

Innehåll
Sidan 1
Fallet med de förlorade 18 ½ minuterna
Av Susan Schuppli

Sidan 2
Att låsa Omkopplingar
Av Kim West

Sidan 4
Ett arkiv av mindre synliga historier
Av Nina Schjønshby

Sidan 6
Jean-Luc Godards Voyage(s) en utopie
Av Trond Lundemo

Sidan 7
Staten, kyrkan, marknaden
Av Sinziana Ravini

Sidan 8
Second Thoughts
Av Andreas Gedin

Sidan 9
From Russia with Love
Av Fredrik Svensk

Sidan 10–11
The Man From Elsewhere
Ett projekt av David Blandy

Sidan 12
Ett arkiv historiska händelser
Av Martina Reuter

Sidan 14
Poetiken som politik
Av Staffan Lundgren

Sidan 15
Till försvar för den spekulativa estetiken
Av Sven-Olov Wallenstein

Sidan 17
Konsumtion som spatial praktik
Av Daniel Koch

Sidan 18
Tekniker i konsumtionsåldern: produktion, begär och den differentierade serien
Av Helena Mattson

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 in på en rullbandspelare av modellen SONY TC-800B: en harmlös maskin som använder 0,5 mm band och var inställd på att spela in på den ovanliga hastigheten 15/16 IPS – det vill säga halva hastigheten jämfört med en standardbandspelare. I överensstämmelse med det lågkvalitativa inspelningssättet var de små myggmikrofoner som registrerade just denna konversation billiga och bristfälligt 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 spretigt 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 ljudband som konfiskerats från Ovala rummet förblir Band 342 det överlägset mest ökända. Inte på grund av den skadliga eller flyktiga information det innehåller, utan just på grund av frånvaron av sådan: ett tomrum i bandet på 18½ minuter. En överbliven tystnad som hemsöks av vålnaden 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 nationalkommitténs 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 komprometterande bevis som möjligen pekade ut Nixon själv som delaktig i brottet. Den amerikanska konstitutionella lagen ger, under det femte tilläggets beskydd, en människas rätten att inte tala då detta kan riskera hennes egen säkerhet. Men det tillåter inte att man kan ta tillbaka eller *radera* någonting som redan sagts.

Existensen av Vita husets inspelningssystem offentliggjordes under vittnesmål inför senatens Watergatekommité 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 mannens 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 spelats upp blott ett halvt dussin gånger undandrogs bandet permanent från cirkulation och placerades i US National Archives and Records Administrations (NARAs) lagervälv 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 inväntar bandet en uttryckligen digital omfamning som inte bara kommer att återuppliva det utan även återge det dess talförmåga. När Friedrich Nietzsche beskriver hur vissa livlösa former av historie-skrivning har kopplats isår från vardagslivets vitalitet skriver han: ”Här ligger snön, här är livet förstummat; de sista kråkor vars kraxande ännu 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 välv till det levandes dynamik. Arkivets sätter det förlutnas kris, den partiella raderingen av Band 342, i samband med framtidens förmodade teknologier och med en förhoppning om att kriminalteknologins utveckling kommer att avvärja tidens entropiska attacker och återvitalisera bandets fysiska tillstånd.

2001 inledde 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 därför är intimt förbunden med teleologiska redogörelser för den teknologiska utvecklingen. Såsom nationellt arkiv och förvaltare av sin nations arv har NARA fullmakt att förverkliga de rationella ordnings- och klassifikationssystem som Michel Foucault med ett sådant förtuseende analyserade i *Les mots et les choses*. Foucault diskuterade även obduktionen av kroppen i liknande termer i *Naissance 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 anförtrotts dem får man intrycket att Band 342 aldrig befunnit sig i någonting annat än en temporär husarrest, och att NARA själv är smittat av en sorts *arkivfeber*, en sjukdom där man längtar efter en ursprunglig sanning: fantasin att teknologin en dag ska ha förmågan att återställa meningen hos Band 342. I sin korta text med denna titel beskriver Jacques Derrida *arkivfebern*s symptom:

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

I en tidigare passage understryker Derrida att frågan om arkivet inte är en fråga om det förlutna. Det är istället en fråga om framtiden, det är framtidens själva fråga, 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 spöklik 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 förpliktelse är att rädda Band 342 från dess tillstånd av inspärming i tystnaden påminner Derrida oss om att frågan om framtiden måste förbli 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 förtöjning vid arkivet, att avlägsna det från *arkivfebern*s smitta för att istället betrakta det som någonting annat än en stum artefakt 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 ljud 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 återupptfinder på ett radikalt sätt bandet, snarare än att bara förstöra dess sonora överföringar: den förnyar dess oralitet på så vis att det nu ägnar sig åt ett sorts maskiniskt tungomålstalande.

Men att erkänna att Band 342 har en yttrandeförmåga innebär inte bara ett begreppsligt problem som kräver ett kritiskt ingrepp, utan ställer oss också, som Isabelle Stengers förklarar, inför ”möjligheten att det inte är männis-



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 Ekroth, Carsten Höller, Jeff Kinkle, Trond Lundemo, Staffan Lundgren, Helena Mattsson, Meike Schalk, Kim West. Advisory board: Jennifer Allen, David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Häreman, Ivo Nilsson, Lars Raattamaa, Fredrika Spindler. Design: Carlsson/Neppelberg. Printing: Alfa Print. © All rights reserved. No part of this publication may be used or reproduced in any manner without permission.

Prenumeration 150 SEK 4 nummer Postgiro 29 88 68 -1/ Subscriptions 4 issues Europe 30 Euro Overseas 30 USD, payable by International Money Order. ISSN 1650-7894.



The Case [study] of the Missing 18-½ 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 revivify 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 revitalize 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)

In spite of its duty to police the objects entrusted to its care, one senses that Tape 342 has only ever been placed under temporary house arrest and that NARA itself is afflicted with a kind of archive fever, a malady that longs for originary truth: the fantasy that one-day technology will be capable of restoring meaning to Tape 342. In his short text of the same name, Jacques Derrida describes suffering from archive fever:

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 irrepresible 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 konceptuellt poetisk, teoretisk och fotografisk undersökning 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 själva 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 Stövling, Rudolf Värnlund, Andy Warhol) om en mängd ämnen (bl a: arbetaroperetter, artists’ books, collage, dokumentärfotografi, experimentell närför-orts sociologi, L=A=N=G=U=A=G=E-poesi, plagiat, proletärlitteratur, telefonteknologi och trädgårdsstäder).

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 pärmar är på något mer eller mindre direkt sätt kopplat till Telefonplan, närförorten som är uppbyggd kring och har fått sitt namn från LM Ericssons telefonfabrik, uppförd 1938. Denna ”platsundersökning” rymmer lika mycket text som åtminstone tio ”normala” böcker, samt ett motsvarande sidor fotografier, fotokopierade kartor, ritningar, diagram, montage osv. *Omkopplingar* är dessutom en bok som till sin form inte respekterar skillnaderna mellan essäns, collagets, antologins och ”konstnärsbokens” genrer. Frågan är förstås: hur läser man en sådan bok? Går det att begripa dess mängd av information och mångfald av stilar? Från vilken punkt blir det möjligt att överblicka den som ett sammanhållet – om än heterogent – verk?

”Omkopplingar” är inte bara bokens titel. Det är också namnet på dess organisations-princip. 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 bakgrun-den 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: dis-kuterande 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 spränger citatets traditionella, exemplifierande funktion.

I kapitlet ägnar Grönberg och Magnusson särskild uppmärksamhet åt växeltelefonister-na, det vill säga de personer, vanligtvis kvinnor, som satt vid de tidiga telenätens manuella väx-lar och kopplade den uppringande abonnenten till den önskade telefonen, och automatväx-larna, det vill säga de mekaniska och sedan digitala maskiner som gjorde växeltelefonister-nas arbete överflödigt. 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 omänsk-liga avstånd, kan man säga att telefonväxeln – ”telenätets svarta hål” med Marguerite Duras ord – fungerar som en metafor för upphovs-männens egen plats och egna operationer i *Omkopplingar*. Grönberg och Magnusson skriver inte i någon traditionell bemärkelse. De hanterar informationsmängder: de lyssnar av, skriver av, avbildar, katalogiserar, samlar, kombinerar, kopplar samman, kopplar fel.

Trots den övervåldigande mängden foto-grafisk och diskursiv, skriven och samplad in-formation i *Omkopplingar* finns det alltså 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 *his-toriskt*, ett *teknologiskt* och ett *retoriskt*.

För det första kan telefonväxeln sägas vara en organisationsprincip eller ett ”konceptu-ellt relä” för *Omkopplingar* i enkelt historiskt avseende, genom att den är vad som ligger till grund för företaget LM Ericssons etable-ring som ett världsföretag, en av det moderna Sveriges viktigaste exportindustrier. Företa-gets huvudprodukt var under flera decennier ”500-väljaren”, en automatisk telefonväxel som blev en global succé och bidrog avsevärt till telenätens utbredning. Grönberg och Mag-nusson redogör ingående för hur 500-väljaren utvecklades och mellan 1920- och 70-talen kom att bli standard för telenätet över hela världen. Men deras undersökning är inte enbart teknologihistorisk. Deras redogörelse för tele-fonväxelns förutsättningar är sammankopplad med en ingående diskussion om de konst-närliga 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 ”telefonkonserterna” i telefonins barndom till

Jean Cocteaus, Marguerite Duras och Paul Austers ”telefonlitterära” texter, som alla refe-reras mycket ingående eller citeras i helhet.

Men genom att telefonväxeln ligger till grund för företaget LM Ericssons storhet utgör den också den historiska förutsättningen för skapandet av LM-fabriken och den tillhörande ”LM-stad” som konstruerades som en modern arbetarförort 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 fotogra-fisk material om föregående ”föortsstäder” såsom de engelska trädgårdsstäderna, i vilka stadsplanering och arkitektur var tänkta att ge den moderna industrins arbetare en sti-mulerande, 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 utgångspunk-ten för *Omkopplingars* längsta kapitel, ”P=A=L=M=E=R=l=C=S=S=O=N & Co”, som på 140 sidor (vilket motsvarar ungefär 500 si-dor i en bok med ”normal” grafisk formgivning) undersöker den svenska, dokumentära ”rap-portlitteraturen” från 60- och 70-talen, och dess historiska föregångare i arbetardiktning och socialrealistisk proletärlitteratur. Det är på LM-fabriken vid Telefonplan Göran Palm tar anställning i april 1970 för att ett par år se-nare kunna publicera sina ”industrireportage” som beskriver den kapitalistiska produktio-nens verklighet direkt från verkstadsgolvet: *Ett år på LM* från 1972 och *Bokslut från LM* från 1974. Böckerna, som ”avslöjar” arbetets mekanisering och arbetarnas alienation och brist på inflytande över sin situation, får stort genomslag. De tillhör en hel tradition av ”rap-portböcker”, skrivna under denna tid av förfat-tare och journalister som wallraffar på olika arbetsplatser runtom i landet: *Rapport från tre fabriker*, *Rapport från en skurhink*, *Rapport från hjärnan*, osv. Men Grönbergs och Mag-nussons undersökning går inte bara ut på att teckna denna ”rapportlitteraturs” genealogi, dvs. den svenska arbetarlitteraturens historia från tidigt 1900-tal och framåt. De försöker också, närmast dekonstruktivt, läsa denna his-toria på nya 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 poten-tiella 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 fo-kus mot de mer eller mindre undangömda el-ler 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 Gö-ran Palms mindre berömda katalogpoesi eller i Josef Kjellgrens maskinlika ”arbetsjournal” ur den i övrigt ”normala” proletärromanen *Män-niskor kring en bro* från 1935, där författaren på ett mycket konkret sätt beskriver ett bro-bygges utveckling: ”4.4. E-balk för fångdam-men, 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-bal-ken 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 vatt-net fastgjuten. – 11.4. Understa DIP-balken fastgjuten i sin norra del. – 15.4. Andra DIP-bal-ken 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, katalogiserar, tillämpar, vidareutvecklar. Om man kan kalla Grönberg och Magnusson för en sorts olydiga växeltelefonister så är vad de tjuvlyssnar på alltså en plats för att upprätta en stor katalog över alla historier den berättar.

För det andra kan telefonväxeln sägas 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 till-lämpar, undersöker och upprättar arkiv över. Telefonväxeln är här helt enkelt förutsättningen för telefonins utbredning, som dels utgör den medieteknologiska förutsättningen för en rad av de konstnärliga och litterära experiment som *Omkopplingar* behandlar, och dels gör det nöd-vändigt 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* hand-lar om hur informations- eller medieteknologi-er såsom telefonin inte bara möjliggör kommu-nikation och informationsöverföring, utan även ger upphov till nya arter av ”bakgrundsbrus”: knaster, maskinläten, distorsioner osv. som förstör meddelandets renhet och transparens. En hel modernistisk tradition har handlat om att använda detta omänskliga bakgrundsbrus för konstnärliga syften, antingen genom att avlyssna det på jakt efter vålnadernas mum-mel – 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.

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 Swed-ish 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 dis-cussing traditional problems about ideology and objectivity in relationship to the books’ documentary claims, they direct the focus to-wards the more or less hidden or suppressed passages within them where the authors abandon their humanist-realist literary mod-els 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 ma-chine-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 de-scribes the development of a bridge construc-tion: “4.4. E-slab for the pond, west founda-tion 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 insubor-dinate 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 “con-ceptual relay” for *Omkopplingar* in a techno-logical 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 technologi-cal condition for a number of the artistic and literary experiments that are treated in *Om-kopplingar*, and makes it necessary to create an almost endless amount of new lists, files,



MR: Ja, här spelas reklamfilmer i slow-motion medan konstnären läser de ”överföringsanteckningar” som sänts från reklambyrån som har kontakt med sponsorn 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 rasdiversitet...” Simon dissekerar dessa reklamfilmers 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 in den nu väletablerade kritiken av mediaindustrin. Verkets visuella innehåll består endast i en allvarlig text som skrollar ned över en blå skärm, ackompanjerad av livfull musik. Texten säger saker som ”företagens kontroll understöder materialistisk propaganda... Vi övertygas dagligen av företagsoligarkin”.

MR: Serra, som i detta fall arbetade med Schoolman, ville göra ett verk som slet bort det visuellas slöja, avbröt det lyckliga flödet av bilder som är kärnan i den kommersiella televisionen och lyfte bort masken av oskuldssfullhet. 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 styr 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 såpoperan och kliver bokstavligen in 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 en 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 inte 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 – alltför 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 and 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 fanns ögonblick i kvinnorörelsen under tidigt 70-tal då detta sysselsatte många, 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 korkade flickor när de ska presentera sig själva, medan män inte gör det; deras humoristiska förlöjligande av sig själva infantiliserar dem inte, utan visar dem som humorfyllda och med gott humör. Birnbaum tar tag i de tillfälliga gesterna under början på en kändisfrågesport, och förtätar deras verkan genom ryt-misk upprepning.

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 familjerelaterade, 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 asiatiska amerikaner. De var del av utvecklingen av ett identitetsmedvetande och berättelser om identitet under 80-talet. Det är intressant att de båda fokuserar på videokonstnärens förhållande till sin far, som betraktas med en alienerad tvetydighet.

NS: David Shulmans dokumentära *Race Against Prime Time* (1984) var en av de första 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 in händelser i ett litet antal givna

berättelser med färdiga karaktärer och utslitna 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 känns igen av betraktarna, men inte längre väcker omedelbar upprördhet. Han visar hur historien, trots avsikterna hos dem som arbetar med TV-nyheterna, knappast nådde bortom de föga hjälpsamma historierna från sent 60-tal, som kritiserats i en berömd statlig kommission om våld, och han visar hur den afrikansk-amerikanska befolkningens verkliga röster bara återges på ett tyligt 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, eftersom man kan fråga sig: varför inte?

NS: Många av filmerna 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 utvidgad 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 kon-servfabrikerna i British Columbia, och ackompanjeras av diverse material från filmarkiv.

MR: Detta är en historia om ursprungsbefolkningar på en plats som en gång helt och fullt var deras egen, och som sedan omvandlades till en historia om arbetarklassen tillgänglig i dokumentära fragment, men som inte hade berättats tidigare. Här berättas den av Josephine Charlie, en av ursprungsbefolkningen 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 vältartade kanadensiska samhället. Andra verk i mitt program försöker också berätta en historia med utgångspunkt i rasmässiga, etniska och



In the video *Man With a Movie Camera* (*Fuck Vertov*) (1988) 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-motion 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 humouredly 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.

tisk utställning anklagas för att förtä med den ortodoxa kyrkans reaktionära krafter. Oleg Kulik, som för några år sen 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 Vinzavod förvandlades med lite stöd från Moskvas moderna museum och nyrika konstväänner till ett nöjesparksliknande spökslott som blandade ortodox mystik med tunnelbanans sociala dramatik, lyx och fattigdom, barocka dekolletage och utelligarkyffen, uppförstörade kristusfötter, becksvartha labyrinter och neonlysande kolonner, uppochnedvända åsnor och övertäckta grävmaskiner som sprutade rök till rytmer av gregoriansk musik. Den internationella konstpubliken var stormförtjusta över denna halvt burleska, halvt transcendental utställning som pedagogiskt nog tog en genom helvetets, skärseldens och himmelrikets alla stadier. Men stadierna var ingalunda hierarkiskt uppbyggda och åtskilda som i Dantes gudomliga komedi, utan labyrintiskt uppluckrade som i Bulgakovs *Mästaren och Margarita*. Här kunde man ena stunden hälsa på djävlarna, 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 staket och på andra sidan en uppgrävd grav som gapade tom. Längre bort kunde man med hjälp av några skrankliga trappor klättra upp i ett övervakningsrum med dolda kameror-monitorer som erbjöd ett panoptikonseende över hela utställningen. Jag satte mig direkt på den tomma stolen och började titta. Just när jag satt och betraktade folks betraktarstilar som bäst, 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 pålsmösseklädd, vdkastinkande vakt in och bad mig på en väldig rysk ryska att försvinna därifrån illa kvickt. Detta var alltså 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 sen, utan en vakt som inte vaktade. Den tomma stolen gjorde det så bra åt honom. Även Putin kommer snart att lämna tronen. Det påstås att han redan börjat hålla sina avskedstal. 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?

Begärsstrukturer fanns det annars gott om på Moskvabiennalen. Publiken begärde curatorerna som i sin tur begärde sponsorerna som i sin tur begärde konstnärerna som i sin tur begärde kritikerna 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-

vabiennalens slutgiltiga mötesplats, där alla intressen kunde sammanfalla, där gallerister kunde dansa med aktivister, konstnärer med kritiker och curatorer med politiker. Skillnaden mellan konstbiennaler och konstmässor kommer snart att vara ett minne blott. Det enda som försvarar deras samverkan är det faktum att de för konsten och livet, men också idealister och pragmatiker, närmare varandra. Bra konst görs sällan på tom mage. Vad är det som hindrar framtida 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 karakteriserar ett modernt samhälle: ett samhälle som dels styrs av det fullständigt upplysta cyniska förnuftet, dels styrs av ett nostalgiskt, historiegrävande 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 så stor genomslagskraft i rysk samtidskonst än, om man inte betraktar landskapsmålarerna 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 åskådas 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 konsthögskolemodell som till exempel det Manifesta 6 i Nicosia brukar förknippas 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 överskridit sin mest surrealistiska litteratur. Bulgakoveffekten finns överallt. Folk är till och med rädda för sin egen skugga. Ryssar utan Moskvapass 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 kollapsa byggs det Babelstornliknande skyskrapor till höger och vänster, gigantiska reklamskyltar och Las Vegas-stråk med dvärgar klädda i tyrolerdräkt och Leninkopior som hälsar dig välkommen. I en stad som håler 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 triangel mellan varukomplexet GUM på vänstra sidan, Vassilijkyrkan rakt framför och Kremli med Lenin-mausoleet på högra sidan. Marknaden, kyrkan och staten – en fastlåst nollpunktsituation. 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 vart vi vill komma, utan hur vi vill göra det.

Sinziana Ravini är konstkritiker och curator 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? Förvånansvärt många verk liknar sig själva. Men de installationer som är kopplade till performance är förstås avslagna post festum. Jag tänker särskilt på Barthelemy Toguos installation *Sharing Power* i den utställning Nicholas Bourriaud curerar på den tjugonde våningen i den halvfärdiga skyskrapan Federation Tower i Moskvas utkant. Toguos installation är ett slags tredimensionellt collage som mer eller mindre medvetet är besläktat med Robert Rauchenbergs tidiga arbeten. Han blandar bland annat akvareller, graffiti och bananlådor. Jag tror att hans arbeten är tänkta att vara ett slags politiskt laddade landskap. Under vernissagekvällen låg en svart man (konstnären?) ovanpå en brits av bundade kartonger. Vernissagepubliken var nyfiken, entusiastisk och förvånansvärt respektlös. Jag har aldrig tidigare sett en publik som denna 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 bredvid den svarte mannen och kvinnan fotograferade entusiastiskt. En filmfotograf dokumenterade händelsen och en bit bort stod jag och fyrade av min kamera. Medialiseringen i flera led var som en postmodern våt dröm och jag blev inte klar över om vårt deltagande i installationen *Sharing Power* var tänkt som en del av den eller ej. Hursomhelst är händelsen kongenial med Toguos verk. Ett ögonblick var jag intrasslad i ett subtilt nätverk av makt tillsammans med konstnären, den vilande mannen, det respektlösa paret och film-



Above:
Barthelemy 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 a L. Brezniev, 1982*. Video/film. Exchange Gallery collection

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

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

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 Vinnavod 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 pragmatics, 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, Babel-like skyscrapers emerge all over the place, gigantic billboards and Las Vegas-like strips with Tyrolese-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 is an art critic and a curator, 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. Togou'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



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 tore 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, lagoon, you know, blend in.



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



I think that my parents connect to the idea that you need to be involved in some lagoon 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.



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 publikationen 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 människor från deras ansvar. Hennes kritik är riktad mot historiematerialismen såväl som mot försök att ge deterministiska förklaringar baserade på världsandens 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 om den inte kunde ha hänt på något annat sätt, men detta är... en existentiell illusion: ingenting kunde hända om inte verkligheten per definition dödade alla andra potentialiteter som innebor i varje given situation.” (*BPP*, 238) Historikens 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. Essän ”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 vare sig 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 vare sig är fullständig eller med nödvändighet sann ger 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 tyranni, och den formulerade kampen mot den som en kamp för frihet. Denna preliminära förståelse kan visa sig ha varit begränsad och delvis skev, men enligt Arendt ”kommer den utan tvekan att mer effektivt hindra människor från att gå med i en totalitär rörelse än den mest pålitliga information, den mest skarpsinniga politiska analys eller den mest omfattande samling av kunskap” (ibid, 311).

Arendt nämner 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 människor 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 medför självförståelsen en förståelse av att *man inte vet*. Mottot ”att

veta att man inte vet” erinrar om Sokrates liv, verk och tankar. Han är frånvarande i ”Understanding and Politics”, men Arendt fascinerades av Sokrates exempel och utlade det i många av sina texter från 50-talet och framåt.

I den sena essän ”Thinking and Moral Considerations” (1971) utvecklar Arendt en tolkning av relationen mellan tänkande och handling som till stor del bygger på exemplet Sokrates. Hon påpekar att ”att veta att vi inte vet” förlamar, likt den stingrocka som Sokrates jämfördes med, men detta är en förlamning som är nödvändig för att kunna stanna upp och tänka (*RJ*, 175-6). Ur det genuina tänkandet, som här förstås som en dialog mellan två parter inom en själv, kan insikten utvecklas att man inte vill föra en dialog med en mördare och att det därför är bättre att lida ont än att göra ont (ibid, 185). Detta utbyte mellan två sidor i mig själv kan alltså som en biprodukt ge upphov till samvete och erbjuda en förutsättning för det moraliska omdömet. Arendt understryker att förbindelsen mellan tänkande och samvete inte på något sätt är automatisk eller nödvändig, utan att den är en genuin mänsklig möjlighet. Förutom en dialog med sig själv kräver omdöme också vilja, eller den frigörande verkan hos ett tänkande som förverkligar tänkandet och manifesterar sig i fenomenens, det vill säga handlingens, värld (ibid, 188-9).

Arendt uppskattade Sokrates som ett exempel på hur ett mänskligt liv kan kombinera tänkande och handling utan att reducera det ena till det andra. Sokrates var en filosofi en tänkare och någon som älskade vishet, såväl som en moraliskt och politiskt aktiv medborgare i Aten. Det är inte alltför långsökt att tänka sig att Arendt själv i hela sitt liv försökte uppnå en liknande kombination av tänkande och handlande. Jag tror att den sokratiska aspekten av Arendts perspektiv, och inte minst hennes stil, kastar ljus över de mest kontroversiella dragen i hennes bok om *Den banala ondskan*.

Först gäller det användningen av ironi, som Arendt ofta använder inte bara i sina beskrivningar av Eichmann och hans gelikar, utan också då hon talar om ledare i det Judiska Rådet, som trodde sig vara tvingade att samarbeta med nazisterna. Framför allt den senare ironin förefaller onödigt hård. Det finns inget skäl att försvara grymhet, men användning av chockerande ironier blir mer meningsfull om man ser den som en verksamhet utövad av sokratisk insekt, vars surrande försöker tvinga läsarna att tänka och döma. Arendt var medveten om sin ironiska stil och försvarade möjligheten att använda den i samband med allvarliga ämnen. I ett samtal med den tyske Journalisten Günter Gaus, som först sändes i västtysk TV 1964, hävdade hon om *Den banala ondskan*: ”Att tonen är i huvudsak ironisk är helt sant. I detta fall är tonen verkligen personen”. (”‘What Remains? The Language Remains’: A Conversation with Günter Gaus”, i *EU*, 16) Arendt hävdar att ironin kännetecknar hennes sätt att framträda – liksom, kunde man tillägga, den kännetecknar Sokrates sätt att framträda i Platons dialoger.

För det andra, vilket är viktigare, är en sokratisk självförståelse på ett speciellt sätt självkritisk och den försöker ifrågasätta förutfattade meningar, inte minst de man hyser om sig själv. Jag tror att det viktigt att inse att det finns en självkritisk aspekt i det skenbart skarpa sätt på vilket hon återger berättelser om judiska kollaboratörer och i hennes diskussioner av de ideologiska förbindelserna mellan sionism och antisemitism. Sionismen var den enda politiska rörelse Arendt deltog i, först under en kort tid i Berlin före hennes emigration 1933, och sedan i Paris, där hon arbetade med organisationerna ”Agriculture et Artisanat” och *Aliyat ha-Noar*, vilka understödde och organiserade judisk emigration till Palestina.⁶ När hon skrev *Den banala ondskan* blev det därför särskilt viktigt att återge de sionistiska kollaboratörernas handlingar för att förstå vad som hänt, eftersom dessa stod närmast henne själv. I samtalet med Gaus säger Arendt vad gäller förhållandet till de tyska intellektuella att ”problemet, det personliga problemet, inte var vad våra fiender gjorde utan vad våra vänner gjorde.” (*EU*, 10-11).



Above and below:
Hannah Arendt

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)



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 differentiera konsumenterna. Här startar ett skifte inom produktionen mot post-Fordism och flexibel organisation, där Frederick Taylors ”arméer av gorillor” fick en mer varierad arbetssituation i och med att stora företag decentraliserades 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 levererades ”just in time”. Även om General Motors redan på 30-talet decentraliserade 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 ett ”planerat åldrande”. Bilarna presenterades uppställda intill varandra för att underlätta 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 statistika kategorier som använts för att definiera djur. Istället för att leta efter gemensamma nämnare hävdade Thompson värdet av 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.

Utställningen *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 skilda 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 hematit, en ryggrad av en get, en hönas ägg, kraniet av en häst – är omsorgsfullt och sinnrikt arrangerade /.../; en projektor riktad mot golvet visar den förföriska processen av en sjöborres äggdelning, en annan leksak visar ljusbrytningen genom en serie speglar”. Toni del Renzio, som senare kom att ingå i Independent Group, kritiserade utställningens naiva hållning och menade att ”det man studerade med stor förvåning helt enkelt var ett resultat av det språk man använde”. Det språk man använde var ”bildens” och fotografiets, och denna presentationsform skapade en enhetlighet mellan fenomen som man i verkligheten skulle uppfatta som mycket olikartade. Därigenom relaterades de till varandra och både likheter och skillnader framträdde på ett nytt sätt. Denna kanske naiva och ”ytliga hållning” är samtidigt utställningens styrka. Genom användning 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* upprättas 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 denna tid, hade dess betydelse i relation till konst inte analyserats. Lawrence Alloway skriver: ”Trots en ökande acceptans av bilder i massmedia och teknologi, var deras funktion i förhållande till konst inte formulerad vid denna tid, det fanns endast en övertygelse om att de kunde kopplas till den.” Bilden är också ett 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 Banhams recension i samma nummer.

En utgångspunkt för utställningen var ett manifest ursprungligen publicerat tillsammans med ett tävlingsförslag för *Coventry Garden*. Arkitekterna Alison and 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 bestämnin-gar samtidigt som delarna får en egen intern disciplin och komplexitet.” Metoden de föreskriver är upprättandet av juxtapositioner – att ställa ting 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 en utbytbart-het av de enskilda delarna utan att förstöra ”helheten”.

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 vardagsli-vets saker, stenar på gatan, sopor eller juveler. I produktionsprocessen var alla ting verktyg och en abstrakt målning och ett tuggummipapper var del av arbetsmaterialet: 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”

Utställningen bestod av hundratals fotografier från arton olika katego-rier – från arkitektur, fotboll och metaller till konst. Bilderna var utsprid-da i rummet, på väggarna, i taket och hängande fritt i luften. Fotogra-fiernas grovkorniga yta gjorde dem till objekt som snarare refererade till ”bilden” än till verkligheten, vilket Banham påpekade. Fotografierna etablerar sina egna lagar och konstruerar likheter och paralleller och som exempel väljer han bilden på ett eskimåhuvud och en växtcell: ”De kommer från samhällen och teknologier nästan ofattbart främmande från varandra, och ändå framstår den visuella likheten perfekt överty-gande för den kameraögdä 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 journalistiken och i konversationer på ett sätt som det aldrig hade använts förut”. Reyner Banham formulerar idén om bild också i rela-tion 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 Ban-ham om a-formella kvaliteter som öppnar för utbytbart-het och föränd-ring, likt 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 kulturen av konstnären och arkitekten som geni, mot topologi, bilder och möjlig-heten att väcka begär.

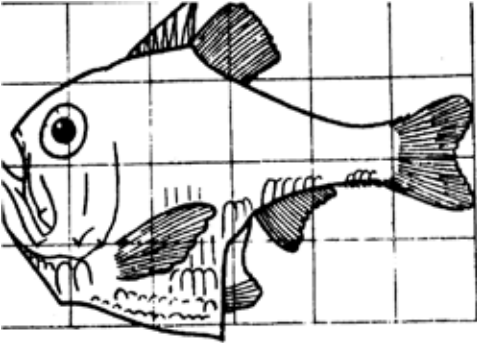


Fig. 146. *Argyropelecus olfersi*.

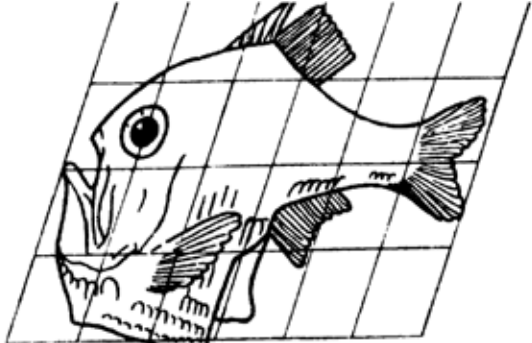


Fig. 147. *Sternoptyx diaphana*.

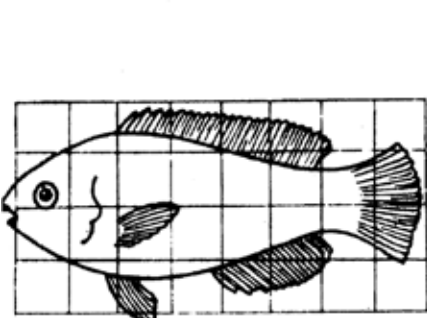


Fig. 148. *Scarus* sp.

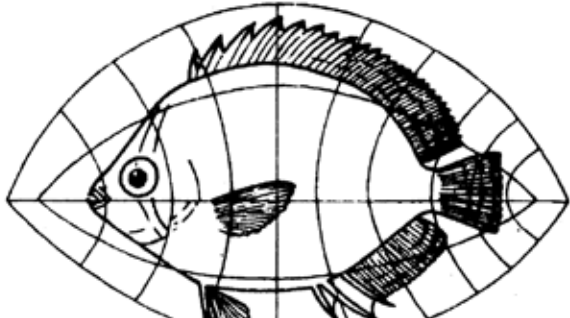


Fig. 149. *Pomacanthus*.

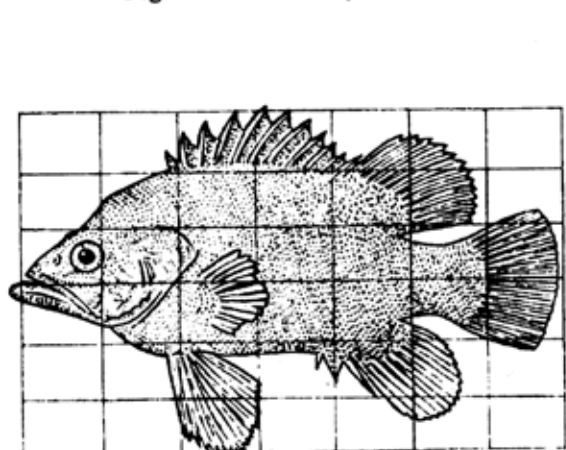


Fig. 150. *Polyprion*.

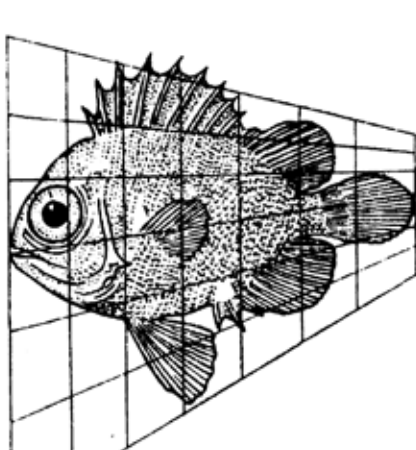
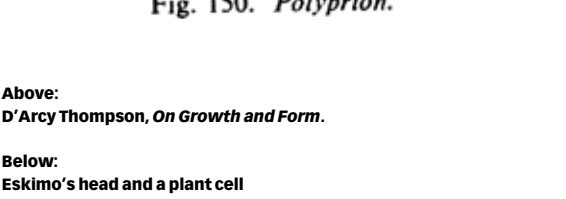


Fig. 151. *Pseudopriacanthus altus*.



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 Renzio 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.

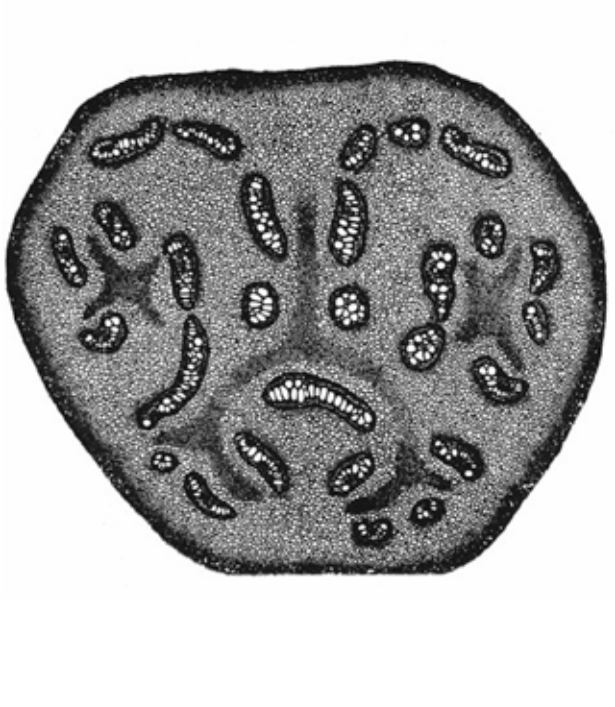
One point of departure for the exhibition was a manifesto originally published in connection with a competition proposal for *Coventry Garden*. Here the architects Alison and Peter Smithson proposed a new method of spatial composition when they wrote: ”In the 20s a work of art or a piece of architecture 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 dived 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 kabinett*, 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 perceptions-modeller, 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 Mc Luhan hävdar 1951 i *The Mechanical Bride* att indivi-der 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". Mark-nadsundersökning blir ett perfekt redskap för att modellera "det normala subjektet" på samma gång som det blir en grundläggande teknik för producenterna att möta konsumenterna. I artikeln "Per-suading 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 organi-sationsförändring. *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. Baudrillards 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 represen-terar familjerelationer, ersatt av en "inredningens sociologi" där objek-ten 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 Bau-drillard: "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:
***Parallell of Life and Art*, 1953.**

Below:
Alexander Dörner, *Abstract Cabinett*.

Constructing and controlling material and social relations

Just as in Dörner'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 Dörner 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.

