i *Notre musique* (2004): "Hvilken rolle for filmen kommer de digitale mediene til å ha?". Godards stillhet etter dette spørsmålet kan man se som en motstand mot computermedienes remedieringsfunksjoner. Utstillingen preges av en asynkron måte å forholde seg til dagens rådende teknologier på. Likevel er utstillingen rommene i *Voyage(s) en utopie* overstrodd med skjermene som viser digitalt lagrede bilder. Godard er bevisst om at en posisjon "utenfor" det digitale idag ikke er mulig, men den digitale utopian er ikke del i de reiser som gir utstillingens dets tiltak.

Nærværet av Godards hånd i modellene og tekstene er del i de teknikker han lenge har anvendt seg av i selvportrettets tjeneste. Etter at Godard i økende grad blir tilstede i lyden og bildet i sine filmer på åttitallet, er nittitallets filmer ofte knyttet til selvportretten. Dette er selvagt mest tydelig i *JLG/JLG: Autoportrait de décembre* (1994), men sentralt også i det arkivrelaterte prosjektet *Histoire(s) du cinéma* og Sarajevo-filmen *Notre Musique* og *Vrai faux passeport*. Film- og installasjonsforskeren Raymond Bellour har behandlet selvportretten på film som atskilt fra selvbiografiene, gjennom at den forste beskriver et subjekt i ferd med å forandres og som produseres etterhvert som det 'skrives'. Det fragmenterte bildet av et sub-

jekt i utstillingen skiller seg grunnleggende fra de subjektivitetsformasjoner som bruker å ledse den interaktive retorikken i de så kalte nye filmene, og også den som vanligvis presenteres av filmskapere som trener inn i kunstgalleriet.

Utstillingen er et selvportrett som tar utgangspunkt i de håndlagde modellene til et prosjekt som ikke ble realisert. I *JLG/JLG* nevnes det at et portrett også må inneholde alle de filmen Godard ikke har lagd, og i første del av *Histoire(s) du cinéma* rettes oppmerksomheten mot de filmene Welles, Renoir, Eisenstein, Stroheim og Ophüls ikke fikk fullfort. Portretten mangler deler av det sentrale i denne subjektsformasjonen. Godard har alltid, fra åpningsbildet i debutfilmen *A bout de souffle* som siterer Humphrey Bogart, egnat seg til sammenstillingen av sitat fra egne filmer med andres, og i utstillingen såvel som i *Vrai faux passeport* er forskjellen mellom behandlingen av de egne filrene og andres ulkar, om den overhodet finnes. Dette står i kontrast til den komplette retrospektiven av Godards 140 filmer, hvor man henter fram selv det minste fragment med regissørens signatur, og 75 dokument fra film og TV hvor Godard medvirker, som løp samtidig med utstillingen i Pompidou-museet i Paris.

Udstillingens undertittel *Jean-Luc Godard 1946 - 2006 : à la recherche d'un théorème perdu* kan forstås på ulike måter. Enten begynner utopiene som Godard har tatt del av etter den annen verdenskrig, noe som stemmer med Godards forankring i neo-realism og særlig Rossellini's etterkrigsfilmer, men ikke med hans tilhørighet i en romantisk forståelse av fragmentet - eller så betegner tidsavgrensningen helt enkelt den tid da Godard når en alder hvor man interesserer seg for estetikk og politikk. Reisene i utopiene kan også henvise til det opprinnelige prosjektet *Collage(s) de France*, og det vi ser i denne utstillingen er bare nedtegnelsen av losrykte hendelsene på veien. Titelens referanse til Proust viser også på det monumentale i prosjektet, samtidig som "fortiden ikke lenger lar seg overfare, den kan kun siteres", som Godard uttrykker det. Unsett unnviker utstillingen å oppfylle de forventninger man normalt har på selvbiografiene såvel som på behandlingen av utopienes prosjekter. Isteden gjentår en institusjonskritikk mot Pompidousenteret, og kanskje mot kunstinstutusjonene allment, som er lite innsmigrende. Isteden for en aldrende filmskapers apoteosiske sammenstilling av et livsverk har *Voyage(s) en utopie* blitt en utstilling til besvær. Det gjør den desto viktigere for analysen av de politiske og estetiske prioriteringene som regulerer filmens inntreden i og transformasjon av kunstgalleriet.

Kyrkan, Staten, Marknaden

Av Sinziana Ravini

Det är sällan man stöter på en biennal som exponerar sina kapitalistiska begär med samma chosefrihet som Moskvabiennalen. Den allra första Moskvabiennalen hade sin huvudutställning på Leninsmuseet och som huvudattraktion – en propagandafilm från 30-talet som visade Lenin smekande kattungar, barn och rapsfält i bästa diktatorstil. Därutöver lockade man med fem av världens "största" curatorer: Daniel Birnbaum, Hans Ulrich Obrist, Iara Bubnova, Rosa Martinez och Nicolas Bourriaud, som i sin tur underordnades konstaktivisten Joseph Backsteins organisatoriska snille. I år har man istället valt att förlägga huvudutställningen i den nybyggda lyxgallerian TsUM och den futuristiska skyskrapan Federation Tower, som en hyllning till marknadens slutgiltiga triumf över ideologin. Curatoreteamet är densamma, men till skillnad från förra gångens utopiska biennaltiteln "Dialectics of hope" har man i år valt den mer anspråkslösa titeln "Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia." Som krona på verket valde Sven-Olov Wallenstein och Daniel Birnbaum att bjuda in Giorgio Agamben som kom att hålla en föreläsning över den suveräna maktens fysiska frärvaro. Hans tal om den tomma tronen som symbol för en makt som är så stor att den inte längre behöver manifester sig, läckte vidare ut i köpcentrets högtalare. Ett tekniskt missöde eller välväpnat läckage? En bättre pannmöte om filosofins subversiva potential får man leta efter.

Biennalen är öppnat sedan 12.10 och sedan dess har det varit en kontinuerlig sändning av "Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia" från en stor salong i Federation Tower. I det här läget är det inte lätt att få kontroll över samhället. Om Ryssland hamnat i en totalitär marknadsekonomi är det inte så konstigt att det fria ordet lämnat plats för den fria ordet. Så länge ett marknadsekonomiskt system fungerar är det inte möjligt att få total kontroll över samhället. Om Ryssland hamnat i en totalitär marknadsekonomi är det inte så konstigt att det fria ordet lämnat plats för den fria ordet. Den första Moskvabiennalen var som en fågel Fenix som reste sig ur den postsovjetiska askan, är den andra Moskvabiennalen som en tvéhövdad örn. Ena huvudet blickar mot det fria kapitalet (och är statligt finansierat), det andra blickar mot de förlorade värdenas kapital, mot nyandligheten och den ryska folksjälen (och har reducerats till biennalens "specialprojekt" som finansieras med privata medel). Det fria kapitalets flöde genomsyrade alla huvudutställningarna. Daniel Birnbaums och Hans Ulrich Obrist videoutställning som skulle skapa känslan av navigation i en arkipelag av audiovisuella upplevelser, reducerades på grund av det dåliga ljuset till pantomim. Den tekniska insufficiensen kläddes åt andra sidan utställningen i ett harmoniskt skimmer efte- rörs avsnakvanden bland parfymeridarkar, Diörväskor och Hermesschällar. Den ryska konstvärldens schizofrena tillstånd hade inte kunnat fångas i en bättre bild än detta.

Biennalen brukar i vanliga fall förknippas med företeelsen som erbjuder alternativ till marknadskrafterna, som motgått till allt vad konstnärsster heter. Men i och med konstmästersorns allt större anammande av biennalmodellers alternativa strukturer och inlindanden i teoretiska omslagspapper, har biennalerna steg för steg börjat dansa efter marknadens pipa. År det en dödsdans för de så kallade fria konsterna eller en passionerad tango som konsten och marknaden dansat sedan tidernas begynnelse? Jag tror snarare på det senare. Det är den fria marknaden som garanterar den fria konsten. Alla andra system reducerar konsten till en politisk megafon, till kulisser som inte känner nyanser eller djup. Finns det något bättre exempel på hur den fria konsten blir ofri i statens tjänst, än det ryska avantgardets upplösning i socialrealismen? Malevitj, som efter att ha målat den sista bilden och satt punkt för hela den västerländska konsthistoriens

evolutionism, börjar måla färgglada, förvisso ansiktslösa, kolchosarbete? Övergången från suprematism till social realism var säkert mer smärtsam än vi kan ana. Efter detta följe decennier av represialer och hot, som fick konstnärer att ställa ut i sina egen lägenheter för att undkomma censuren. 80-talets "lägenhetsutställningar" är kanske den enda sanna undergroundrörelsen under hela 1900-talets senare del. När sovjetimperiet kollapsade försvann också nödvändigheten av denna undergroundscen. Numera finns det bara en "undergroundkonst" kvar – Stalins tunnelbilstationer. Det är därför inte förvånansvärt att Moskvabiennalenledningen vill ta samtidens "survival of the fittest". Han om någon borde veta hur det är. Det märkliga med denna utställning är att den börjar hos Darwin utan att slutat hos Marx.

Marxismen tycks i övrigt vara ett minne blott, med undantaget för den neomarxistiska fraktionen gruppen "Chto Delat", som är adepter till Boris Groys och Boris Kagarlitsky. De övriga ryssarna har fått smaka på sin egen medicin alltför länge för att vilja återkomma till Marx läror, som de förknippar med sovjettidens ineffektiva planekonomi, massmord, isolering och hungersnöd. Det är lätt att raljera över den ryrikas elitens plötsliga intresse för samtidskonst. Den ryska intelligentsian gör det hela tiden. Det svåra ligger däremot i att försöka förstå hur det hela hänger ihop, hur marknadsekonomiens fria varutbytte samverkar med Putins stenhårdta förstatligande av det fria ordet. Så länge ett marknadsekonomiskt system fungerar är det inte möjligt att få total kontroll över samhället. Om Ryssland hamnat i en totalitär marknadsekonomi är det inte så konstigt att det fria ordet lämnat plats för den fria ordet. Den första Moskvabiennalen var som en fågel Fenix som reste sig ur den postsovjetiska askan, är den andra Moskvabiennalen som en tvéhövdad örn. Ena huvudet blickar mot det fria kapitalet (och är statligt finansierat), det andra blickar mot de förlorade värdenas kapital, mot nyandligheten och den ryska folksjälen (och har reducerats till biennalens "specialprojekt" som finansieras med privata medel).

Det fria kapitalets flöde genomsyrade alla huvudutställningarna. Daniel Birnbaums och Hans Ulrich Obrist videoutställning som skulle skapa känslan av navigation i en arkipelag av audiovisuella upplevelser, reducerades på grund av det dåliga ljuset till pantomim. Den tekniska insufficiensen kläddes åt andra sidan utställningen i ett harmoniskt skimmer efte- rörs avsnakvanden bland parfymeridarkar, Diörväskor och Hermesschällar. Den ryska konstvärldens schizofrena tillstånd hade inte kunnat fångas i en bättre bild än detta.

Biennalen har å andra sidan alltid tjänat som kulisser i ett kulturpolitiskt kam- marelspel. Den delen som försökte leka med fria kapitalet så öppenhjärtigt som möjligt, var Nicolas Bourriauds utställning "Stock zero, or the icy water of egotistical calculation." Genom teatrala, postproducerade logotypen försökte han blottlägga marknadens ansiktslöshet.

Men det intressantaste var inte konstverken som sådana, som gör sig lika bra i katalogen, om inte bättre, utan utställningens omgivningar: de skrangleiga hissarna, de gigantiska förstens som öppnade sig mot en Potsdamliknande byggarbetsplats med neonprydda grävskopor och tusentals hjälmförsedda arbetare, som tagna ur en och annan förstörningsverkare som tvättade fönstren i 20 minuter, något som den internationella journalister krasade fram för att förevisa. Hade detta "sett bättre ut" om det var konst? Den enda konstnären som kom till sin rätt i denna absurdistiska miljö var den rumänske skräcktecknaren Dan

Opposite page:
Stills from The Old Place (1998) by Jean-Luc Godard

This page:
Stills from Je vous sauve, Sarajevo (1994) by Jean-Luc Godard



plants with price tags, this is hardly sufficient as a critique of the art institution.

This reception still demonstrates that it is important that the exhibition is not a "success," since this would threaten some of the key hierarchies that still permeate the art institution as well as the self-image of artists, curators and critics. Whether Godard's exhibition is good or bad is of minor interest compared to the discourses that it uphears, and the way it questions the constantly iterated suggestion of a symbiosis of film and art.

Montages

No commentators deny Godard's well-known aptness in montage and collage. The nine models made by Godard for *Collage(s) de France* were meant to be just that, models for installations in nine rooms at the Pompidou. The huge spatial and economic resources required were one important reason why the project was never realized. As the models are now exhibited in the new installation, they both function as a point of departure for the whole exhibition and as a historical point of reference. Objects, screenings of films (in the models on tiny screens and video iPods), and texts refer to "the century of cinema," and to the theoretical discourse that analyzes our new mode of life and the fragmented subjectivities of modernity, in Freud, Marx and Nietzsche. The nine models aim at establishing unexpected connections between fragments of texts and images, and demonstrate how the fragment in Godard always has a function similar to that in Romanticism, where it stands for vast historical syntheses and relations. The nine models play a primary role in the room "before yesterday" (*avant-hier*), which forms relations with the two other rooms "yesterday" (*hier*) and "today" (*aujourd'hui*).

"Before yesterday" contains a series of other objects: a Matisse, a Hartung and a de Staél from the collections of the museum, excerpts from Godard's later video productions on minimal screens in ornated golden frames, and a monitor showing Godard's latest film *Vrai faux passeport*. I will not dwell on Godard's quite troublesome evaluations of other filmmakers' films (as well as his own) in this compilation work, but only note that the monitor is placed in such a way that you can only see the film if you sit down and bend into a position that gives you an upside-down image. This resistance to viewing also transpires in the small video screens, which are placed so close to each other that the sound from the films blend into each other and the text become difficult to understand. Such a resistance to the illusion of a full comprehension of sound is a pervasive theme in Godard's work ever since the sixties, and forms part of the emphasis on fragmentation and incompleteness that also permeates the models.

The chronological division between the spaces is immediately complicated by the fact that Godard's later video works belong in the space "before yesterday," while the examples of his earlier film productions, to a large extent drawn from his infrequently seen "militant" period, are placed in the middle room. Godard sees the later video compilations as a link to a historical period where productive connections between temporal layers still could be formed. This further elaborates on the references to Walter Benjamin's theory of history that recurs in the films. There still persists a certain chronological division between the rooms, with painting and sculpture placed in the first, cinema in the middle, while the last room is devoted to "the audiovisual," with all the pejorative implications this word carries in French.

In the section "yesterday," there are, besides the plants and the table and chair, a number of monitors with excerpts from films that Godard often already has re-circulated and commented on in earlier films: *Sayat nova* by Parajanov, *Johnny Guitar* by Ray, *Menschen am Sonntag* by Siodmak and Ulmer, *Lang's Das Testament des Dr. Mabuse*, Donen and Kelly's *On the Town*, one of the last films by Rossellini, *Il Messia*, Welles' never completed film *Don Quixote* and less known films by Roger Leenhardt, Jean-Pierre Melville and Jacques Becker. It is striking how the excerpts from well-known films appear as if seen for the first time, and how Godard, just as in *Histoire(s) du cinéma*, also in the exhibition forges unexpected and productive connections between the fragments. A model train runs through the wall between "before yesterday" and "yesterday."

In Godard's logic, this should be understood in a concrete way and not occasion any hermeneutic excesses: between the two epochs, between painting and cinema, there is connection and contact. In the space "today," nothing is however productive any longer. A bed with a monitor screening *Black Hawk Down* and a huge LCD screen placed horizontally running X-rated gay and hetero films dominate the half-empty room. The pessimist attitude that won Godard the Adorno prize in the nineties, where contemporary culture is portrayed as pornographic and Americanized, does little to fulfil the tasks sometimes associated with art—in general terms, to find new ways to approach future and change as it is being written. The fragmented image of a subject conveyed by the exhibition is at odds with the formations of subjectivities that usually accompany the rhetoric of interactivity in the so-called new media and which are often referred to by filmmakers entering the gallery.

The exhibition is a self-portrait based on the handmade models for the exhibition that was never produced. In *JLG/JLG* it is stated that a portrait also must include all the films Godard has not made, and in the first part of *Histoire(s) du cinéma* the attention is devoted to all the films that Welles, Renoir, Eisenstein, Stroheim, and Ophüls never completed. The missing parts of the portrait are central to this formation of subjectivity. Godard has always, from the opening shot in *A bout de souffle*

quoting Humphrey Bogart, devoted himself to the juxtaposition of his own films to the films of others, and in the exhibition as well as in *Vrai faux passeport* the difference between them is unclear, if it exists at

tisk utställning anklagas för att flöpta med den ortodoxa kyrkans reaktionära krafter. Oleg Kulik, som för några år sedan sprang omkring naken och bet folk i benet, har på senare tid ägnat sig åt andliga expeditioner i Mongoliet. När fan blir gammal blir han religiös. Så också här. Den gamla vinfabriken i Viznavod förvandlades med lite stöd från Moskvas moderna museum och nyrika konstvänner till ett nöjesparksliknande spökslott som blandade orthodox mystik med tunnelbanans sociala dramatik, lyx och fattigdom, barocka dekolletage och uteliggarkyffen, uppförstörda kristusfötter, becksvarta labyrinter och neonlysnande kolonner, upphochnedvända åsnor och övertäckta grävmaskiner som sprutade rök till ryttar av gregoriansk musik. Den internationella konstpubliken var stormförtjasta över denne halvt burleska, halvt transcendentala utställningen som pedagogiskt nog tog en genom helvetet, skärseldens och himmelirets alla stader. Men stadierna var ingalunda hierarkiskt uppbyggda och åtskilda som i Dantes goduliga komedi, utan labyrinthiskt uppluckrade som i Bulgakovs *Mästaren och Margarita*. Här kunde man ena studen hälsa på djävorna, för att i nästa stund blicka sig till gud via en telefonhytt. Sista delen i utställningen upptogs av en installation på temat *memento mori* som bestod av en trampolin, ett stakett och på andra sidan en uppgrävd grav som gapade tom. Längre bort kunde man med hjälp av några skräckliga trappor klättra upp i ett övervakningsrum med dolda kameror-monitorer som erbjöd ett panoptikonseende över hela utställningen.

Jag satte mig direkt på den tomta stolen och började titta. Just när jag satt och betraktade folks betraktarstilar som båst, nöjd över att det var guds allseende öga, eller rättare sagt en tom stol, som satte punkt för utställningen och inte en tom grav, kom en pälsmössklädd, vodkastinkande vakt i och bad mig på en väldigt rysk ryska att försvinna därifrån illa kvickt. Detta var också ett riktigt och inte symboliskt övervakningsrum jag hade gått in i. Över den ryska konsten var det alltså inte guds öga som vakade, inte heller kyrkans eller statens, för då hade de satt stopp för utställningen för länge sedan, utan en vakt som inte vaktade. Den tomta stolen gjorde det så bra att honom. Aven Putin kommer snart att lämna tronen. Det påstas att han redan börjat hålla sina avskedstäder. Att han likt en *deus otiosus* som blivit trött på sin egen skapelse, vill dra sig undan. Men vad kan vara mer fullkomligt än den makt som inte längre begär sig själv?

Begärssstrukturer fanns det annars gott om på Moskvabiennalen. Publikn begärde kuratorerna som i sin tur begärde sponsorer som i sin tur begärde konstnärerna som i sin tur begärde filosoferna som i sin tur begärde – konsten, denna aldrig sinande källa till kunskap och förströelse. Baselfesten kom att bli Mosk-

vabiennals sluttgiltiga mötesplats, där alla intressen kunde sammanfalla, där gallerister kunde dansa med aktivister, konstnärer med kritiker och kuratorer med politiker. Skillnaden mellan konstbiennaler och konstmässor kommer snart att vara ett minne blott. Det enda som förvarar deras samverkan är det faktum att för konsten och livet, men också idealister och pragmatiker, närmare varandra. Bra konst görs sällan på tom mage. Vad är det som hindrar framtid kritiker från att kalla konstbiennalerna och konstmässorna för mer eller mindre lyckade allkonstverk? Det sympatiska med Moskvabiennalen är att den blottlägger sina egna motsättningar, och därmed också motsättningarna som karakterisera ett modernt samhälle: ett samhälle som dels styras av det fullständigt upplysta cyniska fornufflet, dels styras av ett nostalgiskt, historiegravande identitetssökande. Det råder ingen tvekan om att viljan att förena konst och verklighet, som inte sällan kommer till uttryck i vår tids ism – dokumentarismen – är en västerländsk produkt, och att den av förklarliga skäl inte fått sätt stor genomslagskraft i rysk samtidskonst än, om man inte betraktar landskapsmålarna som skildrare av verkligheten. Manifestationen av denna "passion för det reala" som också är namnet på den konstnärliga forskning som bedrivs vid Göteborgs Universitet, kunde åskådjas i Andreas Gedins och Tina Carlssons respektive undersökningar av rysk vardagsmytologi. Utställningen de deltog i – "Matter and Memory" curerad av Renée Padt och Stas Shuripa, var i övrigt en lyckad version av den misslyckade internationella konsthögskolemodellen som till exempel det *Manifesta 6* i Nicosia brukar för knippas med.

När man befinner sig i ett land som Ryssland är det annars lätt att blanda ihop konst med verklighet, eller rättare sagt estetisera verkligheten, när verkligheten är så estetisk. Moskva har överskrökt sin mest surrealistiska litteratur. Bulgakoveffekten finns överallt. Folk är till och med råda för sin egen skugga. Ryssar utan Moskavapass sover i sina egna bilar medan de bättre bemedlade har ett pass i varje ficka för att kunna fly fältet vid minsta möjliga klimatförändring. De gamla flyktvägarna har gjort Moskva till en stor schweizerost. De bortglömda hemliga gångarna gör att stora gatutor rasar och drar med sig bilar och människor i fallet med jämna mellanrum. Trots att staden håller på att kollappa byggs det Babelstornliknande skyskrapor till höger och vänster, gigantiska reklamskyltar och Las Vegas-stråk med dvärgar kladda i tyrolerdräkt och Leninkopior som hälsar dig välkommen. I en stad som håller på att expandera och implodera om vart annat, som likt en jätte hos Rabelais åter upp allt, inklusive sig själv, är det inte längre säkert vem som styr vem. Alla styr alla. Det räcker med att promenera på Röda torget för att påminnas

om Rysslands nutida treenighet. Ställer man sig mitt på torget, bildas det snabbt en triangulär marluvkomplexet GUM på vänstra sidan, Vassilijkyrkan rakt framför och Kreml med Lenin-mausoleet på högra sidan. Marknadens, kyrkan och staten – en fastlåst nollpunktssituation. Den som i dagens Moskva tror sig kunna göra sig fri från de här krafterna, har en lång väg framför sig. Vi är alla klassresenärer. Frågan är inte var vi vill komma, utan hur vi vill göra det.

Sinziana Ravini är konstkritiker och kurator verksam i Göteborg

Second thoughts

Av Andreas Gedin

Jag återvänder två veckor efter öppningen av Moskvabiennalen och ser huvudutställningarna ännu en gång. Sören Kierkegaard har rätt i att "upprepningens dialektik är enkel; det som upprepas har en gång varit, annars kan det inte upprepas, men just det, att det har varit, gör upprepningen till det nya." Och vad ser jag nu, när vernissagefesterna klingat av? Förvåningsvärt många verk liknar sig själva. Men de installationer som är kopplade till performance är förstås avslagna post festum. Jag tänker särskilt på Barthélémy Toguos installation *Sharing Power* i den utställning Nicholas Bourriaud curerat på den tjugoande våningen i den halvfärdiga skyskrapan Federation Tower i Moskvas utkant. Toguos installation är ett slags tredimensionell collage som mer eller mindre medvetet är besläktat med Robert Rauschenbergs tidiga arbeten. Han blandar bland annat akvareller, graffiti och bananläder. Jag tror att hans arbeten är tänkta att vara ett slags politiskt laddade landskap. Under vernissagevälen låg en svart man (konstnären?) ovanpå en brits av buntade kartonger. Vernissagepubliken var nyfiken, entusiastisk och förvåningsvärt respektlös. Jag har aldrig tidigare sett en publik som dena som tog på, drog i och bokstavligen gick genom eller på konstverk. Då ett uppklätt par i övre medelåldern fick syn på mannen i Toguos installation visste deras förtjusning inga gränser. Mannen lade sig på golvet brevid den svarta mannen och kvinnan fotograferade entusiastiskt. En filmfotograf dokumenterade händelsen och en bit bort stod jag och fyrade av min kamera. Mediatiseringen i flera led var som en postmodern vät dröm och jag blev inte klar över om vårt deltagande i installationen *Sharing Power* var tänkt som en del av den eller ej. Hursonhelst är händelsen kongenial med Toguos verk. Et ögonblick var jag intrasslad i ett subtilt nätverk av makt tillsammans med konstnären, den viande mannen, det respektlösa paret och film-



Above:
Barthélémy Toguo's installation *Sharing Power*. Photo: Andreas Gedin

Below:
Federation Tower, to be Europe's tallest tower upon completion at 448 meters tall.

Opposite side left:
I Believe. Credit unknown.

Opposite side middle:
Joseph Robakowski, *Hommage à Brezhnev*, 1982. Video/film.
Exchange Gallery collection

Next spread:
David Blandy, *The Man from Elsewhere meets Ulrika Flink to discover the meaning of "Lagom"*, 2006.

Opposite side right:
The beauty of the market.
Photo: Sinziana Ravini

interest in contemporary art displayed by the nouveau riche elite. The Russian intelligentsia does this constantly. More difficult is however to pinpoint the more precise connections, how the free exchange of commodities conspires with the ruthless nationalization of free speech under Putin. As long as the market economy works, society cannot be entirely controlled. But if Russia has ended up in a totalitarian market economy, it comes as no surprise that free speech has been displaced by the freedom of the commodity. And just as little surprising is the adoption of the worst conceivable kitsch by the Sots-art movement, a kind of political Pop Art. Typical cases would be Blue Nose and their crucifixion of Stalin, or Kulik's parody on Tolstoy—the poet of freedom inside a cage, smeared with the shit of the doves of peace. The Russians just love to mock their former idols. The question of course is where today's idols can be found, given the neutralizing impact of globalization and the iron grip of the market on the arts.

The biggest danger, I would suggest, is not that art would be reduced to the conditions of the market, but that we treat it as if this were simply the case. As Bernard Stiegler suggested during the symposium organized in November, art is a kind of magic: "Art is a magical form of activity that makes us preserve our hope."

Symptomatically enough, the most debated event of the whole biennial was Oleg Kulik's exhibition, "I believe, A Project of Art-Infusing Optimism," which saw as its task to give hope back to the people. "Saving-the-world" projects are always great fun, especially when they lay claim to producing new values instead of drawing on old ones. It gets even funnier when an explicitly avant-gardist and romantic exhibition is accused of flirting with the reactionary powers of the Orthodox Church. Oleg Kulik, who some years ago made his fame biting people's legs, has lately devoted himself to spiritual expeditions in Mongolia. When the Devil grows old, he turns religious, which also applies in this case. The old wine factory in Viznavod had been transformed, with some aid from the Modern Museum in Moscow and some newly rich friends of the arts, to a mix of amusement park and haunted castle blending Orthodox mysticism with the social drama of the subway, luxury with poverty, Baroque décolletages with hovels for the homeless, blown-up feet of Christ, pitch black labyrinths and neon-shining columns, donkeys turned upside down and covered excavators spewing smoke to the sound of Gregorian music. The international audience was thrilled over this semi-burlesque, semi-transcendental spectacle that with pedagogical care took you through all the spheres of inferno, purgatory, and heaven. They were however not hierarchically constructed and separated,

like in Dante's Divine Comedy, but dispersed in a maze-like fashion, as in Bulgakov's Master and Margarita. Here you could say hello to the devils, only in the next moment to make your confession to God in a phone booth. The last part of the exhibition was an installation on the theme of memento mori, showcasing a springboard, a fence, and on the other side an exhumed and empty grave. Further away you could climb up some rickety stairs and reach a surveillance room with monitors, where hidden cameras provided a Panopticon vision over the entire exhibition. I immediately sat down in the empty chair and began to watch. Just as I was getting immersed in my study of spectator styles, enjoying my status as God's omniscient eye, a fur-capped, vodka-smelling guard entered and told me, in a most Russian Russian, to get the hell out of there. I had in fact stepped into a real surveillance room, and not a symbolic one. The overseer of Russian art was then not God, nor the Church nor the State—in that case, the exhibition would probably have been shut down long ago—but a guard that didn't guard. The empty chair performed his task for him. And Putin too will soon step down from this throne. It is said that he has already begun to give farewell speeches; that he, like a *deus otiosus* who has grown weary of his own creation, wants to retire. But what could be more perfect than the power that no longer desires itself?

Structures of desires were in fact ubiquitous at the Moscow Biennial. The audience desired the curators, who in their turns desired the sponsors who desired the artists, who in their turn desired the critics who desired the philosophers who in their turn desired—art, this never-ceasing source of knowledge and amusement. The Basel Art Fair Party became the final and ultimate meeting spot, where all interests could come together, gallery-owners could join the dance with activists, artists with critics, and curators with politicians. The difference between biennials and fairs will soon be nothing but a vague memory. The only thing to be said in defense of their merger is the fact that they bring art and life, but also idealists and pragmatists, closer to one another. Good art is seldom made on an empty stomach. What would prevent the future from calling biennials and fairs more or less successful total works of art?

When you're in Russia it's easy to mistake art for reality, or better, to aestheticize reality, since reality is somehow aesthetic. Moscow has surpassed its most surrealistic literature. The Bulgakov effect is everywhere. People are even afraid of their own shadow. Russians without permit to stay in Moscow sleep in their cars, while the affluent have passports in every pocket so as to be able to get out at the smallest possible climate change. The old escape routes have turned the city into one

gigantic Swiss cheese. Forgotten secret underpasses regularly cause streets to collapse, pulling cars and pedestrians with them. But even though the city is collapsing, Babylon-like skyscrapers emerge all over the place, gigantic billboards and Las Vegas-like strips with Tyrolean-dressed dwarfs and Lenin look-alikes to greet you welcome. In a city that expands and implodes at the same time, that like a giant in Rabelais devours everything including himself, it is not certain who is running the show. Everyone is controlling everyone else. It is enough to take a walk on the Red Square to remind you of the contemporary Russian trinity. If you stand in the center, a triangle quickly forms, made of the department store GUM on your left side, St. Basil's Church in front of you, and the Kremlin with the Lenin mausoleum on your right. The market, the church, and the state—with yourself locked into the zero-point. Whoever in contemporary Moscow believes he can escape these forces still has a long way to go. We are all class travelers. The question is not where we want to go, but how we want to do it.

Sinziana Ravini är en art critic och en kurator, living and working in Gothenburg.

Second thoughts

By Andreas Gedin

Two weeks after the opening of the Moscow Biennial I returned in order to see the main exhibitions once again. Sören Kierkegaard was indeed right when he said that "the dialectic of repetition is simple; that which is repeated has been, otherwise it could not be repeated, but precisely this, that it has been, is what makes repetition into something new." And what do I see now, after the opening parties are over? A surprising amount of works look like themselves. Those installations that were linked to performances are of course somewhat stale post festum. This is particularly the case with Barthélémy Toguo's installation *Sharing Power*, in the exhibition curated by Nicolas Bourriaud on the twentieth floor of the half-completed Federation Tower skyscraper at the outskirts of Moscow. Toguo's installation is a kind of three-dimensional collage, more or less consciously drawing on Robert Rauschenberg's early work, mixing watercolors, graffiti, and banana boxes. I imagine his works should be understood as politically charged landscapes. During the opening, a black man (the artist?) was lying on top of a bunk made of bundled cartons. The opening crowd was curious, enthusiastic, and surprisingly irreverent. I have never seen an audience that to such an extent would touch, grab, and literally walk through



fotografen. Säkert är också att när jag återvänder så är det inte rå samma verk som jag deltog i under vernissageyran. Det har docknat för mig som sedan varit där en gång förut.

Andreas Gedin är konstnär och skribent, verksam i Stockholm. Han deltog i sidoprojektet "Matter & Memory" på Moskvabiennalen.

From Russia With Love

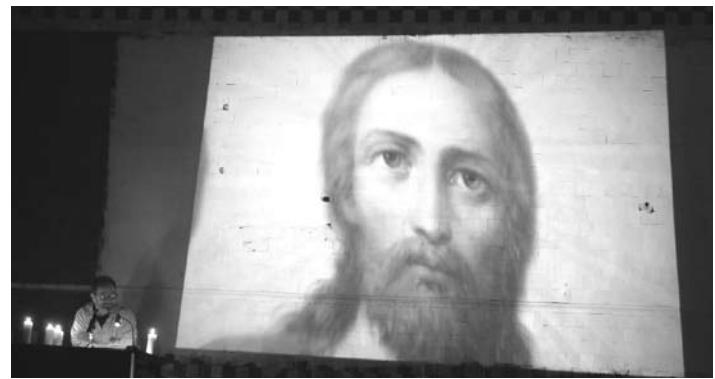
Av Fredrik Svensk

Jag besökte Vinzavod Contemporary Art Centre första gången i oktober 2006 tillsammans med en internationell grupp studenter i det experimentella konstprojekten Education Annex.¹ Redan då stod det klart att Vinzavod, en gammal vinfabrik i östra delen av centrala Moskva, var del i pågående förändring av hela stadsdelen. I februari 2007 var jag tillbaka igen, eftersom studenterna nu skulle delta i en av Moskvabiennalen specialprojekt, *Matter and Memory*.

På samma område visades en rad andra specialprojekt. Det första jag besökte var det redan omdiskuterade *I believe*, curaterat av Oleg Kulik. Upplevelsen av denna utspökade vinkällare påminde om ett Lustiga Huset förslag till en kvarsekreto tempelgrotta. *I believe* skriver in sig i vad som brukar kallas religions återkomst, med sina över 40, mestadels manliga, ryska konsträrer, vilka anspelade på mystifikationens och illusionens njutningar. Och det i ett land som knappast läder brist på var sig sekretism eller hedonism.

Aven många mindre synliga specialprojekt var förlagda till museer och gallerier runt om i Moskva. I intressant kontrast till Kuliks teatrala kulisser stod Sots-Art, en historisk utställning med sociopolitiskt och konceptuellt orienterad konst på Tretyakov-galleriet. Här fanns en imponerande samling verk från Ryssland och Kina (dessvärre hade de kinesiska verken inte kommit till öppningen). Sots-Art påminde om bristen på ryska konsträrer som behandlar dagens sociala klyfor i biennalen huvudutställningar, och är mer så i *I believe*.

Biennaluristen i behov av en särege ryskt ton i det ryska samhällsklimatet – som är svårt att bedöma: reaktionär eller progressivt – hittade den kanske hos Kulik. Hans utställning skilde sig i alla fall allra mest från biennalen huvudprojekt, förutom i ett avseende. Det var nämligen omöjligt att inte uppfatta Vinfabriken som en av tre emblematiska platser för dagens kapitaldrivna geopolitiska gentrifieringsprocesser. Biennalen var framförallt förlagd till (1) en före detta vinfabrik i ett nedgångat område i snabb förändring, (2) en



fallisk skyskrapa i en stadsdel under konstruktion, och (3) ett lyxvaruhus i Moskvas absoluta centrum. Sinnet för storlagna inramningar gällde alltså inte bara i *I believe*, utan biennalen i sin helhet. Samtliga dessa utställningsplatser illustrerade väl Biennalen titel: *Footnotes: On Geopolitics, Market and Amnesia*.

Om själva konsten består av fotnoter, kan utställningsplatserna förstås som ytterst reella iscensättningar av marknadsmässiga nödvändigheter. Om vi godtar detta, kan jag bara beklaga att själva konsten vingas vara just fotnoter till en och endast en dominerande berättelse om globaliseringens konsekvenser. Berättelsen jag talar om här innebär att samtidskonsten måste nå sig med att endast få offentligt utrymme om den är instrument för någon form av gentrifiering. Det hindrar förvisso inte att konstens bruksvärde ser olika ut beroende av vilket stadium gentrifieringsprocessen nått.

Att se konst i den halvfärdiga kontorsbyggnaden *Federationstornet*, som sägs bli den högsta byggnaden i Europa 2008,² var minst sagt märkligt. Denna fallos ligger i "Moskva City", ett gammalt industriområde som enligt marknadsföringen ska förvandlas till en plats för "underhållning, arbete och boende". Fyra av biennalen huvudprojekt lyckades man installera på tre väningsplan precis i tid till öppningen, i vissa fall helt utan curatorernas närvoro: *Nothing but Footnotes? Art in the Epoch of Social Darwinism*, curaterad av Josef Backstein; *HISTORY IN PRESENT TENSE*, av Iara Boubnova; *Stock Zero, Or The Icy Water Of Egoistical Calculation*, av Nicolas Bourriaud, och *AFTER ALL*, av Fulvia Erdemci och Rosa Martinez.

Åven om utställningstiltarna lockade glömde jag helt bort dem efter resan dit. Efter två säkerhetskontroller och en hissande bygghiss till artonde våningen med harmageddonutsikt blev den mestadels konventionella biennalkonsten till en, låt vara tålminnen intressant, förevändning för studiebesöket, och kom att illustrera tanken på konsten som fotnoter till högre krafter som är definitivt annorlunda vad Kuliks *I believe* önskade sig. Om klyschan att samtidskonsten initierar alla former av gentrifiering i viss mår gäller Vinzavod, vilket är något som dess ledning snarare tycks stoltsera med än försöka dölja, så fungerade konsten tillsammans med arkitekturen och utsikten här som en märkvärdig propaganda för inte helt oväntad vision av det nya Ryssland.

Denna brutalitet vad gäller konstens användning tvingar fram reflektioner och diskussioner på ett betydligt mer påtagligt och komplext sätt än de senaste årens marknadsnormativa utsagor om konstmarknadens expanderande makt och biennalernas neokoloniala funktion. Visst bejakar biennaler generellt i någon mening kulturstyrkans behov av att appropriera, exploatera och kommodifera

lokala kulturella former för kreativ verksamhet, men i Moskva är det knappast denna ensidiga analys som gör sig påmind.

Som besökare i Federationstornet var man helt enkelt instängd i en situation och med ett antal konstverk, och det är svårt att distansera sig ifrån den kraftfulla miljön som snart ska bli kontor. Känslan av extrem upplevelseindustri blandat med vad vi kunde kalla immanensens tyranni bröts bara vid ett enda kort och banalt tillfälle, närmare än konsträrerna från Superflex berättar att de inte får servera sin "Non-Alcoholic Vodka" (2006), eftersom detta skulle konkurrera med en av sponsorerna. En mer surrealistisk definition av konstens gränser är svårt att tänka sig.

Ett av syftena med biennalen är, återigen utsagnet med brutal tydlighet, att förstärka den ryska konstmarknaden och öka den nyriks ryska publiken intresse för samtidskonst. "Efter att man har köpt sin lyxbåt kan man köpa samtidskonst" deklarerar Backstein vid en av biennalen paneldiskussioner. Den extrema närvoran av internationell modeindustri i Moskvas centrum gör att det känns det kusligt logiskt att förlägga en del av biennalen till den fjärde våningen av det exklusiva varuhuset TsUM, eller mer exakt, på en nybyggd del av våningen som ännu inte är färdigbyggd för Prada och Gucci.

Daniel Birnbaums, Gunnar B. Kvarans och Hans Ulrich Obrists "USA: American Video Art at the Beginning of the 3rd Millennium" – som visats i en tidigare version i Oslo för ett par år sedan – framstår dessvärre som ett installationsmässigt fiasko. Även när lokalen är tom går det inte att tillägga sig verken på ett nägorlunda rättvist sätt, främst på grund av usel akustik. Det är synd, för många av de 40 verken är verkligen intressanta, inte minst eftersom de flesta har en skissartad karaktär som tydligt går emot det ökande kravet på slicka presentationer som följer på HD-teknikens genombrott och konstmarknadens internalisering av videokonsten. De enda verken som funkar hyfsat just tack vare sin visuella stramhet är Christian Holstads handskakarstudie *Shake The Baby* (2006), Marina Martins *Soft Materials* (2004) och Mika Rottenbergs degproduktion *Dough* (2005–2006). Jag är dock inte säker på om det blivit mer intressant om utställningen vore lika inbjudande exponerad som klädkollektionerna i rummet bredvid.

Att placera biennalen huvudutställningar i Federationstornet och TsUM innebär visserligen ett närmande mellan den mest synliga och extatiska cirkulationen av kapital och cirkulationen av samtidskonst. Men detta närmände sker utan ursäker vilket sätter föreställningen att konstverket är en vara på en marknad vilken som helst, och att detta är det första vi måste acceptera för att sedan eventuellt tycka illa om detta faktum. Det tvingar även fram nya frågor om konsten som var

och propaganda. Och kanske är det just föreställningen om en sovjetisk erfarenhet av en konst före marknaden som gör brutaliteten hos utställningsmiljöerna begriplig.

Om den första biennalen huvudbyggnad, Leninnmuseet, kändes som ett spekulativt val, så framstår det i ljuset av den andra upplagan med mycket märkliga videoinstalltionen med inspelningar från konferensen som visades utanför presscentret på TsUM: Men samtidigt tror jag att detta försök att intellegentialisera biennalen i sin helhet också har positiv aspekt. Åven om konst eller filosofi instrumentaliseras, så berövar detta dem inte möjligheten att generera nya tankar. Denna komplexa momentet med konsten på TsUM genererar en ny oförstötbar relation till platsen som utmanar denna utopi. Om man vill, så kan man också se valet av utställningsplatser som ett sätt att ge fingret åt alla som, om inte sedan Debord eller Adorno så i alla fall sedan Hardt och Negris *Empire*, katatoniskt upppepar att dagens dominerande samtidskonst enbart är kapitalets ärend.

Den första biennalen kritiseras för att exkludera den lokala konstscenen och för bristen på kritisk inramning och självreflektion. Till den andra biennalen importeras nästan samma grupp väldernerade curatorer, och som ett svar på bristande kritisk reflektion har man denna gång arrangerat en konferens med många av samtids mest kända intellektuella, "Thinking Worlds", modererad av Sven-Olov Wallenstein.⁵

Många av de tilltänkta gästerna tackade nej, men på konferensen medverkade till slut bland annat ryska teoretiker som Mikhail Ryklin, Valery Podoroga och Boris Kagarlitsky, som för övrigt var en skarp kritiker av den första biennalen.⁶ Med importerade förväntade bidrag från Chantal Mouffe, Molly Nesbit, Jacques Rancière, Saskia Sassen och Bernard Stiegler, utvecklades evenemanget till en märkvärdig polyfoni i den legendariska aulan i Polytekniska museet. I samband med öppningen i mars talade också bland andra Giorgio Agamben med utgångspunkt i sin nya bok *Il regno et la gloria*, som bland annat behandlar likheten mellan en teokratisk och en sekulär maktposition (som en pikant detalj kan nämnas att Agambens föredrag, möjligen av missstag, sändes live över högtalsystemet i varuhuset: de ryska shoppare som hungrade efter Gucci-väskor fick sig till livs en halvtimmes föreläsning på italienska om den västerländska politiska filosofins röster i kyrkofäderna), varefter han sägs ha övergivit biennalen till förmån för Tretyakov-galleriet och ikonstudiet. På pressbussen mellan två utställningar träffade jag en ung rysk kritiker som beklagade sig över att cynism och dubbelspel är på modet bland män, särskilt inom kulturen. Avsaknaden av feministiska initiativ – med några få undantag, som en bra retrospektiv med Valie Export – kan jag bara beklaga.

Visst kan man ta denna konferens som ett exempel på att biennalen ledning endast försöker legitimera sin egen verksamhet, nu inte bara med kända curatorer utan också med kända intellektuella. Denna uppfattning ligg nära till hands om man exempelvis besökte den mycket märkliga videoinstalltionen med inspelningar från konferensen som visades utanför presscentret på TsUM: Men samtidigt tror jag att detta försök att intellegentialisera biennalen i sin helhet också har positiv aspekt.

Åven om konst eller filosofi instrumentaliseras, så berövar detta dem inte möjligheten att generera nya tankar. Denna komplexa momentet med konsten på TsUM genererar en ny oförstötbar relation till platsen som utmanar denna utopi. Om man vill, så kan man också se valet av utställningsplatser som ett sätt att ge fingret åt alla som, om inte sedan Debord eller Adorno så i alla fall sedan Hardt och Negris *Empire*, katatoniskt upppepar att dagens dominerande samtidskonst enbart är kapitalets ärend.

Som Sven-Olov Wallenstein konstaterar i sin reflektion över fotnotens villkor i biennalen-katalogen, så tillhör fotnoten maktens figur samtidigt som dess relation till maktens är allt annat än given på förhand. Den är underställd huvudtexten i egenskapen av den marginal där andras tidigare arbeten erkänns, samtidigt som den är platsen för en rad aktiviteter: spekulationer, löften, informella hävnisningar, väldamma förkastanden och omvärvärderingar. Och mycket riktigt är det bara läsaren som avgör om fotnoten är överordnad, underordnad eller en autonom del i helheten. Och just potentialen i denna heteronomi hade jag gärna sett att biennalen huvudutställningar tagit vara på i större utsträckning än vad som blev fallet. Förhoppningsvis kommer det att hånda nästa gång. Jag tillhör nämligen dem som hoppas på att få uppleva en tredje biennal som är mindre upptagen med att ännu mer etablera Moskva som en marknad för samtidskonst.

Jag är säker på att det kan häcka något här som inte redan har hänt i väst. På nästa biennal hoppas jag på ännu fler konferenser, seminarier och möten kring konstens, politikens och filosofins möjligheter, med utgångspunkt i denna fascinerande stad. Om man tar denna typ av kontext på lika stort allvar som man tagit den arkitektoniska, kanske man skrämer bort en del av ryriks potentiella samlare av samtidskonst, men man skulle bidra med att utveckla biennalbegreppet. Potentialen finns helt klart.

Fredrik Svensk är konstkritiker och skribent och undervisar i konstteori på Väland.

Noter

1. Projektet fokuserade på frågor om konstutbildningars relation till konstvärldens biennialisering och var en del av forsknings-



means want to dissimulate, but rather showcase with great pride—then the art, together with the architecture and the view, here functioned as a peculiar propaganda for a not entirely unexpected vision of The New Russia.

Such brutal honesty when it comes to the use of art forces us to reflect in a much more concrete and complex way than the market-normative phrases, repeated during recent years, on the increasing power of the art market and the neo-colonial function of biennials. It is true that biennials generally to some extent support the culture industry in its desire to appropriate, exploit, and commodify local cultural forms of creation, but in Moscow this type of one-sided analysis is hardly what first comes to mind.

As a visitor in the Federation Tower you are quite simply locked into a situation with a series of artworks, and it is difficult to distance yourself from the extreme setting. The feeling of being exposed to an experience industry in the highest degree, mixed with we could call the tyranny of immanence, is only dispelled for a short moment when one of the artists from the group Superflex tells me that they were banned from serving their "Non-Alcoholic Vodka" (2006), since it would compete with one of the sponsors. A more surreal illustration of the limits of art would be hard to imagine.

One of the aims of the Biennal, once more enunciated with brutal candour, is to strengthen the Russian art market and raise the level of interest among Russian Nouveaux riches for contemporary art. "After having bought your luxurious boat, you can move on to contemporary art," declared Joseph Backstein at one of the panel discussions. The overwhelming presence of international fashion industry in central Moscow makes it uncannily logical that one of the sections of the Biennal is located at the fourth storey of the exclusive department store TsUM, or more precisely to a part of the floor still under construction, that will eventually house Prada and Gucci.

This section, curated by Daniel Birnbaum, Gunnar B. Kvaran, and Hans Ulrich Obrist, entitled "USA: AMERICAN VIDEO ART AT THE BEGINNING OF THE 3RD MILLENNIUM" (also shown in an earlier version in Oslo a couple of years ago), unfortunately appeared as a disaster on the level of the installation of the works. Even when the space is empty none of the pieces can be looked at in a satisfying way, above all because of the lousy acoustics. It's a real shame, because many of the 40 pieces are truly interesting, not least because of their sketch-like quality that clearly runs against the grain of the increasing demand for slick presentations that has followed in the wake of HD technology and the absorption of video in the art market. The only works that come across reasonably, and precisely because of their visual rigor, are Christian Holstads study of

handshaking, *Shake The Baby* (2006), Marina Martin's *Soft Materials* (2004), and Mika Rottenberg's *Dough* (2005–2006). I am not sure, however, that it would have been more interesting had the exhibition been shown in an equally seductive fashion as the clothes collections in other rooms on the same floor.

Locating the main exhibitions in the Federation Tower and at the TsUM indeed meant to inscribe the circulation of contemporary art into the most visible and ecstatic form of circulation of capital. But this was also carried out without any excuse, which highlights the fact that the work of art is just another commodity, and that we have to accept this condition in order to dislike it. It forces new questions on us, relating to art as commodity and propaganda. And maybe it is precisely the idea of a Soviet experience of art before the market that makes the rampant brutality of the exhibition venues understandable.

If the choice of the venue for the first Biennal, the Lenin Museum, appeared speculative, in the light of the second edition it now came across a logical predecessor to today's spectacular attempts to guide a noveau riche audience through the luxury department store to the art. If ours is a time characterized by "utopian consumerism," as Artem Magun has claimed,³ and if this presupposes a certain loss of memory, then an at least ideal hope would be that the encounter between luxury consumers and art in the space of the TsUM would generate an unpredictable relation to the site that challenges such an utopia. One could see the choice of exhibition space as a big FU2 to all those, if not since Debord and Adorno, then at least since Hardt and Negris *Empire*, who catatonically repeat that the dominant art of today is nothing but the errand boy of capital.

The former Biennal was accused of excluding local artists, and for its lack of critical framing and self-reflection. In the second edition virtually the same group of star curators were imported, and as a response the charge of lacking critical reflection a conference was organized, "Thinking Worlds," starring many of today's intellectual celebrities, moderated by Sven-Olov Wallenstein.⁴

Many of the would-be guests of course said no, and the conference finally included Russian theorists like Mikhail Ryklin, Valery Podoroga, and Boris Kagarlitsky, who in fact happened to be one those who were most sharply critical of the first Biennal.⁵ With imported, and expected contributions from Chantal Mouffe, Molly Nesbit, Jacques Rancière, Saskia Sassen, and Bernard Stiegler, the event developed into a strange polyphony in the setting of the legendary aula of the Polytechnic Museum. In connection with opening in March, also Giorgio Agamben gave a talk based on his new book *Il regno et la gloria*, which among other things probe into the similarity between theocratic and secular forms of power (a particularly amusing detail is that Agamben's lecture, possibly by mistake, was broadcast live over the speaker system in the department store: the Russian crowd craving for Gucci bags were treated with a half hour lecture in Italian on the Patristic roots of Western political philosophy, upon which he left the Biennal and reputedly dedicated himself to the Tretyakov gallery and to studying icons.) On a bus transporting the press between two exhibitions I met a young Russian critic who complained that hypocrisy and double standards have become fashionable, especially among men engaged in the cultural sphere. The lack of feminist initiatives—with some exceptions, notably a good retrospective with Valie Export—can only be deplored.

One could no doubt see this conference as an example of the Biennal attempting to justify itself, only this time not only with celebrity curators, but also celebrity intellectuals. This interpretation would in fact seem rather likely, judging from the very peculiar video installation outside the press center at the TsUM, showing the talks from the conference. And yet I believe that this attempt to intellectualize the Biennal on the whole has its positive aspects. Even though art and philosophy are instrumentalized, this does not deprive them of the capacity to generate new ideas. This complex assessment of the development of the Biennal from the first to the second edition was also confirmed during a discussion initiated by the platform and magazine *chto delat?/what is to be done?* Several of the members of the group were among the sharpest critics of the first edition, but now they seem have adopted a new strategy and somewhat subdued their criticism, in some cases even participating in the special projects.

As Sven-Olov Wallenstein suggests in his reflections on the condition of the footnote in the catalog, the footnote belongs to the figure of power at the same time as its relation to power is by no means set in advance. It is subordinated to the main text, as the kind of margin where the works of others are acknowledged, but it is also the space for a number of activities: speculations, promises, informal references, violent rejections and reappraisals. And in the end it is only the reader who will judge whether the footnote is superior, subordinated, or an autonomous part of the text. It is precisely the potential of this heteronomy that I would have wished to see more of in the main exhibitions. One can only hope that to this will happen next time. If I happen to be there who hope for a third biennal, less busy with establishing Moscow as a market for contemporary art. I am pretty sure that something might happen here that has not already happened in the West. For the next biennal, I would like to see more conferences, seminars and encounters that take place in this fascinating city as a starting-point for artic-

ulating the possibilities of art, politics, and philosophy. Taking this context as seriously as the architectural setting might scare off a couple of newly rich potential art collectors, but it would surely contribute to developing the concept of what a biennal could be. The potential is quite clearly there.

Fredrik Svensk är konstcritiker och skribent och undervisar i konstteori på Väland.

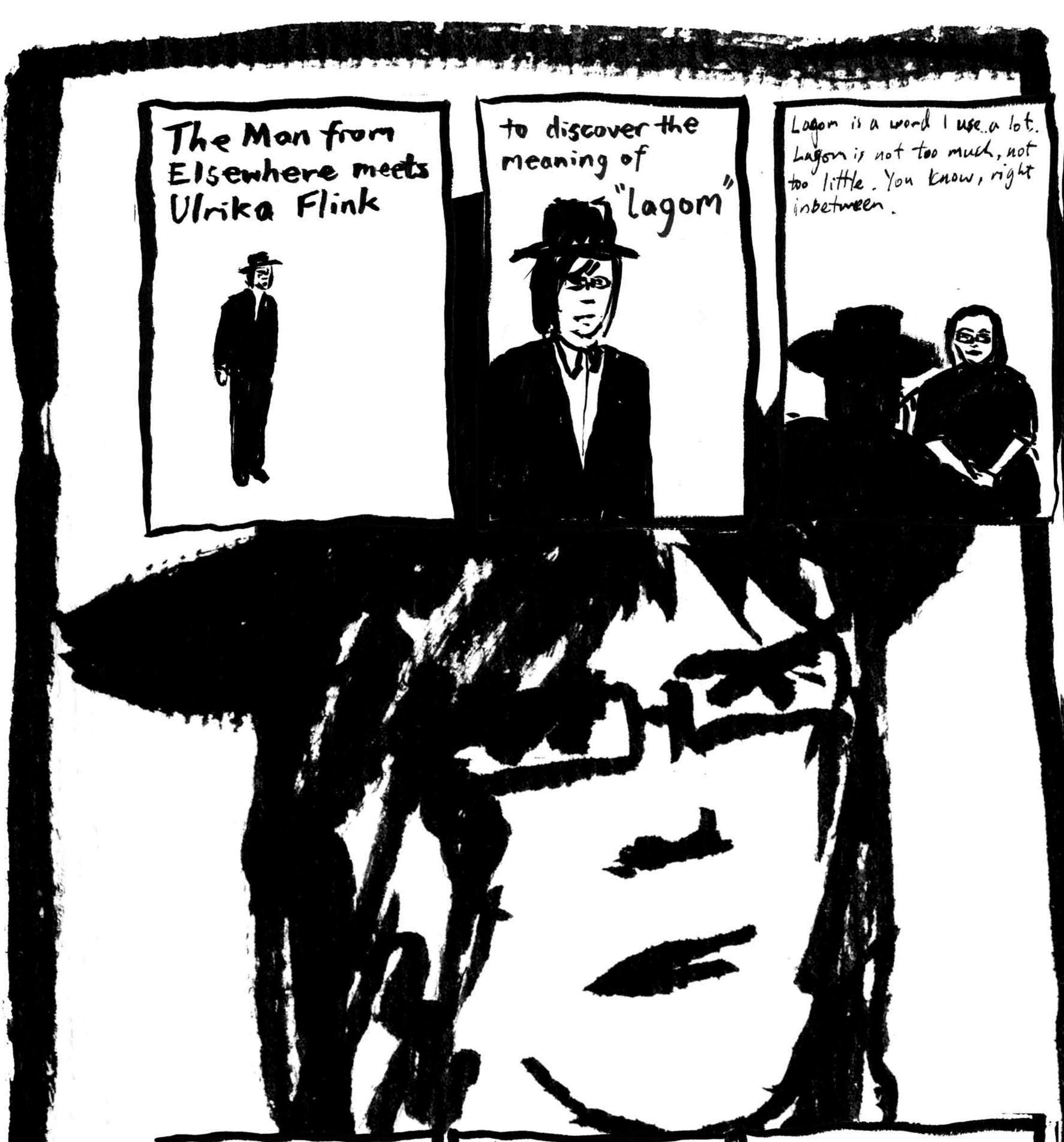
Notes

- <ol

The Man from
Elsewhere meets
Ulrika Flink

to discover the
meaning of
"lagom"

Lagom is a word I use a lot.
Lagom is not too much, not
too little. You know, right
inbetween.



people born in the late
70's, 80's, we don't strive
to be lagom. All our
mentality is about... go out
there and make something
special out of ourselves.

But I do tone everything
down to this normal level/
of not sticking out, and
I do that without even
thinking about it. It's just
what you do.



It's a word you can't really specify, but everybody knows what it means.



Sometimes it is a word you use to put people in their place. Like - why can't he just be normal, lagom, you know, blend in.



There's this unspoken consensus that we're supposed to be... lagom. Every body.



I think that my parents connect to the idea that you need to be involved in some lagom way with the community. Saying "hi", going to parties...



But you don't need to do it too much, but not too little. You need to keep that level of official niceness.



Att förstå historiska händelser

Av Martina Reuter

Åtminstone utanför ett strikt akademiskt sammanhang är Hannah Arendt endast mest känd för sina skrifter om totalitarism och antisemitism. När man diskuterar texterna om detta ämne är det viktigt att komma ihåg att hon inte syftade till att utveckla en teori om dess fenomen. Hennes undersökningar av totalitarismens ursprung har inte den förklarande funktion som tillkommer teoretiska modeller redan av detta skäl att hon hävdar att alla historiska händelser är unika. Historien kan inte uppreatas för att testa sanningen hos en förklaringsmodell. Alltså kommer förståelsen av en form av totalitarism, till exempel nazism, inte med nödvändighet att fördjupa vår förståelse av en annan form, till exempel stalinism. I *Origins of Totalitarianism* (1951) jämför Arendt dessa båda former, men jämförelsen syftar inte att förklara den genom den andra.

I essäen "Understanding and Politics" (1954) reflekterar Arendt över *Origins* och det mottagande boken fick. Hon klargör också nägra frågor gällande metodologin i studiet av totalitarismen, och särskiljer mellan korrekt information och vetenskaplig kunskap. Hon understryker att förståelse både föregår och följer efter kunskap. Arendt skiljer på fasen av preliminär förståelse, som är all kunskaps bas, och vad hon kollar sann förståelse, som följer på och överskrider kunskap. Båda slagen av förståelse har gemensamt att de ska göra kunskap meningsfull.

Enligt Arendt gäller förståelse inte kausala strukturer. Hon understryker att "kausalitet... är en alltigenom främmande och falsifierande kategori i de historiska vetenskaperna" (EU, 319). Den kausala förklaringens tillkortakommande har att göra med hennes hävdade att förståelse gäller mening, inte kunskap eller information. Arendt ger flera skäl till varför det är omöjligt att gripa historisk mening genom kausal förklaringar. För det första beror detta på att meningens hos en historisk händelse alltid överskrider alla förflutna orsaker som vi kan förbinda med händelsen ifråga. För det andra hävdar Arendt att en händelse förfluten endast framträder med händelsens själv. Alltså kan inte förfluten situation fungera som en orsak innan händelsen pekar ut den, och vilkoren för en kausal förklaring kan inte uppfyllas. Vi kan bara spåra historien baklänges efter att något har hänt. Arendt skriver att en "händelsen kastar ljus över förflutna; den kan aldrig härlades från det." (ibid)

I Arendts analys finns en viktig skillnad mellan att spåra totalitärismens eller antisemitesimens ursprung och att söka efter orsaken till dessa historiska fenomen. När man läser *Origins of Totalitarianism* måste man ständigt hålla i minnet att ursprung inte är orsaker. Ursprung kastar ljus över händelser, men förklarar dem inte. Därför skulle inte ens en hypotetiskt fullständig framställning av alla ursprung till en historiskt specifik form av totalitarism ge oss säkra medel för att förutse andra möjliga former av totalitarism. Om hennes metodologiska reflektioner tas på allvar, tror jag att Arendts skrifter om totalitarism och antisemitism måste ses som uttryckligen öppnade och oavslutade.

Händelser och handlingar

Arendts förståelse av den historiska händelsens natur måste ses i förhållande till hennes strikt icke-deterministiska konception av handling. I *Människans villkor* (1958), skriven strax efter "Understanding and Politics", hävdar Arendt att mänskligt handlande "alltid sker på trots mot den överväldigande mängden av statistiska lagar och deras sannolikheter" (HC, 178). Arendt definierar handling som att initiera och påbörja något nytt. En handling är alltså per definition inte orsakad av en tidigare handling eller händelse, inte heller kan den förklaras av sitt telos, sitt mål eller resultat. Handling är en ny början, men har inget

förtägande slut (ibid., 144, 177, 20). När det gäller historisk förståelse förfaller Arendt hävd att meningens hos en historisk händelse i grunden består i meningens hos de väsentliga oförutsägbara mänskliga handlingar som utgjorde händelsen.

Arendts idé om handling är inte oproblematisch. Den starka vikt hon lägger vid omöjligheten att förklara handling kausalt utesluter inte bara möjligheten att bestämma eller förutsäga handlingar, utan gäller också möjligheten att fråga efter skäl eller motiv till varför mänsklig handlar. Problemet är viktigt också när det gäller att förstå historia: att utelämna motiven förfaller begränsa själva begreppet förståelse. Men det är viktigt att notera att denna begränsning är avsiktlig. Arendt uppstår skäl och motiv som orsaker, vilka, som vi sett ovan, inte tillhör historikerns, inte heller biografens, ämne. Problemet är inte primärt att de motiv som styr historiska persons handlingar undfyr historikerna, utan att dessa motiv enligt Arendt inte är specifika för en särskild händelse. I *Människans villkor* skriver hon: "Motiv och syften, oavsett hur rena eller storlagna, är aldrig unika; likt psykologiska kvaliteter är de typiska, karakteristiska för olika typer av personer [...] den specifika meningens hos en enskild handling kan bara ligga i utförandet självt, inte i motivationen eller resultatet." (ibid, 206)² Handlingar och handlande personer är alltid unika, enskilda och icke-repetterbara. Handling och tal, som Arendt hävdar vara ett slags handling, avslöjar den unika karaktären hos varje person och visar vem hon eller han är (HC, 176-81). Historikerns eller biografens uppgift består i att fånga och återberätta det som framträder i en specifik uppsättning historiska händelser som skapas av mänskliga handlingar. Möjliga motiv och syften lägger inget betydelsefullt, hävdar Arendt, till denna bild.

Historia och sanning

Arendt är väl medveten om att historikerns uppgift att urskilja och återberätta den fulla och sanna meningens hos historiska händelser är extremt svår, så gott som omöjlig. Det är viktigt att notera att den vikt hon lägger vid förståelse istället för vetenskaplig kunskap eller korrekt information endast innebär någon relativism. Arendt uttryckte en grundmurad tro på faktasanning. I essäen "Truth and Politics" (1967), skriven som en reflektion över de kontroverser som orsakades av hennes bok *Eichmann in Jerusalem* (1963), understryker hon faktasanningarnas roll som historiens ämne, och inför en distinktion mellan denna typ av sanningar och vad hon kallas rationella sanningar, exemplifierade av matematiska och logiska sanningar. Faktasanning är inter-subjektiv på flera sätt. Enligt Arendt "gäller den händelser och omständigheter i vilka många är inblandade; den etableras genom vittnen och beror på vittnesbörd; den existerar bara för sättet den omtalas." (BPP, 233-4) Inom hennes begreppssätt betyder detta att faktasanning är politisk till sin natur. Det finns ingen nödvändig antagonist mellan fakta och åsikter, så långt åsikten respekterar faktasanningen. Hon medger att det förvisso kan vara omöjligt att säkerställa fakta utan tolkning, men detta betyder inte att det inte finns fakta. I sista hand är faktasanningen ett slags gränsvärde. Den kan aldrig helt fångas, men den existerar och sätter en mässtock enligt vilken historiske beskrivningar bedömas som mer eller mindre sannfärdiga. Arendt skriver att "även om faktasanningar aldrig är helt dunkla, är de inte heller helt transparenta, och det ligger i deras natur att göra motstånd mot vidare uppklarande, som det ligger i ljusets natur att göra motstånd mot upplysning." (238)

Den unika och partikulära karaktären hos faktasanningar ger dem en speciell ömtålighet, till skillnad från de rationella sanningarna. Arendt skriver: "Kanske är chansen att Euklides matematik eller Einsteins relativitetsteori – för att inte tala om Platons filosofi – skulle ha återskapats om författaren hade hindrats från att överföra dem till eftervärlden inte speciellt stor, men den är i alla fall påstående mycket större än chansen att ett viktigt faktum som glömts eller mer troligt ljugs bort en dag kommer att återupptäckas." (227) Nedtecknetandet av historien är därför avgörande, även om idén om en absolut nedteckning förblir en chimär. Arendt understryker historikernas och journalisters roll som

faktsanningens väktare. Dessa yrken ger en grund för en sund politisk opinion och ett sunt omdöme, men hon är noga med att framhäva att de till sin natur är opolitiska.

Historikerns eller journalists sanningssägande kräver en neutral position utanför "den egna kretsen", och i detta avseende är dessa yrken besläktade med filosofens ensamhet, ett ämne som Arendt ofta diskuterar, och med domarens opartiskhet (225). Hon skriver att "den ytterst viktiga funktionen att tillhandahålla information utövas från en plats utanför den politiska sfären" (257). Detta betyder inte att journalisten eller historikerns yrke inom ett enskilt liv aldrig skulle kunna kombineras med medborgerliga gärningar, utan motsatsen, bara att dessa roller inte kan utövas samtidigt och att verksamheterna inte får blandas samma. Historieskrivning – eller en journalistik som syftar till sanning – har stor politisk betydelse, men bara så länge den inte själv vägleds av politiska mål. Arendts kommentarer kan läsas som en plådering för akademisk frihet, vilket är än mer viktigt idag då universitet över hela världen hotas såväl av multinationella ekonomiska intressen som politisk styrning syftande till produktivitet och nytt. Men det är också en plådering för forskarens självkritiska attityd, som i sin forskarroll inte får låta sig styras av sina politiska uppfattningar, oavsett hur moraliskt riktiga eller emancipatoriska de än må vara.

Biografin över en avslutad Någon

På biografins område kvarstår den specifika svårigheten att fånga den sanna meningens. Arendt skriver att i det "ögonblick di vi vill såga vem någon är, förleder vår vokabulär oss att säga vad han är; vi snärjs in i en beskrivning av kvaliteter som han med nödvändighet delar med andra som liknar honom... med resultatet att det unika undflyr oss." (HC, 181) Det är, försärtar hon, omöjligt att "i ord fästa det levande väsendet hos personen som han visar sig i strömmen av handlingar och tal." (ibid) Den imitation eller *mimesis* som tillhör dramat är det närmaste vi kommer till att re-prresentera talets och handlingens flöde (187). Här hänvisar Arendt till Aristoteles och även om hon inte nämner det, erinrar detta om hans påstående att poesin fångar sanningen och alltså liknar filosofen mer än historieskrivningens konst (*Om diktkonsten*, 1451b5-7). Men Arendts poäng är här mer eller mindre motsatt Aristoteles, trots det stora allmänna inflytande som han utövat på henne. Aristoteles värderar poesin eftersom den färgar allmänna drag i mänskligt handlande, under det att historien endast registrerar enskilda händelser; och Arendt söker som vi sett just efter möjligheten att fatta och registrera meningens hos den enskilda.

Trots att osannolika svårigheterna i att fånga och återberätta den partikulära historien om en unik Någon, förfaller Arendt fortfarande tro att biografen utgör en särskild prototyp för all historieskrivning. Det är karakteristiskt för biografen, i ordets fulla bemärkelse, att den bara kan skrivas efter att personen ifråga är död. I essäen "Understanding and Politics" understryker Arendt att "vi kan inte förvärva oss att definitivt förstå [totalitarismen] så länge den inte besegrats. Eftersom politiska och historiska förhållanden är så djupt och fundamentalt mänskliga, har förståelsen av dem något gemensamt med förståelsen av människor; vem någon egentligen är, vet vi först efter att han är död" (EU, 309). I *Människans villkor* skriver hon att "det ljus som illuminerar handlingsprocesser, och därfor alla historiska processer, endast framträder vid slutet, ofta då deltagarna är döda." Mänskliga handlingar visar sig bara till fullo "för historikerns bakåtkräppta blick." (HC, 192)

Dessa kommentarer är intressanta av flera skäl. På den konkreta historiska nivån kastar detta ljus över varför det 1951 var möjligt att uppnå en mer fullständig förståelse av nazismens, som i alla fall i vissa avseenden var besegrad, än av stalinismen, som levde och frowades. På en mer abstrakt filosofisk nivå är det intressant att notera att Arendt hävdar att vi endast kan ha en full förståelse av *helheter*. Trots Arendts ofta kritiska inställning till Platon, genljuder detta påstående av Platon. Den historiska förståelsens föremål är unika och partikulära, inte uni-

versella platoniska idéer, men båda förstas som kompletta och enhetliga helheter. Arendt skriver att för "de dödliga börjar det slutgiltiga och eviga först efter döden." (EU, 309)³

En biografi över onda handlingar

Givet Arendts intresse i den biografiska genren är det ingen tillfällighet att hennes huvudförsök att förstå den slutgiltiga lösnings fasor består i ett slags biografi över en av dess huvudaktörer, Adolf Eichmann.⁴ Denna aspekt av *Eichmann i Jerusalem* negligeras ofta av läsarna, som letar efter en teori om ondskans banalitet, eller än värre, efter Arendts självhat som jude. Men boken lägger stor vikt vid försocket att re-pradera gärningar, en uppgift som är central i alla biografier. Exempelvis i det första kapitlet skriver Arendt: "Vad som står inför rätta är hans handlingar, inte judarnas lidande, inte det tyska folket eller mänskligheten, inte ens antisemitismen och racismen." (EJ, 5) Hennes syfte är inte att bortse från faktiskt lidande, utan att understyrka att den enda sak som kan återberättas och dömas – vid denna rättegång och i vidare bemärkelse av historien – är Eichmanns gärningar. Dessa gärningar förefaller i sista hand att ha varit banala, det vill säga resultatet av hans oförmåga att tänka snarare än avsikter och motiv. Men det banala hos Eichmanns handlingar gör dem inte mindre onda, och – vilket är det avgörande – det gör inte Eichmann mindre ansvarig för vad han gjort. Banalitet eller hävdandet att Eichmann endast var en lydig kugge i maskineriet minskar överhuvudtaget inte hans ansvar (ibid, 278-9, 287-8).

Arendts slutsats om det banala i Eichmanns ondska är direkt relaterad till och kastar ljus över hennes hävdande att frågan efter motiv är överflödig för våra försök att förstå historien. I det sista avsnittet av *Eichmann i Jerusalem*, som består av Arendts personliga omdöme om Eichmanns gärningar och är riktat till honom, skriver hon att "vi intresserar oss här bara för vad du gjorde, och inte med den möjliga icke-kriminella naturen hos ditt irre liv och dina motiv, eller med möjligheterna till kriminalitet hos dem omkring dig." (278)⁵ Arendt understryker att ansvar gäller handlingar, inte motiv. Hon försöker leva upp till den hittills okända utmaningen i att bedöma administrativa massmord, som inte kan besvaras med en tidigare lagstiftning som gäller avsikter (289-92). För att göra detta använder hon sin tidigare studie av handling, framför allt idén att kunskap om motiv inte lägger något specifikt till vår förståelse av gärningarnas karakteristiska mening.

I ett efterord till den andra utgåvan av *Eichmann i Jerusalem* hävdar Arendt att den läxa som kunde läras i Jerusalem gällde ondskans natur. Hon skriver att "det var en läxa, inte en förklaring av fenomenet eller en teori om det." (288) Den emfas som här läggs vid läxa tror jag pekar på den moraliska och politiska innehöbden i en fullbordad förståelse. Arendt hoppas att hennes läsare genom att förstå ondskan i sista hand banala, icke-intentionala och tanklös-karaktär, kommer att bli bättre rustade för att möta den utmaning som ligger i att handla på ett ansvarsfullt sätt i våra roller som medborgare och moraliska aktörer, oavsett våra förvisso olikartade motiv och identiteter. För att kunna tjäna som en moralisk och politisk läxa, måste historien ha förståelsen av dem något gemensamt med förståelsen av människor; vem någon egentligen är, vet vi först efter att han är död" (EU, 309). I *Människans villkor* skriver hon att "det ljus som illuminerar handlingsprocesser, och därfor alla historiska processer, endast framträder vid slutet, ofta då deltagarna är döda." Mänskliga handlingar visar sig bara till fullo "för historikerns bakåtkräppta blick." (HC, 192)

Arendts ofta kritiska sanning om Platos thought, this claim has a certain Platonist ring. The objects of historical understanding are unique and particular, not universal Platonic ideas, but both are known as complete, unitary wholes. In "Understanding and Politics" Arendt explicitly connects her claim about posthumous understanding to the question of eternal being characteristic of Platonic ideas. She writes that for "mortals, the final and eternal begins only after death." (EU, 309)³

A biography of evil deeds

Taken Arendt's interest in the genre of biography, it is no coincidence that her main attempt to describe the horrors of the Final solution consists in a kind of biography of one of its central actors, Adolf Eichmann.⁴ This characteristic of *Eichmann in Jerusalem* is often overlooked by readers, who look for a theory of the banality of evil, or even worse, for Arendt's self-hatred as a Jew. But the book puts great emphasis on the attempt to re-present deeds, a task significant to all biography. In the first chapter, for example, Arendt writes: "On trial are his deeds, not the suffering of the Jews, not the German people or mankind, not even anti-Semitism and racism." (EJ, 5) Her point is not to disregard factual suffering, but to emphasize that the only thing to be retold and judged—at the trial and in a broader sense by history—are Eichmann's deeds. These deeds eventually turn out to have been banal, that is the result of his inability to think rather than of any intent or motives. But the banality of Eichmann's deeds does not make him less evil and—most significantly—the banality does not make Eichmann less responsible for what he has done. Neither banality nor the claim that Eichmann was just an obedient cog in the machinery can even lessen his responsibility (ibid, 278-9, 287-8).

Arendts conclusion about the banality of Eichmann's evil deeds is directly related to and illuminates her claim that the question of motives is superfluous for any attempt to understand history. In the final section of *Eichmann in Jerusalem*, which consists in Arendt's personal judgment of Eichmann's deeds and addressed to him, she writes that "[w]e are concerned here only with what you did, and not with the possible noncriminal nature of your inner life and of your motives or with the criminal potentialities of those around you." (278)⁵ Arendt emphasizes that responsibility concerns acts, not motives. She attempts to answer the unprecedented challenge of judging administrative mass-murder, a challenge that cannot be met with pre-existing legislation concerning intent (289-92). In order to meet the challenge, Arendt utilizes her earlier study of action, especially the idea that the knowledge of motives does not add anything specific to our understanding of the characteristic meaning of deeds.

In a postscript to the second edition of *Eichmann in Jerusalem*, Arendt claims that what was learned in Jerusalem was a lesson about the nature of evil. She writes that "it was a lesson, neither an explanation of the phenomenon nor a theory about it." (288) The emphasis on *lesson* here indicates, I think, the moral and political significance of the achieved understanding. Arendt hopes that by understanding the ultimately banal – non-intentional and thoughtless – nature of evil, her readers will better become equipped to face the challenge of responsible action in our roles as citizens and moral actors, regardless of our certainly diverse motives and identities.

In order to fulfill the role of a moral and political lesson, history must be written from outside the political space. Arendt's many critical remarks on the involvement of the Israeli government during Eichmann's trial must be seen against this background. Political motives, regardless of their justification, could only distort the trial's functions of documenting historical facts and judging deeds. In the essay "Truth and Politics" Arendt explicitly parallels "the impartiality of the historian and the judge." (BPP, 255) A trial always involves a documentation of facts – of what has really happened – a task which is more or less identical with the task of the historian. It is interesting to note that a trial always takes place after a chain of events has come to an end, and in this

Understanding Historical Events

By Martina Reuter

At least outside a strictly academic context, Hannah Arendt is best known for her writings on totalitarianism and anti-Semitism. When considering Arendt's writings on these topics it is important to keep in mind that she did not aim at developing theories of these phenomena. Her investigations into the origins of totalitarianism do not have the explanatory role that belongs to theoretical models already for the simple reason that she claims all historical events to be unique. History cannot be repeated in order to test the veracity of an explanatory model. Thus the understanding of one form of totalitarianism, for example Nazism, does not as such necessarily enlarge the understanding of another form, for example Stalinism. In *Origins of Totalitarianism* (1951) Arendt compares these two forms, but the comparison is not aiming at explaining the one by the other.

In the essay "Understanding and Politics" (1954), Arendt reflects on her work *Origins* and on the reception the book received. Here she clarifies some questions concerning the methodology of her study of totalitarianism. Arendt distinguishes understanding from correct information and scientific knowledge. She emphasizes that understanding both precedes and succeeds knowledge. Arendt separates the phase of preliminary understanding, which is the basis of all knowledge, and true understanding, as she calls it, which succeeds and transcends knowledge. Both kinds of understanding have in common the task of making knowledge meaningful.¹

According to Arendt, understanding does not concern causal structures. She emphasizes that "causality... is an altogether alien and falsifying category in the historical sciences" (EU, 319). The shortcoming of causal explanation is related to the claim that understanding concerns meaning, not knowledge or information. Arendt gives several reasons why it is impossible to trace historical meaning by causal explanation. First, this is so because the meaning of a historical event always transcends any past causes we may connect to the event in question. Second, Arendt claims that the past of an event comes into being only with the event itself. Thus no past situation can function as a cause before the event singles it out and the conditions for causal explanation cannot be fulfilled. It is possible to trace history backwards only after something has happened. Arendt writes that "an event illuminates its own past; it can

skyldighet att döma. En dom är inte samma sak som moraliskt och politiskt ansvar, utan utgör en förutsättning för ansvar.

I efterordet till andra utgåvan av *Ondskans banalitet* kommenterar Arendt anklagelsen för självtillräcklighet som riktas mot dem som dömer – och som under de kontroverser som följde på publiceringen av hennes bok ofta riktades mot Arendt själv. Denna anklagelse är urgammal, men likväl baserad på en sammanblandning som förutsätter att man måste vara helt oskyldig för att döma. Hon understryker att denna sammanblandning, tillsammans med den nyare och än mer felaktiga idén att man inte kan döma om man inte själv var närvarande, på ett farlig sätt undergräver möjligheten till moraliskt och politiskt ansvar (EJ, 295-6).

Fallet med Eichmann och hans gärningar kastar också ytterligare ljus över varför Arendt fördömer varje försök att förklara historien genom kausal nödvändighet. I efterskriften understryker hon att inget försök att förklara historien någonsin kan frigöra mänsklig från deras ansvar. Hennes kritik är riktad mot historiematerialismen såväl som mot försök att ge deterministiska förklaringar baserade på världsansens dialektik eller psykologiska teorier om en oföränderlig mänsklig natur (ibid., 297, jfr. 290-1, och HC, 183-5). I "Sanning och politik" reflekterar Arendt över ursprunget till illusionen att det finns nödvändighet i historien. Hon skriver: "Det är sant att i efterhand – det vill säga i historiskt perspektiv – varje sekvens av handlingar ser ut som den inte kunde ha hänt på något annat sätt, men detta är... en existentiell illusion: ingenting kunde hänta om inte verkligheten per definition dödade alla andra potentialiteter som inneber i varje given situation." (BPP, 238) Historiens bakåtriktade blick har alltså en existentiell tendens att finna nödvändighet i historien, men detta är en illusion som missar handlingens frihet och ger en förvrängd bild av det ansvar som med nödvändighet åtföljer friheten.

Det politiska kravet att dömas och handla.

En sista anmärkning måste göras. Essä "Understanding and Politics" inleds med orden: "Många säger att man inte kan bekämpa totalitarismen utan att förstå den. Lyckligtvis är detta inte sant; om det vore det, skulle vårt läge vara hopplöst." (EU, 307) Denna kommentar sätter ramen för hennes diskussion om möjligheten att förstå historien i allmänhet och fenomenet totalitarism i synnerhet. Hon understryker att vi inte behöver eller har råd att vänta på en sann förståelse för att bekämpa totalitarismen.

Arendts distinktion mellan preliminär och sann förståelse, som kort presenterades i det första avsnittet ovan, är direkt relaterad till det politiska kravet att handla. Trots att den preliminära förståelse som föregår kunskap var sig är fullständig eller med nödvändighet sanger den en grund till mening eller en oartikulerad förståelse som möjliggör handling. I fallet med totalitarism identifierade den preliminära förståelsen, som fortfarande saknade kunskap om de olika aspekterna av totalitära rörelser, totalitarismen med tyran, och den formulerade kampen mot den som en kamp för frihet. Denna preliminära förståelse kan visa sig ha varit begränsad och delvis skevt, men enligt Arendt "kommer den utan tvekan att mer effektivt hindra mänsklor från att gå med i en totalitärt rörelse än den mest pålitliga information, den mest skarpisinniga politiska analys eller den mest omfattande samling av kunskap" (ibid, 311).

Arendt nämnar här utan vidare diskussion förbindelsen mellan förståelse och omdöme, ett ämne som hon återkommer till i sina sena skrifter. Ovanstående citat förefaller hävda att preliminär (såväl som sann) förståelse i motsats till information, analys och kunskap ger ett perspektiv på världen som möjliggör för mänsklor att fälla omdömen och handla i enlighet med sina omdömen. Vidare påpekar Arendt att "förståelseprocessen är helt klart, och kanske först och främst, också en process av självförståelse" (ibid, 310) Hon hävdar inte detta uttryckligen, men i fallet med den preliminära förståelse som föregår kunskap medföljer självförståelsen en förståelse av att *man inte vet*. Mottot "att

sense fulfills Arendt's conditions for complete understanding. In the case of a trial, history is reported in order for the judge to judge. In the case of history more generally it is not only the right, but the obligation of everyone to judge. Judgment is not the same thing as moral and political responsibility, but constitutes a precondition for responsibility.

In the postscript to the second edition of *Eichmann in Jerusalem* Arendt comments on the reproach of self-righteousness raised against those who judge – and during the controversy, which followed the publication of her book, frequently raised against Arendt herself. This reproach is age-old, but nonetheless based on a confusion, which assumes that one must be completely innocent in order to judge. She emphasizes that the confusion, together with the more recent – and even more mistaken – idea that one cannot judge if one was not present, dangerously undermine the possibility of moral and political responsibility (EJ, 295-6).

The case of Eichmann and his deeds also further illuminates why Arendt condemns any attempts to explain history by causal necessity. In the postscript she emphasizes that no attempt to explain history can ever free humans from their responsibility. Her critique is directed against historical materialism as well as attempts to give deterministic explanations of history based on the dialectics of World Spirit or psychological theories of unchanging human nature (ibid., 297, cf. 290-1, and HC, 183-5). In "Truth and Politics" Arendt reflects on the origin of the illusion that there is necessity in history. She writes: "It is true that in retrospect – that is, in historical perspective – every sequence of events looks as though it could not have happened otherwise, but this is... an existential illusion: nothing could ever happen if reality did not kill, by definition, all the other potentialities originally inherent in any given situation." (BPP, 238) Thus the backward glance of the historian has an existential tendency to find necessity in history, but this tendency is an illusion, which fails to see freedom of action, and thus distorts the responsibility that necessarily accompanies freedom.

The political demand to judge and act

One final remark must be made. The essay "Understanding and Politics" opens with the words: "Many people say that one cannot fight totalitarianism without understanding it. Fortunately this is not true; if it were, our case would be hopeless." (EU, 307) This remark sets the framework for Arendt's discussion of the possibility to understand history in general and the phenomenon of totalitarianism in particular. She emphasizes that we do not need and cannot afford to wait for true understanding in order to fight totalitarianism.

Arendt's distinction between preliminary and true understanding, briefly presented in the first section above, is directly related to the political demand to act. The preliminary understanding that precedes knowledge, though neither complete nor necessarily true, does provide a foundation of meaning or an inarticulate understanding, which makes action possible. In the case of totalitarianism, preliminary understanding, which still lacked knowledge of the different aspects of totalitarian movements, identified totalitarianism with tyranny and conceptualized the fight against totalitarianism as a fight for freedom. This preliminary understanding may turn out to have been limited and partly distorted, but, according to Arendt, it "will certainly more effectively prevent people from joining a totalitarian movement than the most reliable information, the most perceptive political analysis, or the most comprehensive accumulated knowledge" (ibid, 311).

Arendt here mentions, but does not discuss, the connection between understanding and judgment, a topic she returns to in her late writings. The above quote seems to claim that as opposed to information, analysis and knowledge, preliminary (as well as true) understanding provides a perspective on the world that enables humans to judge and act in accordance with their judgment. Further, Arendt points out that "the process of understanding is clearly, and perhaps primarily, also a process of self-understanding" (ibid, 310) She does not explicitly claim so, but in

the case of preliminary understanding, which precedes knowledge, self-understanding implies an understanding that *one does not know*. The precept "to know that one does not know" brings to mind the life, deeds and thoughts of Socrates. He is absent in "Understanding and Politics", but Arendt was fascinated by the example provided by Socrates and explicated it in many of her writings from the 1950s onwards.

In the late essay "Thinking and Moral Considerations" (1971) Arendt develops an interpretation of the relation between thinking and acting, which is to a large extent built on the example of Socrates. She points out that "knowing that we don't know" paralyzes, like the electric ray to which Socrates was compared, but it is a paralysis which is necessary in order to stop and think (RJ, 175-6). From genuine thinking, here conceptualized as a two-in-one dialogue with oneself, *may* develop the insight that one does not want to conduct dialogue with a murderer and that it is therefore better to suffer than to do wrong (ibid, 185). The intercourse between me and myself can thus, as a kind of side effect, give rise to conscience and provide a condition for moral judgment. Arendt emphasizes that the connection between thinking and conscience is not in any sense automatic or necessary, but it is a genuine human possibility. In addition to a dialogue with oneself judgment requires willing, or the liberating effect of thinking, which realizes thinking and manifests it in the world of appearances, that is the world of action (ibid, 188-9).

Arendt held Socrates in great esteem as an example of how a human life can combine thinking and acting, without reducing either to the terms of the other. Socrates was a philosopher, a thinker and lover of wisdom, as well as a morally and politically acting citizen of Athens. It is not too farfetched to think that throughout her life Arendt herself aspired for a corresponding combination of thinking and acting. I think that the Socratic aspect of Arendt's perspective and – not least – style illuminates the most controversial features of her book *Eichmann in Jerusalem*.

First, there is the use of irony, which Arendt frequently applies not only in her descriptions of Eichmann and his peers, but also of leaders of the Jewish councils, who believed themselves forced to collaborate with the Nazis. Especially the latter irony does seem unnecessarily harsh. There is no reason to defend cruelty, but the use of shocking irony gains some meaning when it is seen as the activity of a Socratic gadfly, which tries to force her readers to think and judge. Arendt was aware of her ironic style and defended its use in the context of grave subjects. In a conversation with the German journalist Günter Gaus, broadcast in West German television in 1964 and later published, she said about *Eichmann in Jerusalem*: "That the tone of voice is predominantly ironic is completely true. The tone of voice in this case is really the person." ("What Remains? The Language Remains": A Conversation with Günter Gaus," in EU, 16) Arendt claims that irony characterizes her way of appearing—as, one can add, it characterizes Socrates' way of appearing in Plato's dialogues.

Second, and more importantly, a Socratic self-understanding is specifically self-critical and attempts to question preconceptions, not least preconceptions of oneself. I think it is important to realize that there is a self-critical aspect to Arendt's seemingly harsh reports of Jewish collaboration and discussions of ideological connections between Zionism and anti-Semitism. Zionism was the only political movement Arendt participated in, first briefly in Berlin, before her emigration in 1933, and then in Paris, where she worked with the organizations Agriculture et Artisanat and Youth Aliyah, which supported and administrated Jewish emigration to Palestine.⁶ When she wrote *Eichmann in Jerusalem* it therefore became particularly important to report, in order to understand what had happened, the acts of Zionist collaborators, because those were the ones closest to herself. In the conversation with Gaus, Arendt says, here in relation to German intellectuals, that the "problem, the personal problem, was not what our enemies did but what our friends did." (EU, 10-11)



Above and below:
Hannah Arendt



Arendt anklagades för att hata det judiska folket och därmed sig själv. Jag tror att det är mer tråffande att karakterisera hennes inställning som självkritiken hos en sokratisk filosof-medborgare, och att hålla i minnet att självkritik inte är självhat utan snarare motsatsen. Det är ingen tillfällighet att Arendt, däri berättar för Gaus om sitt intresse för sionism, säger att hon framför allt påverkades "av den kritik, den självkritik, som sionisterna spred bland det judiska folket." (ibid, 5) Hon kunde inte förlåta vad hon såg som senare uttryck för tanklöshet och självställräcklighet, den mest uppenbara bristen på självkritik, hos sionister och bland andra judar.

Denna essä har sitt ursprung i en kort reflektion jag presenterade som medverkande i en panel med titeln "Variations of Totalitarianism: Arendt's Sociology of Modernity and Evil", på konferensen "Hannah Arendt—Critical Encounters", organiserad av SCAS, Goethe-Institutet och Moderna Museet, på Moderna Museet, Stockholm, 12-14 januari 2007. Jag tackar arrangörerna för inbjudan att medverka i panelen, och Sara Heinämäki för insiktsfulla kommentarer till en tidigare version av min essä.

Martina Reuter är forskare vid Helsingfors Universitet. Hon doktorerade 2000 med en avhandling om kroppens, könsskillnadens och jämlikhetens problem i den cartesianiska filosofin. Hennes senaste publikation behandlar genusmetaforens hermeneutik, och återfinns i *Nordic Journal of Women's Studies*, 14: 3 (2006).

Noter

- Hannah Arendt, "Understanding and Politics", i *Essays in Understanding 1930-1954* (New York: Schocken Books, 1994), 307, 311. Härdefter: EU. Arendts andra arbeten citeras som följer: *The Human Condition*, andra utgåvan (Chicago: The University of Chicago Press, 1998); HC. [Människans villkor: vita activa], övers Joachim Retzlaff (Göteborg: Daidalos, 1998). *Between Past and Future*, utvidgad utgåva (New York: Penguin Books, 2006); BPF (*Mellan det förflutna och framtidens: åtta övningar i politiskt tänkande*, övers Annika Ruth Persson (Göteborg: Daidalos, 2004)). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, omarbetad och utvidgad upplaga (New York: Penguin Books, 1994); EJ [Den banala ondskan: Eichmann i Jerusalem], övers Barbro Lundberg och Ingemar Lundberg (Göteborg: Daidalos, 1996). *Responsibility and Judgment* (New York: Schocken Books, 2003); RJ.
- Arendts ståndpunkt relaterar till hennes livslånga skepticism och till och med flentlighet mot psychoanalysen, både som teori och praktik. Jag tror att hennes ibland hårdnackade motstånd bäst förstås som en reaktion mot vad hon ser som ett reduktionistiskt försök till kausal förklaring av det mänskliga handlandets speciella och unika natur. Arendts kritiska uppfattning av psychoanalysen kan ses redan i den tidiga recensionssän "Philosophie und Soziologie: Anlässlich Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*" (1930), där hon utvecklar en parallell kritik av reduktiva förskön inom sociologi och psychoanalysen. Se "Philosophy and Sociology", övers. Robert & Rita Kimber, i *Essays in Understanding*, 33-4. Förf en intressant psychoanalytisk kritik av begränsningarna av Arendts perspektiv på nazismen och antisemitismen, se Jacob Rogozinski, "Hell on Earth: Hannah Arendt in the Face of Hitler", gästföreläsning vid Helsingfors Universitet, 21 oktober 2006.
- Detta hävdande är som sådant paradoxalt, eftersom evigheten per definition inte har någon början.
- Det finns många andra exempel. Arendt publicerade en samling biografiska essäer, *Men in Dark Times* (1968), som försöker fånga fenomenen i för- och efterkrigstidens Europa genom essäer om författnare som Isak Dinesen (Karen Blixen), Walter Benjamin och Bertolt Brecht. Hennes biografiska intressen framträder också i hennes fascination för Sokrates, som för henne representerade filosofins upp-

Poetiken som politik

Om Cecilia Sjöholms Kristeva och den Politica

Av Staffan Lundgren

"Människans kroppslihet", har Edward Casey konstaterat, "var bland de första offren för den cartesianas vändningen inom filosofin. Denne Kroppslihet- det levda faktumet av att erfara världen från, genom och med just denna kropp, min kropp – drevs ut, eller kanske riktigtare, fördrevs." ¹ Denna vändning kommer, om vi följer Caseys resonemang, att på samma gång innefatta en viss förståelse av födelsen av det moderna politiska subjekten och kroppslihetens förvisning ut i ett hemlöst – platslöst – tillstånd. Det är också hit, här många menat, som man kan spåra utsprunget till den moderna förståelsen av det politiska som en underkastelse under en symbolisk lag, ett sociosymboliskt kontrakt som förutsätts av denna subjekts delning. Detta är en förståelse som kommer att förbinda det politiska med en rationalistisk diskurs inom vilken det symboliska och därmed språket och texten förtas som ett slags obefläckad positivitet. Härigenom tecknas också den figur som har kommit att innefatta tanken om en fundamental separation mellan tanke och kropp – om man säll vill mellan positivitet och negativitet – och som på grundval av det positivas hegemoni har konstituerat en förståelse av negativiteten som brist.

Vad händer, vilka möjligheter står oss till buds, om vi förskjuter eller ersätter det symboliska hegemoni – utmanar den från och med en föreställning om den fördrivna kroppslihetens vikt för det politiska? Om vi kontaminerar det symbolisk-politiska subjekten i sin rena positivitet med den implicata negativiteten hos den fördrivna kroppen och detta i en akt som tänker bristen i relation till det som en hegemonisk rationellit har kommit att exkludera?

Denna fråga, och de många möjliga svar som den implicerar, är vad man ställer inför efter en läsning av Cecilia Sjöholms *Kristeva och den Politica* (2005)² som lyfter fram de politiska innehördorna av Kristevas tänkande i allmänhet och, vill jag mena, av hennes poetik i synnerhet. ISjöholms på samma gång distanserade, biografiska och kunskapsmåttade läsnings guidas läsaren genom de många tänkandes territorier som Kristeva författarskap framställer och tillryggalägger. Här problematiseras Kristevas, för många, provocerande härlining till såväl lingvistik, psychoanalys som feministisk teori och här erkänns dess komplexitet. Men så är det också först på detta sätt, och i förhållande till ovan nämnda fält, som den politiska innehördon

av Kristevas poetik tonar fram – just i en framställandets politik, eller med andra ord just en poetik, som den radikala kraften i Kristevas tänkande blir tydligt.

Teoriom

Kristevas kritik av den moderna lingvistiken spelar i detta avseende en avgörande roll. Mot denna förståelse och förfäktande av det vetenskapliga, subjektslösa, objektiverade språk som ses bestå av "avgränsade enheter" ställer Kristeva ett språk som inte låter sig reduceras till ett vetenskapligt objekt och som hon exemplifierar med konsten, poesin och myten – exempel som måste kompletteras med Kristevas eget teoretiska arbete, inte minst som det kommer till uttryck i och med *Tel Quel* under sent 1960 och tidigt 1970-tal.³ Hennes härlining visar hur detta, lika mycket som direkt politisk aktivism, kan verka subversivt, som ett slags "teoretisk terrorism" eller "teorism". Som Sjöholm skriver: "[...] med målsättningen att politisera teorin och att teoretisera politiken kan tidskriften *Tel Quel* ses som ett träningsläger för textuell aktivism." (KP 34) Denna teorism, djupt präglad av dess sociala och intellektuella samtid, handlar inte minst om att formulera en ny materialistisk härlining till litteraturen där negativiteten ses som en förutsättning för och en ingång till teoriproduktionen. Semilogin, i Kristevas tappning, koncentrerar sig till konstruktionen av mening och reflekterar, i en samtidig rörelse, över sin egen teoretiisering av denna meningens konstruktion. (Jfr. KP 9). Den tänkta radikal innehördan av denna härlining kan – med Sjöholms ord som tar sin utgångspunkt i Tel Quels manifest *Théorie d'ensemble* från 1968 – sammanfattas med att "revolution görs till en fråga om text, inte om politiska manövrer". (KP 8) En förvisso något schematisk förståelse ser Marxism och grammatologi som samma sak, kapitalism och logocentrism som likvärdiga. Detta innebär alltså inte att teorin kritisiskt distanserar från sitt föremål utan snarare att den uppgår i det. Politiseringen av teorin i kraft av denna semilogi är inte liktydig med ett passivt åskådliggörande av ytterligare en politisk dimension inom litteraturen utan är lika mycket ett försöks att sätta denna i relation till och ge den en reell möjlighet att påverka också politiken. Sjöholm beskriver det som följer:

Sémanalysen syftar till att destillera fram lager av mening som är präglade av, men inte reducerbara till, en social och historisk verklighet. Dessa lager är förändringens mest potenta politiska vapen eftersom de genomsyrar vår uppfattning om saker och därför våra sociala vanor och dagliga liv. (KP 12)

Koncentrerad till frågan om meningens produktion snarare än till en förståelse av meningens som ett objekt bland andra kommer frågan om platsen för detta att bli avgörande samtidigt som detta lyfts fram representationens problematik. I sin kritik av de moderna lingvistiska teorier ser Kristeva samtidigt en möjlighet i dess tolerans av ett transcendentalt ego, i ett utforskande av detta egos "utmark" eller "exterioritet" och de "betydelseverksamheter" som inte låter språket reduceras till ett vetenskapligt objekt. Det är här som konsten, poesin och myten och, som en följd av ovan beskrivna härlining, också teorin blir avgörande på grundval av dessas frambringande, *poeisis*, karaktär. Egot rymmar två tendenser, två modaliteter av samma betydelseprocess – det semiotiska och det symboliska – som inte, vilket Cecilia Sjöholm betonar, får förstås som om den ena (den semiotiska) skulle vara mer ursprunglig. Som hon skriver:

Det faktum att det semiotiska och choran tillhör en preoedipal dimension innebär inte att de ska ses som steg i den utveckling som föregår den oedipala konstruktionen av det symboliska. Det semiotiska indikerar snarare ett motstånd i arbete inom betydelseprocessen. Det är inte ett språkets dunkla underström utan en del av det. (KP 22)

Det symboliskas topografi, det semiotiskas topografi

Topologi är förvrängningarnas geometri, James R. Newman

"Choran", skriver Cecilia Sjöholm, "är en princip för produktion och rörlighet snarare än blockerings; själva frambringandet av representationen som själv inte kan representeras, rummet som föregår representationens faktiska rum." (KP 20) Tolkat som en framställandets eller frambringandets politik skiljer sig därmed Kristevas syn från den moderna förståelsen av det politiska subjekten både med avseende på detta som (enbart) konstituerat av en underkastelse av en symbolisk lag och på hur detta subjekt skrivas in i en politisk topografi som utgör politikens rum. För Kristeva sker den avgörande delen i det politiska subjekts konstitutiva process i, eller åtmäntone i relation till ett regelsystem som inte är underkastat geometriska lagar. Uttryckt annorlunda skulle man säga att om den moderna förståelsen av det politiska på ett eller annat sätt faller tillbaka på en föreställning om *agoran* som politikens (geometriska) rum måste vi istället, med Kristeva, tänka det politiska i relation till *choran*, denna driftrums engagemang behållare, rymd, livmoder och icke-plats. Cecilia Sjöholm visar hur skillnaden mellan den moderna förståelsen av det politiska subjektet och det som Kristevas framställer kanske enklast beskrivs av skillnaden mellan det framställda (subjekten) och det framställande. Det semiotiska föregår i detta avseende det symboliska. Den semiotiska *choran* är föremål för en viss *förrördning* om än inte en lag:

I avsaknad av enhet, identitet eller Gud är *chora* emellertid underställd ett regelsystem, olikt den symboliska lagens, men som inte desto mindre skapar diskontinuiteter genom att göra provisoriska uppdelningar ochständigt börja om från början. [...] Chorans organisation av röster och gester är underordnat vad vi kan kalla ett objektivt regelsystem som dikteras av naturliga, sociala eller historiska restriktioner (könskillnader, familjestrukturer etc.). Man skulle kunna hävda att den sociala organisationen, som alltid redan är symbolisk, för i sina restriktioner i förmäld form och organiserar *chora* genom en reglering men inte enligt lag (vilket är en term förbehållen det symboliska). (SM 118)

Chorans former av reglering eller förrördning är väsentligen skild från den geometri som är en förutsättning för den symboliska underkastelsen. Förrördningarna organiseras istället utifrån en på samma gång öppen och slutet mångfaldiga förhållanden längst ifrån det euclidska rummets slutna topografi i vad man kan kunda kalla en förvrängningarnas geometri. Härlingen tecknas också en bild av *chora* som den förstås i relation till poeten i dess dubbelhet av ett oreglerat frambringande och de tillfälliga regleringar eller staser som denna ofrånkomliga är bunden av. I en ut överklar Kristeva diskussionen av lag och regel och äberopar det etymologiska ursprunget till *lag* som härramar från det latinska *lex* vilket inbegriper föreställningar om dom, om socialt skydd och har en direkt koppling till den romerska rätten. Detta är en rött som är förbehållat det symboliska och som inbegriper förrördandet och normen. Även om också *chora* inbegriper en föreställning om, som Kristeva skriver, "numerisk eller geometrisk nödvändighet" är detta väsensskild från lagen. Chorans "provisoriska förrördning" är ännu inte ens en regel: den geometriska arsenalen kommer efter dess rörlighet, den fastställer den och reducerar den." (SM 157, not 1) För att återknyta till Sjöholms beskrivning, *choran* föregår representationens geometriska rum.

Chorans former av reglering eller förrördning är väsentligen skild från den geometri som är en förutsättning för den symboliska underkastelsen. Förrördningarna organiseras istället utifrån en på samma gång öppen och slutet mångfaldiga förhållanden längst ifrån det euclidska rummets slutna topografi i vad man kan kunda kalla en förvrängningarnas geometri. Härlingen tecknas också en bild av *chora* som den förstås i relation till poeten i dess dubbelhet av ett oreglerat frambringande och de tillfälliga regleringar eller staser som denna ofrånkomliga är bunden av. I en ut överklar Kristeva diskussionen av lag och regel och äberopar det etymologiska ursprunget till *lag* som härramar från det latinska *lex* vilket inbegriper föreställningar om dom, om socialt skydd och har en direkt koppling till den romerska rätten. Detta är en rött som är förbehållat det symboliska och som inbegriper förrördandet och normen. Även om också *chora* inbegriper en föreställning om, som Kristeva skriver, "numerisk eller geometrisk nödvändighet" är detta väsensskild från lagen. Chorans "provisoriska förrördning" är ännu inte ens en regel: den geometriska arsenalen kommer efter dess rörlighet, den fastställer den och reducerar den." (SM 157, not 1) För att återknyta till Sjöholms beskrivning, *choran* föregår representationens geometriska rum.

Vad vi står inför i Kristevas förståelse och bruk av *chora* är därför inte

- and Politics", *Social Research* 57: 1 (1990): 73-130; Hannah Arendt, "Some Questions of Moral Philosophy", in *R*, 82-104, 144-5; Hannah Arendt, "Thinking and Moral Considerations", first publ. 1971, in *Responsibility and Judgment*, 169-189. Also in *Origins of Totalitarianism*, which traces the origin of historical phenomena rather than persons, Arendt frequently uses a biographical perspective. This is most evident in her through treatment of the Dreyfus affair as a "dress rehearsal" for the Final Solution; see Hannah Arendt, *Origins of Totalitarianism* (New York: Schocken Books, 2004), 117-55.
5. Cf. den post-skrift till den sekundär utgåvan av *Eichmann in Jerusalem*, där Arendt skriver att Eichmann "had no motives at all", except for looking out for his personal advancement (287).
6. For some of Arendt's autobiographical remarks on Zionism, see *ibid.*, 5-10; and for a more detailed report of her work in Paris, see Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt: For Love of the World* (New Haven & London: Yale University Press, 1982), 117-22.

The Politics of Poetics

Om Cecilia Sjöholms Kristeva och den Politica

Av Staffan Lundgren

"Human embodiment," Edward Casey har notat, "was among the first victims of the Cartesian revolution in philosophy." "This embodiment", han fortsetter, "the lived fact of experiencing the world from and in and with just this body, my body – was exorcized or, perhaps more exactly, volatilized" Following Casey's linje av argument one could say that this state of affairs has come to designate both a certain understanding of the birth of the modern political subject, and the expulsion of corporeality to a state of home- or placelessness. This is also the origin, many have claimed, of the modern understanding of politics as subjected to a symbolical law, a socio-symbolic contract presupposed by this splitting of the subject. This is an understanding that connects the political to a rationalist discourse that understands the symbolical, language, and the text, as a kind of immaculate positivity. This also outlines a fundamental separation between thought and body, between positivity and negativity which through the hegemony of the positive has come to think negativity as lack.

What happens, what would our options be, if we displace this hegemony of the symbolical—if we challenge it by acknowledging the importance of corporeality for the political? What if we would contaminate the positivity of the political subject with the negativity of the expelled body, in an act that thinks the lack in relation to what has been excluded from a hegemonic rationality?

This question, and several possible answers, is what a reading of Cecilia Sjöholm's *Kristeva och den Politica*² brings to the fore. In tracing a path through a many-faceted and shifting intellectual landscape, Sjöholm's at once distanced, biographical, and dense analysis connects the political and the poetic dimension in Kristeva. Sjöholm's book also highlights Kristeva's no doubt provocative attitude to linguistics, psychoanalysis, and feminist theory, while also acknowledging its complexity. But then again, it is only here, at the intersection of all these different fields, that the political significance and radical force of Kristeva's poetics becomes clear, in what could be call a *politics of presentation* or a *politics of poetics*.

Theorism

Kristeva's criticism of modern linguistics is decisive in this respect. Against this type of theory and its claims to constitute a scientific, subjectless and objectifying language consisting of "distinct unities," she

points a language that cannot be reduced to a scientific object, and that she exemplifies with art, poetry, and myth. A more precise analysis would have to quote extensively from Kristeva's own work, as it developed from the Tel Quel period of the late '60s and early '70s and onwards. This work claims to be just as subversive as political activism, and it proposes to constitute a kind of "theoretical terrorism" or "theorism." As Sjöholm writes: "Aiming to politicise theory and to theorise politics, the Tel Quel journal could be regarded as a training ground for textual activism." (KP 34) This theorism, deeply embedded in its political and intellectual context, above all aims to develop a materialist approach to literature, where negativity as such is seen as a precondition for theoretical production. If semiology, in Kristeva's version, focuses on the construction of meaning, it also simultaneously reflects on how it theorizes this construction. Drawing on the manifesto of the Tel Quel group, published in the collective volume *Théorie d'ensemble* (1968), Sjöholm summarizes the radical implications of this gesture: "the revolution is made into a question of text, not of political manœuvres." (KP 8) This is a doubtlessly somewhat schematic understanding equalizing Marxism and grammatical, capital and logocentrism, implicating less of an critical distancing of the theory from its object than its full immersion in it. The politicizing of theory through semiology does not imply that we in any passive fashion would simply point to another political dimension within literature, but also that we provide it with a real possibility of influencing practice. As Sjöholm says,

the sémanalyse is aiming to distil levels of signification informed by, but not reducible to, social and historical reality. These levels are the most potent political weapons of the transformation in that they infuse our perceptions of things, therefore our social habits and everyday lives.

The question bears more on the site of production of meaning than on meaning as simply another "object," and in this is will also involve the issue of representation. In her critique of modern linguistic theories, Kristeva also recognizes a possibility in their acceptance of a transcendent ego, and in the way that they allow for an exploration of the "outskirts" and "exteriority" of this ego, and of those "signifying practices" that prevent language from being reduced and reified to an object of science. It is here that art, poetry, and myth, and obviously theory itself, becomes decisive because of its productive, its *poietic*, character.

The ego in Kristeva harbors two tendencies, two modalities of the same signifying process, the semiotic and symbolic, two tendencies that should not, as Sjöholm emphasizes, be understood in terms of a foundational order, as if the one of them (the semiotic) would be more originary. She writes: "The fact that the semiotic and the *chora</*

mindre än en destabilisering, för att inte säga underminering, av representationens värk, ett ifrågasättande av detta så centrala, på samma gång politiska och estetiska begrepp. Denne *kritik* både visar på och framställer själv de komplexa och likaledes fundamentala relationer som förbinds estetik, poetik och politik eller rättare det estetiska, poetiska och politiska.

Chora tycks därför, åtminstone i temporalt avseende, föregå det geometriska och abstrakta rummet samtidigt som den också griper in det faktiska. Sjöholm beskriver *chora* som "rummet utanför varat eftersom den frambringar förändring, rörlighet, det nya, inte en fysisk plats utan en plats för investeringar [...] det kvasi-transcendentala värk som gör kroppslig förmedling möjlig." (KP 20) I båda fallen sätts såväl den politiska och estetiska representationens logik på spel på grundval av närvaren av ett främmande som inte läter "sig "reduceras" av den närvaren av frärvaro som utgör representationens väsen. Denna temporala aspekt av chorans blir central i Sjöholms diskussion av Kristeva och Hannah Arendt. Även om Kristeva och Arendt i flera avseenden kan anses anta två direkt motsatta positioner förenas de av en temporal "organisation" av det politiska som betonar det politiska handlandets kroppslikhet. (KP 114) För Arendt kommer detta till uttryck i ett sökande efter ett handlande och ett språk som undgår en reifikation av dess mening vilket leder henne till den poetiska/tragiska hjälten som modell. Arendt betonar än starkare än Kristeva vikten av att motstå den reifierande process som skulle låta meningens bli till en del av en utilitaristisk modell. För Arendt står det klart efter en omläsning av *Nikomachiska etiken* att det är praxis som ska motstå denna process. Som Kristeva beskriver det i *Hannah Arendt: Life is a Narrative*: "[P]raxis innefattar aktiviteter som inte är orienterade mot ett specifikt mål (ateleis) och lämnar inte efter sig ett skapat arbete (*par'autas erga*) utan istället 'uttöms i en handling som själv är full av mening".⁴ En aktivitet som innefattar både handling och tal, som grundlägger en politisk modell och samtidigt, i kraft av ett slags ömsesidig konstituerande, lägger grunden till *polis* som detta handlandes rum, en figur som senare ska återkomma i hennes läsning av tredje Kritiken och en förståelse av omdömens och inbillningskraftens politiska innebörd.⁵ "Vad Kristeva har gemensamt med Arendt", skriver Sjöholm, "är en förståelse av temporaliteten som tar moderskapet som sin modell även om de tolkar den modernliga sidan av det mänskliga handlandet på motsatt sätt: medan moderlighet för Arendt är att föda är det för Kristeva platsen för alteritet och ambivalent drifter." (KP 114)

Kristeva och *The Political* är inte bara en stringent redogörelse för de politiska innehörderna av Kristevas tänkande, boken är själv ett kraftfullt exempel på hur det teoretiska arbetet också är ett politiskt arbete.

Noter

1. Edward Casey, "The Ghost of Embodiment: on Bodily Habitudes and Schemata," in *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, ed. Donn Welton (Oxford: Blackwell, 2001).
2. Cecilia Sjöholm, *Kristeva and the Political* (New York: Routledge, 2005). Här efter citatet som KP i löpande text med paginering.
3. Jfr. Julia Kristeva, *Stabat mater*, övers. Ann Runqvist - Vinde (Stockholm: Natur och Kultur, 1990), 113. Här efter citatet som SM i löpande text med paginering.
4. Hannah Arendt: *Life is a Narrative*, transl. Frank Collins (Toronto: University of Toronto Press, 2001), 14
5. Jag kommer att återkomma till förhållandet mellan estetik, poetik och politik hos Kant och Arendt i nästa nummer av SITE.

which leads her to assume the tragic hero as a model. With even more emphasis than Kristeva Arendt stresses the importance of resisting the reification that would allow meaning to become part of a utilitarian calculus. In Arendt's case this is articulated through a re-reading of Aristotle's *Nichomachean Ethics* and the concept of *praxis*. In her recent book on Arendt, Kristeva describes this as follows: "*praxis* includes activities that are not orientated toward a specific goal (*ateleis*) and leave behind no created work (*par'autas erga*), but instead 'are exhausted within an action that is itself full of meaning'.⁴ This is an activity that comprises both action and speech, and it finds the *polis* as a space of action, a figure of thought that will also recur in Arendt's reading of Kant's third Critique and of the political signification of judgment and imagination. "What Kristeva", Sjöholm claims, "has in common with Arendt, however, is a notion of temporality that takes maternity as its given model, although they interpret the maternal aspect of human action in opposing manner: whereas for Arendt maternity is giving birth to, for Kristeva it is the site of alterity and ambivalent drives." (KP 114)

Kristeva och *The Political* är inte enbart en strängt analytisk analys av de politiska implikationerna av Kristevas tänkande, utan också en kraftfullt exempel på hur det teoretiska arbetet också är ett politiskt arbete.

Notes

1. Edward Casey, "The Ghost of Embodiment: on Bodily Habitudes and Schemata," in *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, ed. Donn Welton (Oxford: Blackwell, 1998), xxx.
2. Cecilia Sjöholm, *Kristeva and the Political*, (New York: Routledge, 2005). Henceforth cited as KP.
3. "Sémioptique et symbolique," in *La révolution du langage poétique* (Editions du Seuil, Paris, 1974). English translation by Margaret Waller as *Revolution In Poetic Language* (New York: Columbia Univ. Press, 1984).
4. Hannah Arendt: *Life is a Narrative*, transl. Frank Collins (Toronto: University of Toronto Press, 2001), 14
5. I will return to the relation between aesthetics, poetics, and politics in Kant and Arendt in the next issue of SITE.

In Defense of Speculative Aesthetics

By Sven-Olov Wallenstein

I. The tradition of speculative aesthetics and German Idealism
In the first draft for an introduction to his *Aesthetic Theory*, Adorno notes that already the very word "aesthetic theory" gives the sense of something outmoded. And, we might add in hindsight, this would especially appear to be the case with that type of theory that he himself formulated: a thinking about art that attempts to become a new kind of *prima philosophia*, and produce constellations of concepts and sensibilities that would allow us to glimpse a certain truth otherwise inaccessible for philosophy. For many contemporary thinkers, this kind of strong speculative thinking no longer appears credible; the philosophical categories that could underwrite such a project have been emptied out, and the erasure of the lofty pretensions of a philosophy has cast a somewhat ironic light on the lofty pretensions of a philosophy drawing on Kant and Hegel. Art is absorbed entertainment, in the culture industry or the "experience industry" (*upplevelseindustri*, as the current Swedish cultural-political journal *Jargon* has it), and why bother to ascribe more meaning to it than it in fact has? After all, there is hardly any sense in doing speculative philosophical work on television entertainment. And most fundamentally, the category of the subject seems to have been eroded in postmodern/late capitalism. The structures of

Till försvar för den spekulativa estetiken

Av Sven-Olov Wallenstein

I. Den spekulativa estetikens tradition och den tyska idealismen
I den första skissen till en introduktion till *Ästhetische Theorie* noterar Adorno att sedan själva uttrycket "estetisk teori" ger en känsla av något föräldrat. Och, kunde vi tillägga idag, detta skulle i högsta grad gälla för den typ av teori som han själv formulerade: ett tänkande om konsten som försöker bli till en typ av prima philosophia och producera konstellationer av begrepp och sinnlighet som skulle tillåta oss att ana en viss sanning som annars ville otillgänglig för filosofin. För många förefaller denna typ av starkt spekulativt tänkande idag inte längre trovärdigt; de filosofiska kategorier som kunde understöda ett sådant projekt har tömts ut, och utsundandet av gränsen mellan högt och lågt har kastat ett delvis ironiskt ljus över de upphöjda pretentionerna hos en filosofi som bygger på Kant och Hegel. Konsten har absorberats i underhållning, i kultur- eller "medvetandeindustrin," som den samtida svenska kulturpolitiska jargongen säger, och varför bemöda sig om att tillskriva den mer mening än den faktiskt har? Trots att finns det föga mening i att formulerat spekulativa filosofia om TV-underhållning. Och på ett ännu mer fundamentalt plan förefaller kategorin subjekt ha eroderat i postmodernismen och/eller senkapitalismen, och förtingliggandets strukturer har inträtt i det tänkande och begärande subjekten själv, vilket gör genuin estetisk erfarenhet i den mening som fortfarande hemmötande i en bok som *Ästhetische Theorie* till något förgånget som vi kan fortsätta att sörja, men vars förverkligande i nutiden föreläser omöjligt.

Alltsedan det historiska ögonblicket som definieras av Adornos Estetik – det sista verk som försökte summera modernitetens hela erfarenhet, och i detta bemärkelse drar upp gränslinjen som skiljer högmodernismen från en viss postmodernism – har anklagelserna mångfaldigats, och som Jacques Rancière har påpekat (och från vilken jag också lämnar flera av de följande exemplen) har de blivit till den samtida doxans stålverka: den spekulativa estetiken är inte bara slut som filosofisk projekt, den skadar också vår upplevelse av konstverk genom att skriva in dem i en apriorisk diskurs som fångar dem för sina egna syften, som vore de illustrationer till filosofiska teorier. Anklagelserna framställdes vältaligt från sociologisk utgångspunkt av Pierre Bourdieu i *La distinction* (1979); idén om ett "intresselöst" estetiskt omdöme som den formulerades av Kant är en privilegierad plats för förnekandet av det sociala, och begreppen om estetisk distans och autonomi ijanas endast till att förhindra det samhälleliga krafter som skiljer eliten från massen. Vi ser sociologen genomsöka fältet på jakt efter konstriärliga och/eller teoretiska arbeten som skulle undflytta dess bestämmande strategiska krafter, men det kommer inte som någon överraskning att inga sådana fenomen låter sig påträffa, vilket leder honom till slutsatsen att själv idén om något utanför fältet är en myt. Men trots all detaljrikedom i sådana studier, förefaller det uppbenhart att sociologerna slutsatser är lika mycket föreskrivna a priori som de i den föregivet tomma diskursen inom den traditionella estetiken. Det förefaller vara bara alltför lätt att göra sig av med idén att konst handlar "om" något, under det att få skulle våga försöka att natur-, human- och samhällsvetenskap (till och med sociologin själv...) handlar "om" något som inte kan reduceras till ackumulation av symboliskt kapital, spelets regler, fältets strategiska egenskaper, etc.

Andra anklagar estetiken för att vara ett hinder för det rena och förmadelede mötet med verkets händelse, så till exempel Jean-Marie Schaeffer (*L'art de l'âge moderne*, 1992, eller *Adieu à l'esthétique*, 2000) och Alain Badiou (*Petit manuel d'inesthétique*, 1998). Schaeffer hämtar argument från den analytiska traditionen och ställer en konkret analys av estetiska förhållningssätt mot upphöjdheten hos en spekulativ estetik som ersätter detaljerad analys av estetiska beteenden och praktiker med en romantisk idé om den absoluta Konsten, och

ställer sig den omöjliga uppgiften att övervinna splittringen mellan det sinnliga och det intelligibla. Badiou leder oss i en helt annan riktning, även om resultatet blir det samma: konstverket är en platonisk idé, och varje estetik som försöker underkasta det föruttagade filosofiska teori kommer till sist att förtöra både konsten och filosofin; konsten förlorar sin egen irreducibla sanning och kvalitet som händelse, och filosofin blir oren då den försöker efterlikna poesins sinnliga sanning.

Till denna lista av negativa omdömen kunde man lägga hela den utmaning som härör från den pragmatiska traditionen och som nyligen återuppväckts inom den analytiska filosofin, som är en gång annonserar en "Ästhetik von unten" i den bemärkelse som föreslogs av Fechner vid 1800-talets mitt, där kroppen och den affektiva dimensionen antas återfa sin rättmäktiga vikt efter mer än två hundra år av förtryck i namn av den kantianska intresselösheten och renheten. "Soma-estetiken", som den formulerats av Richard Shusterman (*Pragmatist Aesthetics*, 1992) renser ut den estetiska teorins tomma formalismar, och i Deweys efterföljd återknyter den konsten till det affektiva livets vitala dimension.

I förhållande till den spekulativa estetiken tradition som jag här ska försöka förvara är allt detta olika vägar till samma mål: slutet på den spekulativa konstfilosofin, uppfattad som ovetenskaplig, reaktionär, demokratisk, för mycket eller för lite filosofisk, för lite eller för mycket litteratur. Men vad är då denna tradition, vilka är dess anspråk, som nu förefaller intebara grundlös, utan också revant skadliga?

Den inleds med Kants *Kritik av omdömeskraften* (1790), som ger en långtgående analys av smakomdömens autonomi, och försöker visa hur och i vilken utsträckning det måste skiljas från kognitiva och normativa omdömen. Denna autonomi innebär emellertid ingalunda att estetiska omdömen helt enkelt skulle sakna relationer till de andra två sfärerna, tvärtom etablerar ett rikt nätvär av förbindelser (analogier, hypotyper, broar, "som om"-relationer etc.) som väver samman förfugets enhet, ett förfuvt som nu måste fästas i vidare bemärkelse än i de två föregående Kritikerna av det rena och det praktiska förfuvtet – i en fotnot till den första Kritikerna avisar Kant explicit möjligheten av en "estetik" som skulle behålla smakomdömena, och han säger att vi borde reservera denna term för analysen av sinnligheten, det vill säga rum och tid som åskräddars for. Men i och med att Kant under 1780-talet långsamt återstår standpunkt kommer estetiken att spela en viktig systematisk roll, först och främst för att den fungerar som en "bro" över den "överskäldiga klyftan" (*unübersehbare Kluft*) mellan natur och frihet, teoretiskt och praktiskt förfuvt, det sinnliga och det översinnliga, och till viss del förenar dessa delar inom en helhet som han kallar "arkitektonisk". Men denna förmidlende roll är paradoxalt nog i grunden beroende av smakens autonomi: det är bara för att den harmoni som uttrycks i estetiska omdömen är fri och inte framtvingad som den kan projicera möjligheten av en fri och spontan enhet av det teoretiska och det praktiska förfuvtet, natur och frihet. Bara såsom befriad från alla bestämda kognitiva och moraliska inskränkningar kan den estetiska erfarenheten ge dem det stöd och den enhet de behöver.

Det är också denna dimension av försoning och överbryggande av motsatser som Hegel lyfter fram hos Kant, även om han också understryker att *Kritik av omdömeskraften* förblev stående på halva vägen just för att den snärjde in sig i en teori om det estetiska omdömet; den kunde bara nå fram till en "reflektion" som inte kan undgå att reproduceras i skillnaden mellan det subjektiva och det objektiva. Kant har förvisso givit oss en "föreställning om den försonade motsägelsen", säger Hegel i införningen till sina föreläsningar om estetiken, men han har "varken kunnat utveckla dess sanna väsen på ett vetenskapligt sätt eller kunnat påvisa att den är det sanna och allena verkliga." Motsatsen mellan begrepp och verklighet kvarstår, och Kant gör "denna upplösning och försoning till blott subjektiv, inte till något i och för sig sant och verkligt."

Det är tydligt att en viktig tradition inom 1900-talets filosofi bevarar detta tudelade arv, som ställer den kantianska reflektionen mot den hegelianska försoningen, och där relationen mellan konst och filosofi omdefinieras på ett sätt som på djupet kommer att påverka modernis-

mens utveckling. I vad som först måste ha lett sig som en serie dunkla debatter i upplysningens marginaler, öppnade den tyska idealismen möjligheten till en egentlig spekulativ konstfilosofi, och sedan dess har vi varit fångade i efterverkaningarna av denna egenartade, konfliktfylda och med nödvändighet inkonklusiva händelser. Med spekulation menar jag inte ett upphöjt och fritt svävande teoretiseringe, utan en rörelse som inverkar både på det subjektiva och det objektiva genitivet i "konstens filosofi", som förändrar såväl upplevelsen av verket i förödet att producera begreppet om verket, som den filosofiska aktens själv i och med att den utsätts för verkets motstånd och sinnliga partikularitet. Spekulutions oroliga rörelse, dess hetsiga passion, är vad som uppväcks i tanken när den stiger ned i verket och vägrar att ge upp någon av de båda sidorna: den måste uppfylla sina egena och det andras krav, begreppets och det partikulära (i en särskilt lyckad passage i *Leçons sur l'Analytique du sublime* föreslår Lyotard att den tredje Kritiken, till skillnad från den tidigare formella analysen av kunskap på bas av förståndet, beskriver hur det *känns att tänka*).

Denna rörelse, som leder oss från reflektionen (uppsplittrandet i motsatser, det ena speglat i det andra) till spekulation (återkomsten från separationen som leder oss tillbaka från spegelbildens genom att visa att den är en effekt av en *speculum*, Ett som skiljer sig från och återvänder till sig) är just vad Hegel föreslår i inledningen till sin *Differenzschrift* (1801) som sin generationens filosofiska uppgift. Att överkrida de uppdelningar som ärvts från Kant, hävdar Hegel, innebär att tänka en viss dubblering av genitivet: *das Bedürfnis der Philosophie* måste förstas både som behovet av filosofen och som filosofens eget behov; filosofen måste gå bortom sig själv, men också bevara sig själv – och vi vet att Hegel var en av de skarpa kritikerna av hans egen generationens tendens att sätta konsten på det Absoluta plats, vilket är varför han också ibland framstår som den paradigmatiske motstånden till konstverkets modernistiska ontologi. Det är otvivelaktigt så att denna spekulativa rörelse för oss idag är ofrånkomlig förslorad; det Absoluta i Hegels mening kan inte längre utgöra vare sig filosofins eller konstens uppgift vilket också frigör oss från det hegeliska "domslutet" över konsten som något förgånget. Men ändå, i en annan mening som inte heltenkelt är motsats till den första, bör denna spekulativa dubblering av genitivet förbliffo oss, även om nu som en fråga om tankens och erfarenhetens inre gräns, det vill säga att skillnaden mellan reflektion och spekulation måste kännas innan den suddas ut i den redan institutionaliserade formerna konst och filosofi. Vi borde aldrig upphöra att förundras över gränserna för våra institutioner och diskurser, och om den "institutionella konstteorin", som idag utgör ett relativt petrifierat arv från sent 60-tal ska kunna bli produktiv, kan den inte noja sig med en ahistorisk konventionalism.

Den inverkan som dessa tankefigurer utövat sträcker sig fram till vår tid, och många motiv från idealismen kan urskiljas i samtida teorier om konstens filosofiska status och betydelse, och om vad som utgör konstens kognitiva bidrag till filosofins diskurs som sådan. Man kunde också argumentera för att den konstriärliga modernismens initiala rörelseenergi, med dess kraft på utopiska lösningar och absoluta sanningar, och dess skenbart aldrig sinande kraft på det radikala nya, kommer ur denna transformation, där *la querelle mellan les anciens et les modernes* förefaller en gång för alla ha avgjorts till de senares fördel. Att tänka konstens historicitet som en filosofisk utmaning måste innehålla att göra reda både för uttsundet av alla traditionella föreställningar om estetikens innehåll, och för hur dessa reduktioner och destruktioner ständigt reaktiveras och ombildar vår relation till det förfiltna.

II. Tre versioner av det spekulativa:

Adorno, Merleau-Ponty, Heidegger

Här skulle jag vilja peka på tre tänkare för vilka frågan om filosofin och konsten blev en avgörande fråga, Adorno, Merleau-Ponty och Heidegger, vilka alla står i skottgruppen så snart det spekulativa estetiska paradigmet identifieras som fienden. Det är onekligen sant att de är

ART ARCHITECTURE PHILOSOPHY

WWW.AXLBOOKS.COM

This tradition begins in Kant's *Critique of Judgement* (1790), which gives an extensive analysis of the autonomy of the judgement of taste, and attempts to show how and to what extent it must be separated from cognitive and normative judgements. This autonomy does however not at all imply that aesthetic judgement would simply lack relations to the two other spheres; in fact it establishes a rich network of connections (analogies, hypotopies, bridges, "as if" relations, etc.) that weave together the unitary fabric of a Reason, which now must be seen as a much wider concept than was the case in the two preceding *Critiques* of pure and practical reason—in a footnote to the first *Critique*, Kant even explicitly rejects the possibility of an "aesthetic" dealing with judgements of taste, and says that we ought to reserve the term for the analysis of sensibility, i.e. space and time as forms of intuition. However, as Kant gradually changes his mind during the 1780s, aesthetics comes to play an important systematic role, first of all since it functions as a bridge over the "gigantic chasm" (*unübersehbare Kluft*) between nature and freedom, theoretical and practical reason, the sensuous and the supersensuous, and to some extent reconciles these two parts within a unity that he calls "architectonic." But this mediating role is paradoxically enough fundamentally dependent on the *autonomy* of taste: it is only because the harmony expressed in aesthetic

ytterligen olika varandra, på många punkter rent antitetiska, men ändå delar de ett problem i sina försök att finna en ursprunglig artikulation av mening, där konsten och filosofin i deras trängre disciplinära innebördar framträder som former där en ursprunglig händelse som vidrör oss bevaras, institutionaliseras och skrivas in, men också med nödvändighet förråds. Denna förlust, detta undandragande är emellertid inte bara, eller inte ens alls, något negativt, utan det som ger rörelse och en viss uttömlighet åt tänkandet.

För Adorno bevarar konsten ett minne av det icke-identiska, en förtäta natur som täckts över av upplysningsens rationalitet (vilken för honom, liksom för Heidegger, sträcker sig ända tillbaka till den grekiska filosofins begynnelsen), men på ett sätt som alltid är dialektiskt förmelat och bevarar en spänning: det väsentliga motstånd som ligger i förbindelsen mellan konst och filosofi ska bevara oss från en regression till omedelbarhet, och påminna oss om omöjligheten av en begreppslig slutenhet i vilken filosofin skulle komma till ro. Vad som ges i den estetiska erfarenheten, om än bara via *negativa*, blir en utmaning för det filosofiska begreppet och dess grepp, och en mycket mer grundläggande sådan än i någon annan form av erfarenhet; det kallas begreppet till att överkrida sig själv, men att göra det *genom sig själv*. Utmaningen ligger i att i begreppet tänka icke-begreppet och det icke-identiska, och detta är den "negativa dialektikens" rörelse som hämtar minst lika mycket från Kant som från Hegel. Den icke-begreppsliga aspekten av smakområdet är inte bara en fränvaro, utan ett "utan-begrepp" (ett *sans-concept*, som Derrida säger i sin kommentar till den "parergonal" strukturen i den tredje *Kritiken*) som bevarar icke-identiteten i identiteten, eller i kantianska termer, bevarar momentet av reflektion inuti bestämningen, utan att endast ställa dem mot varandra. Att följa denna negativitet utan försoning innebär för Adorno att följa metafysiken "i ögonblicket då den störtar samman" (*im Augenblick ihres Sturzes*), som han säger i slutet på *Negative Dialektik*; det är ett tänkande i "mikrologier" och "konstellationer" som likväl förmår urskilja ett positivt moment i nedbrytanget av de stora systemen.

Adorno fortsätter och ger oss också i viss åtseende en fullt utvecklad version av det postkantianska tankefigur jag här försökt urskilja, där konsten och filosofin korsar varandra i ett tredje element, vars natur måste förblif bestämt – utopin, politiskt såväl som filosofiskt och konsträligt, är alltid underkastad "bildförbud". Om konstverket, inte på grund av sitt innehåll utan på grund av själva sin existensform, sin position mellan kunskap och begär, med nödvändighet implicerar löftet om ett framtida tänkande som skulle försöka oss med världen (varje konstverk är *une promesse de bonheur*, som Stendhal en gång sa), så kan detta löftabara hållas i den moderna konsten genom att brytas. I *Ästhetische Theorie* ger Adorno en förtädat formulering av denna dubbla (icke-)ekvation: "Det sanna står öppet för den diskursiva kunskapen, men just därför besitter den det inte; den sanna kunskap som konsten är, besitter den också, men som något med den själva inkommensurabelt". Den filosofiska estetiken måste lyfta verket upp till begreppets nivå, men också låta sig själv avväpnas av verkets icke-begreppsliga kunskap, utan att någon av dessa poler absorberas i varandra. Detta är en kiasm där filosofin "estetiseras" och konstverkets "filosoferas" i en produktiv spänning, samtidigt som det alltid finns en risk – en risk som inte helt enkelt kan undvikas, utan måste tas och reflekteras – att den blir till en tvingande subsumtion och reduktion där spänningen försvinner. Den paradox som vägleder Adorno kunde kanske formuleras på följande sätt: estetiken är hans *prima philosophia*, och den ontologien han skisserar i *Negative Dialektik* är modellerad på en estetisk form, även om denna "form" fortfarande uttrycks i ett begreppsligt språk som standigt hotar att överta det som ska uttryckas. I de brev som citeras i utgivarens efterord i *Ästhetische Theorie* talar Adorno om hur de begreppsliga fogarna i den filosofiska arkitektoniken måste lämna plats åt en organisation som rör sig runt ett onämnbart centrum, som är "så att säga koncentrisk, med likvärdiga och parataktiska delar organiserade runt en central punkt som uttrycker genom sin konstellation."

Men för att denna reflexiva logik ska kunna upprätthållas ställer också filosofin ett visst krav på konsten, på så sätt att den i förväg utpekar (icke-)platsen för verkets sanning, och endast därigenom kan det till fullo förstås som "det absolutas spegelskrift" (*Minima moralia*). Konstens sanningsinnehåll är bortom konsten, och i bland uppvisar Adorno samma självförtroende, rentav arrogans, som Hegel, till exempel när han hävdar att den "steg för steg utvecklade sanningen i konstverket inte är någon annan sanning än den hos det filosofiska begreppet [–] Verkets sanningsinnehåll är inte vad det betyder, utan det som avgör huruvida verket i sig är sant eller falskt, och det är bara denna sanning hos verket i sig som är kommensurabel med den filosofiska interpretationen och sammanfaller, åtminstone idealsett, med den filosofiska sanningen [–] genuin estetisk erfarenhet måste bli filosofi, annars är den ingenting." Denna reduktiva och subsummerande gest, som så att säga definierar filosofins själva festsel (filosofin som festsel), står emellertid alltid emot den rörelser som hänvisar tänkandet tillbaka till fakticiteten hos verket som "sanningens organon" och till behovet att inträda i dess "monadiska konkretion". Begreppet generalitet kräver verkets partikularitet för att dess identifierande rörelse ska brytas mot det icke-identiska och dess motstånd mot upphåvande, på samma sätt som det icke-identiska inte helt enkelt kan vara *utan* det identiska, begreppet och subsumtionens grepp. Att det hela är det osanna ("das Ganze ist das Unwahre"), som Adorno hävdar i *Negative Dialektik*, är inte bara en omvälvning av Hegels berömda fras i *Företalet till Andens fenomenologi* – om detta vore fallet, skulle fragmentet vara sanning, vilket Adorno skulle förkasta utan omsväp – utan kräver av oss att vi ska förstå det hela som ett omöjligt begär, som vi varken kan förverkliga eller ge upp.

För Merleau-Ponty följer den filosofiska rörelsen konsten i dess nedstigande till ett skikt av förförljaktiv mening, till en första ambivalens som veckar samman kroppen och världen av ting i "kötten", vilket är hans svar på Husserls idé om reduktion: vi sätter all konstituerad mening inom parentes, inte för att uppnå en renad och immanent sfär av medvetande, utan för att återknyta till världens närvär. Den tidiga modernismens mäleri och litteratur vittnar om denna återgång till en ursprunglig värld – dessa former har en "metafyisk innehörd", efter som de röjer själva möjligheterna att finna den nollpunkt där språket börjar på nytt, "det första ordets särighet", som Merleau-Ponty säger. "Cézannes tvivel", till och med det "självnörd" som hans vän Émile Bernard talar om i fallet med hans sena målningar, kommer ur hans förkastande av traditionella medel för representation av naturen, ett avsiktligt nedstigande i "okunghet och mörker", vilket för honom är villokret för att kunna visa naturen, ting och upplevelser på väg att bli till, i deras "närvarande", i en rörelse som för intellektet tillbaka till dess ursprung. Att uttrycka det som närvärar blir till en oändlig uppgift, som målaren och fenomenologen närmat sig från var sitt håll, men ändå är i en känsla av att deras uppgift är gemensam.

Merleau-Pontys äropande av Cézanne, Balzac och Mallarmé visar vi hur de alla närmar sig frågan om verkets ursprung (i Heideggers mening, till vilken jag ska återkomma: verkets ursprung är inte konsträr, utan den "sanning" som "sker" i och genom verket). I sin kommentar till Balzacs novell *Det okända mästerverket* och Cézannes identifikation med geniet Frenhofer, föreslår Merleau-Ponty att konsten i dess mest radikala mening inte tillhör kulturen utan grundlägger den, och detta är skälet till att konsträrna måste tala och måla som en första mänska, återvända till en stum och ensam erfarenhet, till ogenomskinligheten hos ett första ord vars betydelse fortfarande är obestämd. Gestens mening finns inte där i förväg, men den kommer att kristalliseras till mening i en framtida "monademenskap". Detta är ursprunget till "Cézannes tvivel", som återvinner både sin cartesiana och förvändlade husserliska motpart: hur kan vi börja på nytt, utan förfödmar, även om vi befinner oss mitt i en värld uppfylld av redan instiftade betydelsers?

Om vi vill ställa sådana frågor kan vi inte gripa tillbaka på ett rent jag, istället måste vi tillbaka till jorden och kroppen, till en "konkret inter-

subjektivitet" som också är en ursprunglig historicitet. I vad man kunde uppfatta som Merleau-Pontys filosofiska testamentet, *Ögat och anden* (1961), försöker han ta steget tillbaka från vetenskapernas abstraktioner och deras färdiga resultat, och först följer han rörelsen i Husserls *Krisis* och dess avtäckande av "livsvärlden", men med en väsentlig skillnad: den yttersta grunden kommer inte att vara en transcendent subjektivitet, och "filosofin som stränga världskap" lämnar plats åt en annan samstämmighet med världens kott, som alltid kommer att kortsluta cogito och dess försök att gripa sig själv som ett ursprung. Alltså är det inte längre först och främst filosofer som förmår tränga in i krisens innebörd, utan konsträr, "och i synnerhet mälaré" som öser ur värsebrevet. Källa till "fullkomlig oskuld", utan teorier och värderingar. I sin reduktion av kunskap och handling öppnar konsten vägen för kulturen och filosofin, och den övertar det privilegium som tidigare tillkom fenomenologen — även om filosofen förvisso värntar i kulisserna: meningens ursprung kommer att bli filosofi i ett annat steg, på något sätt värntar filosofin på konsten för att fullborda sig själv.

Om Adorno historiseringar konsten i så hög grad att dess sinnliga dimension ibland tenderar att framträda som en ren regression, förblir Merleau-Ponty på ett slags icke-historisk nivå – "den första mälningen i Lascaux nådde redan hela vägen i framtiden", hävdar han, som om den historiska förmedlingen inte vore mer än en futil omväg. Och omvänt repeterar varje ny mälning på något sätt samma gest i sitt försök att klimpa tillbaka ned i varats vertikalitet, i det förbegreppsligas "vilda" värld. Början och slut är sammanflätade på ett sätt som onekligen alltför snabbt fullbordar analysen av det specifika i konstens utmaning mot filosofin. Hos Merleau-Ponty absorberas mäleriets språk, även om dess storhet har att göra med tvekan i det första ordet, kanske alltför snabbt i filosofins vältalighet vad gäller det andra ordet (vilket är den hegelianska freslens igen), på så sätt att dess motstånd mot mening övervinns innan det tillåts att göra sig känt, också inom den fenomenologiska diskursen själv (det finns en uppbenrat "godtrogenhet" hos fenomenologen, som Lyotard påpekar i sin essä "Freud enligt Cézanne", som om målarnas endast målade isyfte att ge upphov till en sannings diskurs).

Hos Heidegger finner vi en meditation över vad han kallar "Jusnungen" (*Lichtung*) eller sanningen som *aletheia*, den första öppnenhet som är betingelsen för alla andra intentionala strukturer. Denna öppnenhet har ett speciellt och privilegierat förhållande till konstverket som öppnande av en värld, och står i motsats till vad han i *Konstverkets ursprung* kallar "jorden", det vill säga sfären av det som är undandraget, icke upplättet och otillgängligt för erfarenhet. Denna motsats, som i texten förefaller utgöra den dolda grunden för andra traditionella begrepp inom estetiken, men också inom filosofien i allmänhet (figur och grund, form och materia, det sinnliga och det intelligibla) pekar för Heidegger mot sanningens väsen som i strid, en "reva" (*RiB*) mellan öppnenhet och slutenhet, vilket visas av det grekiska ordet *aletheia*, medan senare föreställningar om sanningen som korrekthet och överensstämmelse från Platon och framåt täcker över denna ursprungliga erfarenhet. För Heidegger är ett av de avgörande sätt på vilka metafysiken inledd åtskillnaden mellan det sinnliga och det intelligibla, *to aistheto* och *to noeton*, och konstens undanskökelse under estetiken är inskriven i filosofin från början. Det är i detta perspektiv vi ska förstå *Konstverkets ursprung*, vars avgörande fråga framträder i titeln på det föredrag som tjänade som utgångspunkt för den senare publicerade texten, "Die Überwindung der Ästhetik in der Frage nach der Kunst". Men om Heidegger vill bryta ned estetiken, så ska detta likt lite som den tidigare "destruktionen av ontologien historia" som skisserades i *Varat och tiden* förstås som något negativt, snarare syftar det till att frigöra oss för en annan erfarenhet, till att återigen låta oss möta konsten som en unik form av avtäckande bortom estetiken i alla dess klassiska och moderna former. Efterordet säger tydligt vad som står på spel: upplevelsen (*Erlebnis*), den moderna, subjektiverade och "estetisrade" formen av det grekiska *aisthesis*, är det element i vilket konsten dör, även om denna process kan ta hundratals år på sig att fullbordas.

Men, tillägger Heidegger i en handskriven marginalanteckning, detta betyder inte att konsten skulle vara slut, bara att vi måste finna ett nytt element för dess tillblivelse.

För att kunna nå fram till detta element måste emellertid en hel serie försiktighetsåtgärder genomföras. Redan från början, då Heidegger försöker avgränsa frågans själva terräng, ställs han inför samma svårigheter gällande reduktivism och konstens inlemmande i det encyclopediska systemet som den tyska idealismen, från dess begynnelse i Kants tredje Kritik till dess fullbordan i Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, och som också hemsköter Adorno och Merleau-Ponty – en filosofi om konst som möter och bestämmer den som ett objekt eller en region bland andra. Detta är ett av de problem som kommer att följa Heidegger genom hela hans verk, i hans sökan efter en ny konstellation av *Dichten* och *Denken* som skulle visa på deras valfrändskap utan att reducera dem till varandra. Frågan om konstverkets ursprung måste därför, säger Heidegger, gälla dess "väsen urprung" (*Herkunft ihres Wesens*), och inte förutsätta detta väsen såsom redan givet i förhållande till den moderna subjektiviteten. Om vi häller i minnet den nya tanke om väsen som blir bestämmande för Heideggers tänkande i denna period – väsen som inte fattas som generalitet, en *quidditas* i bemärkelse av en generell begreppslig ordning som subsumerar enskilda händelser, utan som inträde i närväraren i en temporal rörelse – ser vi att denna fråga inte gäller en formell generalitet giltig för alla tider och sammanhang, utan istället syftar till att lokalisera konstverkets ursprung i rörelsen hos varats historiska utveckling, i grund och botten som en av de primära framträdesformer för själva tilldragelsen (*Ereignis*) i varats närvärande (*Anwesen*), mot vilken tänkandet har att svara som avsina mest avgörande möjligheter.

Heidegger svar i *Konstverkets ursprung* förefaller till en början rakt motsatt de modernistiska filosofierna hos Adorno och Lyotard. När han ställer frågan om huruvida det kan finnas något sådant som "stor konst" idag, en konst som uppiptåer en värld i dess motsats till en jords undandragande, förefaller han avisera varje svar som skulle ha en positiv relation till moderniteten, och än mer modernismen, och istället återvänder han till fantasin om det förflutna och det grekiska templet, där hela sfären av estetik och "Erlebnis" (som för Heidegger är grundvalen för allt tal om "kultur" och "värde") ännu inte tagit form. Men på en annan nivå deltar hans destruktions av konstverket som en känsla mot hans egen vilja – i modernismen och avantgardet: verket, hävdar han, måste förstås som en "stöt" (*StöB*) som intå kan kalkyleras på grundval en förgång existerande kanon. Liksom i Paul Klees berömda sats från *Schöpferische Konfession* (1918), "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar" (konsten återger inte det synliga, utan *synliggör*), till vilken Heidegger kommer att återvända många gånger, framför allt i sina sena anteckningar om Klee och Cézanne, avbildar verket inget tidigare existerande utan gör något nytt synligt – det lyder inte några traderade kriterier för smak, utan genom att öppna rummet för sina egna "bevarare" skapar det sin egen tradition. Och idag, i en värld bestämd av teknologin och/som stängningen av den metafysiska traditionen, kan jordens dubbla undandragande, det vill säga sfären i den moderna konstverket som en "stöt" (*StöB*) som intå kan kalkyleras på grundval en utsuddandet, vara just det som det krävs av oss att vi ska tänka och erfara som sådant, i konsten och tänkandet, och konstens "storhet" i det senmoderna – förstådd på ett sätt som går bortom Heidegger, men utan att motsäga hans frågas rörelse – kan mycket väl bestå i att artikulera detta dubbla undandragande i alla dess former.

III. Den spekulativa konstfilosofins uppdrag idag

Vilken mening finns dä i att kalla dessa tre konstfilosofier för "spekulativ estetik"? De försöker alla på olika sätt tänka konstverket som sanning: som en konstellation, en öppning mot en värld av mening, eller ett uppstående. De fattar sanningen på högst olikartade sätt, ändå delar de alla en tro på konstens vikt för filosofin, en övertygelse att filosofin inte kan klara sig utan konsten, och omvänt. Och det är i denna bemärkelse jag vill förstå ordet "spekulativ", det vill säga i meningens av en rörelse fram och tillbaka mellan två poler, som alltid förblir suspenderad mellan dem

to think, in the concept, the non-conceptual and non-identical, and this is the movement of "negative dialectics," which in fact draws on Kant just as much as on Hegel. The non-conceptual aspect of the judgement of taste is not simply an absence, but a "without-concept" (*a sans-concept*, as Derrida says in his commentary on the "parergonal" structure of the third *Critique*) that preserves non-identity in identity, or in Kantian terms, insists on the moment of reflection inside determination, without simply opposing them. For Adorno, to acknowledge this negativity without reconciliation means to follow metaphysics "in the moment of its downfall" (*im Augenblick ihres Sturzes*), as he says at the end of *Negative Dialectics*; it is a thinking in "micrologies" and "constellations" that still uncovers a positive moment from the dismantling of the great systems.

Adorno pursues and in a certain way also gives us a fully developed version of the post-Kantian figure of thought that I am here attempting to trace, where art and philosophy cross over into each other in a third element, whose nature must remain undecided—utopia, politically as well as philosophically and artistically, always falls under the "ban on images." If the work of art, not because of its content but because of its very mode of existence, its position *in between* cognition and desire, necessarily implies a promise of a future thinking that would reconcile us with the world (every work of art is a *promesse de bonheur*, as Stendhal once said), then in late modernity, this promise can only be kept by being broken. In *Aesthetic Theory* Adorno provides us with a dense formula of this double (non-)equation: "The true stands open to discursive knowledge, but for this very reason it does not possess the true; the knowledge that is art, art also possesses, but as something incommensurable to itself." Philosophical aesthetics must raise the work to the level of the concept, but also allow itself to be disarmed by the non-conceptual knowledge of the work, without any of these two poles being absorbed into each other. This is a chiasma where philosophy is "aestheticized" and the work of art is "philosophized" in a productive tension, although it always also runs the risk—a risk that cannot simply be avoided, but must be accepted and reflected—of becoming an overpowering subsumption and reduction where the tension disappears. The paradox that guides Adorno could perhaps be formulated as follows: aesthetics is his *prima philosophia*, and the ontology he sketches in *Negative Dialectics* is modeled on an aesthetic form, while this "form" is still expressed in a conceptual language that constantly threatens to overtake that which is to be expressed. In the letters cited in editor's postface to *Aesthetic Theory*, he speaks of how the conceptual joints of the philosophical architeconic must give way to an organization that encircles an unnamable center, "which is, as it were, concentric, with equal and paratactic parts organized around a central point that they express through their constellation."

But in order for this reflective logic to be upheld, there is also a certain demand placed by philosophy on art, to the effect that philosophy in advance points to a (non-)site of truth of the work, and only thus can it be fully grasped as the "mirror writing of the absolute" (*Minima Moralia*). The truth-content of art is beyond art, and occasionally Adorno displays the same kind of philosophical self-confidence or even arrogance as Hegel, for instance when he claims that the "gradually developed truth in the artwork is no other truth than that of the philosophical concept [–] The truth-content of the work is not what it means, but that which decides whether the work in itself is true or false, and it is only this truth of the work in itself that is commensurable with philosophical interpretation and coincides, at least ideally speaking, with philosophical truth [–] genuine aesthetic experience must become philosophy, otherwise it is nothing." This reductive and subsuming gesture, which as it were defines the very temptation of philosophy (philosophy as temptation), is however always opposed by the movement that refers thought back to the facticity of the work as the "organon of truth," and to the need to enter into its "monadic concretion." The generality of

come philosophy, in a seconds step, philosophy somehow awaits art, in order to complete itself.

If Adorno historicizes art to such an extent that its sensuous dimension occasionally tends to appear as a mere regression, Merleau-Ponty often remains at a kind of non-historical level—"the first painting in Lascaux already reached all the way into the future," he claims, as if the historical mediation of art was a futile detour. Every new painting somehow repeats the same gesture its attempt to descend back into the verticality of being, into the "savage" world of pre-conceptuality. Beginning and end are intertwined in a way that undoubtedly too quickly closes the analysis of the specificity of art's challenge to philosophy. In Merleau-Ponty, the language of painting, even though its greatness has to do with the hesitant quality of the

och erkänner det omöjliga i att helt enkelt välja det ena eller det andra (och detta är en innebörd av "spekulation" som återvinner vissa, men definitivt inte alla, av de implikationer som Hegel såg i termen).

Detta innebär inte att vi ska acceptera de speciella smakområden som fällts av dessa filosofier, vilka alla kan förefalla oss ytterligt daterade, inte heller flera av deras personliga filosofiska övertygelsar, vilka idag kan ta sig sammanfåtade med en viss historisk-filosofisk konjunktur som inte längre är vår. Frågorna om subjekts och erfarenhetens förtingligande som ett nödvändigt moment i autonomin, om sinnligheten och meningens ursprung i en sammanflätning av kropp och värld, om sanningen som öppenhet och undandragande i förhållande till den värld och jord som bestäms av teknicitetens universella utbredning, måste tänkas på nytt och omformuleras i förhållande till den samtida tekniken, vetenskapen och politiken, till mediernas och institutionernas rum, vilket är absolut mottats att förkasta dem som antikverade geser hos en reaktionär kulturtkritik.

En estetisk-filosofisk uppgift är otvivelaktigt att ge sig i kast med de nya former för konstruktiv praxis som aktivt gör motstånd mot traditionella former för estetisk njutning, som i den konceptuella konsten och allt som följt i dess kolvatten, vilka i många fall arbetar med ett fullkomligt undandragande av sinnlighet och försöker att direkt artiklera rumtidens former på en begreppslig nivå. En sådan förlust – eller omstrukturering – av erfarenheten måste emellertid själv tänkas, och den måste också förstås som en öppning mot andra former av sinnlighet och erfarenhet som skulle ha förblivit osynliga och till och med obegripliga för tidigare generationer. Frågan om konstellationen av begrepp och åskådningsar, om kroppen och sinnena, och om relationen mellan verklighet och sanning, finns fortfarande hos oss idag, och till och med på ett intensifierat sätt. Våra samtida fantasier och projektioner, det sätt på vilket löftet eller hotet om väldsamma transformationer av vår livsvärld, vårt kroppsliga sensorium och vår erfarenhet av rum och tid fortsätter att hemsko oss, visar uppgeftens vikt.

På många sätt utgör en repetition av 1900-talets början – å ena sidan är det ett steg upp på en helt ny teknologisk plats, där enständigheten av nya erfarenheter och medvetandet återstår att utforska, å andra sidan utlöser det samma ångest och fantasier som plågade den tidiga modernismen: en förlust av jag, identitet och stabilitet, en bruten relation mellan den tilltagande enskildheten hos *Erlebnis*, som definieras i motsats till kontinuiteten hos *Erfahrung*, och dess fastpunkter i rum och tid. Forskning om nya visuella teknologier, nya sätt att tänka kroppens och organismens band till dess omgivning och till sig själv, bidrar till att förskjuta och omforma traditionella humanistiska föreställningar baserade på den det inre livets fenomenologi, och bidrar till ett stegvist utseddande av gränsen mellan det organiska och det teknologiska (vilket redan var ett tema i det tidiga avantgardet, i vänster från Benjamin till Kracauer, i högern från Spengler till Jünger). Liv, språk, medvetande, erfarenhet, är alla begrepp vars betydelse förfaller mindre sakra idag än någonsin, om vi betänker den gradvisa detroniseringen av människan som den *zoon logon echon*, som *animal rationale*, genom en hel serie begrepp som härrör från informationsteorin, livsvetenskaperna och en mängd andra discipliner som bidrar till att decentrera humanismens subjekt. Vad gäller konsten som en experimentell konstruktion av modeller för erfarenhet, ett sätt att tränga in i ursprunget till vår sinnliga värld och en ändligt och flyende "jord" som utgör grunden för vår ändlighet, förblir den spekulativa filosofiska estetikens uppgift lika viktig som tidigare, även om inga av våra föregångares enskilda smakområden eller lösningsförslag får binda oss: för att hålla traditionen vid liv måste man ständigt förändra den, tvinga den att öppna sig och underkasta den krafter som kommer från det ytter, vilket är vad den spekulativt-filosofiska estetikens tradition, som jag vill förstå den, alltid har handlat om.

Ovanstående text är en redigerad version av ett föredrag hållt vid symposiet "Aesthetics and Politics: Law, Literature, and Philosophy" vid Södertörns Högskola, 11 november 2006.

Konsumtion som spatial praktik

Av Daniel Koch

Bara för sättet den en gång för alla frigörs från sin gängse mening, att vara en mekanism som tillfredsställer behov, kan konsumtionen uppfattas som definierande för vår industriella civilisation. För konsumtionen är förvisso inte en passiv process av absorberande och införlivande som står i kontrast till den föregivet aktiva formen av produktion, och alltså skulle ståla två överförenklade mönster för beteende (och alienation) mot varandra. Det måste göras klart från början att konsumtionen är en aktiv relation (inte bara till objekt, utan också till samhället och världen), en form av systematisk aktivitet och en total och övergripande respons som ligger till grund för hela vårt kulturella system. (Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 199)¹

Av de franska teoretikerna i sin generation är kanske Jean Baudrillard den som flitigast diskuterat konsumtion och hur massproduktion och reklam påverkar samhället. Han var en av dem som etablerade termen *konsumtionssamhälle*, som blivit allt mer relevant för vårt "västerländska" samhälle där att leva allt mer är synonymt med att konsumera och shoppa – ett liv som levs i kommersiella rum eller som definieras av föremål som är köpta i dessa för att senare konsumeras. Det är kanske till och med så att Baudrillards tidigare texter är mer relevanta idag än när de först publicerades, eftersom konsumtion har vuxit sig än starkare som en aktiv form av identitetsskapande och social positionering: alla förväntas idag när som helst på gatan kunna beskriva sig själva och *sin stil* för att sedan se det tryckt i en gratistidning morgonen efter. Genom konsumtion och användandet av symboler som kläder, möbler och andra föremål av såväl vardaglig som mer etablerad kulturrell karaktär definierar vi oss själva, våra identiteter och vår plats i samhället. Samtidigt har det offentliga rummet i allt högre grad byggs in, stängts och transformeras till konsumtionsplatser. Till och med offentliga torg, gator och centrum har mer eller mindre drastiskt omformats till inomhusköpcentrum eller gallerior, allt med en retorik som bygger på att de ska bli mer tillgängliga och bekväma.² Även om en sådan retorik kan beskriva en sann intention ökar härigenom möjligheterna till kontroll och övervakning, ofta outsourcadt till privata entreprenörer. Detta är ett fenomen som har fått kulturgeografen Sharon Zukin att tala om "Pacification through Cappuccino" (*The Cultures of Cities*). Genom att etablera sådana konsumtionsplatser begränsas vad som är möjligt att göra, och för vem det är möjligt, utan att någon behöver sätta upp skyttar och patrullera platserna. Livet levs idag så att säga både genom en konsumtionslogik och i ett konsumtionsrum.

Detta betyder att sådana konsumtionsrum – om de så är köpcentra, varuhus, biografer eller hem – behöver studeras närmare. I ett sådant projekt återstår ännu mycket arbete, och är mer så om man vänder blicken mot vardagens konsumtionsplatser, eftersom konsumtions-teorier ofta fokuserar på andra frågor än vad som händer just där, i butiker, köpcentrum, kiosker och varuhus där saker köps och säljs, identiteter förhandlas och strukturer etableras. Förvisso finns studier som intresserar sig för denna problematik men dessa tenderar att missa fundamentala delar av processen eftersom den situerade karaktären hos föremål och människor under shoppingtillfället – tillsammans med den kollektiva förhandlingen om identiteter, tillhörigheter, status, och kategorier – ofta lämnas åt sidan.

Konsumtionsamhället definieras av att sociala strukturer och sociala relationer (och därmed jaget) i alla fall på ytan bestäms av konsumtion förstådd både som en aktivitet (att konsumera) och som en uppsättning symboler (vad som konsumeras) – ett steg i kapitalismens utveckling som de tidigaste industriella samhällena uppnådde under

första århundradet.³ Jämfört med industriksamhället har utvecklandet av identiteter, sociala strukturer och status idag flyttat från vår plats i produktionskedjan till hur vi definieras av vad vi konsumera, samtidigt som mer och mer av livet består av att just konsumera. Konsumtion är att konsumera vad någon annan har tillverkat och alltså kan läsas ut av en bok ses som *konsumtion*, en akt som inte innefattar, och alltså inte behöver innefatta, en ekonomisk transaktion eller shopping.

Denna utveckling är sammanlänkad med en förändring av hur föremål producerar eller bär på sociala relationer: det som konsumeras, konsumeras framför allt på grund av sina egenskaper som tecken. Detta har blivit möjligt genom förändringar i produktionsförhållanden och distributionen av föremål. En viktig aspekt av detta är det Baudrillard kallar *primära egenskaper* har tappat sin betydelse. Istället för bruksvärde är det *sekundära kvaliteter*, i korthet estetiska eller symboliska värden, som är viktiga. Vid en viss mätnad spelar skillnader i funktionalitet eller användning endast i en marginell roll och valet baseras på symboliska egenskaper. Detta symboliska värde är för Baudrillard inte bundet till produktion eller några inneboende egenskaper i objekten, utan beror på deras position i objektsystemet:

Traditionella symboliska objekt (verktyg, möbler, huset själv) förmedlade de verkliga relationerna eller en direkt upplevd situation, och deras substans och form bar tydliga avtryck av denna relations medvetna eller omedvetna dynamik [...] Sådana objekt konsumeras inte. För att bli ett konsumtionsobjekt måste objekten först bli ett tecken. Det vill säga: det måste bli i viss mening bli till något tytte i förhållande till en relation som det nu bara betecknar. (*The System of Objects*, 200)

Det är en sådan process, där föremål inte längre har ett värde baserat på hur det har producerats, och där sammanhanget de producerats i har osynliggjorts av tillverkningsprocessen som ledde Henri Lefebvre till att tala om *abstrakt rum*.⁴ Föremålen förvandlas till konsumtionsobjekt då de övergår från bruksvärde till tecken och de inneboende kvaliteterna – i den mån några sådana överhuvudtaget existerar – får ge plats åt de relationer som föremålen symboliseras. Relationer som i sin tur definieras av den roll de spelar i konsumtionen snarare än produktionsförhållanden. När sådana värden dessutom definieras av ett teckensystem ökar abstraktionen, eftersom teckensystemet primärt verkar genom distinktioner och åtskillnader – något som gör deras mening instabil. Detta innebär inte att det finns en medvetenhet om detta förhållande eller att det ens upplevs så. De flesta upplever det nog snarare som att kvaliteterna finns i föremålen själva, eller som Judith Williamson beskriver det i *Decoding Advertisements*:

Idén om tecken som representationer, om meningens som existerar i förväg och är tillgängliga för oss, är väsentliga för den ideologin inom vilken vi förefaller vara fria aktörer, förmöga att förstå en värld som har ordning och mening, vilket i sin tur döljer det faktum att denna "ordning" och "mening" givetvis är beständiga av ideologin och inte på något "faktiskt" sätt "redan" finns i världen.⁵

Vad som gör ett differentierande system såsom teckensystemet så starkt är deras strukturlikhet med de sociala system som fungerar på ett liknande sätt.⁶ Den förändring av samhället, offentliga rummet och former för sociala relationer, produktion och konsumtion, innehåller att vi – för att förstå rummets roll i dagens samhälle – också måste förstå detta konsumtionsrum. Det är dock viktigt att betona att vad vi står inför är en *kulturell situation* snarare än en *historisk utveckling*.

Konsumtion som Shopping

I den mån som shopping skall förstås både som ett sätt att konstruera identiteter och sociala relationer och som ett utagerande av dem som är mest betydelsefulla för shoppingen.

Detta slags identitetsproduktion har varit föremål för många teorier om shopping, men som socialantropologen Daniel Miller tydligt har visat innebär detta stora problem för hur fenomenet ska förstås.⁷ Frågan om jaget och de identitetskapsande processerna behandlas samtidigt och förstås som väsentlig sammanhang.

För en sådan diskussion är också en distinktion av begreppen shopping och konsumtion viktig eftersom skillnaden dem emellan ofta tenderar att bli så tydlig att de blir identiska. Eftersom konsumtionsmässigt, socialt och rumsligt är ett vidare begrepp än shopping, kan shopping förstås som en *specifik konsumtionsakt*. Shopping är emellertid inte detsamma som att köpa eller införskaffa något, utan något helt annat. Man skulle kunna säga att shopping är det som pågår fram till dess att ett beslut att köpa, eller inte köpa, något fattas – ett slags navigerande, tolkande och förhandlande i det system av objekt som presenteras i konsumtionsrummet.

Här stöter vi också på ett av problemen i stora delar av shoppingteorin och framförallt inom själteorin. Fokuseringen på själva köpet och försäljningssiffrorna riskerar att dölja komplexiteten i shoppingen som aktivitet, och att lägga tonvikten vid endast denna del riskerar att ge en missvisande analys. Detta åtföljs ofta av en överbetoning av shopping som en individuell handling, vilket resulterar i att man missar dess roll som en social och kultuell process. Flera studier börjar med att analysera konsumtionsvärden och konsumtionsval som fanns och skedde före och utanför shoppingen i sig, ett synsätt som återkommer såväl i reklam som i mode- och livsstilsmagasin. Samma slags antaganden om psykologiskt förhållande och inneboende begär som skall ägas ut, som är som mest vanligt förekommande i själteorin, ligger ofta också till grund för stora delar av den teori som är kritisk till den, som till exempel Miller, vad som skiljer dem åt är vilka begär dessa antas vara. Hur en unik individualitet ska kunna skapas utifrån en konsumtion av *massproducerade* varor diskuteras sällan, att vi både kan och borde göra det presenteras istället ofta som ett faktum.

Avisen här är inte att förneka möjligheten till ett val. Som Baudrillard säger måste shopping ses som något som inkluderar en grad av val och intention, en grad av individualitet, och inte som ren marknadsmanipulation där konsumenter blir slavar under marknadsföring och meddycker. Poängen är att shoppingen är kontextuell – en dynamisk och komplex aktivitet där begär uppstår, utvecklas, förändras och försvinner – som kan förvandlas till köp eller inte baserat på en mängd faktorer varav många finns inneboende i shoppingaktiviteten och kontexten i sig. På grund av dessa inneboende egenskaper kan denna aktivitet inte hänvisas till val och värden utanför den som sedan skulle införas. Shopping är lika mycket en konstruktionsprocess som ett uttryck för pre-existerande behov och begär, lika mycket en konstruktion av ett objektsystem som ett val inom ett system som sedan definierats av reklam och tidskrifter.

Förändringen av varorna från individuella objekt med "egna" identiteter till massproducerade föremål definierade som relativa tecken har betydelse för shopping som aktivitet, allt medan konsumtionsamhällets ideologi lyckas fylla dem med en känsla av att de är bärare av individualitet och identitet. Man kan till och med säga att shopping som aktivitet, i alla fall i dess moderna bemärkelse, uppstår först när en sådan transformation skett. Denna förvandling har gått hand i hand med den betoning på analyser av objekt som i viss utsträckning skett

Consumption as Spatial Practice

By Daniel Koch

Just so long as it is freed once and for all from its current meaning, that of a mechanism for satisfying needs, consumption may indeed be deemed a defining mode of our industrial civilization. For consumption surely is not that passive process of absorption and appropriation which is contrasted to the supposedly active mode of production, thus counterposing two oversimplified patterns of behavior (and alienation). It must be made clear from the outset that consumption is an active form of relationship (not only to objects, but also to society and the world), a mode of systematic activity and global response that founds our entire cultural system. (Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 199)¹

Of the French theorists of his generation Jean Baudrillard was perhaps the one most concerned with consumption and the effects of mass production and advertising on contemporary culture. He was one of the major contributors to the establishment of the term consumer society, a term that has grown increasingly relevant in a society such as our "Western" culture where life to the utmost degree is consumption and shopping—a life lived in commercial spaces or defined largely by artifacts bought in commercial spaces and used primarily by being consumed. Perhaps Baudrillard's early writings are even more relevant and important today than when they were first published, as consumption has become our main form of active identity building and social positioning, where everyone is expected to be ready to describe themselves, in the middle of the street, in term of their choices of styles, only to see their statements printed in free morning papers the next day. Through consumption and the use of symbols such as clothes, furniture, and other cultural or mundane items, we define ourselves, our identities, and our positions in society. At the same time public spaces, to a high degree, have been closed or transformed into commercial spaces. Even public squares, streets, and city centers have been subject to more or less drastic transformations from open space to indoor malls or shopping centers, and the official rhetoric claims that this will make them more available and comfortable.² While this rhetoric may be true in intent, the patterns and possibilities of control are intensified, often outsourced to a private entrepreneur. A phenomenon that has led the cultural geographer Sharon Zukin to coin the expression "Pacification through Cappuccino" (*The Cultures of Cities*). Through the establishing of such places of consumption in parks and other public spaces, the possibilities of action and agency become more limited without the need for official signs or patrolling personnel. Today life is, so to say, lived both through a logic of consumption and in spaces of consumption.

Hence these spaces of consumption—be it in the form of malls, department stores, cinemas, or our homes—call for closer scrutiny. Such a project still has a long way to go, and even more so if we turn our attention to everyday consumption spaces, as most theories tend to focus on other issues than what happens in the shops, malls, stores, or kiosks where things are bought; identities are negotiated, and structures emerge. While some studies have shown interest in this phenomena they leave out fundamental parts of this process in that they disregard the situated quality of commodities and people in the shopping environment as well as the collective negotiation of identities, belongings, statuses, and categories that occur in these spaces.

What constitutes consumer society, or a society of consumption, is that social structures and social relations, and thereby also the Self, are at least superficially defined by consumption, both as an activity (consuming) and of social signs (what is consumed)—a stage of capitalism

that the earliest industrial societies reached during the last century.³ Compared to the situation in the early industrial society, the formation of identities, social structures, and status has been displaced from production to consumption, and an increasing number of sectors of life are filled up with consumption, i.e., *consuming that which someone else has produced*. In this way reading a book may very well be an act of consumption, even though it is neither per se an economic activity, nor shopping, or even a result of shopping as such.

This evolution entails a change in the role of commodities as producers or bearers of social relations: that which is consumed is by and large consumed due to its qualities as distinctive signs, an evolution made possible by a change in the *mode of production* and the proliferation of items. This is a situation where the importance of what Baudrillard calls *primary qualities* is lost. The use of objects has been superseded by the *secondary qualities*, in short, the aesthetics or symbolic value of the objects. At a certain point of saturation the "functional" or "use-oriented" differences of commodities tend to become marginal, and choices are made on the basis of their symbolic value. As Baudrillard suggests, this symbolic value is no longer connected to production, it is not derived from inherent qualities in the object, but from their position in the system of objects:

Traditional symbolic objects (tools, furniture, the house itself) were the mediators of a real relationship or a directly experienced situation, and their substance and form bore the clear imprint of the conscious or unconscious dynamic of that relationship. [...] Such objects are not consumed. To become an object of consumption, an object must first become a sign. That is to say: it must become external, in a sense, to a relationship that it now merely signifies. (*The System of Objects*, 200)

It is such a process, where the commodity no longer has a value based on its production, where the contexts of its production are even rendered invisible by the mode of production itself, that lead Henri Lefebvre to speak of the evolution of *abstract space*.⁴ Commodities are turned into consumption objects as they are converted from use value to sign value, and where their inherent qualities (in as far as such exist) give way to relationships of which they are mere signs defined by their role in consumption rather than in production. Furthermore, the value and identity of commodities as signs add to such an abstraction, because they derive their meaning from a system of signs structured through difference, which makes meaning unstable. This does not imply that we consciously perceive it as such—in fact most people are likely to perceive qualities and identities as residing in the products themselves. On another level this logic however looks rather different:

The idea of signs as representational, of meanings *pre-existing* and accessible to us, is essential to the ideology in which we seem to be free agents, able to understand a world which has order and meaning: which in turn obscures the fact that this "order" and "meaning" are, of course, determined by ideology, and are not "actually" and "already" in the world. (Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, 74)⁵

What makes the differential system of signs so potent and pervasive is its structural similarity to social and cultural systems, which by and large also function as structures of differentiation.⁶ This transformation of society, public space, and the modes of social relations, production, and consumption means that one of the primary ways to understand how space affects people and society will have to pass through an understanding of the commercial space of consumption, since, as a result if this, public and private life has changed too. It is of importance, however, to recognize that this is a cultural situation rather than a historical evolution.

Consumption as Shopping

In as far as shopping is to be understood partly as a way of constructing identity and social relations, partly as an enactment of them, it must be set within the larger context of consumer society, one the one hand as an activity that articulates social distinctions and relations, one the other hand as predicated upon individual preferences

på bekostnad av analys av rum. Som Helena Mattson visar i *Arkitektur och Konsumtion* påverkades under 1900-talet både artefakten och utvecklingen av estetiken på grund av hur själva synen på artefakten förändrades, en utveckling som till viss del får vardagsföremålen eller "de designade kommersiella produkterna" att frigöra sig själva från arkitekturen såväl teoretiskt som praktiskt.⁸ Samma utveckling kan spåras i utvecklingen av arkitektur och rum i offentliga bibliotek och i hur relationer mellan artefakter (böcker, tidskrifter, media) och rum (biblioteket) har förändrats. En utveckling som i flera avseenden liknar den som offentliga museer har gjort igenom.

Shoppingrum som kollektiv förhandlingsplats

Föremålen, som inte kommer ur intet, förynnar sin identitet och roll ett antal gånger under sin livstid. De införskaffas genom shopping som en socio-spatial aktivitet för att placeras i våra hem, på våra kroppar eller i våra skäp: de existerar i rummet, i relation till varandra och till människor, föremål som definieras när vi möter dem i shoppingsituationen – om det så är i varuhus eller köpcentret. Som Baudrillard säger: "Nästan alla affärer som säljer kläder eller husgeråd erbjuder ett utbud av differentierade objekt, som åberopar och genljuder av varandra, och sätter varandra i spel. (*The Consumer Society*, 26).⁹ Flera uppställningar av jeans eller kavajer finns tillgängliga, men genom att placeras i olika sammanhang länkas de till olika beteenden, aktiviteter, stilar, identiteter, kön (biologiskt eller socialt) eller intressen. Arrangerandet av objekt är på så sätt vad som ger dem deras sociala identitet. Det talar om för oss i vilken kontext de är användbara och vilka identiteter de passar till att uttrycka. Baudrillard skriver:

Få objekt erbjuds idag för sig, utan ett sammanhang av objekt som "talar" dem. Och detta förändrar konsumentens relation till objekten: han förhåller sig inte längre till ett enskilt objekt i dess specifika nyttighet, utan till en uppställning objekt i dess totala betydelse [...] Skyltfönstret, reklamen, tillverkaren och produktens namn, som här spelar en avgörande roll, påverkar en sammanhängande kollektiv uppfattning, som vore de en närmast upplöslig totalitet, en serie. Detta är alltså inte längre en serie av blotta objekt, utan en serie av signifikanter, för såväl de alla ömsesidigt betecknar varandra såsom delar av ett mer komplext superobjekt och drar in betraktaren i en serie av mer komplexa motivationer. (27)

Intressant nog utelämnar han här helt rummets roll, trots att han själv hänvisar till det under beteckningen *atmosphere* på ett flertal platser. Genom denna "atmosfär", som inte är ett rum i traditionell mening utan det sätt på vilket objekten utövar beter relationer, identiteter och roller i rummet, beskrivs föremål och aktiviteter som ett resultat av relativt positioner snarare än genom inre kvaliteter, en diskussion som ligger nära den kontextuella konsteori som analyseras av exempelvis Miwon Kwon, i *One Place After Another*, och Martha Buskirk, i *The Contingent Character of Contemporary Art*.¹⁰ Denna koppling mellan samtidiga kontextuell konst och shoppingrummet behandlas sällan, och nära kopplingen mellan konst och shopping tas upp tenderar detta att behandlas som om det ena (konsten) utgör en modell för en kritik av det andra (shopping). De lärdomar man kan dra från verk som Fred Wilsons omstrukturering av den historiska utställningen vid Baltimores Maryland History Society 1992 – där, som Buskirk påpekar, resultaten är en omdefinition både av objekten som ingår i utställningen och den historia de berättar – eller av verk av konstnärer som Hans Haacke eller Michael Asher överförs överhuvudtaget inte till shopping- eller försäljningsteori. Men varför skulle konstverk omdefinieras av kontexten, samtidigt som de omdefinierar den, men inte kommersiella produkter? Om vi accepterar argumentet ovan kan vi inte förneka att butiken bildar både den sociala och den rumsliga kontexten för såväl föremål som köpehandeling.

Slutligen bör det påpekas att hela denna kulturella situation är kon-

struerad på basis av en ideologi som förutsätter en unik individ med begär och behov – en individ som först har behov och sedan ger sig ut för att finna sig själv genom konsumtionsobjekten. Utvecklingen under 1900-talet har ibland beskrivits som en demokratisering av shoppingprocessen i och med att konsumenter, i allt högre grad, har tillåts att beröra, leta, prova och jämföra varor själva innan de bestämmer sig. Jämfört med den äldre modellen med försäljning över disk, där varje val behövde diskuteras och förhandlas med försäljaren, är detta saker en högre grad av frihet. Att det är en demokratisk utveckling är emellertid en sanning med modifiering, eftersom vad denna demokratiska shopping tillåter är begränsat till valet av färdiga varor medan det kan hävdas att ett besök hos skräddaren tillåter större utrymme för modifieringar på köparens initiativ (om det rent faktiskt gick till så eller inte är inte poängen här). Vi är fria och finner oss själva i valet av något som någon annan har förberett åt oss. Detta är vad vi lär oss genom shopping.

Om vi tar detta på alvar visar det sig att shopping (förstädd som en aktivitet i rummet) inte är en aktivitet som utförs på en neutral plats där ett fritt val kan ske mellan två alternativ och sedan efterfrågade föremål, utan som en aktivitet som i sig själv konstruerar det urval och de begär som är tillgängliga och det system av objektkoden som kan tillgodose våra begär och behov. Det är en process där försäljare och kunder förhandlar om värden, identiteter och strukturer. Det kommersiella rummet har blivit viktigtare att förstå, på samma sätt som konsumtionen, inte minst satt i relation till Jean Baudrillards tidiga – profetiska – verk. Detta kräver emellertid att vi använder andra psykologiska och sociala modeller än de som sprids genom tidskrifter, marknadsförings- och försäljningslitteratur. Shopping kan bara förstås om vi överger idén om singulära, stabila och förbestämda identiteter hos subjekt och objekt, om entydiga relationer mellan stil och unika identiteter, och accepterar shoppingen som en avgörande form av social positionering, kommunikation och förhandling.

Daniel Koch är arkitekt och forskare vid Arkitekturskolan KTH. Hans bok *Structuring Fashion: Department Stores as Situating Spatial Practice* publiceras nyligen på Axl Books.

Noter

- Jean Baudrillard, *The System of Objects* (London: Verso, 1996; *Le système des objets*, 1968).
- Det är på sin plats att ifrågasätta i vilken grad det "offentliga stadsrummet" varit fritt för alla också historiskt sett, och om det är ett modernistiskt ideal som i den grad det över huvud taget funnits egentligen skapades under 1900-talet. Det offentliga rummet idealiseras ofta, vilket också gör frågan om dess förändringar tillgänglig het otydlig. Denna diskussion förs på ett utmärkt sätt i Sharon Zukin, *The Cultures of Cities* (Oxford: Blackwell, 1995), Doreen Massey, *for space* (London: SAGE Publications 2005) och Catharina Gabrielssons *Att Göra Skillnad: Det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politika föreställningar* (Stockholm: Axl Books, 2006).
- Frederic Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern* (London: Verso, 1998).
- Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell Publishing, 1991; *La production de l'espace*, 1974).
- Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (London: Marion Boyars Publishers, 1995).
- Överföringen av mening mellan likartade system beskrivs utförligt av Judith Williamson i *Decoding Advertisements* (17–19), och sociala strukturer som system byggda på differentieringsprocesser är kanske bäst studerat av Bourdieu i *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (London: Routledge, 1984; *La distinction*, 1979).
- Daniel Miller, *A Theory of Shopping* (New York: Cornell University Press, 1998).
- Helena Mattson, *Arkitektur och Konsumtion: Reyner Banham och utbytbarhetens estetik* (Stockholm: Symposium 2004).

in hand with an emphasis on an analysis of the object, to some extent at the expense of analysis of space. As for instance Helena Mattson shows in *Arkitektur och Konsumtion*, the artifact and the development of aesthetics are both affected by the changing views of the artifact over the course of the 20th century, a development that partly makes the everyday objects or the "designed commercial products" detach themselves from architecture, both theoretically and in practice.⁸ This same evolution can be traced in the development of space and architecture in public libraries, and the relation between artifacts (books, magazines, other media) and space (the library) has changed rather drastically. It is also in many ways similar the evolution of the public museum.

Shopping Space as Collective Negotiation

Commodities change their identity and role several times throughout their lifetime, and they do not come from nowhere. These objects are rather acquired through shopping as a socio-spatial activity: the objects are placed in our homes, on our bodies, or in our lockers: they exist in space, in relation to each other and to people, and they are defined as we meet them in our shopping—be it in a department store or a shopping mall. As Baudrillard puts it: "[a]llmost all the shops selling clothing or household appliances offer a range of differentiated objects, evoking, echoing and offsetting one another" (*The Consumer Society*, 26).⁹ Several sets of jeans or jackets exist, but by being placed in different contexts they are linked to certain behaviors, activities, styles, identities, images, sexes, genders, or interests. In this way the arrangement of artifacts is what gives them their social identity. The arrangement tells us in what contexts they fitting and what identities they are able to express. Baudrillard continues:

Few objects today are offered alone, without a context of objects that 'speaks' them. And this changes the consumer's relation to the object: he no longer relates to a particular object in its specific utility but to a set of objects in its total signification. [...] The shop window, the advertisement, the manufacturer and the *brand name*, which here plays a crucial role, impose a coherent, collective vision, as though they were an almost indissociable totality, a series. This is then no longer a sequence of mere objects, but a chain of *signifiers*, in so far as all of these signify one another reciprocally as part of a more complex super-object, drawing the consumer into a series of more complex motivations. (27)

Curiously enough, although Baudrillard in other passages emphasizes the role of spatial relations in creating what he calls atmosphere, and thereby also object identity, here he leaves out the store itself, although it is referenced earlier on in the paragraph cited above. By use of this atmosphere, the relations between objects, their identities and roles are articulated in space: as they are situated relative to one another; objects and activities alike can be described as resulting from the objects' relative positions rather than from any internal qualities. In a sense, this comes close to a theory of the contextual nature of art, as this is discussed in Miwon Kwon's *One Place After Another* and Martha Buskirk's *The Contingent Character of Contemporary Art*.¹⁰ This connection between contemporary contextual art and shopping space is however curiously enough rarely addressed, and when this happens, it tends to be done as if one part (art) was always the model for or critique of the other (retail). Furthermore, the lessons from works such as Fred Wilson rearranging the history exhibition of Baltimore's Maryland History Society in 1992—where, as Buskirk points out, the result is a redefinition of the objects included as well as of the narration they formed—or from artist such as Hans Haacke or Michael Asher, are never transferred on to shopping or retail theory. Why would artworks be redefined by context, just as they in turn redefine it, but not commercial commodities? If we accept the above argument, there is no denying that the store functions as a spatial and social context for both item and purchase.

- Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths & Structures* (London: SAGE Publications 1998; *La société de consommation*, 1970).
- Miwon Kwon, *One Place after Another: site specific art and locational identity* (Cambridge, Mass.: MIT, 2002); Martha Buskirk, *The Contingent Character of Contemporary Art* (Cambridge, Mass.: MIT, 2005).

1968, tolv år efter att Independent Group upplösts, formulerade Jean Baudrillard i sin bok *Le système des objets* en av de första moderna teorierna om konsumtion där relationen mellan objekt och subjekt är satt i fokus. För Baudrillard är "objektsystemet" organisationen av alla objekt till ett fält av *meaning*, där de marginella skillnaderna mellan objekten utgör begärsvärda tecken. Massproduktion är central för denna organisation genom att etablera en dynamik mellan modell och serie, två kategorier som till sist överskrider i den digitala produktionen. Med Baudrillards ord: "Overgången mellan modell och serie formar en ändlös differentiering". Detta system av skillnader kan spåras tillbaka till det tidiga avantgardet och det kommer senare att plockas upp av Independent Group.

Det abstrakta kabinettet

För Reyner Banham och andra medlemmar av Independent Group var museiciken och konsthistorikern Alexander Dorner en viktig inspirationskälla. Alexander Dorner var verksam i Europa under tjugo- och trettioalet, och tillsammans med El Lissitzky skapade han 1925 det *Abstrakta kabinettet* som beskrivs 30 år senare av chefen för Museum of Modern Art i New York, Alfred H Barr, Jr, som "det kanske mest kända enskilda rummet överhuvudtaget i tjugoårtals konst". I slutet av trettioalet emigrerade Dorner till USA och 1947 publicerade han *The Way Beyond "Art" – The Work of Herbert Bayer*, där han lanserar en estetisk hållning som integrerar det europeiska avantgardets idéer med amerikansk pragmatism.

Ei Lissitzky hävdade att meningens med det *Abstrakta kabinettet* var att få den betraktare som tidigare stod passiv inför en målning att bli aktiv. Objekten var integrerade i själva rummet, och väggen, som tidigare endast varit en bakgrund till konstverken, framstod nu som ett konstverk – både som ett objekt i förhållande till andra objekt och som en bild i förhållande till andra bilder. Dorner beskriver rummet som "inklatt med tunna lameller av metall som var fästade med räta vinklar mot väggplanet. Eftersom lamellerna var målade svarta på ena sidan och grå på den andra och vita på kanterna förändrade väggens karaktär genom betraktarens rörelse".

För att uppleva denna installation måste individen vara i rörelse och erfar alla objekt som del av ett helt system, och konstverket skapades genom betraktarens erfarenhet och upplevelse. Enligt Benjamin är arkitekturen den konstform som har den längsta historien av att förhålla sig till massorna och "de uppgifter som den mänskliga varseblivningsapparaten ställs inför under historiska bytningstider" går helt enkelt inte att lösa entart visuellt, alltså genom betraktande. Från 20-talet och framåt kan vi tala om en marknadsdifferentiering då den anonyma massan blir förstådd som en mängd individer, vilket också innebär att produkterna blir alltmer varierade och riktas mot en specifik mottagare. Även om detta inte är ett nytt fenomen är det först under trettioalet som detta skifte får ett verkligt genomslag. Modernismens ideologi som en social och politisk engagerad rörelse – vilket Reyner Banham har lärt oss inte är det enda sättet att berätta historien – har blockerat analysen av kopplingen mellan modernismen och konsumtionssamhället. Andra världskriget ses ofta som ett brott inom modernismen; före kriget dominerade modernismen och efter kriget riktades kritiken istället mot densamna. Här kommer jag istället att följa en linje från tidigt modernistiskt avantgarde, via Independent Group och fram till samtida diskussioner.

Walter Benjamin beskriver 1936 hur den mekaniska reproduktions-tekniken leder till en förlust av aura hos det autonoma konstverket. 1955 hävdar Reyner Banham att samma produktionsteknik leder till att det massproducerade konsumtionsobjekten laddas med en aura av "drömmar som endast pengar kan köpa". Det reproducerade konstverket är del av en serie identiska objekt medan varan är del av en differentierad serie. Dessa skillnader uttrycks genom "sekundär funktioner", färg, form, dekorations etc., för att låna ett begrepp från sociologen Jean Baudrillard. Enligt Baudrillard producerar de marginalia skillnaderna begär och när vi väljer ett objekt personifierar vi skillnaderna och internaliseringen objekten – vi konsumeras det.

Dream cars

Samma år som *Abstrakta Kabinettet* öppnade, 1925, fattade General Motors styrelse ett historiskt beslut – de röstade för införandet av årliga modeller och "stylingens" epok startade. Det var ett avgörande moment inom konsumtionshistoria, då succén för ett av de mest lyckade konsumtionsobjekten, T-Forden, hade kommit till en slutpunkt. För att förenkla situationen: alla som hade haft råd hade nu köpt en bil, och

- Miller, Daniel, *A Theory of Shopping* (New York: Cornell University Press, 1998).
- Mattson, Helena, *Arkitektur och Konsumtion: Reyner Banham och utbytbarhetens estetik* (Stockholm: Symposium 2004).
- Baudrillard, Jean, *The Consumer Society: Myths & Structures* (London: SAGE Publications 1998; *La société de consommation*, 1970).
- Miwon, Kwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: MIT, 2002); Martha Buskirk, *The Contingent Character of Contemporary Art* (Cambridge, Mass.: MIT, 2005).

Techniques in the Age of Consumerism: Production, Desire, and the Differentiated System

By Helena Mattsson

The relationship between architecture, advertisement and commercial culture is becoming more and more visible: cities are compared to companies with architecture as their best-selling commodity, and the architectural image is often transformed into dreams for public consumption. Unconscious and private desires direct the organization of our material world in the same way as the individual is constructed as a desiring subject in relation to materiality. In digital production the repeated object is varied as well as unique, and an unlimited amount of identities are available for the individual. The fact that in order to understand contemporary society we need to map the relations between imagination and reality, desire and production, and their increasing dominance over the global economy, was recognized early on by the Independent Group, a collaboration of architects, artists, musicians, writers and other intellectuals in post-war London. Their meetings and exhibitions took place between 1952 and 1956, and the ICA in London was one of their most frequently used venues.

The impact of commercial culture on art, architecture, and design was central in European discussions after the Second World War – partly because of the strong American influence and a shift in the logic of consumption towards a market diversified in subsets and the emergence of more personalized consumers. From the 1920s and onward, we can speak of a period of market differentiation where the anonymous mass comes to be understood as a set of individuals, which also means that products need to become more varied and targeted toward a specific receiver. Even if this is not a new phenomenon, it is in the post-war years that it has a major impact on European culture. The ideology of modernism as a social and politically engaged movement – which, as the architectural historian Reyner Banham has taught us, is indeed not the only way to tell the story – has blocked the analysis of the connections between modernism and the consumer society. The Second World War is often seen as decisive shift in modernism: before the war modernism was culturally dominant and after the war it became the object of criticism. Here, I will instead trace a line from the early modernist avant-garde through the Independent Group and up to contemporary discussions.

Walter Benjamin describes in 1936 how the autonomous artwork loses its aura in the age of mechanical reproduction, and in 1955 Reyner Banham claims that the same reproduction method bestows an aura of "dreams that only money can buy" on the object of consumption. While the reproduced artwork is part of a series of identical objects, the commodity is part of a differentiated series. These differences are

expressed through "secondary functions," color, form, decorations, etc., to borrow a concept from the late sociologist Jean Baudrillard. According to Baudrillard, it is the marginal differences that produce desires, and when we choose an object we personalize these differences and internalize the object – we consume it. In 1968, twelve years after the dispersal of the Independent Group, Baudrillard formulates one of the first theories of modern consumption in his *The System of Objects*, where the relation between object and subject is in focus. For Baudrillard the system of objects is the organization of all objects into a field of meaning. Mass production is central because it sets up a dynamic relation between model and series, two categories that eventually will be surpassed in a digital production – to quote Baudrillard: "The transition between model and series forms an endless differentiation." The "system of differences" can however be traced back to the early avant-garde and it was later picked up by the Independent Group.

The Abstract Cabinet

The ideas of the art historian Alexander Dorner were an important reference for the Independent Group, and especially for Reyner Banham. Dorner was a director for Hanover Art Museum during the 1920s and 30s, and together with El Lissitzky, he created the *Abstract Cabinet* (1925), described 30 years later by the director of MoMA in New York, Alfred Barr, as "maybe the most well known separate space in the world of art in the '20s." In the late 30s Dorner emigrated to the USA where he in 1944 wrote the book *The Way Beyond 'Art'* – partly a monograph on the artist Herbert Bayer, but also a programmatic statement where European avant-garde ideas were mixed with American pragmatism.

El Lissitzky claimed that the point of the cabinet was to transform the passive and contemplative viewer into an active participant. The objects were integrated into the architecture of the space, and the wall, which earlier had served merely as a background for the artworks, now appeared as a work of art itself, both as an object in relation to other objects and as an image in relation to other images. Dorner describes the room in the following way: "The walls of that room were sheathed with narrow tin strips set at right angles to the wall plane. Since these strips were painted black on one side, gray on the other, and white on the edge, the wall changed its character with every move of the spectator."

To experience this space, the subject has to move and perceive all the objects as part of a whole system, and the artwork is created through the viewer's perception and experience. According to Walter Benjamin, architecture is the art form that has had the longest history of relating to the masses, and "the tasks which face the human apparatus of perception at the turning points of history cannot be solved by optical means... They are mastered gradually by habit under the guidance of tactical appropriation." As Joan Ockman points out in her essay "The Road Not Taken," Dorner is in a paradox

konsumentens begär var inte längre riktat mot en *bil* utan mot en *ny bil*. Detta var också starten för marknadsdifferentieringen – Ford producerade en standardiserad vara för masskonsumtion medan General Motors differentierade både bilen och priset. Därmed blev bilen till en statusprodukt, vilket också började differentera konsumenterna. Här startar ett skifte inom produktionen mot post-Fordism och flexibel organisation, där Frederick Taylors "arméer av gorillor" fick en mer varierad arbets situation i och med att stora företag decentraliseras till mindre enheter. Istället för att lagra komponenter "just in case", vilket Ford gjorde, kontrolleras nu produktionen genom direkta beställningar och delar av eller hela varor levereras "just in time". Även om General Motors redan på 30-talet decentralisrade och delade upp produktionsprocessen var det först på 60- och 70-talet som den flexibla organisationen fick ett verkligt genomslag.

1937 startade Harley Earl en Styling Section på General Motors, som varje år producerade en serie av testbilar kallade "dream cars" i syfte att kunna analysera konsumenternas reaktion, vilket blev symbolen för att "planerat äldrande". Bilarna presenterades uppställda intill varandra för att underlättा jämförelse, och på så sätt formade de en varierad serie som väckte konsumentens begär.

On Growth and Form

När Nigel Hendersen var student på Slade i början av 50-talet visade han boken *On Growth and Form* för en annan student, Richard Hamilton. Detta var utgångspunkten för en utställning med samma namn, men också starten för Independent Group. I biologen och zoologen D'Arcy Thompsons *On Growth and Form*, som blev populär efter kriget inom vissa intellektuella kretsar, kan vi finna en kritik av statistiska kategorier som används för att definiera djur. Istället för att leta efter gemensamma nämnare hävdade Thompson värdet att definiera skillnader. Genom att låta ett cartesianskt rutnät beskriva morfologiska förändringar hos en individ, eller mellan flera individer, till exempel ett ögas förändring, kan man mäta skillnaderna mellan individerna.

Udställningen *On Growth and Form* visades på ICA 1951, ett år innan Independent Group formellt bildades. Hamilton utformade utställningen, som bestod av 17 avdelningar som visade olika aspekter av växandets process, och den utgjorde en "multi-mediamiljö" med fotografier, rörliga bilder och filmer. I en recension i *Glasgow Herald* beskrivs utställningen: "Alla möjliga olika saker – en klump hemmat, en ryggad av en get, en hönas ägg, kraniet av en häst – är omsorgsfullt och sinnrikt arrangerade ...; en projektör riktad mot golvet visar den förövras processen av en sjöborres äggdelning, en annan leksal visar ljusbrytningen genom en serie speglar". Toni del Renzo, som senare kom att ingå i Independent Group, kritiserade utställningens naiva hållning och menade att "det man studerade med stor förvåning helt erkent var ett resultat av det språk man använde". Det språk man använde var "bildens" och fotografiets, och denna presentationsform skapade en enhetlighet mellan fenomenen som man i verkligheten skulle upptäcka som mycket oliktartade. Därigenom relaterades det till varandra och både likheter och skillnader framträddes på ett nytt sätt. Denna kanske naiva och "ytliga hållning" är samtidigt utställningens styrka. Genom användningen av fotografi skapade Richard Hamilton en enhetlig presentation som vi kan jämföra med Thompsons användning av rutnätet: både fotografiet och rutnätet ger objekten en gemensam referenspunkt som tillåter skillnader och likheter att framträda. I *On Growth and Form* uppriktas ett gemensamt fält för skilda discipliner genom användningen av gemensamma ramar och arrangemang i rummet, vilket gör att bilderna försätts i resonans med varandra i ett enda differentierat system.

Parallel of Life and Art

Två år senare, 1953, visades *Parallel of Life and Art* på ICA och även denna gång var Nigel Hendersen involverad, nu tillsammans med Edu-

ardo Paolozzi och Alison och Peter Smithson. Även här undersöktes och analyserades bilden som en kraftfull teknik som kunde frambringa det osedda och skapa mening. Även om "bilden" var ett kraftfullt koncept under dena tid, hade dess betydelse i relation till kontinente analysers. Lawrence Alloway skriver: "Trots en ökande acceptans av bilder i massmedia och teknologi, var deras funktion i förhållande till kontinente inte formuleras vid dena tid, det fanns endast en övertygelse om att de kunde kopplas till den." Bilden också utmärkt redskap för branding och organisatörerna fick sin belöning när en av bilderna från utställningen hamnade på omslaget av *Architectural Review* på grund av Reyner Banham's recension i samma nummer.

En utgångspunkt för utställningen var ett manifest ursprungligen publicerat tillsammans med ett tävlingsförslag för *Coventry Garden*. Arkitekterna Alison och Peter Smithson föreslog en ny organisationsprincip när de skrev: "På tjugotalet var ett konstverk eller ett byggnadsverk en avslutad komposition bestående av enkla element som inte hade någon separat identitet utan endast existerade i relation till helheten. Femtiotalets problem är att behålla klarheten och helhetens bestämmingar samtidigt som delarna får en egen intern disciplin och komplexitet." Metoden de föreskriver är upprättandet av juxtapositioner – att ställa till bredvid varandra – genom att använda fotoförstoringar av bilder valda av organisatörerna, och i stället för att göra ett entydigt påstående ville de upprätta "en intrikat serie av relationer mellan olika fält". Att elementen har sina egna identiteter, men också bildar en helhet, är centralt för denna nya kompositionsmetod, genom att det tillåter att behålla klarheten och helhetens bestämmingar samtidigt som delarna får en egen intern disciplin och komplexitet.

Independent Group använde ofta idén om vad de kallade "as found", både som ett operativt och konceptuellt verktyg, vilket kom från samma tänkande som *Coventry Garden*. Alla objekt som finns omkring oss utgör ett system av referenser, vilket pekar bortom estetiken – både konst och kommersiell kultur är del av samma terräng som vardagslivets saker, stenar på gatan, sopor eller juveler. I produktionsprocessen var alla ting verktyg och en abstrakt målning och ett tuggummapapper var del av arbetsmaterialen: vi kan skapa nya saker eller välja bland redan existerande saker. Alla dessa objekt existerar sida vid sida i sin egen rätt, men är också del av ett större landskap.

The "image"

Udställningen bestod av hundratals fotografier från arton olika kategorier – från arkitektur, fotboll och metaller till konst. Bilderna var utspridda i rummet, på väggarna, i taket och hängande fritt i luften. Fotografierna grovkorniga yta gjorde dem till objekt som snarare refererade till "bilden" än till verkligheten, vilket Banham påpekte. Fotografierna etablerar sina egna lagar och konstruerar likheter och paralleller och som exempel väljer han bilden på ett eskimåhuvud och en växcell: "De kommer från samhället och teknologier nästan ofattbart främmande för varandra, och ändå framstår den visuella likheten perfekt övertygande för den kamerägda västerländska människan."

"Image" var ett koncept som blev mycket populärt i slutet av 1950-talet, vilket Christopher Booker påpekar i *The Neophiliacs*: "Någon gång 1958-59 hände något avslöjande. Ordet "image" började dyka upp inom journalistik och i konversationer på ett sätt som det aldrig hade använts förut". Reyner Banham formulerar idén om bild också i relation till arkitektur. För att skapa en bild måste besökaren få en direkt upplevelse av byggnaden som helhet och den visuella perceptionen ska ha en motsvarighet i den fysiska upplevelsen av byggnaden. "Bild" har inget att göra med skönhet, utan med arkitekturens möjlighet att generera affekter. Istället för en geometrisk komposition talade Banham om a-formella kvaliteter som öppnar för utbytbarhet och förändring, liksom Alison och Peter Smithsons *Coventry Garden*. *Parallel of Life and Art* kan ses som början för detta slags organisationsprincip, som kan beskrivas som en förändring från geometri, skönhet och kulten av konstnären och arkitekten som geni, mot topologi, bilder och möjligheten att väcka begär.

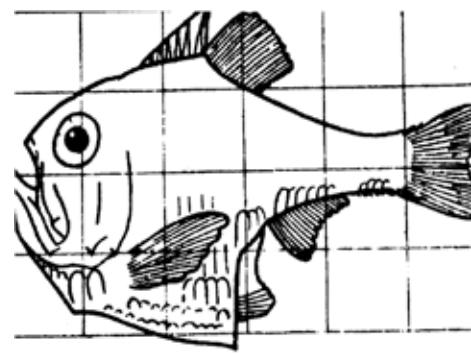


Fig. 146. *Argyropelecus olfersi*.

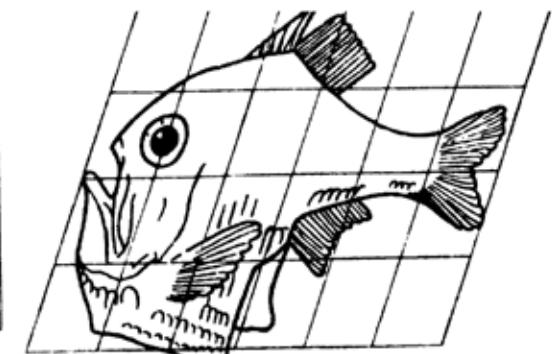


Fig. 147. *Sternopyx diaphana*.

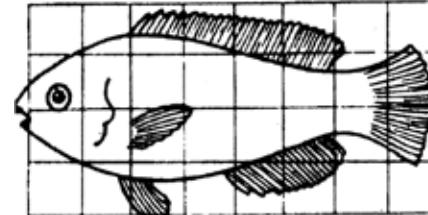


Fig. 148. *Scarus sp.*

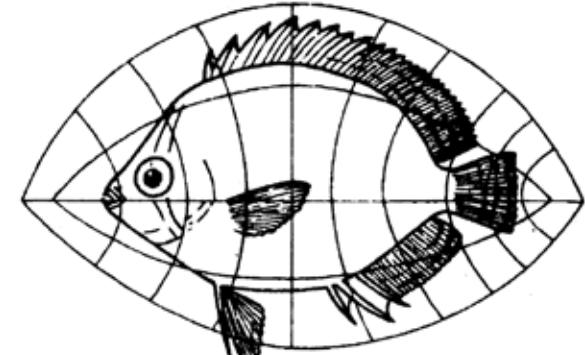


Fig. 149. *Pomacanthus*.

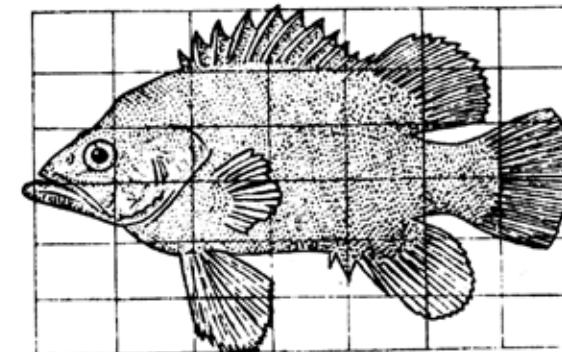


Fig. 150. *Polypyron*.

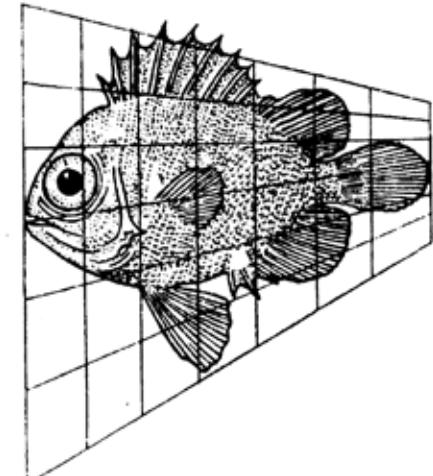


Fig. 151. *Pseudopriacanthus altus*.

Above:
D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*.

Below:
Eskimo's head and a plant cell

moment in the history of consumption – the success story of one of the most successful consumer objects, the T-Ford, had come to an end. To simplify, everyone who could afford a car had already bought one. The consumer's needs or desires were not directed towards a car, but towards a *new* car. This also meant the start of a market differentiation. Ford produced a standardized commodity for mass consumption whereas General Motors differentiated both the cars and the prices, which turned the car into a status product and at the same time introduced differentiation into the consumer.

This can be seen as the start of a new mode of production: post-Fordism and flexible organization. Frederick Taylor's "armies of gorillas" found themselves in a more varied working situation and big companies decentralized into smaller units. Instead of storing components "just in case," as Ford did, production was now controlled by direct orders and the elements or commodities were delivered "just in time." Even if General Motors already in the 30s had decentralized and subdivided the production process it was only in the late 60s and early 70s that flexible organization had a real impact. In 1937 Harley Earl started a Styling Section at General Motors, and every year they would produce a series of test cars, called "dream cars," in order to analyze the reaction of the consumer, which became the symbol for a "planned obsolescence." The cars were presented next to each other so as to facilitate comparison, and they also formed a series of variation, so as to induce an increase in consumer desire.

On Growth and Form

When Nigel Hendersen was a student at Slade in the beginning of the 1950s, he presented the book *On Growth and Form* to another student, Richard Hamilton. This was a point of departure for the exhibition with the same name, but also for the Independent Group. The book, written by the biologist D'Arcy Thompson and originally published in 1917, launches a strong critique against the static categories that had been used to define animals. Instead of looking for common denominators, Thompson stressed the value of defining differences. He used a Cartesian grid to describe the morphological differences that could be noticed in one individual over time or between individuals, for example in tracking the transformations of an eye.

The exhibition *On Growth and Form* was shown at the ICA in 1951, one year before the Independent Group was formed. Hamilton was responsible for the exhibition's design, which consisted of seventeen divisions that showed different aspects of "the process of growing" as a multimedia environment. In the *Glasgow Herald* the exhibition was described as follows: "All sorts of things – a chunk of hematite, the vertebrae of a goat, hen's eggs, the skull of a horse – are most carefully arranged...; a cinematograph, projected on the floor shows the charming process of cell division in sea urchin eggs, another toy demonstrates the curve of refractions formed by a series of mirrors." The exhibition was criticized for being superficial and Toni del Renzo claimed that it was naïve: "the things one studied with great surprise was simply a result of the language that was used." The language was that of "the image," which created a unity between phenomena that in reality would appear very different from each other. We can compare Richard Hamilton's way of using the technique of presentation with Thompson's grid: both set a common reference for the objects that allows differences and similarities to appear. In *On Growth and Form* a common field for disparate disciplines is delineated, using similar frames and an arrangement in space that makes images begin to resonate within one total and differentiated system.

Parallel of Life and Art

Two years later, in 1953, the exhibition *Parallel of Life and Art* was shown at the ICA, and this time also Nigel Hendersen was involved, now together with Eduardo Paolozzi and Alison and Peter Smithson. Here the image was explored and analyzed as a powerful technique

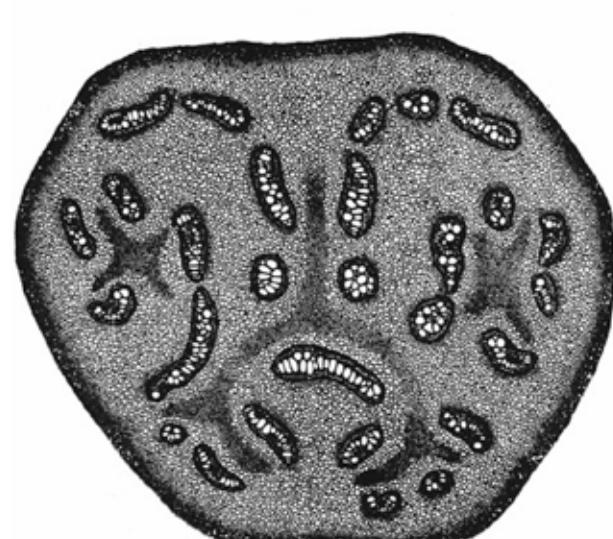
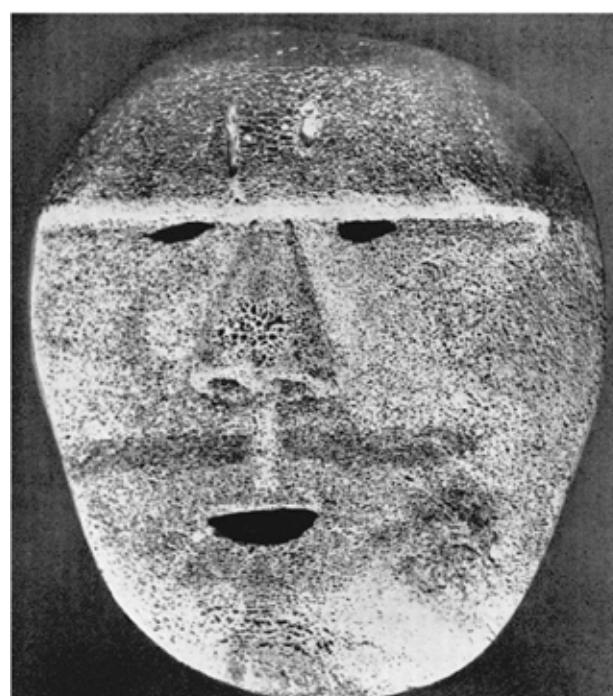
that could bring forth the unseen and create a surplus of meaning. Even if "image" was a powerful word by that time it was not analyzed in relation to art. As Lawrence Alloway writes: "At this time, despite an increasing acceptance of mass-media images and of technology, there was no clear formulation of their function in relation to art, only a conviction of their connectivity." The image is also a perfect tool for branding and the organizers got their reward when one of the images from the exhibition made it to the front page of *Architectural Review*, due to Reyner Banham's article in the same issue.

One point of departure for the exhibition was a manifesto originally published in connection with a competition proposal for *Coventry Garden*. Here the architects Alison and Peter Smithson proposed a new method of spatial composition when they wrote: "In the 20s a work of art or a piece of architecture was a finite composition of simple elements: elements which have no separate identity but exist only in relation to the whole. The problem of the 50s is to retain the clarity and finiteness of the whole but give the parts their own internal disciplines and complexities." This principle of organization was used in the exhibition. It created juxtapositions between images and instead of a unified statement it proposed "an intricate series of relations." The fact that the elements have their own identities, but also configure a whole, is crucial for this new method of composition since it allows for the expendability of elements without destroying "the whole".

The Independent Group often used the idea of what they called "as found," both as an operative and a conceptual tool, which also comes out of the same thinking as *Coventry Garden*. All the objects that surround us constitute a system of references that point beyond aesthetics – both the fine arts and commercial culture are part of the same terrain as everyday life objects, stones on the street, garbage or jewels. In the process of production all these objects were transformed into a toolkit, and you could choose an abstract painting or a piece of chewing gum paper as working material. We can create new things as well as chose from existing things. All these things exist side by side in their own right, but also as part of a larger landscape.

The "image"
The exhibition consisted of hundreds of photographs divided into eighteen different categories, ranging from architecture to football, metals and art. The images were dispersed in the space, on the walls, on the ceiling, and hanging free in the space. The photograph's rough grainy surface turns them into objects, which does not refer so much to reality as to the fact of being "images," which is something that Banham stresses – the photograph establishes its own laws and constructs similarities and parallels. As an example he chooses the images of an Eskimo's head and a plant cell. He writes: "they come from societies and technologies almost unimaginably different, and yet to camera eyed Western man the visual equivalence is unmistakable and perfectly convincing."

As Christopher Booker points out in his book *The Neophiliacs*, "image" was a concept that became very popular in the end of 1950s: "Some time in 1958-59," he says, "a revealing thing happened. In a way in which it had never been used before, the word "image" began to pass into journalistic and conversational currency." Reyner Banham extends this idea of the image and applies it to architecture. To create an image, the perceiver must have a direct experience of the building as a whole, and this visual perception should have a parallel in the physical experience of the building. "Image" has nothing to do with beauty, but with the capability of architecture to produce an affective response. Instead of a geometrical composition, Banham spoke of the a-formal qualities that open up for transformation and expendability, similar to Alison and Peter Smithson's *Coventry Garden*. *Parallel of Life and Art* was the starting point for this principle of organization, which could be described as a move from geometry, beauty, and the genius of the architect or artist towards topology, images, and the capability of inducing desire.



Konstruktionen och kontrollen av materiella och sociala relationer

I *Parallel of Life and Art* ifrågasätts objektets status, precis som i Dorners *Abstrakta kabinet*, men även besökarens autonomi påverkas. Det traditionella konstverket hade upplevts genom kontemplation, som en privat upplevelse. Här var upplevelsen snarare relaterad till arkitektur, besökaren rör sig med kroppen och blicken genom verket i en kollektiv upplevelse. Benjamin skisserade två skilda perceptionsmodeller, den privata och den kollektiva. De kollektiva upplevelserna medför att de personliga reaktionerna uttrycks offentligt, vilket också skapar en inbördes kontroll mellan individerna. Liksom bilderna relaterar till varandra, relaterar individerna till varandra och därmed kontrollerar de också varandra, vilket tillsammans skapar ett differentierat system av både objekt och subjekt.

Marshall McLuhan hävdar 1951 i *The Mechanical Bride* att individer alltid är relaterade till varandra och tävlar med varandra genom offentliga budskap om andras liv och konsumtion: "2 av 3 använder rosa tandborstar" eller "För den av 7 som rakar sig dagligen". Marknadsundersökning blir ett perfekt redskap för att modellera "det normala subjekten" på samma gång som det blir en grundläggande teknik för producenterna att möta konsumenterna. I artikeln "Persuading Images" beskriver Richard Hamilton 50-talet som en period kännetecknad av den anonyma massans psykoanalys, med målet att förstå de individuella konsumenterna, vilket öppnar för möjligheten för designern att formge en konsument på samma ritbord som han formger produkten.

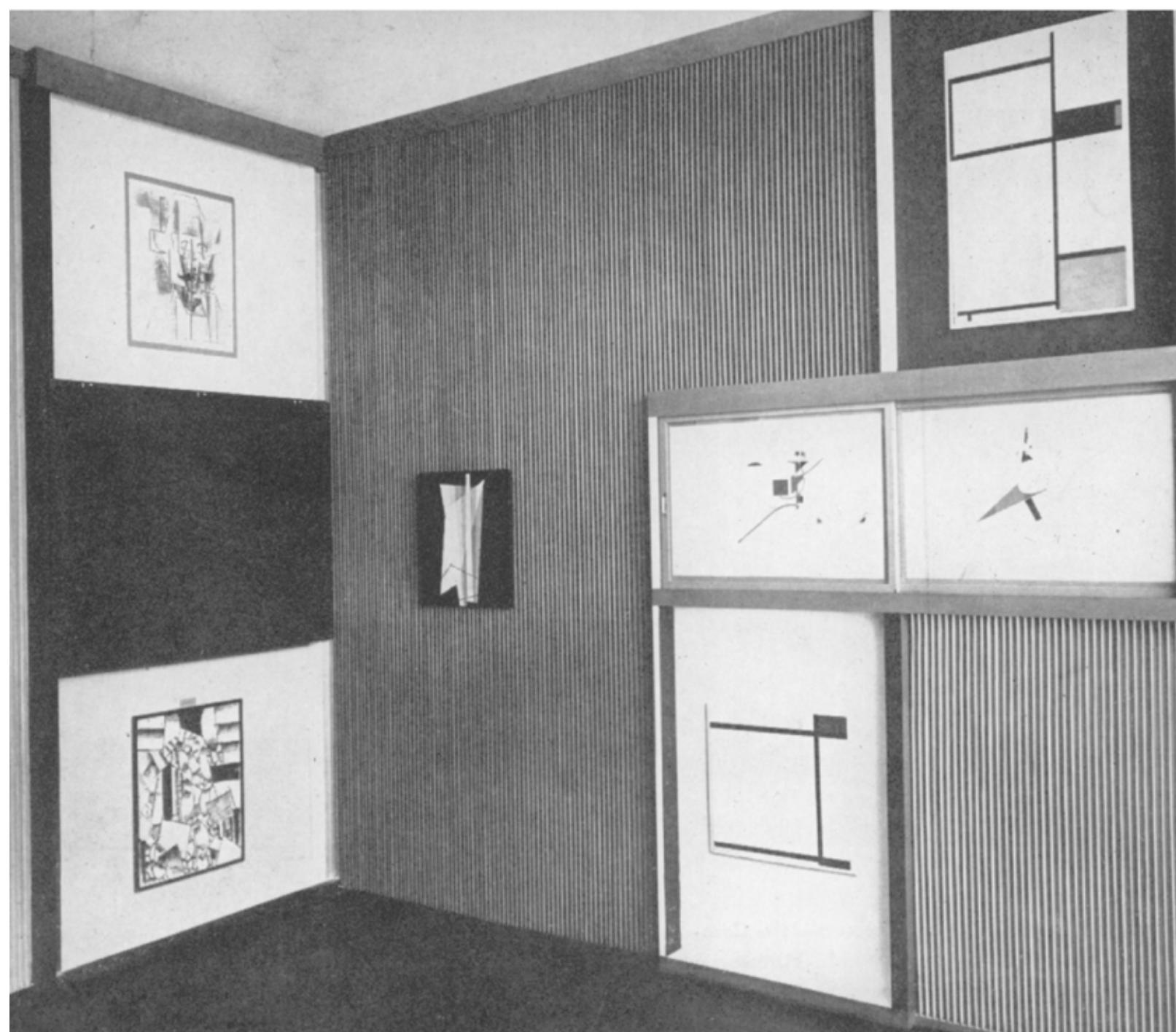
Även hemmet gick igenom en liknande genomgripande organisationsförändring. *House of the Future*, ritat av Alison Smithson och Richard Hamiltons collage *Just what it is that makes today's home so different, so appealing?*, båda från 1956, har blivit emblematiska för Independent Group. Baudrillardens beskrivning av det moderna hemmet tycks ha en direkt relation till dessa två ikoner. Idag är det traditionella hemmets statiska symboliska ordning, där alla olika element representerar familjerelationer, ersatt av en "inredningsens sociologi" där objekten inte har någon inre mening utan endast representerar sig själva. De kan flyttas, transformeras, eller bytas ut oberoende av varandra, och den goda smaken har inte längre någon mening då de estetiska värdena ständigt är under konstruktion. Hemmet, liksom Dorners och Independent Groups utställningar, utgör ett system av relationer som tillåter och skapar händelser, drömmar och begär. För att citera Baudrillard: "Idén om en värld inte längre given utan istället producerad – behärskad, manipulerad, inventerad, kontrollerad: kort och gott, en värld som ska konstrueras."

Ovanstående text är baserad på ett föredrag på konferensen "In Between Concept, Practice and Discipline: The Legacy of the Independent Group", 23-24 mars 2007, Tate Britain, London.



Above:
Parallel of Life and Art, 1953.

Below:
Alexander Dorner, *Abstract Cabinet*.



Constructing and controlling material and social relations

Just as in Dorner's *Abstract Cabinet*, in *Parallel of Life and Art* the status of the object was questioned, but also the autonomy of the visitor. The traditional autonomous artwork had been experienced in a form of contemplation, as a private experience. Here the experience was more similar to architecture, you moved through it with your body and your gaze, and it was an essentially collective experience. Benjamin outlined two different models for perception, private and collective – painting is a private experience, architecture and cinema are collective ones. Such collective experiences where personal reactions are expressed in public also imply a mutual control of individuals. Just like the images relate to each other, the individuals relate to and control each other, and they form a differentiated system of objects and subjects.

Marshall McLuhan claimed in 1951 in *Mechanical Bride* that individuals are always compared to each other and are constantly involved in tacit competition because they receive messages about the lives or consumption patterns of others: "2 out of 3 uses pink toothbrushes," or "For the 1 man in 7 who shaves daily." Market research then turns into a perfect tool for molding normal subjects at the same time as it becomes a basic technique for producers. In the article "Persuading Images," Richard Hamilton talks of the 1950s as the period of psychoanalysis of the anonymous masses with the aim of understanding individual consumers. The extension of this, Hamilton suggests, is the possibility to design a consumer using the same drawing-table as a designer designing a product.

Even the home was going through a similar major transformation on the level of its principle of organization. *House of the Future*, designed by the architect Alison Smithson, and Richard Hamilton's collage, *Just what it is that makes today's home so different, so appealing?*, both from 1956, have become emblematic for the work of the Independent Group. Baudrillard's description of the modern home seems to have a direct relation to these two iconic works. Today the traditional home based on a static symbolic order, where all the different elements represent relations among the family members, is replaced by a *sociology of the interior*, where the objects have no inner meaning but only represent themselves. They could be moved, transformed, or exchanged independently of each other, and good taste no longer makes any sense because even aesthetic values are being constantly invented. The home, like the exhibitions of Dorner and the Independent Group, becomes a system of relations where events, dreams and desires are induced. To quote Baudrillard: "the notion of a world not longer given but instead produced—mastered, inventoried, controlled; a world, in short, to be constructed."

The above text was originally presented as a paper at the conference "In Between Concept, Practice and Discipline: The Legacy of the Independent Group," March 23-24, 2007, Tate Britain, London.