

Innehåll
Sidan 2 <i>Staden utan egenskaper: fotografi, film och den postapokalyptiska ruinen</i> Av Walead Beshty
Sidan 4 <i>Santiago Sierra: Konstnären som arbetsgivare</i> Av Kim West
Sidan 5 <i>Innovativ politik i den vita kuben?</i> Av Power Ekroth
Sidan 6 <i>Liberté, Égalité, Fraternité, Visibilité</i> Av Jennifer Allen
Sidan 7 <i>Platsens modaliteter</i> Av Staffan Lundgren
Sidan 8 <i>Förnuftets gränser: Immanuel Kant 200 år</i> Av Sven-Olov Wallenstein
Sidan 10–11 Katarina Löfström <i>Unfolded Flying Object (UFFO)</i>
Sidan 12 <i>Bilder av Japan</i> Av Sven-Olov Wallenstein
Sidan 12 <i>Tokyo: En överlevnadsguide</i> Av Natsuko Odate
Sidan 13 <i>Alkemiska nätter</i> Av Chie Sumioshi
Sidan 14 <i>Den japanska konsten i den globala tidsåldern</i> Av Kentaro Ichihara
Sidan 14 <i>Från urban metabolism till den symbiotiska filosofin.</i> En intervju med Kisho Kurokawa Av Meike Schalk
Sidan 16 <i>Från centrum till periferi: samtida förortsbyggande i Japan</i> Av Meike Schalk, Kenta Kishi och Kaoru Suehiro
Sidan 17 <i>Laglig squatting i centrala Tokyo</i> Av Tetsuya Ozaki
Sidan 17 <i>Auteur-kritik och den pornografiska filmtraditionen; influenser i samtida japansk film</i> Av Kimura Tatsuya
Sidan 19 <i>Tokyo og monumentet</i> Av Trond Lundemo



SITE

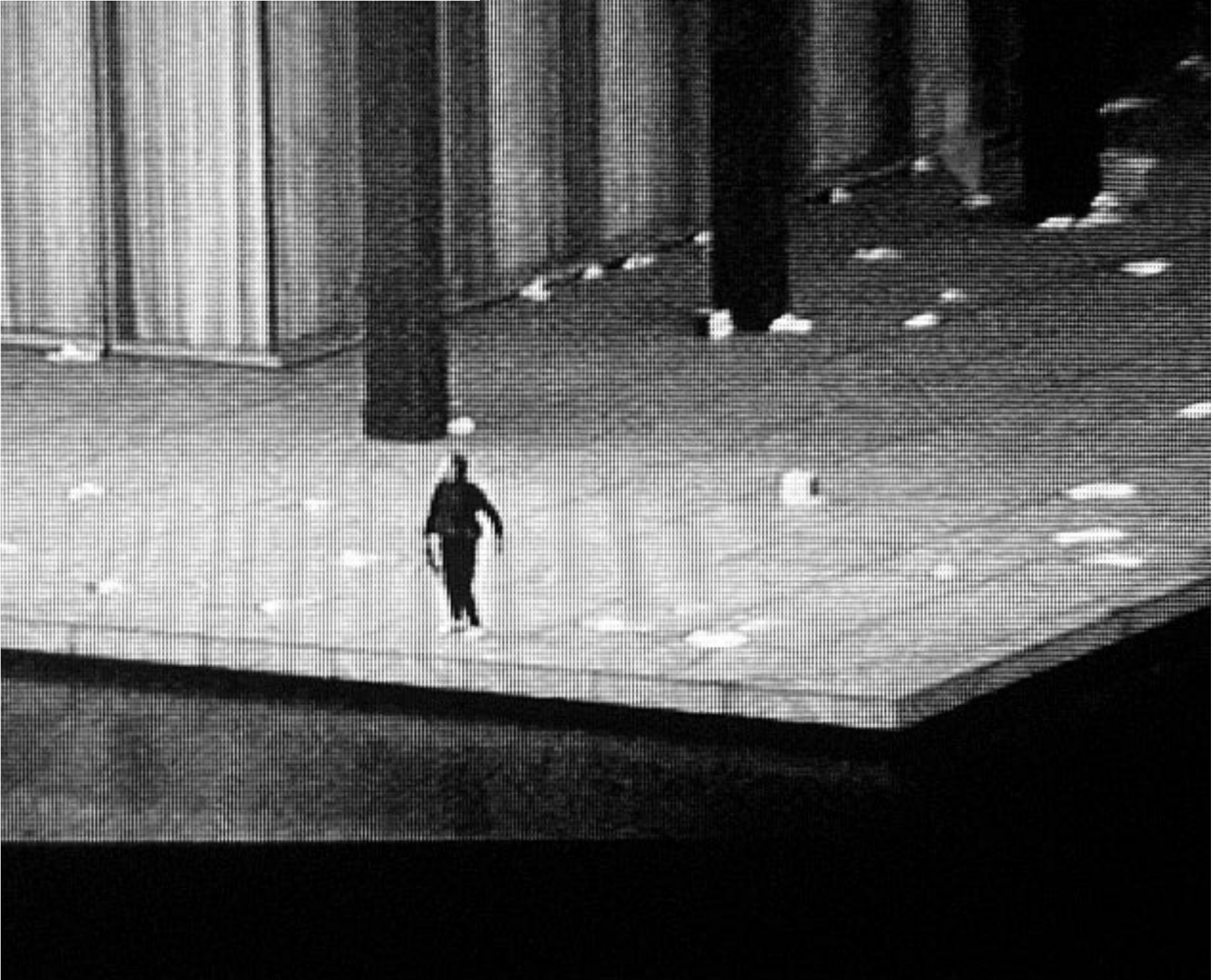
7–8.2004

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, Trond Lundemo, Staffan Lundgren, Helena Mattsson, Carsten Höller, Meike Schalk, Kim West. Advisory board: David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Hårleman, Lars Raattamaa, Ivo Nilsson, Fredrika Spindler. 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 2 <i>The City Without Qualities: Photography, Cinema and the Post Apocalyptic Ruin</i> By Walead Beshty
Page 4 <i>Santiago Sierra: The Artist as Employer</i> By Kim West
Page 5 <i>Creative Politics in the White Cube?</i> By Power Ekroth
Page 6 <i>Liberté, Égalité, Fraternité, Visibilité</i> By Jennifer Allen
Page 7 <i>Modalities of Place</i> By Staffan Lundgren
Page 8 <i>The Limits of Reason: Immanuel Kant 200Years</i> By Sven-Olov Wallenstein
Page 10–11 Katarina Löfström <i>Unfolded Flying Object (UFFO)</i>
Page 12 <i>Images of Japan</i> By Sven-Olov Wallenstein
Page 12 <i>A Survival Guide for Tokyo</i> By Natsuko Odate
Page 13 <i>Alchemical Nights</i> By Chie Sumioshi
Page 14 <i>Japanese Art Sent into the Global Age</i> By Kentaro Ichihara
Page 14 <i>From Urban Metabolism to the Philosophy of Symbiosis.</i> Interview with Kisho Kurokawa By Meike Schalk
Page 15 <i>From the Centre to the Periphery: Contemporary Suburbanism in Japan</i> By Meike Schalk, Kenta Kishi and Kaoru Suehiro
Page 16 <i>Legal Squatting in Central Tokyo</i> By Tetsuya Ozaki
Page 17 <i>Auteur Criticism and the Tradition of Pornographic Movies: Influences in Contemporary Japanese Cinema</i> By Kimura Tatsuya
Page 19 <i>Tokyo and The Monument</i> By Trond Lundemo



Staden utan egen-skaper: fotografi, film och den post-apokalyptiska ruinen

Av Walead Beshty

Jag kunde inte låta bli att tänka på den scen där den stackars Gregor Samsa med skandeben kliver upp på en fåtölj och tittar ut ur sitt rum, och inte längre kan minnas (så är Kafkas berättelse) den känsla av befrielse han tidigare känt då han tittade ut genom förstret. Och på samma sätt som Gregors dimmiga ögon inte kunde känna igen den lugna gata där han och hans familj hade bott under år, och såg Charlottenstraße som ett grått öde-land, så uppfattade också jag den välkända staden, som sträckte sig från sjukhusgården till horisonten, som en helt främmande plats. Jag kunde inte tro att det fortfarande fanns liv i virrvarret av byggnader där nere; snarare var det som om jag stod på en klippa och såg ned på ett hav av sten eller ett fält av skärvor, från vilket parkeringshusen i flera våningars mörka massor reste sig upp likt jättelika block.
–W.G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*

Gatorna löper genom hela innerstaden... kantade av hus som inte verkar ha byggts för att bebos, utan framträder som en scen av sten som folk kan gå mellan.
–Walter Benjamin, *Briefe I*

Det är... passande att det mitt i det monstruösa huset finns en monstruös invånare
–Jorge Luis Borges, *De inbillade varelsernas bok*

1967 anställde Ed Ruscha en pilot och en fotograf för att ta bilder på vad som torde vara den banalast tänkbara urbana platsen. Från en position en kilometer upp i luften kunde Ruscha krympa Los Angeles, och han registrerade en vision av den bilbelamrade metropolen i bombfällarens perspektiv. Den bok som resulterade, *Thirty Four Parking Lots* (1967), ställer oss inför något mitt emellan formella repetitioner av seriell geometri och luftburna rekognosceringsbilder av stadens spretiga växande, som om gigantiska Sol LeWitt-teckningar på något sätt hade funnit sin väg in i dessa överfulla landskap. I en intervju från 1967 kopplar Ruscha sitt intresse för fågelperspektiv till barndomens önskan att bygga skalmodeller av alla hus på hans rutt som tidningsbud, en modell som han ”kunde studera som en arkitekt lutad över ett bord när han planerar en stad”.¹ Det var tomheten på gatorna i hans kvarter vid gryningen som inspirerade den unge Ruschas fantasi, och sedan fann sin form

Stills from*The Omega Man*, 1971



The City Without Qualities: Photography, Cinema, and the Post Apocalyptic Ruin

By Walead Beshty

I could not help thinking of the scene in which poor Gregor Samsa, his little legs trembling, climbs an armchair and looks out of his room, no longer remembering (so Kafka's narrative goes) the sense of liberation that gazing out of the window had formerly given him. And just as Gregor's dimmed eyes failed to recognize the quiet street where he and his family had lived for years, taking Charlottenstraße for a grey wasteland, so I too found the familiar city, extending from the hospital courtyards to the far horizon, an utterly alien place. I could not believe that anything might still be alive in that maze of buildings down there; rather, it was as if we were looking down from a cliff upon a sea of stone or a field of rubble, from which the tenebrous masses of multistorey carparks rose up like immense boulders.
—W.G. Sebald, *The Rings of Saturn*

Through the whole inner city run these streets... lined with houses that don't seem to be made for living in but appear as a stone stage set for people to walk between.
—Walter Benjamin, *Briefe I*

It is... fitting that in the center of a monstrous house, there be a monstrous inhabitant.
—Jorge Luis Borges, *The Book of Imaginary Beings*

In 1967, Ed Ruscha hired a pilot and a photographer to make images of what is arguably the most banal urban location. From a mile up, Ruscha dwarfed Los Angeles, recording a vision of the car-infested metropolis through the bombardier's scope. The resulting book, *Thirty Four Parking Lots* (1967), confronts us with something between the formal repetition of serial geometry and aerial reconnaissance of urban sprawl, as if enormous Sol LeWitt wall drawings had somehow found their way into these cluttered landscapes. In a 1976 interview, Ruscha related his interest in this bird's-eye view to a childhood desire to build a scale model of all of the houses on his early-morning paper route, a model he could “study like an architect standing over a table planning a city.”¹ It was the emptiness of his neighborhood streets at dawn that inspired the young Ruscha's fantasy, and subsequently found its form in the one restriction he placed

i en av de begränsningar han ålade dessa bilder: att bilder bara skulle tas av tomma platser. Hans flygbilder av dessa vardagliga men nödvändiga beståndsdelar i den moderna bilkulturen erbjuder oss ett expansivt landskap av övergivna, vilt växande mellanrum: en ändlös labyrint av övergivna parkeringsplatser, tomma genomfartsleder och öde köpcentra. Ruschas bilder inbjuder oss till att se dessa platser med en kuslig blick; som en värld där det vardagliga har tömts på liv, återför de den minimalistiska estetikens kalla rätvinklighet till en urban miljö, och tvingar den esoteriska undersökningen av serialiteten och rutnätet ut i det sociala fältet.

Trots sin underfundighet är denna samling av fotografier helt beroende av ett speciellt faktum vad gäller livet i Los Angeles. Trots sin storlek och skenbara rikedom, var centrala Los Angeles i princip tomt på helgerna när dess pendlande befolkning återvände till sina hem i förorten. Detta fenomen gjorde Los Angeles till den perfekta platsen för att spela in den första postapokalyptiska 70-talsfilmen, *The Omega Man* (1971). Vid denna tid kunde ingen annan stad tillåta de svepande bilderna på Charlton Heston som glider runt i ett helt tomt centrum och pumpar ut Henry Mancinis klassiska *The me from a Summer Place*. Filmens onaturliga känsla av övergivenhet skulle inte ha varit möjlig att skapa annat än till astronomiska kostnader, men centrala LA var redan tömt, redan postapokalyptiskt. Själva existensen av *Omega Man* som fantasi signalerade en verklig kris för den amerikanska staden, som Ruscha registrerade. Idag kan man tänka sig många lämpliga inspelningsplatser för filmen i alla de alltför vanliga döda stadskärnorna i mellanstora postindustriella amerikanska städer. Detroit, Worcester, Newark, Springfield eller Albany skulle alla erbjuda en lämplig bakgrund för denne våldsamt allierade flanör och hans eskapader. Vad upphovsmännen till *Omega Man* noterade var att staden och den framväxande ångesten i science-fictionfilmens bakgrund höll på att bli en och samma sak.

Det sena 60-talet och tidiga 70-talet medförde en radikal förändring i den amerikanska stadens karaktär. Fångade i det brutala skiftet från de gamla lokala industrinäringarna och deras nedgång, och uppkomsten av de multinationella företagen, kom dess invånare att allt mer polariseras i termer av klass, ras och politik. Denna konflikt var inte begränsad till gatan, utan trängde också in i den kollektiva fantasin. Den amerikanska staden kom att förkroppsliga tidens osäkerhet, som den både bokstavliga och symboliska platsen där sociala och politiska ideologier kolliderade. Road-movien, vars karriär under 70-talet inleddes med den oväntade succén *Easy Rider* (1969), och fortsatte med filmer som *Vanishing Point* (1970), *Zabriskie Point* (1970), *Two Lane Blacktop* (1971) och *Sugarland Express* (1971), rik-

tade sig direkt till drömmen om att undfly det moderna livets begränsningar. De sargade innerstäderna och den vardagliga säkerheten i suburbia inspirerade en längtan efter den öppna vägens frihet och enkelheten i småstadslivet. Denna reträtt kunde emellertid inte garantera den lycka den utlovade. Karaktärerna i dessa filmer blev ofta alienerade och utstötta, och de fann bara en tillfällig fristad i territorierna mellan de urbana naven. Vad de mer än sällan fann, och som till sist medförde deras undergång, var mer skrämmande än det de försökte fly ifrån. Bortom normerna, sederna och kontrollen i det moderna samhället, blev livet just så som Hobbes hade antagit: “vidrigt, brutalt och kort”.

Det mest anmärkningsvärda är att det tidiga 70-talet också var återkomsten för den sedan länge bortglömda genren katastrof-film. Dessa filmer gav oss tillfälle att fly bort genom det vardagligas kataklysmiska kollaps, att återuppleva historiska katastrofer (som i *The Hindenburg*, 1973) och fantisera om framtida (*Earthquake*, 1970). Även om katastroferna hade olika form (naturliga eller beroende av människan, framtida eller förlutna), förblev budskapet detsamma: människoslaktets hybris skulle ofrånkomligen innebära dess undergång. Den sköna nya världen i 50-talets Amerika omvandlades till en fantasi om dess undergång. I takt med att den amerikanska medelklassen isolerade sig i massproducerade förortshem och shoppingcentra började den fantisera om döden, och man var bara alltför medveten om att 40-talets krigsmaskin var direkt ansvarig för den nya komfortens tillgänglighet och låga pris, och för det totala skydd den utlovade. Även om fränsidan av förortsutopin och efterkrigstidens välstånd må ha varit atombomben och Förintelsen, så hade den förstörelse som hemsokt andra de-lar av världen bara nått utkanterna av den amerikanska sensibiliteten. Expansionen västerut vilade dessutom på arbete utfört av den “osynliga” och rasmässigt skiktade rörliga arbetarklassen. Som miljöhistoriken Patricia Nelson Limerick med rätta noterar, “hade framstegets pris [i den amerikanska västern] betalats i form av lukten av bränt kött”.² En underström av apokalyptisk ångest hade funnit sin väg in i televisionens och filmens masskul-turella fantasi. I detta sammanhang utgjorde katastroffilmen den perfekta flykten från det historiska minnet: ur den totala katastrofens aska kunde vi börja på nytt.

Jacques Derrida har föreslagit att vår tid är det postapokalyptiskas tid. När masskulturen hade blivit medveten om Hiroshima och Nagasaki, Förintelsen och Stalins utrensningar, var apokalypsen inte längre föremål för morbida spekulation utan ett välkänt historiskt faktum. Låxan var att det allra värsta som man kunde tänka sig hända *redan hade hänt*. På så sätt är den apokalyptiska fantasin en åter-

iscensättning av ett historiskt trauma som tillåter det att sublimeras till säljbara paket och oss att fly in i ett tillstånd av minnesförlust. Det var förmodligen den distinkt amerikanska versionen av detta fenomen som inspirerade Jean Baudrillards bok *Amerika*. Baudrillard beskriver den amerikanska västern som en öken som innehåller “städer som inte är städer”.³

Irvine: *ett nytt Silicon Valley. Elektroniska fabriker som inte har några öppningar utåt, som integrerade kretsar... Genom en fasanfull ironiskt twist måste det bara vara här, på Irvines kullar, som man spelade in* Apornas planet...⁴

Men det förefaller som om simulationens filosof missade det nära sambandet mellan landskapet och den fantasi vars bakgrund det utgjorde. Det var inte så mycket ironi som fick filmplats-scouterna att välja södra Kalifornien för Franklin J Schaffners apifierade vision om framtiden som en förståelse för fantasins eget ursprung. De kunde lika lite återge de exakta dimensionerna hos detta kulturella fenomen som själva ställa sig utanför det; de kunde bara skapa ett narrativ för denna övergivnehet, representera den som metafor. I detta fall förstod filmplats-scouterna vad den allierade fransmannen inte förstod, att även i simulationernas sjukligt förstörade värld finns det reellas monstruösa närvaro bakom fantasins fasad.

Den postapokalyptiska filmen befinner sig i skärningspunkten mellan katastroffilmens morbida fantasi och roadmoviens sociala alienation. “Den sista levande människan” är inte ensam, som reklamtexten lyder för *The Omega Man*. Heston spelar en kvarleva från den en gång levande staden, jagad av vampyrlika gestalter vars knappt levande kroppar inte tål solljus. Heston är fångad i ett limbo, bestäm-d i sin önskan att leva ett borgerligt storstadsliv i skuggan av dess totala försvinnande, och han är intimt förbunden med en stad vars sista återstående invånare skoningslöst jagar honom. Han fortsätter att bo i sin takvåning i hjärtat av Los Angeles, ett personligt monument över teknologin och kulturen. Han har en schizofren relation till sin omgivning, läpp-jar på goda viner och lyssnar på Bach på kvällen, sedan drar han runt på gatorna med ett maskingevär och jagar stadens övriga invåna-re. Den kollektiva ordningen “Familjen” som bildas av dessa postapokalyptiska nattugglor är en samhällsgrupp där klass- och rasskillna-rade bara är spår av det förlutna. Som en uppenbar parodi på de kommunistiska och socialistiska revolutionära rörelsernas löften är den lösning som deras kollektiva liv erbjuder en total avindividualisering, ett öde som Hestons rollfigur kallar “värre än döden”. Hestons förföljare förkroppsligar hans hem-löshet i den urbana miljö som en gång definie-rade och omgav honom. I filmens höjdpunkt, då absurditeten när sitt klimax, korsfästs Heston på en modern skulptur med armarna utsträckta och huvudet hängande i en Kristus-



of this phenomenon that inspired Jean Baudrillard's book *America*. Baudrillard describes the American West as a desert containing "cities which are not cities."³

Irvine: *a new Silicon Valley. Electronic factories with no openings to the outside world, like integrated circuits.... By a terrible twist of irony it just had to be here, in the hills of Irvine, that they shot* Planet of the Apes...⁴

But it seems the philosopher of the simulacra missed the intimate connection between the landscape and the fantasy for which it was a backdrop. It wasn't irony that led the shooting scouts to choose Southern California for Franklin J. Schaffner's ape-infested vision of the future so much as an understanding of the origins of the fantasy itself. They could no more depict the exact dimensions of that cultural phenomenon than step outside themselves; they could only narrativize the desolation, re-present it as metaphor. In this case, the shooting scouts understood what the estranged Frenchman seemed unable to, that, even in a hypertrophic world of simulations, behind the facade of fantasy lies the monstrous presence of the real.

The postapocalyptic film finds itself stranded at the intersection between the morbid fantasy of the disaster film and the social alienation of the road movie. In *The Omega Man*, as the movie tag line indicates, “the last man alive is not alone.” Heston stars as a relic of the once vibrant city, haunted by vampiric figures whose barely alive bodies cannot withstand daylight. Heston is caught in limbo, resolute in his devotion to bourgeois urban life in the shadow of its complete disappearance, and intimately attached to a city whose last remaining inhabitants relentlessly hunt him down. Despite their nightly attacks, Heston continues to live in his penthouse apartment in the heart of Los Angeles, a personal monument to technology and culture. Engaged in a schizophrenic relation to his social world, he sips fine wine and listens to Bach in the evening, then roams the streets with his machine gun hunting the other inhabitants of the city. The communal order of “the Family” formed by these postapocalyptic night owls is a social group where class and race distinctions are remnants of the past. Blatantly parodying the promise of communist/socialist revolutionary movements, the solution offered in their communal life results in total de-individualization, a fate that Heston's character comments is “worse than death.” Heston's pursuers embody his dislocation from the urban milieu that defined and once surrounded him. At the climax of the film, and the height of its absurdity, Heston is crucified on a piece of modern sculpture, arms spread out and head tilted down in a Christ-like pose. The only remnant of the once-bustling metropolis is erased with the memories of its last devoted inhabitant.

liknande pose. Den ende kvarlevan från den en gång kokande metropolen utplånas tillsammans med minnet av dess siste hängivne invånare. Med honom utdraderas den gamla stadens symboliska ordning.

Sommaren 1972, mitt under Vietnamkriget och vid botten av en av de största recessionerna i USA:s historia, vågade sig Stephen Shore för första gången, i bil, utanför de fåtal kvadratkilometer som utgör New York City. Hans projekt att fotografera sig igenom landet förde honom genom de tomma platser som han senare skulle beskriva som “platta platser ingenstans på jorden”.⁵ Istället för att fotografera landskapet eller dess exotiska motiv som så många fotografer före honom, vände han sin uppmärksamhet mot staden. Bortom Manhattans kaotiska kulturella miljö blev de tomma avenyerna och vägkorsningarna han fann på sin resa hans huvudsakliga fotografiska intresse. En typisk bild av en korsning, *6th and Throckmorton St., Fort Worth, Texas, June 13, 1976*, är laddad med karakteristiska spöklika tecken för frånvaro. Trafikljus och skyltar skickar ut meddelanden till trafikanter och fotgängare som inte finns där. En busstation, något som liknar ett stadshus och en kon-torsskrapa omger platsen, där vi förväntar oss människor fast inga finns till. I bakgrunden kan vi se tecken på att något ska byggas, en kran står ovanpå ett betongskelett, men de övergivna gatorna får oss att fråga vem som ska fylla ut denna tomma form. Det moderna livets fällor blir ofrivilliga vittnen för vår isolering och ångest, trafiksignaler fortsätter att reglera icke-existerande trafikflöden, byggnader sträcker sig upp mot skyn med tomma fönster, busshållplatsen väntar trotsigt i solen – alla hemsöker de scenen med sin beredskap att bli aktiverade. Man kan undra vad det skulle ha kostat att producera en sådan bild hemma på Shores eget Manhattan. Hollywood försökte med en sådan bragd först för tre år sedan, när Times Square vid inspelning- en av Cameron Crowes psykodrama *Vanilla Sky* (2001) under en oförliknelig dag tömdes på alla människor utom Tom Cruise. Regissö-ren tyckte att en helt tom stadskärna gav ett nästan ovärderligt intryck. Hollywoods motto “större är bättre” hade gått varvet runt, och det var inte mängder av koreograferade sta-tister som skapade den gylene kassavälta-r bilden, utan den lika koreograferade evakuer-ingen av Times Square och dess 200.000 dag-liga turister.

Shore hade inte fördelen av en Hollywood-budget, inte heller stöd från en stadsfullmäkti-ge för att få uniformerad polis att hålla hopen i schack, inte heller Tom Cruises plågade stön för att förhöja (eller möjligen sänka) scenens stämning. Det intryck som den folktomma standen gör beror också på det faktum att vid det ögonblick då Shore stod vid gathörnet för att ta sin bild, då var verkligen ingen där. Den

resulterande bilden ger oss ett dokument över denna momentana samexistens av fan-tasin och stadens verklighet. Det förefaller som invånarna i Shores vision, likt Hestons an-gripare, hade utvecklat en allergi mot dags-ljus.

Det är stadslivets frenetiska nöjen och sam-spelet mellan dess fotgängare som traditio-nellt associeras med storstadens drag-ningskraft, och som har dragit oräkneliga människor till New York City. Denna möjlighet till flanerande har också gjort dessa gator till ämne för många fotografer, inklusive en av de mest prominenta av Shores samtida, Gary Winogrand. Hans förkärlek för de anonyma mas-sornas rörelser är förmodligen vad som fått många kritiker att referera till Winogrands gatufotografier som vittnesbörd om det urba-na livets karaktär, “en genomgång av rollbe-sättningen i den moderna erfarenhets centra-la stad”.⁶ Winogrands bilder innehåller en nästan typologisk samling av karaktärer som fungerar som stand-ins för den urbana be-folkningen som helhet. Vi kan identifiera “direktören på Madison Avenue, krympingen, den gamla damen, tiggaren, kändisen, konst-nären ... och hopen”.⁷ Som Tod Papageorge, fotograf och under lång tid vän till Winogrand har sagt, så “beskriver hans bilder ... ett slags urban varieté, full av gycklare, glittrande kvin-nor som kommer in från kulisserna, våghalsiga one-liners, missade entréer, och ett ständigt växande galleri av blinda, halta och falna”.⁸ Till skillnad från Shores lägmålda och sparsma-ke bilder försöker Winogrands tätfolkade rutor representera det amerikanska stadsli-vet patos under 60-talet genom att direkt re-presentera dess subjekt. För Winogrand, och före honom Robert Frank, var varje fotografi en teatral rymd – en värld av karaktärer, strider och känslor. Man kan betrakta den över-väldigande motvilja som finns i Winogrands bilder av amerikanska legionärer. En man, för-modligen en veteran från något tidigare krig, kryper mot kameran med en desperation som känns i magen, samtidigt som hans landsmän utan att bry sig om honom tittar över hans hu-vud, alla involverade i sitt eget drama. Under denna bild, liksom i fallet med de flesta av Wi-nogrands gatutabläer, ligger den skenbara di-stansen och kontaktlösheten mellan dess ak-törer, och varje bild visar de sociala relationer-nas grå och öde land.

I Shores arbete markeras ångesten genom den totala bristen på interaktion, och detta kastar inte bara ljus över det tillstånd av kultu-rell osäkerhet som rådde under Vietnami-tiden, utan också över vår förmåga att överhu-vudtagat representera denna situation. Resul-tatet är att Shores fotografier fylls av den spöklika frånvaron av Winogrands rika urval av personligheter. I kontrast till det laddade dramat och den visuella ironi som Winogrand erbjuder, frammanar Shores bilder känslan av



With him, the symbolic order of the old city is eradicated.

In the summer of 1972, in the midst of the Vietnam War and on the cusp of one of the largest recessions in U.S. history, Stephen Shore ventured beyond the few square miles of New York City by car for the first time. His project, to photograph his way across the country, led him through the wide-open spaces that Shore later described as a “flat nowhere place of the earth.”⁹ Instead of photographing the landsca- pe or its exotic subjects as so many photo-graphers had before him, he turned his atten-tion to the city. Away from the tumultuous cul-tural milieu of Manhattan, the emptied aven-ues and vacant intersections he found on his trip became his chief photographic concern. One typical image of an intersection, *6th and Throckmorton St., Fort Worth Texas, June 13, 1976*, is loaded with characteristically haun-ting signs of absence. Traffic lights and street signs issue messages to drivers and pedestri-ans who aren't there. A bus stop, what ap-pears to be city hall, and a corporate high-rise surround the places where people are expec-ted to be but aren't. In the background we can see the evidence of new construction, a crane atop a concrete endoskeleton, but the desola-te streets tempt us to ask who will fill the empty form. The trappings of modern life be-come unwitting proxies for our isolation and anxiety, traffic signals continue to regulate nonexistent flows, buildings reach skyward with blank windows, and the bus shelter waits defiantly in the sun, all haunting the scene with their readiness to be activated. One might speculate what it would have required to produce such an image in Shore's native Manhattan. Hollywood first attempted this feat three years ago, when for one unprece-dented day of shooting for Cameron Crowe's psychodrama *Vanilla Sky* (2001), Times Squ-are was emptied of everyone but Tom Cruise. The director thought the impact of a comple-tely abandoned urban center was an almost priceless spectacle. The Hollywood motto of “bigger is better” came full circle, as it was not the multitudes of choreographed extras that constituted the blockbuster money shot, but the equally choreographed evacuation of Ti-mes Square's 200,000 daily tourists.

Shore didn't have the advantage of a Holly-wood budget: neither the support of city go-vernment to enlist uniformed officers to keep crowds at bay, nor the tortured wailings of a Tom Cruise to heighten (or perhaps lessen) the mood of the scene. The impact of a city de-void of its inhabitants is compounded by the fact that at the moment when Shore stood on the corner making his photograph truly no one was there. Cruise's dream sequence had already become a reality on that sunny day in Fort Worth. The resulting image presents us with a document of this momentary coexi-

stence of fantasy with the reality of the city. It seems that in the early seventies the inhabi-tants of Shore's vision, like Heston's assai-lants, had developed an allergy to daylight.

It's the frenetic pleasure of urban life and the interactions of its pedestrian actors, tradi-tionally associated with the appeal of the met-ropolis, that have drawn multitudes to New York City. This opportunity for flanerie has also made its streets the subject of many photo-graphers, including of one of Shore's most prominent contemporaries, Garry Winogrand. His attraction to the movement of the anony-mous masses is what probably led many cri-tics refer to Winogrand's street photographs as testaments to the character of urban life, “a casting inventory of the essential city of modern experience.”¹⁰ Winogrand's images con-tain an almost typological collection of cha-racters who operate as stand-ins for the ur-ban population as a whole. We can identify “the Madison avenue executive, the cripple, the little old lady, the beggar, the celebrity, the artist... and the crowd”¹¹ As photographer and longtime friend of Winogrand Tod Papageorge has posited, Winogrand's images “describe... a sort of urban minstrel show, full of interlo-cutors, end men, shimmering women pulled in from the wings, bald one-liners, missed cues, and a steadily growing gallery of the blind, the halt, and the fallen.”¹² Unlike Shore's quietly spare images, Winogrand's richly populated frames attempt to represent the pathos of American urban life in the sixties through the direct representation of its subjects. For Wi-nogrand, and Robert Frank before him, each photograph became a theatrical space – a world of characters, struggles, and emotion. Take the overwhelming disaffection of Wino-grand's image of American Legionnaires. A man, presumably a veteran of some past war, crawls toward the camera with stomach-churning desperation, as his fellow citizens gaze obliviously over his head, engaged in their own personal dramas. Underlying this image, like the majority of Winogrand's street tableaux, is the seeming disconnectedness of the people involved, each photograph present-ing a gray wasteland of social relations.

In Shore's work, anxiety is marked by the complete absence of interaction, and it re-flects not only on the state of the cultural un-certainty of the Vietnam era, but also on our very ability to represent this situation at all. The result is that Shore's photographs are oc-cupied by the haunting absence of Wino-gran-d's rich assortment of personalities. In con-trast to the high-pitched drama and visual iron-y Winogrand offers, Shore's images evoke the sense of a stage set that will never be filled. Take the storefront of *U.S. Route 10, Post Falls, Idaho, August 25, 1974*. The two open doors appear to be caught in mid-action, as if the oc-cupants of the cars had suddenly evaporated

en scen som ställts i ordning men aldrig kommer att fyllas. Eller se på skyltfönstret i *U.S. Route 10, Post Falls, Idaho, August 25, 1974*. De två öppna dörrarna förefaller fångade mitt i ett skeende, som om bilarnas ägare plötsligt hade upplösts i eftermiddagssolen – vilket erinrar om filmen *Night of the Comet* (1978), där Halleys komet förvandlar befolkningen i Los Angeles till stoft. Eller Shores bilder av en campingplats i *Jackson, Wyoming, September 2, 1979*, som känns som en modern version av den berömda övergivna tidiga amerikanska kolonin i Roanoke, vars invånare endast lämnade den elliptiska frasen ”Gone to Croatan” på ett närbeläget trä. I en nyare intervju, noterade Shore att hans bok *Uncommon Places* (1980), sammansatt av bilder från 1973 till 1979,⁹ redigerades på så sätt att många av hans stadsbilder som visade människor ute-lämnades. Bokens effekt är en serialisering av denna frånvaro. När man vänder blad, innefattar frånvaron i varje bild den i den föregående. När man stöter på ett par porträtt i boken, så är det förvånande att de kräver samma typ av uppmärksamhet som arkitekturbilderna, som om människorna framför kameran var en korskväg, en byggnadsfasad, eller en asfaltstråk. Också de förefaller vänta, balanserade på egen om en händelse, liksom staden som omger dem, och det finns en liknande känsla av en genomträngande ödselighet till och med i Shores bilder av familj och vänner.

Bernd och Hilla Becher jämförde en gång Shores verk med Eugène Atget, det pre-Haussmannska Paris’ kanoniske franske fotograf, om vars bilder Walter Benjamin en gång sa att de fick gatorna att se ut som vore de en nyligen övergiven brottsplats.¹⁰ Paret Becher fortsätter med att säga att Shores projekt, liksom Atgets, tog sin början i den historiska vändpunkt av en radikal social förändring, och föregrep försvinnandet av en viss typ av folklig stadskultur.¹¹ I Atgets fall var detta försvinnande ett resultat av Napoleon III:s lust att modernisera och kontrollera befolkningen i Paris genom att slå sönder det labyrinthiska medeltida gatunätet och konstruera de stora avenyerna. Shores projekt pekar på en liknande förändring i ekonomiskt och socialt liv: i detta fall från den centraliserade urbana stads kärnan till de decentraliserade och planerade samhällena i förorternas spretande tillväxt. På samma sätt som Haussmanns rekonstruktion privilegierade övervakning och polisiär tillgänglighet för att garantera den sociala ordningen, erbjöd förorterna säkerhet i form av i stort sett homogena och ekonomiskt skiktade befolkningar som skildes från varandra genom en artificiellt överlagd stadsplan.

Man kan notera frånvaron i Shores arkiv av expansiva bilder av det omgivande landskapet, dit de som kunde till sist skulle komma att flytta. Det är här Robert Adams definierar kärnan i sitt projekt. I fotografiet *Untitled (Panor*

amic View), fylls landskapet så långt man kan se av tusentals vita tak, så att de höga byggnaderna i Denvers centrum ser ut som små prickar vid horisonten. Man kan tänka sig att Shores bild av Forth Worth skulle ha sett ut på ett liknande sätt, om han bara följt i Adams fotspår och klivit 10 miles tillbaka. Landskapet, som inspirerade de vilande bilderna hos 1800-talsfotografer som Timothy O’Sullivan och Carleton Watkins, interpunkteras av hus utplacerade på samma avstånd, som rader av smyckeskrin utplagda i varuhusets glasvitrin. Deras närvaro är främmande, nästan som om de hade förvisats från det landskap som de nu förmörkar. Även om spår av liv finns där – så mycket som nu en serie av så gott som identiska lådor kan antyda liv – så är invånarna på tagligt frånvarande.

Det viktigaste är att den seriella repetition av dessa hus är resultatet av samma teknologiska infrastruktur som möjliggjorde massproduktion av illusterade magasin och reklam. Varje upprepad identisk box är produkt av samma modernistiska industriella dröm som gav fotografi och dess nästan oändliga reproducerbarhet en avgörande roll i spridningen av ideologi under 1900-talet. Spridning av bilder på attraktiva människor som lever attraktiva liv i sina attraktiva prefabricerade hem förörde unga familjer som sökte tryggheten i ett äga det egna hemmet och en tillflykt från alltmer problemtyngda stadskärnor. På så sätt är spridningen av fotografier direkt del av Adams verk. Hans vision av ett ordnat ödeland av massproducerade hem är upplösligt förknippad med den komplementära roll som fotografi spelade i bildandet av masssubjektivitet.

Ofra är Adams mest direkta bilder de starkaste. I hans fotografi *Tract House, Denver, Colorado, 1973* förräder byggnadens stumma exteriör och dess mörklagda fönster inget av dess interiör. Vår önskan att få tillträde till huset genom dess mörka fönster möter den starka kontrasten hos middagssolen. Om vi tittar runt hörnet på huset ser vi mer av det samma – förbluffande fasader som är lika blanka, och lika frustrerande för voyeuren. När Adams faktiskt fotograferar byggnadernas interiörer, som i hans bild av det klaustrofobiska träpannelklädda hörnet i ett prefab-hus, finns det inga korrelation till yttervärlden, inga öppningar genom vilka man kan undfly instängningen (till och med den välplacerade spegeln, ett potentiellt brott i de trista väggarna, reflekterar bara ännu mer paneler). Denna bild, liksom andra i Adams oeuvre, får en att tänka på en kommentar av Ed Ruscha vad gäller hans intresse för Los Angeles. Som Ruscha säger, ”för mig är Los Angeles som en serie av skyltfönstertyper, som står vertikalt mot gatan, och det är nästan som det inte fanns något bakom fasaderna. Allt är fasader här – detta är vad som är så fascinerande med hela staden... alltihop är som fasa-der...”.¹² Fasaden kan uppfattas som en arki-

tekonisk analogi till fotografiet, en genomskinglig slöja eller en skärm som anspelar på en frånvarande interiör, vilket kan förklara varför fotografin var det medium som Ruscha valde för att beskriva Los Angeles och dess urbana vardag. Det är lätt att tänka sig att alla rader av hus i Adams bilder är lika tomma som de tomma gatorna. Vi befinner oss i en värld där identiska hem fortsätter åt alla håll, orörliga och bestämda i sin repetitiva karaktär, en övergiven bakgrund för samhällets liv. Adams tog över 5000 bilder på Denvers förorter, och han valde att bosätta sig i ett prefab-hem identiskt med dem han fotograferade under de många år som krävdes för att fullborda projektet. Han var helt inne i denna miljö, men förblev ändå kritisk mot den, och hävdade: ”Jag invänder i det bestämdaste mot att sådana hus skulle kunna vara ämnade för människor att bo i”.¹³ Ändå fortsatte han att bo och arbeta under de villkor han fann så förkastliga. Då han reflekterar över en tidig upplevelse av en övergiven kolgruvestad, säger han: ”kullarna runt omkring var genomskurna av övergivna kolgruvevägar... det var briljant, tyst, fullt av spöken... det fanns något hitchcockskt över det hela.” Adams överför sin känsla av hemsökel-se till Denvers förorter. Men till skillnad från kolgruvestaden, fylld av påminnelser om dess långt tillbaka liggande förlutna, har prefab-hemmen liten eller ingen nostalgisk potential. De utbreder sig på ett jämt och likformigt sätt i landskapet och saknar den amerikanska spökstadens aura av historia, men ändå är de hemsökta. Vilka skäl det en gång må ha funnits för att flytta till förorten, så spelar de nu ingen roll. I Adams arbete förefaller fantasin om föortsutopin ha avskurits från sina rötter. Som ett kvadröjande spöke, har begäret och minnet skilts från den kropp som en gång bar upp dem. Vad Adams insåg var att förorterna själva var en yta, en spöklik framträdelse, en bild och ett index på en kulturell mytologi. Trots den ändlösa strömmen av förortens trafik (som han en gång klagade, ”bilarna slutar aldrig komma”), fortsatte Adams att skapa bilder utan människor, som om platsen själv skulle utesluta deras existens. Till och med efter all denna tid i en av 70-talets snabbast växande förorter, såg Adams fortfarande bara spöken.

Filmaren Georges Romero delar Adams morbida fascination inför förtorlsivet. I den andra delen i hans trilogi ”Living Dead”, *Dawn of the Dead* (1978), valde han ett nyligen öppnat regionalt köpcenter i det postindustriella Pittsburghs förorter som bakgrund för sin makabra fantasi.¹⁴ När Romeros rollfigurer anländer till köpcentret, har det tagits över av zombies. Men dess monster är inte som de vanliga stapelvarorna i skräckfilmer. Romeros zombies är perfekta medborgare i den amerikanska vardagligheten, de står fria från historien och sociala hämningar; de samlas helt enkelt för

att konsumera. Likt Adams prefab-hem förefaller de utvecklas spontant ur landskapet. Som Elias Canetti påminner oss om i sitt magnum opus *Massa och makt*, så är massan av döda alltid större än massan av levande.” På liknande sätt är de utvalda få som pryder magasinomslag, reklamaffischer, och som syns på TV och i film, färre än de som konsumerar dessa produkter. I Romeros fall kan man i de odöda massorna höra en genklang av det amerikanska rostbästs osynliga arbetarklass. Som han hävdade i en intervju nyligen: ”De är i grund och botten arbetarklassmonster, och de har alltid representerat förändring”.¹⁵ Utanför mediarepresentationen i masskulturen hem-söker de osedda massorna de köpcenter och generalplanssamhällen de utlämnades till.¹⁷ Det är en grundläggande instinkt som drar dem tillbaka till köpcentret: som en av Romeros rollfigurer antar, ”det var en viktig plats i deras liv”. En liknande fråga kan ställas om vad som drog invånarna i hemmen i Adams fotografier till Colorado, som till den mytiska visionen av bergen som man finner i vanliga vykort, ett minne av en bild av en plats.

Det finns en djup medvetenhet i Romeros film om funktionen hos traditionella genrer som skräck. Han säger: ”Jag tror att det finns ett intresse för skräck för att folk tycker att det är ett säkert sätt att bli skrämd på – till skillnad från att förhålla sig direkt till det som har hänt.”¹⁸ Det verkar som att den mest komplicerade relationen för Romero finns mellan media och dess funktion som kulturellt minne. Ironin är givetvis att biosalongen själv är en inventarie i det postmoderna köpcentret, helt enkelt en annan produkt som erbjuds, men, som Romero är fullt medveten om, en produkt som spelar en nyckelroll i ”zombifieringen” av sina subjekt. Dess användning som bakgrund ifrågasätter inte bara funktionen hos den senkapitalistiska vardagsarkitekturen, som bara finns till, som Rem Koolhaas en gång noterade, som en plats för konsumtion, utan också den lika avgörande roll som filmen spelar i vardagskulturens landskap och i koloniseringen av subjektiviteten.

Dessa visioner av det postapokalyptiska visar på både ett begär efter och faktiskt brott i kontinuiteten med den föregående historien. Sådana brott har funnits och kommer att fortsätta finnas, och de ger upphov till genomgripande förändringar på många fält (som i djupgående historiska trauman som Förintelsen), men de består ofta av en mångfald av dylika små brott, sammanlänkade som långa med en förkastningsspricka. Sådana störningar är uppenbara även när det sker. I boken *After the End* (1999), noterar James Berger att i fallet med en katastrof som Förintelsen, så är vår oförmåga att beskriva dess storlek något som spelas ut på nytt i varje försök att representera den.” Varje gång vi försöker ta tillbaka det förlutna eller återskapa en upplevelse, inträ-

der oundvikligen denna fundamentala separation. På samma sätt som ett jordskalv och dess efterskalv, registreras storleken hos en social störning i ackumulationen av dess effekter. Förintelsen utgör utan tvekan en djup reva i den västerländska humanistiska traditionen, en brott i upplysningens arv. Men till och med detta är bara giltigt inom ramen för upplysningstänkande: ty man kunde inte förlora hoppet om man inte trodde på våra specifikt europeiska formuleringar etiken och det politiska styret, ett samhälleligt arrangemang som lever vidare trots denna fassansfulla händelse för vilket det är ansvarigt.

Även om liknande fassansfulla händelser har ägt rum, som folkmorden som ödelade Rwanda eller Kambodja, har deras kulturella externalitet hindrat dem från att ge upphov till ett reflexivt ifrågasättande av vår egen sociala väv. Till och med den djupt problematiska amerikanska utrikespolitiken har haft liten inverkan på den amerikanska självbilden. Den apokalyptiska fantasin förefaller maskera just de händelser som kommer alltför nära för att sätta våra egna föreställningar på spel. För att förstå sådana skeenden, förefaller det lämpligt att titta på de smärre försöktingarna som föregår och efterföljer dem på olika fält, att känna igen de många små sprickorna i vårt samhälles väv. Till och med de mest vardagliga kulturföremål innehåller sådana spår, även om detta ofta kommer till uttryck i att vi inte känner igen dem, att det finns ett håll i deras form. Liksom den sen Sebald ser från sin sjukhussäng i det citat som inleder denna essä, alltså med utgångspunkt i en reva som förändrar allt i grunden, även om det materiella underlaget inte uppvisar några tecken på att något ägt rum.

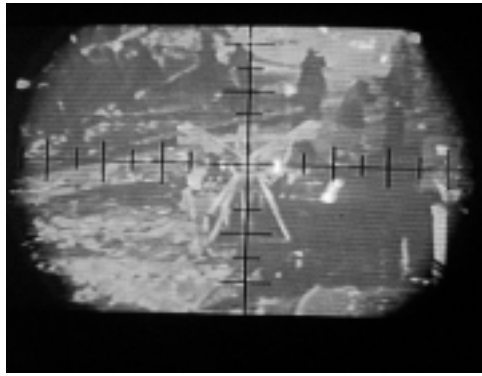
Det sena 60- och tidiga 70-talet kännetecknades av ett psykiskt skifte, även om vi inte har någon enskild term för att benämna den. Det kvarstår likväl att den urbana kulturens samhälleliga landskap och representationens mekanismer genomgick en våldsam omdefinition som samtidigt kom till uttryck i den fullständiga omstruktureringen av samtida konstnärliga praktiker och den lika fullständiga rekonstruktionen av den roll som den amerikanska staden spelade i vår självdefinition. Det är ingen tillfällighet att det politiska klimatet i den amerikanska staden genomgick en så radikal förändring samtidigt som den blev föremål för nya typer av konstnärlig undersökning, eller att fotografi och film blev det privilegierade mediet för dem som försökte omvärdera det amerikanska vardagslivet. Men denna avgörande vändning indikerar att en serie händelser gav upphov till ett före och ett efter, samverkande händelser som bröt upp det språk vi hade använt för att beskriva vårt sociala sammanhang och tvingade fram en genomgripande omvärdering av de traditionella formerna. Då medvetenheten om repre-

sensationens politik tilltog, kunde stadens invånare inte längre utgöra en acceptabel mall för att representera vad den innehöll. Denna utveckling är lätt att lokalisera i tiden och i geografin, men den låter sig inte definieras genom ett antal orsaker eller ett ursprung. Ofta, som i detta fall, måste vi låta symptomen leda oss till källan. Dessa sprickor träder fram i ekon, darrningar, och som spöklika fenomen som fyller den vanliga materiella världen med en obehaglig känsla av att något är amnorlunda, och som berör – även om ibland omärkligt – varje aspekt av erfarenheten. Detta territorium är det postapokalyptiska, där framtiden och det förlutna framträder som ett paradoxalt ändlös-ta nu. Den urspridda förorten kan vara där du bor, men ändå verka som en serie av tomma skal, och stadens hjärta kan finnas till för endast ett blinkande trafikljus.

Paradoxen när man diskuterar verk som dessa är att de varken tyst understödjer den historiska illusion och kulturella minnesförlust som associeras med den senkapitalistiska konsumtionskulturen, eller är del av en kritisk meta-operation eller ett ”avslöjande” av den inre repressiva funktionen hos den masskulturella fantasin: en fångna som vanligen reserveras för vissa typer av akademisk eller teoretisk verksamhet som inte reflekterar över sin egen roll i kulturindustrin. Detta innebär inte att rådande hyperformalistiska och apolitiska tolkningar av fotografer som Shore, Adams och deras samtida gör dem något gott, tvärtom. De osynliggjorde de specifika politiska och sociala implikationerna av att traditionella genrer (som landskapet) togs upp igen på 60- och 70-talen, och placerade istället in verken i en målerisk tradition på tryggt avstånd från tidens mer brännande frågor. Till skillnad från Atgets arkiv av Parisvyer på väg att försvinna, eller Antonionis karaktärer, isolerade i den moderna arkitekturens betongformer, kämpade dessa konstnärer i sina verk med en specifik amerikansk social anomi medan den höll på att gå på global export, och de ställde direkt frågan om bildens makt då den höll på att överta platsens makt.

Walead Beshty är konstnär och skribent verksam i Los Angeles och New York.

* Författaren vill tacka Chinnie Ding, Wesley Miller, Robert Nickas, och framförallt Eric J. Schwab, för värdefulla kommentarer och råd under skrivandet av denna essä.
¹Marshall Berges, ”Interview with Ed Ruscha”, *Los Angeles Times, Home Magazine*, March 28, 1976.
²Cit i Delores Haydens essä ”Urban Landscape History: The Sense of Place and the Politics of Space,” i Todd W. Bressi och Paul Roth, red., *Understanding Ordinary Landscapes* (New Haven: Yale University Press, 1997).
³Jean Baudrillard, *America*, övers Chris Tur-



in the afternoon sun – evoking the 1978 film *Night of the Comet*, where Haley’s comet turns the population of Los Angeles to dust. Or Shore’s image of a campsite in *Jackson Wyoming, September 2 1979*, which feels like a modern version of the infamously deserted early American colony at Roanoke, whose inhabitants left only the elliptical phrase “Gone to Croatan” on a nearby tree. In a recent conversation, Shore noted that his book *Uncommon Places* (1980), composed of images from 1973 to 1979,⁹ ended up being edited in such a way that many of the city views including people were left out. The book’s effect is a serializa-tion of this absence. As you turn each page, a new image compounds the emptiness of the one before. When one comes upon the few portraits in the book, it’s surprising to find that they demand the same type of attention as the architectural views, as though the people in front of the camera were an intersection, a building’s facade, or a strip of asphalt. They, too, seem to be waiting, poised on the edge of an occurrence like the city that surrounds them, a similar sense of piercing desolation haunting even Shore’s images of family and friends.

Bernd and Hilla Becher once likened Shore’s work to that of Eugène Atget, the canonical French photographer of pre-Haussmann Paris, whose images Walter Benjamin famously noted made its streets appear as though they were the recently evacuated scene of a crime.¹⁰ As the Bechers go on to say, Shore’s project, like that of Atget’s, was initiated on the historical cusp of radical social change, anticipating the disappearance of a certain type of urban vernacular.¹¹ In Atget’s case, this disappearance was the result of Napoleon III’s desire to modernize and control the population of Paris through the demolition of labyrinthine medieval streets and the construction of grand avenues. Shore’s project marks a similar shift of economic and social life: in this case, from the centralized urban downtown to the decentered planned communities of suburban sprawl. Just as Haussmann’s reconstruction of Paris privileged surveillance and police accessibility to ensure social order, the suburbs offered safety in the form of largely homogenous and economically stratified populations insulated from each other by an artificially imposed city plan.

Noticeably absent from Shore’s archive are expansive views of the surrounding landscape, where those who were able to would eventually relocate. It is here that Robert Adams defined the core of his project. In the photograph *Untitled (Panoramic View)*, thousands of white roofs fill the landscape as far as the eye can see, so that the tall buildings of downtown Denver appear as a mere blip on the horizon. One could imagine Shore’s image of Fort Worth looking similar, if only he had fol-lowed Adams’ lead and stepped back about

ten miles. Punctuating the landscape that inspired the long views of 19th-century photo-graphers such as Timothy O’Sullivan and Carleton Watkins are houses laid out at equal in-tervals, like rows of jewelry boxes in a depart-ment store display case. Their presence is an alien one, almost as if they had been expelled from the landscape they now obscure. Al-though the evidence of life is there – as much as a sequence of virtually identical boxes can indicate life – the inhabitants are conspicu-ously absent. Most important, the serial repe-tition of these houses is the result of the same technological infrastructure that allowed for the mass production of picture magazines and advertising. Each repeating identical box is the product of the same modernist industri-al dream that gave photography, and its nearly infinite reproducibility a decisive role in the dissemination of ideology in the 20th century. The circulation of images of attractive people living attractive lives in their attractive tract homes seduced young families who sought past the security of home ownership and an escape from the increasingly troubled urban cen-ters. In this way the circulation of the photo-graph is directly implicated within Adams’ work. His vision of an ordered wasteland of mass-produced homes is inextricably tied to the complimentary role photography played in the formation of mass subjectivity.

Often Adams’ most direct images are his most haunting. In the photograph *Tract House, Denver, Colorado, 1973*, the mute exter-ior of the building and its darkened win-dows betray nothing of its interior. Our desire to gain access to the house through its many windows is met with the harsh contrast of the noonday sun. A peek around the side of the house reveals more of the same – staggered facades present themselves as equally blank, and equally frustrating for the voyeur. When Adams does photograph inside these build-ings, as in his image of the claustrophobic wood-paneled corner of a tract home, there is no correlation to an external world, no open-ing from which to escape the enclosure (even the well-placed mirror, a potential break in the gloomy walls, only reflects more pan-eling). This image, like others in Adams’ oeuvre, calls to mind a comment made by Ed Ruscha regarding his interest in Los Angeles. As Ru-scha explained, “Los Angeles to me is like a series of storefront planes that are all vertical from the street, and it’s almost like nothing is behind the facades. It’s all facades here – that’s what intrigues me about the whole city... the façade-ness of the whole thing...”¹² The facade can be thought of as an architectu-ral analogue for the photograph, a scrim or screen that alludes to an absent interior, which might explain why photography was the medium Ruscha chose to describe the urban ver-nacular of LA. It’s easy to imagine that, like the

empty streets, the rows upon rows of houses in Adams’ images are empty as well. We find ourselves in a world of sprawling identical ho-mes, inert and resolute in their repetition, a deserted backdrop for social life.

Adams shot over 5,000 pictures of the sprawling Denver suburbs, choosing to live in a tract home identical to those he photographed for the many years that were required to com-plete his project. Fully immersed in this envi-ronment, he remained hostile to it, commen-ting “I object strenuously to such houses as places in which human beings are meant to live.”¹³ Yet he continued to live and work in the conditions he found so reprehensible. Reflec-ting on an early experience of a depopulated coal town, Adams said, “the hills around were cut by abandoned coal mining roads... it was brilliant, silent, full of *ghosts*... it had so-mething Hitchcock about it.” Adams transpo-ses this sense of hauntedness to the suburbs of Denver. But unlike the coal-mining town enshrouded in reminders of its now-distant past, the tract homes have little or no nostalgic potential. Spaced evenly through the landsca-pe, they lack the American ghost town’s aura of history, yet still they’re haunted. Whatever the reasons were to move to the suburbs, they no longer matter. In Adams’ work, the fantasy of suburban utopia seems to have been seve-red from its roots. Like a lingering ghost, desire and memory have become separated from the body that once supported them. What Adams recognized was that the suburbs themselves were a surface, an apparition, an image and in-dex of a cultural mythology. Despite the end-less flow of suburban traffic (as he once la-mented, “the cars never stop coming”), Adams continued to produce views devoid of people, as though the place itself precluded their existence. Even after all this time in one of the most rapidly expanding suburbs of the seventies, Adams still saw ghosts.

Filmmaker George Romero shared Adams’ morbid fascination with suburban life. In the second installment of his “Living Dead” tri-logy, *Dawn of the Dead* (1978), he chose a newly opened regional mall in the suburbs of postin-dustrial Pittsburgh as the next backdrop for his macabre fantasy.¹⁴ When Romero’s char-acters arrive at the mall, it has been overrun by zombies. But these monsters are not the standard fare of horror films. Romero’s zombi-es are the perfect citizens for the American vernacular, liberated from history and social constraints; they merely congregate and con-sume. Like Adams’ tract homes, they seem to develop spontaneously from the landscape. As Elias Canetti reminds us in his magnum opus *Crowds and Power* (1960), the masses of the dead always outnumber those still living.¹⁵ Similarly, the select few who grace the covers of magazines, billboards, television, and mo-vie screens are outnumbered by the unseen

who consume these products. In Romero’s case, the undead masses resonate as the invi-sible working class of the American Rust Belt. As he maintained in a recent interview, “They’re basically blue-collar monsters and they’ve always represented change.”¹⁶ Outsi-de media representations in mass culture, the unseen masses haunt the shopping malls and master plan communities, to which they were delivered.¹⁷ It is a basic instinct that draws them back to the mall: as one of Romero’s characters surmises, “This was an important place in their lives.” A similar question might arise about what drew the inhabitants of the homes in Adams’ photographs to Colorado, as if to the mythical visions of mountains found in common postcards, a memory of an image of a place.

There is a deep awareness in Romero’s film of the function of traditional genres like hor-ror. As he states, “I find there is an interest in horror because people think it’s a safe way to be made afraid – as opposed to relating directly to what has happened.”¹⁸ For Romero, it seems, the most complicated relationship is that between media and its function as cultu-ral memory. The irony, of course, is that the movie theater is itself a fixture of the postmo-dern mall, just another product it offers, but, as Romero is fully aware, one that plays a key role in the “zombification” of its subjects. Its use as a backdrop not only questions the ef-fect of a late-capitalist vernacular architectu-re that exists, as Rem Koolhaas once noted, exclusively as the location of consumption, but also the equally key role that cinema plays in the landscape of commodity culture and the colonization of subjectivity.

These visions of the postapocalyptic mark both the desire for and an actual break in con-tinuity with preceding history. While there have been and continue to be such breaks, which constitute a massive redefinition across a multiple set of fields (as in far-re-aching historical traumas such as the Ho-locaust), they often consist of a multiplicity of these minor breaks, which open up along a fault line. Such disruptions are evident even in the minute. In his book *After the End* (1999), James Berger comments that with a cata-strophe like the Holocaust, the inability to de-scribe its magnitude is replayed within every attempt at representation.” Every time we at-tempt to reclaim a past or re-create an experi-ence, this fundamental separation inevitably occurs. Like earthquakes and their af-tershocks, the magnitude of the social distur-bance is registered as an accumulation of ef-fects. Certainly the Holocaust constitutes a deep tear in the Western humanist tradition, a rupture in the lineage of the Enlightenment. But even this holds only within the context of Enlightenment thought: for one could not lose hope if one didn’t believe in our distinctly Eu-

ner (New York: Verso, 1989), 123 (*Amerika*, övers Johan Öberg [Göteborg: Korpen, 1990]).⁴Ibid. 48.

⁵ *Stephen Shore: Photographs 1973–1993* (Munich: Schirmer/Mosel, 1995), 35.

⁶ Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1984), 98.

⁷ Ibid. 98

⁸ *Public Relations*, katalog., introduktion av Tod Papageorge (New York: Museum of Modern Art; distribuerad av New York Graphic Society, 1977), 13.

⁹ *American Surface* (1999), bestod av bilder som tagits under hans första resa genom USA 1972.

¹⁰ Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), övers Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, i Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, eds., *Walter Benjamin/Selected Writings* vol. 2 *1927–1934* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1999) ("Liten fotografi-historia", övers C-H Wijkmark, i *Bild och dialektik* [Staffanstorp: Cavefors, 1969]).

¹¹ Bernd and Hilla Becher i samtal med Heinz Leisbrock, övers Michael Robertson, i Heinz Leisbrock, red., *Stephen Shore: Photographs 1973–1993* (Munich: Schirmer/Mosel, 1995).

¹² Edward Ruscha, "L.A. Suggested by the Art of Ed Ruscha", i Alexandra Schwartz, red., *Leave Any Information at the Signal: Writing, Interviews, Bits, Pages* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002).

¹³ Carol Di Grappa, red., "Excerpts from a conversation with Robert Adams", i *Landscape: Theory* (New York: Lustrum Press, 1980).

¹⁴ Man kan notera att hans första film, *Night of the Living Dead* (1968), använde en övergiven bondgård som scen för de dödas återkomst. Både filmerna spelades in strax utanför Pittsburgh och man kan föreställa sig att den gamla bondgården under tiden mellan filmerna hade ersätts av prefab-hem och regionala köpcentra.

¹⁵ Elias Canetti, *Crowds and Power*, övers. Carol Stewart (New York: Noonday Press, 1962), 63 (*Massa och makt*, övers Paul Frisch [Stockholm: Forum, 1985]).

¹⁶ Richard Porton, "Blue Collar Monsters: An Interview with George Romero", *Filmhäftet* 119, 2002.

¹⁷ Det är passande att på samma sätt som det regionala köpcentret ersatte traditionella urbana centra vid tiden då *Dawn of the Dead* filmades, så håller nu det regionala köpcentret på att försvinna. Över hela USA är allt fler köpcentra som det i Romeros film antingen tomma eller nära döden.

¹⁸ Porton, Richard, "Blue Collar Monsters: An Interview with George Romero".

¹⁹ James Berger, *After the End: Representations of the Apocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 62.

Santiago Sierra: Konstnären som arbetsgivare

Av Kim West

Den spanska paviljongen är korthugget våldsam. Konstnären Santiago Sierra – född i Madrid, sedan -95 bosatt i Mexico City – har spärrat dess entré med en kompakt mur, och täckt över "España" med svart plast och tejp. Han har ordnat så att inga andra än spanska medborgare släpps in i utställningsrummet: de får gå in genom bakvägen och måste uppvisa giltigt pass. Gränspoliser vaktar ingången.

Det är i Venedig 2003 jag första gången ser ett verk av Sierra, och effekten är kraftfull. Han är inte subtil. Till en början uppfattar jag hans tilltag som enkelt, på gränsen till banalt. De nationella paviljongerna i Venedigbiennalens Giardini bygger på två saker: prestige och representation. Curatorn, och sedan konstnären, som i allmänhet väljs med hänsyn till sina nationaliteter, får (1) exklusiva och åtråvärda uppdrag. Och de förväntas, om än indirekt genom att göra en bra utställning, (2) företräda och ge glans åt sitt värmland. Sierra har följaktligen (1) gjort utställningsrummet i princip omöjligt att komma in i, och (2) vid den enda entrén installerat en gränskontroll värdig en fasciststat. En något lättillgänglig satir över den nationella paviljongens institutionella apparatur? En utställning vars värde ligger i att den blottlägger de exklusionsmekanismer som ligger till grund för paviljongens funktion? Ja. Men det räcker inte.

Skam

Jag är en minimalist med skuldkomplex.

Santiago Sierra

Vi upplever inte bara skammen över att vara en människa i den form av extrema situationer som Primo Levi har beskrivit, vi känner den också i mer obetydliga sammanhang, inför den låghet och vulgaritet som kännetecknar tillvaron i demokratierna, inför de marknadsanpassade livsstilar och tankesätt som breder ut sig, inför vår tids värden, ideal och åsikter. Övårdigheten i våra levnadsvillkor framträder från insidan. Vi upplever inte att vi befinner oss utanför vår tid, tvärtom upphör vi inte att göra skamliga kompromiser med den. Denna känsla av skam är ett av filosofins kraftfullaste motiv. Vi bär ingen skuld för offrens situation, men vi har en skyldighet inför dem.

Deleuze och Guattari, *Vad är filosofi?*

Om man ser bakåt i Sierras produktion framträder skammen som ett ledmotiv. Sedan 1990 har han arrangerat aktioner som bygger

på det systematiska förolämpandet av alla inblandade: medverkande såväl som betraktare. På El Gallo Arte Contemporáneo i Salamanca i Spanien i december 2000 genomför han för tredje gången i ordningen ett verk som bygger på att utblottade människor accepterar att låta sig tatueras mot ersättning. Hans beskrivning av verket, som helt enkelt heter *160 cm line tattooed on four people*, är nyktert saklig: "Four prostitutes addicted to heroin were hired for the price of a shot of heroin to give their consent to be tattooed. Normally they charge 2.000 or 3.000 pesetas, between 15 and 17 dollars, for fellatio, while the price of a shot of heroin is around 12.000 pesetas, about 67 dollars."

Vid ett annat tillfälle, på Galerie Peter Kilchmann i Zürich april 2001, genomför han verket *Object measuring 600x57x52 cm constructed to be held horizontally to a wall*. Beskrivning- en lyder:



Ovan / Above:
Den igenmurade entrén till Spaniens paviljong, Venedigbiennalen, 2003
The sealed entrance to the Spanish pavillion at the Venice Biennial, 2003

Nedan vänster / Below left:
Group of Persons Facing a Wall and Person Facing Into a Corner
Lisson Gallery, UK, October 2002

Nedan höger / Below right:
Object Measuring 600x57x52 cm Constructed To Be Held Horizontally To a Wall
Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Switzerland, April 2001

⁹ *American Surfaces*, published in 1999, consisted of pictures that arose from his first cross-country trip in 1972.

¹⁰ Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, in Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, eds., *Walter Benjamin/Selected Writings* vol. 2 *1927–1934* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1999).

¹¹ Bernd and Hilla Becher in conversation with Heinz Leisbrock, trans. Michael Robertson, in Heinz Leisbrock, ed., *Stephen Shore: Photographs 1973–1993* (Munich: Schirmer/Mosel, 1995).

¹² Edward Ruscha, "L.A. Suggested by the Art of Ed Ruscha," in Alexandra Schwartz, ed., *Leave Any Information at the Signal: Writing, Interviews, Bits, Pages* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002).

¹³ Carol Di Grappa, ed., "Excerpts from a conversation with Robert Adams," in *Landscape: Theory* (New York: Lustrum Press, 1980).

¹⁴Notably, his first film, *Night of the Living Dead* (1968), used a deserted farmhouse as the stage for the return of the dead. Both films were shot just outside of Pittsburgh, and one could imagine that, in the time between the films, the aging farmhouse was one of many replaced by cookie-cutter tract homes and regional malls.

¹⁵ Elias Canetti, *Crowds and Power*, trans. Carol Stewart (New York: Noonday Press, 1962), p. 63.

¹⁶ Richard Porton, "Blue Collar Monsters: An Interview with George Romero", *Filmhäftet* 119, 2002.

¹⁷ It is fitting that just as the regional mall was displacing the traditional urban centers at the time of filming *Dawn of the Dead*, currently the regional mall is in the process of disappearance. Across the country, an increasing number of malls like the one in Romero's film are either empty or near death.

¹⁸ Porton, Richard, "Blue Collar Monsters: An Interview with George Romero."

¹⁹ James Berger, *After the End: Representations of the Apocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 62.

Santiago Sierra: The Artist as Employer

By Kim West

The Spanish pavilion exudes violence. The artist Santiago Sierra – born in Madrid, based in Mexico City since '95 – has sealed its entrance with a solid wall, and covered "España" with black plastic and tape. He has arranged so

that only Spanish citizens are admitted into the exhibition space: they have to enter through the back and must show a valid passport. Border police guard the door.

It is in Venice in 2003 that I see a work by Sierra for the first time, and the effect is powerful. He is not subtle. Initially, his stunt appears simple, almost banal. Two things underlie the function of the national pavilions at the Venice Biennial: prestige and representation. The curators, and then the artists, generally chosen with respect to their nationalities, (1) get exclusive and attractive commissions. And they are expected, even if indirectly by making a good exhibition, (2) to represent and give glory to their host country. Consequently, Sierra has (1) made the exhibition space in principle impossible to access, and (2) installed a border control worthy of a fascist state at the only entrance. A somewhat simplistic satire of the national pavilion's institutional apparatus? An exhibition whose value lies in exposing the mechanisms of exclusion that ground the function of the pavilion?

Yes. But that is not enough.

Shame

I am a minimalist with a guilt complex.

Santiago Sierra

[It is not] only in the extreme situations described by Primo Levi that we experience the shame of being human. We also experience it in insignificant conditions, before the meanness and vulgarity that haunts democracies, before the propagation of these modes of existence and of thought-for-the-market, and before the values, ideals, and opinions of our time. The ignominy of the possibilities of life we are offered appears from within. We do not feel ourselves outside of our time but continue to undergo shameful compromises with it. This feeling of shame is one of philosophy's most powerful motifs. We are not responsible for the victims but responsible before them.

Deleuze and Guattari, *What Is philosophy?*

Looking back over Sierra's production, shame appears as a leitmotif. Since 1990, he has arranged actions built on systematically insulting everyone involved: participants as well as spectators. At El Gallo Arte Contemporáneo in Salamanca, Spain in December 2000, he executes, for the third time in a row, a work built on the idea of having destitute people accept to be tattooed for money. His description of the work, simply called *160 cm line tattooed on four people*, has a sober frankness: "Four prostitutes addicted to heroin were hired for the price of a shot of heroin to give their consent to be tattooed. Normally they charge 2.000 or 3.000 pesetas, between 15 and 17 dollars, for fellatio, while the price of a shot of heroin is around 12.000 pesetas, about 67 dollars."



On another occasion, at Galerie Peter Kilchmann in Zürich, April 2001, he shows the work *Object measuring 600x57x52 cm constructed to be held horizontally to a wall*. The description states:

An object made of material like wood and asphalt was lifted horizontally. One end rested on a wooden socket on the wall of the gallery, the other end was supported by four workers – two workers at a time. They were paid 20 Swiss Francs per hour, about 12 dollars, during the opening of the show. Political exiles from different countries were asked for this work, having been contacted directly through the local authorities. The laws in this country do not allow exiles to work but the authorities are fairly permissive in this matter. The authorities are given permission to pick possible jobs for political exiles.

These are two in a long series of similar works, all based on employing people for

An object made of material like wood and asphalt was lifted horizontally. One end rested on a wooden socket on the wall of the gallery, the other end was supported by four workers – two workers at a time. They were paid 20 Swiss Francs per hour, about 12 dollars, during the opening of the show. Political exiles from different countries were asked for this work, having been contacted directly through the local authorities. The laws in this country do not allow exiles to work but the authorities are fairly permissive in this matter. The authorities are given permission to pick possible jobs for political exiles.

Det här är två ur en lång serie liknande aktioner, som alla bygger på att Sierra anställer människor för att utföra meningslösa eller förnedrande handlingar. Vissa omständigheter är värda att notera. Sierra söker sina medverkande bland de mest utsatta i det samhälle han befinner sig i – men de accepterar alla fri-

villigt hans villkor. Den ersättning som utgår är i allmänhet något högre än den minimilön de vanligtvis betalas. Och Sierra tycks ofta utforma aktionerna med tanke på den specifika politiska situationen i den region där han ställer ut. (T.ex. låter han under en utställning i Barcelona 2001 stänga in en grupp immigranter i lastutrymmet i en båt som färdas fram och tillbaka i hamnen några timmar. "The event", kommenterar han, "took place within the framework of constant sit-ins against Spanish immigration laws which the city's immigrant workers were staging.")

Jag tror att man på ett plan måste godta dessa verks enkelhet. De utgör en mycket direkt politisk kritik. Sierra själv intar en känslig position: hans konstnärskap består till stor del av verk som förtjänar att avskys. Men om man avskyr dem bör man också avsky det samhällsliga tillstånd som leder till att hans medverkande faktiskt väljer att delta. Allt annat är

hyckleri. Det är trots allt en mycket vardaglig form av förnedring han ställer ut. Med Sierra blir konstnären en arbetsgivare. Vad han visar är arbetets mekanik och de ovärdiga levnadsvillkoren i det samtida kapitalistiska samhällets lägsta kretsar.

Skillnaden är förstås att det arbete han visar är fullkomligt ändamålslost. Sierra anställer inte arbetarna för att bära en bjälke från en lastplats till ett bygge, utan för att hålla upp den i luften och inget mer – och häri ligger provokationen. Det är ändamålslösheten som gör både att *Object measuring 600x57x52...* kan

förstås som ett konstverk i en ganska klassisk bemärkelse, och att det kan ha ett värde som social och politisk kritik på ungefär samma sätt som en arbetarroman från 40-talet. Skulle inte ett verk som detta helt förlora sin verkan utanför en intakt traditionell konstnärlig institution? Samtidigt sker en drastisk avneutralisering. Provokationen består i att vad vi ser



ra exposes himself clearly: his oeuvre consists to a large extent of works that deserve to be detested. But if one hates them, one should also hate the social conditions that make his collaborators actually choose to participate. Everything else is hypocrisy. In spite of everything, it is a very ordinary form of degradation he exhibits. With Sierra, the artist becomes an employer. What he shows is the mechanics of work and the abject living conditions within contemporary capitalist society's lowest rungs.

Of course, the difference is that the labour he shows in his works is completely pointless. Sierra does not hire the workers to carry a slab from a loading zone to a construction site, but to hold it in the air and nothing more – and therein lies the provocation. It is the pointlessness that both makes it possible to understand *Object measuring 600x57x52...* as an artwork in a fairly classical sense, and that gives

it a value as social and political critique in about the same way as a worker novel from the 40s. Would a work like this not lose its effect completely outside of an intact traditional artistic institution? At the same time, a drastic deneutralization occurs. The provocation consists in that what we see is not a testimonial of the degradation Sierra's work is treating – rather, we are ourselves made witnesses to an ongoing act of degradation. There is no neutral position to take, and our sense of shame does not only come from our realization that we uphold a world where contempt for humanity has been systematized, it also springs from our recognition that we, *here and now, in the gallery*, belong to those who support the function of the institution in which the degradation that takes place *before our eyes* can become legitimate. Sierra activates an aggressive political game within a traditional aesthetical framework.

inte är ett vittnesmål om den förnedring Sierras verk behandlar – vi blir själva vittnen till en pågående akt av förnedring. Det finns ingen neutral position att inta, och vår känsla av skam bygger inte bara på att vi inser att vi upp-rättthåller en värld som har sett människoför-akten i system, den bygger också på att vi inser att vi, *här och nu*, i *galleriet*, tillhör dem som uppbär funktionen av den institution där den förnedring som pågår *inför våra ögon* kan bli legitim. Sierra aktiverar ett aggressivt politiskt spel inom ett traditionellt estetiskt ramverk.

I en essä om Sierra i den spanska konsttid-skriften *Exit* (12/2003) talar Fernando Castro Flórez om kopplingen mellan Sierras verk och den minimalistiska traditionen. Om minimalismen inom måleriet sprängde det klassiska konstverkets slutna interiöritet och i anslutning till den moderna skulpturens utveckling istället aktiverar hela det omgivande rummet och den betraktandes kropp, så kan, påpekar Castro Flórez, Sierras verk uppfattas som en ytterligare utvidgning: mot arbetets politiska verklighet. ”Sierra’s projects demonstrate what is *behind* and *before specific minimalist objects*, putting work into the limelight as something that is not abstract but rather a *concrete* repressive reality.” (s. 62)

Castro Flórez ser här tатуeringsaktionerna som särskilt signifikanta. Det finns ett tydligt formalistiskt och metodiskt element i ett verk som *160 cm line tattooed on four people*, som åkallar minimalismens draging till det redu-cerade och geometriskta. En närmast mate-matisk precision styr själva handlingen – den linje som dras i de medverkandes kött är först och främst 160 cm, *sedan* råkar den sträcka sig över fyra kvinnors ryggar – men återkom-mer också i den kallt konstaterande redogö-relsen (som är central för verket) av tjänster-nas pris. Det handlar dels om estetik, om att Sierras verk har en stil som är intrycket av dem kraftfullt (macho) och än mer skonings-löst drabbande. Man kan också säga att mini-malismen förvandlade betraktaren från ett öga som beskådade vackra former till en kropp som rörde sig i en geometrisk rymd, och att det hos Sierra sker en förvandling till: be-traktaren utrustas med ett politiskt begär och med förmågan att bli affekterad, och hon rör sig i det konkreta och vardagliga arbetets verklighet.

Är detta ett sätt att se skammen som en in-tegrerad del av Sierras verk? Vid ett par tillfäl-len tycks han vilja låta sina aktioner bli meta-forer för sin konstnärliga praktik i allmänhet. I oktober 2002 genomför Sierra på Lisson Galle-ry i London verket *Group of persons facing the wall and person facing into a corner*. Han för-klarar: ”Every day, for three weeks, an hour a day, a total of seven persons carried out the job. They were hired through a Christian orga-nization that proselytizes its beliefs among London’s urban underclass.” Det finns ett

skrämmande lugn, en hotfull skönhet, i bilder-na från dokumentationen av denna aktion. Scenen är enkel: de medverkande är ställda i skamvrån, de ser ner i marken med ryggen åt utställningsrummet. De är betalda för att vara där, utställda som objekt för besökarnas nyfikenhet. Detta är det enda syftet med de-ras närvaro. Och den skam de är anställda för att iscensätta blir också besökarens verkliga skam över att befinna sig i den säkra positi-onen av subjekt inför detta förnedrande skåde-spel. De medverkande står där för betrakta-rens skull, betraktaren är en lika väsentlig be-tingelse för existensen av denna scen som publiken är för teaterpjäsen. Samtidigt har ges-ten andra konnotationer. De medverkande vänder ryggen åt utställningens besökare, som de stumt stolta protestanterna vid en po-litisk manifestation. Det är en akt av tyst mot-stånd, som förvägrar betraktaren all tillgång och insyn.

Inländer Raus

Är skam detsamma som dåligt samvete? Är det en rent negativ och hämmande erfaren-het, eller kan den vara produktiv? Man kan konstatera att kritiken i Sierras verk är imma-nent. De ställer inte upp någon utopi, något transcendent alternativ till den värld de kriti-serar. Men jag tror inte att de för den skull måste uppfattas som rent destruktiva: det finns en starkt decentraliserande, rubbande kraft i flera av hans aktioner. När Deleuze och Guattari i *Vad är filosofi?* har diskuterat skam-men som ”ett av filosofins kraftfullaste mo-tiv”, och förkunnat att vi inte bär någon ”skuld för offrens situation” men ”har en skyldighet inför dem”, så fortsätter de: ”Och det finns in-get annat sätt att undfly detta vidriga tillstånd än att göra som djuren (grymta, gräva, skratta, förvridas): själva tänkandet liknar ibland ett döende djur mer än en levande människa, även om hon är demokrat”. Det här låter som ett måttligt hjälpsamt tips, men man bör för-stå det som att den ”skam över att vara en människa” de talar om bara kan bemötas med ett annanblivande, en sorts flykt från det mänskliga som sådant: en generell exodus.

När Sierra i ett annat av de verk som fram-står som en sorts metaforer för hans verk-samhet – *Banner held outside the entrance to an art fair*, genomfört i Basel i juni 2001 – an-ställer en grupp turkiska immigranter för att hålla upp en banderoll med texten ”Inländer Raus”, ”Ut med de infödda”, framför konst-mässans entré, så kan det likna en platt pro-vokation. Men det går att läsa denna omvända rasism, denna aggressiva upmaning till landsflykt, som en ärlig redogörelse för hans avsikter. Vid hjärtat av Santiago Sierras verk finns ett våldsamt krav på motstånd. *Banner held outside...* är på sätt och vis banalt i sin tydlighet: immigranterna ges en mycket ut-satt position i situationen – inte minst med

tanke på det budskap de är anlitade för att fö-reträda – för att beröra betraktarna och hota deras trygghet, deras neutralitet, deras status som apolitiska åskådare av ett konstnärligt skådespel – ett skådespel som i det här fallet består av Sierras verk, men också av den konstmässa i vars sammanhang han ingår och vars invigningsfest han förgyller. Sierra place-rar sig mitt i institutionen för att låta skammen framträda från insidan. Och banderollens meddelande kunde inte vara mer direkt: eva-kuera denna institution, överge detta land.

Trots att *Banner held outside...* kan framstå som förenklat i sin bokstavlighet, så tror jag att det följer ett mönster som återkommer även i Sierras mindre uppenbara verk. De ak-tioner som i kraft av sina mer framträdande minimalistiska drag stiuerar sig tydligare i en konsthistorisk och därmed institutionell kon-text, och där, med ibland rätt drastiska medel, för in arbetets politiska verklighet, tjänar ock-så till att producera ett affekterat tillstånd hos betraktaren, ett tillstånd som radikalt under-känner hennes trygghet och neutralitet. Om Sierras aktioner framkallar en känsla av skam så är det inte för att bestraffa någon, utan med hopp om att känslan av skam ska kunna frigö-ra ett annat begär, som förnekar den ordning som dessa aktioner själva exemplifierar, och leder ut ur de institutioner som upprätthåller den.

Det är i detta sammanhang man måste för-stå Sierras avspärrningsverk. När Lisson Galle-ry bjuder in Sierra för att göra öppningsut-ställningen i deras nya lokaler, så väljer han med suverän arrogans helt enkelt att försegla galleriet med hjälp av stora plåtar, och hålla det stängt under hela utställningsperioden (*Space closed off by corrugated metal*, sep-tember 2002). Dialektiken kan inte bli tydliga-re: han välkomnas att ställa ut av en prestige-fylld institution, och han accepterar och be-kräftar därmed dess ordning, men bara för att kunna genomföra en manifestation som helt omöjliggör dess funktion. Vilket förmodligen är precis vad galleriet förväntade sig. Histori-en om Sierras framgång har en del märkliga vändningar.

Vid den spanska paviljongen i Venedig upp-repar Sierra denna manifestation, men lägger också till några moment. Av dokumentatio-nen får vi veta att en slags icke-offentlig per-formance har utförts inuti utställningslokalen: den första maj, ungefär en månad innan bien-nalens öppning, har en ensam kvinna i en tim-me suttit i ett hörn på golvet, iförd en svart strut. Denna suggestiva rit, som äger rum på arbetardagen och än en gång visar en gestalt förpassad till skamvrån, följs sedan, när ut-ställningarna har öppnat, upp med dessa in-grepp i paviljongens struktur, som tycks de-monstrera de exklusionsmekanismer som lig-ger till grund för dess funktion. Huvudentrén är igenmurad, ”España” är täckt med svart

plast och tejp, och en passkontroll har instal-lerats vid bakdörren, där endast spanska medborgare släpps in. Verket är ännu en framställning med det ovärdiga arbetet och framför allt skammen som ledande teman: skammen över att vara spansk, skammen över att tillhöra denna ordning. Det är svårt att tänka sig en mindre patriotisk utställning. Den spanske besökare som tvingas rota fram sitt pass och inför den grupp av förorättade bien-nalgäster som inte har de rätta papperen til-låts passera poliskontrollen, kliver in i ett re-presentationsbygge som har förvägrats alla tecken på nationell stolthet. Den spanska pa-viljongens fasad verkar ha fått Sierra att tappa tålmodet: avspärrningen och övertäckning-er är utförda med föraktfullt hafsig brutalitet. Den som fortfarande vill göra anspråk på sin nationella tillhörighet får ha sina identi-tetshandlingar redo, gå till den bakre ingång-*en*, och ta steget in i detta rum med nedböjt huvud.

Innovativ politik i den vita kuben?

Av Power Ekroth

Den unga flickan i svart hellång slöja sätter på en kassettbandspelare som spelar upp Brit-ney Spears första hit ”Hit me baby one more time” och börjar vicka på höfterna. Först tror man att hon kanske ska låtsas vara en av de beslöjade magdanserskorna i högklackat som finns på de sämre barerna i downtown Kairo, men den villfarelsen försvinner så fort hon tar fram sin ”mikrofon”: ett automatvapen i plast. Hon sjunger med en späd och osäker röst som knappt överröstar bandspelaren, hennes in-tonation är dock desto hårdare. Den unga flickan ställer ut med sitt performanceverk under Brittiskt flagg på den 9-e internationella biennalen i Kairo december 2003. Hon är utbil-dad i Bristol och äger enligt ryktet dubbla pass, som så många andra från Egypten, och var speciellt inbjuden till biennalen. Hon stäl-lde också ut ett annat verk, ett ”Rescue-kit” från Förenta Nationerna som hon lagt ner di-verse amerikanska ikoner i, såsom en McDo-naldspåse osv., vilket hon presenterade till-sammans med ett illa stavat brev till Kofi An-nan till vilken hon sänt en replik av verket, där hon förklarar det. Hon ställer en fråga till An-nan och ber honom säga vad han tycker om hennes verk. Man kan säga vad man vill om den konstnärliga kvalitén i hennes verk, men det undgår ingen att hon är förbannad och att hon är politiskt engagerad.

Samma dag jag landat i u-landet Egypten och blivit hämtad i limousin till min suite på det femstjärniga hotellet i Kairo ser jag på



Spanish pavilion seems to have made Sierra lose his patience: the blocking and the cover-ing are made with a disdainfully careless bru-tality. The person that still wants to claim his nationality must have his identification docu-ments at hand, go to the back, and take the steps into this room with downcast eyes.

English translation by Jeff Kinkle.

Creative Politics in the White Cube?

By Power Ekroth

The young girl in the black, full-length veil pushes the button on the tape recorder, Brit-ney Spears’ hit song, ”Hit Me Baby One More Time” is heard, and the girl starts dancing. At first you might think that the idea is that she’s pretending to be one of the veiled belly dan-cers in high heels who perform in the tacky bars in downtown Cairo, but this notion is van-quished as soon as she starts singing into her ”microphone”: a plastic automatic rifle. She sings with a fragile, uncertain voice that can hardly be heard over the tape recorder, but her intonation is tough. The young girl is ex-hibiting the performance piece as an artist from the UK at the 9th international Biennial of Cai-ro, December 2003. She was educated in Bri-stol, and, according to rumor, has dual citizen-ship, as so many other Egyptians do, and she received a special invitation to the biennial. Next to her is an additional work she was ex-hibiting: a ”Rescue Kit” from the United Nations in which she put different American icons, like a hamburger bag from McDonalds, and so on. She sent a replica of the work to Kofi Annan, asking him what he thought of it. The work was presented at the Biennial with a copy of the poorly spelled letter. One can argue about the artistic quality of her work, but she is un-deniably pissed off and politically engaged.

The very same day that I arrive at this Third World country, having been transported by a limo to my suite at the five star hotel in Cairo I’ll be staying at, I can see on CNN that the re-solution was passed by the UN against the wall that Israel is building against the Palesti-nians. The next feature is about the increase of anti-Arabism in the USA, and in another part of the town peace talks among the Pa-lestinian factions ended without any agree-ments. It is obvious how every truth is colored. Against this backdrop, a large art biennial will open in Cairo, and I’m invited as an internation-al representative in the jury who will decide who of a total of 220 artists from 55 countries deserve prizes. The invited ”art experts” are from Italy, the Czech Republic, Belgium, Nige-

CNN att FN antagit en resolution mot den mur som Israel bygger mot Palestinierna. Nästa in-slag behandlar den ökade anti-arabismen i USA och i en annan del av staden bryter för-handlingarna mellan de många olika pa-lestinska grupperingarna samman. Det är up-penbart hur allt är genomsyrat av olika nyan-ser av sanningen. Mot denna fond skulle en stor konstbiennal öppna i Kairo, och jag är in-bjuden som internationell representant i den jury som skall bedöma vilka av de totalt 220 konstnärer från 55 länder som förtjänar pris. Vi ”konstexperter” som tillkallats kommer från Italien, Tjeckien, Belgien, Nigeria, Sverige och två representanter från Egypten. Den ni-gerianiske deltagaren som skulle varit ordför-ande dyker inte upp och ersätts med en egyptisk. Egypten har alltså från början två röster, men vid en jämn röstning kommer ord-förandes röst att väga som två, vilket innebär att Egypten vid jämn röstning kommer att ha tre röster. Dagen innan öppningen tillfångatas Saddam.

Att ha vuxit upp i ett så pass tryggt land som Sverige, vars utrikespolitiska ståndpunkt varit ”förståelse”, ”medling” och ”välvilja”, där re-geringens ledord varit ”vård, skola, omsorg”, som vi varit ”bäst i världen” på, har skapat en distans hos oss svenskar. Det är en distans till andras hårda verklighet, men även till vår egen verklighet, som minsann inte alltid har levt upp till ett ”bäst i världen”, och sannerli-gen inte gör det nu. Det har skapat en distans till krig, fattigdom och allt annat elände som inte funnits i vår bakgård på länge. Vi lever i en exklusiv bubbla av politisk korrekthet, vilket ju är ett fantastiskt privilegium, men som kanske inte alltid är så nyttigt för oss. Vår nai-vitet och den slags självgodhet vi lagt oss till med, gör oss till en utmärkt måltavla för just den sortens sandlåderetorik som den israelis-ke ambassadören Zvi Mazel ägnade sig åt på Historiska Museet vid öppningen av utställ-ningen Making Differences då han uppsätli-gen vandaliserade ett konstverk. Huruvida han var på uppdrag av sin regering eller inte, liksom en bricka i ett internationellt spel på hösta nivå kan man bara spekulera i, men en sak är säker –han lyfte konstverket till en poli-tiskt hög nivå. När han tillät sig själv att ha tolkningsföreträde för konstverket, och desu-tom tog sig friheten att förstöra det, utförde han en politisk handling han fann att situa-tionen krävde. I och med denna handling tog han sig rättigheten att censurera, och därmed – i den Israeliska statens namn – hindra det fria ordet.

I vår naiva värld tar vi vissa saker för själv-skrivna, till exempel yttrandefrihet, möjlighe-ten att kritisera statsmakten via medier och att våra åsikter i bästa fall blir hörda och bemöts med respekt. Att Sverige var en av de allra bäs-ta fonderna för att utöva denna sandlådsreto-rik, att försöka peka ut en grov form av antise-

mitism i till och med det mest ”välvilliga och to-leranta” samhälle som Sverige, blir lättare att förstå i ett sådant perspektiv. Att tala om ”för-soning”, ”medling” och ”förståelse” – att för-söka vara kompis med alla – blir en krigsför-klaring eftersom ”ni antingen är med oss eller mot oss”, för att använda Bushs retorik.

Utställningshallarna som huserar Biennalen i Kairo är fullproppade med konst, de proviso-riska väggarna sluttar betänkligt, konstverken hänger snett och ibland har de gått sönder i transporten men inte reparerats. Biennalens övergripande tema, eller ”manifest” som det kallas, är mycket politiskt och är en protest mot krigets vansinne. Det handlar om ett hopp om att konstens och mytologins kraft kan hjäl-pa till att bekämpa krig och globaliseringens försök att med vetenskap och datakraft (!) ma-nipulera världens fantasi. Men man vill också förhindra manipulation av människans krop-par. Ett direkt citat ur manifestet lyder ”We want to rescue wombs from the onslaught of stored sperms” De flesta deltagande konstnä-rer kommer från Mellanöstern, men eftersom det finns en klausul i biennalens stadgar om att inga ockuperande makter kan få ställa ut är inte Israel representerat. Att Paul Pfeiffer från USA likväl kan få ställa ut kan tyckas märkligt mot denna bakgrund. Paul Pfeiffers videos till-hör de absolut mest välinstallerade och välpresenterade ”paviljongerna” i Biennalen, och hans videofilmer är snygga Det är lätt att favorisera Pfeiffer eftersom inget annat egentligen liknar den konst jag vanligtvis bruk-ar intressera mig för, den konst som cirkule-rar på museer, konsthallar och gallerier i väst-världen. Eller för att korrigera mig själv, myck-et av det som hänger på väggarna med ur-sprung från Mellanöstern har faktiskt stora likheter med ”västkonst”, men då av typen ex-pressionistiskt, impressionistiskt eller ab-strakt måleri och skulptur som inte längre är gångbar inom det system jag själv intresserar mig för.

Argentina, Colombia, Dominikanska repu-bliken, Kroatien, Syrien, Oman, Rumänien, Po-len, Ungern, Kuwait, Portugal, Brasilien, Bos-nien, Mexiko, Italien, Vitryssland, Qatar, Dan-mark, Mauritius... Många länder i ”periferin” är representerade i Kairo, och det är inte många namn som jag sett tidigare – i ärlighe-tens namn är det nog bara Pfeiffers verk jag sett tidigare och kommit ihåg. Med hela globa-liseringsdebatten om hur konstvärlden har in-kluderat även de mest perifera platser i det konstsystem med axlar som London, New York och Paris i bakhuvudet kan man konsta-tera att det mesta av det bara är politiskt kor-rekt pladder, måhända önsketänkande, men likväl *pladder*. Att låtsas vara konstexpert i det här sammanhanget känns rätt fånigt och jag skäms lite över min egen bakgrund och okun-skap. Den oerhörda uppassning och uppvakt-ning jag får av representanter från kulturmini-

In an essay on Sierra in the Spanish art ma-gazine *Exit* (12/2003), Fernando Castro Flórez talks about the connection between Sierra’s work and the minimalist tradition. If minima-lism within painting destroyed the closed in-teriority of the classical artwork, and, in con-nection to the development of modern sculp-ture, instead activates the surrounding room and the spectator’s body, then, Castro Flórez points out, Sierra’s work can be seen as insti-gating a further expansion: towards the politi-cal reality of labour. ”Sierra’s projects demon-strate what is *behind* and *before specific mi-nimalist objects*, putting work into the lime-light as something that is not abstract but rather a *concrete* repressive reality.”

Here, Castro Flórez sees the tattooing ac-tions as especially significant. There is a distinct formalistic and methodological ele-ment in a work such as *160 cm line tattooed on four people*, which recalls minimalism’s at-traction to the reduced and geometrical. An almost mathematical precision guides the ac-tion itself – the line drawn in the flesh of the participants is primarily 160 cm, *then* it hap-pens to stretch across the backs of four wo-men – but also returns in the cold matter-of-fact account (central for the piece) of the price of the services. It is partly about aesthetics, about the fact that Sierra’s works have a style that makes their impression powerful (macho) and even more merciless. One can also say that minimalism transformed the spectator from an eye watching beautiful forms into a body moving in a geometrical space, and that another transformation oc-curs with Sierra: the spectator is endowed with a political desire and with the possibility of being affected, and she moves in the reality of concrete and ordinary labour.

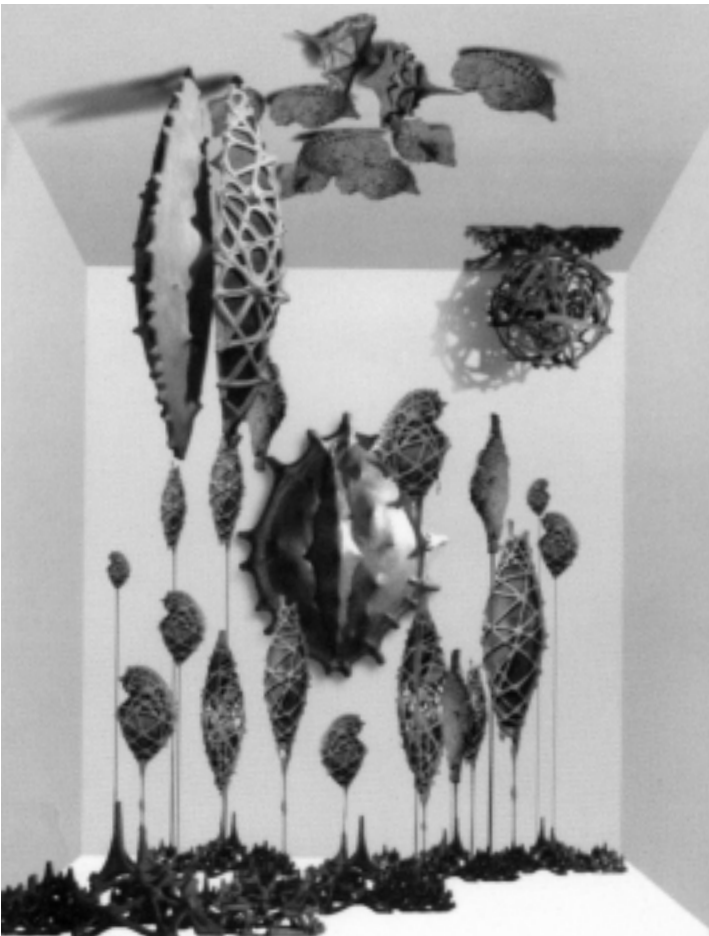
Is this a way of seeing shame as an integral part of Sierra’s work? On a couple of occa-sions, he seems to want to make his actions metaphors for his artistic practice in general. At Lisson Gallery in London, October 2002, Si-erra shows the piece *Group of persons facing the wall and person facing into a corner*. He explains: ”Every day, for three weeks, an hour a day, a total of seven persons carried out the job. They were hired through a Christian orga-nization that proselytizes its beliefs among London’s urban underclass.” There is a frightening calm, a threatening beauty, in the pictures from the documentation of this ac-tion. The scene is simple: the participants are placed in the corner, they are looking down at the ground with their backs to the exhibition space. They are paid to be there, shown as ob-jects to arouse the curiosity of the visitors. This is the only purpose of their presence. And the shame they are employed to enact also becomes the visitor’s real shame of finding themselves in the position of subjects before this demeaning spectacle. The participants

are standing there for the sake of the specta-tor; the spectator is just as essential for the existence of this scene as the audience is for the theater. At the same time, the gesture has other connotations. The participants turn their backs to the exhibition’s visitors, as the quietly proud protesters in a political demon-stration. It is an act of silent resistance, refus-ing access and insight to the spectator.

Inländer Raus

Is shame the same as a guilty conscience? Is it a purely negative and restraining experience, or can it be productive? One can observe that the critique in Sierra’s works is immanent. They do not pose any utopian, transcendent alternative to the world they criticize. But I do not think this makes it necessary to unders-tand them as purely destructive: there is a po-werful decentralizing, disturbing force in many of his actions. When Deleuze and Guattari in *What is philosophy?* discuss shame as one of the most powerful motifs of philosophy, and declare that we are not ”responsible for the victims” but are ”responsible before them”, they go on to say: ”And there is no way to esca-pe the ignoble but to play the part of the animal (to growl, burrow, snigger, distort ourselves): thought itself is sometimes closer to an animal that dies than to a living, even democratic, human being”. This sounds like moderately help-ful advice, but it has to be understood as claim-ing that the ”shame of being human” which they are talking about, can only be confronted with a becoming-other, a sort of flight from the human as such: a general exodus.

When Sierra, in another one of the works that appear as a kind of metaphors for his practice – *Banner held outside the entrance to an art fair*, shown in Basel, June 2001 – em-ploys a group of Turkish immigrants to hold and display a banner with the text ”Inländer Raus”, ”Natives out!”, in front of the entrance to the fair, it can seem like a banal provoca-tion. But this inverted racism, this aggressive call to go into exile, can be read as an honest declaration of his intentions. At the heart of Santiago Sierra’s works, there is a violent de-mand for resistance. In a sense, *Banner held outside...* is banal in its clarity: the immigrants are given a very exposed position in the situa-tion – with regards, not least, to the message they are hired to represent – in order to affect the spectators and threaten their safety, their neutrality, their status as apolitical viewers of an artistic spectacle – a spectacle that, in this case, consists of Sierra’s piece itself, but also of the art fair in whose context he is a part, and whose opening party he is honoring with his presence. Sierra places himself right in the middle of the institution, in order for shame to appear from the inside. And the message on the banner could not be more direct: evacua-te this institution, abandon this country.



ria, Sweden, and there are two representa-tives from Egypt. There are two representa-tives from Egypt because the Nigerian partic-ipant, who was in fact supposed to be the pre-sident, does not show up, and is replaced by an Egyptian. Egypt thus has two votes, but if there is a tie, the president’s vote counts double, meaning that in the event of a tie Egypt has three votes. The day before the ope-ning Saddam is captured.

To have grown up in a safe country like Swe-den whose foreign policy has always been one of ”understanding,” ”mediation” and ”be-nevolence,” with a government whose cat-chorwards have been ”vård, skola, omsorg” (ap-proximately: ”care, education, concern”) in which we have been the ”best in the world,” has created a distance in the minds of Swe-des, including myself, towards the tough reali-ty of others, but also towards our own reality, the reality of our not always having been the

”best in the world,” which we certainly have not been, especially not now. It has created a distance towards war, poverty and all other sorts of bad things that haven’t been in our backyard for quite some time. We live in an ex-clusive bubble of political correctness – and this is no doubt a fantastic privilege, but per-haps it is not always so useful for us. Our nai-veity, coupled with some sort of self-concei-tness, makes us the perfect target for the kind of childish rhetoric that the Israeli ambas-sador to Sweden, Zvi Mazel, gave expression to at the opening of the exhibition Making Dif-ferences at the Museum of History in Stock-holm, when he deliberately vandalized a piece of art. Whether or not he was carrying out a mission from his government – merely a piece an international game at the highest level – can only be speculated on, but one thing is ho-wever clear: he regarded the piece as so-mething fundamentally political. When he not

steriet känns också påträngande och jag gör mig känd som lite egensinnig när jag bryter mig loss från olika på förhand uppgjorda aktiviteter. Jag ”smiter” bland annat iväg för att träffa människor från den ”andra” konstvärlden och gå på öppningar på de privatdrivna galleriernas gemensamma satsning ”Photo Cairo”. Kulturstudier har, som av en ren tillfällighet, schemalagt prisutdelningen och den stora middagen för alla konstnärer deltagande i biennalen samtidigt som öppningarna av ”Photo Cairo”.

Den stora skillnaden mellan den ”officiella”, statliga konstvärlden och den privata har tidigare beskrivits i Site #6, men kortfattat kan man säga att den statliga representerar ett äldre och nationalistiskt synsätt på vad konst är och hur den skall presenteras medan den privata scenen alltmer riktar sig mot det ”globaliserade” och öppnar sig för både omvärlden och den lilla världen i sin direkta närhet. Med ”privat” menas inte ”kommersiell” i den traditionella betydelsen, även om de naturligtvis även säljer den konst de ställer ut. Townhouse drivs exempelvis med hjälp av donationer från frönd och internationella organisationer däribland SIDA. Den statliga världen beskyllder den privata för att gå i USA:s alternativt Israels ledband, och den privata beskyllder den statliga för att vara korrupt och uteslutande. De rykten som florerar om aktörernas bakgrund eller deras dolda agenda är otaliga och det är till en början lätt att slå bort dem som paranoida konspirationsteorier men förbluffande många tycks tåla källkritik. Det är få, om någon, som klarar av, eller har råd att röra sig mellan dessa världar eftersom man blir kلاسad som i det närmaste anti-egyptisk och förödare om man ställer ut på de privata gallerierna. Naturligtvis blir inte jurymedlemmarna överhuvudtaget informerade om vad som händer i den ”andra” konstvärlden. På Townhouse känner jag mig ”hemma” – Hassan Khan gör en *tabla dubb* performance i garaget bredvid och efter en mängd vernessager hamnar vi på ”Jazz club” och dricker öl. Ingen av de yngre konstnärerna kan leva av sin konst, däremot börjar några bli uppmärksammade i Europa. Tre egyptiska yngre konstnärer ställde exempelvis ut i Arsennale, Venedigbiennalen 2003.

Säkrlart är ingen av de konstnärer som ställer ut på Kairobiennalen eller några andra representanter från den officiella och statliga konstvärlden är med på Townhouse eller barundan och ingen av de yngre konstnärerna kan tänka sig att ställa ut på Kairos Biennal. Det är en skarp skiljelinje mellan världarna. Möjligtvis inbillar jag mig, men jag känner mig misstänkliggjord av mina vänner som undrar om jag gått över till ”den andra sidan” nu och är betald spion av staten. I själva verket är jag nog en av den statliga konstvärldens ess i rockärmen som en ”oberoende och egensinnig nordisk curator” som skulle kunna vara

”omutbar” eller åtminstone se omutbar ut. Men är det inte bara jag som lurar mig själv när jag ”dömer ut” konsten på biennalen? Är jag inte bara hopplöst fast i min egen bakgrund och mina egna flagranta fördomar när jag inte tycker mig finna fler än en handfull intressanta verk bland de över 200 som är utställda på Biennalen? Är det inte så att min ”hemkänsla” på Townhouse beror på min egen okunskap om den ”andra världen”? Jo, jag måste konstatera faktum att så är det och jag inser detta. Men eftersom jag är inbjuden i egenskap av företrädare för den nordiska regionen, befinner jag mig mitt i ett politiskt spel på grund av den bakgrund jag har, och jag får stå för detta och löpla linan ut. Jag vet inte om vissa verk har censurerats eller hur många som refuserats och på vilka grunder. Däremot vet jag att det är något som händer ofta i olika statliga sammanhang. Att kulturministern själv är konstnär tycks inte hjälpa ett dugg, tvärtom. När han öppnar biennalen kommer han med ett entourage av 17 beväpnade livvakter och en svärm TV-kameror. Han är mycket intresserad och filmarna följer noga med varje steg han tar. Konsten har här en hög status och är vördad på ett sätt som vi inte är vana vid här i norden, men den är också censurerad. Konstens salonger är också reserverade för kulturellen. Hur hänger det ihop?

Konsten, som är den enda metastruktur vi har för den verklighet vi lever i, speglar, tolkar, rasterar och problematiserar verkligheten. Vi har med andra – kanske något för barska – ord den konst vi förtjänar. Kanske kommer ibland konstverken ”för nära” verkligheten för att de skall kunna fungera som en metastruktur, och det konstnärliga resultatet kan bli för explicit och ointressant, liksom på Historiska Museet eller på Kairobiennalen. Men händelser som den på Historiska Museet bevisar trots allt en sak: att konst har en inbyggd sprängkraft som faktiskt ofta glöms bort. En konst som inte lämnar utrymme för olika tolkningar blir dock lätt till en representant för endast en åsikt, ett uttryck och ibland till propaganda, men den konst som å andra sidan inte säger någonting alls, som har blivit reducerad till en sorts *re-creation*, säger mer om det samhälle den är ett uttryck för än något annat.

Sakta men säkert håller vi här i norden på att vakna upp ur en slags slummer och börjar inse att det finns en värld där utanför också. Detta gör vi eftersom vår bubbla håller på att spricka, vi har det inte lika bra nu som tidigare, framtiden för Sverige är inte riktigt lika ljus nu som för några årtionden sedan. Att censur är ett viktigt maktmedel och att propaganda är något farligt vet vi av erfarenhet men vi har varit så pass förkonade från detta i vår del av världen under en så pass lång tid att vi har blivit bedöva av vår egen förfärlighet. När nu den ekonomiska och sociala verkligheten börjar knappa in på oss har vi inte märkt hur cen-

sur och propaganda har börjat användas under ”demokratis flags” (eller kanske under en ”veil of ignorance”)? Hyperrealiteten börjar helt enkelt knappa in på oss. Det är en reell verklighet vi börjar uppleva, inte bara den som är filtrerad via massmedier. Kanske kommer detta att i förlängningen skapa en hyperhyperrealitet, vem vet?

Att tillåtas problematisera Hanadi Jaradats självmordsbombning i ett konstverk, en text eller installation för att frammana reaktioner, reflektioner och dialog är självklart. När en fruktsamvärd tragedi inträffar måste den kunna ventileras om och om igen för att kunna begripas och för att kunna förhindras i framtiden. Men det är inte lika självklart i exempelvis Mellanöstern där censur och diktatur råder. Att Zvi Mazel tror att en regering i ett demokratiskt land som Sverige har rätt att ingripa mot ett självständigt museum ”när en viss linje överträts” och se till att installationen tas bort är inget som förvånar i någon högre grad, trots att man hade kunnat förvänta sig mer av en diplomat. Agendan hos det officiella Egyptens konstvärld kan helt klart likställas med den israeliske diplomatens handlande. Men det är inte längre en självklarhet att det inte skulle kunna hända i Sverige, där Kristdemokrater, som inte ens sett det aktuella verket på Historiska Museet, dagarna efter attacken mot *Snovit och sanningsens vainsinne*, uttalar sig om att verket borde uteslutas ur utställningen på ”etiska” grundvalar.

Mazels handlingar visar hur viktig den metastruktur är som kallas fri konst, och hur lätt går att översätta ”fri konst” till det ”fria ordet”. Handlingen ställer allt på sin spets, och det är sällan vi i denna del av världen får uppleva liknande saker. Det har kommit till vår bakgård.

Att samme israeliske ambassadör, när han arbetade i Kairo, besökte en svensk-egyptisk workshop och konstutställning på Townhouse under förespel om att han var den *amerikanske* ambassadören, och spårade av ett helt kvarter med beväpnade vakter är nog ingen tillfällighet. Han synade varje verk mycket noga och ställde en hel del frågor innan han försvann, denna gång utan att ha vandaliserat något verk. Å andra sidan kan man säga att konstverket på Historiska Museet fick sin ”finishing touch” genom Israels våldsamma attack mot en representation av verkligheten, fullt sanktionerad av Sharon dagen efter. Det känns lite som i filmen *Seven* där den sista synden, som fullbordar konstverket, utförs av syndarens motståndare, fast tvärtom.

Biennalens egen Britney fick flera röster av olika jurymedlemmar, men erhöll inget pris. Efter en första röstningsomgång för ”The Grand Prize of the Biennale” stod priset och vägde mellan två Egyptier, något som förvånar – speciellt inte i Egypten. Självt lade jag lite fegt ner min egen röst i protest då jag vägrade rösta på någon av dem.

Liberté, Égalité, Fraternité, Visibilité

Av Jennifer Allen

Att beslöja eller icke beslöja. Detta var den verkliga frågan bakom Frankrikes beslut att tillsätta en kommission för att utreda ”laïcité” – principen om delning mellan stat och kyrka.* Under ledning av den nationella medlaren Bernhard Stasi samlade denna kommission ett tjugotal intellektuella, lärare, jurister och politiker, som sammanträdde med ett brett urval av *citoyens* under höstens gång: religiösa ledare, rektorer, anti-rasistiska grupper, kvinno rättsspecialister, över tvåhundra högskolestudenter och en hip-hop-specialist. Strax efter att Stasikommissionen lämnat fram sin rapport den 11:e december trädde president Chirac till handling, och skapade en lag tänkt att förbjuda studenter att bära tydliga religiösa och politiska symboler i offentliga skolor – i enlighet med ett av kommissionens centrala förslag. Om lagförslaget drivs igenom kommer studenterna att vara tvungna att ersätta ”tydliga” tecken på religiös tillhörighet – såsom ”ett stort kors, slöja eller kippa” – med deras mer ”diskreta” motsvarigheter: ”medaljonger, små kors, Davidsstjärnor, Fatimahänder eller små Koraner”. Rapporten beskriver inga politiska symboler – varken tydliga eller diskreta – och den gör heller inget försök att hindra studenter från att bära kommersiella logos. Stasikommissionen tycks framför allt vilja understryka *la laïcité* som ett fundament för den republikanska stat som upprättades med revolutionen, genom att sekularisera de huvuden och kroppar som råkar befinna sig i offentliga skolor. Från och med september kommer studenterna i princip bara att vara fria att bära symboler för sin religiösa tro runt halsen – en tunn men ändå rätt tydlig marginal för individens frihet, åtminstone om man tänker på ett annat element som framträdde jämsides med *la laïcité* under revolutionen: giljotinen.

Även om Stasirapporten berör kristna och judiska konfessionella symboler, så är den tydligt riktad mot de fem miljoner muslimer som bor i Frankrike, det land i den Europeiska Unionen som har den största muslimska befolkningen – ett faktum som inte borde överraska någon, med tanke på Frankrikes kolonisering av det till största delen muslimska Maghreb. Den första franska lagen om slöjan stiftades 1989, då en statlig kommission bestämde att det i varje fall var upp till skolans rektor – eller vid nödvändighet en domare – att besluta om åtgärder. Denna lagstiftning var enligt Stasikommissionen otillräcklig, och gav upphov såväl till en mängd motsägelsefulla regleringar som till allmän förvirring bland

lärarna. Efter att ha tagit del av vittnesmålen om livets olika vedermödor i det multikonfessionella samhället, kunde Stasikommissionen rentav rapportera att lärarna blivit ”moraliskt berörda” och ”led” av att ha blivit ”lämnade att reda ut dessa svårigheter själva”, på grund av frånvaron av ”klara regler” utfärdade av staten. ”Dessa individer uppfattar sig själva som offren för ett permanent ’gerillakrig’ mot *la laïcité*”, förklarade kommissionen. ”På så vis är det inte längre passande att vänta sig att en strategi för att bemöta dessa problem ska kunna utvecklas på den lokala nivån. Det är därför de väntar på att få stöd från staten, med en klar och bestämd hållning”. Det är uppenbarligen med sitt lagförslag som Stasikommissionen har försökt att bestämma denna hållning – och med förkrossande majoritet: endast en av medlemmarna invände mot förslaget genom att lägga ned sin röst. Felen med lagstiftningen från 1989 – det vill säga att den respekterade religionsfriheten och ignorerade *de la laïcités* krav – skulle rättas till med otydliga termer när Stasikommissionen formulerade det nya lagförslaget. Naturligtvis var de enda otydliga termerna i slutändan ”slöja” och ”kippa” – två ”tydliga” symboler att ersätta med ”diskreta” medaljonger föreställande Fatimas händer eller Davids stjärna. Till muslimerna och judarna utfärdade kommissionen påbud om verkliga förändringar av deras symbolers former, de kristna kom undan med en förändring i sin symbols dimensioner – även om inga verkliga mått angavs för vad som skiljer det anstötliga ”stora korset” från det tillåtna ”mindre korset”. Så mycket för den klara och bestämda hållningen.

Vilka ord det än må vara frågan om – från ”tydlig” till ”diskret”, från ”stort” till ”litet”, från ”rätten att ge uttryck för sin tro” till krav på *”laïcité”* – så måste man ändå erkänna att kommissionens rapport är ett briljant konstruerat diskriminerande dokument, som inte bara etablerar statens makt att kontrollera unga kvinnors kroppar, utan också pekar ut muslimerna i hela den offentliga sfären som de numera synliggjorda rekryterna i ett oförklarat gerillakrig mot republiken. Var inleder man nedmonteringen av ett sådant dokument? För det första kan man notera att Stasikommissionens rapport i slutändan handlar om *laïcité* – och inte om immigration, etik, rasism, kvinnors rättigheter, minoriteternas rättigheter, brottslighet eller det offentliga rummet – även om allt detta är ämnens som tas upp i rapporten. För det andra: trots att Stasikommissionens fokus uttryckligen skulle vila på *la laïcité*, så formulerade den ett tydligt lagförslag som, om det genomdres, faktiskt skulle förbjuda slöjor i offentliga skolor. Det är förvisso sant att kommissionen undersökte *la*

laïcité i andra områden av den offentliga sfären – såväl fängelser, sjukhus och kaffee som arbetsplatser – och kom med vad som till en början kan framstå som progressiva förslag: gör religiösa tjänster tillgängliga för muslimer i militären och i fängelser; erbjud immigranter franskt medborgarskap vid 16 års ålder; övervaka medierna för att upprätta en kontroll över användningen av rasistiska och antise-mitiska bilder; inrätta en nationell skola för studier i Islam; låt alla arbetare välja sina egna religiösa högtider; lägg Yom Kippur och Aid-el-Kebir till listan över skolans allmänna helgdagar. Men rapportens själva kärna – dess mest uttryckliga och effektiva resultat – förblir utformandet av det nya lagförslaget, ett lagförslag som omedelbart antogs av president Chirac, som med ganska tydliga ord förkunnade: *”la laïcité* är inte förhandlingsbar”.

Men hur kunde slöjan börja uppfattas som ett hot mot *la laïcité*? Exakt hur blir en beslöjad skolflicka i ett offentligt klassrum en fråga om delningen mellan stat och kyrka? Här blir Stasikommissionens argumentation otydlig och osammanhängande. Efter att ha citerat den lag från 1905 med vilken staten och kyrkan i Frankrike officiellt separeras från varandra – ”Republiken försäkrar religionsfrihet. Den garanterar det fria utövandet av trosuppfattningar, och begränsar det enbart i den allmänna ordningens intresse” – fortsätter kommissionen med att presentera *laïcité*, inte som en princip för ömsesidig respekt och neutralitet, utan snarare som en aktiv, levande praktik med ett förnyat ändamål: att befästa den sociala pakt som bekräftar republikens kollektiva värden, däribland ”jämlikheten mellan män och kvinnor”. Med andra ord handlar 1905 års lag inte längre om att garantera det fria utövandet av trosuppfattningar, utan om att upprätthålla den allmänna ordningen – en grundläggande förändring i tolkningen av lagen, som nu uppfattas tala om ordning hellre än frihet. Efter att ha antytt att religiösa symboler verkligen kan störa friden genom att främja åtskilljande förändring i tolkningen av lagen, som nu uppfattas tala om ordning hellre än frihet. Efter att ha antytt att religiösa symboler verkligen kan störa friden genom att främja åtskilljande former av tillhörighet, så framhåller kommissionen: ”I skolan är det redan tillräckligt att bära en tydlig religiös symbol – stort kors, kippa eller slöja – för att störa skollivets lugn”. Trots att det är oklart vems liv det egentligen är som störs av dessa symboler, så går kommissionen vidare och räknar upp exempel på möjliga störningar: frånvaro på grund av bön eller fasta; flickor som får läkarintyg för att undslippa gymnastiken; flickor som vägrar låta sig examineras av manliga lärare; föräldrar och studenter som vägrar erkänna kvinnliga lärares auktoritet; studenter som överger sina studier helt och hållet, och sådana som sluttför dem hemifrån, per korrespondens. ”Alla dessa attityder är olagliga”, påstår kommissionen – utan någon som helst hänvisning till existerande lagstiftning, och utan någon förklaring till hur slöjan *som objekt* faktiskt skulle bidra till

Lars Siltberg
Utan titel / Untitled, 2004



only ceded to himself the authoritative voice of interpretation of the piece, but also took the liberty to ruin it, he was indeed acting with the political intent that he judged the situation to require. In this political act, he also was conceded enough to censure the piece, indeed, to diminish freedom of expression, all in the name of the Israeli state.

In our naïve world, there are certain things we think of as self-evident, such as freedom of expression, the various ways, mass media and others, available to us to be critical of the governing forces through mass media, and that our opinions will be heard and treated with respect. That Sweden is one of the best places to perform this sandbox critique, to try to point out in a serious form of anti-Semitism in one of the most “tolerant and benevolent” countries like Sweden is easy to understand from this perspective. Speaking of “reconciliation,” “mediation” and “understanding” – trying to be everyone’s buddy – becomes a declaration of war since “you’re either with us, or against us,” to use Bush’s rhetoric.

The exhibition sites for the Cairo Biennial are stuffed with art, the temporary walls of the exhibition are askew, and the art is crooked and in some cases has been broken during transport yet not been repaired. The overall theme for the Biennial, or its “manifesto,” as they say there, is very political and is a protest against the madness of war. It is about hope that art, and the power of mythology, can help in the opposition to war, and to the globalization that tries to manipulate the world’s imagination with the help of science and the power of computers (!). It is also a desire to prevent the manipulation of the human body. To quote from the manifesto: “We want to rescue wombs from the onslaught of stored sperms.” Most of the participating artists come from the Middle East, but according to the regulations of the Biennial, an occupying country cannot participate and therefore Israel is not represented. Given this, it might seem a bit odd that Paul Pfeiffer from USA nonetheless can participate. However Pfeiffer’s videos are definitely among the best installed and well presented “pavilions” at the Biennial, and his videos are really slick. It is very easy to favor Pfeiffer since nothing else really resembles the kind of art I normally am engaged in – the kind of art that is widely circulated in museums, Kunsthalles and galleries in the Western World. Or rather, if I may correct myself, a lot of the art from the Middle East does have great similarities to Western art, but more like the type of expressionist, impressionist or abstract painting and sculpture that are no longer really within the art styles that interested me.

Argentina, Colombia, The Dominican Republic, Croatia, Syria, Oman, Romania, Poland, Hungary, Kuwait, Portugal, Brazil, Bosnia,

Mexico, Italy, Belarus, Qatar, Denmark, Mauritius... A lot of countries from the “periphery” are represented in Cairo, and there are few names that I’ve seen before – to tell you the truth, it is only the art of Pfeiffer that I’ve seen before and remembered. With the whole debate of globalization and how the art world has managed to include even the most peripheral spots within the system of arts with axes like London, New York and Paris in the back of the head, it is easy to say that most of this discourse is only politically correct prattle, it may be wishful thinking, but all the same it is just *prattle*. To pretend to be an “art expert” in this context feels rather silly, and I’m a bit embarrassed about my background and lack of knowledge. Being attended to the degree I was by representatives from the Ministry of Culture feels also somewhat importunate, and they soon get to know me as a bit obstinate and headstrong when I insist on not always accompanying them on the events they arranged for us long before. I “escape” to meet people from the “other” art world and to attend the openings of the private galleries’ joint venture, “Photo Cairo.” The Ministry of Culture has managed to arrange the award ceremony and the dinner for all of the artists participating in the biennial at the very same time as the openings of “Photo Cairo,” as if by accident.

The great rift between the official art world of the state and the private one have been written about before, in Site #6, but in short: the governmental represents an older and nationalist point of view on what art is and how it should be presented while the private scene is opening up towards that which is “globalized,” and to the world outside, as well as the smaller world close by. In this context, “private” does not necessarily mean “commercial” in the traditional sense, although the private galleries are of course selling the art that they display. For example, Townhouse is run with help from different funding sources, for instance the Swedish government, via SIDA. The state often accuses the private galleries of being lead by the nose by the U.S. or alternatively by Israel, and the private galleries accuse the state-run galleries of being corrupt and exclusive. Numerous rumors flourish about different actors’ backgrounds or hidden agendas, and, at first, one rejects them out of hand as paranoid conspiracy theories, but astonishingly many prove true, even after their sources are criticized. Few, if anyone, manages to go between the two different worlds, since one could would almost get labeled as anti-Egyptian and traitorous to be exhibiting in some of the private galleries. The members of the jury are never informed about what is happening in the “other” art world, of course. At the Townhouse I feel at “home” – Hassan Khan is performing the *tabla dubb* in the garage just

behind the gallery, and after attending some other openings we all end up at the Jazz club drinking beer. None of the younger artists can live off their art, but some are starting to win increased attention in Europe. For instance, there were three younger Egyptian artists represented in the Arsennale of the Venice Biennial in 2003.

No artists represented at the Cairo Biennial or other representatives from the official art world come to Townhouse or join the bar-hopping afterwards, and none of the artists in the Townhouse crowd could imagine exhibiting at the Cairo Biennial. There is a sharp line between the two worlds. I might be imagining things, but I feel like I am under suspicion by my friends of having crossed the line and entered “the other side” and being on the payroll of the state. I believe, however, that, as an “independent and headstrong Nordic curator” who could be “unbribeable” (or at least look like unbribeable), I am a kind of ace up the state’s sleeve.

But isn’t it simple that it is I who am fooling myself when I “rule out” the art at the Biennial? Am I not only hopelessly entangled in my own preconceptions and flagrant prejudices when I cannot find more than just a few interesting pieces of art among the selection of more than 200 exhibited at the Biennial? Isn’t it that my “feeling of coming home” at the Townhouse is all about ignorance of the “Other”? Yes, that is exactly how it is, and I know it. Regardless, I am invited simply because I come from the Nordic region, and that is also the reason why I am placed in a political game and I must walk this walk. I do not know if some of the works have been censored, I don’t know how many have been rejected and on what grounds. But I do know that it does indeed occur often in various state contexts. That the minister of culture is an artist himself does not seem to be of help – quite the contrary. When the minister opens the Biennial he arrives with an entourage of no less than 17 armed guards and a swarm of TV cameras. He is very interested and the cameramen follow him close in every step he makes. Art enjoys a very high status and is worshipped in a way to which we in the North are not accustomed, and at the same time it is censored. The salons for the art are also very much reserved for the cultural elite. How does all this fit together?

The visual arts, the only real meta-structure that we have for the reality in which we live, reflect, interpret, screen and problematize that reality. We have, to put it bluntly, the art that we deserve. Sometimes the art pieces might come “too close” to reality to be able to function as a meta-structure, and the artistic result could get too explicit or uninteresting, such as at the Museum of History or at the Cairo Biennial. But incidents as the one at the Museum of History prove one thing: that art has

Liberté, Égalité, Fraternité, Visibilité

By Jennifer Allen

To veil, or not to veil. That was the real question behind France’s recent commission on ”laïcité” – the principle of separation between the State and the Church.* Headed by the national mediator Bernhard Stasi, the commission united twenty intellectuals, educators, jurists and politicians who met with a wide range of *citoyens* over the autumn: religious leaders, principals, antiracism groups, specialists in women’s rights, over two hundred high school students and even a hip-hop specialist. Shortly after the Stasi Commission completed its report on December 11, President Chirac acted quickly to create a law banning students from wearing conspicuous religious and political signs in public schools – a main proposal from the commission. Should the law pass, students will be forced to replace “conspicuous” signs that manifest a religious belonging – a “large cross, veil or kippa” – with their more “discrete” counterparts: ”medallions, little crosses, stars of David, hands of Fatima or small Koran’s”. There was no description of political signs – either conspicuous or discrete – nor any attempt to prohibit students from wearing commercial logos. Affirming *laïcité* as a Republican cornerstone first

^[1] The French word laïcité is often translated as secularism, but it is more accurately rendered as “freedom of religion” or “freedom of belief.”

^[2] The French word laïcité is often translated as secularism, but it is more accurately rendered as “freedom of religion” or “freedom of belief.”

sådana besvär och avbrott i den allmänna skolans dagliga liv.

I rapporten framstår slöjan själv till slut som ett möjligt tvångsredskap, vars användning är liktydиг med ren sexism. Kommissionen upp-fattar slöjan som ett hot inte bara mot tron på jämlikhet mellan könen, utan också mot repu-blikens rättsliga rum. ”Vissa unga flickor och kvinnor bär slöja frivilligt, men andra tar på sig den under tvång eller tryck”, konstaterar kommissionen, och presenterar därmed slö-ja som spåret av en tvångshandling – även om kommissionen erkänner att den inte kan veta för hur många flickor och kvinnor det stämmer. Här och i de meningar som följer för-blir de förövare som tvingar vissa flickor och kvinnor att bära slöja oidentifierade – och på så vis kan slöjan sammankopplas med sex-ism, men inte sexism såsom ett fall av ojämlik-het mellan kvinnor och män, utan enbart som en manifestation av att kvinnan förlorat sin autonomi. ”Det samma gäller för yngre flickor: de tvingas, ofta med våld, att bära slöja”, fort-sätter Stasi-rapporten, och nu presenteras slö-ja som det synliga beviset på en återkom-mande kriminell handling. ”När de unga flick-orna har beslöjats kan de visa sig i höghusens trappuppgångar och gå på offentliga gator utan att behöva oroa sig för att bli hänade eller rentav misshandlade, som de kunde bli tidig-are, då de gick barhuvade. Paradoxalt nog er-bjuder dem alltså slöjan det beskydd som re-publiken borde kunna garantera”.

Med den avslutande meningen förvandler Stasikommissionen i princip slöjan till ett tecken som visar var staten har svikit sina medborgare – ett rörligt tecken, som visar den gräns där statens jurisdiktion slutar och främ-mande lagar tar vid – lagar med egna, nya maktanspråk och nya regler för tillhörighet. Det är uppenbarligen bara ett kort steg fram till påståendet att det är olagligt att bära slöja – ett steg kommissionen så småningom tar – eftersom slöjan nu kommit att beteckna ett autonomt rum som öppet trotsar, kanske ren-tav bryter mot, fransk lagstiftning. Det är mycket möjligt att denna autonomi hänvisar till friheten hos de kvinnor som frivilligt valt att bära slöja. Kommissionen uppmärksammar sådana fall, men gör gällande att denna auto-nomi inte i allmänhet är ett tecken på möjlig-heten av en personlig valfrihet, utan att den, återigen, snarare kontrolleras av en okänd, obenämd och könlös kraft, som utgör ett ”hot mot individens frihet”. Enligt kommissio-nens resonemang skulle inte staten inkräkta på några rättigheter genom att bannlysa slö-ja, utan den skulle i själva verket agera för att försvara individs frihet.

Om man går igenom Stasikommissionens rapport ser man hur slöjan långsamt förvand-las från att vara en tydlig religiös symbol – som kippan eller det stora korset – till att vara ett objekt förknippat med tvångshandlingar, våld



State’s power to control the bodies of young women but also stigmatises Muslims through-out the public realm as the newly-visible recruits in an undeclared guerrilla war on the République. Where does one begin to take apart such a document? First, it should be no-ted that the Stasi Commission ended up with a report on *laïcité* – not immigration, ethics, racism, women’s rights, minorities’ rights, students’ rights, education, multilingualism, multiculturalism, multidominationalism, colonisation, poverty, ghetto-isation, delinquen-cy or public space, although all of these issues were raised in the report. Second, despite its declared focus on *laïcité*, the Stasi Commis-sion produced the precise wording for a law that will effectively prohibit the veil in public schools. True, the commission examined *laï-cité* in other areas in the public realm – pri-sons, hospitals, cafeterias as well as the work place – and made what may initially appear as progressive proposals: make religious serv-ices available to Muslims in the military and in prison; offer French citizenship to immigrants at age 16; supervise the media to control ra-cist and anti-Semitic imagery; establish a na-tional school for Islamic Studies; allow all wor-kers to choose their religious holidays; add Yom Kippur and Aid-el-Kebir to the list of offi-cial school holidays. But the gist of the report – its most explicit and its most effective product – remains the wording of the new law, a law immediately embraced by President Chirac, who declared in no uncertain terms, “*Laïcité* is not negotiable.”

But how did the veil come to impinge upon *laïcité*? How exactly does a veiled schoolgirl sitting in a public classroom come to negotia-te the division between the State and religi-on? Here, the Stasi commission offers an un-clear and unstable line of argumentation. Ci-ting the 1905 law that officially separates the State and the Church in France – “The Repub-lic assures the freedom of conscience. It guar-antees the free exercise of the faiths, with the sole restriction enacted in the interest of public order” – the commission goes on to present *laïcité*, not as a principle of mutual re-spect and neutrality, but as an active, living practice with a renewed calling: to solidify the social pact that affirms collective values of the République, including “the equality between men and women.” In the other words, the 1905 law is no longer about guaranteeing the free exercise of faiths but about maintaining public order – a major shift in the interpreta-tion of the law from liberty to order. After im-plying that religious signs may indeed disturb the peace by promoting divisive forms of be-longing, the commission maintains, “At school, wearing a conspicuous religious sign – large cross, kippa or veil – already suffices to trouble the tranquility of school life.” Alt-hough it is unclear whose life is troubled by

och rentav kriminalitet – till att börja med rik-tat mot muslimska kvinnor men sedan mot själva den franska staten. Från att vara en symbol för en viss tro, till att vara ett tecken på en laglöshet som låter övergrepp begås oupp-märksamt och utan bestraffning. Slöjans synlighet förhöjer bara dess skändlighet; slö-jan är en beklännelse, men inte till en tro utan av ett brott. Att kommissionen som en lösning på de olika problem som uppstår i ett land där det råder religionsfrihet, föreslår att bannlysa slöjan från de offentliga skolorna, bekräftar bara slöjans status som ett farligt vapen som hotar den allmänna ordningen. För trots att vapenkontroll faktiskt tenderar att reducera mordfrevkvensen, så är det inte självklart att ett förbud mot slöjan kommer att eliminera el-ler ens reducera några av de problem som kommissionen uppmärksammat i Frankrikes offentliga skolor – från ökad frånvaro till misogyni. I namn av *la laïcité* borde en “tvär-konfessionell” hållning vara mer passande, i synnerhet om det handlar om att lära skolbarn allt om jämlikhet. Istället för en lag som förbjud-slöjan kunde man ha hoppats på en utvid-gad läroplan, utformad för att förvandla stu-denterna – och inte bara de beslöjade – till ef-fektiva medborgare: lära dem att göra bruk av rättssystemet, att inge klagomål mot rasism, att söka skydd, att söka studielån.

Men den mest besvärande aspekten i histo-rien om slöjans förvandling från religiös sym-bol till livsfarligt vapen är kommissionens ten-dens att sammankoppla slöjan med såväl muslimernas individuella svaghet som deras kollektiva styrka. På samma sätt som nazis-terna framställde judarna samtidigt som en synbarligen degenererad ras och ett mäktigt hot som i hemlighet höll på att ta över Europa, så kan Stasikommissionen finna både impo-tens och omnipotens bakom slöjan: svaga flickor och kvinnor som uppenbarligen inte kan försvara sig, och en okroppslig men mä-k-tig kraft som hotar republiken på alla fronter: den hotar *la laïcité*, de civila plikterna, den all-männa ordningen. “Gerillakrigsföring”, just precis; denna olyckliga formulering kopplar ofrånkomligen samman varje slöja och varje fransk muslim med den islamiska fundamen-talismen, och, om man godtar det bestickan-de resonemanget, med den internationella terrorismen. Det är just denna bild av ett be-svärande samband mellan en individuell im-potens och en internationell omnipotens som kan legitimera att staten ingriper och vidgar sin jurisdiktion över den muslimska kvinnans kropp. Något som inte återupprätar de alie-nerade kvinnornas rättigheter utan bara för-nekar dem en gång till, i och med att kvinno-rnas huvuden tas i beslag av den franska sta-ten, som kan reglera dem på samma sätt som den reglerar en stadsgata, en parkbänk eller ett monument. Det finns ingen tvekan om att muslimska flickor och kvinnor upplever sex-

ism, men det är de arabiska muslimerna av båda könen som förblir rasismens huvudsak-liga offer i Frankrike, och ofta förnekas an-ställning och boende. Höghusens tyranniska trappuppgångar, som givits en så gripande be-skrivning av Stasikommissionen, tycks snar-are spegla de arabiska muslimernas uteslut-ning från det franska samhället i stort, inte nödvändigtvis deras oförmåga att låta sig in-tegreras, och inte heller deras begär efter att ta makten över landet. Genom att fokusera på hur muslimerna har svikit *la laïcité* verkar St-asiskommissionen anklaga offren istället för att reflektera över hur fransmännen har miss-lyckats med att respektera varje medborga-res jämlikhet.

Naturligtvis är de verkliga förlorarna de muslimska flickorna och kvinnorna – vare sig de väljer att beslöja eller icke beslöja, vare sig de bestämmer över sig själva eller om någon annan bestämmer över dem. I september blir det klart vem som fattar besluten. I kölvattnet av Stasikommissionens rapport framstår slö-ja inte längre som paradoxal eller tve tydig – som ett stycke tyg vilket kan bäras av flera olik-a anledningar, som ett uttryck för fromhet el-ler för att tillåta rörelsefrihet, som ett uttryck för tillhörighet eller skillnad, för viljan att dölja sig eller att manifestera sin tro, för årouf eller tvångsmässig underkastelse. Den tydliga och bestämda hållning som intagits av Stasikom-missionen har ersatt all sådana komplexite-ter med ett stridslystet krav på ordning: an-tingen är du med oss eller mot oss. Med tanke på att uppskattningssvis 70% av Frankrikes be-folkning – inklusive en majoritet av vänstern – stöder det nya lagförslaget, så kan man verkli-gen tala om skapelsen av en synlig minoritet, som plötsligt stigmatiserats av staten och stängts in i ett ghetto utan väggar; en mycket tydlig minoritet vars marginalisering bara kan elimineras genom avlägsnandet av slöjan.

Det finns inte plats för mistag: det är myc-ket möjligt att denna nya form av statlig diskri-minering kan legitimeras med argument om *la laïcité*, men problemet uppmärksammades och korrigerades i rent visuella termer – en hållning som korresponderar med skådespe-lets dominans i vårt samhälle. Eftersom inget kan undfly detta skådespel så undrar man om det som får slöjan att väcka sådan anstöt inte egentligen är att den etablerar ett rum som undflyr det allmänna ögat, snarare än att den underblåser sexism. Frankrike har beslutat att medborgarskapet inte längre bara handlar om att förverkliga idealen om frihet, jämlikhet och brödraskap. Att vara en medborgare betyder att vara synlig på ett visst sätt.

Jennifer Allen är fristående kritiker boende i Berlin

* I denna text används termen *laïcité* istället för ”sekularisering” för att markera den frans-

ka lagens specificitet. Författaren ber att få tacka Laurent Mucchielli för hans artikel ”L’islamophobie, une myopie intellectuelle?”, *Mouvements*, nr 31/2004, 90–96.

Platsens modaliteter

Av Staffan Lundgren

Rummets idé tycks alltsedan det förra se-kelskiftet varit föremål för inte bara ett utan två epistemologiska brott. Det ena framträder i skepnad av det post-euklidiska rummet, som en konsekvens av Einsteins relationella syn på rum och tid, som utövar att binda tiden till rummet också genererar tanken på rummet som dynamiskt, och för vissa historiker (som t. ex. Sigfried Giedion) ligger bakom den mo-derna arkitekturens rumsuppfattning. Det andra radikala brottet med den traderade syn-en på rummet manifesteras i den dekon-struktion av metafysiken och dess grundbe-grepp som ger upphov till ett skifte i rummets och platsens (ontologiska) hierarki; platsen ges nu företräde framför rummet.

De ovan beskrivna problematiseringarna av de traditionella rums- och platsbegreppen måste antagligen ses som förutsättningar för framväxten av det teoretiska stoff som utgör det huvudsakliga föremålet för Gunnar San-dins undersökningar i den nyligen publicerade *Modalities of Place, On polarisation and Ex-clusion in Concepts of Place and in Site-Spec-ific Art*. Avhandlingen, som består av tre delar; “Places of preference”, “Other Places” och “The Site-Specific” (samt ett appendix) kon-centrerar sina undersökningar till i huvudsak fenomenologisk och semiotisk plattsteori med rötterna i 1900-talets andra hälft.

Avhandlingens vägledande hypotes är att “modaliserade platsbegrepp” i vilka “föränd-ring, förmedling, otrygghet, variation etc” spelar en betydande roll, är särskilt relevanta för diskussionen av platsbegreppet – vilket föranleder författarens önskan att åskådlig-göra och problematisera de menings- och vär-deskapande strukturer och akter som genere-rar värdeladdade platsbegrepp. Men Sandin vill också återge den “diskursiva vändning” (*discursive turn*) han ser i samtida konstnärlig praktik – en vändning som kommer till uttryck i att medieringen av en händelse idag är lika viktig som den “jordnära omständighet” till vilken händelsen hör, ett fenomen som han beskriver som ett “skifte i intresse från en fy-siskt situerad till en diskursiv och medierad plats”.

I syfte att åskådliggöra de axiologiskt bet-ingade dikotomier som tycks vara en ofrån-komlig konsekvens av den samtida platste-

orin går Sandin i avhandlingens första del, “Place of Preference”, i polemik med Edward Casey som i *The Fate of Place* genomför en fi-losofihistorisk exposé över platsens idé och i och med detta åskådliggör hur tänkandet av abstraktioner som rum och abstraherade platser (*site*) historiskt givits företräde framför den fenomenologiskt givna platsen (*place*). Sandin lyfter hos Casey fram en möjlig opposi-tion mellan plats och rum/abstraherad plats (*site*) i linje med den ofta förekommande tan-kegången att plats ses som något genuint, au-tentiskt och upplevt medan platsens motsats (hur den än må betecknas) associeras med anonymitet, livlöshet och exploatering (eller med Sandins ord, som “hot mot en möjligen human miljö”). Caseys ontologiska åtskillnad mellan plats och *site* läses här som axiologisk och följaktligen värderas (inom ramen för det värdesystem som antas) platsen – förbundet med föreställningen om autencitet och liv – högre på den denna skala än den livlösa och exploaterade platsen (*site*). Sandin ansluter sig därmed till föreställningen om att en vär-deladdad bestämning av en plats också är nödvändighet genererar föreställningen om dess motsats. Caseys distinktion mellan plats, rum och “site” skulle alltså, snarare än att åskådliggöra hur de abstrakta konstruktioner-na rum och “site” har sitt ursprung i en levd plats, innebära ett ordnande av dessa be-grepp (och vad de betecknar) i en platsens hi-erarki. Caseys påstående att “*site*” är ett för-därvande av platsen, en demonterng till punktuella former” kan förvisso tala för San-dins tolkning. Men jag undrar om inte denna tolkning åtminstone delvis är färgad av San-dins egen preferens för den semiotiska tan-ke traditionen, vilket ställer frågan om inte av-handlingen hade tjänat på att sätta dessa pre-ferenser inom parentes i syfte att frigöra fler tematiska fält, till exempel en möjlig koppling mellan intentionaltet och “modalitet”.

Kanske på grund av Sandins egna preferen-ser, kanske på grund av att det hos Casey verkligen finns en prefererad plats (*place of preference*), transformeras Caseys plats från den nod i vilken subjektet förbinds med sin omvärld (och från vilken senare konstruktio-ner av geometriska eller i övrigt abstrakta rum utgår) till en värdeladdad eller axiologisk plats. Om det är Casey eller Sandin som är upphovsmannen till denna förvandling får vara osagt, men i vilket fall belyser Sandin ett problem som onekligen ligger i det fenomeno-logiska platsbegrepp Casey presenterar. Ska platsens autenticitet och liv förstås som ett ideal mot vilket tänkandet och livet bör orien-teras, eller är ursprungstanken istället att för-stås som den horisont mot vilken det blir möj-ligt att åskådliggöra (och suspendera) förut-fattade meningar och abstrakta föreställning-ar och i förlängningen säkerställa en ursprunglig relation mellan subjekt och värld?

7



Modalities of Place

By Staffan Lundgren

Since the beginning of the 20th century, the idea of space has been subject to not only one but two epistemological breaks. One appears in the shape of the post-euclidian space, as a consequence of Einstein’s relational idea of space and time – an idea that, apart from binding time to space, generates the thought of space as dynamic, and for certain historians (e.g. Sigfried Giedion) also seems to underlie the conception of space in modern architec-ture. The other – radical – break with the tradi-tional idea of space is manifested in the de-construction of metaphysics and its founding concepts, that renders a shift in the (ontologi-cal) hierarchy of space and place: place is gi-ven priority over space.

The theoretical matter constituting the main subject of Gunnar Sandin’s investiga-tions in the recently published *Modalities of Place: On Polarisation and Exclusion in Con-cepts of Place and in Site-Specific Art*, must be said to be conditioned by these problema-tizations of the traditional concepts of space and place. The dissertation, consisting of th-ree parts – “Places of Preference”, “Other Pla-ces” and “The Site-Specific” (plus an appen-dix) – focuses mainly upon phenomenological and semiotic theories of place from the se-cond part of the 20th century.

The main hypothesis of the dissertation is that “modalised concepts of place”, where “alteration, negotiation, uncertainties, varia-tion etc., play a significant part”, have great relevance for the discussion of the concept of place – thus making the author wish to clarify and problematize the meaning- and value-creating structures and acts that generate concepts of place charged with value. But Gunnar Sandin also wants to present the “dis-cursive turn” he has witnessed in contem-porary artistic practices. This turn becomes apparent in the fact that the mediation of an event today is as important as the “earth-bound circumstance in which the event takes place”, a phenomenon Sandin describes as a “shift of attention from the physically situated to the discursive and mediated place”.

Aiming to present the axiologically condi-tioned dichotomies that seem to be an irre-ducible consequence of the contemporary the-ory of place, Sandin, in “Place of Preference”, the first part of the dissertation, enters into polemics with Edward Casey, whose *The Fate of Place* conducts an philosophical and histo-rical survey of the idea of place, thus showing the tendency in the history of thought of gi-ving abstractions such as room, and abstrac-ted places (“sites”), priority over the pheno-

I båda fallen handlar det om en rörelse i rikt-ning mot ett ursprung men där den stora (och avgörande) skillnaden består i huruvida det också sker en rörelse tillbaka efter det att den ursprungliga relationen etablerats (som hos Husserl) eller om det blir omöjligt att – i en oe-gentligt värld – motstå frestelsen att dröja vid det autentiska ursprunget (som hos Heideg-ger). (Kanske är inte detta problem unikt för det fenomenologiska platsbegreppet. Ironiskt nog tycks tanken om ursprung och egentlig-het gå igen i radikala rörelser som “reclaim the streets”. Det radikala och reaktionära för-enas i en gemensam önskan om en återgång till en mer ursprunglig ordning. Begreppet ra-dikal tycks i och med detta genomgå en bety-delseglidning i riktning mot sitt etymologiska ursprung.)

Tveklöst vägleds avhandlingen första del av det problematiska förhållandet mellan plats som produktion och/eller domination, något som aktualiseras också i dess andra del “Ot-her Places”. Här försöker Sandin, efter de inle-dande analyserna av de mekanismer som ge-nererar uteslutning och dikotomier i den första delen, att hitta en farbar väg till en plats där det blir möjligt att åskådliggöra dessa struktu-rer utan att generera en förhärskande plats. Denna väg går, inte utan omvägar, till en kors-ning i vilken modallogik (den gren av logiken som koncentrerar sina undersökningar till på-stånden som innefattar en justering av ett faktum med hjälp av ord som *kan, vill, borde, etc.*) och lingvistik möts i form av en semiotisk appropriation och transformering av den mo-dallogiska modellen. Men denna väg går ock-så via Michel de Certeau:s tanke om hur rum skapas utifrån en given omständighet på grundval av subjektets interaktion med sin omvärld genom vissa modala (kanske inten-tionala?) föreställningar som av de Certeau:s kategoriseras som alethiska, (det nödvändiga, det omöjliga, det möjliga eller tillfälliga), epistemologiska (det säkra, det exkluderade, det rimliga, det ovissa) och deontiska (det för-pliktande, det förbjudna, det tillåtna eller det valfria). De Certeau tänker sig hur dessa mo-daliteter – eller akter – affirmeras av subjek-tets vandrande, en akt som för tankarna till si-tuationisternas *dérive* och *détournement* som tas upp i avhandlingens första del men med den skillnaden att det vandrade subjek-tet hos de Certeau konstituerar ett nytt rum och inte som i fallet med situationisternas *dé-tournement* approprierar en befintlig plats el-ler ett befintligt rum. För de Certeau är detta vandrande att förstås i analogi med den *fatis-ka* delen i en kommunikativ akt som för Ro-man Jakobsson, från vem strukturen är häm-tad, innebär att man initierar, upprätthåller el-ler avbryter en kontakt med en annan kom-munikativ part. En lovordad antydning om möjligheten till en produktion av plats och rum på intersubjektiv grund.

Det är i avhandlingens tredje del (”The Site-Specific” som Sandin mest explicit tematiserar den inledningsvis formulerade önskan om att återge den ”diskursiva vändning” han ser uttryckt för i samtida konstnärlig praktik. Här lyfter han också fram hur de teorier som oav-lätligen genererar dikotomier och uteslutning- ar också är reflektioner, reaktioner och kritik över vad som upplevs som en dominerande rumslig ordning: den politiska dominansens rum (Lefebvre); anonym modernistisk arkitek- tur (Relph); abstrakta begrepp om plats (Ca- sey); strategisk rumslig makt (Certeau); och en platsens disciplinerande paradigm (Foucault). Här tar Sandin också upp institutionen (muse- et), Miwon Kwon, Kenneth Framptons idé om en ”kritisk regionalism” och relationell estetik (Nicolas Bourriaud) samtidigt som han belyser Michael Ashers och Robert Smithsons konst- närskap. Just Robert Smithson blir inom ramen för Sandins tanke om hur ”medieringen av en händelse idag är lika viktig som den jordnä- ra omständighet till vilken händelsen hör” särskilt intressant. Smithson tycks kunna öpp- na för en förstäelse av en simultan produktion och existens av (åtminstone) två olika rum – ett plastiskt och ett diskursivt (eller konceptu- ellt) – samtidigt som han belyser platsens för- änderlighet. Kanske är den autentiska och ur- sprungliga platsen en chimär?

Utöver de författarskap som denna recen- sion lyft fram behandlar Sandin i sin avhand- ling också Marc Augé, situationisterna Guy Debord och Constant, Michel Foucault, A. J. Greimas, Manar Hammad, Luce Irigaray, Perla Korosec-Serfaty, Henri Lefebvre och Edward Relph – och det är imponerande att i avhand- lingen följa Sandins trygga handhavande av dessa och andra teoretiker. Avslutningsvis kan jag inte låta bli att notera hur de dikotomi- er (eller kanske polariseringar) som avhandlas också på en annan nivå löper genom hela tex- ten, då i form av en metadiskussion om förhål- landet mellan fenomenologi och semiotik. Ty- värr blir denna diskussion aldrig explicit varför den tenderar att öka motsättningarna mellan dessa traditioner. Men det är inte heller av- handlingens avsikt att föra en sådan diskus- sion och Sandin kan inte lastas för att inte ha gett sig i kast med en sådan enorm uppgift.

Gunnar Sandins avhandling – på samma gång en utmärkt översikt, presentation och kritik av samtida plats- och arkitekturteori – förtjänar tveklöst all uppmärksamhet den kan få. *Modalities of Place* kommer dessutom – om den ges möjlighet – att kunna initiera en välkommen diskussion om fenomenen plats, ”site” och rum även utanför det akademiska fältet.

Gunnar Sandin, *The Modalities of Place: On Polarisation and Exclusion in Concepts of Place and in Site-Specific Art*, avhandling, Lunds Tekniska Högskola, Arkitekturskolan.

Förnuftets gränser: Immanuel Kant 200 år

Av Sven-Olov Wallenstein

För 200 år sedan, 12 februari 1804, dog Imma- nuel Kant. Bakom honom låg den ”Kritiska filo- sofin”, som skulle komma att utgöra ett defi- nitivt brott i den moderna filosofins historia, och som sedan dess aldrig upphört att locka nya uttolkare. Att tänka idag innebär alltid att i en eller annan mening tänka efter Kant, med eller mot honom, men alltid i de banor hans filo- sofi öppnade, och i den meningen är Kant själva prologen till vår modernitet i alla dess ambivalenser.

Kant ser sin egen filosofi som en konse- kvens av upplysningen, som han i sin berömda uppsats från 1784, ”Svar på frågan: vad är upplysning?” definierar som ”människans utträde ur hennes självförvållade omyndig- het”. Upplysningen är för Kant ett tillstånd av ”mognande omdömeskraft”, ett moment i historien då inget längre kan undandra sig för- nuftets fria inspektion och då allt måste kunna provas i den nya typ av borgerliga offentlighet som håller på att ta form, den ”värld av läsare” (Leserwelt) som han apostroferar i företelet till den första Kritiken. Upplysningen prövar alla auktoriteter, men den är också en sönder- delningen av förnuftet, en kritik av de olika för- nuftsanvändningarnas anspråk på att kunna beskriva världen i dess helhet. Kant föreställer sig sin samtid som ett slagfält, ett territorium sönderslitet av olika skolors och gruppering- ars våldsamma fälttåg, där en ny typ av juri- disk instans måste inrättas för att skipa rättvis- ka: filosofen som domare föds här (med vilken rätt, utropar alltid Kant, quid juris – en passion som för Lagen som fortplantar sig ända ned i hans syntax och gör Kafka till en av hans san- na arvtagare...). För att dessa strider ska kun- na undvikas måste förnuftet delas upp i olika sfärer, var och en med sin specifika rationali- tet och sina procedurer, vilket långt senare kommer att vara ett ledmotiv hos den moder- na samhällsfilosofin och dess transcendenta- la byråkrati från Weber till Habermas. Kants politiska skrifter accentuerar ytterligare detta moment av separation, denna ”fakulteternas strid” där ingen av de vanliga lagstiftande in- stanserna kan göra anspråk på absolut legiti- mitet, utan allt hänger på användningen av ett ”omdöme” som söker sina principer utan att någonsin vara säkert på att vara i besittning av dem. Men å andra sidan talar Kant också om ”systemets konst”, om en storslagen ”arki- tektonik” som ska föra samman förnuftets alla delar, och därmed öppnar han också det romantiska äventyret, som hitom eller bor- tom separationen mellan det sanna, goda och

sköna, från Jena-romantikerna till Heidegger och Adorno, i allt mer sönderbrutna och para- doxala former söker en annan enhet, en san- ning som undflyr den traditionella filosofins dikotomier.

I *Kritik av det rena förnuftet* handlar det om att etablera gränserna för kunskapens fält, och här presenterar Kant sin omvälvande ”tran- scendentala” metod, som går ut på att vi ska ta ett steg tillbaka från erfarenheten till det som utgör dess möjlighetsbetingelser, till det som är givet a priori, under det att erfarenhetens faktiska innehåll är givet i efterhand, a posteri- ori. Denna vändning tillbaka till förutsättnin- garna för kunskapens möjlighet kallar Kant ock- så för sin ”kopernikanska vändning”. Erfaren- heten består för Kant i att två element, åskåd- ning och tänkande, fogas samman i en syntes. Rum och tid är åskådningens två former, i vilka vi tar emot det som ges; tänkandet, eller mer precist förståendet, är den aktiva instans som bestämmer och strukturerar det givna med hjälp av sina kategorier, under det att förnuftet strävar efter att bringa systematik och totalitet i erfarenheten. Att ha kunskap eller erfarenhet innebär helt enkelt att bestämma åskådnings- materialet, och detta uttömmar kunskapens möjligheter. Bortsett från åskådningsformer och kategorier finns det inget att veta, och ”tinget i sig” är därför inte något mysteriöst bortomliggande, utan världen såsom den vore given utan att vi hade någon specifik kunskap om eller relation till den. Tingt i sig är inget an- tingen än det vi ser och beskriver, inte ett ting i en annan värld, utan just det vi ser minus det faktum att vi ser och beskriver det på något be- stämt sätt, alltså ett slags gränsbegrepp inom kunskapen – en insikt som tycks ha varit svår att ta till sig, och missförstånden av Kant på denna punkt är legio.

Försöker vi överskrida kunskapens gränser uppträder olika illusioner, vilka Kant diagnosti- serar i bokens andra del, den ”Transcendenta- la Dialektiken”, där han behandlar den tradi- tionella metafysikens idéer om själen, frihe- ten Gud och kosmos, och den begränsade an- vändning vi kan göra av dem. Syftet med en ”kritik” av det rena förnuftet är alltså dels att säkerställa dess legitima bruk, dels att för- hindra ett spekulativt bruk, även om Kant no- terar att metafysiken är ett ”naturligt anlag” hos oss, och att det dialektiska ”skenet” inte kommer att försvinna, utan att vi i bästa fall kan lära oss att se igenom det och inte låta oss bedras. Hegel skulle sedan komma att ta sin utgångspunkt i den kantska dialektiken och ställa frågan huruvida dessa motsägelser inte snarare finns i tingen själva, i deras egen rörel- se, snarare än bara i vårt tänkesätt, och om inte den fulla utvecklingen av deras begrepp upphäver motsägelserna – en tankegång som av Kant utan tvekan skulle ha förkastats, men som likväl möjliggjorts av hans formuleringar.

I *Kritik av det praktiska förnuftet* genomförs

en liknande operation på etikens fält. Här är vi inte underkastade den mekaniska kausalfite- nen, som i naturvetenskapen, och fattade som moraliska ”personer” är vi inte naturväsen, utan fria väsen. Friheten uppnår emellertid bara sin egentliga form då den underställs se- delagen, eller vad Kant kallar det kategoriska imperativet, som bjuder mig att alltid försöka testa min handling och se huruvida den skulle kunna upphöjas till allmän lag. Denna lag ger sig tillkänna för oss inom sinnevärlden som ett ”brott med vår sinnliga egenkärlek”, säger Kant – vi kan alltid stanna upp och välja att handla tvärtemot våra böjelser. Friheten är därmed inte en kausalitet bland andra i den sinnliga naturen, utan tillhör det ”översinnli- ga”, och såsom en ”outgrundlig förmåga” kan den aldrig påvisas som något empiriskt fak- tum. Såsom moraliskt begrepp tillhör friheten det översinnliga, och den kan inte bevisas eller motbevisas genom några teoretiskt-spekulati- va argument.

Här har många velat invända mot Kant, ty inbjuder inte det rigida i de kantska formul- eringarna till att vi negligerar moralens praktiska omständigheter, alla de kompromisser vi all- tid måste göra – t. ex. då vi måste avväga mel- lan den mindre skada en lögn kan innebära i ett visst givet sammanhang och den relativt sett större skada det oböjliga kravet på att tala sanning skulle kunna ge upphov till? Är inte Kants etik, kort sagt, blind för konsekvenser- na? Kanske kunde man åtminstone på en nivå här svara att Kants problem gäller varför det överhuvudtaget finns en moralisk erfarenhet – alltså konstitutionen av en etik i vidaste me- ning, frågan om Lagens ursprung mer än dess specifika tillämpning, som Kant föreställer sig kunna reglera med hjälp av en ”typik”, vars värde förblivit tämligen diskutabel (och i den- na mening är Emmanuel Levinas en av hans stora moderna arvtagare, där samma pro- blem ställs angående nedstigandet från den primära etiska relationen som gäller den Andre och ”Ansiktet”, till intersubjektiva och social moraliska koder). Det avgörande hos Kant är att Lagen bara kan tänkas i relation till friheten, och inte härledas ur några faktiska tillstånd, alltså en konflikt mellan Vara och Böra som möjligen kan förefalla oss alltför skarpt tecknad, men som ingalunda försvun- nit, vilket inte minst framträder ur det samtida tänkandets tendens till naturalistiska reduktion- er, må de så baseras på biologi, sociologi eller någon annan positiv vetenskap.

Här ska jag emellertid fokusera på den tredje Kritiken, *Kritik av omdömeskraften* (1790), där Kant lägger grunden till den moderna es- tetiken på ett sätt som alstrar en tydlig ambiva- lens som sedan dess kommit att känne- teckna de flesta försök att formulera en filoso- fisk förståelse inte bara av enskilda konstverk, utan också av konst och estetisk erfarenhet överhuvudtaget, fattade i deras vidaste me-

The Limits of Reason: Immanuel Kant 200 Years

By Sven-Olov Wallenstein

200 years ago, February 12 1804, Immanuel Kant dies. Behind him lies the whole of ”Critical Philosophy”, that was to constitute a definite watershed in the history of modern philo- sophy, and that has never stopped to attract new interpreters. To think today always means in one way or another to think in the wake of Kant, with or against him, but always in those paths opened by his philosophy, and in this sense Kant is the very prologue to our modernity in all of its ambivalence.

Kant understands his position as a conse- quence of the Enlightenment, that he in the famous 1784 essay ”Answer to the Question: What is Enlightenment?” defines as ”man’s emergence from his self-incurred immaturi- ty.” Enlightenment for Kant is a state of a ”ma- turing judgement,” a moment in history when all things finally have to be subjected to the free inspection of reason, have to be put to the test in the new public space that is emerg- ing – in the ”world of readers” (*Leserwelt*) that he addresses in the Preface to the first Critique. The Enlightenment tests all authoriti- es, but it is also a breaking up of reason, and a critique of the various deployments of reason in their claims to describe the world in its tota- lity. Kant imagines philosophy to be like a bat- tlefield, a territory ravished by violent crusades undertaken by schools and fractions of all sorts, where a new type of legal instance has to be erected so that justice may be brought about: this is the birthplace of the philosop- her-judge (*with what right*, Kant repeatedly cries out, *quid juris* – a passion for the Law that affects even his very syntax and makes Kafka into one his true inheritors...). To avoid such battles reason has to be split up in diffe- rent spheres, each with its specific rationality and procedures, and this will be a leitmotif in modern social philosophy and its transcen- dental bureaucracy from Weber to Habermas. Kant’s political writings accentuate this mo- ment of separation even more, this ”conflict of faculties” where none of the normal legisla- ting instances can lay claim to absolute legiti- macy, and everything hinges on the sound ap- plication of a ”judgement” in search of its prin- ciples, although without certainty of ever pos- sessing them properly. But on the other hand Kant also speaks of the ”art of the system,” of a grandiose ”architectonic” that will bring all these sundered parts of reason together, and in this he opens the romantic quest, that in ever more broken and paradoxical forms– on this side or beyond the separation of the true,

the good, and the beautiful, from the early Jena days to Heidegger and Adorno – seeks a different unity, a truth that would escape the dichotomies of traditional philosophy.

Critique of Pure Reason established the li- mits of the field of knowledge, and here Kant presents his revolutionary ”transcendental” method, which implies that we should take a step back from experience to its conditions of possibility, to that which is given a priori, in contrast to the de facto contents of experien- ce, which are given afterwards, a posteriori. This turn back to the conditions of possibility for knowledge Kant calls his ”Copernican Re- volution.” For Kant, experience consists in the synthesis of two elements, intuition and thought. Space and time are the two forms of intuition, whereby we receive the given; thought, or more precisely, understanding, is the active instance that determines and structures the given through its categories, whereas reason strives to achieve a systema- ric order and totality in our experience. To know or to experience quite simply means to determine the matter at hand in intuition, and this exhausts the possiblity of knowledge. Apart from forms of intuition and categories there is nothing to know, and the ”thing in itself” is thus not some type of mysterious beyond, but the world as it would be given to us if we had no specific knowledge of it or rela- tion to it. The thing in itself is not another thing than the one we see and describe, not a thing in another world, but what we see minus the fact that we see and describe it in a particular way, and in this sense it is a kind of limit con- cept within knowledge – an insight that seems to have been hard to accept, and misreadings of Kant on this point have been numerous.

If we attempt to surpass the limits of know- ledge illusions appear, and these Kant diagno- ses in the second part, the ”Transcendental Dialectic”, where the scrutinizes the ideas of traditional metaphysics on the soul, on liberty, God and the Universe, and the limited use we can make of them. The aim of this ”critique” of pure reason is thus on the one hand to secure its legitimate use, on the other hand to check a speculative use, even though Kant notes that metaphysics is a ”natural disposition” in us, and that the dialectical ”appearance” will not go away – the best we can hope for is to be able to see through it and not be deceived by it. Hegel would later take this as his starting point and ask whether these contradictions in fact do not exist in the things themselves, in their own movement, rather than just in the movement of out thought, and whether these contradictions will not be sublated if we deve- lop their full concept – a line of thought that Kant undoubtedly would have rejected, and that yet was made possible by his own formu- lations.

Critique of Practical Reason carries out a si-

ning, som frågor ställda till tänkandet. Den estetiska moderniteten kämpar ständigt med detta dubbla kantianska arv, dels med frågan om innebörden i den estetiska autonomin, dels med frågan om verkets ontologiska po- tential, dess förmåga att säga något radikalt annat, vilka båda lämnats i arv till oss av den- na Kants tredje Kritik. Den första linjen, som betonar den estetiska autonomin, ligger till grund för de flesta moderna formalismer, för tanken på dikten som ”verbal ikon” eller bil- den som ”signifikant form” och alla deras av- läggare; den andra linjen kan följas från ro- mantikerna fram till Adorno och Heidegger, Merleau-Ponty och Lyotard, där frågan om verket som en plats där en sanning sker ställs på ett sätt som både förutsätter (tydligast så hos Adorno) och undergräver den estetiska autonomin.

Kants tredje Kritik kan dels läsas som ett se- parat verk som behandlar och inringar ett spe- ciellt fält, det vill säga som en reaktion på ett halvt sekels estetisk debatt, från Baumgarten till Lessing, med influenser från Winckelmann, Diderot, den franska encyklopedins klassifika- tion av de sköna konsterna, och där den tidi- gare akademiska traditionens fokusering på regler, hierarkier och ”poetik” gradvis övergår till ett nytt intresse för betraktarens sensibili- tet, vilket blir grunden till det nya begreppet om ”estetik”. I en bemärkelse summerar och systematiserar Kant därmed upplysningsde- batten om estetiskbegreppet, och för det vida- re till den romantiska generationen och därefter in i modernismen och dess tanke på en ra- dikal estetisk autonomi. Men boken måste också förstås som slutstenen i den kritiska filo- sofinns egen arkitekturoni, som ett svar på en inre problematik vad gäller den transcenden- tala grundläggningen av en universell förnufts- filosofi, och i denna mening kan den också lä- sas som en första indikation på förnuftets kris, som hos Kant tar form som en konflikt mellan det teoretiska och det praktiska, mellan natur och frihet, men som i senare filosofi antagit många andra skepnader.

Kritik av det rena förnuftet hade redan eta- blerat kunskapen inom dess säkra gränser ge- nom den transcendentala metod och ”koper- nikanska vändning” som isolerar erfarenhe- tens möjlighetsbetingelser och inskränker den till vad vi kan säga om den sinnliga natu- ren, under det att *Kritik av det praktiska för- nuftet* genomförde en liknande operation på etikens fält, som bestäms i termer av en över- sinnlig frihet. De två första Kritikerna alstrar därmed två autonoma fält, som inte får göra intrång på varandra. Mellan dessa två naturer, den sinnliga och den översinnliga, finns en ”överskådlig klyfta”, säger Kant i inledningen till den tredje Kritiken. Men därmed ställs ock- så frågan huruvida det finns en möjlig försö- ring mellan natur och frihet, mellan det sinnli- ga och det översinnliga. En ”bro”, hävdar

Kant, måste kunna slås från den ena sidan till den andra, och denna bro kommer att vara smakomdömet, som relaterar till den subjek- tiva känslan av lust och olust, och där möjlig- heten att förbinda kunskapens sinnlighet och moralens översinnlighet etableras (jag lämnar här problemet vad gäller det teleologiska om- dömet, som fällts angående ändamålsenliga former i naturen, åt sidan). I det estetiska om- dömet finns på så sätt en föraning om helhet, om en möjlig försoning – varje konstverk är ett löfte om lycka, som Stendahl skulle komma att säga.

Analytiken av den estetiska omdömeskraft- en får hos Kant en dubbel funktion: för det första att etablera det estetiskas autonomi, dess egen legitimitet som ett fält oberoende av kunskapen och etiken; för det andra att visa att just denna autonoma estetik leder till ett överbryggande av klyftan, eller kan ligga till grund för en ny typ av harmoni mellan det sinnliga och det översinnliga. Detta är vad som ger upphov till ambivalensen i Kants argumen- tation: är den estetiska erfarenheten en egen sfär, med egna principer a priori som skulle göra den självständig gentemot förståndets och förnuftets respektive lagstiftande över kunskapsförmågan och begärsförmågan, eller är den väsentligen underordnad det kognitva och/eller det etiskt-normativa? Kants efterföl- jare i den romantiska generationen, från Schil- ler, Hölderlin och framåt, försöker alla över- skrida den estetikens gräns som Kant etabla- rer, genom att projicera konstverket som en absolut enhet, som ”intellektuell åskådning”, och metoden för att uppnå detta är att stegra den estetiska autonomin så att den blir till ett slags estetisk suveränitet (jag lånar dessa ter- mer från Christoph Menke), en förmåga att framställa grundvalen för en ny värld. Detta är förvisso något som Kant själv skulle ha värt sig mot, som man kan se indirekt exempelvis i hans stridskrift mot samtidens ”mystagoger” och svärmare och den ”förnäma ton” de stämt upp i filosofin. Men icke desto mindre är den romantiska expansionen av begreppet konst – som förmodligen dyker upp första gången hos Schelling som ett singuläre tantum, ”die Kunst” och inte längre enskilda konstater – en konsekvens av det filosofiska problem som Kant etablerar, nämligen hur konsten och den estetiska erfarenheten kan bidra till en san- ning som handlar om förnuftets och tankens relation till sig själv. Detta är en av innebörder- na i romantikens i ordets strikt filosofiska be- tydelse spekulativa tänkande, där konsten och dess sanning är ett sätt på vilket förnuftet speglar sig självt. Men låt oss först schema- tiskt rekapitulera några av grunddragen i Kants estetik, för att se hur dessa ambivalen- ser kommer till uttryck.

I det skönas analytisk inringar Kant smakom- dömetns egenart i fyra väsentliga moment: kvalitet, kvantitet, relation och modalitet. Det



inauthentic world – to resist the temptation of staying by the authentic origin (as in Heideg- ger). (Perhaps this problem is not unique to the phenomenological concept of place. Ironically, the ideas of origins and authenticity seem to recur in radical movements such as ”Reclaim the streets”. The radical and the reactionary unite in a common wish of returning to a more originary order. The concept ”radical” here seems to undergo a slide in meaning, towards its etymological origin.)

No doubt, the first part of the dissertation is guided by the problematic relationship between place as production and/or place as domination, a relationship that is also actualized in its second part, ”Other Places”. After having analyzed the mechanisms that generates ex- clusions and dichotomies in the first part, San- din, in the second part, tries to find a passable road to the point where it becomes possible to present these structures without generating a dominant place. The road leads – but not without detours – to an intersection, where mo- dal logic (the branch of logic that concentrates upon statements that adjust a fact with the help of words like *”could”, ”want”, ”should”,* etc.) and linguistics meet in a form of semiotic appropriation, and are transformed by the mo- del from modal logic. But this way also leads past Michel de Certeau’s idea that spaces are created from a given circumstance based on the subject’s interaction with its surrounding world, through certain modal (perhaps inten- tional?) notions, that de Certeau categorizes as *Alethic* (”The necessary, the impossible, the possible or the contingent”), *Epistemic* (”The certain, the excluded, the plausible or the questionable”), and *Deontic* (”The obligatory, the forbidden, the permitted, or the optional”). De Certeau imagines these modalities – or acts – affirmed by the wandering of the sub- ject, an act that recalls the ideas of the Situa- tions regarding the *dérive* and the *détour- nement*, brought up in the first part of the dis- sertation – but with the difference that the wandering subject in de Certeau constitutes a new space, instead of appropriating an exist- ing space or an existing place, as the *détour- nement*. For de Certeau, this wandering should be understood in analogy with the *phat- ic* part of a communicative act – a concept com- ing from Roman Jakobsson, from whom the structure is borrowed, and signifying the act of initiating, keeping or canceling the contact with another communicative part. A promi- sing indication of the possibility of producing the concepts of place and space on an inter- subjective foundation.

It is in the third part of the dissertation (”The Site-Specific” that Sandin most explicitly tem- matizes his initially stated wish of presenting the ”discursive turn” he sees signs of in con- temporary artistic practices. This is also where he shows how the theories that incessantly

Gunnar Sandin, *The Modalities of Place: On Polarisation and Exclusion in Concepts of Place and in Site-Specific Art*, dissertation, Lunds Tekniska Högskola, Arkitekturskolan.

English translation by Jeff Kinkle.

första momentet innebär att det välbehag jag känner inför tinget måste vara intresselöst. Detta ska inte fattas som ointresse eller likgiltighet (så missuppfattar till exempel Nietzsche Kant); jag bedömer inte tinget direkt moraliskt eller praktiskt, utan låter det vara sig självt. Min relation till tinget är inte praktisk, utan kontemplativ, vilket betyder att jag ger akt på vad det gör med mig, med min sensibilitet, snarare än på vad jag vill göra med det. Smakomdömet är en reduktion av begäret, det sätter det ur spel för ett ögonblick, men gör det i syfte att frigöra en annan sensibilitet, en annan lust än den som är riktad mot den praktiska finaliteten.

I kvantitetens moment visas att välbehaget inte är baserat på begrepp. Smakomdömet varken producerar eller vilar på en specifik kunskap som skulle tillåta oss att formulera en regel som anger varför något är skönt (och här kan vi se en av de avgörande förskjutningar som sker vid övergången från en poetik baserad på regler till en estetik som utgår från subjektets sensibilitet). Det sköna är därmed också alltid något enskilt, det är inte vissa typer av verk eller ens en viss konstnärs produktion som kan tillskrivas skönhet i allmänhet, utan alltid detta som är framför mig just nu, just här. Men samtidigt är det inte tingets objektiva egenskaper (färg, form, komposition etc) som bedöms i sig, utan den känsla av välbehag och harmoni de ger upphov till när de reflekteras i subjektets inre sensibilitet. Jag bestämmer inte tinget, som vore skönhetsomdömet ett kunskapsomdöme, utan jag reflekterar över det, håller så att säga mitt omdöme svävande mellan subjektivitet och objektivitet, och i detta svävande uppnås en begrepslös lust (som inte är motsatt eller helt enkelt utan, utanför begreppet, utan just ett komplext utan-begrepp, som Derrida har påpekat). Denna svävande dimension har att göra med att lusten ingalunda är något strikt privat, utan härrör från vår förmåga att kommunicera, från det som öppnar mot en intersubjektiv gemenskap (ty detta, säger Kant i den viktiga § 9, är ”nyckeln till kritiken av smaken”); det han kallar ”bedömning” (Beurteilung) är ännu inte ett artikulerat omdöme (Urteil), utan ett första fritt och oreglerat samspel mellan förståndets begrepps och inbillningskraftens frihet, där deras respektive bruk ännu inte specificerats, men som därför också, just genom denna ännu obestämda öppenhet, på ett fundamentalt sätt kopplar den estetiska upplevelsen till friheten och till en möjlig gemenskap.

Den tredje egenskapen är att tinget bedöms som ändamålslös ändamålsenlighet. Allt i tingets form är orienterat mot ett ändamål, som likväl inte är något annat än tinget själv; det finns ingen extern funktionalitet, det är inte till för något annat än sin egen skull. Detta ligger för Kant till grund för skillnaden mellan fri och vidhängande skönhet (pulchritudo vaga och

pulchritudo adhaerens); endast den fria eller vaga skönheten tillkommer konsten, medan den vidhängande förutsätter ett ändamål för formen, och tinget är i detta fall skönt för att det är avpassat till ett syfte, som till exempel ett bruksting. Det vaga är här inte att fatta som det suddiga eller oprecisa (det är inte en brist på perfektion, hävdar Kant mot Baumgarten), utan som ett slags auto-telik fulländning, som gör att det vi bedömer som skönt är något slutet i sig.

Till sist har smakomdömet en viss nödvändighet. Som vi sett uttalar jag mig inte om mina rent sinnliga böjelser, utan jag gör anspråk på en viss allmängiltighet, även om inte med lika stark nödvändighet som i kunskapens fall. Smaken är ett svävande mellanting (vilket är en av innebörderna i metaforen ”bro”, som Kant föreslår i inledningen), den är varken rent subjektiv eller rent objektiv, utan en intersubjektivitet på väg att bli till, och därav dimensionen av gemenskap i skönheten som löfte om lycka: när jag säger ”detta är skönt” fordrar jag att alla andra ska instämma, trots att jag vet att detta faktiskt inte behöver inträffa. Jag försöker hitta det gemensamma för mig och andra, jag ”fäller omdömet i vars och ens ställe”, säger Kant. Smaken vilar på ett ”gemensamt sinne” (sensus communis), som vi kan anta som en inre natur, och som framför allt kommer till uttryck i den lust som ligger i att kommunicera sin känsla och försöka få andra att instämma. Argumentet utvecklas vidare i ”deduktionen” av smakomdömet, där försöker Kant visa med vilken rätt vi överhuvudtaget fäller smakomdömen som gör anspråk på vars och ens instämmande. I den fria reflektionen över för-målet, säger han, uppträder en stämning och proportion mellan förståndet och inbillningskraften som också hör till kunskapen överhuvudtaget, även om den i detta fall inte består i en speciell kunskap, och därför har vi rätt att i omdömet göra anspråk på giltighet för var och en. Argumentet kan synas svagt, vilket har påpekats av många (”the standard objection”, säger Kants förmodligen främste anglosaxiske uttolkare Paul Guyer); man kan fråga sig varför då inte alla föremål vi kan få kunskap om är lika sköna, givet att den proportionalitet som upprättas i smakomdömet inte är någon annan än den som finns i kunskapen; eller omvänt, om denna proportionalitet är något principiellt annat, så har Kant lämnat oss i sticket när det gäller att förklara vad den faktiskt är.

Huruvida denna invändning kan avvisas eller ej med argument hämtade från Kants egen text behöver inte bekymra oss här, snarare kunde man kanske se problemet som ett symptom. Ibland knyter Kant smakomdömet så hårt till kunskapen att dess originalitet förefaller att gå förlorad: det sköna skulle bara vara ett föregripande av kunskapen såsom en

lust, under det att den faktiska kunskapen bara kan erinra sig denna lust som ett svagt minne, som ett spår av något som ”förvisso fanns på sin tid” (ist gewiss zu ihrer Zeit gewesen), som Kant säger i en märkvärdig passage i inledningen (avsnitt VI). Ibland orienteras det sköna snarare mot moralen och det praktiska förnuftet, till exempel när han behandlar skönheten som ett ”intellektuellt intresse” (§ 42) eller som ”symbol för sedligheten” (§ 59). Här är argumentet snarare att den harmoni vi känner mellan förstånd och inbillningskraft förgriper en värld som vore avpassad till mina moraliska ändamål, ett argument som först får sin fulla mening i bokens andra del, Kritiken av den teleologiska omdömeskraften. Med ”symptom” menar jag att dessa skiftande infallsvinklar inte behöver ses som tecken på en inkonsekvens hos Kant, utan på att estetiken och det sköna är ett flerdimensionellt fenomen som inte på något enkelt och stillsamt sätt låter sig infogas i det rena förnuftets bibliotek (filosofin upptäcker ett nytt fält som det kan klassificera bredvid andra), utan fordrar en våldsam omorganisation av förnuftets system, i det att det på gång utlovar en ny systemisk enhet och framtvingar en ny organisationsprincip, även om detta bara förblir en aning hos Kant, och som han dessutom på flera ställen dessutom bestämt skjuter ifrån sig.

Det sublima utgör vid sidan av det sköna den andra figuren i det estetiska fältet, och här handlar det inte längre om form och harmoni, utan om det mätlösa, formlösa och dissonanta. Här hävdar Kant uttryckligen att det inte är konstverk som utgör de typiska exemplen, utan att den sublima känslan mer frammanas av naturfenomenen, eftersom de har förmågan att överskrida de dimensioner som tillhör kroppen. Såsom en ”negativ lust”, ”en lust som bara är möjlig genom en olust”, en ”negativ framställning”, måste det sublima utgöra ett brott med vår sensibilitet, det måste undandra sig vår förmåga till åkskadliggörande (inbillningskraften som en förmåga ett ge idéer en adekvat framställning), och Kant försöker visa hur detta ske på två sätt, vad han kallar det ”matematiska” och det ”dynamiska”. Det sublima har för Kant därför en huvudsakligen moralisk funktion (under det att det sköna som vi sett kopplas till såväl kunskapen som moralen), i och med att det visar på skillnaden mellan människan som sinnligt naturväsen underkastat kausalitetens lagar och som ett översinnligt väsen utrustat med frihet. Det sublima framträder här via naturen, men naturen är inte sublim i sig. Det finns inget sublimt i sig, utan vi använder oss av något yttre, ett naturfenomenen för att frammana avgrunden som finns i oss mellan det sinnliga och det översinnliga. Kanske kan man säga att det sublima är en sorts förnuftets list: om vi ställer oss inför naturens övermakt kommer vi i ett första steg inse att vi är maktlösa naturvä-

sen, men i nästa steg kommer vi att via en viss ”förväxling”, en ”subreption”, som Kant kallar det, få tillgång till vår översinnliga bestämning som fria förnuftsväsen: vi är underkastade naturen som materia, men oändligt höjda över den som fria. Det sublima leder oss tillbaka till friheten och till vår egen oändliga bestämning. Därför finns det egentligen inte heller några sublima konstverk (även om Kant onekligen bland sina exempel, stormar, djupa raviner, upprörda hav, etc också anger två mänskliga artefakter, Peterskyrkan i Rom och pyramiderna).

Kants beskrivningar av det sublima har icke desto mindre fått en stor vikt för den moderna estetiken, och framför allt Adorno och Lyotard har på var sitt sätt velat se sökandet efter det sublima som en viktigt drivkraft i den moderna konsten från romantiken och framåt. För Adorno är det sublima hos Kant kopplat till en problematik vad gäller naturen, och han skriver in Kants teori i sin egen modell för ”upplysningens dialektik”, som vi ska återvända till i nästa avsnitt. Den påverkan som utgick från Kants omedelbara efterföljd handlar dock mindre om det sublimas relation till naturen – snarare kunde man säga att modernismens första våg, från Baudelaire och framåt, inleds i och med att detta band bryts – utan om en förbindelse som Kant själv aldrig uppträtt, nämligen till idén om geniet. På denna punkt ligger Lyotards läsning närmare till hands (även om den tenderar att undvika genibegreppet), nämligen att Kants teori om en framställning av det oframställbara handlar om en fundamental nedbrytning av subjektets rumtid som inleder det moderna avantgardets experiment. Båda dessa läsningar, den ”modernistiska” hos Adorno, liksom den ”postmodernistiska” hos Lyotard, är lika möjliga, även om ingen av dem strävar efter direkt tighet mot Kants egen text.

Geniet bestäms hos Kant som en ”gåva” att ge konsten nya regler, men inte på något medvetet sätt, utan genom att det öppnar sig för naturen och låter den tala genom sig (och det är detta begrepp om naturens givna ordning som försvunnit hos såväl Adorno som Lyotard, om än i olika grad; hos Adorno finns det kvar som en garant för en tanke om försoning, som Lyotard förkastar). Geniet har för Kant rätt att bryta med reglerna och smaken, eftersom det kan ge upphov till nya regler och en ny smak, om än på ett obestämt sätt, och på så sätt finns en dialektisk spänning mellan den sköna konsten såsom en ”geniets konst” och behovet av att skriva in dessa relativa regelbrott i ett expanderande sensus communis. Geniets förmåga, säger Kant, ligger i att framställa estetiska idéer som har en nebulös och förtätd karaktär (och här återvinner Kant Baumgartens teori om en specifik form av ”förvirring” i den estetiska idén, som inte är motsatt den logiska klarheten) vilket gör att

Att användas efter eget gottfinnande: *Unfolded Flying Object* (UFFO) är ännu oidentifierat, och kanske kommer det också att flyga om du följer instruktionerna. Består det av ett pappersark i sitt ursprungliga tillstånd (ett icke vikt paper), eller ett som vikts och sedan vikts upp? Det har tre tillstånd: ovikt, vikt, uppvikt. Det är alltså definitivt, en gång för alla ofullbordat, redan fullständigt innan det ens påbörjat sin förvandling. Varje pappersark är som sådant oändligt, det kan motta skrift, teckning, måleri, men också fläckar av alla slag: vin, vatten, sperma, blod ... Men det är också redan fullt av saker, bilder, spår av figurer, förväntningar och klichéer. Att sudda ut innehållat lyckas lika lite tömma arket som det maniska kladdandet lyckas fylla det; båda handlingarna har samma värde. /Sven-Olov Wallenstein

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

To be used at your own discretion: the *Unfolded Flying Object* (UFFO) is as yet unidentified, and maybe it will even fly if you follow the instructions. Does it consist of a sheet of paper in its virginal state (an "un-" i.e., not folded paper), or one that has been folded and then unfolded? The object has three states: not-folded, folded, and unfolded. It is thus definitively, once and for all unfinished, already completed even though it has not yet begun to its transformation. In fact, any sheet of paper is as such infinite, a receptacle for writing, drawing, painting, but also stains of various kinds: wine, water, semen, blood ... But it also already replete with things, images, traces of figures, expectations and clichés. The erasure of content does just as little empty the sheet as the manic scribbling succeeds in filling it; both actions have the same value. /Sven-Olov Wallenstein

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

ness should here no be understood as something fuzzy or imprecise (it is not a lack of perfection, Kant claims against Baumgarten), but as a kind of auto-telic completion that makes us estimate that as beautiful which is closed upon itself).

Finally, judgements of taste have a certain *necessity*. As we have seen, I do not pass judgement on my purely sensuous inclinations, but I lay claim to a certain universality, even though not as strong as in the case of cognition. Taste is a hovering in-between (and this is one of the senses of the "bridge" metaphor proposed by Kant in the Introduction), it is neither purely *subjective* nor *objective*, but an emerging intersubjectivity, which also explains the dimension of communality in beauty as a promise of happiness: when I say "this is beautiful" I demand that all others should agree, even though I know that this need no be case in practice. I attempt to locate that which is common to me and all others, "I judge in each and everyone's place," Kant says. Taste rests on a "common sense" (*sensus communis*) that we can assume as an inner nature, and that above all is expressed in the pleasure inherent in communicating one's feeling and trying to get others to agree.

The argument is pursued further in the "deduction of taste, where Kant attempts to show with what right we at all express such judgements laying claim to everyone's consent. In the free reflection upon the object, he says, there is an attunement and a proportion between understanding and imagination that also belongs to knowledge in general, even though it does not give rise to a specific knowledge, and this is why our judgement is entitled to claim everyone's consent. The argument might appear weak, as has often been pointed out ("the standard objection", as Kant's most distinguished Anglo-Saxon interpreter Paul Guyer calls it); we could ask why then not all knowable objects are equally beautiful, given that the proportionality in the judgement of taste is nothing else than the one in cognition; or inversely, if Kant means that this proportionality is fundamentally different, then he leaves us with no explanation of what this difference might consist in.

Whether this objection can be repudiated or not with arguments derived from Kant's text need not detain us here, instead I would like to try and understand the dilemma as a *symptom*. Sometimes Kant connects the judgement of taste so closely to cognition that its original quality seems to get lost: beauty would be no more than a prefiguration of knowledge in the form of pleasure, whereas actual knowledge only contains a faint memory of this pleasure, a trace of something "that surely existed in its time (*ist gewiss zu ihrer Zeit gewesen*)," as Kant notes in a strange passage in the Introduction (VI). On other oc-

casions beauty is oriented towards morality and practical reason, for instance when he treats it in terms of its "intellectual interest" (§ 42), or as a "symbol of morality" (§ 59). Here the argument seems to be that the harmony we feel between understanding and imagination anticipates a world that would be adopted to my moral ends, an argument that receives its full implications only in the second part of the book, The Critique of Teleological Judgement. With "symptom" I mean that these shifting interpretative angles need not be seen as a sign of inconsistency, but rather of the fact that aesthetics and beauty are pluridimensional phenomena that cannot be easily and quietly inserted into the library of pure reason (as if philosophy would just discover one more field that it can classify among the others), that demand a violent reorganization of the system of reason, since they both promise a new systemic unity and enforce a new organizational principle, even though this is only glimpsed by Kant, who furthermore in many places brushes the very question aside.

In addition to beauty, the field of aesthetics also comprises the sublime, and here it is no longer a question of form and harmony, but of the immeasurable, the formless and the dissonant. Kant specifically notes that works of art are not to be taken as typical examples of the sublime, since the sublime feeling is awakened by natural phenomena in their capacity to transcend the dimensions of the human body. As a "negative pleasure," a "pleasure that is only possible by way of a displeasure," a "negative presentation," the sublime has to break with our sensibility, it has to escape our capacity to render intuitable (imagination as the capacity to give an adequate presentation of ideas), and Kant attempts to show that this can take place in two ways that calls the "mathematical" and the "dynamical." For Kant the sublime has a primarily moral sense (whereas beauty, as we have seen, connects to cognition as well as morality), because it displays the difference between Man as a sensible natural being subjected to laws of causality, and as a supersensible being endowed with freedom. The sublime appears by way of nature, but nature is never sublime in itself. Nothing is sublime in itself, because we use something external, a natural phenomenon, to evoke the abyss inside of us between the sensible and the supersensible. Perhaps we can say that the sublime is a cunning of reason: if we face the overbearing might of nature we will at first understand that we are powerless natural beings, but then, through an "exchange," a "subreption" as Kant calls it, we will get access to out supersensible determination as free rational beings: we are subjected to nature considered as pure matter and bodies, but infinitely elevated above it considered as free. The sublime guides us back to freedom and to

de aldrig kan uttömmas av förståndets analys. I vetenskapen är det viktiga att kunna redovisa alla sina steg och metoder, men inget sådant fordras av en Homeros eller Wieland. För Kants romantiska efterföljare upphåvs denna skillnad: det framtida geniet är den som kan övervinna genererna och smälta samman filosofi, konst, vetenskap till enhet; för Kant måste geniets aktivitet strikt begränsas till konsten, eftersom en genial vetenskap eller filosofi skulle innebära ett svärmeri med förnuftets hjälp. På samma sätt som förnuftet sönderfaller i olika delar, måste de olika generna hållas isär. Den kritiska filosofin är just en arkitektonik, med artikulationer, passager och övergångar mellan sina olika sektioner, och den yttersta enheten förblir en idé som aldrig kan ges i erfarenheten. Konsten och den estetiska erfarenheten förblir med nödvändighet suspenderade mellan fragmenteringen och enheten, och bron över avgrunden måste alltid förbli provisorisk.

Bibliografisk not

Kants tre Kritiker föreligger nu i svensk översättning på Thales: *Kritik av det rena förnuftet*, övers Eva-jeanette Emt; *Kritik av det praktiska förnuftet*, övers Fredrik Linde; *Kritik av omdömeskraften*, övers Sven-Olov Wallenstein; se också *Prolegomena till varje framtida metafysik*, övers Marcel Quarfood. Av Kants politiska skrifter finns *Om den eviga freden*, övers Alf W Johansson (Prisma, 1996) och "Svar på frågan: Vad är upplysning", övers Joachim Retzlaff, i Brutus Östling (red): *Vad är upplysning?* (Symposium 1992).

För Kants förhållande till upplysningen och offentligheten, se Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet*, (Arkiv, 2003). Kants politiska teorier behandlas i ett samtida perspektiv i Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy* (University of Chicago Press, 1982), och i Jean-François Lyotard, "Entusiasmen. Kants kritik av historien", i Heeg/Wallenstein (red): *Tankens arkipelag* (Symposium, 1992). Varje bibliografisk kommentar till den första Kritiken är dömd att förbli en partsinlaga; utgångspunkten för den fenomenologiska diskussionen är Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929); P F Strawsons *The Bounds of Sense* (1966) satte igång en ny diskussion av Kant inom den analytiska filosofin; för en tolkning som försöker överbrygga den anglosaxiska och den kontinentala traditionen, se Henry Allison, *Kant's Transcendental Idealism* (1983). För det kategoriska imperativets relation till Kafka, se Jacques Derrida, "Framför lagen", Kris 24-25; för förhållandet till Levinas, se Jean-François Lyotards kommentarer i Le différend (Paris: Milnuit 1983).

Den tredje kritiken behandlas från flera olika utgångspunkter i Sven-Eric Liedman (red); *Kants tredje Kritik: sju essäer* (Arachne, 2000);

jag skisserar Kants bakgrund i 1700-talets estetiska debatt i *Bildstrider* (Alfabeta-Anamma, 2001). Idén om "estetisk suveränitet" behandlas i Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst* (Suhrkamp, 1991); Derrida analyserar strukturen i "utan-begrepp" i tredje Kritiken i "Parergon", i *Tankens arkipelag*. Paul Guyer presenterar och diskuterar "standardinvändningen" i *Kant and the Claims of Taste* (Harvard University Press, 1979); för en läsning av texten som ligger nära den jag här presenterar, se också Jay Bernstein, *The Fate of Art* (Polity Press, 1992). Adorno behandlar det sublima i *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp, 1970), Lyotard bl. a. i *Leçons sur l'analytique du sublime* (Gallée, 1991).

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

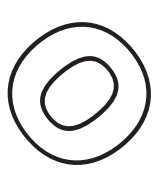
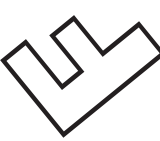
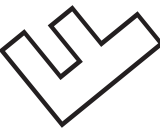
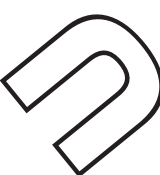
Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it is a work of art.

Unfolded Flying Object (UFFO) is a work by Sven-Olov Wallenstein. It is a piece of paper, folded and unfolded, and it is a work of art. It is a work of art because it

- Fold outwards
- - - Fold inwards
- . - . - Fold both ways

9. Throw it gently overarm and watch it glide

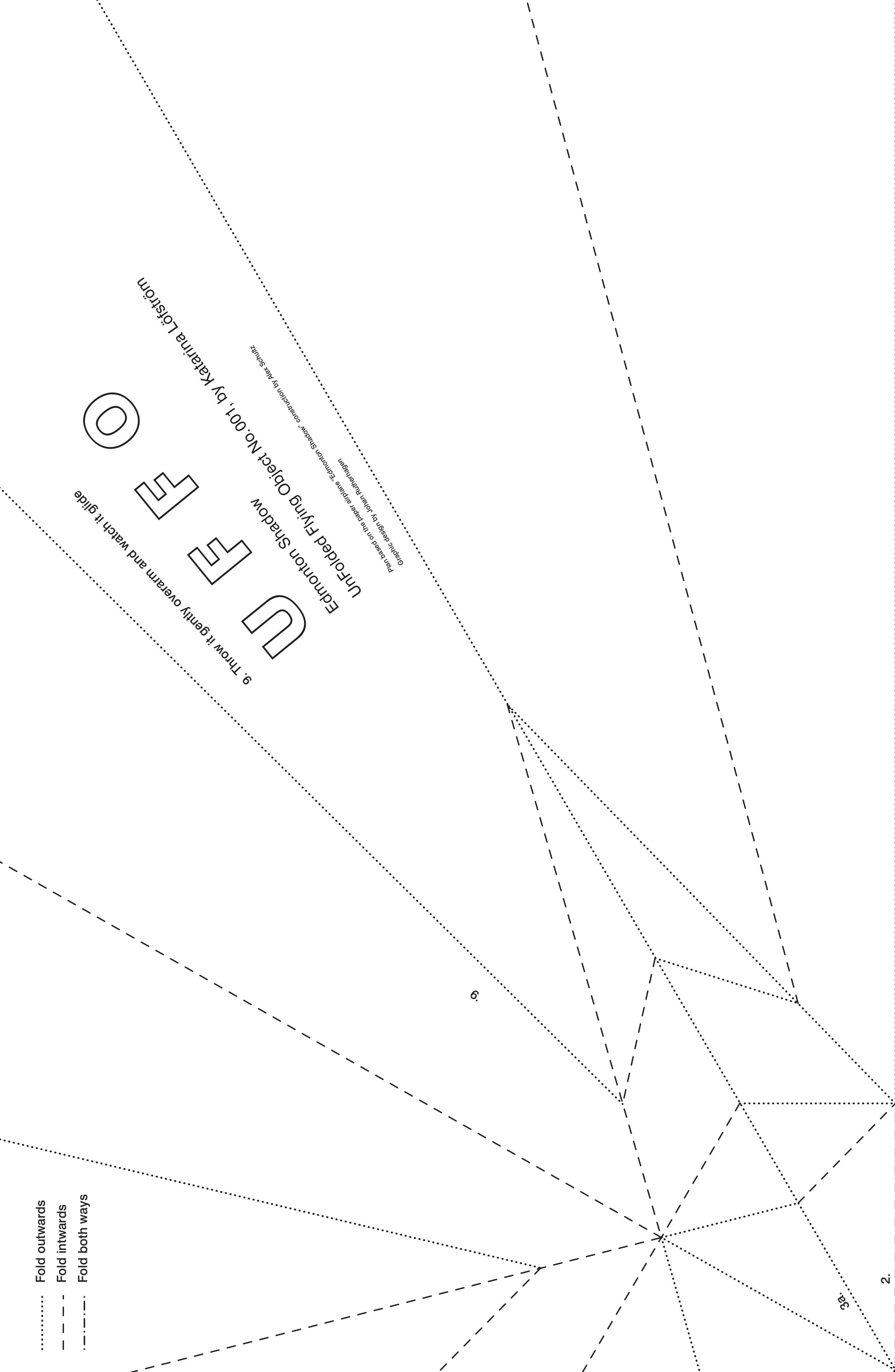


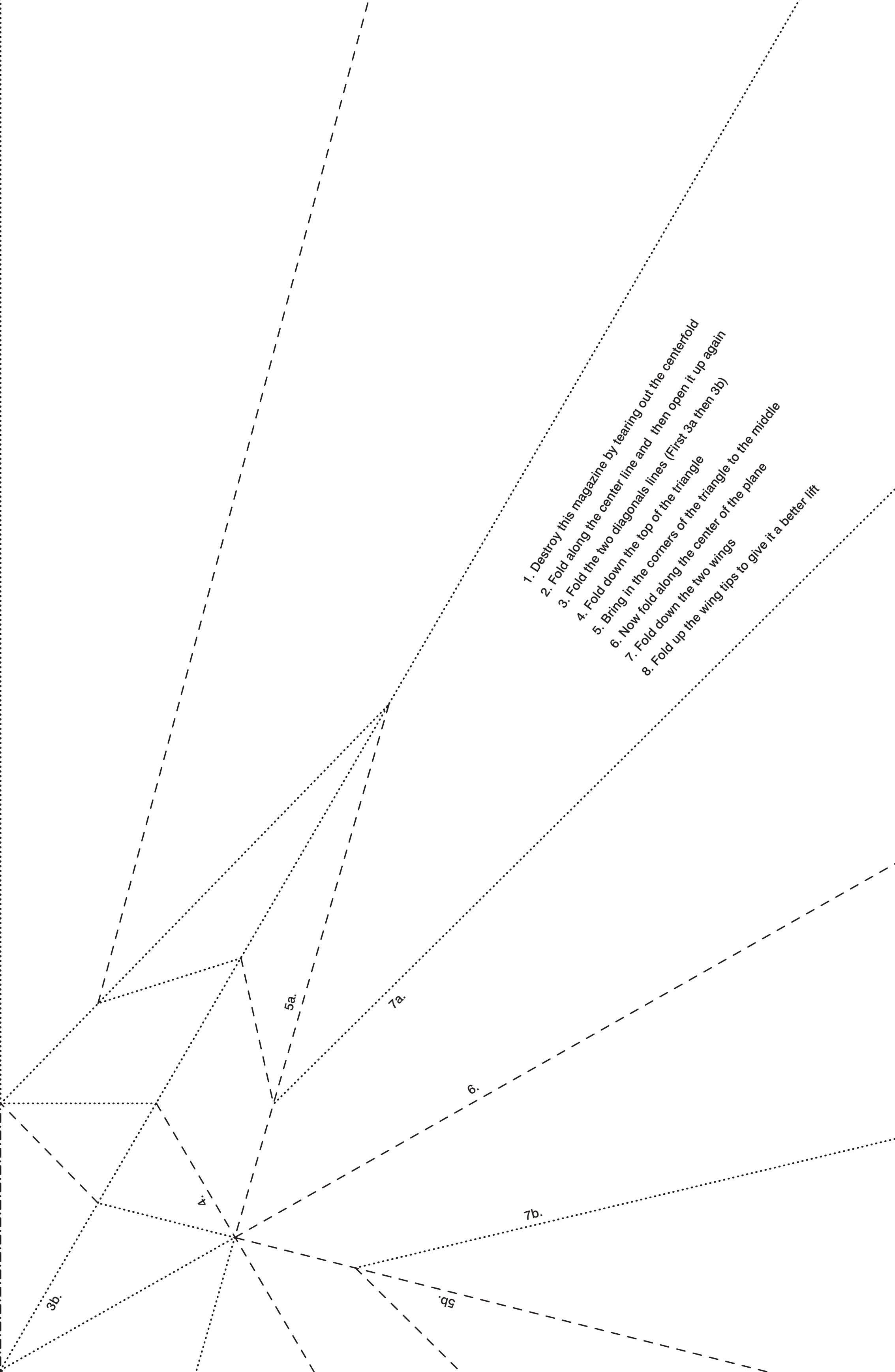
Edmonton Shadow

Unfolded Flying Object No.001, by Katarina Löfström

Graphic design by Johan Rüdigerhagen

Plan based on the paper airplane "Edmonton Shadow" construction by Alex Schulz





1. Destroy this magazine by tearing out the centerfold
2. Fold along the center line and then open it up again
3. Fold the two diagonals lines (First 3a then 3b)
4. Fold down the top of the triangle
5. Bring in the corners of the triangle to the middle
6. Now fold along the center of the plane
7. Fold down the two wings
8. Fold up the wing tips to give it a better lift

3b.

4.

5a.

7a.

6.

7b.

5b.

Bilder av Japan

Av Sven-Olov Wallenstein

Pas d’images justes, juste des images
Godard

Bilderna av Japan har skiftat snabbt under de senaste decennierna: från att ha varit ett ekonomiskt föregångsland, lika fruktat som beundrat, och utgjort själva innebörden för en (post)modern ekonomi där nya framtidre förbereds bortom det västerländska urbana, politiska och estetiska tänkandet – ”ett Japan som kan säga nej”, som titeln löd på en ökand bok som sände chockvågor runt hela världen för ett decennium sedan – har landet under senare år tvärtom kommit att symbolisera en kris för en auktoritär ekonomi, och av de ”asiatiska värden” som för ett decennium sedan fascinerade västerländska ekonomer, statsvetare och politiker finns knappt ens minnet kvar. Snarare kan vi här se ett samförstånd mellan den politiska och ekonomiska sfären som börjar falla sönder (vilket inom parentes sagt inte är helt skilt från vad vi ser i Sverige), upplösningen av en ”korporativ” samhällsstruktur som under lång tid garanterat ett säkert välstånd och en modernitet baserad på starka disciplinära mekanismer. Detta öppnar för nya friheter, men också nya osäkerheter och hotbilder – inte minst i termer av en ungdomskultur för vilken gamla lojaliteter ter sig hopp-löst överspelade, likt en protestantisk arbetsetik utan vare sig Gud eller frälsning. Å ena sidan kunde man tolka detta som att det japanska undantaget, som kunde förena hedonistiska konsumtionsmönster med ett relativt hierarkiskt och statistkt samhälle, nu fått ge vika för globaliserings krafter; å andra sidan förbereds här kanske helt andra former för konsumtion, andra vridningar i varufornens logik – ty om *varan* handlar det oavtlåtigt, inte minst för att förhållandet mellan en officiell, kommersiell och företagsdriven kultur och ett kritiskt alternativt avantgarde inte alls har samma typ av laddning i Japan som i Väst, vilket framgår av flera av bidragen nedan.

Säkerligen är båda dessa bilder i lika hög grad ett resultat av våra egna fantasier och projektioner – men samma sak skulle också kunna analyseras från japansk utgångspunkt, där bilder av västvärlden alternerat på samma sätt. Ur en sådan fantasmatisk logik finns ingen enkel utväg, vilket inte betyder att vi behöver acceptera den som ett ofrånkomligt öde. I följande dossier återfinns texter av i huvudsak japanska skribenter, vilket kan korrigera många av de klichéer som styr våra föreställningar om Japan, även om detta inte betyder att det här är någon sanning som presenteras – framför allt för att det vore föga mer än en omvändt naivitet att tillskriva inifrånperspektivet en absolut auktoritet som det näppeligen kan besitta i en tid då kulturers gränser förefaller allt mer elastiska och mer som ett kartografiskt än ett mentalt problem – utan bara ytterligare en serie bilder, men som förhoppningsvis kan avvika något från de vi i vanliga fall översköjs av.

Rubriken ”Bilder av Japan” pekar också på något annat, nämligen bildens, det visuellas och estetiskas speciella plats – ty det är via en hel visuell kultur, plundrad av författare, filmare och konstnärer från Roland Barthes *Tecknens rike* och Jean-Luc Godards *Alphaville* till Ridley Scotts *Bladerunner* och vidare in i dagens televisuella 3 G-kultur – som bilden av Japan oundvikligen tycks konstitueras. Inte minst har här filmen spelat en avgörande roll, och några av bidragen behandlar också filmens roll i Japan. Trond Lundemo visar i sin artikel hur film och arkitektur har samverkat för att skapa en bild av en japansk modernitet ständigt i rörelse, där bilder, ting och materiella infrastrukturer tycks lika efemära som kortlivade. Tatsuya Kimura ger ett annat perspektiv i en översikt över tendenser i den japanska filmen, som under senare år tycks ha återkommit från en längre tids slummer, och han visar på två viktiga bakgrunder, dels ”auteur-kritiken”, men också, och kanske mer överraskande, den pornografiska filmen.

Den japanska arkitekturen har under hela efterkrigstiden intagit en

särställning, inte minst genom sin kombination av högteknologisk innovation och sin respekt för regionala förutsättningar, sin förmåga att gestalta ett rum där natur och teknik genomtränger varandra. I ett samtal med Meike Schalk följer Kisho Kurokawa, en av grundarna till Metaboliströrelsen på 60-talet, som spårar bakgrunden till sitt arbete i skärningspunkten mellan buddhistiska och europeiska traditioner, i termer av en ”symbiosens filosofi” och en idé om den ”rörliga människan”, *homo movens*. I den följande texten, ”Från centrum till periferi”, presenterar så Meike Schalk tillsammans med Kenta Kishi och Ka-oru Suehiro tre konkreta arkitekturprojekt.

Under senare år har scenen för samtida konst växt snabbt i Japan, och några av bidragen granskar detta fenomen, både vad gäller dess problem och dess möjligheter. Ozaki Tetsuya diskuterar i sitt bidrag hur den samtida konsten förändrat stadsbilden, och hur den stora tillgången på tommal lokala möjliggör lokala initiativ som också bidrar till stadsförnyelsen. Odate Natsuko tar upp problemen med denna utveckling och ställer frågan om det finns krafter som kan motstå en alltmer kommersialiserad konstvärld, och pekar också på den relativa frånvaron av kritisk diskussion av dessa fenomen i Japan. Kentaro Ichihara ställer i sin essä en liknande fråga men från ett delvis annat perspektiv, nämligen huruvida en alltmer multikulturell konstvärld också innebär en allt starkare underkastelse under marknadens logik, vilket inte minst kommer till uttryck i fokuseringen på aktualitet, eller på det som uppfattas som samtida. Den japanska erfarenheten av snabb och ojämn modernisering, där det gamla och det nya existerar sida vid sida och där globaliseringens logik kommer till uttryck på ett närmast extatiskt intensivt sätt, skulle kunna vara en utmärkt plats att börja ställa dessa frågor.

Vi vill speciellt tacka David d’Heilly och Andreas Stuhlmann, som givit ovärderlig hjälp med översättningar från japanska, och Michael Perlmutter och Jonas Björkman som hjälp till med engelska och svenska översättningar.

Tokyo: En överlevnadsguide

Av Natsuko Odate

Det var ett tag sedan den japanska konsten diskuterades i en internationell konstdidskrift, och det känns märkligt att som japan upptäcka vilket slags fantasiföreställning som icke-japaner har om den japanska scenen. Det är sant att det finns en hel del saker som är intressanta för utlänningar, som high-tech prylar, utflippade modeoffer och undergroundmusikscenen, som alla är delar av vårt konsumtionssamhälle.

Hursomhelst finns det inte så många frågor att diskutera som berör den samtida konsten, vilket kanske inte skiljer oss från någon annan plats i världen. Varför pratar då folk om japansk samtidskonst. Är det på grund av konstnärer som Takashi Murakami eller Mariko Mori? Om man tittar på deras verk lite mer noggrant märker man dock att de, när de dök upp på den internationella konstscenen, sågs som resultat av japanska ”manga” och en ”animationskultur” som alltid fascinerat västerlänningar. De var nya i kraft av att vara ”Made in Japan”, alltså en fascination som liknar den inför ”ny utomeuropeisk exotisk kultur”. Här tänker jag inte kritisera eller diskutera enskilda japansk konstnärer och deras attityder. Jag är glad över att det nu finns flera japanska konstnärer som är internationellt uppmärksammade. Men jag är fortfarande inte helt säker på huruvida det existerar en etablerad samtida konstvärld i Japan eller inte, och jag kan inte låta bli att tycka att det inte gör det. Här ska jag försöka beskriva den japanska konstscenen i perspektiv av det samtida japanska konstsystemet.

En stor nyhet 2003 var invigningen av Mori Art Museum i Roppongi. Tack var en enastående marknadsföring utomlands, som att ha varit med om att organisera Ilya och Emilia Kabakovs utställningar under

Venedigbiennalen och en presskonferens som hölls i New York, var invigningen internationellt känd redan innan den ägt rum. Presentationen av museet innefattade inte bara museet självt utan också exploateringen av platsen ”Roppongi Hills”, en helt artificiell och ful stadsdel skapad av exploitören Mori Building Co. Ltd., museets moderbolag. Likt andra internationella företag lägger Mori Building Co. Ltd stor vikt vid kommunikationsstrategier, något som slog väl ut redan i ursprungsskedet. I april, sex månader före invigningen av museet, öppnade ”Roppongi Hills”. Allt publikationsmaterial, från affischer till tv-animeringar, är utförda av Takashi Murakami genom konceptet ”Artelligent”. Köpcentret på bottenvåningen, designat av Jon Jerde som specialiserat sig på köpcentra, fylldes med hippa restauranger och boutiqueer med luxuösa märken. Allt syftar till att konsumeras, vilket gör besökarna labila och hysteriska (några europeiska besökare beskrev det som Disneyland). Detta illustreras väl i ”Memento Mori” ett mangaverk av Kyoichi Tsuzuki och Nameko Shinsan, vilket färdigställdes som ett beställningsverk för katalogen till invigningsutställningen, men inte togs med på grund av en negativ hållning mot ”Roppongi Hills” som ansågs ”opassande för invigningen”.

Tillbaka till historien om museet. För första gången i Japan har ett museum en utländsk chef, nämligen före detta chefen för Moderna Museet i Stockholm, David Elliott. Trots att jag välkomnar det faktum att museet får en utländsk chef, tycks det mig som om det är en del av Mori Building Co. Ltd.s strategi. (Självklart bryr vi oss inte om detta om resultatet blir bra.) Låt mig beskriva Mori för de läsare som inte känner till det. Museet är inhyst på de två översta våningarna (den 52:a och 53:e) i skyskrapan ”Mori Tower” i Roppongi Hills. De andra våningarna hyrs ut till namnkunniga företag som t.ex. Yahoo Japan och Goldman Sachs.) Mori poängterar att det är beläget 250m över havsnivån och har en 360-graders vy över Tokyo. Olyckligtvis tar inte utställningsrummen vara på detta, det finns bara ett litet utrymme med fönster, placerat mellan två rum, och jag tycker det hade varit bättre om det funnits åtminstone ett rum med panoramaperspektiv. Likväl attraherar utsikten över Tokyo besökare. Tro det eller ej, men de flesta åker upp för att se på utsikten istället för att besöka utställningen. Mori erbjöd vänligt nog en kombinerad biljett till invigningen med inträde både till utställningen *Happiness* och till *Tokyo City View*, vilket attraherade en publik som normalt sett inte skulle vara intresserad av konstupställningar.

Titeln på invigningsutställningen (som pågick till mitten på januari) var alltså *Happiness*. Medan undertiteln på engelska löd ”en överlevnadsguide för konst och liv” (”a Survival Guide For Art and Life”) vilken tycks förhålla sig ironiskt till *Happiness* saknar den japanska titeln en sådan vinkel – översatt ord för ord från japanska lyder den ”en myckel till lyckan i konsten” – vilket jag finner olyckligt.

Tack vare djuplodande och omfattande konsthistorisk research kunde en stor mängd högkvalitativa verk lånas in från hela världen. Vissa konstnärers verk visades för första gången. Med tanke på att *Happiness* var en invigningsutställning var det antagligen nödvändigt att bara visa ”vackra” verk, och utesluta mörkare arbeten som kunde uppfattas som hot mot ”Happiness”.

Även om det är curatornas (David Elliott och Pierre Luigi Tazzi) intention att söka svar på frågan ”Vad är lycka?” (en fråga utan något slutgiltigt svar), är utställningen själv snarast en serie lyckliga bilder. Till exempel fanns där en målning av den nordkoreanske konstnären Kim Sung-Ryong, som inte bara är socialrealistisk utan som också tjänar som propaganda för den nordkoreanska regeringen. Även om curatorernas idéer om bilderna var klara, fanns ingen text som redogjorde för Kim Sung-Ryongs nationalitet, vilket gjorde det svårt för besökarna att förstå målningen; den kunde lätt missförstås som en målning av Jean-Francois Millet.

Om Mori Art Museum verkligen vill vara det museum som ska väcka intresset för konst hos en större publik, är det nödvändigt att förklara och ge ett detaljerat sammanhang. Inte alla japaner känner till Leni Ri-

efenstahl på samma sätt som européer, vilket innebär att hennes verk lätt kan bli helt missförstådda.

Hur som helst rönt utställningen stor framgång; jag känner inte det exakta antalet besökare, men den hade någonting i stil med 3000 besökare per dag under veckan, och 8000 per dag under helgen. Men det finns också några andra anmärkningsvärda saker som måste återges. För första gången i Japan var allt tvåspråkigt, det fanns bra pedagogiska och publika program (som en baggy-tour för besökare med barnvagn) vilket gör att Mori når upp till en internationell standard vad gäller service för besökarna. Mori Art Museum lyckades, utan egen samling, att leva upp till sitt mål, ”att presentera konsten så mycket som möjligt”, något som gör mig bekymrad över situationen i Japan.

För att beskriva min oro måste jag säga något om de offentliga museerna i Japan och speciellt i Tokyo. Till skillnad från den fördelaktiga budgetsituationen för Mori, har de flesta Japanska museer finansiella problem. 2001 ändrade den japanska regeringen sin museipolitik, och nationella museer blev till ”oberoende administrativa institutioner” som antas säkra sina medel genom insamlingar och entréavgifter. Mu-seet för samtida konst i Tokyo (MOT) har lidit av de drastiska nedskärningarna under lång tid, och sedan tre år finns inga pengar för inköp. När museet slog upp dörrarna 1995 uppstod en kontrovers om deras första inköp, och speciellt priset. Roy Lichtensteins *Girl with A Hair Ribbon* köptes för 600 miljoner yen (4,3 miljoner euro). Nu uppstår inga sådana dispyter, eftersom de inte ens har pengar till den dagliga driften. Trots att museets budget det första året uppgick till 2, 18 miljarder yen (16,2 miljoner euro) hade beloppet 2003 minskat till bara 840 miljoner, alltså mindre än 40% av det ursprungliga beloppet. Kostnaden för utställningar uppgick till 176 miljoner, men staden Tokyo bi-drar bara med 60 miljoner vilket innebär att ytterligare 116 miljoner måste skaffas fram av museet självt.

Den som ligger bakom detta politiska kursskifte är den populistiske högermannen, tillika staden Tokyos borgmästare, Shintaro Ishihara. Ishihara är känd som romanförfattare och som bror till den mest populära skådespelaren från Hirohito-perioden (Showa). Redan från början lade han sig som ”kultiverad” politiker i MOTs verksamhet och insisterade på att museet skulle gå en större publik till mötes. Utställning-*en Ferrari* & *Maserati* 2002 var den första utställning som han var tillräckligt nöjd med för att besöka pressvisningen. (Sommaren 2003 hade MOT en stor framgång med en utställning om Studio Ghibli, kända för högkvalitativa animationsfilmer som *Princess Mononoke* och *Spirited Away*. Utställningen lockade 220 000 besökare.) Men i vanliga fall har MOT på grund av sitt dåliga läge problem med att locka stora mängder besökare, och Ishihara insisterar på mer ”publikfriande” utställningar i syfte att attrahera fler besökare. Jag kan hålla med om att museum ska vara självgående på samma sätt som museer i andra länder, men i detta fall har det gått för långt. Ishihara inte bara skär ned budgeten utan lägger sig också i planeringen av utställningar i tron om att han är kulturexpert, vilket är en tämligen farlig situation. 2003 blev Junichi Shiota, en av chefsintendenterna på MOT, om- och nedflyttad till Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture. Shiota var en av flera curatorer för den Japanska paviljongen på Venedigbiennalen 2001, där han organiserade en utställning med konstnären Tatsuo Miyajima, och han är en av få som har kritiserat Tokyos borgmästare. Att han togs bort från listan över curatorer på MOT är ett resultat av denna kritik.

Jag vill också ta upp andra delar av Ishiharas kulturpolitik. Trots sin inställning till MOT har han i centrala Tokyo öppnat ett litet rum kallat Tokyo Wonder Site som är tänkt att skapa möjligheter för unga konstnärer. Tokyo Wonder Site [http://www.tokyo-ws.org] vill han ska bli ett Tokyos Montparnasse. En kommitté, där Ishihara själv är medlem och en vän till hans son (som är konstnär) är vald till ordförande, väljer ut konstnärerna. Trots Ishiharas tveksamma tillsättning är det svårt att förstå politiken bakom att öppna detta lilla rum samtidig som han neg- ligerar MOT:s 7000 kvadratmeter stora rum för konst.

Images of Japan

By Sven-Olov Wallenstein

Pas d’images justes, juste des images
Godard

Over the course of the last decade, the image of Japan has changed rapidly: once a model of economic success, both feared and admired, the very paradigm of a (post)modern economy, where new futures were being prepared that go far beyond the urban, political, and aesthetic conceptions we have in the West – “A Japan That Can Say No,” as the title of an infamous book went, a book that sent shock waves around the globe a decade ago – it has now come to symbolize the crisis of authoritarian economies, and very little remains of those “Asian values” that held Western economists, political scientists and politicians captive ten years ago. What we are seeing today is more like the break-up of a mutual agreement between the political and the financial sectors (not entirely unlike the state of affairs in Sweden, one might add), the dissolution of a “corporative” social structure that for a long time had been able to guarantee prosperity and modernity based on strong disciplinary mechanisms. This gives rise to new freedoms, but also new insecurities and threats – especially those of a youth culture where old loyalties seem hopelessly dated, like a Protestant work ethic without God or Salvation. One the one hand, this can be read as the final closure of the Japanese parenthesis, whose combination of hedonistic consumer patterns and a relatively hierarchic and static society now gives way to the forces of globalization; on the other hand, we might be witnessing emerging consumer patterns here, unheard of twists in the commodity logic – for it is still a question of the commodity, and the relation between the official, consumerist, and corporate-driven culture and the critical and alternative avant-garde is considerably less tense in Japan than in the West, as can be seen in many of the contributions that follow.

Both of these images are equally a result, no doubt, of our own fantasies and projections – and the same phenomenon would obtain if we viewed this exchange from the Japanese perspective, where images of the West have alternated in a similar way. There is no straightforward escape from such a fantasmatic logic, although this does not imply that we have to give in to it, as if it were some inexorable fate. The following dossier contains texts primarily by Japanese writers that might correct at least some of the clichés that govern our perception of Japan, even though they surely do not present the Truth – especially since it would amount to an inverse naïveté to ascribe an absolute authority to the insider perspective, (the “voice of authority,” as it were) in a time where cultural borders seem highly elastic, and where such issues are more cartographic than – but present rather just another set of images, though ones that shall diverge from those normally washing over us.

Yet the caption, “Images of Japan,” points, in addition, to something else: i.e., the special place of the image, the visual and the aesthetic; for it is via a whole visual culture – scavenged by authors, film-makers and artists, from Roland Barthes’ *Empire of the Sign* to Jean-Luc Godard’s *Alphaville* and Ridley Scott’s *Bladerunner*, and continuing into current televisual 3 G culture – that the image of Japan invariably seems to be constituted. The role of cinema is of course paramount in this, and two contributions here explore this theme. Trond Lundemo shows in his article how cinema and architecture have interacted to create a sense of a Japanese modernity that is constantly on the move, where not just images but also objects and material infrastructure are all equally ephemeral. Tatsuya Kimura gives a rather different perspective in his overview of tendencies found in Japanese film, which now appears to be on the rebound after a longer period of slumber, and he traces two important elements of the historical background to

this: first, the tradition of “auteur”-criticism, and then, perhaps more surprising, pornographic film.

During the whole postwar period, Japanese architecture has held a central position, above all in its combination of high-tech innovation and respect for regional conditions, and its capacity to design spaces where nature and technology can merge. In a discussion with Meike Schalk, Kisho Kurokawa, one of the founders of the Metabolist movement from the ‘60s, traces his work back to the encounter between Buddhist and European traditions, to a “philosophy of symbiosis” and an idea of “moving man,” *homo movens*. In the following text, “From Center to Periphery,” Meike Schalk, together with Kenta Kishi and Ka-oru Suehiro, presents three current architectural projects. In later years, the contemporary art scene has expanded rapidly in Japan, and some of the contributions examine this phenomenon, both its challenges and its possibilities. Ozaki Tetsuya discusses how temporary art may change the townscape, and how the availability of empty office space allows for local initiatives that can further urban renewal. Odate Natsuko points to the problems with this and similar developments and asks whether there are forces able to resist an increasingly commercialized art world, and notes that debates on such issues in Japan today are relatively scare. Kentaro Ichihara poses a similar question but from a different angle, i.e., whether and in what ways an increasingly multicultural art world might also entail a stronger subjugation to a market logic, which comes across in the focus on what is current or on that which is perceived to be contemporary. The Japanese experience of a fast and uneven modernization – where old and new exist side by side, and the logic of globalization permeates everyday life with nearly ecstatic intensity – might be a perfect place to begin asking such questions.

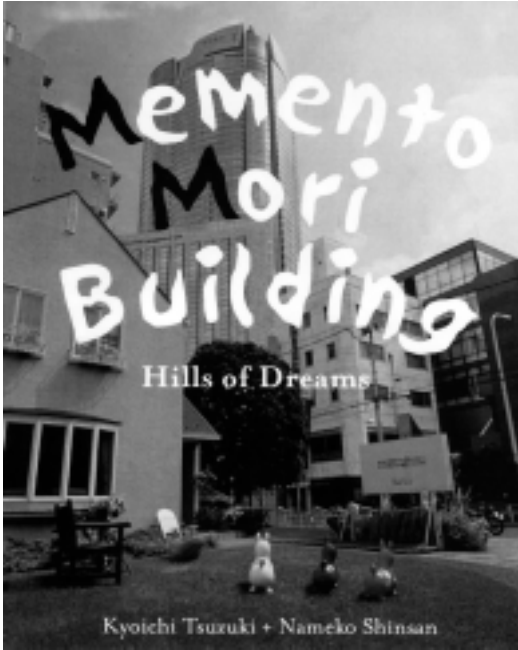
We would like to give special thanks to David d’Heilly and Andreas Stuhlmann, who provided invaluable help with the translations from Japanese, and to Michael Perlmutter and Jonas Björkman, who provided assistance with the English and Swedish translations.

A Survival Guide for Tokyo

By Natsuko Odate

It has been a while since the Japanese Art scene was discussed in an international art magazine, and when this happens, I (as a Japanese), feel rather uneasy when I realize that most non-Japanese seem to have a kind of fantasy notion of the Japanese art scene. It is true that there are a lot of things that will seem fascinating to foreign people (and especially artists): hi-tech gadgets, freaky fashion victims, and a vivid underground music scene – elements that are all parts of our country of consumption. However, there are not that many subjects to be discussed that concern the contemporary art scene (a scenario common to the rest of the world?). So why are people talking about contemporary Japanese art? Thanks to artists like Takashi Murakami, or Mariko Mori? When these artists emerged on the international scene, their works were conceived as the fruits of a Japanese “manga” or “animation culture” which has always been fascinating to occidental people. They were thought of as new because they where “made in Japan,” a phenomenon that resembles the traditional fascination for a “new exotic culture from outside Europe.” In this article, I do not intend to criticize or discuss every Japanese artist and their attitudes. I appreciate the fact that there are several Japanese artists whose careers are recognized internationally. However, I am still not sure whether there is an established contemporary art world in Japan, and I can’t help thinking that there is not. Here, I would like to give a report from the Japanese art scene from the perspective of the contemporary art system in Japan.

I should also mention some of Ishiara’s other cultural politics. In



Kyoichi Tsuzuki, Nameko Shinsan
Excerpts from *Memento Mori*, 2003



Det finns fler problem som hänger samman med de ovanstående. Före invigningen av Mori var problemen för MOT och andra museer ett simpelt faktum. I katalogtexten till utställningen *Slanting House – Statement by Artists in Japan since September 11* från 2003 beklagar Shiota trenden att försöka göra utställningar mer publika och kommersiella på grund av budgetnedschnringar. Trots att vi höll med när detta skrevs, trodde vi att problemet skulle vara tillfälligt eller åtminstone gå att lösa på längre sikt, men efter Moris stora succé har det blivit allvarigare. Det är troligt att Mori Art har fått rollen som förebild för det japanska museisystemet, där ekonomisk vinst, ökande publik och intäkter genom försäljning av souvenirer och kringprodukter blir en del av museets verksamhet. Dessutom oroas jag av att denna kommersialisering antagligen kommer att leda till ett slags självcensur. Vad händer med det som inte säljer och som inte tilltalar besökarna?

På grund av det stora antalet besökare var de verk som visades i *Happiness* ”dekorerade” med en grå tejpmarkering på golvet i syfte att få besökarna att inte gå för nära verken, vilket jag upplevde som ett hinder för att kunna uppskatta konsten. (Ett resultat av att öka populariteten.) Du kan inte lämna museet utan att passera en av de tre museibutikerna (vilka är utformade för konsumtion på samma sätt som resten av butikerna i Roppongi Hills), där man finner dockor, pappersvaror eller till och med kakor förpackade i en plåtbuk designad av Takashi Murakami. Som nämnts ovan har det redan skett en självcensur vad gäller Tsuzuki och Shinsans manga. Vart är vi på väg? Jag förnekar inte att det är viktigt för museer att vara ekonomiskt oberoende och självförsörjande, men detta är inte rätt sätt. Som privat museum kan Mori göra vad det vill, och ingen skugga må falla på dem. Att de försöker gå med vinst är rätt och riktigt enligt näringslivets kriterier. Men om man väger in situationen för offentliga museum och kulturpolitiken överlag, kan Moris kommersiella framgång utgöra ett hot mot det japanska museisystemet. Jag beklagar också att det bara är ett fåtal japanska konstnärer som är medvetna om och opponerar sig mot denna situation. Intendenter på offentliga museer är kanske rädda för att degraderas efter vad som händer med Shiota, men varken konstnärer eller konstkritiker (om det finns några sådana i Japan) konfronterar eller kritiserar Ishiharas politik eller trenden mot en mer kommersialiserad konst. Jag dristar mig till att påstå att det finns en hel del som är nöjda med den nya situationen och som drömmer om att jobba inom eller med denna trend. Problemen är detsamma hos konsttidskrifterna. Det finns ingen seriös tidskrift som tar ställning, eller i vilken en seriös diskussion äger rum. Det finns många skribenter som är specialiserade på konst, men inte många tillhör den yngre generation, vilket gör att tidskrifterna ägnar de flesta av sina sidor åt recensioner, förhandsbeskrivningar, intervjuer och presentationer av utländska konstnärer. I tidskrifterna hittar du mängder med information men inget som innehåller någons tankar eller åsikter. En situation helt olik den europeiska, där det alltid funnits ett intellektuellt engagemang i kulturpolitiska frågor hos konstnärer och kritiker, vilka skulle kollapsa intellektuellt om de alltid ställde sig på myndigheternas sida.

I motsats till den kritiska situation som råder för de japanska museerna, blir de kommersiella gallerierna allt mer aktiva, och det finns flera samlare som köper en yngre generations konst. Vissa gallerier har till och med ett gott internationellt rykte. Förvånande nog är gallerier som fokuserar på samtida konst ett ganska ungt fenomen. Även om det finns många verkssamma gallerier i Ginza (finanskvarten där de lyxösa butikerna är belägna) är de flesta galleriutrymmen till uthyrning. Utanför detta område finns ett fåtal ”projektgallerier”, liknande de i andra länder, som säljer samtida konst. Jag är inte helt säker när dessa gallerier inledde sin internationella karriär, men internationella konstmässor var en av anledningarna till att öppna dem mot en internationell marknad. Även om man kan vara kritisk till konstmässor måste man medge att de skapar kontakter med internationella gallerier. NICAFA, Nippon International Contemporary Art Fair, vilken minskat i storlek sedan den flyttade från Yokohama till Tokyo, ägde rum första

gången 1992 och ökade de internationella kontakterna. Precis som Tomio Koyama Gallery (som är känd som handlare av Takashi Murakami och Yoshitomo Nara) deltar många gallerier nu i stora utländska mässor som Art Basel, The Armory Show, Arco och Frieze Art Fair, där de får uppmärksamhet från utländska curatörer och samlare. Det är ganska cyniskt att det bara är kommersiella gallerier som utvecklas mot en internationell standard. På samma gång som de utvecklas försvinner den icke-kommersiella strukturen. Kapitalismen ökar sitt försprång, även om det i sig inte är något fel med tillväxten av kommersiella gallerier.

Men det har funnits alternativa rum för konst i Tokyo. Det viktigaste var Sagacho Exhibit Space (1983–2000). Inhyt i den gamla rishandlarbyggnaden var detta 240 kvadratmeter stora rum med stora fönster och gott om solljus ett av de vackraste rummen i Tokyo. Ett flertal utställningar med både etablerade och unga ökända konstnärer ägde rum på Sagacho och många konstnärers karriärer, som till exempel Yasumasa Morimuras och Rei Naitos, började här. Efter att ha slagit igen på grund av ekonomiska svårigheter tog två kommersiella gallerier, Galleri Koyanagi och Shugoarts, över lokalerna under namnet ”Rice Gallery by G2”, vilka var aktiva fram till att byggnaden revs 2002 (efter att ägarna valt att sälja byggnaden då den blev för gammal att underhålla och ha i drift).¹ Ett typiskt slut för den alternativa konstscenens era i Tokyo.

Trots att det fanns flera alternativa rum och organisationer under 90-talet upphörde deras verksamheter av någon anledning. Studio Shokudo och Command N drevs huvudsakligen av konstnärer (och ett fåtal producenter), men Studio Shokudo avslutade sina aktiviteter som grupp och nu arbetar varje konstnär med kommersiella gallerier som om det alternativa bara var ett steg på vägen. Command N gjorde ett uppehåll på mer än ett år, men öppnade igen i november 2003. Det finns fortfarande alternativa grupper, men jag känner inte att det på samma sätt som tidigare handlar om att göra motstånd. Utan att nämna Takashi Murakamis kommersiella projekt tillsammans med Louis Vuitton och Mori Building Co. Ltd., kan man se att de ekonomiska aspekterna i samtida konst blir viktigare än de sociala eller politiska, och ser man ser till andra japanska kulturuttryck som design, musik, mode, etc. finner man samma tendens. Men det är många unga kreatörer inom dessa fält som åtnjuter en större frihet än samtida konstnärer, om man bortser från deras ekonomiska beroendeställning. De kan skapa vad som helst som kan konsumeras. Några unga kreatörer (inte konstnärer) ser bortom konståbegreppet. Naohiro Ukawa, ung kreatör och uttalande ”media rapist”, säger i en intervju: ”trots allt är ditt arbete gjort för att konsumeras, så det måste vara snabbt”.² Vårt samtida konsumtionssamhälle rör sig så snabbt att konstnären borde vara medveten om problemen för att hinna ikapp det. (Kunde detta vara ett nytt kriterium för att definiera konst?) Hur som helst kan jag inte acceptera tanken på att överlämna den samtida japanska konstens originalitet till marknads- och konsumtionsteorier.

Natsuko Odate bor och arbetar som konstagent i Tokyo

¹ Alla siffror kommer från artikeln ”Museums against the head wind” av Kiyomi Takami, i Yomiuri Shimbun, den 4 och 11 november 2003
² Dokumentations katalog inför stängningsutställningen *Emotional Site*, Emotional Site Executive Committee, 2003
³ ”Art is slow and design is fast!!!” en intervju med Naohiko Ukawa, av Naoki Sato, Art It, winter/spring 2004, Realcities.

Alkemiska nätter

Av Chie Sumioshi

Tokjos distrikt Roppongi är känt som ett kaotiskt shoppingområde fyllt med hedonistiska nöjen. Men till och med där, där så många nattfjärilar flockas till nattlivets föröfriska blinkande ljus, har en stimulans saknats, nämligen konst. Det vill säga ända till och med förra året när Japans största byggnadsentreprenör färdigställde komplexet Roppongi Hills med Mori Art Museum som kronan på verket i det största och lyxigaste tornet. Mori Art Museum kan mycket väl vara unikt. Det är ett stort museum, det har ingen samling, det är drivet av ett privat företag och ockuperar de översta våningarna i en grandios skyskrapa i en världsstad.

Museet är öppet till klockan tio under veckorna och till midnatt under helgerna, och det är tänkt att tjäna det upptagna karriärparet efter deras middag, den ambitiösa arbetaren efter hans övertid eller de som helt enkelt föredrar ett nattligt besök omgiva av ett 360 graders utsiktsdäck med Tokjos mest storslagna vyer. Det var det enda stället att vara på vid nedräkningen till det nya året. Detta har visat sig vara en bra strategi. De första tre månaderna hade detta museum som är ”öppet för alla” mer än 700 000 besökare. Öppningsutställningen *Happiness* erbjöd en tur bland mästerverk från det antika till det moderna, från öst och väst, från bilder av den buddistiska Gandhara eller Jyakuchu itos Nihon-ga, från Yves Kleins popvärld till dagens Superflex. Mori Arts andra utställning, med titeln *Roppongi Crossing*, innehåller en stor samling unga och trendiga konstnärer. Det verkar som de senaste åren inneburit utvecklingen av sällan skådad expressiv och visionär kraft hos japanska konstnärer runt de trettiö. Den internationella hyllningen av Takashi Murakami och Yoshitomo Nar kan jämföras med hyllningen av Takeshi Kitano vid filmfestivalen i Venedig eller den amerikanska baseballigans hyllning till Hideki Matsui. Detta är exempel på briljanta individer som lyckats. Men de är också viktiga inom landet i termer av återimporterad inspiration för en japansk publik som är osäkra på sin internationella status. Resultatet av detta är att samtida konst fått ett starkare fotfäste bland allmänheten, och scenen för samtida konst genomsyrar det vardagliga japanska livet i en aldrig tidigare skådad utsträckning. Konstnärer uppfattades tidigare ett eget släkte, som om de levde i en egen värld långt från vardagen. Men samtida japanska konstnärer tar sin utgångspunkt i ämnen som är del av våra vardagliga angelägenheter.

Makoto Aida är en målare som kritiserar japanernas förhållnings-sätt till sina tabun. Neokonservatism, fetischistiska tonårsflickor och frågor kring vår naturliga miljö är frågor som återupptäcks i Aidas värld. Hans uttryck närmar sig det formella. Unga flickor leker oskyldigt med monster formade som naturfenomen eller (shintoiistiska) risbuskar, och visar på efterkrigstidens dolda osäkerhet.

Mtohiko Odanis (Japan representant på Venedigbiennalen 2003) senaste verk träder in på än mer farlig mark och fångar en känsla av fysisk ömtålighet som slår an en ton hos japanerna genom att skapa ett erotiskt verk av subtila missbildningar i form av membran sträckta över ben. En ambivalent nostalgik kommer säkerligen att träda fram i de mörkare zonerna hos de som betraktar detta verk.

Atsuhiko Ito är en galen vetenskapsman fascinerad av en ljusets alkemi. Hans *Optron Sound System* förstärker det ljud som alstras av den elektriska strömmen i fluorescerande ljus och använder sig av ett voltreglage för att få dem att flimra i allt mer destruktivt raseri, likt ett hänförande ljudsystem. Denna ljud- och ljusmaskin har fått mycket uppmärksamhet som ett ny intressant instrument inom den improvisationsmusiken och ljudkonsten.

Dessa konstnärer väcker säkert Japan ur sin vanföreställning av att vara en fredlig nation vars beväpnade styrkor endast syftar till självförvar – fast de nu skickats iväg till Irak. Detta är osäkerheter och fetischer som är en del av vår existens, och erfars av alla oavsett ålder.

contrast to his attitude towards the MOT, he has created a small space called Tokyo Wonder Site in the center of Tokyo, a space meant to create opportunities for young artists. With the Tokyo Wonder Site [http://www.tokyo-ws.org], he wants Tokyo to become a “Japanese Montparnasse.” A committee, of which Shintaro Ishihara himself is a member, selects the artists for the space and an architect (a friend of his son who is a painter) was chosen as the director for this small art space. Regardless of Ishihara’s tricky appointment it is hard to understand his politics of creating this space while at the same time neglecting 7,000 square meters of art space at the MOT.

But there are more problems resulting from these two facts. Before the inauguration of the Mori Art Museum, the problems concerning MOT and other museums in Tokyo were just a fact. In the catalogue of the exhibition “Slanting House – Statement by Artists in Japan since September 11” in 2003, Shiota deployed the trend towards demanding that exhibitions should be more popular and commercial because of the budget cut. When it was written, although we agreed with his point of view, we believed this to be a temporary problem or at least a problem of such a kind that it would be possible to find a way around it. However, since the huge success of the Mori Art Museum, the problems have become more serious. It is possible that the Mori Art Museum has achieved the position of a role model for the transformation of the Japanese Museum system, in which the gaining of profits, the making of popular exhibitions and the selling of museum merchandise and artists’ goods all will be common parts of museum’s activities. Furthermore, I am concerned with the fact that this commercialization most likely will generate a kind of self-censorship. What will happen to those things that won’t sell, won’t please the visitors, etc.?

Because of the a large number of visitors, the works exhibited in “Happiness” was fully “decorated” with a gray tape marking on the floor in order to keep the public from approaching the works too closely, something I found to be an obstacle to the appreciation of the art. This is a direct result of the emphasis on the popular. You cannot leave the museum without passing one of the three museum shops (whose space is completely designed for consumption like every other shop in the Roppongi Hills), selling dolls, stationery and even cookies in a tin box designed by Takashi Murakami. As mentioned above, there has already been a kind of censorship of Tsuzuki and Shinsan’s manga. Where are we going? I don’t deny the fact that it is important for museums to be financially independent or self-supporting, but this is not the way to achieve it. As a private museum, Mori Art Museum can do whatever they want; they are not to blame. It seems appropriate that they think about profit according to a business criterion. However, if we take into account the situation for public museums as well as cultural politics in general, the commercial success of the Mori Art Museum can be a threat to the Japanese museum system.

In addition to this, I regret that there are only a few artists in Japan who are aware of this situation and who can oppose it. Neither artists nor art critics (if there are any in Japan) confront or criticize Ishihara’s politics or the tendency towards a commercialized art. Curators in public museums might be afraid of demotion after Shiota’s case. I dare say that there are quite a few people who are happy with the new situation, who dream of working within this trend. The problems are similar with the art magazines. There is no serious magazine that takes a stand or where a serious discussion takes place. There are a lot of writers specialized in art but few serious art critics of a younger generation, which means that the magazines devote most of their pages to reviews, previews, interviews and presentations of foreign artists. In the magazines you find a lot of information, but nothing containing someone’s thoughts or point of view. It is a situation all-together different from in Europe, where there has always been an intellectual commitment among artists and critics towards cultural politics that would collapse intellectually if they were always in favor of the authorities. Contrary to the critical situation of Japanese museums, commercial

galleries are increasingly active and attracting visitors. There are more collectors buying the younger generation’s art. Some galleries even have a good reputation on the international art scene. Surprisingly, galleries focusing on contemporary art are a quite young phenomenon. Although there are many active galleries in the Ginza business area (where the luxury shops are located), most of the gallery spaces are for hire. There are few “project” galleries outside this area that work only by merchandising contemporary art, like those in other countries. I am not sure exactly when these galleries started their international career, but international art fairs were one incitement for them to open up to the international market. Though one might be critical to art fairs, you must admit that they have created connections between international galleries. NICAFA, Nippon International Contemporary Art Fair (which has decreased in size since it moved to Tokyo) launched its first fair in 1992 in Yokohama and urged for international connections. Just like Tomio Koyama Gallery, which is known as a dealer of Takashi Murakami and Yoshitomo Nara, there are now many galleries participating in major foreign art fairs such as Art Basel, The Armory Show, Arco and Frieze Art Fair. In these, they gain attention from foreign curators and collectors. It is quite telling that only commercial galleries are progressing towards an international standard. At the same time as they are developing, we lose the non-commercial structure. Capitalism is asserting its dominance, even if there is nothing wrong with the growth of commercial galleries itself.

But there have been alternative art spaces in Tokyo. The most important one was Sagacho Exhibit Space (1983–2000). Situated in the old rice merchants’ building, the space with 240 square meters and plenty of windows letting in sunlight were one of the most beautiful in Tokyo. Many exhibitions with young as well as established artists took place at Sagacho Exhibit Space and several artists started off their careers there, like Yasumasa Morimura and Rei Naito. After shutting down due to financial problems, two commercial galleries, Gallery Koyanagi and Shugoarts, took over the place under the name “Rice Gallery by G2” and they where active until the building was demolished in 2002 (when the owners decided to sell the building because it became too old to maintain and use). This was a significant end to the epoch of the alternative art-scene in Tokyo. Although there were several alternative spaces or associations in the ’90s, their activities stopped for one reason or another. Studio Shokudo and Command N were both run mainly by artists (and a few producers), however Studio Shokudo ended their group activities and now each artist works with commercial galleries, as this was the only alternative.

Command N made a pause for more than year, but opened up again in November 2003. There are still some alternative associations or artist groups, but I don’t sense the same existence of a counter-power as I did before. Without mentioning Takashi Murakami’s commercial activities with Louis Vuitton and Mori Building, the financial aspects of contemporary art are becoming more important in comparison to social or political issues. Looking at other Japanese cultural expressions like design, music, fashion, etc., you see the same tendency in how closely they are related to economy. But there are many young creators in these fields who – except for their economical commitments – have more freedom than contemporary artists. They can create whatever can be consumed. Some young creators (not artists) are looking beyond the notion of art. Naohiro Ukawa, a young creator and self-confessed “media rapist”, says in an interview: “after all, your work is made to be consumed, so it has to be fast”.³

Yes, our contemporary society of consumption is moving so fast that the artists should be concerned with catching up with it. It may be a new criterion for defining art. Even if I still cannot accept the idea of leaving the contemporary Japanese art to market and consumption theories, this could perhaps be its originality in the future.

Natsuko Odate is an art agent living and working in Tokyo

¹ All numbers here are from the article “Museums against the head wind” by Kiyomi Takami, in Yomiuri Shimbun, November 4th and 11th 2003

² Documentation catalogue for the closing exhibition “Emotional Site,” Emotional Site Executive Committee, 2003

³ “Art is slow and design is fast!!!” an interview with Naohiko Ukawa, by Naoki Sato, *Art It*, winter/spring 2004, Realcities.com.

Alchemical Nighths

By Chie Sumioshi

Tokyo’s Roppongi district is known as a chaotic shopping quarter filled with hedonistic pleasures. And yet, where the crowds flock around the nightlife’s seductively throbbing lights like so many moths, the one stimulation missing used to be art. That is, until last year, when Japan’s largest real estate developer completed the Roppongi Hills urban complex, featuring the Mori Art Museum as the crown of its largest and most opulent tower.

The Mori Museum may well be unique. It is a major museum with no permanent collection, it is run by a private corporation, and it occupies the top floors of a large skyscraper in a metropolitan city. Open until 22:00 on weekdays and midnight on weekends, it is meant to serve the busy career couple after dinner, the ambitious workers after they’ve put in their overtime, or those who simply want to go for a night viewing, surrounded by a 360 degree observation deck with Tokyo’s grandest vistas. It was the only place to be for the New Year’s countdown.

And this has proven the right strategy. The first three months of this art museum “open to everybody” saw over 700,000 visitors. The opening Happiness exhibition offered a tour of masterworks from ancient to modern, east and west, from depictions of the Buddhist Gandhara to the Nihon-ga of Jyakuchu Ito, or the pop world of Yves Klein to today’s Superflex.

The Mori Museum’s second exhibition, entitled “Roppongi Crossing”, features a large collection of young artists of the season. It seems that these last few years has seen the development of a unique vision and expressive power of a series of 30-something Japanese artists. The international acclaim of Takashi Murakami and Yoshitomo Nara is like the Venice Film Festival’s acclaim of Takeshi Kitano, or the U.S. Major Baseball League’s acclaim of Hideki Matsui. These are examples of brilliant individuals who’ve made it. But they are, at the same time, domestically important as re-imported inspiration for a Japanese audience insecure if its own international standing. The result is that contemporary art has gained a greater foothold in general society, and the contemporary art scene has come to permeate Japanese daily life to an extent not seen before. Artists were previously thought to be people from way out there, living in a separate world and not like the average person. However, Japanese artists of today address subjects that are part of our everyday concerns.

Makoto Aida is a painter who criticizes the Japanese attitude toward of their taboos. Neo-conservatism, fetish teen girls, and issues of our natural environmental are all re-explored in Aida’s world. His touch verges on the formal. Young girls play innocently with monsters formed from natural phenomena or (Shintoist) bushels of rice, revealing the hidden insecurities of the post-war period.

The latest work of Japan’s representative at the 2003 Venice Biennial, Mtohiko Odani, continues to tread further into even more dangerous territory, capturing a sense of physical delicacy quite resonant with the Japanese, producing an erotic work of delicate malformations of membranes stretched over bones. An ambivalent nostalgia will surely resound within the darker sides of many who see this work. Atsuhiko Ito is a mad scientist fascinated with an alchemy of light. His

Man kan ta dem på allvar eller håna dem, men de är den moderna mänsklighetens verklighet – att begrundas över alkohol. Det finns en närhet mellan dessa konstnärers idiosynkrasier och deras kalkylerade avsteg från ett samhälle där ekonomin är allsmäktig, även om de må vara barn av ett materiellt samhälle. Och detta är nyckeln till vad som är så friskt hos dagens japanska konst.

Chie Sumioshi är konstkritiker, bor och arbetar i Tokyo

Den japanska konsten i den globala tidsåldern

Av Kentaro Ichihara

Om man betraktar samhället i övergången från det tjugonde till det tjugoförsta århundradet – efter det kalla kriget – så finns det vissa saker som särskilt kännetecknar konsten. En av dessa tendenser är att den samtida konsten under denna period spreds över hela världen, och att olika typer av verk från många kultursfärer inträdde i konstvärlden, vilket har gjort det svårt att mäta värdet på dessa verk med en enhetlig måttstock. Den makrelation mellan centrum och periferi som tidigare styrkt konstvärlden bröts upp, och den så kallade multikulturella situationen inträdde.

I den moderna konstens utveckling under 1900-talet spreds chockvågorna från jordbävningens stora epicentrum i västvärlden, och den form för uttryck som användes som modell spreds gradvis till omgivande områden utanför västvärlden. I tysthet ordnades periferin så att den kopierade den modell som härrörde från centrum. Detta schema för överföring ändrades aldrig i grunden, även om små korrigeringar lades till, och det låg till grund för värderingen av konst i hela världen. Konstnären som befann sig i periferin imiterade den moderna konst som bokstavligen fungerade som paradigm, eller försökte sig på ett begränsat motstånd genom att uppfinna ett uttryckssätt färgat med hans eller hennes ursprungliga kännetecken, eller med något som hämtats från den egna kulturen.

I den multikulturalism som nyligen kommit att dominera kan en kultur inte längre ha ett ensidigt inflytande på andra, och uttrycken kan inte organiseras enligt uppsättningen av värden i den kultur till vilken konsten hör. Leder detta till att de som hör till andra kulturer varken kan bedöma eller förstå ett verk, eftersom måttstocken är olika i varje kultur? Förmodligen inte. Ty det finns med nödvändighet influenser mellan kulturerna, och det finns koder för översättning och förståelse. Tvärtom, i en värld där flödet av människor, saker och information utvecklas snabbt, kommer de ömsesidiga influenser att bli ofrånkomliga, och ansträngningarna att översätta från en kultur till en annan att bli allt viktigare. Om det överhuvudtaget finns intellektuella redskap för översättning som kan appliceras på en främmande kultur, så finns betingelsen där för det omdöme, utifrån vilket man på ett demokratiskt sätt kan föra en rationell diskussion, och argumentera för eller emot.

De kulturella hybriderna och nätverk av förståelse bildas på grund av många och tätta utbyten mellan kulturer, och därigenom kan den samtida konsten ta form på den globala nivå där dess variation produceras. Annars skulle varje konst bara existera i sitt eget område, och det skulle alltså röra sig om en infödd konst. Kort sagt, den samtida konsten omger idag världen med ett nät av ”familjelikheter”, för att använda Wittgensteins ord. Aktualiteten, som på ett avgörande sätt skiljer den samtida konsten från andra typer av konst, framträder ur dessa ”familjelikheter”.

Den senaste globala vågen av japanska konstnärer kan också tolkas i ljuset av en sådan multikulturell situation; denna situation är källan till deras aktivitet. Om den moderna konsten hade absolut kontroll

över världen, skulle de aldrig på detta sätt kunna hamna i rampljuset. Detta kan jämföras med konstnärer från Sovjetunionen under andra halvan av 1980-talet, eller från Kina under början av 90-talet. De japanska konstnärernas verksamhet under andra halvan av 90-talet kan förstås som en del av den kapitalistiska världsmarknadens utveckling, liksom deras eklatanta uppträdande under 80-talet och början av 90-talet. Konstmarknaden har understött kapitalackumulationen genom cirkulationen av konstverk som varor som korsar gränser, och därför kan vi inte på något okritiskt sätt lyfta fram multikulturalismen som ett steg mot en perfekt yttrandefrihet. Även om denna rörelse innebär en frigörelse från den moderna konstens begränsningar, innebär den också att konsten fullkomligt underordnades marknadens princip. Först måste man säga att de flesta japanska konstnärer som blev kända under 90-talet har utvecklat ett sätt att arbeta som är väl anpassat till denna kapitalets logik. I denna anpassningsstrategi utgjordes en viktig del av den japanska kultur som dessa konstnärer medvetet eller omedvetet använde som material, av den samtida mass- och framför allt ungdomskulturen. Det förefaller som om konsten följde i masskulturens fotspår, och huvudorsaken till detta skulle i så fall vara att konsten i Japan var maktlös i jämförelse med masskulturen. Men sanningen är snarare att det inte fanns någon konsthistoria, utom en traditionell sådan. I och med att samtidskonsten inte kunde referera till ett avlägset förflutet försåvitt den försökte beskriva aktualiteten, var dess enda utväg att lita till masskulturens kraft och överväldigande närvaro.

Det skulle vara lätt att tro att de element som hämtas från masskulturen uttrycker en brist, vilket skulle producera ett mervärde i den globala konstvärlden. Varför? Eftersom dessa element är just vad som förköppligar det okända värdet som inte existerar i de andra kulturerna. Det finns något som är känt för en kultur, främmande för en annan, men som unga människor absorberas av. Detta bär aktualitetens stämpel, som förbinder kulturerna med varandra – och är inte detta typiskt för multikulturalismens konst?

Kan vi alltså säga att den samtida japanska konstens tillstånd är gott? Om det finns ett problem som borde sysselsätta oss, så är det inte att den samtida konsten i Japan helt har tagits upp av den kapitalistiska världsmarknaden, utan snarare att en samtidskonst som växt upp så snabbt inte kan vara annat än beroende av en marknad utomlands. Priset för detta är högt: inte bara för att det är svårt för oss att bedöma verken efter våra egna måttstockar, utan också för att bedömningen alltid sker på basis av exotism. Som ett resultat av detta förstärks den tendens att identifiera konst med skådespelssamhället, såsom Guy Debord beskrivit det. Att masskulturen blivit central i den samtida konsten är också det största skälet till att konstverken blivit lättsinniga och inställsamma, och syftar till att underhålla. För att kunna ge den samtida konsten en ordentlig kritisk udd, borde vi därför inte överge masskulturen, utan utveckla ett sätt för nuet att hålla ett avstånd till den.

Kentaro Ichihara är konstkritiker, verksam i Tokyo.

Från urban metabolism till den symbiotiska filosofin

En intervju med Kisho Kurokawa

Av Meike Schalk

Arkitekten och skribenten Kisho Kurokawa fyller sjuttio år i år. Hans arkitektkontor i Tokyo, som har nittio anställda och uppdrag över hela världen, har mer än någonsin att göra. Kurokawa nådde sin berömmelse som en av grundarna av Metaboliströrelsen under 1960-talet

Kisho Kurokawa Video stills: Jonas Björkman

Höger / Right: Kisho Kurokawa Nagakin Capsule Tower, Tokyo 1972 Photo: Jonas Björkman

and on this basis, contemporary art can be materialized on the global level, producing its variation. Otherwise all art can exist only as art peculiar to an area, i.e., indigenous art. Put simply, contemporary art is now surrounding the world with a web combined by "family resemblance" as Wittgenstein observed. *The actuality*, which decisively distinguishes contemporary art from other art, appears out of this "family resemblance."

The most recent global blast of some Japanese artists is also interpreted under such a multicultural situation. It is the background of multiculturalism that becomes the source of their activity. If modern art still maintained unitary absolute control over the world, they could not capture such a spotlight. They might be compared with the artists of the Soviet Union in the second half of the '80s, or China in the first half of the '90s. The activity of Japanese artists in the second half of the '90s can be explained as a process that is part of the capitalistic world market, like their brilliant appearances in the '80s and the '90s. The art market has promoted the accumulation of capital through the circulation of art works as goods that cross a boundary in the frontier zone. Therefore, we cannot extol the multiculturalization of contemporary art uncritically, as if it were one step toward perfect freedom of expression. Although this tendency meant release from restrictions of modern art, it also resulted in art that was totally subsumed to the principle of the market.

We have to say first that most Japanese artists who came to be known in the '90s have developed the kind of activity that adapted well for this logic of capital. In the strategy of this adaptation a part of the Japanese culture, which they used as material whether they were conscious or not, was the existing mass culture, especially youth culture. But it would seem, then, that the art was following in footsteps of mass culture. The principal cause would be that the art was too powerless as compared with mass culture in Japan. Rather it is probably true that there was almost no history of fine art except the traditional one. Therefore, since contemporary art could not refer to its remote past as in asserting *the actuality* of it, there was no way to survive unless it relied on the power of mass culture that was so overwhelmingly vigorous.

By the way, it would be easy to understand that the elements pulled from mass culture bear the characteristic of scarcity, which creates plus value in the situation of contemporary art in its global development. Why? Because those elements are just what embodies the unknown value, and it does not exist in other cultural spheres. There is something that is familiar to one culture but is strange to other cultures, and, further, young people are absorbed in. It is not all. The seal of *the actuality* that connects one culture to another is stamped. Isn't this just the typical example of the art of multiculturalism?

May we then say that the present condition of Japanese contemporary art is all right? If there is a problem that should make us apprehensive, it is not that contemporary art in Japan has been completely taken into the world market of capitalism. It is that Japanese contemporary art that developed so rapidly cannot but be dependent on the overseas market. The compensation is tremendous. This is not only because it is difficult to judge the value of art by our own efforts, but also because its direction is always determined on the basis of exoticism. As a result, the tendency to identify the art with the spectacle that Guy Debord argued is inevitably strengthened. Conjointly with the setting of mass culture at the center of contemporary art, it is considered to be the biggest reason behind the contents of the work becoming frivolous and flattering of the amusement-oriented. Therefore, in order to endow contemporary art in Japan with a sharp critical edge, we should not abandon mass culture, but rather derive a critical goal from the very issue here discussed: how to keep the right distance from mass culture.

Kentaro Ichihara is an art critic, living and working in Tokyo.

genom sina diskursiva projekt då han fortfarande jobbade i Kenzo Tanges studio. De nya stadsbyggnadsprojekten framställde städer och megastrukturer för miljontals invånare som ett svar på förstörelsen efter bombningarna och atombombssprängningarna under andra världskriget. Under sökandet efter ett nytt arkitektoniskt och urbant uttryckssätt som hade styrkan att skapa en stark vision för det nya Japan under denna period, återvände Metabolisterna till att behandla ”japanskheten” och självklart miljömetvetandet. Spektrumet innehöll mötet mellan stadsbyggnad och arkitektur, utgående från förståelsen av den enstaka cellen upp till organisationen av helheten. Städer sågs som levande organismer som oavbrutet genomgick en metabolistisk process vilket betydde att de accepterade perioder av upplösning och återskapande. Dessa principer förkastade den traditionella stadsplanen för att istället peka mot ett öppet system som kunde absorbera programmatiska förändringar som svarade mot ekonomiska och sociala förändringar. Bilden av metabolismen är vanligtvis förknippad med senmodernismen såsom i Le Corbusiers sena brutalistiska verk, medan den rumsliga organisationen byggde på inhemska kulturella mönster och arkitekturen använde sig av nya material och industriella produktionsmetoder. Metabolismens biologiska retorik kan ses som en reaktion på modernismens metafor om ”maskinaldern”. Det blev snabbt uppsnappat av västerländsk media och inspirerade till diskursiva projekt av europeiska grupperingar såsom Archigram i London och Superstudio och Archzoom i Italien. I Japan omvandlades teorier-na till byggda projekt under 1970-talet som till exempel ikonen ”Nagakin Capsule Tower” i Tokyo från 1972. I sina senare verk vände sig Kurokawa bort från metabolismens strukturalism och experimenterade med typiska japanska rumsliga modeller såsom ”engawa”, betecknande en rumslighet mellan ute och inne, privat och offentligt vilket är en rumslighet som motsäger den västerländska idén om torget. Fuku-okabankens huvudkontor från 1975 är ett exempel från den här perioden. En annat spår är intresset för traditionella japanska byggnadstyper som till exempel 1800-talets magasinsbyggnad ”kura” som användes till Hiroshimas moderna museum, uppfört 1988. Kurokawas viktigaeste bok ”Den symbiotiska filosofin”, som han har fått många priser för både utomlands och i Japan, kom ut första gången 1987 och i en reviderad upplaga 1991. Hans senaste projekt inbegriper bland annat Kuala Lumpurs internationella flygplats i Malaysia, Oita-stadion i Japan och ett flertal stadsbyggnadsprojekt i Kazakstan och Kina.

MS: Teorin har alltid varit en viktig utgångspunkt i ditt arbete. Du ska-pade mycket av teorin bakom metabolismen och du har skrivit omfattande texter om dina idéer om en symbiotisk filosofi. Förutom buddistisk filosofi och österländskt tänkande, som du hänvisar till i din bok The Philosophy of Symbiosis, i vilken utsträckning var din tidiga Metabolistiska stadsbyggnadsteori inspirerad av marxistiskt tänkande och Patrick Geddes bok *Cities in Evolution*?

KK: Jag skriver mycket om politik i mina böcker, men låt mig börja tidigare. Jag föddes 1934. Precis innan jag började läroverket tog kriget slut. Allting var ödelagt. Alla utbildningssystem ändrades. De sa att de var anpassade till det nya demokratiska systemet. Jag började i läroverket som min pappa hade gått i. Alla lärare var buddistiska präster. Skolan var väldigt sträng. Rektorn, som hette Benkyo Shioo, var en berömd filosof. Hans ämnesområde var samlevnadssamhället (the co-living society), på japanska tomoiki. Det handlar i själva verket om den grundläggande idén om Consciousness-Only inom Mahayanabuddismen som kom från Indien till Japan via Kina. Under mina sex år i skolan var jag inte särskilt intresserad av buddismen. Jag fick läsa på före examen. Dagen efter att kriget tagit slut fick vi ta fram våra böcker och riva ut åttio procent av innehållat på order från det amerikanska arméhögkvarteret. När det handlade om Japans historia eller japanska traditioner så skulle det bort. Allt som handlade om japansk kultur skulle revideras. Kanske var det på grund av min ungdom i den här situationen, jag hade inget att äta, jag hade förlorat släktingar och vänner, men jag hade blandade känslor inför allt detta. Vad är japansk kul-



From Urban Metabolism to the Philosophy of Symbiosis

An interview with Kisho Kurokawa

by Meike Schalk

The architect and writer Kisho Kurokawa turns seventy this year. His architectural firm in Tokyo, with ninety employees, and commissions all over the world, is busier than ever. Kurokawa became famous as co-founder of the 1960s Metabolist movement, while still working in Kenzo Tange’s studio. The new urban designs envisioned cities and megastructures for millions of inhabitants in response to the devastations of the bombings and the atomic blasts of the Second World War. In search for a new architectural and urban expression that had the power to create a strong vision for the reforming nation of Japan at the time, the Metabolists returned to an occupation with ‘Japaneseness,’ and naturally, environmental concerns. The scope was the crossroads between urbanism and architectural design, extending from an understanding of the individual cell towards the organization of a larger whole. Cities were seen as living organisms; constantly undergoing processes of metabolism, meaning they tolerated periods of disintegration and reorganization. These principles rejected the traditional form of the master plan, but basically addressed an open system that was able to absorb programmatic changes responding to economical and social shifts. The imagery of Metabolism is usually identified with high modernism, as represented in Le Corbusier’s late brutalist work, while its spatial organizations built on indigenous cultural pattern, and the architectures employed new materials and industrial production methods. Metabolism’s biological rhetoric can be seen as a reaction to the metaphor of the “Machine Age” of Modernism. It was quickly absorbed by Western media and inspired discursive designs by European groups such as Archigram in London, and Superstudio and Archi- zoom in Italy. In Japan, Metabolist theory was put into practice during the 1970s in iconic projects such as the *Nagakin Capsule Tower* in Tokyo, of 1972. In his later works, however, Kurokawa turned away from structuralism, and experimented with typically Japanese spatial models such as “engawa,” describing a space created between inside and outside, between private and public, which opposes the Western concept of the plaza. An example of this period is represented in the headquarters of the Fukuoka Bank of 1975. Another strand is the occupation with traditional Japanese building types, such as the 19th century warehouse “kura,” for the Hiroshima City Museum of Contemporary Art, built in 1988. Kurokawa’s main book, for which he has received prizes and awards in Japan and abroad, is *The Philosophy of Symbiosis*, first published in 1987, and revised in 1991. His latest projects include the International Airport in Kuala Lumpur, Malaysia, the Oita Stadium in Japan, and several urban projects in Kazakhstan and in China.

MS: Theory has always taken an important position in your work. You theorized Metabolism to a large extent, and you wrote extensively about your concept of the philosophy of symbiosis. Beside Buddhist thinking, to which you refer in your book The Philosophy of Symbiosis, and the importance of Eastern thought, to what extent was your early urban theory of Metabolism inspired by Marxist thought, and by Patrick Geddes’ *Cities in Evolution*?

KK: I talk much about politics in my books. But let me start from the beginning. I was born in 1934. Just before I started middle school the war ended. Everything was a disaster. All educational institutions changed. They said they were adapted to the new democratic society. I entered the middle school my father had attended already. All teachers were Buddhist priests. The school was particular hard. The head of the school, Benkyo Shioo was a very famous philosopher. His

tur? Varför tvingades vi förneka den japanska kulturen? Jag var förvirrad. Min filosofi, den symbiotiska filosofin, handlar om anti-dualism. Dualismen är kärnan i det europeiska filosofiska tänkandet från Aristoteles till Descartes och Kant, vilket även inkluderar katolicismen som ju är ryggraden i europeisk religion. Alla lärare sa att man skulle åka till Tokyos universitet. Du kunde bli vad som helst - hög byråkrat, politiker, arkitekt eller affärsman. Ja Tokyo var ju platsen där amerikansk kultur introducerades. Allt gick väldigt fort här. Men till slut åkte jag till Kyoto. Kyoto är den enda större staden som klarade sig undan amerikanernas bombningar, och där finns många mästerverk ur vår arkitekturhistoria. Så om jag skulle förstå japansk kultur, så var Kyotos universitet det bästa stället att studera. Plötsligt förstod jag att allt grundades på helgedomen, och helgedomen var universitetet, och helgedomen var kapitalismen och alla pengar fanns där och alla konstnärer var där. Allt var kopplat till templet i Kyoto. Jag var tvungen att vara just där för att studera traditionell japansk arkitektur. Senare träffade jag på de storartade böckerna av Hajime Nakamura, professor i indisk filosofi vid Tokyos universitet på den tiden. Han skrev den berömda boken Oriental Thinking. Den är en mycket intressant jämförande studie av de orientaliska kulturerna i Indien, Kina, Thailand och Japan. Han analyserade fram skillnaderna i de orientaliska kulturerna genom att följa buddismens förändring under utbredningen från Indien, till Thailand, genom Kina och slutligen till Japan. Genom att följa spåren av den buddistiska kulturen försökte han förstå skillnaderna i de olika orientaliska kulturerna. Det här var väldigt stimulerande. Jag studerade arkitektur vid Kyotos universitet i fyra år, men under halva den tiden var jag vid filosofiska institutionen där jag framför allt studerade Consciousness-Only-buddism. Jag skriver mycket om detta i min bok The Philosophy of Symbiosis, och jag jämför det med fransk filosofi eller förtryckande dualism. Consciousness-only-buddismen är inte religiös. Det är väldigt viktigt. Det finns en buddistisk religion. I detta avseende är jag inte religiös. Jag läste aldrig till präst. Jag ber aldrig som en buddist, men jag är inspirerad av buddistisk filosofi, speciellt indisk fyrahundratalsfilosofi. Min resa började alltså vid Kyotos universitet och jag flyttade från Kyotos universitet till Tokyos universitet 1960 för att arbeta med Kenzo Tange. Jag försökte komma underfund med vad jag kunde göra för att skapa ett framtida sätt att tänka. Under den tiden skrev jag mycket, mestadels om filosofi, städer och arkitektur. Tråkigt nog är endast ett fåtal av mina böcker översatta. Men The Philosophy of Symbiosis är översatt till engelska och nästa år kommer den ut på tyska, italienska och kinesiska. Detta är mitt förhållande till buddistisk filosofi. Jag har inspirerats av Shioo, den store buddistiske prästen och filosofen. Jag använde idén om Co-Living i min egen symbiotiska filosofi. Men min filosofi är inte religiös. Detta är skillnaden.

MS: Dina texter talar ett tydligt politiskt språk. Kommer detta från buddismen eller från marxismen och anarkismen?

KK: Arkitektur och stadsplanering är väldigt politiskt och direkt relaterat till affärsvärlden. Vi kan inte undgå dessa förhållanden, vi har ingen egen finansiell styrka. Du vet att arkitekter är väldigt fattiga, och alltid neutrala inför politiken, men vi har en väldigt stark vision. När vi blir tillfrågade om att utföra stadsplanering tar det vanligtvis tjugo, femtio eller ibland hundra år innan planerna är genomförda. Självklart kan vi inte ansvara för saker så långt fram i tiden, men vi måste försöka förstå det samhälle vi har idag och inriktningen på dess förändring. Därför säger jag alltid att arkitekten bör vara en filosof. Om du får möjlighet att bygga något, gör det, men om du inte får chansen är det också ok, du kan alltid skriva en bok och fundera över framtiden. Se på det ryska avantgardet, de byggde aldrig så mycket, eller till exempel futuristerna i Italien, Boccioni, Marinetti, Sant’Elia etc, de byggde inte heller så mycket. De dog vid tjugooätta, tjugonio års ålder, men deras inflytande är fortfarande stort. Det här är vad jag försökt uppnå med Metabolismen. Det var en slags funderingar kring framtiden för att förstå samtida rörelser.

MS: I väst fanns det en stark studentrörelse kring 1968. Rem Koollaas



topics were concerned with “the co-living society,” in Japanese *tomo-iki*! This is actually the basic idea of the Consciousness-Only philosophy, the Mahayana Buddhism, which came from India through China to Japan. The six years I attended the school I didn’t care so much about Buddhism. I had to study for the university examination. The first day the war was finished we had to put our textbooks on the table, and then take out about eighty percent of the pages, based on the instructions by the American army headquarters. When it came to the writing of Japanese history or Japanese tradition, it was deleted. Everything related to Japanese culture, I had to edit it. Maybe because of my young age in this situation – I had nothing to eat, I had lost relatives and friends – I had mixed feelings. What is Japanese culture? And why is it that Japanese culture was denied? I was confused. So, my philosophy, the philosophy of symbiosis, actually addresses anti-dualism. Dualism is at the core of European philosophical thought from Aristotle, to Descartes, and Kant, and this includes Catholicism, which is the backbone of European religion, I would say. All teachers told you to go to study at Tokyo University. You could meet any opportunity; become a bureaucrat, a politician, an architect, or a businessman. Yes of course, Tokyo was the centre for introducing American culture after all. Everything was very quick here. But finally I went to Kyoto. Kyoto is one of our cities, our only city that was not bombed during the war. And we have great architectural assets there. So if I pursued to understand what Japanese culture is, Kyoto University was the best place to study. And suddenly I understood everything was based on the shrine, the shrine was the university, the shrine was capitalism; all the money was there, all the artists were there. Everything was connected to the temple in Kyoto. To study traditional Japanese architecture I had to be in this place. Then met the great books written by Hajime Nakamura, professor in Indian philosophy at Tokyo University at that time. He wrote the famous book *Oriental Thinking*! It is a quite interesting comparison of the various Oriental cultures in India, China, Thailand, and Japan. He tried to analyse the differences of Oriental traditions in tracing how Buddhism has started in India, came to Thailand, through China, and Japan, and changed. So by tracing the Buddhist culture he tried to understand the differences of the cultures of the Orient. That was very stimulating. For four years I studied architecture at Kyoto University, but half of the time I went to the Department of Philosophy, and studied especially the Consciousness-Only Buddhism. I talk much about this in my book *The Philosophy of Symbiosis*, and compare it with French philosophy, or oppressive Dualism. This Consciousness-Only Buddhism is not religious. This is a very important point. We have a Buddhist religion. In that sense I am not a Buddhist. I never trained as a priest. I never pray as a Buddhist, but I am influenced by Buddhist philosophy, especially the Indian philosophy of the fifth century. So my journey started at Kyoto University, and I moved from Kyoto University to Tokyo University in 1960 to work with Kenzo Tange. I tried to understand what I could do to construct a future way of thinking. At that time I wrote much, mostly on philosophy, cities, and on architecture. Unfortunately, there are few books that are translated. But *The Philosophy of Symbiosis* has been translated in English, next year it will be translated to German, Italian and Chinese. So considering my relation to Buddhist philosophy, this is my story. I got some stimulation from Shioo, the great Buddhist priest philosopher. The idea of Co-Living is what I used for the “symbiosis.” But my philosophy is not religious. So this is the difference.

MS: Your text speaks clearly a political language. Does this come from Buddhism, or from Marxism, and Anarchism?

KK: Architecture and city planning is very political and directly related to the financing and investment business. We cannot avoid the situation in this field, we have no power; we have no money power. You know the architects are very poor, and always neutral for the politics, but we have a very strong vision. When we are asked to do city planning, usually it takes twenty years, fifty years, and sometimes a

håvdar i sin bok *S,M,L,XL* att det inte har funnits någon motsvarande rörelse i öst. Han refererar dock till metabolismen i Japan som den första avantgarderörelsen i öst som var politiskt radikala utan att kritiserar etablissemangen, de deltog istället i det gemensamma återuppbyggandet av Japan som nation. Vad anser du om den tolkningen?

KK: Vi hade en studentrevolt här.

MS: Tog du del i den?

KK: Ja, självklart, jag var ordförande. Det är därför jag reste till Ryssland.

MS: Men var inte metabolismen huvudsakligen en visionär rörelse som ville återskapa den japanska identiteten efter det katastrofala kriget?

KK: Också när vi som yrkesmänniskor inte har någon egentlig makt kan vi skapa något visionärt. Det är vårt yrke att bringa ett budskap till framtiden, ett visuellt meddelande. Det är vad metabolismen gjorde under 1960-talet. Men vi började faktiskt förbereda oss för metabolismen redan 1958. Vi var inbjudna till Team 10-mötena, vi var del av den nya generationen efter CIAM. Vi träffade Peter Smithson, Giancarlo di Carlo, Candilis och Aldo van Eyck, alla medlemmar av Team 10 och andra såsom Charles Jencks, Hans Hollein, och James Stirling. Även om varken James Stirling eller jag hade byggt något, vi var ännu för unga, och Charles Jencks inte hade skrivit någon bok ännu, så diskuterade och argumenterade vi kring förändringar och hur det framtida samhället kunde bli.

MS: Det finns olika syn på den urbana kulturen. Enligt Marx och de tidiga tyska sociologerna så kan en urban livsstil endast uppstå inifrån staden själv, genom täthet eller intensifieringen av intrycken. Å andra sidan hävdade anarkisten Patrick Geddes, vars biologiska stadsbyggnadsteorier studerades av Kenzo Tanges studio, att mångfalden i den urbana kulturen skapas av inflyttningen av människor från landsbygden då de tar med sig sin lokala kultur, sin teater, musik, kokkonst och arkitektur. Staden beskrivs som en kulturell smältdegel. Du hävdar också att det nya alltid kommer från periferin, från den icke-urbana kontexten, därför att detta är platsen dit staten och kommersialiseringen inte har kommit ännu. Men liksom utbredningen och utvecklingen av buddismen genom olika kulturer, som du beskrivit, har också västerländska idéer brett ut sig och förändrats genom de japanska kulturerna.

KK: I min bok skriver jag till exempel att det redan under antiken i Europa finns det en huvudströmning och flera mindre flöden av filosofiskt tänkande. Vi känner alla till Aristoteles, men vi bör känna till många flera, de mindre filosoferna. De har helt andra idéer, ibland väldigt lika mina egna idéer. Jag hävdar aldrig att mina tankar är särskilt orientaliska, helt skilda från det europeiska. Det är inte sant. Du vet att jag kan se likheter med japanskt tänkande i Europa, men alltid hos mindre grupperingar. Huvudgrupperingen av europeisk filosofi följer dualismen, som är väldigt olik mitt sätt att tänka, den symbiotiska filosofin. Huvudsaken för mig är kontinuiteten, bort från det polära; total ondska respektive total godhet. Jag vet inte om jag är en god människa eller en ond människa, kanske är jag sjuttio procent god och tretio procent ond. Mänskligheten har också en del manlighet och en del kvinnlighet. Så i mitt fall är jag 98 procent man och 2 procent kvinna. Det är väldigt mycket manlighet. På det viset kan vi uppnå en stor variation. Den här tanken är väldigt stimulerande, ett nytt sätt att tänka. Ja, det utgick från buddismen, men helt skilt från buddismen som religion. Den symbiotiska filosofin är ett nytt sätt att se på saker. Det är därför jag fick ett brev från påven – jag har också fått ett brev från Clinton som har läst min bok flera gånger – därför att jag är kritisk mot det generaliserande och hävdar att vi måste finna flera olika vägar, du vet, symbiosen mellan masskulturen och mindre kulturer, utan att undertrycka olikheterna. Vi kan inte undkomma ekonomin där makten kommer med pengarna. Den som har kapitalet kan kontrollera andra med sina pengar. Med pengar kan han kontrollera maktstrukturerna, rustningsindustrin och tekniken. De kan skapa masskulturer. Vi måste förverkliga ett annat sätt. Även ett litet land är av oerhört stort värde för



hundred years to see plans implemented. Of course we cannot be responsible for that future anymore, but we must try to understand the society we have now and the direction of its change. In that sense I always say, architects should be philosophers. If you have the chance to build something, do it; but if not that is ok too, you can also do something in writing books, and speculating about the future. Look at the Russian avant-garde, they didn’t produce so many works, or for example the Futurists in Italy, Boccioni, Marinetti, Sant’Elia, etc., they didn’t create so much either. They died at twenty-eight, twenty-nine years old, but their influence is still strong. This is what I tried to do with Metabolism. It was some kind of speculation for the future, to understand the ongoing changes.

MS: The West had a very strong student movement in 1968. Rem Koolhaas claims in his book *S,M,L,XL* that there has not been a similar movement in the East. He refers in this context to Japanese Metabolism as the first avant-garde movement of the East which was politically radical, although it did not oppose the establishment, but rather actively engaged in the re-construction of the Japanese nation. What do you think?

KK: We had a student revolution here.

MS: Were you part of it?

KK: Yes, of course, I was the chairman. That’s why I visited Russia.

MS: But Metabolism was mostly a visionary movement that wanted to re-create a new Japanese identity after the destructions of the war?

KK: Even when we professionals have no actual power, we can do something in a visionary way. It is our profession to convey a message for the future, a visual message. This is what Metabolism did in the 1960s. But actually we started to prepare Metabolism in 1958 already. We were invited to the Team 10 meetings, as part of the new generation after CIAM. We met with Peter Smithson, Giancarlo di Carlo, Candilis, Aldo van Eyck, these people who were members of Team 10, and others including Charles Jencks, Hans Hollein, and James Stirling. Even when at that moment James Stirling had nothing realized, neither had I, we were too young, and Charles Jencks had not written any book yet, we were discussing, arguing about changes, and what the future society could be about.

MS: There are different views on the nature of urban culture. According to Marx and the early German sociologists, urban lifestyle can only emerge from within the city, triggered by factors of density, or “the intensification of the nervous life,” according to Simmel. On the other hand, a thinker like the anarchist Patrick Geddes, whose biological models have informed the urban projects done in the Kenzo Tange studio, claimed that the variety of urban life is created through new influences that enter from outside the city through rural-urban migration, whereby people bring their different local cultures, their theatre, music, cooking, and architectures, etc. to the city. The city is described as a cultural melting pot. You also claim that the new always comes from the periphery, from a non-urban context, because this was the place where the state, and commercialism has not yet happened. You said earlier that Westernization was a violation of Japanese indigenous cultures, because it made them very different equal. But similarly to the movement and change of Buddhism through different cultures, as you described it, there was also a movement and adaptation of Western ideas through Japanese cultures.

KK: In my book, for example, I say that already the ancient societies in Europe had a main stream and minor streams of philosophy. We all know about Aristotle, but we must know many others, the minor philosophers. They have completely different ideas, sometimes very similar to my ideas. I never say my ideas are very Oriental, completely different from the European’s. It is not true. You know I can find the similarities of the Japanese way of thinking in Europe, but always only among minor groups. The main group of the European philosophy follows dualism, which is very different from the way of my thinking, the philosophy of symbiosis. The main thing for me is the continuity, away

mänskligheten. Min tanke är inte att följa det penningorienterade samhällets väg, utan det kulturella sättet att tänka. Det här är speciellt viktigt för arkitekten. Vi följer inte endast den ekonomiska färdriktningen. En av tankarna med metabolismen var att motarbeta, eller försöka kontrollera ekonomin från arkitektens sida. Vi föreställde oss ett cykliskt arkitektoniskt system för detta ändamål med återanvändningssystem och små enheter, kapslar. Delarna i dessa byggnader var utbytbara beroende av deras individuella livslängd. Genom detta bibehölls originalstrukturen. Utmaningen för oss var försöket att kontrollera ekonomin från den kulturella sidan. Detta var budskapet vi försökte förmedla med metaboliströrelsen. Men vi misslyckades. Vi är styrda av ekonomin. Men trots allt ärvde många människor våra idéer. Det finns fortfarande människor i Japan som försöker skapa en metabolisk ekonomi, en metabolisk sociologi eller en metabolisk politik. Jag är väldigt glad att så många människor fortfarande använder det här ordet efter nästan femtio år.

MS: Du beskrev ditt intresse för platsbegreppet i en artikel för mer än tio år sedan. Platsbegreppet var väldigt viktigt under 1980-talets postmodernism, medan metabolismen snarare underströk rumsliga förhållanden, föränderlighet, tillfällighet och processer, den kallades till och med “radikalt dekontextualiserade”. Tycker du att begreppet plats fortfarande är ett intressant koncept?

KK: O ja, det tycker jag. I staden Tokyo har vi olika platser. Även i ett enda byggnadsverk finns det flera olika platser. Jag behandlar begreppet plats i min bok *Homo Movens*, som gavs ut 1969. Homo movens betecknar människor som rör sig över gränser, genom länder, över gränserna för arkitekturket, över gränsen mellan manligt och kvinnligt, mellan statsgränser och politik, kapitalism och kommunism. Då behöver vi en plats. Å andra sidan, om ett samhälle inte har någon rörlighet, som ett jordbrukssamhälle, så står tid och rum stilla. Människor föds, växer upp, utbildas och gifter sig och dör på samma plats, släktena och platserna är förbundna i historien. Men när vi bor på en plats och sedan pendlar till kontorsbyggnader i en annan stad, eller till skolan, eller när vi reser över hela världen för att göra affärer, eller föreläsa eller vad som helst, så är våra mänskliga relationer utspridda över hela vår tillvaro. Det här är väldigt svårt. Vi måste bibehålla de mänskliga relationerna i våra sinnen. Vi frågar oss oavbrutet: var är min hembygd, var är mitt hem, var är jag nu, är jag i New York, Barcelona eller Moskva? Vad är det som händer när vi har uppnått ett sådant samhälle? Jag studerade intensivt de centralasiatiska nomadsamhällena, som jag senare beskrev i boken *The New Nomad Era*, från 1989. Den a bok behandlar återigen den samhällliga förändringen från statistik till rörligt med avseende på stadsplanering och arkitektur. Jag uppfattar förändringen när jag studerar nomaderna som ibland flyttar tillsammans, i grupper på hundratals människor, men upprätthåller en ordning utgående från familjebanden. En av de viktigaste sakerna i deras liv är oasen. Oasen är en plats. De flyttar från plats till plats och sammanlänkar oas med oas med sin rörelse. Varje oas har sin egen kultur, där det går att utbyta varor och information. Detta är den ekonomiska spelplatsen och knutpunkten mellan olika kulturer. Även om vårt samhälle är ett homo movens-samhälle, så behöver vi en oas, en plats som till exempel ett företag, en pub eller ett diskotek. Vad vet jag, kanske en karaokebar eller en idrottsförening, dessa platser är våra hem. Vi är resande eller homo movens-människor precis som nomaderna, men vi har en bas. För dem och för mig är en plats väldigt viktig. I ett nutida samhälle är staden en oas i ett stadsplanerarperspektiv. 1967, när jag var ordförande i en strategisk styrgrupp på stadsbyggnadsdepartementet, framförde jag en idé om nätverksstaden där varje plats sammanbinds med andra platser via kommunikationer. Till slut föreslog vi premiärministern att förändra institutionerna, att överge systemet med prefekturer. Det skulle inte längre finnas några län eller prefekturer eller liknande, bara ett nätverk av städer. Premiärministern blev övertygad, men tyvärr var valet nära förestående. Om han hade offentliggjort sin nya politik hade nästan alla guver-



from the poles of total goodness and badness. I don’t know if I am a good man or a bad man, maybe seventy percent good and thirty percent bad, I believe? So it is mixed. Now we can cross that border between a good man and a bad man. Humanity has also an element of man and an element of woman. So in my case I am 98% man and 2% woman. That is very, very male. In this way we can reach much variety. This idea is very stimulating, a new way of thinking. Yes it started from Buddhism, but completely separated from the religion Buddhism. The philosophy of symbiosis is a new way of looking at things. That is why we actually got a message from the pope – I also got a letter from Clinton, he read my book many times – because I am criticizing the general way, and claim that we must try to find more different ways, you know, the symbiosis of mass culture, and minor cultures, without repressing difference. We cannot avoid an economy where the power is coming from the money. The one who possesses the capital can control others through his money. With money he can control the power structure, the entire arms economy, and technology. They can form structures of mass culture. We must realize a different way. Even a small country actually gives a huge value to the whole of humankind. So my idea is not to follow the way of the money-oriented society but the cultural way of thinking. This concerns especially the architect. We are not just following the economical direction. One of the ideas of Metabolism was to work against, or to try to control the economy from the architect’s side. We were envisioning an architectural system that can control the economy through recycling systems, and small units like capsules. The parts of these buildings could be exchanged according to their different life cycles, whereby the original structure was kept. Our challenge was the attempt to control the economy from the cultural side. This was the message that we tried to convey with the Metabolist movement. But we actually failed. We are controlled by economy. But nevertheless, so many people inherited our ideas. There are still people in Japan who try to create a metabolic economy, metabolic sociology, metabolic politics. I am very happy that so many are still using this word, after almost fifty years.

MS: You expressed your interest in the notion of place in an article more than ten years ago. The concept of place was very important during the 1980s’ postmodernism, while the Metabolist movement had, instead, stressed issues of spatial relationships, change, temporality, and process, and was even called “radically decontextualized.” Do you think the notion of place is still an interesting concept?

KK: Oh yes, I think so. In the city of Tokyo we have different places, and also in one architecture we have different places. I discuss the concept of place in my book *Homo Movens*, which was published in 1969. Homo movens addresses people moving across borders, across nations, across the professional borders of architecture, across the border between male and female, across the borders of politics, of capitalism and communism. Then, what we need is a place. On the other hand, if a society has no movement, something like an agricultural society, time and place is set. People are born here, grow up here, study, marry here, and die here, family and place is linked together in history. But when we live here, and then commute to office buildings in another city, or to the school, or when we travel all over the world for doing business, or lecturing, or any kind of things, then human relations are spread over the territory of our human experience. This is very hard We must keep the human relations in our mind. We constantly wonder where is my home town, where is my family, where am I now, in New York, or Barcelona, or in Moscow? When we reach such a society, what is happening? I very enthusiastically studied the nomadic cultures in central Asia, evolving in the book *The New Nomad Era*, in 1989. It tries to understand the changes of a society from static to mobile with respect to city planning and architecture. I can understand the change when I understand the nomads, moving together, in groups of hundreds of people, but keeping an order, keeping their family. One of the most important things in their life is the oasis. The oasis is a place.



They are moving from place to place, networking from oasis to oasis. Each oasis has a different culture, where they exchange goods and information. This is the place for economical exchange, and the intersection of different cultures. Even when our society is a homo movens society, we need an oasis, a place like a company, a pub, or a discotheque, I don’t know, or a karaoke bar, or a sports club, this is our family. We are travellers, or homo movens people like the nomads, but we have a base. For them, and for me, a place is very important. In a contemporary society, in a city planning sense, I think the city is an oasis. In 1967, when I was the chairman of a policymaking group of the city planning office, I set up the idea of the network city where the different places were linked together through movement. Finally, we proposed to the prime minister to change institutions, to give up the system of prefectures. There would be no counties or prefectures or those things anymore, only a network of cities. The prime minister agreed, but unfortunately, the election was very close. If he had announced this policy almost all governors would have been against him, and maybe the election had failed. He did not announce this idea. This is not everything, but some ideas of what place means to me.

MS: I have a question concerning your biological language, something that goes through your entire work, from the more technical term of urban ‘Metabolism’ to the broader expression of a ‘Philosophy of Symbiosis.’ In a sort of manifesto for the issue Hunch 7/8, “109 Provisional Attempts to Address Six Simple and Hard Questions About What Architects Do Today and Where Their Profession Might Go Tomorrow,” Charles Jencks has just announced ‘eco-tech’ as the new paradigm in architecture.

KK: I told him.

MS: You have used this concept for some time already. Do you believe in the possibility of a broader environmental movement in architecture and urbanism, and what could be the role of the architect in this regard?

KK: Now everyone is talking about it, but I don’t know how much they are really trying to implement it. I try to implement it and my experience is that it is a very hard work. But there are many good examples, and many good experiences too. I have close relationships to China since twenty-five years. Twenty years ago, China had a very hard environmental situation. They had cut every tree in the forest. It was a disaster. Entire areas of China when looked from the air were getting deserts. But now, all you hear is eco, eco, eco. This is a big change. I won an invited competition for the new town of Zhengdong, a city for 1.5 millions, three years ago. Now the entire infrastructure construction for the city centre is finished. In five years the whole city centre will be built. Thirty-four channels are leading through the city. The whole river system was a drainage. It smelled. But my plan was to clean up those channels, and to make a river plan as an eco corridor, connecting the mountain forests with the Yellow River linking the species of the eco system of the mountain and of the eco system of the rivers through the city. This is now going on. Already two big rivers have been cleaned that we almost can drink the water. In only three years! Unbelievable. The whole nation is now looking for eco solutions. The point is how we, as planners, can make a strong message for the politicians. Eco is a philosophy, not just for maintaining the environment, but also for creating nature. We must create this eco corridor to maintain biodiversity. The target these days is biodiversity. Since the signing of the Biodiversity Treaty at the Environmental summit of the United Nations in Brazil, in 1992, things are moving now. For me it took more than forty years to get there. The first time I used the expression ‘eco-city,’ I think, was in 1971/1972. I was in a television discussion with an American economist. He was talking about eco systems in economy, and that circulation of money was needed. To have rich countries beside poor countries is a disaster. The rich countries should grant money to the poor countries to create circulation. This was his idea of an ecological economy, a grant economy. I said if we can plan the city ba-



sed on eco systems, we might call it eco-city. Currently, I am doing a very interesting project in Singapore, which is now under construction. It is a group of three eco-high-rise buildings that are connected through twenty bridges. We have a system of different sky gardens, a mixture of public parks on the tops, and then housing, offices, commercial spaces, and a subway station. And in London we are doing a cultural centre, which is now in the project stage. We developed a very interesting façade for it, a mixture of a low-tech and high-tech façade, which contains transparent solar panels. For both projects we use natural ventilation systems, and work much with trees and plants.

MS: My last question: Is there something like a contemporary urbanism in Japan?

KK: Nothing, nothing – The difference with other countries in Asia is, Japan is macho. Japan’s entire economical success was actually done by the bureaucrats. They are still proud of what they created. The politicians don’t want to change. When I mention change, they shrug. Even Koizumi does not succeed in changing the bureaucrats. They are very much against any changes.

MS: This is the reason why you conduct your largest urban projects abroad?

KK: Yes, but this is not so easy either. We just signed a new contract, four days ago for a bioengineering institute in Kuala Lumpur, close to my project of the International Airport. It took me fourteen years to sign the contract. Fourteen years! When I first met, at that time, the prime minister Mahathir, he asked me, what does bio means? So I had to explain it in a cabinet meeting. But things there start to change. And also in China, which is one of the most challenging countries now, they commissioned Rem Koolhaas to do the television company, and me to do the city planning for the Zhengdong city area, we spoke about. My master plan includes a diverse traffic system. The new city is a bicycle and pedestrian city. Instead of buses I introduced a very lightweight rail system, and boats for using the thirty-four water streets, and I add four new canals. We are now digging the underground. This is unbelievable, because, you know, the land prices are actually too expensive for that. But they have one leader. If this leader tries to change the society, the city has to take on this challenge. I cross borders. I am a homo movens. My nationality is Japanese, but no problem, I can leave things anyway.

From the Centre to the Periphery: Contemporary Suburbanism in Japan

By Meike Schalk, Kaoru Suehiro, and Kenta Kishi

According to Kisho Kurokawa, innovations always emerge from the periphery. Taking this statement as a point of departure, two suburban projects are presented here.

Japan follows a decentralization policy similar to Sweden. In focusing on the strengthening of local identities of remote places, local governments invest especially in cultural activities. In this way the small towns often become the scene for major art events, or even receive a spectacular permanent museum, designed by one of Japan’s star architects. In opposition to this, the two projects discussed below not only take place in the periphery, they also evolve from unusual practices. In their scheme for a new town center in Nishi-Arita, already designated for change, NKS architects from Fukuoka reflect on the historical shifts towards a car and communication society that has finally reached the small towns. The boathouse group in Obihiro, located on Hokkaido, the most northern of the Japanese main islands, is concer-

nörer blivit hans motståndare, och han kanske hade förlorat valet på det viset. Han gick inte ut med den här idén. Det här är inte allt, men ändå några tankar om vad begreppet plats betyder för mig.

MS: Jag har en fråga angående ditt biologiska språk, någonting som syns i hela ditt verk, från den mer tekniska aspekten av metabolismen till det vidare begreppet symbiotisk filosofi. Charles Jencks har nyligen publicerat ett slags manifest i tidskriften *Hunch* kallat ”109 Provisional Attempts to Address Six Simple and Hard Questions about What Architects Do Today and Where Their Profession Might Go Tomorrow”, om ”eco-tech” som det nya paradigmet i arkitekturen.

KK: Det var jag som berättade det för honom.

MS: Du har använt det här begreppet sedan en tid tillbaka. Tror du att en bred miljörörelse inom arkitektur och stadsplanering kommer att framtåda, och vilken är i så fall arkitektens roll?

KK: Alla pratar om det, men jag vet inte hur mycket de egentligen försöker genomföra det. Jag försöker genomföra det och min erfarenhet är att det kräver väldigt mycket arbete. Men det finns många goda exempel, och många goda erfarenheter. Jag har nära kontakt med Kina sedan tjugofem år tillbaka. För tjuo år sedan befann sig Kina i en mil-jömässigt prekär situation. De hade huggit ner alla träd. Det var en ka-tastrof. Stora områden i Kina såg ut som öknar uppifrån. Men nuförti-den är allt man hör eko, eko, eko. Det här är en stor omställning. För tre år sedan vann jag en tävling om den nya staden Zhengdong för 1,5 mil-joner invånare. Nu är hela infrastrukturen för stadskärnan på plats. Inom fem år är hela stadskärnan färdigbyggd. Trettiofyra vattendrag leder genom staden. Flodsystemet användes som avlopp. Det luktade. Men mitt förslag var att rensa upp vattendragen och att införliva vattendragen i planen som en ekokorridor som sammanbinder bergsskogarna med Gula floden så att växter och djur kan spridas. Detta pågår idag. Redan nu har två stora vattendrag renats så att man nästan kan dricka vattnet. På bara tre år! Otroligt. Så hela landet vill nu ha ekolösningar. Poängen är att vi som planerare kan komma med ett starkt budskap till politikerna. Eko är en filosofi, inte bara för att beva-ra naturen, utan även för att skapa ny natur. Vi måste skapa den här ekokorridoren för att bibehålla artrikedomen. Målet idag är artrike-dom. Sedan undertecknandet av avtalet för biologisk mångfald vid FN:s miljötoppmöte i Brasilien 1992 rör det på sig. För mig tog det mer än fyrtio år att komma dit. Första gången jag använde ordet ”ekostad” tror jag var 1971 eller 1972. Jag framträdde i ett TV-program tillsam-mans med en amerikansk ekonom. Han talade om ekosystem i ekono-min och att omsättningen av pengar är nödvändig. Att ha rika länder och fattiga länder är katastrofalt. De rika länderna borde ge pengar till de fattiga för att skapa omsättning. Det här var hans tankar om en eko-logisk ekonomi, en bidragsekonomi. Jag sa att om vi kan planera en stad utifrån ekosystemet så kan vi kalla den en ekologisk stad. Just nu jobbar jag med ett intressant projekt som är under byggnad i Singapo-re. Det är en grupp med tre ekoskyskrapor som är sammanbundna med tjuo broar. Vi har olika takträdgårdar. Det är blandning av öppna parker högst upp, bostäder, kontor, affärslokaler och en tunnelba-nestation. Och i London gör vi ett kulturcentrum som är under projek-tering. Vi har utvecklat en väldigt intressant fasad, en blandning av low-tech och high-tech i form av genomskinliga solcellspaneler. I båg-ge projektet använder vi oss av naturlig ventilation och använder oss mycket av träd och växter.

MS: Min sista fråga: Finns det en ny stadsbyggnadskultur i Japan idag? **KK:** Inte alls, inte alls. Skillnaden mot andra länder i Asien är att Japan är macho. Den ekonomiska framgången för Japan berodde egentligen på byråkraterna. De är fortfarande stolta över sitt verk. Politikerna vill inte förändra sig. När jag talar om förändringar vill de inte lyssna. Inte ens Koizumi lyckas ändra på byråkraterna. De är väldigt, väldigt kon-servativa.

MS: Är det orsaken till att dina största stadsbyggnadsprojekt ligger utomlands?

KK: Ja, men det är inte så enkelt där heller. Vi skrev just under ett nytt

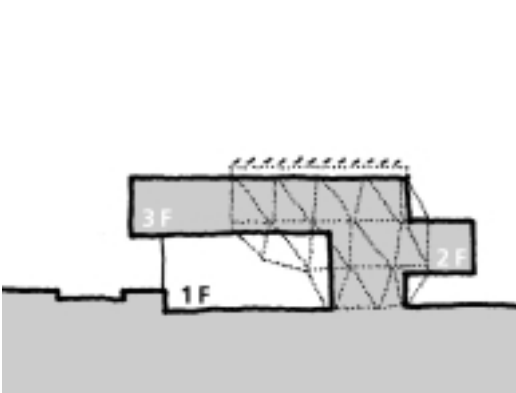


Fig. 1. Nishi-Arita Town Centre, Kenta Kishi + Noriko Suehiro, Fukuoka. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro.

ned with new forms for planning processes, such as participatory “di-alogical workshops,” and story-telling as a way of retrieving suburban knowledge.

The Nishi-Arita Town Centre
by NKS architects, Kaoru Suehiro + Noriko Suehiro, Fukuoka
Text by Kaoru Suehiro

Through the ceaseless concentration of the population to bigger citi-es, relatively few people currently live in the countryside of Japan. In our mobile society, distances are usually managed by everyone using their own car. At the same time contemporary communication systems like mobile phones and Internet are rapidly permeating the everyday lifestyle. The daily activity has expanded, and now encom-passes much larger areas than before. Since the frameworks that local governments of remote areas established about half a century ago have become too narrow, and no longer correspond to the changed lifestyle, drastic renovations are required in terms of urban and regional reorganization. This means that small towns are desti-ned to merge with each other in order to create slimmer and more ef-ficient local governments.

This is the case for Nishi-Arita, a town of 9 300 inhabitants, located in the northern part of Kyushu, the southernmost island of the Japane-se main islands, and famous for its exquisite porcelain production. Ni-shi-Arita is designated to fuse with two neighboring local govern-ments, the bigger Imari city with about 60 000 inhabitants, and Arita town with a population of about 13 000. This means that the town of Nishi-Arita itself will disappear soon. Nevertheless, the town council decided to erect a new public building, the Nishi-Arita Town Centre, for its own use, and as a statement of the town’s local identity. For this purpose, an open competition for the architects of the northern part of Kyushu was launched. The rather unusual task focused on a struc-ture for change. Although the initial program for the building is that of a town hall, the upcoming structure is already planned for conversion to other functions like a community center or a library in the near futu-re when the town will be merged with its neighboring communities.

Our practice *NKS architects* won the competition in October 2002, and the scheme is now under construction. In our proposal, the build-ing is situated on a terraced site with two different levels, associating to the traditional stepping rice fields of this area, something that is also repeated in the interior spaces through stepped down ceiling heights. To respect environment and landscape, the ground floor of the building just sits on the existing site level. The building is situated in an east-west direction and separates a parking lot in the north from a stepping garden in the south. It connects the station and the so-cal-led welfare zone, an area with an elderly home, a hospital, and a facili-ty for working women. From north to south, the structure connects the so-called education zone, which means social education for adults, a community center with library, and a gymnasium for sports and events. The sloping site is continued within the building. Lifts and slopes enable people to move smoothly over the different levels. The building has five slits to provide several entrance possibilities from the north side parking. Each slit, except the main entrance, is shaped like a crane, a traditional symbol for Japan, and covered with a translucent screen. The slits structurally support most of the loads of the building to leave the south side open. Further, the slits provide natural light and ventilation for the north part of the building. They contain several staircases and are covered by solar panels. One could say that the flexibility of the building is made by the strategic concentration of structural and functional parts in certain points in an otherwise conti-nuous and open space. Since the building is supposed to respond to many functional possibilities in the future, the program can be ar-ranged in rather simple ways following the qualities of the open ground floor or the closed suspended first floor, and the different cei-

kontrakt för fyra dagar sedan om ett nytt bioingenjörsinstitut i Kuala Lumpur nära min internationella flygplats. Det tog fjorton år innan vi kunde skriva under avtalet! När jag för första gången träffade dåvaran-de premiärminister Mahathir frågade han mig vad bio står för. Så jag fick förklara det under ett ministersammanträde. I Kina som är ett av de mest framåtsträvande länderna just nu gav de Rem Koolhaas i upp-drag att rita det nya TV-huset och jag planerar Zhengdong som vi re-dan nämte. Min plan innefattar ett nytt diversifierat trafiksystem. Den nya staden är en cykel- och gångstad. Istället för bussar har vi en snabbspårväg och båtar som använder sig av de trettiofyra vattendra-gen och jag har lagt till fyra nya kanaler. Vi gräver just nu. Det är otroligt för markpriserna är faktiskt för höga för att genomföra detta. Men de har en ledare och om ledaren försöker ändra samhället så måste sta-den försöka anta utmaningen. Jag korsar gränser. Jag är en homo mo-vens. Jag är visserligen japansk, men jag kan lämna det hemma.

Svensk översättning av Jonas Björkman

Från centrum till periferi: samtida förortsbyggande i Japan

Av Meike Schalk, Kenta Kishi och Kaoru Suehiro

Enligt Kisho Kurokawa uppstår innovationer alltid i periferin. Med ut-gångspunkt i detta uttalande presenteras här två olika förortsprojekt. Japan för liksom Sverige en decentraliseringspolitik. För att stärka den lokala identiteten i avlägsna trakter investerar regeringen särskilt i kulturella aktiviteter på dessa platser. Därigenom kommer små sam-hällen ofta att husera stora internationella konstenvenang eller spektakulära museibyggen ritade av någon av Japans stjärnarkitekter. I motsats till detta tar de två projekt som presenteras här avstamp inte bara i en perifer plats, utan även i mer ovanliga arbetsätt. NKS arki-tekter från Fukuoka behandlar i sitt projekt för ett nytt stadshus i Ni-shi-Arita den historiska övergången till bil- och kommunikationssam-hället, som till slut har nått även avlägsna småstäder. Båthusgruppen i Obihiro på Hokkaido, som är den nordligaste av de japanska huvud-arna, söker nya sätt att planera, till exempel genom samverkansgrup-per, ”dialogiska workshops”, och historieberättande som metod för att samla kunskap om förorten.

Nishi-Aritas stadshus
av NKS arkitekter, Kaoru Suehiro+Noriko Suehiro i Fukuoka
Text av Kaoru Suehiro

Som ett resultat av den konstanta inflyttningen av folk till storstäd-erna bor relativt få människor på den japanska landsbygden. I vårt rörl-i-ga samhälle överryggas avstånden oftast genom privatbilism. Samti-digt blir moderna kommunikationssätt som mobiltelefoni och Internet allt snabbare del av människornas livsstil. Det dagliga verksam-hetsområdet har expanderat och omfattar idag ett mycket större fält. Eftersom de ramar inom vilka de lokala myndigheterna formades för cirka femtio år sedan inte längre är anpassade till dagens livsstil, krävs en drastisk förnyelse av den urbana och regionala organisationsen. Detta betyder att småstäder måste slås samman för att skapa effekti-vare lokala myndigheter.

Detta är fallet i Nishi-Arita, en stad med 9 300 invånare, berömd för sitt utsökta porslin och belägen på den norra delen av Kyushu, den sydligaste av de japanska huvudöarna. Nishi-Arita kommer att slås samman med två närläbelnäa städer, den större staden Imari med

omkring 60 000 invånare och Arita med 13 000 invånare. Detta bety-der att staden Nishi-Arita snart kommer att försvinna som självstyr-an-de enhet. Stadsfullmäktige beslutade ändå att uppföra en nytt offent-lig stadshusbyggnad för att använda till sammanträden och för att stärka den lokala identiteten. Därför lanserade man en öppen arkitek-tävling på norra Kyushu. Den ovanliga uppgiften fokuserade på en ny struktur som skulle vara öppen för förändring. Även om det ursprung-liga programmet för tävlingen handlade om ett stadshus, är den bil-vande strukturen redan förberedd för att kunna användas på andra sätt, till exempel som medborgarhus eller bibliotek, så snart sam-manslagningen med grannstäderna är genomförd.

Vårt kontor NKS arkitekter vann tävlingen i oktober 2002, och vårt förslag är nu under uppförande. I vårt tävlingsförslag är byggnaden placerad på en tomt med två olika nivåer, vilket associerar till de tradi-tionella terrasserna för rösdoling i trakten. Denna nivåskillnad åter-kommer inomhus genom att taket trappas ner i höjd. Av hänsyn till miljön och landskapet är byggnaden placerad på samma nivå som den ursprungliga marken på platsen.

Byggnaden är orienterad i öst-västlig riktning och avskiljer en ter-rasserad trädgård i söder från en parkeringsplats i norr. Den samman-binder stationen och den så kallade ”sociala servicezonen”, ett områ-de med ett äldersdomshem, ett sjukhus och en enhet till stöd för för-värvsarbetande kvinnor. I nord-sydlig riktning sammanbinder byggnaden den så kallade ”utbildningszonen”, som omfattar social träning för vuxna, ett medborgarhus med bibliotek och en sporthall för idrott och evenemang. Tomtens lutning fortsätter in i byggnaden. Hissar och lutningarna ger en smidig rörelse mellan nivåerna.

Byggnaden har fem slitsöppningar som ger flera entrémöjligheter från den norra parkeringen. Alla slitsarna förutom den vid huvu-dentrén är formade likt tranor, en traditionell symbol för Japan, och täckta med en genomskinlig skärm. Slitsarna bär det mesta av tyng-den och lämnar därmed sydfasaden fri. Slitsarna försörjer även den norra delen av byggnaden med dagsljus och ventilation. De innehåller ett flertal trapphus och täcks av solfångare. Man kan säga att byggnadens flexibilitet utformas genom att koncentrera bärande och stöd-jande funktioner i vissa punkter vilket möjliggör en i övrigt ostörd plan-lösning. Eftersom byggnaden kommer att användas till en mängd oli-ka ändamål i framtiden, kan programmen för dessa inplaceras på ett ganska enkelt sätt om man använder sig av öppenheten i bottenvä-ningen, slutenheten i den inhängda andra våningen och de olika rumshöjderna.

Även om Nishi-Aritas stadshus är formgivet för andra framtida an-vändningsområden, är detta ännu inte testat i verkligheten. Inte bara sättet att organisera byggnaden som objekt är av betydelse för resul-tatet, utan även den mänskliga mjukvaran kommer att vara en viktig faktor. Redan nu under byggnadsarbetet pågår en workshop med framtida brukare i syfte att ta fram ett administrativt system för byg-gnadens användning.

NKS arkitekter: Kaoru Suehiro+Noriko Suehiro, är ett ungt arkitekt-kontor i Fukuoka på Kyushu. http://www.nksarc.com

nIALL-projektet och Båthusprojektet i Obihiro
Text av Kenta Kishi

Nätverket nIALL grundades av tre personer med bakgrund i samtida konst, arkitektur och mediakonst. Det uppfattades av dem själva som ett samarbetsforum oberoende av ting, platser och medlemmar. nI-ALL står för: Variabeln [n] som interfererar med den konventionella världsbilden som är uppbyggd av I (jag eller subjektet) och ALL (alla el-ler hela nätverket) för att skapa ett scenario där processen går ut på att avslöja problem dold i det nutida samhället och ta fram en lös-ning. Inom detta scenario skapas en öppen och kreativ miljö som leds av en mångfald av individer som interagerar med varandra oberoende

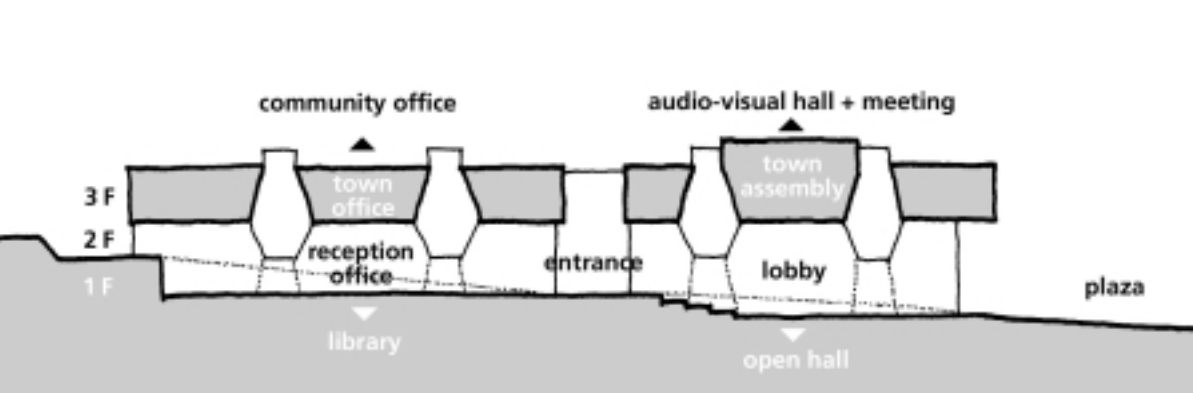


Fig. 2. Nishi-Arita Town Centre, Kenta Kishi + Noriko Suehiro, Fukuoka. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro.

ling heights of the spaces. Even so the Nishi-Arita Town Centre has been designed for future possibilities, whether the building will func-tion in this way is uncertain and has yet to be tested. Not only the or-ganization of the object is decisive but also the influence of the human software will be very important. During the construction process, a workshop with the users to organize the adminisrational system is al-ready proceeding.

NKS architects: Kaoru Suehiro+Noriko Suehiro, is a young practice in Fukuoka, Kyushu. http://www.nksarc.com

The nIALL Project and the Boat House Project in Obihiro
text by Kenta Kishi

The network nIALL was formed by three artists from the different ge-nres of contemporary art, architecture, and media art. It understood it-self as a collaboration unit unrestricted by boundaries of objects, si-tes, and members. nIALL referred hereby to: Variables [n] that interfe-re with the conventional world image that is structured by I (subject) and ALL (total network) to generate a scenario of the process starting from the unearthing of problems hidden in contemporary society and working towards a solution. Within this scenario, an open and creative environment is realized, led by countless individuals interacting with each other outside of genres, not with a unidirectional creativity ba-sed on a hierarchical decision-making process. nIALL was invited to take part in the international, so-called *Demeter exhibition*, in 2002, at Obihiro in Hokkaido, the northern part of Japan, directed by Takashi Serizawa. This event can be seen as the starting point for a larger suburban movement in Obihiro that is currently en-gaged in the so-called Boat House Project, for another suburban area of Obihiro. At the Demeter exhibition site, a former horseracing track, a production was presented, of which workshops were part of the production process. The nIALL network was constructed with local participants, and ’nIALL acts’ that were multiple short-time projects organized during the duration of the exhibition. They defined nIALL’s activity as a whole, and at the same time, each one of them as an in-dividual piece of equal value. They could also be considered as an aggre-gation of individual works. Yet they were dynamic and interfered with each other by crossing strata and continually stimulating the whole to change.

wonder-land-scape
The place called ’suburbia’ that spreads around the edge of cities is a cultural sphere for inhabitanice. It is a peculiar space of what we call ’globally existing unformed locality’ We who live there just keep loo-king at the landscape without finding the vocabulary to describe its values. What kind of future will be projected into those eyes? Using the arena of an art exhibition, we tried to draw out its visions. The city of Obihiro is a typical local town. While we made many visits to Obihiro for the Demeter project, we discovered this ’undefined spa-ce’ in the landscape of Obihiro’s suburbs. On this land, temporary mo-del house showrooms (wonderland) have been repeatedly and cheer-fully transformed into real residential areas (landscapes) over the last twenty years by the association of building companies for housing. The unique landscape of suburbia has been formed through this pro-cess. It can be considered as the actual birthplace of the new land-scape that anticipates the age of all-area-suburbanization. During the production process for the exhibition, we were seeking new relationships among artists, architects, developers, house manu-facturers, and inhabitants, based on this landscape. We conducted three dialogical workshops titled ”wonder-land-scape” corresponding to different scales and aspects of suburbia.

Workshop 01: Landscape (the scale of a region)

av discipliner, utan den typ av enkelspåriga kreativitet som uppstår i en hierarkisk beslutsprocess.

nIALL blev inbjudna till den internationella så kallade ”Demeter”-ut-ställningen 2002 i Obihiro på Hokkaido i norra Japan, ledd av Takashi Serizawa. Denna utställning kan ses som startpunkten för en större förortsrörelse i Obihiro, och som för närvarande är engagerad i det så kallade Båthusprojektet i en annan förort till Obihiro. På Demeterut-ställningen visades en produktion på en före detta hästkapplöpnings-bana, där workshops var en del av genomförandet. nIALL-nätverket byggdes upp med deltagare från trakten och så kallade ”nIALL-akter”, som bestod ett flertal korta projekt som genomfördes under själva ut-ställningstiden. Dessa utgjorde tillsammans nIALLS hela verksamhet, samtidigt som de var och en utgjorde enskilda projekt med lika värde. De kunde också ses som en samling individuella projekt. Ändå var de dynamiska och samverkade genom att korsa gränser och kontinuer-ligt stimulera till en förändring av helheten.

wonder-land-scape
Den plats som kallas ”förort” och återfinns runt staden, är en kulturell sfär för boende. Det är en speciell form av plats som vi kan kalla en ”globalt existerande formlös platsbildning”. Vi som bor där tittar på landskapet utan att hitta ord för att beskriva dess egenskaper. Vilken sorts framtid projiceras in i dessa ögon? I form av en konstatutställning försökte vi ta fram de inneboende visionerna i detta landskap. Staden Obihiro är en typisk småstad. Våra återkommande besök i Obihiro under Demeterprojektet fick oss att upptäcka det odefiniera-de rummet i stadens förortslandskap.Under de senaste tjuo åren har här tillfälliga visningslokaler för modeller av typhus (wonderland) flera gånger på ett látsamt sätt förvandlats till verkliga bostadsområden (landskap) av bostadsbyggnadsföretagen. Det unika förortslandska-pet har utformats genom denna process. Det kan beskrivas som födel-seplatsen för det nya landskap som föregriper den allt uppslukande förortsskapande eran.

Under arbetet med utställningen försökte vi skapa nya relationer mellan konstnärer, arkitekt, fastighetsutvecklare, hustillverkare och invånare, på grundval av detta landskap, och vi genomförde tre dis-kussionsworkshops som vi kallade ”wonder-land-scape”, där de olika skalorna och aspekterna på förorten behandlades.

Workshop 01: Landskapet (regionens skala)
Att äga en fastighet innebär inte bara att man har skaffat sig en lokal miljö för sitt liv med familjen, utan även att man tillhört ett offentligt landskap.

I dialogform planerades ett bostadsområde på projektplatsen med vanliga tomtstorlekar på 70 kvadratmeter vardera. Under processen knöt deltagarna olika personliga historier ur sitt liv och minnen av förorten till platsen, och materialet växte till en verbal karta över pro-jektet.

Workshop 02: Livet (husets skala)
Vi försökte omforma typhusplaner genom den samtalsform som vi an-vände i workshopen. Ursprungligen utvecklades dessa planer för en ”standardfamilj” (föräldrar och två barn) under Japans snabba ekono-miska tillväxtpenod efter andra världskriget. Idag motsvarar dock inte dessa planer de behov som finns hos de nya familjetyperna. Scenari-on som vävde samman små beståndsdelar ur deltagarnas vardag föresvisades för de lokala hustillverkarna som ett alternativt sätt att planera.

Workshop 03: Material (grannens skala)
Idag är byggnadsprocessen högt industrialiserad och materialen är massproducerade. Utbudet är oerhört stort, men det kommer aldrig att bli oändligt stort. Genom att titta i byggmaterialkataloger förhandla-de och diskuterade grannar för att välja det fasadmateriel de tyckte

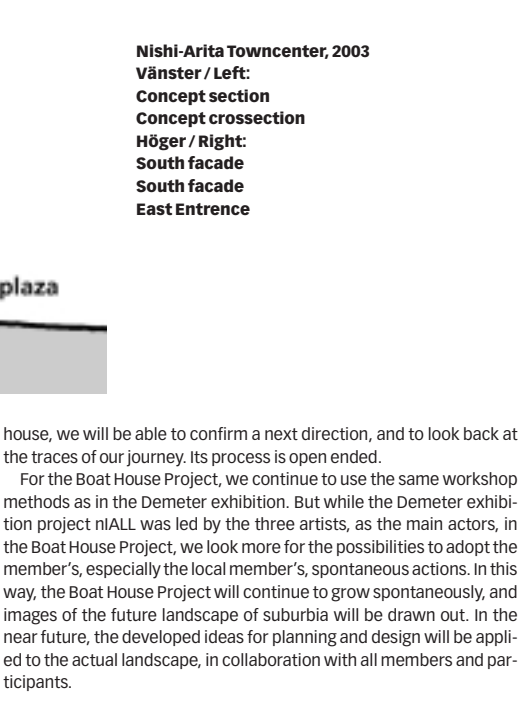


Fig. 3. Nishi-Arita Towncenter, 2003. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro. Photo: Kenta Kishi. Drawing: Kenta Kishi + Noriko Suehiro.

The [nIALL Project / Obihiro] by Kenta Kishi (architect), Masato Naka-mura (artist) and Haruaki Tanaka (media artist) was presented at To-kachi International Contemporary Art Exhibition [DEMETER], in Sum-mer 2002, in Obihiro, Hokkaido, Japan.

The [Boat House Project] URL, is an ongoing activity at Obihiro, in Hok-kaido, Japan. http://www.t2.plala.or.jp/boathouse/index.html

Kenta Kishi is an architect who lives in Kanagawa. His artistic as well as architectural and urban projects focus on the work with ’people.’ They involve story-telling as a method for retrieving knowledge, dialo-gical methods and participatory workshops for the development of plans and designs.

Legal Squatting in Central Tokyo

By Tetsuya Ozaki

Let’s suppose you’re planning a trip to Tokyo. On your “To See” list are the newest buildings and commercial spots that contribute to Tokyo’s image as a rapidly transforming city, much like Beijing, Shanghai or Ku-ala Lumpur. There is the Prada Building in Aoyama, constructed by Herzog and de Meuron, and the Renzo Piano-designed Hermes Build-ing in Ginza. You’ll also want to check out the Dentsu Building that Jean Nouvel finally managed to erect after taking care of various pro-blems with his client. The first name on your list, though, will be Rop-pongi Hills, the complex around the Mori Tower that accommodates the Mori Art Museum on its topmost floors.

However, all these locations are nothing but shells – call it “hardwa-re” if you want. For somebody who is sincerely concerned with the city and its culture, there is no need to mention that the essential is what goes on beneath the surface. What makes a city a living being is the human aspect, the “software” with which it is fed. In order to see the pulsating heart of Tokyo, you’ll have to change your route and visit other places. But don’t worry, you don’t have to go far. What you’re af-ter is right in the middle of town.

The so-called “2003 problem” is without doubt what caused the big-gest stir in the Japanese construction industry last year. A huge num-ber of office buildings were planned and completed all at once at the time of the flourishing Japanese “bubble economy,” all to be threat-e ned by an unseasonable spurge with high-rise buildings now that Japa-n is in an economic slump. Take the flamboyantly reshaped Maru-nouchi district, for example, with the landmark Marunouchi Building just across from Tokyo Station; the above-mentioned Dentsu Building and other projects in areas such as Shiodome or the adjacent Shina-gawa, where It ventures are now romping around; Roppongi Hills, which Mori Building Co., Ltd. has realized after seventeen years of

bäst om. I slutet av diskussionen uppstod alternativa sätt att se på förtorens landskap. De flesta materialen användes på ”fel” ställe på fasaderna jämfört med det konventionella användningsområdet. Dock insåg vi att varje hus kunde utformas inte bara med tanke på sig självt utan även för de andra, om man tittade på det ur landskapsperspektiv.

På Demeterutställningen visade vi en ”utställningslokal för typhus” som sträckte sig över hela den fem hektar stora före detta hästkäpp-löpningsbanan, och som innehöll resultaten från våra workshops. Inga färdiga typhus placerades ut på tomterna. Delar av hus, fullska-leplaner av hus och andra element som visades bestod alla av ofullständig information. Färdigställandet av förtorslandskapet lämnades till publikens fantasi. Slutligen föreslog vi att nIALLs planeringsprocess skulle användas som en alternativ metod i andra projekt för framtida förtorsplanering.

Båthusprojektet

Under Demeterutställningen startade vi, nIALLs projektpersonal och de lokala deltagarna, en privat forskningsgrupp som skulle studera förutsättningarna för det framtida förtorslandskapet. Denna grupp består för närvarande av tjugo medlemmar, alla med yrken relaterade till rumslighet och material, som till exempel arkitekter, curators, snickare, målare, gatumusiker, typhusförsäljare, etc. Alla möttes först genom nIALLs workshopsm, de var välbekanta med förtorens problem och engagerade i dess framtid. Vi håller nu på att återskapa ”Demeterkaféet” på en ny femhektars tomt i Obihiros förtorer som donerades av en lokal husbyggnadsfirma. Tomten ser ut som urskog, med en liten vacker sjö och en båt. Det nya Demeterkaféet kommer att användas av alla deltagarna, liksom för olika offentliga tillställningar som konferenser och nya workshops. Vi har kallat detta för Båthusprojektet. Som utgångspunkt använde vi en liknelsen mellan förhållandena i förtorslandskapet och den lilla båten. De varierande omständigheterna gör att vi inte kommer att kunna kontrollera de bådas rörelser. Men vi kan föra dem till ”nästan” rätt mål. I båthuset kan vi bekräfta vår färdriktning och se tillbaka på vår resa. Processen är öppen åt båda håll.

I Båthusprojektet använder vi oss av samma metoder med workshops som i Demeterutställningen. Men där Demeterutställningens nIALL-projekt leddes av tre konstnärer som huvudaktörer, så vill vi i Båthusprojektet mer ta vara på deltagarnas spontana initiativ, speciellt de som kommer från trakten. På så sätt kommer Båthusprojektet att fortsätta växa och nya bilder av framtidens förtort kommer att ta form. Snart kommer också de idéer som tagits fram att användas i praktiken, i samarbete med alla medlemmar och deltagare.

[nIALL-projektet / Obihiro] av Kenta Kishi (arkitekt), Masato Nakamura (konstnär) och Haruaki Tanaka (mediakonstnär) visades på Tokachi International Contemporary Art Exhibition [DEMETER], under sommaren 2002, i Obihiro, Hokkaido, Japan.

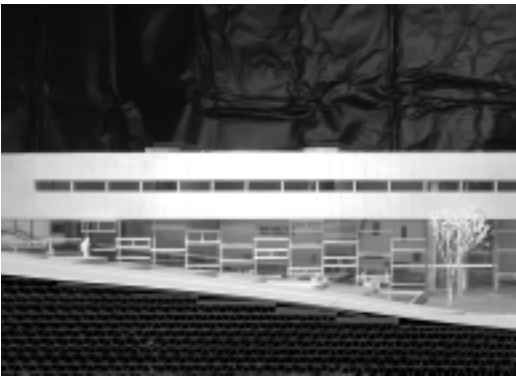
[Båthusprojektet] på internet är ett pågående projekt i Obihiro, Hokkaido, Japan. http://www12.plala.or.jp/boathouse/index.html

Kenta Kishi är arkitekt boende i Kanagawa.

Laglig squatting i centrala Tokyo

Av Tetsuya Ozaki

Anta att du planerar en resa till Tokyo. På din ”att se”-lista finns de nyaste byggnaderna och de kommersiella centra som bidrar till bilden av Tokyo som en stad i snabb förändring, likt Peking, Shanghai eller Kuala



planing, and a total budget of approximately ¥270 billion (\$2.5 billion). These projects were hyped excessively in the mass media, but what became obvious along with this building rush is what is now known as the “2003 problem.”

In short, the excess supply of office space has caused an imbalance in the supply of leasehold property in relation to the demand for it. The total office space available in Tokyo’s 23 administrative districts as of January 2003 was about 2.25 million square meters – much more than during the times when the economy here was at its peak. In this time of a record-breaking recession, the natural consequence is that the rate of unused office space in central Tokyo has climbed to at least 7–8%. The fact that rents are falling may be good news for tenants, but for owners and developers of buildings it doesn’t make things look all too rosy.

A look at the example of the Mori Building suggests that with Roppongi Hills everything is working out well. Among Mori’s tenants are the Tokyo branches of Goldman Sachs Japan and Lehman Brothers Japan, as well as Yahoo! Japan’s head office, TV Asahi, and others. Roppongi Hills opened with 80% of the whole complex being occupied already. The fact is, though, that many of these tenants have moved over from Mori Building-owned/operated Ark Hills, as a result of which 40% of Ark Hills are now said to be unused. With its estimated ¥800 billion of interest-bearing debt, Mori Building is still far from being out of the woods.

So, if an industrial giant as Mori Building is still struggling, one can easily imagine what the situation must look like for owners of small and medium-sized buildings. Take a walk in Nihonbashi, Hacchobori and Kanda, and it will become obvious at first glance. All of these lie within a radius of 1–2 kilometers from Tokyo Station, connected to several subway lines, just a stone’s throw away from Ginza, and not more than 20 minutes away from Shinjuku or Shibuya. The areas are certainly not inconveniently located. Nevertheless, the so-called “urban hollowing-out” is progressing here, resulting in what looks more and more like a ghost town. More than 10% of all office space in the areas are unused, and old buildings are standing vacant because their owners can’t find tenants.

A group of independent architects, city planners, artists, curators and graphic designers eventually became aware of the situation and the area’s potential. One of the central figures is city planner/editor Baba Masataka, who wrote the following in an entry in his “Editor’s Diary,” a regular column in the culture webzine “REALTOKYO” that I am editing and publishing:

I believe that this area has a great potential. Take Chelsea in New York, for example. A decade ago it was a place that looked similar to present Nihonbashi, if not worse. There was a high rate of crime, and to walk alone at night was almost like suicide. But then numerous artists and architects settled down there and set up offices and ateliers; shops and cafes popped up, and before you knew it the area became one of the liveliest places with the highest land prices in town. Traded as the next ‘Chelsea’ in New York at the moment are neighborhoods such as Brooklyn, or what is known as the “MPD” (Meat Packing District). I’m sure that the potential Nihonbashi has in store is not much different from that. [http://www.realtokyo.co.jp/]

Seen from Shibuya, Shinjuku, Aoyama, or Harajuku, the area we’re talking about here is at the “east end” of town, but from the Edo period until just a few decades back, it was the true “center” of Tokyo. Inhabited by real craftsmen, “Edokko” – native Tokyoite – it has a tradition of textile warehouses and small printing works. But all changed with the Tokyo Olympics in 1964. An unsightly expressway was built above Nihonbashi bridge, the former center of Edo (Tokyo) that still marks the starting point of all big roads in eastern Japan, and on that occasion an “urban redevelopment” rush kicked off all over the country. The “center” of Tokyo began to move westwards.

As kind of a protest against this trend, Baba and his fellow creators

Lumpur. Man kan tänka på Prada Building i Aoyama, ritad av Herzog och de Meuron, eller Renzo Pianos Hermes Building i Ginza. Du kommer också att vilja kolla in Dentsu Building, som Jean Nouvel till sist lyckades få uppförd efter att ha löst olika problem med sin uppdragsgivare. Första namnet på din lista kommer att vara Roppongi Hills, det komplex som omger Mori Tower, vilket i sin tur huserar Mori Art Museum på de högsta våningarna.

Men alla dessa byggnader är bara skal – man kunde kalla dem “hårdvara”. För den som är genuint intresserad av staden och dess kultur behöver man inte påpeka att det väsentliga är det som sker under ytan. Det som gör staden till ett levande väsen är den mänskliga aspekten, den ”mjukvara” den förses med.

För att se Tokyos pulserande hjärta måste du ta en annan väg och besöka andra platser. Men oroa dig inte, du behöver inte gå långt. Det du söker finns mitt i staden.

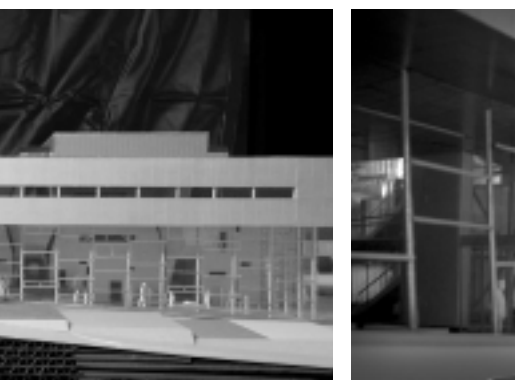
Utan tvekan var det det så kallade “2003-problemet” som orsakade den största oron i den japanska byggbranschen förra året. Ett stort antal kontorsbyggnader hade planerats och färdigställts alla på samma gång under den japanska “bubbelekonomis” höjdpunkt, och nu hotades de alla av kollaps när Japan hamnat i ekonomisk nedgång. Som exempel kan man ta det eklatanta Marunochi-distriktet, vars symboliska punkt är Marunochi Building mitt emot Tokyos Centralstation; den ovannämnda Dentsu Building och projekt i områden som Shiodome eller det närläbelgna Shinagawa, där IT-företag har lekstuga; Roppongi Hills, som Mori Building Company har färdigställt efter flera års planering, och en totalbudget på ungefär 270 miljarder yen (2, 5 miljarder dollar). Dessa projekt har blåsts upp på ett extremt sätt i massmedia, men vad som blivit uppenbart i samband med denna byggboom är vad vi nu känner som “2003-problemet”.

Kort och gott, detta överskott av kontorsutrymme har givit upphov till en obalans mellan tillgång och efterfrågan på hyresmarknaden. Den totala tillgängliga kontorsytan i Tokyos 23 administrativa distrikt januari 2003 var ungefär 2.25 miljoner kvadratmeter – vilket är mycket mer än när ekonomin var på sin höjdpunkt. Då vi nu har en tillbakagång på rekordnivå är den naturliga konsekvensen att det finns minst 7–8 procent outhyrda kontor i centrala Tokyo. Att hyrorna sjunker kan vara bra nyheter för hyresgästerna, men för fastighetsägare och fastighetsutvecklare får det framtiden att se mindre ljus ut.

Exemplet Mori Building skulle kunna antyda att allt fungerar bra med Roppongi Hills. Bland Moris hyresgäster finns Tokyo-avdelningen av Goldman Sachs Japan och Lehman Brothers Japan, liksom huvudkontoret för Yahoo! Japan, TV Asahi, och många andra. När Roppongi Hills öppnade var 80 procent av den totala ytan redan uthyrd. Faktum är dock att flera av dessa hyresgäster har flyttat från Ark Hills, som också ägs och förvaltas av Mori Building, och nu sägs knappt 40 procent av Ark Hills stå tomt. Med tanke på att Mori Building har lån på ungefär 800 miljarder yen, är detta projekt långt från att vara i hamn.

Om en industriell gigant som Mori Building fortfarande måste kämpa är det lätt att föreställa sig hur situationen ter sig för de som äger små och medelstora byggnader. En promenad i Nihonbashi, Hacchobori och Kanda visar detta omedelbart. Alla dessa områden ligger 1-2 kilometer från Tokyo Station, de har flera T-baneförbindelser, de är bara ett stenkast från Ginza och inte mer än 20 minuter från Shinjuku eller Shibuya. Man kan inte säga att de skulle vara ofördelaktigt belägna. Likväl fortskrider här den så kallade “urbana uttunnningen”, som ger upphov till vad som mer och mer ser ut som en spökestad. Mer än 10 procent av all kontorsyta är outhyrd, och gamla byggnader står tomma för att deras ägare inte kan hitta hyresgäster.

Så småningom blev en grupp av oberoende arkitekter, stadsplanerare, konstnärer, curators och grafiska designers medvetna om situationen och om dessa områdens potential. En av huvudpersonerna är stadsplaneraren/redaktören Baba Masataka, som skrev följande i en ledarartikel i webzinet *Realtokyo*, för vilket jag själv är redaktör och utgivare:



launched what they call a “Tokyo East End Revival Project.” Encouraging landowners and local store owners, and requesting support from the Chuo District government, the group is making steady efforts to change people’s conceptions of the neighborhood. Held in June 2003 as a joint project with REALTOKYO was the “Tokyo East End Tour,” guiding about 40 participants around the “East End” and its attractive real estate. One or two of the participants eventually ended up living there, and Baba himself, together with curator Harada Yukiko, photographer Ano Taichi and others, set up the alternative space “Untitled” in the same district.

During ten days in November 2003, the area hosted an epoch-making art festival, entitled “Tokyo Designers Block – Central East (TDB-CE).” Among the approximately 100 participating graphic designers, musicians, illustrators, artists, architects, etc., were ASYL Design, Delaware, Gokita Tomoo, Hachiya Kazuhiko, Ito Keiji, Matsukage Hiroyuki, Mikan, Hiro Sugiyama (Enlightenment), Tanaka Katsuki, Taniyama Kyoko, Tsumura Kosuke, Ujino Muneteru, Ukawa Naohiro, and many more. Producer Sato Naoki (director of ASYL Design, who are in charge of the art direction of “ART IT” magazine) announced TDB-CE as follows:

Apart from its aim to revitalize the area, it offers a great opportunity for artists to show their work in a very special situation. We have found the owners of 35 empty buildings willing to corporate and then we selected 35 artists to participate in this event. Not only exhibitions, but also various lectures, tours and workshops will be coming up all together. We believe that TDB-CE will create a new movement, which will give people a different experience in the metropolis, Tokyo. It’s not just a show – it’s a process that you can join, and a challenge of a new creation. [http://www.tdb-ce.com/]

The first one started “rather suddenly” (Sato), so there was a sense of lack of time for preparation, but the event was so well received that even the NHK national TV station featured it in the morning news. That independent organizers, without the necessary cash and connections, were still able to set up an event of this scale without long preparation deserves praise in itself. In Europe, one occasionally comes across cases of artists’ “squatting” (such as Berlin’s Tacheles in the 1980s), but in Japan, Big Brother is watching carefully. Rather, it appears to me that the TDB-CE was in fact some kind of “legal squatting.”

In 2004, TDB-CE is reportedly going to drop the “Tokyo Designers Block”, aiming at regular annual events held after proper preparation. Further, the team around Baba Masataka has launched the “Real-Tokyo-Estate” website as a platform to supply like-minded people with information on real estate – objects the site’s operators have dug up themselves one by one (for more details see Volume 74 (“Real-Tokyo-Estate”) of my “Out Of Tokyo” column on REALTOKYO). Thanks to deregulation, the conversion of office buildings into living space is taking on shape, and both Baba and Sato are riding this wave. It’s a long way to Soho, Chelsea or (Berlin) Mitte, of course, and besides legal and financial issues, the attitudes of local residents are obstacles that must be overcome.

Anyway, a visit to these areas in town will definitely be far more exciting than sightseeing in Aoyama, Shiodome or Roppongi. Streets here aren’t exactly clean, and trendy boutiques and restaurants won’t be found here either. But what will wait around you here is a smell of the “future,” its possibilities, and the eagerness to realize these possibilities. We are going to follow these areas’ and people’s developments in both REALTOKYO and ART iT, and whenever you come to town, I suggest you join us and do the same.

Tetsuya Ozaki is publisher/editor in chief of REALTOKYO and ART iT. Translation from Japanese: Andreas Stuhlmann, REALTOKYO/ART iT

Jag tror att detta område har en stor potential. Ta till exempel Chelsea i New York. För 10 år sedan var detta ett ställe som såg ut som Nihonbashi idag, om inte värre. Kriminaliteten var hög, och att ta en promenad där på kvällen var nästan liktydigt med självmord. Men sedan kom mängder av konstnärer och arkitekter och slog sig ned och öppnade kontor och atelierer; affärer och kaféer dök upp, och plötsligt var området en av de livligaste platserna i staden, med de högsta markpriserna. I New York marknadsför man idag områden som Brooklyn eller “MPD” (Meat Packing District) som nästa “Chelsea”. Jag är säker på att Nihonbashi har en liknande potential. [http://www.realtokyo.co.jp/]

Sett utifrån Shibuya, Shinjuku, Aoyama eller Harajuku, är den del av staden vi nu pratar om ett slags “East End”, men som från Edo-perioden fram till för bara några decennier sedan var Tokyos sanna center. Det befolkades av riktiga hantverkare, “Edokko” – infödda Tokyobor – och har en tradition av textilvaruhus och små tryckerier. Men allt förändrades i och med Olympiaden 1964. En hisklig motorvåg, som fortfarande utgör startpunkten för alla stora vägar i östra Japan, byggdes ovanför Nihonbashi-bron, det tidigare centrumet i Edo (Tokyo), och från och med detta startade en stor våg av stadsförnyelse i hela landet. Tokyos centrum började flytta västerut.

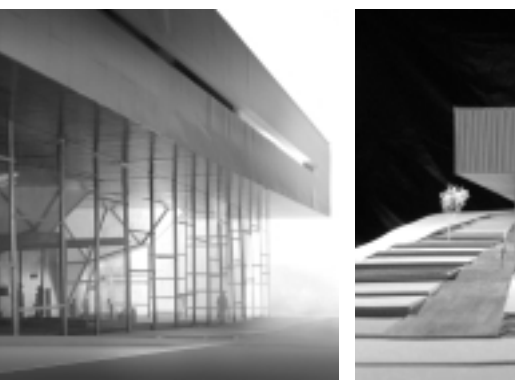
Som en protest mot denna trend lanserade Baba och hans följeslagare vad de kallade “Förnyelsen av Östra Tokyo”. De stödde markägare och lokala butiksinnehavare, sökte stöd från det politiska styret i Chuo, och har gjort stora insatser för att förändra folks uppfattning av området. I juni 2003 gjorde de tillsammans med *Realtokyo* en “Tur i östra Tokyo”, där ungefär 40 deltagare guidades runt i de östra delarna och deras attraktiva fastigheter. Några av deltagarna flyttade så småningom dit, och tillsammans med curatorn Harada Yukiko, fotografen Ano Taichi och några till, skapade Baba den alternativa utställningsplatsen “Utan titel” i samma område.

Under tio dagar i november 2003 var området platsen för en epokgörande konstfestival med titeln “Tokyo Designers Block – Central East (TDB-CE).” Bland hundratalet deltagande grafiska designers, musiker, illustratörer, konstnärer, arkitekter etc, fanns ASYL Design, Delaware, Gokita Tomoo, Hachiya Kazuhiko, Ito Keiji, Matsukage Hiroyuki, Mikan, Hiro Sugiyama (Enlightenment), Tanaka Katsuki, Taniyama Kyoko, Tsumura Kosuke, Ujino Muneteru, Ukawa Naohiro, och många fler. Producenten Sato Naoki (ledare för ASYL Design, som gör den grafiska formen för “ART iT presenterade TDB-CE så här:

Förutom att revitalisera området, ger det en bra möjlighet för konstnärer att visa sitt arbete i en högst speciell situation. Vi fann ägare till 35 tomma byggnader som var villiga att samarbeta, och vi valde 35 konstnärer. Det kommer inte bara att röra sig om utställningar, utan också om föreläsningar, rundturer och workshops. Vi tror att TDB-CE kommer att ge upphov till en ny rörelse som ger människor en annan upplevelse av metropolen Tokyo. Det är inte bara en utställning – det är en som process du kan ta del i, en utmaning till att skapa något nytt. [http://www.tdb-ce.com/]

Det hela började “ganska plötsligt” (Sato), så alla kände sig en smula oförberedda, men evenemanget blev så väl mottaget att till och med NKH:s nationella TV hade det i morgonnyheterna. Att oberoende kreatörer utan nödvändiga pengar och förbindelser kunde genomföra ett evenemang på denna skala utan långa förberedelser är något som i sig förtjänar att hyllas. I Europa finner man ibland exempel på denna typ av konstnärlig “squatting” (t. ex. Tacheles i Berlin på 80-talet), men i Japan vaktar Storebror över allt. Snarare förefaller det mig som att TDB-CE var ett slags “laglig” squatting.

Det sägs att TDB-CE under 2004 ska sluta med “Tokyo Designers Block”, och istället ägna sig åt ordentligt förberedda och regelbundna årliga evenemang. Dessutom har teamet runt Baba Masataka lanserat en “Real-Tokyo-Estate” website som en plattform för att tillhandahålla likasinnade med information om fastigheter – vilka de som sköter själva letat reda på en efter en.



Auteur Criticism and the Tradition of Pornographic Movies; Influences in Contemporary Japanese Cinema

By Kimura Tatsuya*

Since the late 1990’s, many Japanese films have been awarded with numerous prizes at international film festivals. For example, Kitano Takeshi (b. 1947) received the Golden Lion at the Venice Film Festival for *Hana-bi* (aka *Fireworks*) in 1997 and the Silver Lion for *Zatôichi* in 2003. Aoyama Shinji (b. 1964) won the FIPRESCI (The International Film Critics’ Society) Prize for *Eureka* (2000) and the Prize of the Ecumenical Jury at the Cannes Film Festival in 2000. Somai (Soomai) Shinji (1948-2001) was awarded the FIPRESCI Prize for *Ah haru* (aka *Wait and See*, 1998) at the Panorama section of the Berlin International Film Festival in 1999. Kurosawa Kiyoshi received the FIPRESCI Prize for *Kourei* (aka *Seance*, 2000), a film for TV, in the ‘Un Certain Regard’ section at Cannes in 2000, and even if this was not a prize in the official competition, his films like *Kyua* (aka *Cure*, 1997), *Ningen gokaku* (aka *License to Live*, 1998), *Karisuma* (aka *Charisma*, 1999), *Kairo* (aka *The Circuit* or *Pulse*, 2001), *Akarui mirai* (aka *Bright Future*, 2003) are now greatly, or even fanatically, admired in Europe.

I have named only a few out of the numerous (in most cases young) Japanese directors who have won prizes at international film festivals in recent years. Maybe it is correct as many film critics point out, that Japanese cinema now has entered a “golden era” again, for the first time since the one in the 1950s (Ozu Yasujiro, Mizoguchi Kenji, Naruse Mikio, Kurosawa Akira). But what factors have made this possible? Why does it happen now, and how has this come about? Japanese cinema has experienced two or three “golden eras” in the past. ’ These eras were made possible by the stable studio system. However, the state of things is now very different. The studio system also collapsed in Japan in the late 1960s, and it completely died out at the end of the 1980s. (In other words, it partly survived until then, although in a very peculiar form as I shall explain.)

So why does the Japanese Cinema flourish now, without the support of the studio system? A lot of young Japanese directors, and not just a select few, are held in high esteem internationally. What is really exceptional is this state of things, and not this or that particular director’s “genius”.

I believe two important factors (among many) have contributed to this situation. One is the influence of auteur criticism, mainly introduced in Japan by the film critic Hasumi Shigehiko. The other important factor is the tradition of pornographic movies in Japan. This tradition is, I think, quite original for Japan and rarely found in other countries. I think these two factors together are behind the success of Japanese Cinema today. For example, Kurosawa Kiyoshi once had Hasumi as his teacher, and his first movie (if we disregard his amateur 8mm films), *Kanda-gawa inran senso* (literally translated, *Kanda River Voluptuous Wars*, aka *Kandagawa Wars*, 1983) was a *pinku eiga* (a kind of porno-graphic movie, that I will explain later), and his second film *Do-re-mi-fa-musume no chi wa sawagu* (aka *The Excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl*, 1985) was at first planned and shot halfway through production as a *Nikkatsu roman poruno* (this too is a kind of pornographic movie that I will come back to).

Auteur Criticism

Auteur criticism only became influential in Japan in the late 1970s. It was, as mentioned, in large introduced in Japan by the film critic Hasumi Shigehiko, who was a professor in French literature and who is also a famous literary critic. Hasumi began writing film criticism in the late

Tack vare avregleringen har omvandlingen av kontor till bostäder tagit form, och både Baba och Sato rider på denna våg. Givetvis är det en lång väg till Soho, Chelsea eller Berlin-Mitte, och förtorum juridiska och finansiella problem så är de lokala invånarnas stämningar hinder som måste övervinnas.

Att besöka dessa områden i Tokyo kommer i vilket fall definitivt att vara mer intressant än sightseeing i Aoyama, Shiodome or Roppongi. Gatorna här är inte direkt rena och det finns inga trendiga butiker och restauranger. Men vad som kommer att omge dig är dofter från “fram-tiden” – dess möjligheter och viljan att förverkliga dem. Vi kommer att följa denna utveckling både i *Realtokyo* och *Art it*, och om du besöker Tokyo föreslår jag att du slår följe med oss och gör detsamma.

Tetsuya Ozaki är utgivare och chefredaktör för *Realtokyo* and *Art it* [http://www.realtokyo.co.jp, http://www.artit.jp]

Auteur-kritik och den pornografiska filmtraditionen; influenser i samtida japansk film

Av Kimura Tatsuya*

Alltsedan det sena 90-talet har japanska filmer vunnit många priser vid internationella filmfestivaler. Exempelvis vann Kitano Takeshi (född 1947) Guldlejonet vid Venedigs Filmfestival 1997 för *Hana-bi* (*Fi-reworks*) och Silverlejonet för *Zatôichi* 2003. Aoyama Shinji (född 1964) vann FIPRESCI priset (2000) och den Ekumeniska Jurys priset vid film-festivalen i Cannes 2000 för *Eureka*. Somai (Soomai) Shinji (1948-2001) vann FIPRESCI priset vid Panoramasektionen vid Berlins Internationella filmfestival 1999 för filmen *Ah haru* (*Wait and See*, 1998). Kurosawa Kiyoshi vann FIPRESCI priset vid sektionen Un Certain Regard i Cannes 2000 för en TV-film, *Kourei* (*Seance*, 2000), och även om priset inte var i någon officiell tävling har hans filmer, såsom *Kyua* (*Cure*, 1997), *Ningen goakaku* (*License to Live*, 1998), *Karisuma* (*Charisma*, 1999), *Kairo* (*The Circuit* eller *Pulse*, 2001) och *Akarui mirai* (*Bright Future*, 2003), rönt stor uppskattning och till och med blivit fanatiskt hyllande, i Europa.

Jag har här endast nämnt ett fåtal av de otaliga (i de flesta fall unga) japanska regissörer som vunnit priser vid internationella filmfestivaler under de senaste åren. Kanske är den japanska filmen som många filmkritiker hävdar inne i en ny “guldålder” för första gången sedan 1950-talet (Ozu Yasujiro, Mizoguchi Kenji, Naruse Mikio, Kurosawa Akira). Men vad har gjort detta möjligt? Varför nu, och hur har detta hänt?

Japansk film har tidigare upplevt två eller tre “guldåldrar”. ’ Dessa möjliggjordes av det solida studiosystemet. Dessa förhållanden har dock förändrats mycket sedan dess. Studiosystemet kollapsade även i Japan under 60-talet, och dog ut totalt i slutet av 80-talet (med andra ord överlevde delvis fram till dess, dock endast i en väldigt speciell form som jag skall förklara senare).

Så varför har japansk filmindustri börjat blomstra utan studiosystems stöd? Det är inte enbart ett litet fåtal, utan faktiskt många av de yngre japanska regissörerna som är högt uppskattade internationellt. Vad är det verkligt exceptionella i dessa förhållanden, som inte handlar om den ene eller den andra regissörens “genistatus”? Jag tror att två viktiga faktorer (bland många) har bidragit till detta. Det ena är influensen av auteur-kritiken, som huvudsakligen introducerades i Ja-



1960s, and he became more and more influential in the 1970s. However, his most influential work is *Kantoku Ozu Yasujiro* (literally translated, *Ozu Yasujiro, the Director*), which was published in 1983 (an augmented edition was published in 2003, on the occasion of the 100th anniversary of Ozu’s birth and the 40th anniversary of his death).

In this book, Hasumi liberates Ozu’s films from the legends of “Japaneseness” (*Zen*, *Haiku*, *Tanka* etc.) and insists that we should watch the images and listen to the sounds of his films, not according to ready-made ideas or schemes like “nothingness” or “transcendence” (as many Western and even Japanese film critics and historians often do), but as they really are. He asks, for example, why it rarely rains in Ozu’s films, or why staircases are so rarely shown, except in very few cases. About the famous “shot of the vase” in *Banshun* (*Late Spring*, 1949), he says we shouldn’t call this shot a “shot of the vase”, because we it also contains many other things like a pillaret of *tokonoma* (something like a small alcove in a Japanese style room), a *shôji* (a sliding door covered with paper over a wooden lattice) decorated with the light of the moon and shadows from the bamboos in the garden outside. Calling this shot the “shot of the vase” and relating it to an “absence of meaning” or, to “nothingness”, for example, is already a careless and sloppy abstraction, an attitude obscuring the shot itself, Hasumi says.

Influenced by Hasumi, many young “cinephiles” began trying to pay more attention to the forms of movies than to meaning or themes, and to use this as a way of “discovering” auteurs (in and outside Japan) neglected until then. *Ryumieru* (*Lumière*), the magazine edited by Hasumi with the aid of Yamada Koichi and Yamane Sadao, was published quarterly from 1985 to 1988, and became almost a bible for young film maniacs (I must confess that I was one of these maniacs myself). And from among these young film maniacs came many of the young movie directors now highly esteemed internationally.

In fact, Hasumi’s influence was in many cases more direct than I just claimed, because he was the university teacher in film theory and film history (or rather ‘how to watch films’) of many of the future directors. He taught, among others, Kurosawa Kiyoshi, Aoyama Shinji, Suo Masayuki, Shiota Akihiko, Manda Kunitoshi, Mori Tatsuya, Shinozaki Makoto, Togashi Shin at Rikkyo University, and taught Nakata Hideo at Tokyo University. But we should give a false picture of the situation. These two universities have no departments of filmmaking or cinema studies, and Hasumi only gave one lesson of 90 or 100 minutes per week. (And perhaps sometimes pieces of advice, because some of them made amateur movies together. For example Kurosawa, Shiota, Manda, and Mori belonged to students’ movie production club “Rikkyo SPP” and made amateur movies strongly influenced by Hasumi. He even appeared in one of Kurosawa’s 8mm films, *School Days* made in 1980). If only one class a week at each university produced so many remarkable directors, this is really astonishing. Some call Hasumi the “Japanese André Bazin”, which I think is not without reason.

Pinku eiga

Let me move on to the other important factor contributing to the success of Japanese cinema in recent years, that is, the tradition of porno-graphic movies. In Japan, pornographic movies are never completely separated from “ordinary” films, as is often the case in Western countries. In Japan, there are two important kinds of pornographic movies. One is *pinku eiga* (pink movies) and the other is *Nikkatsu roman poruno* (Nikkatsu pornographic movies).

Pinku eiga (pink movies) means pornographic movies made by independent movie companies witht extremely small budgets. They began to be made around 1960 for about 3 million Yen per film, that is, less than USD 8.500, and today they are still made for about 4 million yen per film, that is, less than USD 40.000. (The Yen has become nearly four times as strong as it was 40 years ago, so in dollars the budgets have become nearly five times bigger, but in Yen they remain virtually

pan av filmkritikern Hasumi Shigehiko. Den andra viktiga faktorn är traditionen av pornografiska filmer i Japan. Jag tror att denna tradition är ganska unik för Japan och sällan förekommer i andra länder. Förmodligen har dessa två faktorer möjliggjort den japanska filmens framgång. Exempelvis gick Kurosawa Kiyoshi i skola hos Hasumi, och hans första film (om vi räknar bort hans 8 mm amatörfilmer), *Kandagawa inran senso* (bokstavligt översatt *Kandagawa Wars*, 1983) var en *pinku eiga* (en typ av pornografisk film som jag ska förklara senare), och hans andra film *Do-re-mi-fa-musume no chi wa sawagu* (*The excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl*, 1985) var ursprungligen menad, och även till hälften inspelad, som en *Nikkatsu roman poruno* (även den är en slags pornografisk film, som jag kommer tillbaka till).

Auteur-kritiken blev inflytelserik i Japan så sent som på 70-talet. Den introducerades i Japan av i huvudsak en filmkritiker, Hasumi Shigehiko, som var professor i fransk litteratur och även är känd som litteraturkritiker. Hasumi började skriva filmkritik under sent 60-tal, och blev mer och mer inflytelserik under 70-talet. Hans mest inflytelserika bok är *Kantoku Ozu Yasujiro* (bokstavligt översatt, *Ozu Yasujiro, regisören*), som publicerades 1983 (en utökad upplaga kom 2003, vid 100-årsjubileet av Ozus födelse och 40-årsjubileet av hans död).

I sin bok befriar Hasumi Ozus filmer från den legendariska ”japanskheten” (*Zen, Haiku, Tanaka* etc.) och insisterar på att vi borde se bilderna och lyssna på ljuden från Ozus filmer som de verkligen är och inte enlligt redan färdiga idéer eller mallar som ”tomhet” eller ”transcendens” (vilket många västerländska och även japanska filmkritiker och historiker ofta gör). Han frågar i sin bok till exempel varför det sällan regnar i Ozus filmer, eller varför trappor är sällsynta utom i ett fåtal fall. Om den kända bilden av vasen i *Banshun* (*Late Spring*, 1949) säger han att vi inte borde kalla den för ”bilden av vasen” eftersom vi i den också ser många andra saker, som en pelare i en *tokonoma* (något som liknar en liten alkov i ett rum inrett i japansk stil), en *shōji* (en skjutdörr av papper i en träram) dekorerad med månken och skuggan från bambu i trädgården utanför. Att kalla bilden för ”bilden av vasen” och att relatera det till ”frånvaron av mening” eller till ”tomhet” är endast en världslos eller slarvig abstraktion, en attityd som döljer själva bilden, menar Hasumi.

Under inflytandet av Hasumi har många unga ”cinefilr” börjat lägga vikt vid filmers form snarare än vid mening eller tema, och att från en sådan utgångspunkt försöka ”upptäcka” auteurs (i och utanför Japan) som man tidigare förbiset. *Ryumieru* (*Lumière*), tidskriften som Hasumi redigerade med hjälp av Yamada Koichi och Yamane Sadao, och som publicerades kvartalsvis från 1985 till 1988, blev nästan en bibel för unga filmfantaster (jag måste erkänna att jag var en av dem). Ur dessa grupper av unga filmfantaster kom sedan många av de unga filmregissörer som nu är så högt uppskattade internationellt.

I själva verket var Hasumis inflytande ofta mer direkt än vad jag nu hävdat eftersom han underivsade många blivande filmregissörer i filmteor i och historia (eller snarare i hur man ser filmer) på universitet. Bland hans elever finns Kurosawa Kiyoshi, Aoyama Shinji, Suo Masayuki, Shiota Akihiko, Manda Kunitoshi, Mori Tatsuya, Shinozaki Makoto, Togashi Shin, som alla studerade vid Rikkyo-universitetet, och Nakata Hideo, vid Tokyo-universitetet (listan är långt ifrån komplett). För att inte ge en felaktig bild bör det påpekas att dessa två universitet inte har någon institution för filmskapande eller filmstudier, och allt Hasumi gav var en föreläsning på 90-100 minuter i veckan. (Och ibland kanske små råd eftersom vissa av dem gjorde amatörfilmer tillsammans. Exempelvis hörde Kurosawa, Shiota, Manda och Mori till studenternas klubb för filmproduktion, ”Rikkyo SPP”, och de gjorde amatörfilmer tillsammans under stort inflytande av Hasumi, som även uppträder i en av Kurosawas 8-mm filmer, *School Days* från 1980). Det är häpnadsväckande att endast en föreläsning i veckan kunde producera så många framstående regissörer. Vissa kallar Hasumi för ”Japans André Bazin”, vilket i min mening inte är utan skäl.

J-O-I-N-T-H-E-U-N-I-O-N

U-N-I-O-N ÄR EN TIDNING FÖR KONST OCH KRIK TILLÄGNAD ALLT UNDERBETALT ARBETE I VÄRLDEN.

FÖRSTA NUMRET UTE SNART!

them same, considering the increase in cost).

Though the budgets are extremely tight, there are very few external constraints on *pinku* movies except that they should contain seven or eight scenes of sexual intercourse in an average screening time of 60-70 minutes. (As long as they contain such scenes, they will be “sold” anyway.) So in the 1960s, many young film maniacs who wanted to become film directors, but who couldn’t get into (or for some reason quit) any of the five major movie companies in those days, that is Toho, Daiiei, Shochiku, Toei, and Nikkatsu (which hadn’t begun to make pornographic movies yet), went into *pinku* movie productions. One such company was Wakamatsu Production, led by Wakamatsu Koji (b. 1936), which made radical and drastic films, both in a cinematographic and a political sense. (This is partly because major movie companies didn’t employ leftist students). The *pinku* movies of Wakamatsu Production were greatly admired especially by leftist university students.

Wakamatsu himself has directed more than a hundred films until now, even if very few of them are *pinku* movies, but instead big budget ones, many of which are of course excellent. To name but a few, he directed such important *pinku* movies as *Kabe no naka no himegoto* (aka *Affairs Within Walls* or *Secret Act Inside Walls*, 1965), for which he was nominated for the Gold Lion at the Berlin International Film Festival in 1965; *Taiji ga mitsuryosuru toki* (aka *The Embryo Hunts in Secret*, 1966), which depicted a middle-aged man who abuses a young woman, shot entirely within an apartment; and *Tenshi no kokotsu* (aka *Angelic Orgasm*, or *Ecstasy of the Angels*, or *Orgasm of Angels*, 1972), which portrayed an extreme leftist terrorist and his fellow cell members who went through violent struggles inside their own group and finally went on to bombings of police stations and big buildings. (Such bomb plantings often took place in Japan, especially in Tokyo, in those days.)

And Wakamatsu has produced more than 50 films until now,² most of which are *pinku* movies. I think two directors in Wakamatsu Production, besides Wakamatsu himself, were very important. One is Yamatoya Atsushi (1937-1993) and the other is Adachi Masao (b. 1939). Though Wakamatsu has been more or less famous in Europe since late 1970s, these two directors are yet to be discovered, I’m afraid.

Yamatoya, who had worked earlier for Nikkatsu as an assistant director, directed four *pinku* movies. *Uragiri no kisetsu* (literally translated, *The Season of Treason*, 1966) is a superb film about a photographer who comes back from Vietnam: he gets famous through photographs shot by his dead friend, but is tailed and blackmailed by someone unknown. *Koya no dacchi waihu* (aka *Dutch Wife in the Desert* or *Inflatable Sex Doll of the Wastelands*, 1967), which is produced by Kokuei, another important pink movie production, and *Ke no haeta kenju* (literally translated, *A Gun with Hair*, 1968), are surrealistic, schizoprenic and terrifying, but still somehow humorous, accounts of a killer. *Aiyoku no wana* (literally translated, *A Trap of Sexual Desire*, 1973), which I haven’t seen because this film hasn’t been shown for more than 20 years for some unknown reason, was produced by Arato Genjiro (he also played a main part in the film), who is well-known as the producer of some of the films of Suzuki Seijun (b. 1923), such as *Tsigoineruwaizen* (aka *Zigeunerweisen*, 1980), *Kageroza* (aka *Heat Shimmer Theater* or *Heat-Haze Theatre*, 1981) and *Yumeji* (1991).

Yamatoya also was a brilliant screenwriter. He was one of the members of the same group as Guryu Hachiro, who wrote the screenplay of Suzuki Seijun’s legendary masterpiece *Koroshi no rakuin* (aka *Branded to Kill*, 1967), and he sang the theme song of the film as well. He also wrote the screenplays of *Hishu monogatari* (aka *A Tale of Sorrow and Sadness*, 1977), *Kapone oi ni naku* (aka *Capone Cries a Lot* (1985) and others for Suzuki. And he taught Shiota Akihiko how to write screenplays.

Adachi Masao was a member of the Japanese Red Army, and he was the most radical or leftist in Wakamatsu Production. He was one of the

Pinku eiga

Låt oss nu betrakta den andra viktiga faktor som bidragit till japansk films framgång under de senaste åren, traditionen av pornografiska filmer. I Japan är inte pornografiska filmer helt skilda från andra ”vanliga” filmer, som ofta är fallet i väst. I Japan finns två huvudformer av pornografiska filmer: den ena är *pinku eiga* (rosa filmer) och den andra är *Nikkatsu roman poruno* (Nikkatsu pornografiska filmer).

Med *pinku eiga* (rosa filmer) menas pornografiska filmer gjorda av självständiga filmproducenter med extremt låg budget. De började göras runt 1960 för ungefär 3 miljoner yen per film, vilket då innebar mindre än 8.500 dollar, och de göras fortfarande för cirka 4 miljoner yen per film, det vill säga mindre än 40,000 dollar (yenen har blivit nära fyra gånger så stark som den var för 40 år sedan, så omräknat till dollar har budgetar blivit fem gånger så stora, men i yen har de inte växt knappt alls om man räknar med kostnadshöjningarna).

Även om budgetarna är extremt knappa finns det få externa inskränkningar på pinkufilmer, förutom att de skall innehålla sju eller åtta scener med sexuellt umgänge vid en genomsnittlig visning av 60-70 minuter. (Så länge de innehåller sådana scener kommer de att ”säljas” ändå.) Under 60-talet fanns det alltså många unga filmfantaster som ville bli filmregissörer, men som inte kunde börja på något av de fem stora filmbolagen under denna tid, Toho, Daiiei, Shochiku, Toei och Nikkatsu (som inte hade börjat göra pornografiska filmer än), och därför började de göra pinkufilmer. Ett sådant bolag var Wakamatsu Production, ledd av Wakamatsu Koji (född 1936), som gjorde radikala och drastiska filmer, både i cinematografisk och i politisk mening. (detta beror delvis på grund av att de stora filmbolagen inte anställde vänsterstudenter). Wakamatsu Productions pinkufilmer var högt uppskattade, speciellt av universitetsstudenter till vänster.

Wakamatsu hade fram tills dess själv regisserat mer än hundra filmer, även om endast få av dem var pinkufilmer – det var istället filmer med stora budgetar, varav många självfallet var mycket bra. För att nämna endast ett fåtal, hade han regisserat viktiga pinkufilmer som *Kabe no naka no himegoto* (*Affairs Within Walls* eller *Secret Act Inside Walls*, 1965), nominerad till Guldelejon på Berlins Internationella Filmfestival 1965: *Taiji ga mitsuryosuru toki* (*The Embryo Hunts in Secret*, 1966) som skildrade en medelålders man som utnyttjar en ung kvinna och är helt filmad i en och samma lägenhet; *Tenshi no kokotsu* (*Angelic Orgasm* eller *Ecstasy of the Angels*, eller *Orgasm of Angels*, 1972), som porträtterar en vänsterextrem terrorist och hans kamrater som gick igenom våldsamma strider inom sin grupp och slutligen gick vidare till att spränga polishus och stora byggnader. (Sådana bombdåd var vanliga i Japan under den tiden, och speciellt i Tokyo.)

Wakamatsu har sedan dess producerat mer än 50 filmer,² de flesta av dem pinkufilmer. Förutom Wakamatsu själv tror jag att två regissörer varit väldigt viktiga. En är Yamatoya Atsushi (1937-1997), den andre Adachi Masao (1939). Även om Wakamatsu har varit mer eller mindre känd i Europa sedan det sena 70-talet, är de två andra regissörerna tyvärr ännu i skuggan.

Yamatoya, som tidigare arbetade för Nikkatsu som regiasistent, regisserade fyra pinkufilmer. *Uragiri no kisetsu* (bokstavligt översatt, *The Season of Treason*, 1966) är en superb film om en fotograf som kommer hem från Vietnam och blir känd genom fotografier som tagits av hans avlidne kamrat, men blir skuggad och utpressad av en okänd. *Koya no dacchi waihu* (*Dutch Wife in the Desert* eller *Inflatable Sex Doll of the Wastelands*, 1967), producerad av Kokuei och ytterligare en viktig pinkuproduktion, och *Ke no haeta kenju* (bokstavligt *A Gun with Hair*, 1968), är surrealistiska, schizofrena och skrämmande, men ändå på något sätt humoristiska skildringar av en mördare. *Aiyoku no wana* (bokstavligen *A Trap of Sexual Desire*, 1973), som jag inte settt eftersom filmen av något okänt skäl inte har visats på mer än 20 år, producerades av Arato Genjiro (som även spelade huvudrollen), och han är också välkänd som producent av vissa av Suzuki Seijuns (1923) filmer, som *Tsigoineruwaizen* (*Zigeunerweisen*, 1980), *Kageroza* (*Heat Shim-*

mer *Theater* or *Heat-Haze Theatre*, 1981) and *Yumeji* (1991).

To sum up, *pinku* movies are never mere cheap pornographic movies, but they have provided young would-be directors with opportunities for making directorial debuts and for radical experiments both in a cinematographic and a political sense. *Pinku* movies are still made to-day (though Wakamatsu Production ceased production in the early 1980’s), and such remarkable directors as Zeze Takahisa (b. 1960), Sano Kazuhiro (b. 1956), Sato Toshihi (b. 1961) and Sato Hisayasu (b. 1959), to name only a few, have come from this vein of production.

Nikkatsu roman poruno

Let us now take a look at the other important type of pornographic movies in Japan, that is *Nikkatsu roman poruno*. Nikkatsu, the oldest film production company in Japan that has survived until today, was very close to bankruptcy in 1971, when it decided to devote itself mainly to making pornographic movies named *roman poruno*. It was a great shock that such a major company with the history of Nikkatsu should make pornographic movies, but through this decision the company was able to maintain its studio system until 1988, when it decided to stop making *roman porunos*, which by that time were almost wholly replaced by cheap “adult video.” Since virtually all the other major companies ceased to employ technical staff (including assistant directors) on a full-time basis, only Nikkatsu maintained the studio system and educated a technical staff that has been vital to the Japanese cinema since the 1970s. Consequently, it was predominantly through *Nikkatsu roman poruno* that the tradition of Japanese cinema was handed down to the younger generations.

Like in the case of *pinku* movies, even if the budgets are relatively tight (around 7 million yen, that is less than USD 20,000, on average in 1971, but which was more than twice the budget of pink movies), there were not so many external constraints on *roman porunos*, except that they should contain one scene of sexual intercourse in every ten minutes or so. As long as they contained such scenes and were easy to understand, they would attract audiences. The radicalism of the pink movies must be avoided, however.

Thanks to the preservation and the passing on of the tradition of Japanese cinema, *Nikkatsu roman porunos* contained many masterpieces. Among the many excellent directors of *Nikkatsu roman porunos*, I will mention only two, Kumashiro Tatsumi (1927-1995) and Sone Chu-

mer Theater eller *Heat-Haze Theatre*, 1981) och *Yumeji* (1991). Yamatoya var också en briljant manusförfattare. Han var en av medlemmar-na i samma grupp som Guryo Hachiro, som skrev manus till Suzuki Seijuns legendariska mästerverk *Koroshi no rakuin* (*Branded to Kill*, 1967), och han sjöng också filmens signaturmelodi. Han skrev även manus till *Hishu monogatari* (*A Tale of Sorrow and Sadness*, 1977), *Kapone oi ni naku* (*Capone Cries a Lot* 1985) och andra manus för Suzuki. Han var också Shiota Akihikos lärare i konsten att skriva manus.

Adachi Masao var medlem av den Japanska Röda Armen, och han var den mest vänsterradikala hos Wakamatsu Production. Han var en av de mest inflytelserika och viktiga japanska filmregissörerna i slutet av 60-talet och början av 70-talet.³ Han regisserade viktiga pinkufilmer såsom *Datai* (bokstavligen *Abortion*, 1966), en film om ett tema som fortfarande var tabu, *Jogakusei gerira* (bokstavligen *A Schoolgirl Gu-erilla*, 1969), en historia om en high school-olj och hennes vänner som gömde sig i en grotta i bergen likt gerillasoldater i protest mot sin skola, och så vidare. Han regisserade även en film med Wakamatsu som hade formen av ett politiskt manifest för revolutionen och den palestinska frågan, *Sekigun-PFLP: Sakai senso sengen* (*The Red Army/PFLP: Declaration of World War*, 1971), som också är en viktig dokumentär om palestinska gerillaläger. Bland hans filmer är den mest viktiga och slående emellertid *Ryakusho renzoku shasatuma* (*Serial Killer*, 1969), som är en ”dokumentär” om en ung man (eller fortfarande en pojke), arresterad vid 19 års ålder, som blev övergiven av sina föräldrar i barndomen och uppfostrades i fattigdom, och som sköt ihjäl fyra människor i rad utan något speciellt skäl. (Vapnet var stulet från en amerikansk marinbas.) Filmen visar inte pojken själv, eftersom han var i fängelse, och inte heller gestaltas hans liv av professionella skådespelare – den visar endast de platser han måste ha sett och passerat. Adachi framträdde även i Oshima Nagisas *Koshikei* (*Death by Hanging*, 1968) och han är även en av författarna till Oshimas *Kaette kita yopparai* (*Three Resurrected Drunkards*, 1968) och *Shinjuku dorobo nikki* (*Diary of a Shinjuku Thief*, 1968). Han skrev också scenarion till *Taiji ga mitsuryosuro toki* (under pseudonymen Otani Yoshiaki), *Tenshi no kokutsu* (under pseudonymen Deguchi Ide) och även andra för Wakamatsu.

För att summera, är pinkufilmer aldrig bara billiga pornografiska filmer, utan de gav unga framtida regissörer möjligheter att debutera och genomföra radikala experiment både i cinematografisk och politisk mening. Pinkufilmer göras fortfarande idag (även om Wakamatsu Production slutade att producera i början av 80-talet), och sådana anmärkningsvärda regissörer såsom Zeze Takahisa (1960), Sano Kazuhiro (1956), Sato Toshihi (1961) och Sato Hisayasu (1959) för att endast nämna några, har kommit från denna sfär.

Nikkatsu roman poruno

Låt oss nu övergå till den andra viktiga formen av pornografiska filmer i Japan, *Nikkatsu roman poruno*. Nikkatsu, det äldsta filmbolaget i Japan som har överlevt ända till våra dagar, var nära konkurs 1971, då de bestämde sig för att huvudsakligen producera pornografiska filmer, som kallas *roman poruno*. Det var en stor chock att ett så stort bolag med en sådan bakgrund som Nikkatsu skulle göra pornografiska filmer, men med detta beslut kunde bolaget bibehålla sitt studiosystem fram till 1988 då de beslöt att sluta göra *roman porunos*, som nu höll på att konkurreras ut av billig ”adult video”. Nästan samtliga av de övriga stora bolagen slutade att anställa teknisk personal på heltid, endast Nikkatsu uppehöll studiosystemet och utbildade teknisk personal, vilket har varit avgörande för den japanska filmindustrin sedan 70-talet. Till följd av detta var det huvudsakligen genom *Nikkatsu roman poruno* som japanska filmtradition överfördes till en yngre generation.

Som i fallet med pinkufilmerna var det inte så många externa restriktioner på *roman porunos*, även om budgeterna var relativt låga (i medeltal 1971 ungefär 7 miljoner yen, mindre än 20.000 dollar, vilket var mer än dubbelt så mycket som för de rosa filmerna), förutom att de skulle in-

nehålla en samlagsscen ungefär var tionde minut. Så länge de innehöll sådana scener och var lätta att förstå attraherade de publik. Men man var dock tvungen att undvika radikalismen hos de rosa filmerna.

I och med att de bevarade och överförde den japanska filmtraditionen kom *Nikkatsu roman porunus* att innehålla många mästerverk. Bland de många suveräna regissörer som gjort *Nikkatsu roman porunos* ska jag här bara nämna två, Kumashiro Tatsumi (1927-1995) och Sone Chusei (1937). Kumashiro blev också uppmärksamman i Europa under slutet av 90-talet genom filmfestivaler och retrospektiver. Även om han registrerade “vanliga” filmer, varav flera har blivit högt uppskattade (och faktiskt är helt utmärkta), är hans bästa filmer *roman porunos*, som *Ichijo Sayuri: Nureta Yokujo* (*Following Desire*, 1972), en livfull och rolig film om en verklig känd strippa (som spelar sig själv) och en ung kollega som ser henne som sin rival; *Yojohan Fusuma no urabari* (*A Man and a Woman Behind the Fusuma Screen* eller *World of Geisha*, 1973); *Akasen tamanoi: Nukuremasu* (*Street of Joy*, 1974), som skildrar den sista dagen i ett känt nöjesdistrikt i Tokyo kallat Tamanoi, innan organiserad prostitution blev förbjuden i lag i Japan 1958: *Akai kami no onna* (*The Woman with Red Hair*, 1979), baserad på en roman av Makagami Kenji, *Akagami* (*Red Hair*), och så vidare. Jag anser att hans bästa film är *Nureta yokujo:Tokudashi 21nin* (denna titel är nästan omöjlig att översätta, men låt mig försöka: *Following Desire: The 21 Bold Striptease Dancers*, 1974), som handlar om en grupp striptease-dansare, inklusive en gigolo och två kvinnor som han introducerat i yrket, som turnerar runt överallt i Japan. Tidsstrukturen i berättelsen är högst komplex och superb, även om det också till en början gör det lite svårt att följa med.

I Kumashiros *roman porunos* blir en man och en kvinna (eller kvinnor), eller i vissa fall två kvinnor och två män, ”intrassade” i sexuellt umgänge likt bläckfiskar. Genom beskrivningen av sexuellt umgänge skildrar han ytterst subtila förändringar i relationerna mellan karaktärerna. Lysande kamerarbete (i många fall av Himeda Shinsaku) och vacker ljussättning skänker dessa scener stor skönhet.⁴ Mänsklig hud har kanske aldrig visats vackrare i hela filmhistorien än i Kumashiros *roman porunos*.

Kanske är Sone Chusei ännu inte så välkänd i Europa, eller någon annanstans än i Japan (kanske inte ens i Japan), men jag är fullt övertygad om att han är lika viktig som Kumashiro, och att han är den näste japanske regissör efter 70-talet som kommer att bli upptäckt utomlands. Tillsammans med Yamatoya var han medlem i samma grupp som Guryu Hachiro, som skrev manus till Suzuki Seijuns *Koroshi no rakuin* (*Branded to Kill*). Han var väldigt influerad av Seijun, speciellt i sin användning av grundfärger och i sin nära nog abstrakta bildbeskrivningsteknik. Sone regisserade mästerverk som *Seidan Botandoro* (*Hellish Love* eller *Peony Lantern Sex Story*, 1972), en kostymfilm baserad på en känd spökhistoria som är verkligen elegant, och *Watashi no sex-hakusho: Zecchodo* (denna titel är svåröversatt, men om jag försöker: *My Memoir on Sex: An Ecstasy*, 1976), som kanske är den bästa japanska filmen gjord under 70-talet, om vilken också Hasumi skrev ett par viktiga kritiska texter. Andra titlar inkluderar *Jokousei tenshi no harawata* (bokstavligt översatt *High School Girls: The Bowels of the Angels*, 1978) och *Tenshi no harawata: Akai kyoshitsu* (bokstavligt översatt *The Bowels of the Angels: A Red Classroom*, 1979), båda med manus av Ishii Takashi (1946), som nu är en världsberömd filmregissör. Ishiis arbete som regissör är starkt influerad av Sone.

Sone har inte bara influerat Ishii, utan direkt eller indirekt även många andra yngre regissörer. Bland dem är Somai Shinji den viktigaste. Somai, som är känd för sina extremt långa tagningar (ibland mer än tio minuter), och ofta erkänns som den bästa och viktigaste japanska regissören under 80- och 90-talen, var starkt influerad av Sone. Somai arbetade som regissistent för ett par *roman porunos*, och influenser-na är speciellt levande i hans användande av grundfärger, i hans återhållsamma belysning och framför allt i användandet av långa tagning-ar. Somai hade i sin tur ett stort inflytande på yngre regissörer, både di-

J-O-I-N-T-H-E-U-N-I-O-N

U-N-I-O-N ÄR EN TIDNING FÖR KONST OCH KRIK TILLÄGNAD ALLT UNDERBETALT ARBETE I VÄRLDEN.

FÖRSTA NUMRET UTE SNART!

sei (b. 1937). Kumashiro has also been renowned in Europe since late 1990s through film festivals and retrospectives. Even if he directed “ordinary” movies, some of which have been highly esteemed (and which are, in fact, excellent), his best films are among the *roman porunos*, like *Ichijo Sayuri: Nureta yokujo* (aka *Following Desire*, 1972), a vi-vid and humorous film about a famous real-life striptease dancer (played by herself) and a young colleague who sees her as her rival; *Yojohan Fusuma no urabari*.(aka *A Man and a Woman Behind the Fusuma Screen*, or *World of Geisha*, 1973); *Akasen tamanoi: Nukeremasu* (aka *Street of Joy*, 1974), which depicts the last day of a famous plea-sure district in Tokyo named Tamanoi before organized prostitution was banned by law in Japan in 1958; *Akai kami no onna*.(aka *The Woman with Red Hair*, 1979), which is based on a novel by Makagami Kenji, *Akagami* (aka *Red Hair*), and so on. I my opinion, his best film is *Nureta yokujo: Tokudashi 21nin* (this title is almost impossible to translate, but if I try, *Following Desire: The 21 Bold Striptease Dancers*, 1974), which is about a group of striptease dancers touring everywh-ere in Japan, including a gigolo and two women he had introduced to the occupation. The temporal structure of its narrative is really complex and superb, even if this makes it a little hard to follow at first.

In Kumashiro’s *roman porunos*, a man and a woman (or women), or in some cases, two women or two men, become “entangled” in sexu-al intercourse like octopuses. And through describing sexual inter-course, he depicts very subtle changes in the relations among the char-acters. Excellent cinematography (in most cases by Himeda Shinsa-ku) and beautiful lighting invest these scenes with great beauty.⁴ Hu-man skin has perhaps never been shown more beautifully in the whole of film history, than in Kumashiro’s *roman porunos*.

Maybe Sone Chusei is not yet very well known in Europe, or any-where outside Japan (or maybe even in Japan), but I firmly believe he is as important as Kumashiro, and that he is the next Japanese director after 1970s to be discovered abroad. He was, together with Yama-toya, a member in the same group as Guryu Hachiro, who wrote the screenplay of Suzuki Seijun’s *Koroshi no rakuin* (aka *Branded to Kil*). He was greatly influenced by Seijun, especially in his use of primary colors and in an almost abstract framing technique. Sone directed such masterpieces as *Seidan Botandoro* (aka *Hellish Love*, or *Peony Lantern Sex Story*, 1972), a costume play based on a famous ghost story, which is really elegant, and *Watashi no sex-hakusho: Zecchodo* (this title is a little hard to translate, but if I try, *My Memoir on Sex: An Ecstasy*, 1976), which may be the best Japanese film made in 1970s, about which Hasumi wrote a couple of important critiques. Other ti-tles include *Jokousei tenshi no harawata* (literally translated, *High-school Girls: The Bowels of the Angels*, 1978) and *Tenshi no harawata: Akai kyoshitsu* (literally translated, *The Bowels of the Angels: A Red Classroom*, 1979), both scripted by Ishii Takashi (b. 1946), who is now a world famous film director. Ishii’s work as a director is strongly in-fluenced by Sone.

Sone not only influenced Ishii, but, directly or indirectly, also many other younger directors. Among those directly influenced by Sone, So-mai Shinji was by far the most important. Somai, who is famous for his extremely long takes (sometimes more than ten minutes), and is often considered as the best and most important Japanese director during the 80’s and 90’s, was greatly influenced by Sone. Somai worked as his assistant director in a couple of *roman porunos*, and the influence is especially vivid in the use of primary colors, in a restrained light-ing, and above all in the use of long takes. Somai in turn had a considerab-le influence on younger directors, both directly and indirectly. Kuro-sawa and Togashi worked as assistant directors to Somai and were greatly influenced by him.

To sum up my point about the *Nikkatsu roman porunos*, the studio system was kept alive until late 80s, and the tradition of Japanese ci-nema was systematically handed down to younger generations through these films. For example the influence of Seijun was handed

down through Sone to Somai (and ISHII), then to Kurosawa and Toga-shi (and indirectly to many other young directors).

To summarize the whole of my argument, two important factors have contributed to the flourishing Japanese cinema of today. One is the influence of auteur criticism introduced in Japan mainly by Hasumi Shigehiko. The other is the tradition of pornographic movies since the 1960s and ’70s. Through *pinku* movies, young directors have learned how to be radical, even if they most often are not so in an overtly poli-tical sense today. Through Nikkatsu *roman porunos*, young directors have learned the tradition of the Japanese studio system.

I should add that these two factors are often interconnected in the work of many young directors, because they learned the importance of pornographic movies through auteur criticism. Hasumi, Yamane, and Yamada played an important role in making Kumashiro, Sone, Ko-numa, Tamaka and others acknowledged as auteurs.

Kurosawa began his career as a film director with a *pinku* movie, *Kanda-gawa inran senso* (aka *Kandagawa Wars*, 1983), and in it he pa-rodied Godard, especially in the use of primary colors like red and blue (but this use also reminds us of Seijun, Sone and Somai), and quoted many titles of films directed by such auteurs as Godard, Hawks, Ford, Aldrich, and Richard Fleischer. This film was produced by the Directors Company, and in it, Suo and Shiota worked as assistant directors, Manda worked as the production designer, and Mori played one of the main roles, that of the lover of the heroine (Mori tried to become a pro-fessional actor at the time). Many of the young directors who are now internationally held in high esteem, were introduced to commercial movie making through the auteurist *pinku* movie.

Kurosawa’s second movie *Do-re-mi-fa-musume no chi wa sawagu* (aka *The Excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl*, 1985) was started as a *Nikkatsu roman poruno* production, named *Joshidaisei hazukashi ze-minaru* (literally translated, *Embarrassing Seminar for a College Girl*). But the film being directed by Kurosawa was beyond the understand-ing of the managing people at Nikkatsu, and the film was rejected halfway through production, and the shooting was stopped. Kuro-sawa was not an employee of Nikkatsu, but the film was to be distrib-uted by the company. Maybe Kurosawa went too far (like Seijun in 1968?). He shot additional footage and remade the film into a new, in-dependent production. Through this experience, Kurosawa must have learned the merits and the drawbacks of the studio system and of the tradition of Japanese cinema, then very close to its end. For this film, Manda wrote the scenario together with Kurosawa and worked as his assistant director, Shiota worked as an assistant to the produc-tion designer, and Shinozaki played a small part.

Suo also made his debut as a director with a *pinku* movie, *Hentai ka-zoku: Aniki no yomesan* (aka *Abnormal Family* or *Spring Bride*, 1983), which is a parody of Ozu’s movies. In every shot, Ozu is parodied (or rather paid homage to), an appalling idea for a pornographic movie! Also for Suo, auteurism (the influence of Hasumi) and the tradition of pornographic movies (the radicalism of pinku movies) are closely in-tertwined. For this movie, Togashi worked as an assistant director to Suo.

Because pornographic directors as Kumashiro and Sone had alrea-dy been praised as auteurs, young directors had no prejudice against pornographic movies and consequently began their careers by direc-ting films in this genre. To conclude, the success of Japanese films to-day is the result of the interconnection between auteur criticism and the tradition of pornographic movies.

Kimura Tatsuya is professor at Seijo University, Tokyo.

⁴[In this essay, we have chosen to follow professor Kimuras original ordering of family names and given names, for example: Ozu Yasujiro, not Yasujiro Ozu. The editors.]

rekt og indirekt. Kurosawa og Togashi arbejade som regjassisterer åt Somai og blev mycket påverkade av honom.

För att sammanfatta mitt resonemang om *Nikkatsu roman poruno*-filmer, så förblev studiosystemet vid liv till sent 80-talet, och den japanska filmtraditionen fördes systematiskt vidare till yngre generatio-ner genom dessa filmer. Till exempel överfördes Seijuns påverkan ge-nom Sine till Somai (och Ishii), och senare till Kurosawa och Togashi (och indirekt till många andra yngre regissörer).

Sammanfattningsvis vill jag hävda att det finns två viktga faktorer bakom dagens blomstrande japanska filmscen. En är influensen av auteur-kritiken, vilken som huvudsakligen infördes i Japan av Hasumi Shigehiko. Den andra är traditionen av pornografiska filmer sedan 60-och 70-talen. Genom pinkufilmer har unga regissörer lärt sig hur man är radikal, även om de flesta inte är radikala i någon djupare politisk mening. Via *Nikkatsu roman porunu*-filmer har unga regissörer lärt sig det japanska studiosystemets tradition.

Jag borde tillägga att dessa två faktorer ofta är sammanflätade i många yngre regissörers verk, eftersom de lärt sig vikten av porno-gra-fiska filmer genom auteur-kritiken. Hasumi, Yamane och Yamada spe-lade en viktig roll för att göra Kumashiro, Sone, Konuma, Tamaka och andra erkända som auteurs.

Kurosawa påbörjade sin karriär som filmregissör med en pinkufilm. *Kandagawa inran senso* (*Kandagawa Wars*, 1983), där han parodierar Godard, speciellt genom användandet av grundfärger som rött och blått (vilket också påminner om Seijun, Sone och Somai), och han cite-rade mängder av filmer som regisserats av auteurs som Godard, Hawks, Ford, Aldrich, och Richard Fleischer. Denna film producerades av Directors Company, där Suo och Shiota arbetade som regiasstis-ter. Manda arbetade som produktionsdesigner och Mori spelade en av huvudrollerna, hjältinnans älskade (Mori försökte vid denna tidpunkt bli en professionell skådespelare). Många av de unga regissörerna som nu är internationellt erkända blev introducerade till kommersiellt filmskapande genom pinkuifilmens auteurmodell.

Kurosawas andra film, *Do-re-mi-fa-musume no chi wa sawagu* (*The Excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl*, 1985) började som en *Nikkatsu ro-man poronu*-produktion kallad *Joshidaisei hazukashi zeminaru* (bok-stavligt översatt *Embarrassing Seminar for a College Girl*). Men den film Kurosawa regisserade var omöjlig att förstå för de ledande personerna på Nikkatsu, och den stoppades mitt i produktionen. Kurosawa var inte anställd på Nikkatsu, men filmen skulle ha distribuerats av bolaget. Kanske gick Kurosawa för långt (som Seijun 1968). Han fortsatte filma på egen hand och gjorde om filmen till en ny, självständig produktion. Detta måste ha låtit Kurosawa erfara för- och nackdelarna i den japans-ka filmtraditionen och studiosystemet, som vid denna tid närmade sig sitt slut. Till denna film skrev Manda manuset tillsammans med Kuro-sawa och arbetade som hans regiasstistent, Shiota arbetade som assi-stent till produktionsdesignern och Shinozaki spelade i en mindre roll.

Suo gjorde också sin regidebut med en pinkufilm, *Hentai kazoku: Aniki no yomesan* (*Abnormal Family* eller *Spring Bride*, 1983), som är en parodi på Ozus filmer. I varje scen finner vi en parodi på (eller snara-re hyllning till) Ozu, vilket är en särskilt förvånande idé för en porno-grafisk film! Auteurtraditionen (influenen av Hasumi) och traditionen från den pornografiska filmen (radikalismen hos pinkuifilmerna) är tätt förknippade även hos Suo. I denna film arbetade Togashi som regias-sistent för Suo.

På grund av att pornografiska regissörer som Kumashiro och Sone redan har fått erkännande som auteurs har unga regissörer inga för-domar mot pornografiska filmer, och de har följdriktigt påbörjat sina karriärer genom att registrera filmer inom denna genre. Slutsatsen av detta blir att den japanska filmens framgång idag är resultatet av för- knippandet av auteur-kritiken och den pornografiska filmtraditionen.

Kimura Tatsuya är professor i filmvetenskap vid Seijo University, Tokyo.

*[I den här texten har vi valt att följa professor Kimuras japanska sätt att skriva för- och efternamn i omvänd ordning, till exempel: Ozu Ya-sujiro, och inte Yasujiro Ozu. Red.]

Suo

Ishii

Sone

Togashi

Yamane

Yamada

Hasumi

Godard

Hawks

Ford

Aldrich

Fleischer

Directors Company

Mori

Shiota

Shinozaki

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

Kurosawa

Manda

Kuro-sawa

Sone

Konuma

Tamaka

Ozu

Ishii

Seijun

Sine

Somai

mellom gammelt og nytt, tradisjon og ny teknikk, er sentral i alle kultu-rer, og er et kjennetegn for modernitetens vilkår.

Imidlertid blir denne motsetningen mellom tradisjon og modernitet ytterligere prekær i en japansk kontekst, siden Japan så enestående raskt forandres fra føydalsamfunn til et ledende kapitalistisk land. Den japanske kunstforståelsen skiller ikke ut estetikken som sansningens område atskilt fra andre filosofiske kategorier eller dimensjoner i livet. I en tradisjonell japansk kontekst er kunst istedet alltid knyttet til livets øvrige funksjoner og aktiviteter. Museet og utstillingen er på sin side fenomen koplet til den vestlige estetikkens presentasjon av artefakter utenfor deres sammenheng. Museet og utstillingen handler om å ta noe ut av sin kontekst – å isolere det for bedre å granske verket eller levningen. Imidlertid må man ikke glemme at museet og estetikkbe-grepet også har en avgrenset historie i vest. Eksempelvis fremhever Jean Louis Déotte, i *Le musée; l’origine de l’esthétique*, hvordan mu-seets utstillingspraksis er et uttrykk for modernitetens verdensansku-else.

Om moderne teknologier innstifter en ruptur i vestlig sivilisasjon, burde denne omveltningen også gjelde innenfor ”det japanske”. En år-sak til denne distinksjonen mellom industrialiseringen i vest i forhold til i Japan, er antakelig at i vest ses prosessen som ”en naturlig” utvik-ling i en historisk kontinuitet, mens det i Japan fremstår som et bevisst valg, med en vestlig modell for øynene. Imidlertid burde ikke dette føre til at man ser prosessen som uinteressant i Japans tilfelle. Tvert imot gir dette Japan en posisjon hvor forandringene kan gjennomføres planlagt og målrettet, og som nettopp derfor tar seg andre uttrykk enn i de eldre indonasjonene. Kulturell bakgrunn og historie bidrar til å bestemme hvordan man tar til seg nye sosiale og teknologiske mønst-re.

Det moderne står som sagt i motsetning til det genuint japanske i den vestlige resepsjonen av japansk kultur. Men det er mer korrekt å hevde at Japan skaper en modell av moderniteten som er en egen, gjennom at moderne emblemer som byen, filmmediet og teknikken generelt følger egne utviklingsmønstre, særskilt i Tokyo. Om moderni-tenes fortsatt idag kjennetegnes av konfliktene mellom tradisjon og forandring, kommer dette særskilt til uttrykk gjennom mønstre for er-indring. Byens omdannelser, teknikkens innforlivelse og filmmediets utvikling er ulike uttrykk for en erindringens arkitektur, som like sterkt er preget av glemsel som av minner.

Av alle teknikker for å forme erindringsmønstre, er filmmediet det mest sentrale under 1900-tallet. Filmens modernitet er nøye forbun-det med bekräftelsen og befestelsen av nasjonalstaten. Den nasjona-le filmen, slik den tar form fra tallet av, projiserer et bilde av nasjo-nens historie for å skape et felles prosjekt for framtiden. Det er dette ønsket for framtiden som skaper etnisitet og nasjonalitet. Den histo-riske filmen, med sin unikt høye andel av produksjonen i Japan, er ikke det eneste viset man skaper historiske hendelser for en nasjon på. Monumentets funksjoner, og urbanitetsmønstre i stort, preger lag-ringsmedienes projeksjon og spredning av begrep om tradisjon og historie.

Erindringens arkitektur

Når Godzilla nok en gang raserer Tokyo i filmen *Godzilla vs. Destroyah* fra 1985, er det en byend under oppbygging som får unngjelde. Øya Odaiba i Tokyobukta er ennå ikke oppført i virkeligheten. Godzilla og Destroyah utkjemper sin duell og legger ode et område som fortsatt kun eksisterer på byplanleggingskontorets og arkitektenes skrive-bord og dataskjermer. Katastrofen rammer bydelen innen den er kon-struert.

Det sies at når markprisene sto på topp på 80-tallet var parkområ-det hvor keiserens palass ligger – forøvrig det eneste området i Tokyo som er fredet fra markapproprieringer, og som ikke engang Godzilla har våget å røre i sine herjinger – verdt mer enn hele Kalifornia. Som et resultat av de astronomiske markprisene under bobleøkonomien på



the huge park area sheltering the Emperor’s castle in central Tokyo – by the way the only part of the city untouched by city development programs, and the only one not even Godzilla has dared to touch – had a higher price on the market than the entire state of California. As a consequence of the astronomical land prices during the bubble eco-nomy of the 1980s, companies chose to build new land in the bay rat-her than to buy existing properties. The Island Odaiba was construc-ted, where one can find Ariake – The Big Sight, an enormous concert hall in the shape of a pyramid turned upside-down, Palette Town; a huge mall resembling a world fair, as one has included the shopping streets of Italy and other countries, along with their attendant shops. On the outside of the Arcade, one can go on the world’s largest Ferris wheel. In this film from 1985, Destroyah destroys all buildings and life on Odaiba.

It is very typical for Tokyo that one envisions the destruction of buil-dings and city quarters before they are constructed. One reason is that it is simply practical in one of the world’s most seismically active areas, but it is also the expression of a view of urbanism in general. Earthquakes, fires, floods, war and the market economy have follo-wed each other in eradicating city areas, and each and every building is marked by the anticipation of its destruction. This awareness of precariousness and temporality gets an expression in the museums and monuments of Tokyo, where reconstructions seem to have as much value as the “original” building or object. In reconstructions from the 1970s, an open-air museum commemorating old Tokyo displays buildings and streets as they were in the 1950s. While true monuments are raised in Berlin or in Paris, the landmarks of Tokyo have a different temporality to them. They are not less impressive: the skyscrapers of Shinjuku or Shinbashi, or the experimental architectu-re of Odaiba are unsurpassed in monumentality and inventiveness. But even in blue prints, they are marked by a consciousness of their eradication. This invests Tokyo with a striking dimension of virtual ur-banism, with interesting consequences for how the city forms pat-terns of memory.

In many ways, Tokyo is like the computer game Sim City. The new construction projects, catastrophes and continuous updates of the ci-tyscapes have become part of Tokyo’s physical city. Photographic images and existing sites are most often a model for the computer game, but Tokyo in turn incorporates simulated worlds in the compu-ter, and thereby involves patterns of virtual architecture in the physi-cal city structure. Tokyo is a city that is continuously updated. In its crude sense, this is of course true for all cities, but in the case of Tokyo, the city is like a virtual plan that may be altered as suddenly and abrup-ly as an architectural computer file. A map over Tokyo is only fresh for a very short time, for instance because sections of the sea have be-come new parts of the city. In just a few months, central parts of the city may have changed altogether. This exaltation of the restructuring of the city is what for a foreigner appears to be so Japanese. Even such a major project as the recently opened Mori Arts Center seems to have as its primary end the marketing of the larger construction com-plex, Roppongi Hills, of which it is a part.

The computer is not the first expression of a simulated world. The medium of film has always served to simulate architecture and to cre-ate virtual cityscapes, even if architects themselves in general only started to use sequences of moving image with the breakthrough of computer graphics. The examples of cities only existing in the dimen-sions of celluloid are numerous. The many trains arriving at stations, or the virtual travels through landscapes of so-called “phantom rides,” in early cinema, are sequences of animated architecture. Views from street scenes, or the constructed linear continuity of separate places in the “chase film,” create a different form of simulated urbanism. Ci-nema’s juxtaposition of shots portrays geographically separate spa-ces as spatially coherent. These cities only exist in films. Dziga Ver-tov’s Chelovek s kinoapparatom (The Man with The Movie Camera)

80-tallet valgte man å bygge opp nytt land midt i Tokyobukta istedet for å kjøpe los eksisterende mark. Man bygde øya Odaiba, hvor man finner Ariake – The Big Sight, en enorm konserthall i form av en opp-ned-vendt pyramide, Palette Town; et gedigent kjøpesenter som mer likner en verdensutstilling, siden man har bygd inn italienske og andre nasjoners handlegater, med tilhørende butikker. Vel ute av arkaden, kan man teste verdens største pariserhjul. I den nevnte filmen fra 1985 raserer Destroyah alle bygninger og alt liv på Odaiba.

Det er betegnende for Tokyo at man forestiller seg ødeleggelsen av bygninger og bydelr innen de er konstruert. Delvis er dette praktisk nødvendig i et av verdens seismisk mest aktive områder, men det er også et uttrykk for en tenkemåte i forhold til urbanitet generelt. Jordskjelv, branner, flom, krig og markedsøkonomi har stått i kø for å legge bydelr øde, og ethvert byggverk merkes i sin konstruksjon av en midlertidighet og forgjengelighet som er et særmerke for Japan. Ett uttrykk for dette finner man i Japans museer og minnesmerker, som tilskriver rekonstruksjonen overlag like stor verdi som det opprinneli-ge byggverket. Et friluftsmuseum over det “gamle” Tokyo viser fram butikker og gater slik de framsto på 1950-tallet i rekonstruksjoner fra 70-tallet. Mens man bygger monument i Paris eller Berlin, har Tokyos byggverk en annen temporalitet innbygd i seg. Ikke at de fremstår som mindre imponerende; Shinjukus og Shinbashis skyskraper, eller Odaibas eksperimentelle arkitektur, overgås ikke av noen andre urba-ne ytringer i monumentalitet eller nytenkning. Men de er i planteg-ningen allerede merket av en kunnskap om at de skal ødelegges. Det-te gir Tokyo en dimensjon av virtuell urbanitet, som er relevant for hvordan en by skaper erindringsmønstre.

Tokyo er på mange vis som byen i dataspillet *Sim City*. *Sim City*s nye byggeprosjekt, katastrofer og løpende oppdateringer av bybildet har tatt plass i Tokyos fysiske virkelighet. Fotografiske bilder og eksiste-rende miljøer er oftest modell for dataspillet, men Tokyo henter igjen impulser fra simulerte verdener i computeren, og føyer inn en virtuell arkitektur i det fysiske bybildet. Tokyo er en by som kontinuerlig opp-da-teres. I en bemerkelse er dette sant om alle byer, men i Tokyos tilfel-le er byen som en virtuell planløsning som forandres like abrupt som en arkitektonisk datafil. Et kart over Tokyo går raskt ut av dato, ikke minst fordi områder i havet har blitt til nye bydelr. På noen måneder kan sentrale deler av byen endre form. Det er denne bekalsen av sel-ve byens omdannelse som for en utenforstående ter seg så japansk. Til og med et så omfattende prosjekt som det nyåpnede Mori Arts Center virker iblant å ha som fremste formål å markedsføre det større byggekomplekset Roppongi Hills.

Nå er ikke computeren det første uttrykket for en simulert verden. Filmmediet har alltid blitt anvendt for å simulere arkitektur og skape virtuelle urbanitetsytringer, selv om arkitekter i allmenhet først har begynt å benytte bevegelige bildesekvenser med computergrafikkens fremvekst. Eksemlene på byer som kun eksisterer i celluloidens di-mensjon er uendelige. Den tidligste filmens alle tog som ankommer stasjoner eller virtuelle reiser i de såkalte “phantom rides”, hvor et ka-mera er plassert på et transportmiddel i bevegelse gjennom et land-skap, utgjør animasjonssekvenser av en arkitektur. Vyer fra gatesce-ner og “chase”-filmens lineære sammenstilling av atskilte steder ska-per en annen form for simulert urbanitet. Filmens sammenstilling av tagninger som beskriver geografisk atskilte rom gir en romslig konti-nuitet som kun finnes på film. Dziga Vertovs *Tsjelovek s kinoappara-tom* (Mannen med filmkameraet) fra 1929 danner en ny kinematogra-fisk urbanitet av tagninger innspilt i forskjellige byer i Sovjet. Andre av 20-tallets såkalte “storbyssymfonier” projiserer fantastatiske, hallusi-ner-te byvisjoner. Filmhistoriens mest berømte by, *Metropolis* (Fritz Lang 1927), har aldri eksistert, mens *Aelia* (Jakov Protazanoff 1923) bygger en by på Mars som ser ganske annerledes ut enn de nylig over-førte bildene fra planeten. King Vidor’s *The Fountainhead* (1949) leker med arkitekturens skisser og modeller gjennom filmmediets forvrid-ninger av skalaer. “Tatville” ble faktisk bygd utenfor Paris, men ble re-



from 1929 constructs a new cinematographic urbanism from shots from various Soviet cities. Other “City Symphonies” of the 1920s also project phantasmatic, hallucinated visions of cities. The most famous city in film history, Metropolis (Fritz Lang 1927), has never existed, whereas Aelia (Jakov Protazanoff 1923) constructs a city on Mars that looks quite different from the images recently transmitted from the planet. King Vidor’s The Fountainhead (1949) toys with the drafts and models of architects through the uncertainty of scales in the film ima-age. “Tativille” was actually constructed outside Paris, but was torn down after the completion of the shooting of Playtime (Jacques Tati 1967), and today only exists within the dimensions of the screen. Most cities are projections into the future: Alphaville (Jean-Luc Godard 1963) pinpoints the limitations of the computer’s computability in a future where east and west have merged. Blade Runner (Ridley Scott 1982) is explicitly modeled on Tokyo’s urban spaces in many layers, with specific references to the Shinjuku area.

Tokyo holds a special position within the cartography of virtual ur-banism, because the city is not only a motive in cinema, but also displays moving images in the physical city space. Perhaps the largest concentration of people in the world can be found at Shibuya Cros-ing, a space that is all the more disorienting because the buildings consist of enormous video screens and consequently make the archi-tecture appear different each time one passes by. The landmark light cube commercials on the tops of buildings all over Tokyo bring about a total shift of appearances when night falls. The world’s largest and most concentrated urban area by far takes on totally different appea-rances depending on which floor or level in the urban structure the point of view is – from the low angle camera among the small bars in the alleys of Yasujiro Ozu’s films, or from the elevated perspective of the Expressway. The Expressway stretching between different levels above the cityscape makes not only for a uniquely cinematographic

