

Innehåll
Sidan 1
House of the Future: Inredningens sociologi i en tid av konsumtion
Av Helena Mattsson

Sidan 3
Maskarna anfaller
Av CM von Hausswolff

Sidan 4
Introduktion till Toyo Ito
Av Andreas Lönnroth
Glimtar av den osynliga staden
Ett samtal mellan Toyo Ito och Hans Ulrich Obrist

Sidan 5
Kropp, mode, arkitektur: om Hussein Chalayan
Av Bradley Quinn

Sidan 6
Representationen av tystnad i Louis Kahns texter om arkitektur
Av Lars Mikael Raattamaa

Sidan 7
Introduktion till Marc Bijl
Av Power Ekroth

Sidan 8–9
TerrorResist
Ett projekt av Marc Bijl

Sidan 10
Nationalism i Karibien: skildringar av självständighet i Patrick Chamoiseaus Biblique des derniers gestes
Av Heidi Boisen

Sidan 11
Medier som nationella prisman
Av Kristina Riebert

Sidan 12
Att regera Sverige
Av Sven-Olov Wallenstein

Sidan 13
Det andra ögat
Av Isabel Firmin

Sidan 14
Undantagstillståndet
Av Giorgio Agamben

Sidan 15
Fred och krig
Av Eric Alliez och Antonio Negri

House of the Future: Inredningens sociologi i en tid av konsumtion

Av Helena Mattsson

Efter kriget fick hemmet en central roll i uppbyggnaden av ett nytt samhälle. Många män hade under krigsåren lämnat familjen och hemmet för att gå ut i krig och kvinnorna hade tagit över deras tidigare sysslor. Att återupp-rätta familjen som en plats för humanistiska värden – umgänge, uppfostran, lek och reproduktion – var ett led i ett ideologiskt program som hade startat redan under kriget. I kombination med masskonsumtionens allt starkare inflytande, som delvis kan ses som en effekt av omvandlingen från krigsproduktion till vardagskonsumtion, kom idén om ”familjen” att påverka livet i hemmet. Hemmet blev den plats mot vilken konsumtionen till stor del riktades – i produktionen av hushållsapparater, inredning, mat, etc. – och en plats där ”den nya familjens” könsroller skulle upprättas. Jean Baudrillard menar att hemmets ideologiska funktion kom att förändras med konsumtionen – från att ha varit en moralisk och symbolisk institution till en spelplan där objekten och det sociala livet får en ny organisation.

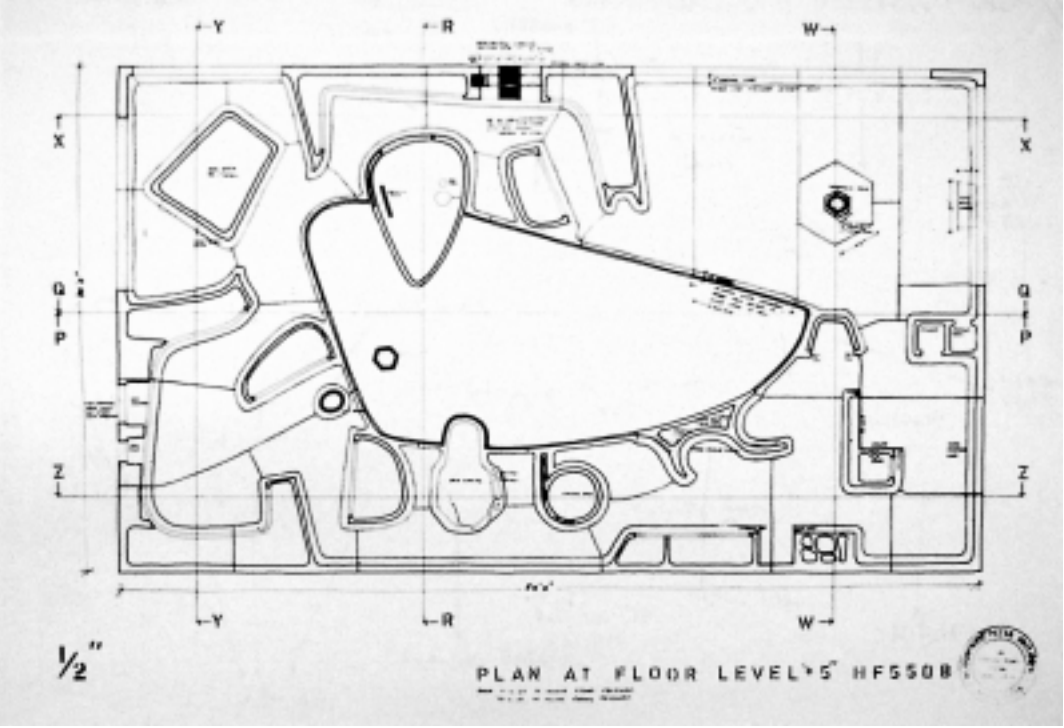
I samband med att marknaden differentierades efter andra världskriget och nya konsumentgrupper synliggjordes, kom masskonsumtionen och massproduktionen att spela en stor roll för konstruktionen av könsidentiteten. Teknologin hade börjat bli allt mer personifierad redan före kriget, men var huvudsakligen inriktad på en manlig konsumtion, med bilen som det kanske tydligaste exemplet. Efter kriget riktades massproduktionen mot kvinnorna och ”det feminina” blev ett centralt tema för konsumtionskulturen. Detta kan ur ett genusperspektiv ses både som en negativ och positiv förändring. Det öppnar ett nytt fält av delaktighet och en möjlighet att påverka en storskalig massproduktion, vilket tidigare varit reserverat för den manliga sfären. Samtidigt skapade denna kommersialisering av kvinnliga drömmar och begär en stereotyp kvinnoroll, lätt igenkännbar i reklamens ikonografi. När kvinnan blev konsument blev också hemmet, och framförallt köket, en ny sfär för marknadsföring. Industrin investerade i nya teknologier för att göra ”hemarbetet” lättare för kvinnor”, som det beskrevs i reklamen, men trots dessa nya hjälpmedel reducerades inte tiden för hushållsarbetet. Inte bara blev köksutrustningen och övriga hushållsmaskiner allt mer tekniskt avancerade, de ”stylades” också med färg och form för att väcka det kvinnliga begäret. Den

här utvecklingen var samtida med stylingens storhetsperiod inom bilindustrin. Investeringen i vad som kallats ”kvinnlig smak” kan vi också se i ornamenteringen av 50-talets bilar, även om konsumenten i huvudsak var manlig. Penny Sparke menar i sin bok *As Long as it is Pink – the Sexual Politics of Taste* att samtidigt som det upprättades en förbindelse mellan kvinnor, kommers och marknad så lämnade de massproducerade objekten den maskulina kontrollen och den feminina smaken kom allt mer att marginaliseras. Liksom masskulturens objekt, har den feminina smakens objekt alltid varit underlägsna högkulturens. Högkulturen är styrd av manliga värderingar och ideal, som t. ex. inom modernismen där dekorationer, färg, spetsar och mönster har fått lämna plats åt vita abstrakta ytor. För att den feminina kulturen inte skulle dominera genom kvinnans nyvunna kraft som konsument, menar Sparke att den maskulina kulturen – hotad av kvinnans nyvunna auktoritet – upprättade en distinktion mellan dessa två kulturer: den feminina kulturen signalerade ”dålig smak” i relation till den maskulina modernismens ”goda smak”.

Idén om den goda smaken har också förenat en politisk och ekonomisk önskan. Den sociala och ekonomiska skillnaden mellan arbetarklassen och medelklassen minskade efter andra världskriget, och arbetarklassens familjer fick ökade möjligheter att delta i konsumtionskulturen. I stället för att spela på en varumarknad differentierad mellan arbetar- och medelklass, så stylades produkterna för en könsidentitet. Denna förändring är enligt Sparke ett led ”i ett ideologiskt projekt att ena klasserna och identifiera arbetarklassens intressen med nationens intressen”. Utbildningen i god smak, som leddes av både privata och statliga organisationer, är ytterligare ett steg åt samma håll: om konsumenterna förstod principerna för god smak så hoppades man ge alla en medelklasstatus och skapa en konsensus som tryggade den sociala stabiliteten samtidigt som produktions- och konsumtionsprocessen kunde få en hög effektivitet och likriktning. Som Lawrence Alloway säger: ”Good design is just another iconography”.

House of the Future

Här kommer jag att diskutera relationen mellan ”det feminina”, hemmet och konsumtionskulturen utifrån *House of the Future*. Huset är ritat av Alison Smithson, även om det oftast presenteras som ett samarbete med hennes man Peter Smithson, och var del av ”Daily Mail Ideal Home Exhibition” 1956. Vid den här tiden var Alison och Peter Smithson ett par både professionellt och privat. Hon var 28 år och han var 33, och de hade en son som var tre år. Paret Smithsons var medlemmar i den mytomspunna gruppen Independent Group, som var drivande inom Institute of



5.2003

40 SEK / 4 Euro / 4 USD

Site, Åsögatan 176, 116 32 Stockholm. E-mail: info@sitemagazine.net. Publisher and editor: Sven-Olov Wallenstein. Editorial board: Brian Manning Delaney, Power Ekroth, David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Hårleman, Trond Lundemo, Lars Raattamaa, Helena Mattsson, Ivo Nilsson, Carsten Höller, Meike Schalk, Fredrika Spindler, Kim West Design: Carlsson/Neppelberg. Printing: Trydells Tryckeri. © 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.

Contents
Page 1
House of the Future: The Sociology of Interior Design in An Age of Consumption
By Helena Mattsson

Page 3
Escaping the Maggots
By CM von Hausswolff

Page 4
Introduction to Toyo Ito
By Andreas Lönnroth
Glimpses of the Invisible City
A Conversation between Toyo Ito and Hans Ulrich Obrist

Page 5
Body, Fashion, Architecture: On Hussein Chalayan
By Bradley Quinn

Page 6
The Representation of Silence in Louis Kahn's Writings on Architecture
By Lars Mikael Raattamaa

Page 7
Introduction to Marc Bijl
By Power Ekroth

Page 8–9
TerrorResist
A project by Marc Bijl

Page 10
Nationalist Discourse in the Caribbean: Narrating Independence in Patrick Chamoiseau's Biblique des derniers gestes
By Heidi Boisen

Page 11
The Media as National Prisms
By Kristina Riebert

Page 12
Governing Sweden
By Sven-Olov Wallenstein

Page 13
The Second Eye
By Isabel Firmin

Page 14
The State of Emergency
By Giorgio Agamben

Page 15
Peace and War
By Eric Alliez and Antonio Negri

House of the Future: The Sociology of Interior Design in An Age of Consumption

By Helena Mattsson

After the war, the home acquired a central role in the reconstruction of society. During the years of war, many men had left the family for military service, and their work had been done by women. To reinstate the family as a place of humanist values – social intercourse, child rearing, play, reproduction – was part of the ideological program that was already set in motion during the war. Together with the increasing influence of mass consumption, that in part may be seen as resulting from the shift from war-time production to everyday consumption, the idea of “the family” had a big impact on household life. The home became the privileged site of investment for consumption – the production of kitchen appliances, furniture, food, etc. – and a place where the gender roles of the “new family” were to be established. Jean Baudrillard suggests that the ideological function of the home changed through consumption – once a moral and symbolic institution, it now turned into a playground for a new organization of objects and social life.

After World War II, in the era of market differentiation and increased visibility of consumer groups, mass consumption and mass production became decisive for the construction of gender identity. The personalization of technology had already begun before the war, but was then mainly in the field of male consumption, with the car being the most obvious case. After the war, women were discovered as a target for the market, and the “feminine” became a central theme in consumer culture. From the perspective of gender equality, this may be seen both as a positive and a negative change. It opens a new space of participation and a possibility of influencing large-scale mass production, which earlier had been reserved for the male sphere. At the same time, this commercialization of female dreams and desires created a stereotype that became easily recognizable in advertising iconography. When women became consumers, the home, and above all the kitchen, became a new sphere for marketing. Investments were made in new technologies that would “facilitate women’s household work,” as advertising used to claim, but in spite of all these new tools the time spent on household work was not reduced. Not only did kitchen appli-

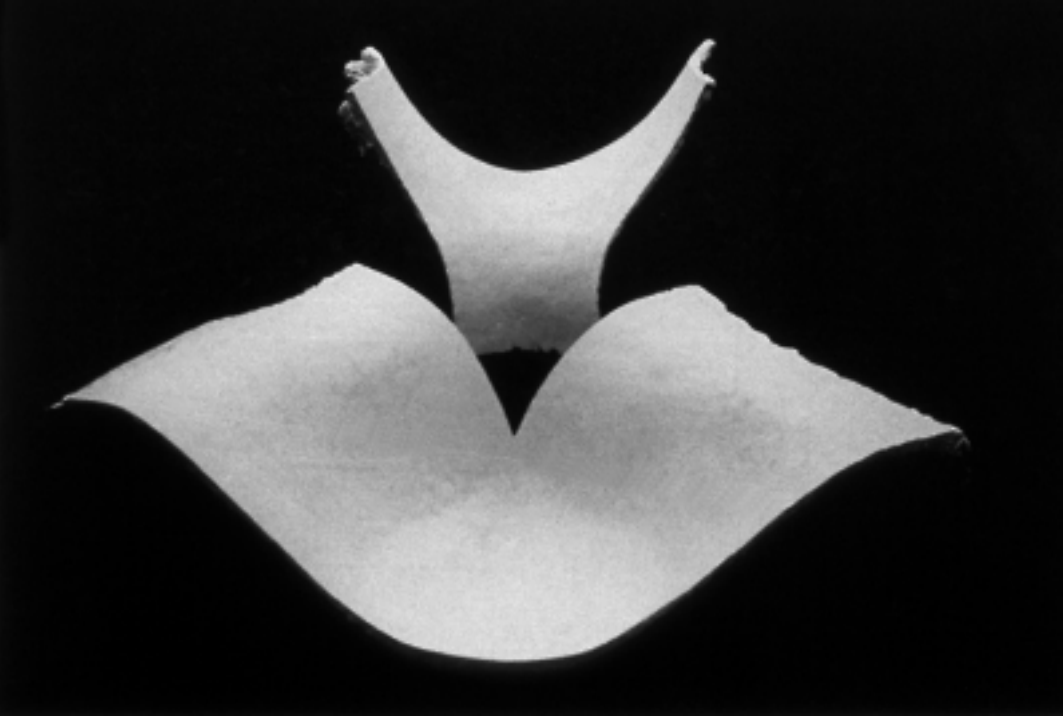
ances and other machines become more technically advanced, they were also “styled” with colors and forms meant to awaken a female desire. This development took place during the heyday of styling in the car industry. The investment in so-called “female taste” can be seen in 1950s car ornamentation too, even though the consumer was predominantly male.

In her book, *As Long as it is Pink – the Sexual Politics of Taste*, Penny Sparke claims that the link between women and market caused mass-produced objects to slip out of male control, and feminine taste came to be more and more marginalized. Just as the objects of mass culture, the objects of feminine taste have always been inferior to high culture. High culture is dominated by male values and ideals, as for instance in modernism, where decoration, color, laces, and patterns have been displaced by white abstract surfaces. In order to prevent feminine culture from dominating because of women’s new-found power as consumers, Sparke proposes that masculine culture created a distinction between these two cultures: feminine culture signaled “bad taste” in relation to the “good taste” of masculine modernism.

The idea of good taste brings together politics and economy. Social and economic differences between the working class and the middle class were decreasing after the war, and working class families had more chance to partake in consumer culture. Instead of a market differentiated according to class distinctions, products were now styled according to a gender identity. According to Sparke, this is part of an ideological project to unify the classes, and to identify the interest of the working class with that of the nation. The education in good taste, supported by both private and government parties, led in the same direction: if consumers understood the principles of good taste, then everyone could acquire a middle class status, which would create a consensus safeguarding social stability and also streamlining the process of production and consumption. As Lawrence Alloway said: “Good design is just another iconography.”

House of the Future

Here I will look into the relation between “the feminine,” the home, and consumer culture, on the basis of *House of the Future*. The house was designed by Alison Smithson – even though it is often presented as a collaboration with her husband Peter Smithson – and was presented at the Daily Mail Ideal Home Exhibition in 1956. At this time, Alison and Peter Smithson were a couple, both in professional and private life. She was 28, he was 33, and they had a three-year old son. The Smithsons were members of the mythical Independent



världen”. Detta är då han vet att ”hans fötter knappt vadar i vattnet” – det är det uttryck han använder, och han säger det på ett underbart sätt. Med andra ord, en gång var människan en del av naturen, men vid någon tidpunkt bröt vi oss loss, och nu är det informationen som på något sätt återigen för oss tillbaka till det mest primitiva i oss. Så när du talar om en ”vetandets arkeologi”, kan jag inte låta bli att känna att ju djupare vi tränger i denna informationsålder, ju mer återvänder vi till en primitiv erfarenhet.

Not: Toyo Itos svar har översatts från japanska av Alfred Birnbaum, som också redigerat intervjun i dess helhet.

Hans Ulrich Obrist är curator vid Musée d’art moderne de la Ville de Paris.

Kropp, mode, arkitektur: om Hussein Chalayan

Av Bradley Quinn

Hussein Chalayans kläder är minimala till utseendet, men maximala i tanken; hans fascination inför arkitektur, rumslig dynamik, urban identitet och aerodynamik uttrycks i kläder som baseras på koncept, arkitektoniska system och teorier om kroppen. Chalayans känsla för det visuella står i sista hand i samklang med hans förståelse av de praktiska och kulturella behov som kläder tillfredsställer. Tillsammans med Yeohlee och Kosuke Tsu-mura är Chalayan en av de få modeskapare som kan kallas ”designer” snarare än ”stylist”. Många av de kreatörer som arbetar i modeindustrin återupplivar bara gamla klädstilar, eller återupptfinder de standardkläder som finns i modets traditionella kanon. Chalayan går vidare med helt nya former och material som han skapar för att definiera rummet, och som mer återspeglar den samtida arkitekturens principer för och idéer om konstruktion än det konventionella modet.

Chalayans styrka ligger i hans förmåga att utforska principer som är både visuella och intellektuella, att kartlägga det urbana samhällets spektrala orienteringar genom påtagliga ting, som kläder, byggnader, flygplan och möbler, och genom abstraktioner som skönhet, filosofi, känsla. Även om Chalayan accepterar de praktiska skälen för att vi har kläder, så ser han inte dem som designprocessens utgångspunkt. ”Mitt arbete handlar egentligen om idéer. Min utgångspunkt är inte alltid kvinnan, utan idén”, säger Chalayan, och han uppfattar mode som ett medium för de begrepp

han utforskar och de strukturer han föreställer sig. Chalayan relaterar inte sina arbeten till det ikoniska modets kanon eller till idén om designklassicism, inte heller ser han dem som ett uttryck för den tid vi lever i. ”De handlar mer om tidlösa föremål”, förklarar han, och vägrar begränsa dem till modevärldens tolkningar eller placera dem i en specifik epok.

Innan Chalayan bestämde sig för att studera mode, tänkte han för ett kort tag bli arkitekt, och han har en ständig relation till den byggda miljön. ”Jag arbetar på ett tvärdisciplinärt sätt med folk verksamma inom andra fält, och som kan bidra till mitt arbete. Jag är intresserad av former i allmänhet, inte bara av kläder utan också andra saker”, säger han. Chalayan har samarbetat med arkitekter i flera kollektioner, och till och med föreläst för studenter i arkitektur och inredning vid Royal College of Art i London. Chalayans arbete representerar en idémässig kongruens som visar att modet och arkitekturen har kommit mycket närmare varandra än tidigare – långt bortom de modernistiska trender vid seklets början där arkitekturens linjespel kom att återge klädernas snitt. ”En sak man ska komma ihåg”, säger Chalayan, ”är att när mode ser modulärt och strukturerat ut, så kallas det automatiskt för arkitektoniskt, även om det inte är det. Det krävs en hel del strukturering för att göra kläder sant arkitektoniska. Arkitektur kan designas på ett flytande och osstrukturerat sätt som inte ser arkitektoniskt ut, men ändå är det arkitektur”.

Även om Chalayan på ett yttre plan tolkar kläder som individuella strukturer, har han mentalt sett dragit sig tillbaka till en sökan efter deras mening i samhället och den materiella kulturen. Hans vision är att fullständigt integrera kläder i deras omgivning och visa fram en genomgripande förståelse av olika miljöer och de olika faktorer som styr dem. Chalayan har identifierat klädernas potential att fungera som komponenter i ett modulbaserat miljösystem, där de underkastas arkitektoniska principer som skydd och social strukturering, men ändå behåller den rörlighet, flexibilitet och individualitet som arkitekturen saknar. Eftersom Chalayan sätter processen som jämbördig med formen, kommer han också att sudda ut gränsen mellan det ”verkliga” och det immateriella, och skapa ett intellektuellt forum som är lika flytande som de begrepp det representerar.

Chalayans långvariga fascination inför aerodynamik kommer till uttryck i hans kollektion från hösten 1995, när han använde flygtrafikledningsteknologi för att designa en serie utskrifter som visade flygplans färdruter mot bakgrunden av ett rutnät. Hans flygplans- och dräktklänningar byggde på arkitektoniska proportioner som reglerade det rumsliga förhållandet mellan tyg och kropp, samtidigt som han också reflekterade över

innebörden hos hastighet, flykt och kroppens gravitation. Dräktklänningens dynamik förstärkte dess samspel med omgivningen genom att koda ”meddelanden” från kroppen, den byggda miljön och rumsutsnittet ovanför då den var i flykt, och sedan återvände till jorden och förenades med sin bärares fysiska kropp. ”Allt runt om oss förhåller sig antingen till kroppen eller omgivningen”, förklarar Chalayan. ”Jag tänker på modulsystem där kläderna fungerar som små delar i en inredning, delar i en arkitektur som i sin tur är del av en urban miljö. Jag tänker mig ett flytande rum där alla är del av varandra, men i olika skala och proportion”.

I sin kollektion *before minus now* (våren/sommaren 2000) återvände Chalayan till temat arkitektur, och designade en serie klänningar tillsammans med b consultants, ett London-baserat visionärt arkitektkontor. Klänningarna var fyllda med linjetunna arkitekturritningar mot statiska vita bakgrunder, genererade av ett dataprogram skapat för att underlätta ritandet av tredimensionella perspektiv i ett arkitektoniskt landskap. Återgivningens geometriska dimensioner undertrycker avbildandet av det verkliga rummet och skapar en verklighet oberoende av de former och texturer som finns i den organiska världen. En sådan absolut symmetri och sådana precisa vinklar skapar illusionen av en noggrant ordnad och kontrollerad värld; men ändå svarar de arkitektoniska uttrycken mot fysiska registreringar av ytor, smarta system och programbaserade kartläggningar. I kontrast till kroppens organiska kurvor förstärker dessa representationer av oboeobeliga rum truismen att kroppen bebor sina kläder. Såsom abstraktioner kan bilderna simulera antingen dystopi eller utopi, och ge oss en föreställning om en tillflyktsort eller ett exempel på motstånd.

För Chalayan är alla kläder och byggda strukturer externaliseringar av kroppen, formade och proportionerade för att innesluta en individ eller hårbärgera grupper och substanser. I kollektionen *Echoform* (hösten/vintern 2000) skapade Chalayan tankeväckande designer, som till exempel läderklänningar inspirerade av bilinredning, som representerade ”externaliserandet av hastigheten och återförandet av den till kroppen” och imiterade flygplansinredning genom att fästa vadderade kuddar på klänningarna för att frammana en känsla av hastighet, rumslighet och välmående. ”Omedvetet förlänger vi strukturen hos våra kroppar när vi bygger någonting – en byggnad eller en maskin”, förklarar Chalayan. ”Om man tittar på en bilinredning, så ser man att den är som ett negativ av en [liggande] kropp. Jag vill projicera tillbaka denna projektion på kroppen för att se vad det skulle resultera i”. Chalayans undersökning av hastigheten förbinder hans arbete med mängder av



Hussein Chalayan,
Photo Chris Moore

impossible to tell whether the image on the computer monitor came from one’s own mind or from the world at large.” That’s when he knows his “feet are barely wading into the water” – that’s the expression he uses. Which I think puts it extremely beautifully. In other words, whereas humans used to be just another part of nature, at some point we’ve since broken away on our own, but now it’s information that’s somehow once again bringing out the most primitive in us. So when you mention an “archaeology of knowledge,” I can’t help feeling that the deeper we go into this information age, the further we go into the virtual realm, the further we’ll be returning to primitive experience.

Translated (Toyo Ito’s part) and edited by Alfred Birnbaum
Hans-Ulrich Obrist is a curator at the Musée d’art moderne de la Ville de Paris

Body, Fashion, Architecture: On Hussein Chalayan

By Bradley Quinn

Hussein Chalayan’s clothes are minimal in look but maximal in thought; his fascination with architecture, spatial dynamics, urban identity and aerodynamics is expressed in garments based on concepts, architectural systems and theories of the body. Chalayan’s sense of the visual is ultimately true to his grasp of the practical and cultural needs satisfied by clothing. Like Yeohlee and Kosuke Tsu-mura, Chalayan is one of the few fashion practitioners who can be recognized as a “designer” rather than a “stylist.” Many of the creative minds working in the fashion industry merely resurrect older modes of dress or reinvent the basic garments found within the traditional fashion canon. Chalayan moves forward with completely new forms, shapes and materials conceived to define space, reflecting the construction principles and notions of contemporary architecture more than conventional fashion.

Chalayan’s genius lies in his ability to explore principles that are visual and intellectual, charting the orientations of urban societies through tangible things like clothing, buildings, airplanes and furniture; and through abstractions such as beauty, philosophy and feeling. While Chalayan accepts the practical reasons for the existence clothing, he does not regard them as the starting point in the design process. “My work is about ideas, really. My starting-point isn’t always the

woman. It’s the idea,” Chalayan said, regarding fashion as a vehicle for the concepts he explores and the structures he envisages. Chalayan does not relate his works to the canon of iconic fashion or the notion of design classicism, nor does he view them as expressions of the time we live in. “They are more about timeless objects,” he explains, refusing to limit them to fashion-oriented interpretations or assign them to a specific era.

Chalayan briefly considered becoming an architect before deciding to study fashion, and his affinity with the environment of the built continues. “I work in a cross-disciplinary way with people in other fields who contribute to what I am doing. I am interested in forms generally, not just in clothing but in other things too,” he said. Chalayan has collaborated with architects on a number of collections, and even lectured to the architecture and interior design students at the Royal College of Art in London. Chalayan’s work represents a congruity of ideas that indicate fashion and architecture are coming closer together than ever before – far beyond the modernist fashions of the early twentieth century that echoed the architectural lines of buildings in the cut of dress. “One thing to keep in mind,” Chalayan said, “is that when fashion looks modular and structured, people automatically call it architectural when it isn’t. It takes a lot of structuring to make a dress truly architectural. Architecture can be designed in a fluid and unstructured way that doesn’t look architectural, but it is still architecture.”

While outwardly Chalayan interprets clothing as individual structures, he is mentally withdrawn into a quest to discern their meaning within the collective structures of society and material culture. Chalayan’s vision is to fully integrate clothing with its surroundings, rendering a comprehensive understanding of different environments and the diverse factors that create them. In garments, Chalayan has identified their potential to function as components of a spatial system, in which they conform to the architectural principles of shelter, protection and social structuring, yet maintain the mobility, flexibility and individuality that architecture typically lacks. Since Chalayan charges process with the same equity he invests in form, he blurs the boundaries between the “real” and the intangible, creating an intellectual forum as fluid as the concepts it represents.

Chalayan’s long-standing fascination with aerodynamics culminated in his autumn/winter 1995 collection, when he used air-traffic control technology to create a series of prints tracing the flight-path of airplanes against a grid. The Aeroplane dresses and Kite dresses he presented that year were created through the use of architectural proportions to direct

the spatial relationship between the fabric and the body, while Chalayan reflected on the relative meanings of speed, flight and the gravity of the body. The dynamics of the Kite Dress amplified its interplay with its surroundings by encoding “messages” from the body, the built environment, and the spatial zone above it as it flew, returned to earth and rejoined the physicality of its wearer. “Everything around us either relates to the body or to the environment,” Chalayan explained. “I think of modular systems where clothes are like small parts of an interior, the interiors are part of architecture, which is then a part of an urban environment. I think of fluid space where they are all a part of each other, just in different scales and proportions.”

For his *before minus now* collection (spring/summer 2000) Chalayan returned to his architectural theme, designing a series of dresses in collaboration with b consultants, the London-based firm of visionary architects. The dresses’ motifs feature wire frame architectural drawings against static white backgrounds, which Chalayan generated by using computer technology to draw a range of three-dimensional perspectives inside an architectural landscape. The renderings’ geometric dimensions suppress the depiction of real space and create a reality independent of the shapes and textures found in the organic world. Such absolute symmetry and concise angles create the illusion of a realm that has been carefully ordered and controlled; yet the architectonic expressions correspond to physical registrations of surfaces, smart systems and programmatic mappings. Juxtaposed against the organic curves of the body, these representations of inhabitable spaces reinforce the truism that the body inhabits its clothes. As abstractions, the images can simulate either dystopia or utopia, providing a representation of a refuge or a token of resistance.

In Chalayan’s hands, all garments and built structures manifest as externalizations of the body, shaped and proportioned to contain an individual or designated to house groups of people. In the *Echoform* collection (autumn/winter 2000) Chalayan created thought-provoking designs like leather dresses inspired by car interiors to represent “externalizing and putting it back on the body,” and mimicked the interior design of airplane cabins by attaching padded headrests to dresses to evoke thoughts on speed, spatiality and well-being. “We subconsciously amplify the structure of our bodies when we build something – a building or a machine,” Chalayan explained. “If you look at car interiors, they are like a negative of the [reclining] body. I wanted to re-project that projection back on to the body and see what I came up with.” Chalayan’s examination of speed connects his work to a range of dis-



teorier som tolkar kroppen i termer som gör den så lik maskinen som möjligt. Han fyller klänningarna med teknologier som representerar en interaktivitet, produktivitet och uniformitet besläktad med de maskinlika principerna för kontroll och effektivitet.

Kollektionen *Geotrophics* (våren/sommaren 1999) förvandlade stolar till förlängningar av den mänskliga formen, så att de nu också kunde bäras som kläder. Chalayans stolklänningar uttryckte idén om en nomadisk existens, som på samma sätt som i Archigrams visioner skulle underlättas om man levde i en fullständigt transportabel omgivning. Chalayan syftade till att gestalta ”hur en nations innebörd förändras genom konflikt eller beroende på dess naturliga gränser”, och han utforskade meningen hos geografiska och politiserade platser som är svåra att definiera arkitektoniskt. Med blick för hur kroppen fungerar som en plats där identitet konstrueras, lyfte han fram hur den kommer att behållas av nationella regimer som orienterar och indoktrinerar den i enlighet med det rum den ”tillhör”. I sitt symboliska försök att utrusta bäraren med ett bärbart hemland, återinförde Chalayan en känsla av individuell identitet i motsats till myten om att ett hemland bara utpekas av geografiska gränser.

Förhållandet mellan rum och identitet utvecklades senare i den banbrytande kollektionen *After Words* (hösten/vintern 2000), och det visades upp för modevisningens publik. Chalayan valde att genomföra sin modevisning på Sadler’s Wells Theatre i London, och han stödde sig på teaterns arkitektur och den kraftfulla scendekoren för att förstärka kollektionens budskap. Chalayan hade designat en naken vit bakgrund flankerad av asymmetrisk plan, med 50-talsmöbler som modellerna i visningens final förvandlade till kläder, antingen genom att bära dem eller bära dem av scenen. Visningen baseras på idén om att tvingas lämna sitt hem under krigstid, gömma sina tillhörigheter när en råd var nära förestående, och att använda kläderna som ett sätt att föra bort sina tillhörigheter. Temat var smärtsamt nära verkligheten; det var ett självbiografiskt uttryck för Chalayans turk-cypriotiska rötter – han föddes på Cypern och genomgick sedan sin utbildning i England – och de politiska händelser som påverkade hans barndom. Visningens final påminde om den turkiska arméns intervention som delade landet itu och fördrev både turk- och grekcyprioter från deras hem. ”Det finns historier om hur folk brukade smyga hem när ingen anade det och ta med sig sina ägodelar. I vissa avseenden är detta vad jag visar på scenen, fast på ett mer poetiskt sätt”, säger han.

Kollektionen syftade till att uttrycka denna fördrivning och förlust av fosterland, men de föremål som gjordes för den handlade också om designmässiga kvaliteter. Den heminred-

Kan vi försöka förstå inte bara vad han menar med dessa ord, utan också vad påståendet säger om den grund från vilken han talar? Vi behöver inte anta att Kahn säger någonting annat än det han uttrycker; nej, det räcker med att vi tar hans ord för givna, studerar ytan av hans tal, och då kan vi lyssna till det som inte sägs. Den egentliga arkitekturen är omätlig, eftersom man inte kan säga allt till alla: ”Vetenskapsmännen, tryggt åtskild från alla andra sinnesstämmingar, behövde mer än något annat det omätliga närvaro, som är konstnärens sfär. Det är Guds språk.” Och om man kan tala Guds språk, så är man sann mot naturen. ”Detta är förverkligandet av naturen hos en mängd platser, där det är bra att göra en viss sak”. Arkitektur har definitivt inte med samhället att göra: ”En man, inte en kommitté, finns där för att försöka få det att existera”. Och vidare: ”Skapade samhället Mozart? Det är människan, bara människan, inte en kommitté, inte en mobb – ingen gör något utom en människa, en enda, enda människa”. Inte vad som helst eller vem som helst kan leva upp till detta krav. ”Det som existerar är ett arkitektoniskt verk. Ett verk är något som erbjuds till arkitekturen i hopp om att det a verk kan bli del av dess skatt. Inte allt bygande är arkitektur”. Och om vi skulle inviga i dessa mystiska kvaliteter, då skulle vi förmå skapa rum. ”Arkitektur kan sägas vara ett reflekterande skapande av rum”. I Louis Kahns värld skapar inte allt byggande rum.

I en diskussion med studenter från 1964 gav han sin egen version av ett skapande utan morgondag. Arkitektur som en absurd praktik: ”Den tredje aspekten ni måste lära er att *arkitektur egentligen inte existerar*. Bara arkitekturverk existerar. Arkitektur existerar i medvetandet... en ande som inte känner någon stil, någon teknik eller metod. Den bara väntar på det som visar sig. *Där* finns arkitektur, och den är förkroppsligandet av det omätliga”. Arkitektur är rent, oskudsfullt handlande.

Vad är syftet med detta påstående? Camus säger, att om erfarenheten är omätlig, då är varje påstående likvärdigt. Men Louis Kahn säger samtidigt att allt inte är arkitektur. Hur kan han skilja mellan omätliga ting? Hur är det möjligt för Kahn att tala om tystnaden? Är det möjligt att ställa frågan: Vad är tystnad? Och från vilken position? Kan vi ställa samma fråga till honom? Det enda Kahn kan tala om är tystnad, eftersom han vet att allt annat uppenbarligen är godtyckligt. Men för honom handlar det mindre om frihet, vilket var fallet för Camus, än om dominans och urskilning. Om det överhuvudtaget ska finnas något sådant som arkitektur, måste man kunna säga vad arkitektur är, och vad det inte är – men det enda som kan sägas är tystnad, eftersom arkitektur sysslar med omätliga ting. För Kahn är lösningen alltså ett reflekterande görande – rent oskudsfullt handlande, en praktik som



is a transcendent place.”; Ruin: “But when the building is a ruin and free of servitude, the spirit emerges, telling of the marvel that a building was made.”. (I will return to these keywords later.)

Can we attempt to understand not just what he means with these words, but what the statement says about the ground from which he is speaking? We don’t have to imagine that Louis Kahn says something else than what is expressed; no, we just have to take his words for granted, study the surface of the discourse, and then we can listen to that which is not said. The proper architecture is immeasurable, because you cannot tell everybody everything: ”The scientist, snugly isolated from all other mentalities, needed more than anything the presence of the immeasurable, which is the realm of the artist. It is the language of God.” And if you are able to speak the language of God you are true to nature: ”This is the realization of the nature of a realm of spaces where it is good to do a certain thing.” Architecture is certainly not a matter of society: ”One man, not a committee, is there to try to make it exist.” And further: ”Did society make Mozart? No. It’s the man, the man only, not a committee, not a mob – nothing makes anything but a man, a single, single, man.” Anything or anyone cannot live up to this demand: ”What does exist is a work of architecture. A work is an offering to architecture in the hope that this work can become part of the treasury of architecture. All building is not architecture.” And if we were to be initiated into these mysterious qualities, then we would be able to make space. ”Architecture can be said to be the thoughtful making of spaces.” In the world of Louis Kahn, not all building creates space.

In a discussion with students from 1964, he gives his own version of creation without a tomorrow. Architecture as an absurd practice: ”The third aspect you must learn is that *architecture really does not exist*. Only a work of architecture exists. Architecture exists in the mind. A man who does a work of architecture does it as an offering to the spirit of architecture... a spirit which knows no style, knows no techniques, no method. It just waits for that which presents itself. *There* is architecture and it is the embodiment of the immeasurable.” Architecture is pure, innocent action.

What is the purpose of this statement? Camus says that if experience is immeasurable, then every statement is equal. But Louis Kahn says at the same time that everything is not architecture. How can he discriminate between immeasurable things? How is it possible for Louis Kahn to speak about silence? Is it possible to ask the question: What is silence? And from what type of position? Can we ask him the same question? The only thing

inte kan bero på någon historia, något samhälle, inte kan bero på något utanför subjektet.

I sin essä ”Kan den subalterne tala?”, kritiserar Gayatri Spivak Foucault för att han antar att vi helt enkelt kan låta de tystade tala, eller att vi åtminstone kan gräva fram dem genom en tystnadens arkeologi. Spivak visar oss att detta kräver ett stabilt subjekt som kan göra anspråk på sin rättmätiga makt, en stabil position från vilken detta subjekt kan träda fram och stiga upp mot att dominera sig själv. Men om detta subjekt kräver ett rum för att vara subjekt, och om det samtidigt behövs ett rum för att skapa subjekt? Detta är den dominerande maktens fälla. Och om möjligheterna för att skapa rum är gömda i tystnaden i Guds språk?

Men hur representeras denna ömsesidiga tystnad? Den dominerandes tystnad och den underordnades? Om det handlar om representation, borde vi kunna tala om den den, det vill säga: förstå hur den konstrueras. Spivak finner en intressant utgångspunkt i Jacques Derridas *De la grammatologie*, som hänvisar till tre fördomar i den filosofiska diskursen. Den *Teologiska* fördomen: Gud skrev sin bok på ett naturligt språk (hebreiska-grekiska); den *Kinesiska* fördomen: det kinesiska språket kan fungera som modell för den filosofiska frågan, men bara som en modell (det är för rationellt); den *Egyptiska* fördomen: det egyptiska språket är för sublimt och mystiskt för ett filosofiskt ämne. Det är bara Guds naturliga språk som kommer att göra det möjligt att verkligen tänka, det kinesiska eller egyptiska språket är antingen för rationellt eller för mystiskt. Frågan om vad som är naturligt är den avgörande mekanismen för att definiera den andre, hur beundransvärd han än må vara, som den andre, den onaturlige, som det yttre som gör vår egen stabila subjektpositionens inre möjligt. Det är inte fråga om att bara *låta* den andre tala, eftersom den andre inte har denna kraftfulla position, och om den andre inte har rätt att tala, då har han inte heller möjligheten att skapa det rum från vilket han skulle kunna göra anspråk på en sådan rätt. Men vi behöver inte heller säga något som kan höras eller ifrågasättas; vad vi än gör upplevs som naturligt så länge vi dominerar skapandet av rum. Det behöver ingen historia, det kommer från ingenstans, det är naturligt. Det behöver ingen mekanism, det fungerar helt enkelt på ett naturligt sätt. Det behöver inget samhälle, och kommittén är bara ett hinder för det naturliga. Men om det tysta skapandet av rum är icke-historiskt, icke-samhälleligt och icke-operationellt, så är det fortfarande praktiskt, och Spivak kritiserar Gilles Deleuze för att gjort Teorin till bara ännu en praktik genom att tala om den som en verktygslåda, som om hamnaren inte skulle representera något.

På detta sätt bildas den koloniala erfarenheten av det ömsesidiga tystandet, makten

att skapa rum, och den absurda praktiken. Kahn använder tre olika former för att konstruera tystandets mekanism; Ruin, Ljus och Församling (som vi nämnde ovan). Församlingen finns helt enkelt där, den samverkar inte med sin brukare, den bryr sig inte om din plats i samhället. Även om du är en brottsling av vilket slag som helst, så kommer du att renas av församlingen. ”Och idén kom till honom, att en församling trots allt är en transcendent plats. Det spelar ingen roll vilken skurk du än må vara, en församling är en plats som får dig att rösta på rätt sak.” Församlingen är transcendent, den beror inte på någon samhällelig diskurs. Det handlar inte om diskussion: ”Ni känner till en den gamla historien, kamelen är en häst som skapats av en kommitté”.

För Kahn fungerar Församlingen på ett ahistoriskt sätt. Och än mer så ruinen. Ruinen säger oss ingenting, den är uttryckets tystnad. ”Låt oss gå tillbaka i tiden till byggandet av pyramiderna. Lyssna till flitens larm i ett moln av damm som visar var de finns. Nu ser vi pyramiderna i all deras glans. Här råder en känsla av Tystnad, i vilken man kan känna människans behov av att uttrycka sig. Detta fanns innan den första stenen var lagd.” Ruinen säger oss inget om det livslånga brukandet, det säger inget om hur den förstördes, det är bara konstnärens klara tanke som avslöjas. Ruinen är precis som ett nyfött barn, oskudsfullt. ”Jag noterar att när en byggnad uppförs, fri från tjänande, så är dess anda hög – inget grässtråk kan växa i dess spår. När byggnaden står färdig och är i bruk, verkar den vilja berätta om hur den kom till. Men alla delarna står redan i tjänst, och berövar historien dess intresse. När dess bruk är förbi och omsveps av löv, då höjer sig dess ande igen och är fri från att tjäna”.

Det tredje viktiga begreppet återfinns i Kahns hävdande att den naturliga arkitekturen handlar om ljus. Och ljus (i arkitekturen) är ingalunda något skapat av människan: ”Och falska profeter, likt skolor som inte har något naturligt ljus, är därför absolut o-arkitektoniska”. Vi kan till och med se att ljus fungerar på exakt samma sätt som naturen. I samma essä säger han: ”Ljus, som skänker all närvaro” och ”Naturen är det som skänker all närvaro”. Men här fångas han i sin egen fälla, för vad skulle i sådana fall utgöra arkitektens uppgift? Vad skulle arkitekturens verk bestå i? Konstruerar inte arkitekten saker vi inte hade förut? Här kommer Kahn nära sin dröm om den tysta arkitekturens oskudsfullhet; men hur kan vi se ljuset, hur kan vi höra tystnaden? ”Struktur skapar ljus”. Den människa som står närmast ljuset är också mest närvarande, men det förefaller ha funnits något där före närvaron. Det måste re-presenteras. Närvaron måste situeras, den måste på något sätt äga rum.



Louis Kahn
Salk Institute
La Jolla, 1965

Med församlingen, ruinen och ljuset får vi en arkitektur som är icke-samhällelig, icke-historisk och icke-operationell. För Kahn handlar arkitektur om att tysta genom att förneka beroenden, genom att göra anspråk på den absurda handlingens renhet. Hans arkitektur är en oskuldens, oskudsfullhetens arkitektur.

Detta anspråk på tystnad, denna fråga om representationen av tystnad, är hans nyckelbegrepp, men han måste hålla tyst om hur man skaffar sig denna makt att skapa rum. Han måste hävda att hans dominans är naturlig. Det är en ytterst högljudd tystnad. En tystnadens retorik. Tystnaden sveper in livet så att man inte längre kan höra det.

Vi kan se hur detta krav på tystnad är en fråga om makt. Eller bättre, om fördelning av makt. Tystnaden konstrueras genom att man suddar ut församlingens samhälleliga strata och ruinens historiska strata, och framför allt genom att man konstruerar naturen, konstruerar ljuset, ”konstruerar strukturer”. Arkitekten konstruerar närvaron, och därigenom också frånvaron, och en frånvarande. Närvaron är här inte bara en oskudsfull natur, och till och med Kahn själv medger att ljus konstrueras av Strukturen. Närvaron konstrueras, det vill säga representeras, den har att göra med språk, med tal och inte tystnad. Arkitekten konstruerar rummets oskudsfullhet, han konstruerar sin egen oskudsfullhet. Den enda tystnaden kommer ur underkastandet av de underordnade, genom att de skjuts åt sidan såsom icke-närvarande, icke-naturliga, icke-rumsliga. Men håller någonting eller någon som är död, som har förmågan att vara närvarande, och något eller någon som varken är där eller någon annanstans. Makt skapar rum. Tystandet är en rumslig fråga, men som en kvalitet och inte bara en kvantitet.

För Kahn är detta något som står på spel i all arkitektur, och alltså i alla samhällen, vid alla tidpunkter. Att förstå ruinen som brukets frånvaro är att förstå tiden som transcendent, som en betingelse likadan för alla, och som inte innehåller någon mening i sig. Detta är arkitekturens generella betingelse. Att förstå ljus som natur är att göra anspråk på en global betingelse (du kanske är ovanför polcirkeln, men ändå...), det är en betingelse för rummet. Om arkitekturen är naturlig är den transparent. Och som en tredje betingelse måste arkitekten ha rätt att tala på sitt eget sätt, det handlar inte om en diskurs, och församlingen ska inte användas på detta sätt. Han måste behålla kontroll över rätten att skapa rum. Församlingen rensar ut skurken. Arkitekturen är oberoende och församlingen handlar om dominans.

Detta är varför Louis Kahns naturliga arkitektur vill hålla tyst. Universalitet behöver dominans. Den är beroende av underordning. Han får inte säga något om den, och ingen bor egentligen inuti byggnaden – åtminstone om

vi sveper in den i ruinernas icke-historicitet. Said har visat hur universaliteten i Camus’ humanism formuleras in en högst specifik kontext. Den absurda människans oskuld är en rening av historien.

Det är dags för arkitekter att ställa frågan hur maktens position, den tysta konstnärens position, påverkar arkitekturen. Och vi kan använda Homi Bhabhas insikt om hur kolonialismen påverkar kolonisatören för att förstå en arkitektur baserad på beroenden snarare än på det oskudsfulla rummets oberoende, på det vardagliga förnuftets absurda praktik. Istället för transcendens och rening som leder till universalitet som en tidens betingelse (Kahns ruin), ger oss Bhabha hybriden, det obegräpligas mellanrum, kätteriet, istället för det globala tillståndets genomskinlighet (Kahns ljus), ger oss Bhabha översättning, språkets främmande karaktär, det sätt på vilket det nya träder in i världen; och istället för det oberoende subjektet (Kahns arkitekt) – med sin rätt att tala eller förbli tyst, att kontrollera skapandet av rum – talar Bhabha om subjektets ”performance”, ett subjekt som imiterar världen runtom, vardagslivets kusliga ”Unheimlichkeit” där det privata och det offentliga blir del av varandra. Detta subjekt kommer alltid att anlända för sent, det kommer att tala från en alienerad position, och det har gett upp anspråket på ursprung, till och med för egen del. Detta subjekt står långt från den Absurda praktikens oskudsfullhet.

Det finns inget absurt i hybriden, och förvirring är inget skäl att förbli tyst. Språk formas genom handlingen att översätta. Varje subjekt skapas från en sekundär, alienerad position. Det träder ständigt in på egenartade platser där någon redan har varit. Det är en bild av moderniteten vänd och upp och ned, och ställd tillbaka på sina fötter.

Alla citat från Louis Kahn hämtade ur Kahn, Louis I.; *Writings, Lectures, Interviews* (Rizzoli, 1991).

Andra källor
Bhabha, Homi K.; *The Location of Culture* (Routledge, 1994).
Camus, Albert, *Myten om Sisyfos*, övers Gunnar Brandell och Bengt John (Bonniers, 2001).
Derrida, Jacques, *De la grammatologie* (Minuit, 1967).
Said, Edward W, *Kultur och imperialism*, övers Hans O Sjöström (Ordfront, 1995).
Spivak, Gayatri Chakravorty, ”Kan den subalterne tala?”, övers Monica Berntsson och Mikela Lundahl, i *Postkoloniala studier* (Raster, 2002).

Marc Bijl

Av Power Ekroth

Konstnärer är de *freaks* som inte passar in inom ramarna för något annat yrke – i alla fall enligt en av mina allra bästa vänner som är konstnär. Han resonerar på följande vis: konstnären är inte tillräckligt sjuk för att hamna på mentalsjukhus, utan måste institutionaliseras inom ett annat slags kategori, ett ingenmansland mellan normal och icke-normal för att överhuvudtaget kunna kategoriseras – nämligen i konstvärlden. Konstnärerna förhåller sig gärna till de regler, eller icke-regler, som existerar här. Här legitimeras, och till och med ibland geniförklaras, ett agerande som i ett annat sammanhang kanske skulle ha förkastats som exempelvis skadegörelse eller som moraliskt vidrigt. De platser och utrymmen som är upplåtna till konstnärens förmån är ofta i det närmaste sakrala, här viskar man helst och man låter sig gärna hänföras av *Konsten* med stort K. Här identifieras det som är konst och därmed också vad som faller utanför. Allteftersom konsten utmanar de givna ramarna blir det dock svårare att upprätta något som ramar in den – en arkitektur.

Efter att ha bläddrat en brastund i ett exemplar tidskriften *Flash Art* i somras började jag undra vem som lyckats, och hur mycket det hade kostat, att muta redaktionen till uteslutande skriva om den nederländske konstnären Marc Bijl. Det visade sig denna gång istället vara en mycket väljordig faksimil av tidskriften utformad av Marc Bijl själv, komplett med annonser och små notiser (samtliga om Bijl). Han använde sig av, eller approprierade, varumärket Flash Art och gjorde det till ”sitt”, liksom som han gjort med flera andra varumärken genom olika aktioner i Berlins offentliga miljöer. På den allmänna basketplanen vid Alexanderplatz målade han, i skydd av natten, det runda mittfältet och hållarna för basketkorgarna med Adidas-loggan i vitt på blått. I normala fall är dessa försedda med loggor från Nike, som även sponsrar platsen, i svart på rött. Det slutade som ett polisärende.

Marc Bijls bidrag till *Manifesta 4* (våren 2002), verket *Resist*, sprayades direkt på kolonnaden framför ingången till konsthallen Portikus i Frankfurt där en del av utställningen visades. Den 11 september 2002 uppförde Bijl verket *Terror* på Fridericianums portik där delar av utställningen *Documenta XI* pågick. Verket fanns kvar i tre timmar innan det tvätades bort. Dokumentationen av de bägge verken har satts samman till ett nytt verk: *TerrorResist*, som utgör SITE-projekt nr 4 och presenteras på nästa uppslag.



Marc Bijl
TerrorResist
Frankfurt, 2002



Marc Bijl
TerrorResist
Frankfurt, 2002

By Power Ekroth

Artists are the freaks who don’t fit within the framework of any other profession – according to one of my very best friends, who is an artist. He reasons thus: the artist isn’t sick enough to end up in a mental institution, but must rather be institutionalized in another sort of category, a no-man’s-land between normal and non-normal, in order to be categorized at all: the art world. Artists conduct themselves in accordance with the rules, or non-rules, that exist in this world. Here, an action which, in another context, would perhaps have been denounced as being for example destructive or morally repugnant can be legitimized or even declared a stroke of genius. The locations and places which are put at the disposal of artists are often nearly sacred; here one would rather whisper, and we gladly allow ourselves to be swept away by Art with a capital A. This is where art is separated from what must be denounced as non-art. To the extent that art defies the existing framework, it becomes in fact more difficult to establish something that frames it – a kind of architecture.

After having spent some time paging through an issue of the magazine *Flash Art* last summer, I started to wonder who had succeeded in bribing the editorial board — and how much money it took — into writing exclusively on the Dutch artist Marc Bijl. This time it turned out to be an extremely well-done facsimile of the magazine designed by Marc Bijl himself, complete with advertisements and small news items (all about Bijl). He made use of, or rather appropriated, the trademark ”Flash Art” and made it ”his own,” just as he did with other trademarks in various actions in Berlin’s public space. Near Alexanderplatz, on the public basketball court, under the cover of darkness, he painted the rims and the circles at midfield, with Adidas logos in white on blue. Normally these spots are painted (and sponsored) by Nike, with the company’s logos in black on red. It ended up as being a matter for the police.

Marc Bijl’s contribution to *Manifesta 4* (spring, 2002), the work *Resist*, was sprayed directly on the colonnade in front of the entrance to the art hall, Portikus, in Frankfurt, where part of the exhibition was shown. On September 11, 2002, Bijl showed the work *Terror* at the portico of Fridericianum, where parts of the exhibition *Documenta XI* were underway. The work was there for three hours before it was washed away. The documentation of both works has been gathered together into a new work: *TerrorResist*, which constitutes SITE project Number 4 and is presented on the next spread.





