Innehåll
Sidan 1
Att minnas RAF:
Staten, skallen och utställningen
Av Jennifer Allen

Sidan 2
Agamben och demokratins kris
Av William D. Melaney

Sidan 3
Anteckningar till
"Anteckningar om skulpturen"
Av Staffan Lundgren

Sidan 4
Intervju med Charles Esche
Av Beti Žerovc

Sidan 6
Havet inom oss
Av Miriam Acuna

Sidan 8–9
Site projekt nr 5
Ett projekt av Hassan Khan

Sidan 10
Fyra texter om Kairo
Av Power Ekroth och Kim West

Sidan 10
Kairo åter-erinrat
Av Tarek Naga

Sidan 13
Den egyptiska konstscenens
förvandlingar
Av Negar Azimi

Sidan 14
En linje dragen i sanden mellan Kairos
statliga och privata utställningsplatser
Av Scott Bailey

Sidan 15
En natt i Kairo
Av Simon Njami

Att minnas RAF: Staten, skallen och utställningen

Av Jennifer Allen

Kan man uttala sig om en nations politiska historia med estetiska medel? Efter sin framgång som värdland för den global-politisk-historiska Documenta 11 tycks Tyskland ha problem med att acceptera sitt kollektiva förflutna som konst. "Mythos RAF", en utställning om terroristgruppen Röda Armé-Faktionen, som skulle ha öppnat på Kunst-Werke i November 2003, mötte en våg av motstånd förra sommaren, och har nu skjutits upp till 2004. Bakgrunden är denna: svårigheter uppstod när överlevande medlemmar av familjerna till RAFs offer fick tag i en projektbeskrivning för utställningen, skriven av dess curator Klaus Biesenbach. En mening i utkastet – "Vilka idéer och vilka ideal har behållit sina värden genom åren och kan inte avfärdas som naiva?" – sårade familjerna djupt, och blev snart ledmotivet för en skandal som spred sig som en löpeld genom de populära medierna. Kritiker påstod att verken i den presumtiva utställningen antingen skulle "trivialisera" händelserna eller "legitimisera" terroristerna. Framåt slutet av sommaren ombads två statliga ämbeten – Bundeszentrale für Politische Bildung (Statliga centralkontoret för politisk utbildning) och Berlins Hauptstadtkulturfonds (Huvudstadens kulturfond) – att granska de bidrag de beviljat, på grundval av att staten inte borde stödja "terroristisk" konst. Kulturministern, Christina Weiss, insisterade på att utställningens upplägg borde vara mer vetenskapligt, medan de överlevande familjemedlemmarna krävde inflytande över planeringen av utställningen själv. Och curatorn Klaus Biesenbach, som bett om ursäkt för sin stötande formulerings "hjälplöshet", insåg plötsligt att han stod till svars för sina eventuella sympatier med RAF.

Uppmärksamma läsare av tyska dagstidningar drar sig också till minnes en annan episod som lades till RAFs historia förra året, och som väcker alarmerande frågor om hanteringen av "Mythos RAF"-skandalen. I november 2002 uppdagades det att RAF-ligans ledare Ulrike Meinhof begravts utan hjärna. Efter Meinhofs påstådda självmord i fängelset 1976 avslöjade obduktionen att hennes hjärna hade ändrats något av en operation hon genomgick 1962 för att avlägsna en tumör. Kriminalobducenten Jürgen Pfeiffer drog slutsatsen att det måste finnas "ett kausalt samband mellan förändringen i hjärnan och terrordådens bristande verklighetsanknytning", vilket gav vid handen att Meinhofs brott hade en strikt biologisk orsak – information som inte släpptes ut, varken till de överlevande familjerna eller till pressen. Istället för att sätta tillbaks hjärnan, behöll professor Pfeiffer den på institutionen för Neuropatologi på Tübingens universitet i ytterligare 21 år. 1997 bestämde han sig för att ge hjärnan till en kollega – psykiatrikern Bernhard Bogerts, verksam i Magdeburg – som jämförde den med den bevarade hjärnan av en viss Ernst August Wagner, en lärare som mördade tolv personer 1913. Meinhofs familj, som levt i tron att de begravt en intakt kropp, stämde Pfeiffer för brott mot lagen om griftefrid.

Trots de uppenbara skillnaderna mellan de två skandalerna – "Mythos RAF" och Meinhofs förlupna hjärna – finns vissa tydliga likheter. För det första så rör det sig i båda fallen om en glidande gränsdragning mellan det offentliga och det privata. Vad gäller "Mythos RAF" invände de överlevande familjemedlemmarna mot att statliga pengar – offentliga pengar – skulle komma att användas för att estetisera terroristerna. Men genom att trots det insistera på att få en talan i formulerandet av utställningen, så förvandlade familjerna effektivt en offentlig tillställning – en konstutställning – till en privat angelägenhet. Genom att vilja kontrollera framställningen av det förflutna hoppades de inte bara kunna använda offentliga pengar för privata ändamål, utan försökte också förneka att dessa händelser hörde till den offentliga sfären – vare sig man tänker på museibesökarnas, konstnärernas eller själva muséets. Vad gäller Meinhofs hjärna perverterades relationen mellan den offentliga och den privata sfären på ett liknande sätt: till att börja med undersöktes Meinhofs kropp av en statlig ämbetsman, vars uppgift var att offentliggöra dödsorsaken. Ändamålet med den ytterligare undersökningen av hjärnan var också att tjäna den offentliga rättvisans syften, men undersökningens resultat – som ju faktiskt aktualiserade frågan om Meinhofs oskuld – offentliggjordes inte trots att den bekostades av staten. Obducenten underlät inte bara att återlämna hjärnan till dess rätta privata ägare, utan hindrade också liket från att begravas intakt på kyrkogården, ett offentligt rum där vem som helst får sörja – eller håna – de döda. Istället bestämde sig obducenten för att göra vad han ville med detta organ, innan han helt privat insåg att han borde låta en kollega ta hand om det – synbarligen i namn av den vetenskapliga forskning som skulle kunna skydda offentligheten från hotet av framtida massmord och terroristdåd.

Vetenskapens och estetikens roller i denna politiska historia är också mycket glidande. Om man sammanställler de två skandalerna når man en del rätt märkliga slutsatser. I "Mythos RAF" argumenterade såväl kritikerna och politikerna som de överlevande familjerna för att utställningen behövde ett starkt "vetenskapligt" tillskott, som skulle förebygga möjliga estetiska excesser i de visade konstverken – trots att ikonerna fyllde en central funktion i RAFs terrormaskin. Föreställningen var här att vetenskapen är något fullkomligt neutralt, under det att estetiken antingen kommer att trivialisera det förflutna genom att göra det dekorativt, eller idealisera det förflutna genom att försköna det. Men i ljuset av upptäckten av Meinhofs bevarade hjärna börjar vetenskapens neutralitet anta en estetisk ton. Det faktum att hjärnan behölls – i 21 år – återspeglar snarast muséets praktiker för värdesättning, bevarande, och, framför allt, fetischiserande, vad gäller allt från konstverk till arkeologiska fynd. Eftersom det är svårt att tro att obducenten helt enkelt skulle ha glömt att sätta tillbaks hjärnan i kroppen, verkar det som att andra kriterier spelade in i hans beslut – kriterier som inte kan vara särskilt vetenskapliga då den vetenskapliga undersökningen av hjärnan påbörjades och avslutades 1976. Denna hjärna gav verkligen inte upphov till något vetande alls under de följande 21 åren. Det verkar som att organet behölls helt enkelt för att det tillhörde Ulrike Meinhof, och följaktligen hade ett värde bortom dess direkta materialitet och användbarhet. Hjärnan fungerade delvis som souvenir och delvis som fetisch, och representerade följaktligen inte vetenskapen utan den tyska historien – även om bevarandet av en terrorists kroppsdel som en fetisch-souvenir verkligen tycks trivialisera och idealisera detta lands förflutna. Ingen kan förklara vad som ledde till att obducenten lämnade ifrån sig sin morbida skatt, men argumentet att han skänkte den till vetenskapen – att det var vetenskapen han hade väntat på hela tiden – verkar rätt tveksamt. För vad har en massmördare från 1913 gemensamt med en terrorist från 1976 – utom att deras hjärnor har blivit inlagda och konserverade av staten?*

Om det nu inte går att uttala sig om Tysklands historia med estetiska medel, så verkar det för den skull inte som att det skulle gå bättre med vetenskapens medel – även om man bortser från dess problem med hjärnan. För trots att lösningen på komplikationerna med "Mythos RAF"-utställningen förklarats finnas i en sorts kompromiss, om inte i ett val, mellan estetik och vetenskap, så var väl den egentliga frågan hur kunskapen om dessa händelser skulle kunna göras allmän – och precis hur allmän den skulle kunna göras. Skulle besökarna tillåtas fälla sina egna omdömen eller skulle de tvingas förhålla sig till utställningen genom förmedlingen av begrepp som "terror", "socialt ansvar", "rättvisa" eller "sörjande"? För Kant – som befriade estetiken inte bara från idén om det goda, utan också från vetenskapen – hade svaret framstått som klart: varje begrepp skulle beröva besökarna möjligheten till att förverkliga en universell gemenskap i den fria uppskattningen av konstverken, och inget annat än konstverken. Hur trivialt det än må låta, så framkallar estetiken – inte vetenskapen, inte ens historien – det bredaste uttrycket för gemenskap precis av den anledningen att den saknar begrepp, godhet, sanning och intresse. Medan Documenta 11 frigjorde många historier från deras lokala

SITE

6.2003
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 permisson.

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

Contents
Page 1
Remembering RAF: Heads of State, Tales of Exhibitions
By Jennifer Allen

Page 2
Agamben and the Crisis in Democracy
By William D. Melaney

Page 3
Notes on "Notes on Sculpture"
By Staffan Lundgren

Page 4
Interview with Charles Esche
By Beti Žerovc

Page 6
The Ocean Within Us
By Miriam Acuna

Page 8–9
Site project No 5
A project by Hassan Khan

Page 10
Four Texts On Cairo
By Power Ekroth and Kim West

Page 10
Cairo Re-Membered
By Tarek Naga

Page 13
Transformations of the Egyptian art scene
By Negar Azimi

Page 14
A Line Drawn in the Sand between Cairo's Public and Private Exhibition Spaces
By Scott Bailey

Page 15
A Night in Cairo
By Simon Njami

English proofreading by Brian Manning Delaney. Additional proofreading for this issue by Jeff Kinkle.

Remembering RAF: Heads of State, Tales of Exhibitions

By Jennifer Allen

Can aesthetics address a nation's political history? After successfully hosting a global-political-historical Documenta, Germany seems to have difficulties accepting its own collective past as art. "Mythos RAF" – an exhibition on the Red Army Faction terrorist group, which was planned for November 2003 in Berlin's Kunst-Werke – faced a wave of resistance this past summer and has now been postponed to 2004. As the story goes, troubles began when surviving family members of the RAF's victims got their hands on a working paper for the show, which is being curated by Klaus Biesenbach. One phrase in the draft – "Which ideas, ideals have kept their value over time and cannot be dismissed as naive?" – deeply offended the families and then rapidly became the leitmotif for a scandal that spread throughout the popular media. Critics claimed that the art works in the exhibition would either "trivialise" the events or "legitimise" the terrorists. By the end of the summer, two government agencies – the Bundeszentrale für Politische Bildung (Federal Central Office for Political Education) and the Berlin Hauptstadtkulturfonds (Capital Culture Fund) – were being asked to revise their initial funding pledges on the grounds that the government should not subsidise "terrorist" art. While Minister of Culture Christina Weiss was insisting upon a more scientific approach, the surviving family members were insisting upon a role in planning the show. Curator Klaus Biesenbach, who apologised for the "helplessness" of the offending phrase in his draft, found himself being asked if he was indeed a RAF sympathiser.

Close readers of German newspapers will remember yet another chapter which was added to RAF history last year and which raises some rather troubling questions about how the "Mythos RAF" scandal is being handled. In November 2002, it was discovered that RAF ring leader Ulrike Meinhof had been buried without her brain. After Meinhof allegedly committed suicide in 1976 in prison with other RAF members, an autopsy revealed that her brain had been slightly altered by an operation that she underwent in 1962 to remove a tumour. Coroner Jürgen Pfeiffer inferred "a causality between the change in the brain and terrorist acts lacking reality" which suggested an organic origin to Meinhof's criminal deeds – information that was not released to the surviving family members, nor to the press. Instead of replacing the brain, Professor Pfeiffer held on to the organ for another 21 years in the Department for Neuropathology at the University of Tübingen. In 1997, Pfeiffer gave Meinhof's brain to a colleague – the Magdeburg psychiatrist Bernhard Bogerts – who compared the brain with the conserved brain of Ernst August Wagner, a school teacher who murdered twelve people in 1913. Meinhof's family members – who believed they had buried an intact body – sued Pfeiffer for disturbing the rest of the dead.

Despite the differences between these two scandals – "Mythos RAF" and Meinhof's wandering brain – several similarities stand out. First, both involve a very slippery definition between the public and the private. In the case of "Mythos RAF," the surviving family members complained that government money – the public's money – should not be used to aestheticise the terrorists. Yet by insisting on a role in the exhibition, the families effectively transformed a public event – an art exhibition – into a private affair. By controlling the presentation of the past, they not only hoped to use public money for private purposes but also attempted to deny that the these events belonged to the public realm – be it the museum visitors, the artists or the museum itself. As for Meinhof's brain, a similar perversion of the public and private spheres occurred: initially the body was examined by a state official in the interest of making the cause of death known to the public. Additional research on the brain was also destined to serve the purposes of justice in the public realm, yet the results of the research – which raised the possibility of Meinhof's innocence – were not made public although the state foot the bill. While failing to return the brain to its rightful private owner, the coroner also prevented the corpse from being buried intact in the cemetery, a public space where anyone can mourn – or scorn – the dead. Instead, the coroner decided to do with the organ as he pleased and then privately passed it on to another colleague – ostensibly in the interest of scientific research which might protect the public from the threat of future mass murders and terrorists.

Even more slippery are the roles played by science and aesthetics in this political history. Placing the two scandals together, one reaches a rather strange sets of conclusions. In "Mythos RAF," the critics, politicians and surviving families all argued that the exhibition needed a strong dose of "science" to temper any possible aesthetic excesses in the art works on display – despite the fact that icons played a central role in the RAF's terror machine. Here, science was assumed to be completely neutral, whereas aesthetics might either trivialise the past by making it merely decorative or idealise the past by making it beautiful. But in light of the discovery of Meinhof's preserved brain, the neutrality of science starts to take on an aesthetic hue. Keeping the brain – for 21 years – reflects the museum's practices of valorising, preserving and, above all, fetishising historical artefacts, from art works to archaeological finds. Since it's difficult to believe that the good coroner simply forgot to put the brain back into the body, he must have used other criteria to make his decision – criteria that had little to do with science because his research began and ended in 1976. Indeed, over the next 21 years, no further knowledge was produced. It seems that the organ was kept since it belonged to Ulrike Meinhof and thus had value beyond its immediate materiality and use. Part fetish and part souvenir, the brain did not represent science but German history – although hoarding a terrorist's body part as a fetish-souvenir certainly appears to trivialise and to idealise its past. No one can say what moved the coroner to part with his morbid treasure, but the argument that he gave it up for science – and had been waiting for science all along – seems questionable. What does a mass murderer from 1913 have in common with a terrorist from 1976 – apart from the fact that their brains have been pickled by the state?*

If aesthetics cannot adequately address Germany's history, it seems that science would also eventually run into trouble, even without the brains. While the solution to the "Mythos RAF" exhibition was presented as a compromise, if not a choice, between aesthetics and science, the issue at stake was how the events would become collective – and just how collective they would become. Would visitors be allowed to judge freely or be asked to contemplate the exhibition through a set of concepts like terror, social responsibility, justice or mourning? For Kant – who freed aesthetics not only from the good but also from science – any concept would rob visitors of their ability to realize a universal community in judging the art works and the art works alone. However trivial, aesthetics – not science, nor even history – realises the widest manifestation of community, precisely because it lacks concepts, goodness, truth and interest. While Documenta XI liberated many histories from their local geo-politics to be enjoyed aesthetically, it seems that Germany's RAF history is still resisting the forces of its own globalization.

---

* Foucault might answer that Meinhof and Wagner – respectively, a mother and a school teacher who had both cared for children – posed a particular threat to the bio-politics of the state since their criminal acts contradicted 'natural' nurturing instincts – although to view criminal caretakers as aberrations in nature and other criminals as physiologically fit seems equally erroneous as science. Others pickled and preserved reveal this flaw: the brain of Albert Einstein was evidently kept for brilliance while the skull of Charlotte Corday, who murdered Marat, was kept for pathology.

Jennifer Allen is a critic based in Berlin.

geopolitiska sammanhang och lät dem avnjutas estetiskt, så verkar det som att Tysklands RAF-historia fortfarande motsätter sig krafterna av sin egen rörelse mot globalisering.

* Foucault kunde ha svarat att såväl Meinhof som Wagner – en mor och en lärare, som båda hade visat särskild omsorg för barn – utgjorde särskilda hot mot statens biopolitik då de genom sina dåd motsade de ”naturliga” instinkterna till barnomsorg – även om man skulle upprepa vetenskapens misstag om man betraktade omsorgsfulla brottslingar som naturvidriga och andra brottslingar som fullt friska. Att det finns andra som blivit inlagda och konserverade bekräftar att detta hade varit ett felslut: Albert Einsteins hjärna bevarades uppenbarligen därför att den förväntades innehålla något särskilt briljant, medan Marats mördare Charlotte Cordays skalle bevarades i patologins intressen.

Jennifer Allen är konstkritiker, och bor och arbetar i Berlin.

Agamben och demokratins kris

Av William D. Melaney

Giorgio Agambens vision av den politiska världen är både historiskt grundad och logiskt tvingande. Hans användning av klassisk filologi, medeltida hermeneutik och tidig modern filosofi är inte bara originell, utan också utmanande, som ett koherent svar på olika intellektuella kontroverser. Men även om hans närläsning av källmaterial ofta är övertygande och intrikat, skulle vi göra hans arbete en stor otjänst om vi bara läste det som ett bidrag till akademisk forskning. Dess bäring på vår tids händelser borde hindra oss från att begränsa dess innebörd till specialiserade tolkningar i samtida filosofi och politisk teori.

Framför allt i ljuset av nyare tendenser i utvecklingsländerna kan vi vända oss till Agambens kritik av moderniteten för att se alternativ till optimistiska versioner av teorin om globalisering och senkomna försök att återuppliva en dödsdömd nationalism. Vad Agamben erbjuder oss, i form av en traditionell problematik, är en omvärdering av de politiska institutionerna som de existerat i Västerlandet sedan senantiken. Hans analys baseras på idén om en underliggande relation mellan politiken och det religiösa tänkandet, som till stor del (medvetet eller omedvetet) bestämmer den samtida politiska världens strukturer som ett centrum för en ständig kris, och för beslutsfattande med oförutsägbara resultat.

Huvudverket i vilket Agamben noggrant framställer sin djupt omskakande vision heter *Homo Sacer: den suveräna makten och det nakna livet* (*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995). Bokens titel sammanför olika aspekter av erfarenheten som i vanliga fall inte tänks som sammanflätade. En grundtes är att ingen politisk institution, antik eller modern, har kunnat undfly strukturen hos den suveräna ”bannlysningen”, som fortsätter att påverka politiska beslut även om den moderna politiken har antagit en rent sekulär skepnad. I motsats till de konservativa försöken att grunda den politiska legitimiteten i religiösa sanningar, söker Agamben de moderna politiska praktikernas ursprung i religiösa traditioner som inte kan rättfärdigas i absoluta termer. Hans undersökningar inom antropologi, lingvistik och rättsteori antyder att den ”heliga människan” alltid har definierats som en dödlig som kan dödas, men inte offras. Suveräniteten antar därför formen hos makten över det nakna livet, snarare än den rent abstrakta förmågan att utöva makt inom lagens gränser.

Agambens konception av den suveräna makten är avgörande för hans insikt i förhållandet mellan religion och politik. Denna speciella insikt, som kan relateras till en misstanke mot religiös tro, utgör den röda tråd som skiljer Agambens analys från mer konventionella slag av upplysningsmässig kritik. Förhållandet mellan religion och politik kan inte försvaras på rent historiska grunder, inte heller kan det förklaras bort genom hänvisningar till sekularisering eller nyliberalismens föregivna triumf. När han hävdar att religiösa attityder finns kvar i de mest tydliga formerna av sekularisering, skiljer sig Agamben från alla typer av sociologisk positivism som likställer religionens ökande marginaliseirng med ett automatiskt framsteg.

Alltså kan vi frestas att läsa Agamben dialektiskt, försåvitt hans förståelse av politik relaterar till inflödet av religiöst tänkande i den sekulära sfären. Men Agamben är inte Hegel. I detta fall skulle en dialektisk läsning inte innefatta en teleologisk rörelse mot en högre syntes. När Agamben relaterar politik och religion till varandra, eller den suveräna makten och det nakna livet, öppnar han inte för möjligheten av en framtida förening av motsatser som skulle överskrida den samtida antagonismen. Begreppet suverän makt kan inte förstås för sig, utan dess länk till det nakna livet måste relateras till en praktik stadd i utveckling snarare än till ett begreppsligt mål. Detta innebär att den suveräna makten försöker vinna kontroll över yttre påverkan genom en uteslutandets eller bannlysningens praktik, som inte kan erhålla en ideal mening. Den suveräna makten kan därför aldrig behärska det nakna livet, utan är för alltid bunden till det, eftersom suveräna praktiker är oskiljaktiga från en viss föreställning om det heliga som ger politiken en ständigt återkommande dagordning.

Man kan undra hur Agamben kan integrera den högst osäkra idén om den ”nakna människan” med den moderna politiska erfarenheten, som sätter en ära i att konsekvent applicera en tro på universella rättigheter i de mest olikartade omständigheter. Oavsett om doktrinen om mänskliga rättigheter fattas i sin ursprungliga konstitutionella form eller som ett försvar för kollektiv handling avsedd att motverka effekterna av ett förtryckande styre, förefaller den garantera den moderna politikens universalitet. Agambens tolkning av det heliga öppnar icke desto mindre ett rum för en kontinuerlig historisk praktik som löper från romersk senantik till idag. Detta väsentligen politiska rum förblir intakt trots den moderna tidens omvälvande skeenden, vilka har gett nya former åt det konstanta förhållandet mellan suverän makt och det nakna livet. Den moderna traditionen har försökt identifiera det mänskliga livet med det heliga livet, men den har bara lyckats med att fortsätta den antika praktiken att utesluta det liv som den behöver för att kunna konstitueras politiskt.

Den andra sidan av Agambens politiska dyad antyder en släktskap med två politiska tänkare som har utforskat den specifikt moderna innebörden i det nakna livet under den suveräna maktens grepp. Hannah Arendts bidrag träder tydligt fram i Agambens idé om hur det nakna livet har kommit att få en avgörande status i nyare politiska narrativ. För Arendt är den moderna totalitarismens originalitet intimt förknippad med dess förmåga att utöva kontroll över delar av existensen som tidigare låg bortom den politiska sfären. Även om nazismen och stalinismen i många avseenden är helt olika, ger de oss exempel på skoningslöst organiserade politiska regimer som gör sig av med alla moraliska principer och principer för nyttighet genom att upprätta kontrollsystem som till sist blir liktydiga med dominansen över livet självt. Under totalitärt styre avskaffas i princip skillnaden mellan det privata och det offentliga. Arendt understryker det nya i de totalitära regimerna när hon argumenterar för att det som ofta liknar en extrem form av nationalism omöjligen kan klassificeras med vanliga politiska etiketter. De totalitära staternas dynamik uppvisar ett förhållande till livet som utvecklas oberoende av nationella skillnader.

Därför är det likväl möjligt att tolka Arendts analys av totalitarismen i termer av vissa tendenser i offentlig organisation som tog form i och med modernitetens inbrott. Vi behöver bara erinra oss Alexis de Tocquevilles välkända kritik av både den franska revolutionen och den tidiga amerikanska demokratin för att se en viktig föregångare när det gäller hur specifika former av samhällsadministration blir viktigare för det offentliga livet än uttryckliga politiska förändringar. Men Agambens tes om det moderna ursprunget till det som Arendt identifierade med extrema politiska utvecklingar kan inte likställas med konservativa ideologier. Och det är Michel Foucault, i hans radikala kritik av upplysningens modernitet och hans hävdande av praktikens prioritet framför alla föregående teorier, som är den andra politiska tänkare vars arbete Agamben har försökt införliva i sin historiska vision av vår gemensamma belägenhet. Även Foucault intresserar sig för hur olika typer av social kontroll utvidgas till att innefatta hela ”statskroppen”, men den tonvikt han lägger vid praktiska och institutionella faktorer skiljer hans analys från mer explicit ideologiska former av kritik. Foucaults idé om ”biopolitik” är inte bara kongruent med Arendts syn på den totalitära avvikelsen, utan tillåter också Agamben att identifiera den moderna politikens originalitet *såväl* som den nedärvda kontaktytan mellan suverän makt och det nakna livet.

Agambens politiska förståelse av det moderna informeras både av den typ av kunskap som Foucault tålmodigt undersöker i ”arkeologiska” termer, samtidigt som den postulerar ett långvarigt samband mellan religiösa attityder och moderna praktiker. De filologiska och historiska källorna ger vid handen att det liv som under antiken var heligt kan dödas, men inte offras. I ett sant nietzscheanskt drag blir Agambens tänkande ”genealogiskt” när det spårar den moderna politikens ursprung till en praktisk motsättning som grundar den. Motsatsen mellan suverän makt och det nakna livet antar en politisk form i vår kultur, men motsättningen själv härrör från religiösa riter där man uteslöt den ”heliga människan” från lagens jurisdiktion. Det exceptionella i denna värld blir svårt att skilja från suveräniteten själv.

Den praktiska relationen mellan suverän makt och det nakna livet blir emellertid grundläggande för den postklassiska och tidiga moderna politiska teorin. Agamben drar slutsatsen att den heliga status som kungens kropp tillskrivs i det medeltida politiska systemet hade mer att göra med att den var undandragen från lagen än med hans politiska auktoritet. I konventet 1792 argumenterade jakobinerna för att kungen kunde avrättas utan rättegång, och på så sätt blev de ironiskt nog arvtagare till en antik religiös princip. Den mest avslöjande teoretiska gesten görs emellertid av Thomas Hobbes, som postulerade ett naturtillstånd som tröskel, och som konstituerar och formar det naturliga liv som ingår i det. Det nakna livet är exceptionellt, men det ger också den enda autentiska grunden för att konsolidera politikens ”rum”.

Samtidigt tillåter det hobbeska politiska systemet inte att vi löser den kris vars ursprung var religiöst, utan demonstrerar än mer tydligt hur denna kris fördes vidare in i den demokratiska teorins substans. Den tröskel som Hobbes antar som politikens betingelse är en zon av obestämbarhet mellan såväl människa och djur, medborgaren och den laglöse, som mellan suveränen och det nakna livet. Den kris som ständigt återskapas på denna tröskel är den moderna politikens kris. Det är också en kris som är omöjlig att lösa inom de termer med vilka den opererar.

Agamben begränsar inte relevansen av Hobbes’ modell till de auktoritära eller sekulära regimer som antar en fientlig attityd till de som står utanför dem. Hans analys är slående just i den bemärkelsen att den på de moderna staterna applicerar de teorier på vilka de antas ha grundats. Det hobbeska mytologem som infördes i den moderna demokratiska teorin, oavsett om det var i form av ett ursprungligt kontrakt eller en konvention som markerar övergången från naturtillståndet till den politiska ordningen, har förhindrat demokratin från att konfrontera den suveräna makten, och också från att föreställa sig en politik som inte beror på statens aktioner. Den moderna politikens kris är därför en kris i demokratin som (åtminstone delvis) beror på ett teoretiskt misslyckande. Så länge som naturtillståndet förblir den (dolda) förutsättningen för politisk ordning, är de moderna demokratierna dömda till att i evighet konsolidera sig på grundval av uteslutande.

Det är ingen tillfällighet att Agambens tolkning av den moderna demokratin ofta griper tillbaka på texter av Carl Schmitt, Walter Benjamin och Martin Heidegger. Alla tre sysslar med den kvasi-metafysiska relationen mellan människan och något som både överskrider och konstituerar mänskligheten. Agamben avvisar emellertid Schmitts tolkning av Pindaros *Nomos Basileus* (fragment 169), en dikt som försöker definiera suveräniteten som *namn*. Då han försvarar Hölderlins översättning av ”namn” som ”lag”, vederlägger Agamben Schmitts påstående att den grekiska poeten försökte grunda *nomos* i suveränitetsprincipen. Vad som i detta fall är starkare än lagen är inte den suveräna makten, utan en kunskap som förmedlar och inte kan reduceras till godtyckliga anspråk. På liknande sätt erkänner Agamben skärpan i Benjamins dekonstruktion av den positiva lagen i en analys som relativiserar den juridiska distinktionen mellan konstituerande och konstituerad rätt.[1] Men på samma sätt som han kritiserar Schmitt för att föreviga suveränitetens arv, argumenterar Agamben också för att en nedbrytning av denna politiska distinktion kan vara farlig för all typ av politik överhuvudtaget. Olika moderna filosofier erbjuder en tentativ bas för att omformulera den konstitutiva processen i form av en potentialitetens ontologi. Agamben argumenterar för att det kanske är Heidegger som genomfört det mest slående försöket att gå bortom tidigare uppfattningar av konstitution som en relation till den suveräna makten.

Likväl kan Agambens diskussion av alla dessa tre gestalter ses i termer av ett politiskt sammanhang som har ett djupgående inflytande på hans kritiska teori. Suveränitetens grundläggande aktivitet är produktionen av det nakna livet, som får en politisk mening genom att ständigt vara utsatt för döden. Om vi fattar suveräniteten på detta sätt, skulle dess mest extrema fall inte finnas i naturtillståndet, utan i de moderna förintelselägren, där makten över liv och död samordnades med en raspolitik. I detta perspektiv blev offren för nazisternas styre snarare mördade än offrade, efter som de helt och fullt utgör ett naket liv i förhållande till den suveräna maktens utövning.

Agambens argument angående det nakna livets vikt i förhållande till den politiska erfarenheten är dessutom vad som tillåter honom att säga att förintelselägren är ”namnet” på moderniteten själv.

På så sätt motsätter sig Agamben uppenbart Habermas’ hopp om att kunna rädda moderniteten genom något slags tillbakablickande ansträngning som syftar till progressiv förnyelse. Å andra sidan, trots att Agambens analyser placerar oss som vittnen till en historia som inte borde upprepas, distanserar han sig från de uppenbara ”postmoderna” attityderna till samtida problem. Den modernitet som fullbordas i den västerländska historiens mörkaste natt är inte det ”slut” som Vattimo har diskuterat i hermeneutiska termer. Vidare har de zoner av obestämbarhet som fortsätter att spela en viktigt roll i den politiska diskursen inte det etiska värde som Derrida tillskriver oavgörbarhet. Och likväl, när Agamben diskuterar förintelselägren som paradigm för det moderna, pekar han på hur nationalstaten råkar in i en varaktig kris när innebörden i födelsen upphör att fungera som en förmedlande länk mellan lokalisering och en bestämd ordning. När den gamla garantin som medborgarskapet utgjorde väl förvandlats till en instans av det nakna livet, då genomgår nationalstaten en ödesdiger transformation, och den alstrar en fasansfull ”lösning” som endast vittnar om att den är på väg att försvinna bort i historien.

För Agamben representerar förintelselägren därför disjunktionen mellan födelsen definierad som naket liv och nationalstaten som en borttynande institution. Det är i detta sammanhang som moderniteten går mot sitt slut. Från en utgångspunkt agerar den suveräna makt som är ansvarig för denna situation helt enkelt på ett praktiskt mandat som föregår det moderna i Hobbes teoretiska tappning och uppkomsten av biopolitiken i dess mest våldsamma form. Instängningen av det nakna livet i den suveräna institutionen fullbordar en process som har sitt ursprung i den förmoderna tiden. Men Agamben tillåter oss också att skilja mellan sakraliseringens rit och dess återupptagande i politiska program. Återupptagandets process, snarare än försvagandet av en antik praktik, är det modernas signum. Denna process skapar ett brott i historien, som förhindrar en återgång till den klassiska politiken. Till skillnad från Leo Strauss eller Hannah Arendt föreställer sig Agamben därför inte en återupptäckt av den grekiska *polis* under moderna betingelser.

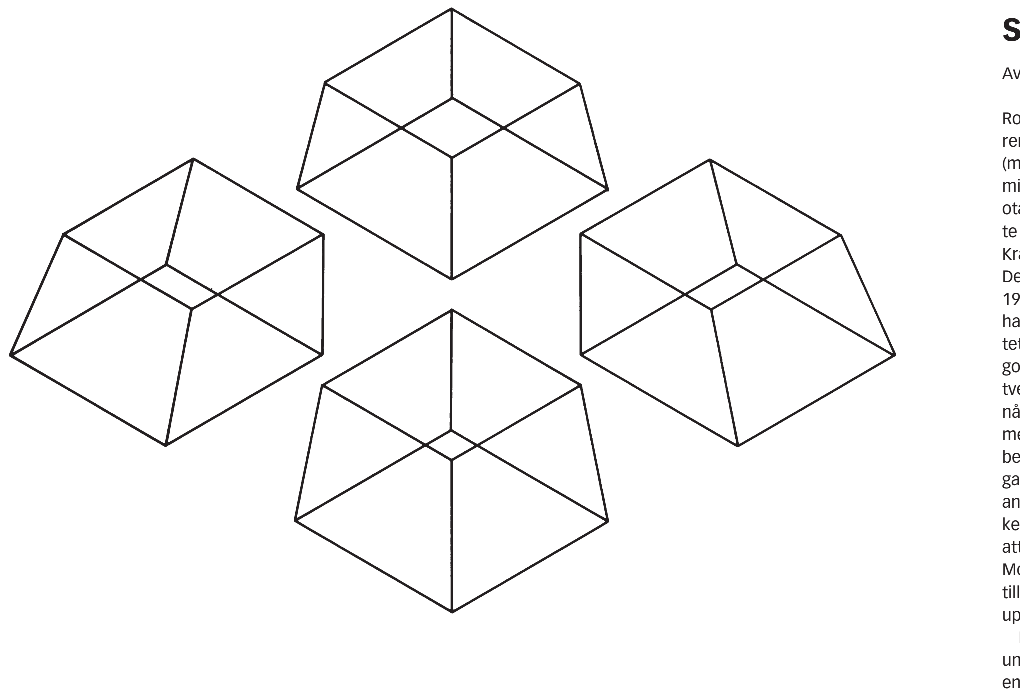
Eftersom införandet av det nakna livet i den moderna politikens strukturer förutsätter en fraktur i statskroppen, kan vi dessutom inte alltför mycket lita på kända former av socialistisk kritik när vi försöker förklara den samtida krisen bland utvecklingsländerna. Agamben har demonstrerat att denna kris, som gäller den ständiga omflyttningen av hela befolkningar och deras hypotetetiska inklusion i stora scheman för ekonomisk planering, har sitt ursprung i den moderna västvärlden, och att den inte kan förstås utan referens till det fundamentala brottet i det politiska livet självt. Detta brott återspeglas till och med i den marxistiska idén om ”klasskonflikt”, som inte kan föras till slut innan ett klasslöst samhälle eliminerar alla motsträviga ”folk” och skapar en odelad totalitet. Agamben jämför denna förvridna vision med politiska beslut som avser att rädda den så kallade tredje världen, men i det att de reproducerar det nakna livet ger oss kusliga påminnelser om vad som redan hänt i det västerländska förflutna.

I sitt förslag för en möjlig lösning på en långvarig kris som nu omfattar hela världen, understryker Agamben behovet av att utveckla en ny politik som på ett avgörande sätt skulle utmana arvet efter den ”heliga människan” som den varelse som påvisar skillnaden mellan den suveräna makten och det nakna livet. Denna utmaning skulle inte återupprätta den traditionella skillnaden mellan den levande och den politiska kroppen, eftersom denna skillnad en gång för alla historiskt sett suddades ut i lägren. Å andra sidan måste den politiska kropp som överlever förvandlas till en form av liv som inte helt enkelt skulle agera ut en i förväg etablerad relation till den suveräna makten. Agamben föreslår att om det nakna livet skulle tänkas på nytt som korrelatet till det rena varat, så skulle både politiken och metafysiken närma sig det otänkbaras tillstånd. Kanske är den fråga som vår tid möter inte den som rör två typer av makt, utan den som skulle få oss att förstå bättre hur det nakna livet kan anta en politisk mening som inte hotar det mänskliga livet självt.

William D. Melaney är professor i Engelska och Litteraturvetenskap vid American University i Kairo. Han publicerade nyligen *After Ontology*: *Literary Theory and Modernist Poetics* (2001).

[1] Agamben utvecklar vissa av dessa tankar i föredraget ”Undantagstillståndet”, översatt i SITE 5, 2003. Red.

Första sidan / Front Page
Gerhard Richter
***Tote,* 1988**
***Tote,* 1988**



Robert Morris
***Untitled*, 1965**

Robert Morris
Box with the Sound of
***Its Own Making*, 1961**

Anteckningar till ”Anteckningar om skulpturen”

Av Staffan Lundgren

Robert Morris fyra ”Anteckningar om skulpturen” har sedan de publicerades i *Artforum* (med början 1966) varit föremål för mer eller mindre träffande kritik. Redan i slutet av sjuttiotalet kommer den första och kanske starkaste analysen av Morris, i form av Rosalind Krauss’ essä ”Skulptur i det utvidgade fältet”. Det faktum att ”Anteckningarna” så sent som 1996 återigen problematiseras av Hal Foster i hans grundliga analys av avantgardet mot slutet av seklet, The *Return of the Real*, säger något om textens aktualitet. Det råder ingen tvekan om de genomslag dessa analyser haft, något talar för deras relevans och riktighet, men samtidigt har både Foster och Krauss en benägenhet att bortse från vissa grundläggande fenomen som Morris blottlägger i sin analys av den samtida skulpturens villkor, vilket resulterar i att kritiken blir något platt. För att visa på en denna *andra* dimension hos Morris, ska jag försöka sätta honom i relation till Roman Ingardens analys av den estetiska upplevelsen.

I mars 1969 håller Ingarden ett föredrag vid universitetet i Amsterdam om möjligheten till en ny estetik med utgångspunkt i hans fenomenologiska analyser av den estetiska upplevelsen. Estetiken, menar han, har allt sedan sin början oscillerat mellan en subjektivistisk och objektivistisk hållning, där möjligheten till ett överbryggande av denna klyfta är möjlig först genom förståelse av *verket*, som ett resultat av en ömsesidig konstitutionsprocess som inbegriper både föremål och betraktare. Den skapande akten är inte förbehållen konstnären som i den kreativa processen handgripligen formar det fysiska föremålet, utan momentet av skapande eller formande är ett lika väsentligt moment i den estetiska upplevelsen hos det åskådande subjektet.

I ”Some Notes on the Phenomenology of Making” (publicerad i Artforum, april 1970) gör Morris följande inledande betraktelse: ”En mängd olika strukturella idéer har påtvingats konsten – stilistiska, historiska, sociala, ekonomiska, psykologiska. Vad konsten annars än må vara, är den på en okomplicerad nivå ett sätt att skapa”. Ett tydligt exempel på hur ”strukturella idéer har påtvingats konsten” och hur dessa verkar bidra till en klyfta mellan estetik och konstnärlig praktik hittar vi hos Hal Foster. Morris ”Anteckningar” ser han som ett inlägg i en dåtida (och kanske fortfarande pågående) diskussion om skulpturens relation till det måleri som i sitt mest extrema sökande efter förtingligande antar objektet som sitt mål. Med utgångspunkt i Morris antagande om ”en ny gräns och en ny frihet för skulpturen” menar Foster att ”påståendets paradoxala karaktär påvisar spänningar i den minimalistiska diskussionen såväl som en instabilitet i de estetiska kategorierna vid denna tid.”

Rosalind Krauss uppmärksammar redan i ”Skulptur i det utvidgade fältet” detta problem: ”Den minimalisiska skulpturen hade knappt stigit över 1960-talets estetiska erfarenhetshorisont förrän kritiken satte igång med att konstruera ett fadderskap åt den”. Även om Krauss förhåller sig reserverad till Morris är hennes syn på hur kritiken behandlar minimalismen i dess inledningsfas talande. På samma sätt som den samtida kritiken konstruerar ett fadderskap åt Morris’ ”Anteckningar”, kommer Fosters senare analys att reducera den till ett konsthistoriskt dokument som antas uttrycka en formalistisk polemik med den dåtida konstkritiken.

Rosalind Krauss reserverade hållning till Robert Morris kommer till tals i hennes kommentar till två verk utställda på Green Gallery 1964. Hon uppfattar dem som ”ett slags kvasiarkitektoniska element vars status som skulptur nästan fullständigt reduceras till den enkla bestämningen att det som är i rummet inte är rummet”, och hävdar att skulpturen i Morris händer ”blivit till ren negativitet: till en kombination av uteslutningar.” I negationen av klassiska skulpturala värden och upphävandet av sockeln ser Krauss den rena negativiteten framträda, en negativitet som utgör den nya gränsen *och* den nya friheten för skulpturen. I en passage visar hon hur den modernistiska skulpturen tillämpar en addition av ”varken/eller”, något som på ett intrikat sätt visar vägen till en alternativ förståelse av Morris.

Grunden till Fosters och Krauss kritik består i att Morris samtidigt antar en *bokstavlighet* och en *autonomi* hos den minimalistiska skulpturen. Bokstavligheten baserar sig på i huvudsak tre iakttagelser: objektets *position* i det tredimensionella rummet (”en av betingelserna för att uppfatta ett objekt är att man känner den tyngdkraft som verkar på det i det faktiska rummet.”); dess ideala *storlek* (”I uppfattningen av relativ storlek träder den mänskliga kroppen in i det totala kontinuum av storlekar och bildar en konstant.”); och till sist vissa *partikulära förhållanden* (”De bättre nya verken lyfter ut relationerna ur verket och gör dem till en funktion av rummet, ljuset och betraktarens synfält.”) Objektet/skulpturen/-verket framträder därmed alltid i ljuset av och inbegriper de faktiska förhållanden som den specifika platsen och tidpunkten erbjuder. Verket kan inte längre förstås som det objekt som framträder i kraft av en åtskillnad gentemot sin direkta omgivning genom en sockel eller ram – och det är i denna utvidgade situation han ser ”en ny gräns och en ny frihet för skulpturen”. Men den *poetik* Morris här fram-

Agamben and the Crisis in Democracy

By William D. Melaney

Giorgio Agamben’s vision of the political world is both historically informed and logically compelling. His use of classical philology, medieval hermeneutics and early modern philosophy is not only original but also challenging as a coherent response to various intellectual controversies. However, while his close reading of scholarly sources is often persuasive and intriguing, we would do his work a great disservice if we were to read it as a contribution to academic scholarship alone. Its bearing on the events of our time should prevent us from restricting its meaning to the interpretation of specialists in contemporary philosophy or political theory.

Particularly in light of recent trends in the developing world, we might turn to Agamben’s critique of modernity for alternatives to sanguine versions of globalization discourse and belated attempts to revive a moribund nationalism. What Agamben offers us in the guise of a traditional problematic is a reassessment of political institutions as they have existed in the Western World since late antiquity. His analysis is based on the perception of an underlying relationship between politics and religious thinking, which largely determines (either consciously or unconsciously) the structure of the contemporary political world as a center of perpetual crisis and decision-making with unknowable results.

The major work in which Agamben carefully presents his deeply disturbing vision is entitled, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life.* The title of this work brings together aspects of experience that are not always thought together or considered to be intertwined. A basic thesis of this work is that no political institution, ancient or modern, has escaped the structure of the sovereign ban, which continues to inform public policy despite the fact that modern politics today assumes a purely secular appearance. In opposition to conservative attempts to ground political legitimacy in religious truths, Agamben seeks the origin of modern political practices in a religious tradition that cannot be justified in absolute terms. His research into anthropology, linguistics and legal theory suggests that ‘sacred man’ has always been defined as a mortal who could be killed but not sacrificed. Sovereignty therefore assumes the form of *power over bare life*, rather than the purely abstract capacity to exercise power within the limits of the law.

Agamben’s conception of sovereign power is thus central to his insight into the relationship between religion and politics. This special insight, which might be related to a suspicion of religious belief, provides the guiding thread that distinguishes Agamben’s analysis from a more conventional sort of Enlightenment-style criticism. The relationship between religion and politics cannot be defended on purely historical grounds, nor can it be explained away through references to secularization or the alleged triumph of neoliberalism. In affirming the persistence of religious attitudes in the most intense forms of secularization, Agamben distances his analytic from all types of sociological positivism that equate the increasing marginalization of religion and the automatic attainment of progress.

Hence, we might be tempted to read Agamben *dialectically,* insofar as his understanding of politics is related to the incursion of religious thinking into the secular realm. But Agamben is not Hegel. A dialectical reading in this case would not involve a teleological movement toward a higher synthesis. When Agamben relates politics and religion, or sovereign power and bare life, he does not open up the possibility of a future unification of opposites that would transcend contemporary antagonism. The concept of sovereign power cannot be understood on its own, but its link to bare life must be related to an unfolding *practice,* rather than to a conceptual goal. What this means is that sovereign power attempts to master external existence through a practice of exclusion, or ban, that cannot assume an ideal meaning. Sovereign power, therefore, never masters bare life but remains forever bound to it, since sovereign practices are inseparable from a certain conception of *the sacred* that supplies politics itself with a recurrent agenda.

We might wonder, however, how Agamben can integrate a volatile notion of ‘sacred man’ into modern political experience, which prides itself on consistently applying a belief in universal rights to the most varied circumstances. Whether in its original constitutional form or as a defense of collective action intended to counter the effects of oppressive rule, the doctrine of human rights seems to guarantee the universality of modern politics. Agamben’s interpretation of the sacred, nonetheless, opens up the space of a continuing historical practice that descends from late Roman times to the present day. This essentially political space remains uninterrupted by the major events of modern times, which rearticulate a constant relationship between sovereign power and bare life. The modern tradition has sought to identify human life with sacred life, but it has only succeeded in continuing the ancient practice of excluding the life that it requires in order to be constituted politically.

The other side of Agamben’s political dyad suggests an indebtedness to two political thinkers who have explored the specifically *modern* significance of bare life under the grip of sovereign power. First, Hannah Arendt’s contribution emerges strongly in Agamben’s conception of how bare life has come to acquire a crucial status in recent political narratives. For Arendt, the originality of modern totalitarianism is intimately related to its capacity to exert control over aspects of existence that previously exceeded the sphere of politics. Nazism as well as Stalinism, while in some respects completely dissimilar, furnish us with examples of ruthlessly organized political regimes that evade all principles of morality and utility in adopting systems of control that eventually become synonymous with the domination of life itself. In truth, under conditions of totalitarian rule, the distinction between public and private is virtually abolished. Arendt strongly emphasizes the novelty of totalitarian regimes in arguing that what often resembles an extreme form of nationalism is impossible to classify in terms of conventional political labels. The dynamic nature of totalitarian regimes demonstrates a relation to life that unfolds without regard to national differences.

It is possible, nonetheless, to interpret Arendt’s analysis of totalitarianism in terms of certain tendencies in public organization that were opened up with the advent of modernity itself. We need only recall Alexis de Tocqueville’s well-known criticisms of both the French Revolution and early American democracy to develop an important precedent for considering how specific forms of social administration become more crucial than overt political change in influencing the character of public life. However, Agamben’s thesis concerning the modern origins of what Arendt has identified with extreme political developments cannot be assimilated to conservative ideologies. Indeed, Michel Foucault, in offering a radical critique of Enlightenment modernity and affirming the priority of practice to any pre-existing theory, is the second political thinker whose work Agamben has sought to include in his historical vision of our common predicament.

Foucault is also concerned with the extension of various forms of social control over the body politic, but his emphasis on practical and institutional factors in assessing the modern crisis is what distinguishes his analysis from more overtly ideological kinds of critique. Foucault’s conception of ”biopolitics” is not only consistent with Arendt’s view of totalitarian deviance, but it also enables Agamben to identify the originality of modern politics *as well as* the inherited interface between sovereign power and bare life.

Hence, Agamben’s political understanding of the modern is both informed by the knowledge that Foucault patiently examines in ”archeological” terms, just as it postulates the long-term complicity between religious attitudes and modern practices. The evidence from history and philology indicates that, in ancient times, the life that is sacred can be killed but not sacrificed. Thus, in a move that is truly Nietzschean, Agamben’s thought becomes ”geneaological” when it traces the origins of modern politics to a practical opposition that grounds it. The opposition between sovereign power and bare life assumes a political form in our secular culture, but the opposition itself derives from the religious rite of excluding ‘sacred man’ from legal jurisdiction. What is exceptional in this world becomes difficult to distinguish from sovereignty itself.

However, the practical relation between sovereign power and bare life becomes fundamental to post-classical and early modern political theory. Agamben contends that the sacred status of the king’s body in medieval political systems had more to do with exemption from law than with his religious authority. The Jacobins argued in the convention of 1792 that the king could be executed without trial, and, in this way, became the ironic heirs to an ancient religious principle. However, the most telling *theoretical* gesture concerning this issue in modern times was that of Thomas Hobbes, who postulated a state of nature as the threshold that constitutes and informs the bare life within it. This bare life is exceptional, but it also provides the only authentic basis for consolidating the ‘space’ of politics.

At the same time, the Hobbesian system of politics does not enable us to resolve a crisis that was religious in origin but more strongly demonstrates how this crisis worked its way into the substance of democratic theory. The threshold that Hobbes adopts as the condition for politics is a zone of indistinction between man and animal, citizen and outlaw, as well as sovereign and bare life. The crisis that is perpetually reenacted on this threshold is the crisis of modern politics. It is also a crisis that is impossible to resolve within the terms that it operates.

Agamben does not restrict the significance of the Hobbesian model to authoritarian or secular regimes that adopt an adversarial relationship to its own outsiders. His analysis is compelling to the precise extent that it applies to modern democracies and the theories upon which they are presumably grounded. The Hobbesian mythologeme that entered into modern democratic theory, whether in the form of an original contact or a convention that marks the passage from the state of nature to political order, has prevented democracy from confronting sovereign power, and also from imagining a politics that does not depend on the agency of the State. The crisis of modern politics is therefore a crisis in democracy that derives (at least in part) from a failure in theory. As long as the state of nature remains the (hidden) precondition for political order, modern democracies are condemned to perpetually consolidate themselves on an exclusionary basis.

It is no accident that, in offering this interpretation of modern democracy, Agamben should frequently have recourse to the writings of Carl Schmitt, Walter Benjamin and Martin Heidegger. All three thinkers are concerned with the quasi-metaphysical relationship between man and something that both exceeds and constitutes humanity. However, Agamben’ rejects Schmitt’s interpretation of Pindar’s ‘Nomos Basileus’ (fragment 169), a poem that attempts to define sovereignty as *name*. In defending Hölderlin’s translation of ‘name’ as ‘law’, Agamben refutes Schmitt’s imputation that the Greek poet sought to ground *nomos* in the sovereign principle. What is stronger than the law in this case is not sovereign power but a knowledge that mediates and cannot be reduced to arbitrary claims. In a similar way, Agamben acknowledges the acuity of Benjamin’s deconstruction of positive law in a discourse that relativizes the legal distinction between constituting and constituted power.[1] However, just as he strongly criticizes Schmitt for perpetuating the legacy of sovereignty, Agamben also argues that the collapse of this political distinction may be dangerously at odds with all forms of politics. Various modern philosophers offer a tentative basis for rethinking the constitutive process in terms of an ontology of potentiality. Agamben suggests that perhaps Heidegger offers the most striking attempt to go beyond previous conceptions of constitution as a relation to sovereign power.

Nonetheless, Agamben’s discussion of all three figures can be considered in terms of a political context that exerts a profound influence on his critical discourse. The basic activity of sovereignty is the production of bare life, which acquires a political meaning in being constantly at the risk of death. If conceived in this way, however, the most extreme instance of sovereignty would not be found in the state of nature but in the modern death camps, where the power over life and death was coordinated with racial policies. From this standpoint, the victims of Nazi rule were murdered, rather than sacrificed, since they perfectly qualify as bare life in relation to the exercise of sovereign power.

Moreover, Agamben’s argument concerning the importance of bare life to political experience is what allows him to call the death camp the ‘name’ of modernity itself.

In this way, Agamben obviously counters the Habermasian hope of rescuing modernity through some rearguard effort of progressive renewal. On the other hand, while his reflections place us in the position of witnesses to a history that should not be repeated, Agamben distances himself from recognizably ”postmodern” approaches to contemporary problems. The modernity that completes itself in the darkest night of Western history is not the ‘end’ that Vattimo has discussed in hermeneutical terms. Furthermore, the zone of indistinction that continues to perform a significant role in political discourse does not have the ethical value that Derrida ascribes to indeterminacy. And yet, in discussing the death camp as a paradigm of the modern, Agamben refers us to how the nation-state enters a lasting crisis when the meaning of *birth* ceases to function as the place of mediation between localization and determinate order. Once the old guarantee of citizenship is transformed into an instance of bare life, the nation-state undergoes a fateful metamorphosis and generates a terrible ‘solution’ that merely testifies to its passage into history.

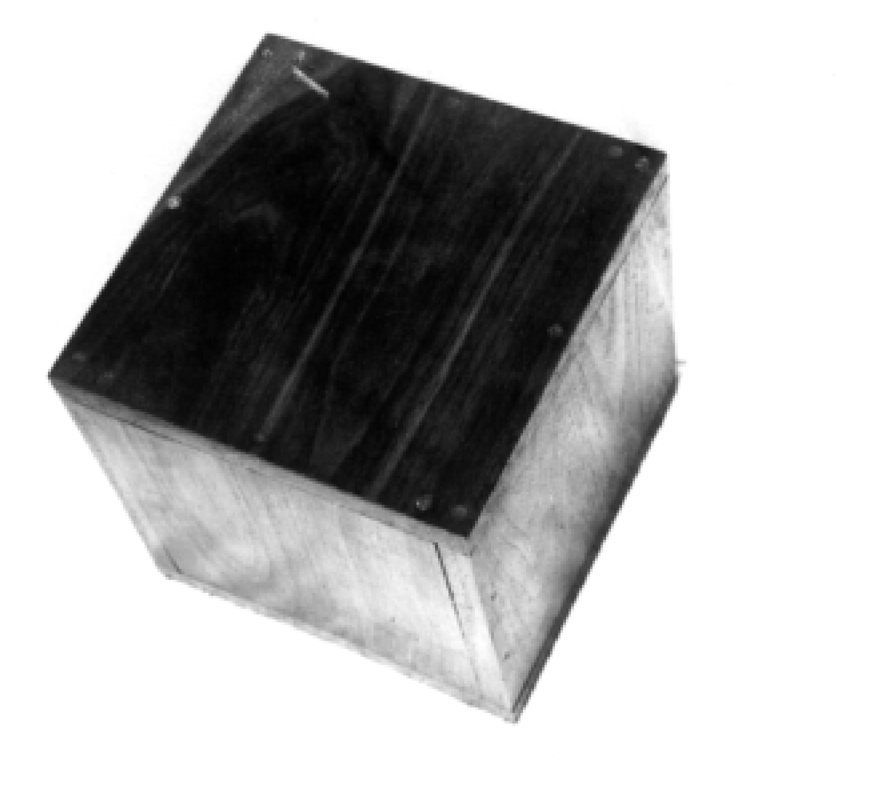
For Agamben, therefore, the death camp represents the disjunction between birth, redefined as bare life, and the nation-state as a declining institution. It is within this setting that modernity begins to draw to a close. From one standpoint, the sovereign power that is responsible for this situation is simply carrying out a practical mandate that predates the advent of the modern in Hobbesian theory and the rise of biopolitics in its most virulent form. The confinement of bare life in the sovereign institution completes a process that has its origin in premodern times. However, Agamben allows us to distinguish the rite of sacralization from the reinscription of this same rite in political agendas. The process of reinscription, rather than the attenuation of an ancient practice, is the token of modernity. This process actuates a break in history that prevents a return to classical politics. Hence, unlike Leo Strauss or Hannah Arendt, Agamben does not envision a recovery of the Greek polis under modern conditions.

Furthermore, since the introduction of bare life into the structure of modern politics presupposes a fracture in the body politic, we cannot be overly reliant on familiar forms of socialist critique in attempting to elucidate the contemporary crisis in the developing world. Agamben has demonstrated that this crisis, which concerns the continual displacement of whole populations and their hypothetical inclusion in vast schemes of economic planing, originated in the modern West and cannot be understood apart from a fundamental rupture in political life itself. This rupture is even reflected in the Marxist conception of ”class conflict,” which cannot be brought to an end until a classless society eliminates all contending ‘peoples’ in constituting an undivided totality. Agamben compares this flawed vision with policies that are intended to save the so-called Third World, but which, in reproducing bare life, emit uncanny reminders of what has already happened in the Western past.

In suggesting a possible resolution to a prolonged crisis that is now co-extensive with the entire world, Agamben emphasizes the need for developing a new politics that would decisively challenge the legacy of ‘sacred man’ as the being who marks the divergence between sovereign power and bare life. This challenge would not reinstate the traditional difference between the living body and the political body, since that difference was historically effaced once and for all in the camps. On the other hand, the political body that survives must be transformed into a form of life that would not simply act out a pre-established relation to sovereign power. Agamben suggests that if bare life were to be rethought as a correlate of pure Being, both politics and metaphysics would approach the conditions of the unthinkable. Perhaps the question that faces our time is not one that revolves around a choice between two kinds of power, but one that would enable us to better understand how bare life can assume a political meaning that does not endanger human life itself.

William D. Melaney is professor in English and Comparative Literature at the American University in Cairo. He recently published *After Ontology: Literary Theory and Modernist Poetics* (2001).

[1] Agamben develops some of these ideas further in his lecture, “State of Emergency,” translated SITE 5, 2003. -eds.



Notes on ”Notes on Sculpture”

By Staffan Lundgren

Robert Morris’s ”Notes on sculpture” have, since their publication in *Artforum* (beginning in 1966) been the object of more or less accurate criticism. Already in the beginning of the 70s, the first and perhaps strongest analysis of Morris was published, Rosalind Krauss’s essay ”Sculpture in the expanded Field.” The fact that these Notes were problematized once more in 1996, in Hal Foster’s thorough analysis of the avantgarde at the end of the millenium, *The Return of the Real*, says something about the central character of Morris’s text. The impact of these analyses indicate their relevance, but at the same time both Foster and Krauss have a tendency to overlook certain basic phenomena that Morris clarifies in his reading of the current state of sculpture, which means that their criticism becomes somewhat shallow. In order to indicate this second dimension in Morris, I will attempt to relate him to Roman Ingarden’s analysis of the aesthetic experience.

In 1969, Ingarden delivers a talk at the University of Amsterdam, adressing the possibility of a new aesthetics on the basis of his phenomenological analyses of aesthetic experience. Aesthetics, he claims, has since its inception oscillated between a subjectivist and an objectivist attitude, and he suggests that an overcoming of this rift becomes possible only through an understanding of the work and as a result of a mutual constitutive process that comprises object and beholder alike. The creative act is not the prerogative of the artist who gives physical shape to the object and the moment of creation is an equally essential moment in the aesthetic experience of the viewing subject.

In ”Some Notes on the Phenomenology of Making” (published in *Artforum* 1970), Morris makes the following introductory remark: ”A variety of structural fixes have been imposed on art – stylistic, historical, social, economic, psychological. Whatever else art is, at a very simple level, it is a way of making.” A clear case of how ”structural fixes have been imposed on art,” and of how they contribute to opening up a gulf between aesthetics and artistic practice, can be found in Hal Foster. He sees Morris’s ”Notes” as merely a statement in the current (and perhaps still ongoing) debate on the relation between sculpture and a type of painting that in its most extreme quest for reification understands pure objecthood as its goal. On the basis of Morris’s assumption of ”a new limit and a new freedom for sculpture,” Foster claims that the paradoxical nature of this statement indicates tensions in the minimalist debate, as well as an instability in the aesthetic categories of the time.

Rosalind Krauss notes this problem already in ”Sculpture in the Expanded Field”: ”No sooner had minimal sculpture appeared on the horizon of the aesthetic experience of the 1960s, than criticism began to construct a paternity for this work”. Even though Krauss retains a distance towards Morris, her description of how minimalism was treated by its early critics is telling. Just as contemporary criticism creates a paternity for Morris’s ”Notes,” Foster’s subsequent analysis will reduce them to an art–historical document expressing a formalist debate with the art criticism of the period. Krauss’s reserved attitude toward Morris comes across in her commentary to two pieces shown at Green Gallery in 1964. She sees them as ”quasi–architectural integers whose status as sculpture reduces almost completely to the simple determination that it is what is in the room that is not really the room,” and claims that sculpture in Morris’s case has become ”pure negativity: the combination of exclusions.” In the negation of classical sculptural values and the removal of the socle, Krauss sees the appearance of a pure negativity, a negativity that constitutes the new limit and the new freedom for sculpture. In a passage she shows how modernist sculpture operates within an addition of ”neither/nor,” which in an intricate way allows us to understand Morris differently.

The basis of Foster’s and Krauss’s critique is Morris’s simultaneous assumption of literality and autonomy in minimalist sculpture. Literalist art is founded on three basic ideas: the *position* of the object in three–dimensional space (”one of the conditions of knowing an object is supplied by the sensing of the gravitational force acting upon it in actual space”); its ideal *size* (”in the perception of relative size, the human body enters into the total continuum of sizes and established itself as a constant on that scale”); and finally, certain *particular conditions* (”The better new work takes relationship out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer’s field of vision”). The object/sculpture/-work always appears in the light of, and comprises, the actual conditions of the specific site and time. The work can no longer be understood as an object that appears in separation from its immediate surrounding by way of a frame or a socle – and it is in this expanded situation that Morris sees ”the new limit and the new freedom.” But the poetic that he proposes has an extremely complex relation to his assumption of an autonomous object: ”the work must be autonomous in the sense of being a self–contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole.” This gestalt is what initiates the aesthetic process: ”only one aspect of the work is

ställer står i en ytterst komplex relation till hans samtidiga antagande om objektets autonomi. "[V]erket måste vara autonomt, i betydelsen av en självtillräcklig enhet, för att en gestalt, en odelbar och oupplöslig enhet ska bildas". Den åberopade gestalten initierar den estetiska processen. "Endast en aspekt av verket är omedelbar: uppfattandet av gestalten". Problemet är att Morris antar att möjligheten till gestaltens framträdande befinner sig utanför verket: "de centrala estetiska termerna [befinner sig] inte inuti detta autonoma objekt, utan de är beroende av det, de utgör fria variabler som erhåller sin bestämning i betraktarens partikulära rum, ljus och fysiska perspektiv". Autonomin kan här, paradoxalt nog, tyckas vara beroende av de bokstavliga förhållanden Morris antar, och objektet självt kan inte förstås som den självtillräckliga enhet, förmögen att ge upphov till den förnimmelse av gestalt, som förutsätts för verkets framträdande. Att här tala om en objektets autonomi tycks inte bara paradoxalt utan direkt motsägelsefullt. Dilemmat med Hal Fosters analys är inte att han inte ser denna motsägelse utan att han gör det i form av en *historisk* motsättning (något som inte minst kommer till uttryck i det tidigare anförda citatet om "spänningar i den minimalistiska diskussionen"). Det är i denna historiserande läsning han missar de grundläggande strukturer som Morris åskådliggör. Ges det då någon möjlighet till ett alternativt angrepp som kan följa de strukturella problemen Morris framställer ända tillbaka till deras ursprung? Ja, men inte utan vissa omvägar.

Den "instabilitet i de estetiska kategorierna" Foster noterar pekar mot ett centralt problem inom estetiken. Alltsedan Kant har den sin grund i subjektets transcendentala konstitution och därmed i förlängningen också i dikotomin subjekt/objekt överhuvud, vilket innebär att de estetiska kategorierna med nödvändighet kommer att framträda som instabila när subjektet omdefinieras och prövas. Den motsägelse som följer av Morris antagande om skulpturens samtidiga bokstavlighet och autonomi vittnar om en djupgående oklarhet vad gäller den estetiska autonomin själv, och gör det på ett sätt som samtidigt inbegriper Rosalinds Krauss' applikation av "varken/eller" som den minimalistiska skulpturens modus operandi.

När Kant i tredje "Kritiken" som de transcendentala betingelserna för smakomdömet antar dess intresselöshet, dess ändamålslösa ändamålsenlighet, dess begreppslöshet och slutligen dess anspråk på allmänt instämmande, ser vi hur de tre första av dessa villkor alla innefattar en begränsning. Det rena smakomdömet är avhängigt en negation av omdömets möjliga praktiska – eller moraliska – intresse, avhängigt en negation av ett möjligt yttre ändamål i syfte att fånga det som behagar för sig, och i den sista av de tre negationerna antar Kant att begreppslösheten syftar till att befria omdömet från dess objekt för att istället ta sin grund i den känsla av lust (eller olust) som föremålet ger upphov till hos subjektet. Anspråket på allmänt instämmande skiljer sig i och med detta på ett väsentligt sätt från de tre övriga villkoren. I stället för att vila på en negation, grundar sig denna betingelse på *förmågan* att fälla ett smakomdöme överhuvudtaget. En förmåga djupt rotad i *sensus communis*, det gemena (gemensamma) sinne som kan karakteriseras som en gåtfull förförståelse som situerar det omdömesfällande subjektet bland andra subjekt, också de potentiella betraktarna av omdömets föremål, vilka tillsammans utgör grunden för den mänskliga tillvaron själv. Smakomdömets dubbla natur av subjektiv och allmänmänsklig kraft, på samma gång rotad i det mest subjektiva och det mest objektiva (i någon mening den ogripbara och inbegripna förståelsen av det omdömesfällande subjektet som bestämt av dess intersubjektivitet) garanterar dess autonomi genom en omformulering av denna till synes motsägelsefulla begivenhet till en *antinomi*. Antinomins upplösning består i antagandet om en motsättningarnas samexistens, ett fortvarande "både/och". På samma sätt som den estetiska autonomin garanteras av en omformulering av motsägelsen till antinomi, kan kanske gestaltens paradoxala autonomi omformuleras från ett varken/eller till ett både/och. Här framträder möjligheten till det varken/eller som Morris' inledande Goethecitat (*"Vad som framträder måste skiljas åt för att framträda."*) implicerar genom autonomins både/och. Framträdandet genom åtskillnad, den rena negativiteten, möjliggörs av den samhörighet som här ger sig tillkänna i termer av både/och. Den nya situation Morris tänker för skulpturen framträder i all sin komplexitet såsom given inom ramen för relationen mellan varken/eller och både/och. Den rena negativitet Krauss tänker sig som konstitutiv för Morris skulptur, vilken kommer till tals i bokstavlighetens negation av klassiska skulpturala värden, är ytterst beroende av den autonomi Morris samtidigt antar. Det är detta strukturella fenomen som inte kommer till uttryck i vare sig Fosters eller Krauss läsning av Morris.

Om det finns en analogi mellan Roman Ingardens analys av den estetiska upplevelsen och Robert Morris poetik för den moderna skulpturen, så består den i den skapande akten. I båda fallen fattas verket som ett resultat av en ömsesidig process som förutsätter en aktivitet av både verk och betraktare. Verket som en förlängning av den kreativa akten framträder för betraktaren först efter en konstitution av objektet som ett estetiskt föremål. Ingarden poängterar att varje intellektuell bedömning av ett konstverk måste föregås av formandet av ett estetiskt föremål, helt enkelt för att det utan detta "skapande" inte ges något verk att bedöma. En process som bestäms av *både* objektets *och* subjektets närvaro i en given situation, såväl som av ett åtskiljande av objektet från dess omedelbara omgivning genom ett varken/eller.

Mot den komplexitet som åtföljer denna alternativa läsning av Morris kan man sätta den tendens till ohämmat kontextualiserande av det enskilda verket som den samtida konstteorin visar tecken på. Den förklaringsmodell som tar utgångspunkt i verkets historiska, ekonomiska, politiska, biografiska och sociala sammanhang kommer i sina mest extrema exempel (det vill säga inget av de här anförda) att förskjuta perspektivet till den grad att den horisont mot vilket det samtida verket framträder inte längre delas av dess uttolkare. Det relevanta i att, som här, försöka aktualisera en till tänkandets bakvatten förpassad filosof i syfte att ge den samtida estetiken kraft att tänka över sin egen utveckling, kan tyckas dubiöst. Att dessutom göra detta i samklang med ett åberopande av den tänkare från Königsberg som förorsakat både konst och estetik sån vånda (och som många anser, skada) är rent av att tangera gränsen för det smakfulla, för det som blivit vår tids *sensus communis*. I en undflyende gest kan kanske detta tilltag urskuldas med följande konstaterande, att en teori som vill förstå konsten måste bejaka både det dubiösa och osmakliga på samma sätt som konsten själv.

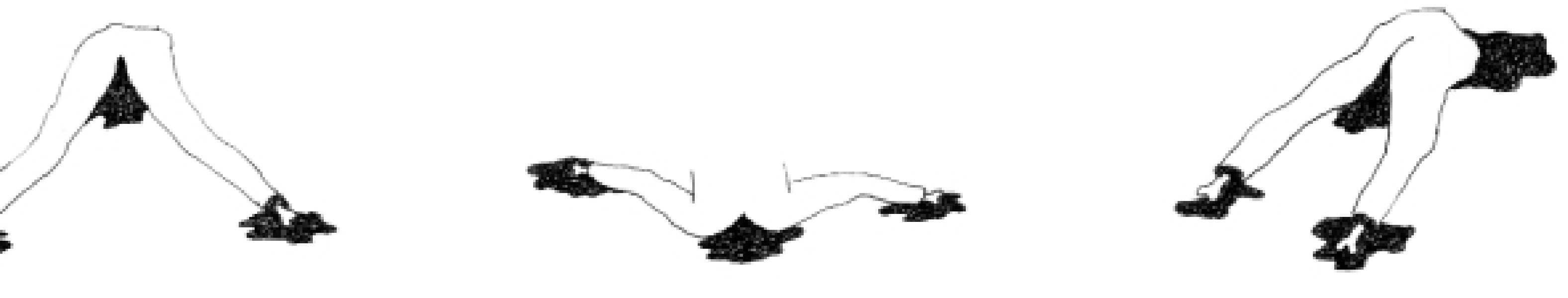
Robert Morris "Anteckningar om skultpturen I-II" finns i sv övers i *Från 60-tal till cyberspace* (Raster, 1997); "Some Notes on the Phenomenology of Making" finns omtryckt i *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (MIT, 1995); Rosalind Krauss "Skulptur i det utvidgade fältet" finns i övers i *Från 60-tal till Cyberspace*; Hal Fosters diskussion av Morris återfinns i *The Return of the Real* (MIT, 1996). Ingardens föredrag finns i *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 33, # 3, våren 1975.

Intervju med Charles Esche

Av Beti Žerovc

BŽ: Curatorrollen, som vi känner den idag, är relativt ung, tjugo, kanske trettio år gammal. Vem känner du dig närmast: den traditionella museiintendenten, konsthandlaren eller kritikern? Som jag ser det tog curatorn något från alla dessa roller.
CE: Jag håller med. Till detta kan vi lägga curatorns historiska roll, som inte bara relaterar till konst. Till exempel är curatorn i skotsk lag en person som ser efter ett barn när dess föräldrar inte längre är i livet. Han (eller hon) är ansvarig för barnets omhändertagande, vilket kan vara ganska intressant satt i relation till utbytet mellan curatorn och konstnären. Curatorn är också någon som vårdar en samling. Så curatorn har existerat sedan sjuttonhundratalet, antagligen ända sedan de första kuriosakabinetten. Denna typ av curator har redan en lång historia, och till denna tillkom för ungefär tjugo år sedan den nya innebörden av curator som utställningsmakare, *Ausstellungsmacher*. Det senare är verkligen ett helt annat begrepp som har tillfogats; det finns mycket litet gemensamt mellan betydelsen av att vårda en samling eller ett barn och den samtida innebörden av curator. Man kan tycka att vi borde hitta ett annat ord eftersom jag inte är säker på att den historiska kopplingen är speciellt användbar. Själv blev jag intresserad av curatering på grund av mitt intresse för konst men jag är utan formell utbildning och ser inte mig själv som konstnär. Jag tänker inte speciellt mycket på ordets innebörd och ofta använder jag det inte om mig själv på grund av att jag lika gärna kan kallas författare (officiellt är jag redaktör), direktör och forskare inför mina olika arbetsgivare. Jag har sällan titeln curator men självklart blir jag alltid kallad det. I termer av mitt faktiska arbete underlättar jag ibland en konstnärs arbete, ibland upplever jag att jag arbetar parallellt med konstnären (som när vi diskuterar ett projekt från början och jag ser ett faktiskt utbyte av idéer), ibland gör jag utställningar men på senare tid har jag mest varit intresserad av att utveckla idén om institutionen i sig istället för enbart dess utställningsprogram. Som curator känns det ofta som att man måste väja för varje form av kreativt engagemang men jag tror att vi måste vara öppna för att kreativitet är en del av den nya betydelsen av begreppet curator. Anledningen till att vi väjer för detta är antagligen arvet efter den historiska användningen av curator. Nu är vi inbegripna i produktionen och skapandet av kontexter och möjligheter som alla har ett kreativt element. Själv är jag mest intresserad av konst i betydelsen av ett verktyg – ett verktyg att föreställa sig världen annorlunda med. Jag är inte intresserad av estetiska värden för deras egen skull och är framförallt inte intresserad av konst för konstens skull. Snarare hur konsten engagerar och förändrar villkor runt sig själv och hur den påverkar fantasin. Begränsningarna i min syn på curatorns möjligheter dikteras av denna personliga och politiska agenda.
BŽ: Du pratar om början till ditt arbete som curator som om det uppstått ur intet, att du bara tyckte om konst och så vidare. Men finns det personer som du kan kalla föregångare eller några speciella händelser som inspirerat dig?
CE: Ja, det finns sådana personer men de är mestadels konstnärer. Anledningen till att jag intresserade mig för konst var en konstnär som heter Stephen Willats som sedan 60–talet har arbetat med vad vi nu kallar sociala projekt. Vad det gäller föregångare tror jag att jag måste vara ganska personlig och säga att anledningen till att jag blev intresserad av konst kom av min desillusionerade syn på politik. I tjugoårsåldern var jag medlem av brittiska Labour och var väldigt aktiv i vad som då kallades vänstern. Stegvis blev jag, mycket på grund av den stora gruvarbetarstrejken 1984–85, extremt desillusionerad över politikens möjligheter – dess möjlighet att påverka folks fantasi, att påverka förändringar i tanke och handling, att ompröva globalisering, orättvisa, frigörelse, allt som befinner sig bortom hoppet om en revolution. Det var som om möjligheterna försvann, speciellt i Storbritannien (mina idéer var fortfarande grundade i en nationell förståelse). Jag såg i konsten, genom någon som Stephen Willats, ett sätt att hantera några av de frågor jag ville ställa inom den politiska sfären men inte kunde. Min resa består i att ha försökt förändra världen genom politik till att bli intresserad av konst.
BŽ: Men varför kunde du inte ställa samma frågor i den politiska sfären?
CE: På grund av att saker inom vänstern verkade gjutna i ideologisk sten och ingen reflekterade över relationen mellan ideologi och observerbara fakta. Till exempel var ingen beredd att ifrågasätta Marxismen, eller huruvida Trotskij hade rätt eller inte – man accepterade, eller ställdes utanför. Ingen var beredd att använda politik, vilket fortfarande gäller, på ett fantasifullt eller spekulativt sätt. Jag ska berätta ett exempel: mellan 1980–81 var vi väldigt engagerade i att på något sätt försöka stödja *Solidaritet,* många var dock bekymrade över att motsätta sig ett "socialistiskt" styre. Senare, 1984, när gruvarbetarstrejken pågick, reste vi till hamnen i Hull i östra England där vi försökte hindra importen av polskt kol, uppgrävd av samma gruvarbetare som tre år tidigare hade ockuperat gruvorna för att försvara *Solidaritet*. Trots detta diskuterade ingen ironin i vår protest och förhållandet mellan vad vi gjorde 1981 och 1984. Till slut verkade det som om vi slogs mot alla som motsatte sig den brittiska arbetarklassens egenintresse, en hållning jag inte såg någon som helst framtid i på grund av att idén om en klass eller nations egenintresse inte betydde något längre. Ingen diskuterade möjligheten till ett genomtänkt svar på globaliseringen, till komplexiteten hos samhället och vad detta kunde betyda, inte ens en ny International, ingenting. Det verkade som allt globalt ekonomiskt eller estetiskt ifrågasättande var något ont, en väldigt naiv och defaitistisk inställning. Vänstern var skärrad på grund av den koherenta klasstrukturens försvinnande, och höll sig fast vid spillrorna av den. Alla runt omkring intog en försvarsposition i syfte att försvara de rättigheter som hade vunnits på femtio- och sextiotalen, men som inte längre betydde särskilt mycket. Det fanns ingen mekanism som kunde bidra till en föreställning om hur globala relationer kunde omförhandlas, eller hur Reaganismen och Thatcherismen kunde vändas mot sig själv genom att byta vision om världen. Nej, framtiden var låst, vi befann oss i oändlig opposition till "revolutionen", vi var nästan lyckliga i vår defaitism och brist på ansvar för en verklig förändring. Så det var (och är) inte möjligt med en fantasifull spekulation inom politiken. Men detta är den enda räddning vi har, att faktiskt tänka världen annorlunda. Vi måste börja från början och försöka skapa alternativa idéer om hur vi vill organisera oss själva som samhälle. Annars har vi bara den fria marknadens demokratisk-kapitalistiska modell att tillgå. För mig tycks det som att konsten kan vara den terräng inom vilket detta kan ske. Sen åttiotalet är jag till och med mer övertygad att det inte kommer att hända inom traditionell partipolitik, och andra områden – filosofi, vetenskap, ekonomi – är ofta så noggrant specialiserade att de hindrar sig själva från att fälla meningsfulla uttalanden. Men det är en annan historia …
BŽ: Varsågod och fortsätt.
CE: Som jag ser det har konst en möjlighet. Möjlighet är ett väldigt viktig ord för mig, för jag tror att det är vad vi måste försöka uppnå, att skapa möjligheter. Ernst Bloch sa att det finns intressen som försöker begränsa möjligheterna – så möjlighet är en väldigt politisk term. Möjlighet att förändra, möjlighet att fantisera, möjlighet att spekulera, möjlighet att tänka saker annorlunda, allt är väldigt viktigt. Om vi ser konst som något allmänt, ett fält som kan innefatta olika discipliner, sammanföra dem, kanske också missförstå och missbruka dem, men skapa något annat genom detta kombinerande som talar till ett allmänt intresse så tror jag att konstens position är unik i dess möjlighet att påverka frågor om det gemensamma eller samhället, och att den är ett verkligt redskap att använda, tänkt på detta sätt. Och det är just det som gör mig upprymd. Självklart finns det andra aspekter inom konstens fält som jag har väldigt lite intresse för, saker som har att göra med kommersialism, galleristrukturer, eller det sätt på vilket konst bekräftar ett tillstånd av *status quo* eller hur den förhåller sig till mode. Men det är okej, jag varken gillar eller ogillar dessa frågor, de intresserar mig helt enkelt inte. Konstens verkliga möjlighet är att vara en spekulativ terräng inom vilken man kan föreställa sig världen annorlunda, och att närma sig andra discipliner – oavsett om det är filosofi, fysik eller fotboll – för att diskutera våra villkor och hur de kan revideras.
BŽ: Allt detta beaktat, exakt vad skulle vara curatorns uppgift?
CE: Curatorns uppgift är att kultivera möjlighetens terräng, att se efter den, att skapa institutioner eller strukturer inom vilka en sådan spekulation kan ske. Att utveckla ett område för denna spekulation, självfallet inom ramen för kapitalismen, men skyddat från dess destruktiva, hånfulla krafter.
BŽ: Jag läste någonstans hur du förklarade att curatorn är expert på, har en verklig kunskap om, konst. Jag är mycket intresserad av vad den kunskapen skulle vara.
CE: Vet du, på en nivå är det en mycket basal kunskap om olika praktiker runt om i världen. Vad jag menar är att curatorer får lön för att veta, förväntas veta, vad om händer vid ett speciellt tillfälle eller på en speciell plats. Så deras kunskapsbas och förståelse av vad som är på gång borde vara mycket vidare jämfört med den som inte spenderar så mycket tid inom konstens fält.
BŽ: Så någon med mer kunskap är en bättre curator?
CE: Jag förstår vad du menar… Men nej, för att det handlar om att tillämpa kunskapen. Hur du tillämpar den beror på det unika ställningstagande man tar som curator. Varje curator har en unik ståndpunkt och ett unikt intresse. Jag har försökt att peka mot detta i min egen resa från politik till konst. Om du frågar en annan curator, får du en annan ståndpunkt och så vidare. Skulle jag tro.
BŽ: Så hur kan en curator bli bedömd överhuvudtaget?
CE: I förhållande till andra curatorer och till vissa termer som jag skulle använda som möjlighet, men också i förhållande till begrepp hämtade från Derrida och Klossowski som gästfrihet, universalism och kanske också elasticitet. Om en curator vill göra en utställning skulle möjliga frågor kunna vara: Skapar detta en möjlighet för just det tillfället, den platsen och för konstnärerna? Fungerar det på ett sådant sätt inför en publik att det är mottagligt, att det väcker någon form av engagemang? Fungerar det i relation till en social situation, som är i ständig förändring, eller är det statiskt? Talar det om breda sociala frågor eller bara konstens egna? Sådana är de typer av frågor du kan ta med till en utställning gjord av en curator. Jag menar, det finns alla möjliga sätt att döma, men dessa är de kriterier jag skulle vilja använda.
BŽ: Innebär det att du ser curatorn som en oberoende upphovsman?
CE: Jag ser rollen mer som en förmedlare eller någon som underlättar ett arbete än som en upphovsman. Självklart har man en egen idé, jag tror inte vi skall förneka det faktum att en curator har en roll, men rollen är att välja. Välja de konstnärer eller projekt som du finner tilltalande, intressanta, som tillfredställer de kriterier du har för att sen underlätta för dem och förmedla dem till en publik. Det är därför frågorna måste handla om kontexten såväl som det precisa innehållet.
BŽ: Du talar ofta om din vänskap med konstnärer, det faktum att du arbetar mycket nära och tillsammans med dem, hur viktigt det är…
CE: Ja, det är viktigt, nödvändigt.
BŽ: Men det påverkar säkert dina val och ditt urval i hög utsträckning?
CE: Absolut, jag förnekar det inte en sekund. Men varför skulle man vilja ha några objektiva kriterier utöver dem jag står för? Jag menar, om du bjuder in mig som curator att göra ett projekt tar jag med de människor jag känner, älskar, tror och litar på. Detta val är baserat på tidigare erfarenheter, så kretsen växer ständigt, jag är inte oberoende av dessa människor och jag tror inte att jag behöver vara nervös för att jag inte är det. Jag har egen ståndpunkt. Om du vill ha en byggnad av Rem Koolhaas, ber du Rem Koolhaas, vill du ha en byggnad av Frank O. Gehry, ber du Gehry. Du vet att de har ett speciellt uttryck.
BŽ: Ja, men du kan fortfarande fråga Koolhaas varför han skapar ett visst hus, varför han gör på det eller det sättet etc. På samma sätt frågar jag dig. För dig tycks vänskap och konstnärlig kvalitet sammanfalla?
CE: Inte alltid, det beror på. När man upptäcker vissa situationer genom forskning eller resande, genom att träffa människor eller titta på arbeten som attraherar en, så dras man till dem på grund av de kriterier jag redan nämnt, men också på grund av överraskning och innovation, av saker man inte kan förutsäga. Jag ser något och tänker; "Wow! Det här är fantastiskt!". Antagligen är det förbundet med en speciell social, politisk eller ekonomisk fråga som jag är intresserad av och som jag ser hur en konstnär utforskar på ett sätt som jag aldrig tänkt på. Då är mitt arbete att lära känna konstnären, inte att säga "Wow, det är fantastiskt, låt oss köpa verket". Självklart säger jag kanske det, men gör jag det vill jag också veta vem jag har att göra med. Vänskapen, det politiska i vänskapen, kommer av det verk jag ser och det arbete som intresserar mig. I den meningen är inte vänskapen en blind känslomässig reaktion utan grundad i mina intressen.
BŽ: Ser du några problem i att se det på det här sättet? Till exempel har Viktor Misiano precis som du vissa speciella, och på ett sätt väldigt lika, idéer om vänskap. Men i och med att han är den starkaste, och om vi accentuerar det lite, enda ryske curator som faktiskt arbetar utanför Ryssland innebär det att…
CE: …du måste vara vän med Viktor för att nå ut.
BŽ: Hur kan man komma till rätta med det här?
CE: Jag tror situationen är annorlunda i Västeuropa på grund av det här är mer pluralistiskt, det finns andra personer man kan arbeta med. Svagheten består i att det bara är ett litet antal människor som ställer den här typen av frågor. Vad vi behöver är fler människor som fäller den här typen av omdömen och därtill mer genomskinlighet och ärlighet om hur det faktiskt fungerar.
BŽ: Låt oss säga att jag är en bra konstnär på besök från Slovenien som du är intresserad av men som nu gör dig nervös genom att ställa de här frågorna. Vad skulle det innebära? Att jag inte passar in i din utställning? Om jag inte kommer överens med dig, påverkar det på något sätt din uppfattning om kvalitén på mitt arbete?
CE: Jag finner situationen intressant för den får mig att tänka. Jag tycker om det och det är mer troligt att jag vill se ditt arbete. Men jag är inte säker att det spelar någon roll. Min erfarenhet av att arbeta på mindre orter som Glasgow och Malmö är att omständigheterna på sådana platser (också i Ljubljana) kräver att de blir självförsörjande genom att utveckla en stödjande lokal gemenskap, en kritisk massa av modesta institutioner och ett gott självförtroende. Det är den energin som någon som kommer utifrån kan se och bli attraherad av. Saken ligger i dina händer också, vänta inte bara på de internationella curatorernas välsignelse. I Gwangju, försökte vi spegla detta genom att bjuda in 26 små grupp– och konstnärsdrivna rum att företräda sig själva.
BŽ: Du arbetar på ett museum. Jag läste någonstans att du förklarade, innan du började, att du skulle försöka göra det existerande utställningsprogrammet till något mer mångsidigt, så att det skulle få en mer skapande roll. Hur långt har du kommit med det arbetet?
CE: Det första jag gjorde var helt enkelt att dela upp den traditionella visningshallen i flera rum med olika funktioner. Vi använde de tre våningarna olika och en trappa upp har vi gjort två ateljéer som är semiprivata/semioffentliga. De konstnärer som verkar där behöver inte nödvändigtvis visas på en utställning, men en anmodan till dem är att vara närvarande i huset. Att träffa våra besökare. Där installerade vi också ett projektrum, vilket är en ganska tråkig idé som vi gjorde för att vi inte kom på något annat. Nu driver vi en kurs tillsammans med Konsthögskolan i Malmö som har åtta studenter, fyra konstnärer och fyra som definierar sig som något annat, curators eller kritiker, någon har en bakgrund i sociologi. På mellanvåningen finns utställningshallen där vi försöker använda utställningens språk så intressant och effektivt som möjligt. Under april kommer vi att använda den som filmstudio och bara emellanåt öppna det för publiken. Vårt tekniska team kommer att användas för att bygga kulisser eller skapa konstruktioner som är nödvändiga för filmen. På undervåningen leker vi med tanken på ett arkiv, ett Rooseumarkiv där folk kan se vad vi gjort hittills, och ett framtidsarkiv där vi kommer be konstnärer som vi arbetar med att ge oss en lista på tio böcker, Cds eller videos som på något sätt är inspirerande, har influerat eller är viktiga för dem. Det bygger upp ett väldigt eklektiskt och udda bibliotek i vilket man kan lära känna de konstnärer vi arbetar med på olika sätt efter som man kanske kan hitta grunden till deras idéer och vad utgångspunkterna för deras verk är, oavsett om dessa är klassiker som Hardts och Negris *Empire* eller en *Mad Max*-film. Dessutom har vi en minibiograf/diskussionsrum där vi har ett program för video, klubbkvällar och samtal. Så från att ha varit ett stort utställningsrum är det nu fyra eller fem olika rum för olika typer av aktiviteter. Rummen i sig är alltid föremål för ifrågasättande. Så blir utställningsrummet nu filmstudio, och projektrummet, som inte var speciellt bra, stängs ner.
BŽ: Jag tror att det är en trend att göra saker på ett multifunktionellt, laboratorieliknande sätt. Finns det något framgångsrikt museum eller galleri som du kan nämna som arbetar på det viset?
CE: Hmmm…
BŽ: Jag har på senare tid varit på några ställen som har en sån infallsvinkel – som Palais de Tokyo – och jag upplevde dem inte speciellt inspirerande.
CE: Jag hoppas verkligen att vi inte är som *Palais de Tokyo*. Inte för att jag vill vara kritisk men jag tror att det är väldigt olika att arbeta i en liten stad med en relativt liten publik och att göra något i Paris. Du måste ta med kontexten i beräkningen för om du inte gör det missar du halva anledningen till att vi gör det vi gör.
BŽ: Ibland är ställen som försöker vara väldigt öppna samtidigt väldigt slutna, kanske för att de är för koncentrerade på de fåtal personer de arbetar med. När man besöker sådana ställen är det som…
CE: Man känner sig utestängd. Jag förstår det. Jag tror verkligen på det jag gör men är också självkritisk. Jag vill inte automatiskt försvara Rooseum, för det är en rimlig fråga. Men jag kommer svara dig genom ett retoriskt språk, via en definition av termer, för jag tror att våra projekt, som Superflex, är goda exempel på det här. En term som jag använde tidigare är gästfrihet, och det är något som jag försöker integrera i institutionen. I grund och botten är gästfrihet, åtminstone i Derridas mening, att säga "Ja". Det är att säga "Ja" till den andre, till besökaren, till den oväntade gästen, levande eller död, grönsak eller mineral, Gud eller människa. Derrida säger att det handlar om att försöka säga "Ja", ett försök att lära, att disciplinera dig att säga "Ja" till de krav som ställs. Nu tror jag att gästfrihet på en nivå är en väldigt pragmatisk aspekt av välkomnande. Så om du skulle komma till Rooseum hoppas jag att vad som skulle hända är att du skulle känna dig välkommen på ett sätt som du inte känt på andra ställen… Med andra ord; någon skulle faktiskt komma och prata med dig. På en annan nivå betyder gästfrihet att vara lyhörd för dina intressen, en förändring till att rymma gästens behov till den grad att detta ger upp anspråk på ägande – och upphovsmannaskap. Hur detta fungerar i praktiken är under utformning, men vi har ett program som kallas Öppet Forum som bjuder in folk från Malmö till att föreslå och sen utföra deras egna projekt. Det går långsamt men börjar fungera.
BŽ: Men Palais de Tokyo lovar också att någon som du kan prata med kommer att vara där för dig.
CE: Men inget händer.
BŽ: Varför är det så?
CE: Om du har den mängden besökare är det kanske svårt att handskas med detta på en sådan nivå.
BŽ: Men det betyder att vi står inför en modell, som genom att försöka vara något, blir till dess motsats.
CE: Jag håller verkligen med dig och funderar över dessa problem. Men försöken är uppriktiga. Jag menar, vi kanske misslyckas, och jag förstår det, och vi måste vara självkritiska men jag tror att försöket att vara gästfria är ett som är värt att göra. Försöket att, som *Palais de Tokyo* gör, skapa en institution som har en annan uppfattning om den tid man lägger ner som besökare, en annan uppfattning om hur man arbetar tillsammans med konstnärerna, en annan uppfattning om möjligheterna med möten, inget är fel i detta. Kanske kan utförandet kritiseras men den fundamentala hållningen är i grund och botten rätt. Jag vill helst inte kritisera *Palais de Tokyo*, men tror, på något konstigt sätt, att vi har ett övertag i att vi är provinsiella. Vi kan ha en mer intim relation till vår publik på grund av att vi inte är en turiststad.
BŽ: Innan du började på institutionen verkade du väldigt stolt över det faktum att du var en oberoende curator och du pratade om det vid ett flertal tillfällen. Så jag skulle vilja veta: Varför återvände du dit?
CE: Jag gjorde ett medvetet val i att återvända för jag ville inte längre vara en oberoende curator. Vad du kan ha läst var absolut sant då, men jag tror inte jag alltid behöver vara konsekvent. Tiden går och jag lär mig mer om hur jag ska uppnå saker.
BŽ: Vilka var de huvudsakliga skälen till att återvända till en institution?
CE: Väldigt exakt: som oberoende curator verksam inom en institution har man väldigt små möjligheter att förändra de grundläggande strukturer med vilka institutionen drivs. Till en viss grad är man en dekoration utöver dem. Man är inbjuden att göra din sak, oavsett om det är på Gwangjubiennalen eller Tate, man är inbjuden att göra det som får dig att vara intressant och sen lämnar man institutionen och den är helt orubbad. Vad jag blev intresserad av är inte vem man bjuder in, det är inte en fråga om den eller den konstnären, utan istället om hur inbjudan görs, på vilket sätt man för en dialog och hur man skapar en möjlighet för en konstnär eller besökare. Och det var omöjligt att göra som oberoende curator, för man flyttade bara från plats till plats med en grupp konstnärer men man kunde aldrig gå speciellt mycket längre – allt man kunde göra är att ta dem till en ny plats. Nu gjorde jag inte det speciellt mycket men tillräckligt för att förstå att det inte var mitt huvudsakliga intresse. Faktiskt tror jag i och med Rooseum att detta intresse blir mer strukturellt, riktat mot "hur" du bjuder in, vilken som är inbjudans natur, snarare än inbjudan själv.
BŽ: När jag pratade med Pierre Restany sa han att han ser curatorn som en kompromissernas mästare.
CE: Jag förstår det för man umgås med en massa praktiska problem. Den politiska utgångspunkt jag haft tidigare, och fortfarande har, gör mig vaksam på kompromisser men, som jag sa, finns det ingen bekväm utanförposition längre. Man måste skita ner sina händer för att uppnå något man vill få gjort och det innebär kompromisser.
BŽ: Ser du dig själv som en kompromissernas mästare?
CE: Inte som en mästare, jag ser mig som tvingad till kompromisser.
BŽ: Är det annorlunda?
CE: Jag ser kompromisserna som ett nödvändigt ont och mig som ett offer för dem.
BŽ: I samtida teori talar folk som Christopher Lash, Robert Kurz och Slavoj Žižek om vår tid som en tid av "självíscensatt kritik", som inte är en riktig kritik utan mer ett förhållningsätt, ett sätt att bli sedd av andra? Tror du curatorer använder sig av ett sånt iscensättande och i så fall varför?
CE: Låt mig fundera över det, för det är komplicerat. Om det inte finns någon objektivt giltig position från vilken man kan fälla kritiska omdömen (socialistiska analyser eller vadsomhelst) så är kritiken i någon grad konstruerad. Konstvärlden är ofta självbekräftande, med samlare som sitter i styrelsen för institutioner, institutioner som stödjer gallerier och konstnärsprojekt som sen måste lyckas och så vidare. Men frågan är om bristen på externa kriterier gör verksamheten irrelevant? Kan vi använda en självkonstruerad kritik eller bekräftar detta bara *status quo*? Mitt svar är att det faktiskt inte bara bekräftar ett dödläge utan också öppnar upp nya tankebanor som kanske skapar ett genombrott till ett annat sätt att föreställa sig världen. På ett sätt leder detta tillbaka till början.
BŽ: Hur ser du din position i relation till de samlare och den kommersialism du nämnde? Ser du i dessa något som liknar din vänskapspolitik, som skulle kunna vara problematisk på ett liknande sätt?
CE: Jag håller med om att det är problematiskt. Men själv känner jag mig inte speciellt besläktad med samlare. Jag tror det är en socialt demokratisk position att jobba på en institution med offentliga medel där vi måste rättfärdiga varför vi får dessa. Arbetet består inte i att smickra styrelsemedlemmars samlingar eller stärka värdet hos en konstnär. Ett

Lars Siltberg
***Utan titel,* 2003**



Lars Siltberg
***Utan titel,* 2003**

immediate; the apprehension of the gestalt." The problem is that Morris supposes that the condition for the appearing of the gestalt lies outside of the work. "The major aesthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator." Autonomy may here, paradoxically enough, seem to be dependent on the *literal* conditions assumed by Morris, and the object itself can no longer be read as a self–contained entity capable of causing the gestalt perception required for the appearing of the work. To speak of the object's autonomy thus seems not only paradoxical, but directly contradictory. The dilemma in Foster's analysis is not that he does not see this contradiction, but that he sees it as historical (as becomes obvious in the passage, cited above on "tensions in the minimalist debate"). This historicizing reading remains oblivious to the fundamental structures that Morris reveals. Is there, then, a different way to follow the structural problems presented by Morris all the way back to their origin? Yes, but not without certain detours.

The "instability of aesthetic categories" noted by Foster points to a central problem in aesthetics. Ever since Kant, aesthetics has been founded on the transcendental constitution of the subject, and thus also on the dichotomy between subject and object in general – which means that these aesthetic categories must come to appear as unstable whenever the subject is tested and redefined. The contradiction derived from Morris's assumption of a simultaneous literality and autonomy of sculpture testifies to a profound obscurity in the concept of aesthetic autonomy itself, and it does so in a way that includes both Rosalind Krauss's application of "neither/nor" as well as the modus operandi of minimalist sculpture.

When Kant in the third *Critique,* as the transcendental conditions for the judgement of taste cites its disinterestedness, its finality without an end, its non–conceptuality, and finally its claim to general consent, we can note that the first three conditions involve a limitation. The pure judgement of taste is dependent on a negation of any possible practical or moral interest, on a negation of possible external ends, with a view of grasping that which pleases in itself, and finally, as the last of the three negations, Kant assumes that non–conceptuality seeks to free the judgement from the object, in order to ground it in the feeling of pleasure (or pain) that the object gives rise to in the subject. The claim to general consent is thus essentially different from the preceding three conditions. It does not rest on a negation, but is instead founded on the power of making judgements in general – a power deeply seated in the sensus communis, the common sense that we can understand as an enigmatic pre–comprehension situating the judging subject among other subjects, and also among those potential viewers of the object of the judgement that together make up the foundation of existence itself.

The double nature of the judgement of taste, as both a subjective and a universal human power, rooted in what is most subjective and yet most objective (in some sense the ungraspable and still presupposed comprehension of the judging subject as determined by its intersubjectivity), guarantees its autonomy by reformulating this apparent contradiction to an antinomy. The resolution of the antinomy consists in the assumption of a co–existence of contradictions, a persistent "both/-and." Just as aesthetic autonomy is upheld by the recasting of the contradiction as an antinomy, the paradoxical autonomy of the gestalt may be transposed from a neither/nor to a both/and. Here we see the possibility of the neither/nor that is suggested in Morris's introductory quote from Goethe ("What comes into appearance must segregate in order to appear"). Appearing through separation, pure negativity is rendered possibly by the belonging-together announced in terms of both/and. The new situation for sculpture envisioned by Morris appears in all its complexity if seen in the framework of the relation between neither/nor and both/and. The pure negativity assumed by Krauss as constitutive for Morris's sculpture, and which comes across in the negation of classical sculptural values performed by literalist art, finally depends on the autonomy that Morris presupposes. This phenomenon is not given due attention in the readings by Krauss and Foster.

If there is an analogy between Roman Ingarden's analys of aesthetic experience and Robert Morris's modern sculptural poetic, then it resides in the creative act. Both of them see the work as a result of a mutual process that presupposes activity in both the work and the viewer. The work only appears as a prolongation of the creative act for the viewer after the object has been constituted as an aesthetic object. Ingarden emphasizes that every intellectual judgement of a work presupposes the formation of an aesthetic object, quite simply because without such a creation, there is no work to judge. This is a process determined by the presence of both the object and the subject in a given situation, as well as the separation of the object from its immediate surrounding by a neither/nor.

We could pit the complexity stemming from this alternative reading of Morris against the tendency towards unbridled contextualization that contemporary art theory often engages in. The interpretative act that starts out from the historical, economical, political, biographical and social context, will in its most extreme cases (which, it should be added, do not include any of the above two) displace the perspective to such an extent that the horizon against which contemporary works are read is no longer shared by its creators. The attempt to resuscitate a philosopher relegated to the backwater of thought, and to reinstore the power of aesthetics to reflect its own development, may seem dubious. And to do this while appealing to the thinker from Königsberg who has given art and aesthetics such headaches (and even caused severe damage, some say) may even approach the limits of what seems tasteful, to the limits of that which has become our sensus communis. But this undertaking could perhaps, in a somewhat evasive gesture, be justified with the remark that a theory which seeks to understand art must affirm the tasteless and the dubious, just as art itself.

"Notes on Sculpture I–II" and "Some Notes on the Phenomenology of Making" are reprinted in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (MIT, 1995); "Sculpture in the expanded Field" is included in Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant–Garde and Other Modernist Myths* (MIT, 1985); Hal Foster's discussion of Morris can be found in *The Return of the Real* (MIT, 1996). Ingarden's lecture is published in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 33, # 3, Spring 1975.

Interview with Charles Esche

By Beti Žerovc

BŽ: The notion of the curator, as we understand it today, is something that is relatively new: twenty, maybe thirty years old. To whom do you feel closer: to the traditional curator in a museum, to the private dealer, or to a critic? In my opinion the curator somehow developed, or took something, from all of these positions.
CE: Yeah, I think so. There is also the historical meaning of 'curator,' which is related not only to art. For instance, in Scottish law, a 'curator' is actually a person who looks after a child when his parents are no longer alive. They have responsibility for the care of a child, which could be quite interesting in relation to the artist-curator exchange. 'Curator' in its real meaning is also somebody who cares for a collection. So, curators have existed since the eighteenth century, probably since the beginning of the cabinet of curiosities. There's a long history of that kind of curator and then there's the new meaning of 'curator' as exhibition maker, *Ausstellungsmacher* or whatever, which comes in around twenty years ago. The latter is really a completely different concept to which the same word has been attached; there is very little relationship between this notion of caring for a collection or a child or whatever and the contemporary meaning of the curator. So you could say we should actually find another word, because I am not sure that that historical connection is very useful.

What I can say is that I became involved in curating because I got interested in art but was not trained and do not think of myself as an artist. I fell into curating because that was what you could do in order to be involved with art and not be an artist. So in some ways, I don't think very much about what the word means and I often don't use it about myself because I could also be called a writer and officially I'm an editor, director and research fellow to my various employers. I actually rarely have the title curator, but of course I'm always called it. In terms of my actual work: sometimes I'm more a facilitator of an artist 's project; sometimes I feel I'm working in parallel with an artist, where we are discussing the project from the start and I can see a real exchange of ideas; sometimes I make exhibitions and recently I've been most concerned with developing the idea of the art institution itself –rather than just its exhibition program. Often, as a curator you feel like you have to back away from any kind of creative involvement, but I think we should admit to a real creativity implicit in this new term, "curator." Probably the reason we back away from it is because of the legacy of the historical use of the concept that pre-existed our activities. Now we're actually involved in production and the creation of contexts and opportunities, all of which have a creative element. And speaking personally, I'm most interested in art in the sense of a tool – a tool to imagine the world otherwise. I'm not so interested in aesthetic values for themselves, and I'm certainly not interested in art for art's sake. It's more how art engages and changes conditions around itself, how it operates on the imagination. So the limitations of my understanding of the possibilities of the curator are dictated by that personal and political agenda.
BŽ: You were talking about the beginnings of your curatorial work as if you emerged from some point of nothing; that you simply liked art and so on. But are there any people that you could call forerunners, or are there special events, that inspired you?
CE: Yes, there are such people, but they're mostly artists. Well, I mean the reason I got into art was an artist named Stephen Willats who was working on what we could now call social projects from the 1960's onwards. In terms of forerunners, I think I have to be quite personal and say the reason I got interested in art is through my disillusionment with politics. In my twenties, early twenties at least, I was a member of the British Labour Party and very active in what was then called the Left. And gradually, particularly with the experience of the big miners' strike in '84-85, I became extremely disillusioned with the possibilities of politics – its possibility to affect people's imagination, to effect changes in thinking and acting, to rethink globalization, injustice, emancipation, almost anything beyond the hope for the revolution or everyday management. It seemed to me that the options were being closed down (particularly in Britain because at that time my thoughts were still based very much on some kind of national understanding). I saw in art, through somebody like Stephen Willats, a way of dealing with some of the questions I felt I wanted to ask in the political sphere, but couldn't. And so my journey was from trying to change the world through politics to becoming interested in art.
BŽ: But why couldn't you pose those questions in the political sphere?
CE: Because things on the Left seemed already cast in an ideological stone and nobody was even considering ideology's relation to observable realities. Nobody was prepared for instance to question whether Marxism was correct, whether Trotsky was correct or not, you either accepted it or you were out. Nobody was prepared to use politics, and that is still absolutely true now, in an imaginative or speculative way. I'll tell you an example: in 1980–81 we were very involved in trying to support *Solidarnosc* in some way, though many were troubled to be opposing a "socialist" government. Then in '84 when the miners' strike was on, we went down to the docks in Hull, which is a port in eastern England, and tried to stop the ships that were bringing the Polish coal dug up by the same miners who three years before had been occupying the mines to defend *Solidarnosc.* Yet, no one would seriously discuss the irony of our protest or the relationship between what we were doing in 1981 and 1984. In the end, it seemed we were fighting anybody who opposed our British working class self-interest, and I couldn't see a future in that position at all, because the idea of the self-interest of a nation and class just didn't mean anything anymore. Nobody would discuss the possibility of a thoughtful response to globalization, to the complexity of community and what it might mean, even to re-imagine a new International, nothing. It seemed everything global, economic or even aesthetically challenging was evil, it was that simplistic and defeatist. The left was freaked out by the end of a coherent class structure and was clinging to its wreckage. Everybody around was just stuck in defensive mode, trying to protect the rights that had been won in the 1950's or 1960's but that no longer meant so much. There was no mechanism to imagine how global relationships could be renegotiated, or how Reaganism/Thatcherism could be turned against itself by changing our vision of the world. No, the future was fixed, we were in eternal opposition until the 'revolution' and we were almost happy in our defeatism and lack of responsibility to effect any real change.

So, there was (and is) no imaginative speculation available in politics. And that's the only salvation that we have, actually to think the world differently. We have to start from the ground and try to build up some different ideas of how we might want to organize ourselves as a society. Otherwise we only have the one free market, democratic capitalist model. And for me it seems art could be the terrain where that can happen today. Since the 1980's I am even more sure it's not going to happen in traditional party politics and other areas – philosophy, science, economics – are often so carefully specialized they stop themselves from making effective statements. But this is another story ....
BŽ: Please, continue with it.
CE: For me, art has possibility. Possibility is a very important word for me, because I think that's what we have to grasp, to create possibility. Ernst Bloch said there are interests in the world that try to deny possibility – so, possibility is a very political term. Possibility of changing, possibility of imagining, possibility of speculating, possibility of thinking things otherwise, these are very important. Now, if we see art as a "generalism," a field which can draw in various "specialisms," bring them together, perhaps misunderstand or misuse them, but create something else out of the combination that speaks to a common interest, then I think the position of art is unique in its possible effect on questions of commonality or community and a real tool to be used to think in that way. And that's what excites me about it. Of course there are other aspects in this terrain of art that I have little interest in, which have to do with commercialism or to do with the gallery structure or to do with the way that art affirms the status quo or relates to fashion. That's fine, I don't like them and I don't dislike them, they don't interest me. The real possibility for art is to be a speculative terrain, to imagine the world differently and to draw on other disciplines, whether it's philosophy, physics or football, to talk about our conditions and how they could be revised.
BŽ: So, taking all this into account, what exactly would be the task of the curator?
CE: The task of the curator is to cultivate that terrain of possibility, to look after it, to build institutions on it or structures on it in which such a speculation can happen. To develop an enclosure if you like, where some of these things can happen, within capitalism of course, but a little bit defended from its destructive, mocking forces.
BŽ: I read something where you were explaining that the curator is an expert on art and that he has real knowledge of art. I'm really interested in what that knowledge would be?
CE: Look, on one level it's a simple knowledge of different practices that are going on around the world. I mean, curators are paid and expected to know what is going on at a particular moment and place. So their knowledge base and understanding of current activities should be much wider than somebody who doesn't spend all that time in the art field.
BŽ: So if you have somebody who has greater knowledge, does that mean that he would be a better curator?
CE: I see what you mean .... No, because it's about applying that knowledge. And how you apply that knowledge comes from the specific position that you articulate as a curator. So the curator has a specific position and specific interest. I've tried to point towards that in my own journey from politics to art. If you ask another curator, then you'll have another position and so on. I would hope.
BŽ: So how can a curator be evaluated at all or at best?
CE: Against each other and also in relationship to terms I would use, like possibility, like notions taken from Derrida and Klossowski of hospitality, of "generalism," perhaps even of fluidity. If a curator wants to do an exhibition, the judgment offered might be: Does it create possibility for that moment, for the place and for the artists? Does it work for an audience in a way, which is hospitable, which encourages some kind of engagement? Does it function in relationship to a social situation, which is constantly changing, or is it fixed? Does it address broad social questions or only art's own issues? Those are the kind of judgments you might bring to an exhibition that a curator makes. I mean there are all sorts of ways that you can judge but those would be the criteria that I would want to use.
BŽ: Does that mean that you see a curator as an independent author?
CE: I mean it more as a mediator or a facilitator than an author. Of course you have your own idea, I don't think we should deny the fact that a curator has a position, but your position is to choose, select those artists or projects that you find compelling, interesting, that satisfy the criteria you have and then to facilitate them and convey them to an audience. That's why the judgments have to be about the context as much as the precise content.
BŽ: You often talked about your friendship with artists, the fact that you work very closely with them, how important that is ....
CE: Yes, it's important, vital.
BŽ: But that probably affects your choice, your selection to a great degree?
CE: Totally, totally: I wouldn't deny it for a moment. But why do you want some objective criteria outside of myself? I mean if you invite me as a curator to do a project, I bring the people I know, believe in, love and trust. It's based on previous experiences so the circle does grow constantly, but I'm not independent from those people and I don't think I should be nervous about that at all. I have my own position. Like, if you want a building like Rem Koolhaas, you ask for Rem Koolhaas, if you want a building like Frank O. Ghery, you ask Ghery. Because you know, they have positions.
BŽ: Yes. But you can still ask Koolhaas why is he doing the particular house, why is he doing it in such a way, etc. In the same way as I'm asking you those things. So for you, in a way, friendship and artistic quality coincide?
CE: Not always. Because it depends – as you discover situations by research, by traveling, by meeting people, by looking at work you're drawn to. You're drawn to it because of those criteria I already mentioned, as well as for reasons of surprise, innovation, things you can't predict in advance. I see something and go 'wow! that's really great.' Probably it's connected to particular social, political or economic questions that I'm interested in and I can see the artist is really investigating those in a way that I had never thought about. Then my job is to get to know them, my job is not to say: 'Wow, that's great, let's take that work.' I might do that, of course, but in saying it I also want to get to know who I'm dealing with. So, the friendship, the politics of that friendship come out of the work that I see and the work that interests me. In that sense, friendship is not a blind emotional reaction but grounded in my interests.
BŽ: But do you see any problematic sides in this way of seeing things? For example, Viktor Misiano also has some special and in a way very similar ideas on friendship as you do. But since he is the strongest and if we emphasize a little, the "only " curator who is really working outside Russia and in the West, that means ....
CE: ... you have to be friends with Viktor in order to get out.
BŽ: How can we solve this?
CE: I think it may be slightly different in Western Europe because there's more pluralism; there are other people you can work with. The weakness of it is if there are only very few people who are actually making these kinds of judgments. What we need are more people making these kinds of judgments and more transparency or honesty in how it works.
BŽ: Let's say that I'm a good artist, here from Slovenia, whom you are interested in, but who is now making you nervous because I'm posing these questions. What would that mean? That I don't fit in your exhibition? If I don't get along with you, does that then somehow affect the quality of my work with you?
CE: I find this interesting because it's making me think. So I'm quite enjoying it and it's more likely I'll want to see your work. But then, I'm not sure it really matters. My experiences working in marginal places like Glasgow and Malmö, is that the situation in such places (also like Ljubljana) only really functions if it starts to sustain itself by developing a supportive local community, a critical mass of quite modest institutions and a self-confidence. That's the energy that somebody coming from the outside could see and get turned on by. So things are in your control as well, rather than only waiting for the blessing of the international curators. In Gwangju, we tried to reflect this by inviting twenty-six small groups and artist-run spaces to represent themselves.
BŽ: You work in a museum. I read somewhere that you explained, before you started, that you would try to move the ordinary existing exhibition program into something more various, that it would have a more productive role. So, how far are you with that?
CE: The first thing that I did was basically to cut what has traditionally been a showroom for art into different functions. We used the three floors differently and upstairs we made two studios that are semi-private/semi-public. The artists who are there won't necessarily ever show in an exhibition, but the invitation is for them to be present around the building, meeting our visitors.

Upstairs we also set up a project room, which is kind of a really boring idea and we did it because we couldn't think of anything else. Now we're running a course with the Art Academy in Malmö with eight students, four artists and four who define themselves as something else, curators or critics or even with a background in sociology. On the middle floor is the main exhibition hall where we try to use the language of the exhibition as interestingly and effectively as possible. However, in April we will use it as a film studio and open it only occasionally to the public. Our technical team will be used to build the sets or build the constructions that are necessary for the film. Then downstairs we're playing with the idea of an archive, so we have on one hand a Rooseum archive, where people can see what we have been showing in the past, and a future archive, where we ask all the artists who we work with to give us a list of ten books, CDs or videos that are in some way inspirational, influential or important to them. It builds up as a very eclectic, strange library in which you can get to know the artist whom we're working with in different ways because you can see, maybe, where some of their ideas start or some of their points of departure for their work, whether it's classical books like Negri's *Empire* or a *Mad Max* film. And then we have a microcinema space/discussion space where we have a video program, club nights and talks. So basically, from what was in the beginning a showroom, we now have four or five different kinds of space for different kinds of activity. Those spaces themselves are always up to question. So, for instance, the exhibition space becomes a film studio, the project room wasn't really good so we closed it down.
BŽ: I think that in a way, there is now trend of doing things like that, in a multifunctional, "laboratory" way. Is there a successful museum or gallery working in this way that you could mention?
CE: Hm ....
BŽ: Because you know, I've been to some places with such an inclination lately – like Palais de Tokyo – and I did not find them very inspiring.
CE: I really hope that we're not like Palais de Tokyo. Not that I want to be critical, but I think it's very different working in a small town with a relatively small audience and doing something in Paris. You have to take the context into account because if you don't then you miss half the reason for doing the things that we're doing.
BŽ: Sometimes such places, where they're trying to be very open, are at the same time extremely closed, because they are maybe too focussed on those few people they work with. And when you come to such a place, it's like ....
CE: You feel thrown out of it. I understand that. I do believe in what I'm doing but of course I'm self-critical. I don't want to defend Rooseum automatically because the question is a fair one. Again, I'm going to answer you through rhetorical language, through defining terms, though I think our projects like Superflex are real examples of this. One term, which I used before, is 'hospitality,' which I'm very interested in trying to embed into the institution. At least in Derrida's terms, hospitality is saying "*Yes"* essentially. It's saying "Yes" to the other, to the visitor, to the unexpected guest, alive or dead, vegetable or mineral, divine or human. He says it 's about trying to say "Yes," trying to learn, disciplining yourself to say "Yes" to the demands that come. Now I think that hospitality is, on one level, a very pragmatic aspect of welcoming. So if you were to come to the Rooseum, I hope, what would happen, is that you would feel welcome in a way that perhaps you might have not been in other places .... In other words, somebody would come and actually talk to you. On another level, hospitality means being responsive to your concerns, changing to accommodate the needs of the guest to the point of giving up ownership or authorship. Now, how that works out in practice is "under construction" but we have a program called Open Forum that invites people from Malmö to propose and carry out their own projects. It's slow but it is beginning to work.
BŽ: But Palais de Tokyo also promises that somebody will be there for you with whom you will be able to talk if you want to talk, etc.
CE: But nothing really happens.
BŽ: Why is this?
CE: Well, if you've got such a large number of people coming in, it's maybe difficult to deal with it on such a level.
BŽ: But that means that we are faced with a model, which is, because it is trying to be one thing, turning it into the exact opposite?
CE: Yes, I'm really sympathetic to you here and I'm thinking about these problems. But the attempts are genuine ones. I mean, we might fail – this I totally understand, and we have to learn and be self-critical, but I think the attempt to be hospitable is one that's worthwhile. The attempt to try, as Palais de Tokyo is doing, to create an institution which does have a different sense of the time that you might engage a visitor, a different sense of the way that you might work with the artists, a different sense of the possibilities of meeting – I think none of that is wrong. Perhaps the delivery should be criticized but the fundamental approach is basically right. So, I wouldn't really want to criticize Palais de Tokyo, but I do think that in a strange way we have an advantage being provincial. Because we can have a more intimate relation with our audience, we're not a tourist city.
BŽ: Before you entered the institution you seemed very proud of the fact that you were an independent curator, and you talked about that on numerous occasions. So, I would like to know: Why did you return to the institution?
CE: I made a very deliberate decision to return to the institution because I did not want to be an independent curator any more. And what you might have read was absolutely true then but I don't think I have to be always consistent. I think time passes and I learn more how to achieve things.
BŽ: What were the main reasons for returning to the institution?
CE: Very precisely: as an independent curator working in the institution you have very little possibility of changing the fundamental structures through which that institution is run. To a certain extent you are a decoration on top of them. You're invited to do your thing, whether it's the Gwangju Biennial or it's the Tate, you're invited to do the thing for which you are identified as being interesting and then you go away and the institution is left completely unmoved. What I became interested in is not who to invite, is not this artist or that artist, but rather how that invitation is made, in what way you have a conversation and create a possibility for an artist or a visitor. And that was impossible to do as an independent curator because you were only moving from one site to another and taking a crowd of artists with you (with this issue of friendship I would agree) but you couldn't actually go very much further – all you can do is take them to another place. Now I didn't do it so much, but I did it enough to realize that that's not my main interest. And actually I think with Rooseum, my main interest is becoming structural: the "how" you invite, what the nature of the invitation is, rather than the fact of the invitation.
BŽ: When I spoke to Pierre Restany, he said that he sees a curator as a master of compromises.
CE: I understand that because you're dealing with the whole series of pragmatics. Coming from the political position that I had before, and basically still have, makes me wary of compromise but, as I said, there's no comfortable outside position any more. You have to get your hands dirty to achieve anything you want to do, and that means compromise.
BŽ: Do you see yourself as a master of compromises?
CE: Not a master, I see myself as forced into compromises.
BŽ: Is that different?
CE: Yeah. I feel myself more as a victim of them, of them as an inevitable evil.
BŽ: In contemporary theory, people like Christopher Lash, Robert Kurz, Slavoj Žižek, speak about our period as of a period of "self-inscenated criticism," which is not a true criticism, but more of an appearance, a stand to be seen by others. Do you think curators often use this appearance of being critical, and if so why?
CE: Well, let me think about this because it's complicated. If there is no externally validated position to make critical judgments (socialist analysis or whatever) then criticism is staged to some degree. And the art world is often self-validating with collectors sitting on institutional boards, institutions supporting galleries and underwriting artists' projects that then have to succeed, etc. But the question is: Does the loss of external criteria make the activity invalid? Can we still think by using self-staged criticism or does it just affirm the status quo? My answer is that while it might affirm the status quo, it also opens up new lines of thought that might produce the breakthrough to another way of imagining the world. That goes back to the start of conversation, in a way.
BŽ: How do you see your position in the relationship with collectors and commercialism that you mentioned and how do you see in them your politics of friendship, which could be problematic in a similar way?
CE: I agree with that. But you know, first, I don't feel very engaged with collectors myself. I think there is a social democratic position of working in an institution with public money, where we have to find justification for why you

rättfärdigande av de offentliga medlen består i att vi skapar ett reellt, livaktigt samtal, en spekulativ terräng för konstnärer internationellt och för människor lokalt att pröva idéer om sig själva och vårt samhälle i. Jag skäms inte alls för att ha en nära vänskap med några av dessa personer – faktiskt tror jag det är nödvändigt. Alternativet skulle vara att ha en helt objektiv, vetenskaplig, curator som inte har några relationer till någon alls, som är helt desocialiserad och bara förhåller sig till föremålen. Detta är i någon mån den gamla curatorrollen men jag tror att en sådan skulle vara mer problematisk än att erkänna ett socialt utbyte som påverkar dina åsikter. Verket skall fortfarande vara det primära element som främjar det sociala utbyte som leder till vänskap. Jag tror att den objektivt vetenskapliga syn du letar efter helt enkelt inte finns. Om du vill att curatorn ska befinna sig utanför den kapitalistiska strukturen och samlingen, att vara utan relation till konstnärer, att vara utan relation till institutionen… det är på något sätt att ta ett gudalikt perspektiv, jag tror verkligen det är att ta miste. Vad jag pratar om är att befinna sig i röran av social, politisk och ekonomisk praktik och fortfarande försöka ta ställning och skapa den plats för konst som kan bidra till social förändring och frigörelse.

BŽ: Så du ger stor betydelse åt skillnaden mellan engagemang i den privata och offentliga sektorn, i skillnaden mellan privat och offentlig finansiering?

CE: Ja, jag vill verkligen försvara några av de sakerna, till exempel skillnaden mellan konsumism och civilt samhälle, jag vill försvara skillnaden mellan offentliga och privata medel, jag tror det är viktigt annars är det som att ge sig hän till de värsta delarna av den amerikanska modellen utan deras kultur av individuellt ansvarstagande.

BŽ: Men på samma gång som du försvarar denna modell är du engagerad i den privata, kommersiella konstsektorn. För inte länge sen var du en av de brittiska kommittémedlemmarna för ARCO i Madrid?

CE: ARCO var något jag inte skulle vilja teoretisera för mycket runt.

BŽ: Men om du tar ett så starkt politiskt ställningstagande, tycker du inte att du måste vara konsekvent, om inte hamnar du väl i en självcensatt kritik?

CE: Det är en mycket bra fråga. Anledningen till att jag gjorde ARCO är för att det såg ut att vara ett tillfälle att skapa en möjlighet för ett visst antal konstnärer som annars inte skulle få denna chans. Anledningen till att jag sa ja var att det gav mig chansen att bjuda in vissa människor som jag beundrar på grund av deras arbete och detta genom gallerisystemets mekanismer. Så vad vi gjorde var inte att bjuda in traditionella kommersiella gallerier, utan olika typer av konstnärsdrivna ställen som inte alltid hade varit på konstmässor tidigare. Jag tror det var värt att göra. Hursomhelst, gallerisektorn är inte dålig i sig – det beror på hur och vad den gör – det är möjligt för en gallerist att göra ett etiskt ställningstagande. Jag finner bara det mesta ointressant.

BŽ: Men tidigare sa du åt mig att se på sammanhanget. Vilket är det speciella sammanhanget här, varför göra det?

CE: ARCO är, i termer av dess sammanhang, annorlunda än andra konstmässor. Den organiserades omedelbart efter Franco som det första kulturella fenomen som introducerade postmodernism och pluralism i Spanien. Som sådan har den en speciell plats i spansk kultur och den har alltid haft ett starkt pedagogiskt inslag. I kontrast till Basel eller Berlin har de många besökare, och de kommer för att titta, inte bara för att köpa. Den spelar en annan lokal roll än andra mässor. Jag såg också möjligheten till att erkänna energin hos de konstnärsdrivna och icke-kommersiella, icke-statligt finansierade ställen som finns i London, Glasgow och på andra ställen. Det fanns speciella skäl till att jag gjorde det.

BŽ: Vid ett flertal tillfällen har du diskuterat hur konst skulle ha en speciell, skyddad, plats inom det kapitalistiska systemet och hur curatorns roll är att tillhandahålla denna. Att ”tillhandahålla konst” till mässor tycks mig vara att gå åt motsatt håll. Det är därför ARCO fångade min uppmärksamhet.

CE: Kanske har du rätt men den ”speciella platsen” finns inom ramen för kapitalismen, så vi måste hursomhelst arbeta inom samma område som marknaden. Poängen är att använda strukturerna mot sig själva.

BŽ: Men nästan varje konstmässa har en tematisk utställning, har speciellt inbjudna nationella representanter, bjuder in unga gallerier etc. också Basel och Berlin.

CE: Inte i samma utsträckning som vi gjorde, verkligen inte.

BŽ: Tror du att utnämningen av tjänsten som curator för Gwangjubiennalen kan ses som en belöning för att du varit en lojal och flitig arbetare inom systemet? Du är vanligtvis väldigt kritisk mot systemet, men att få en sån tjänst betyder att du är djupt involverad i det.

CE: Jag tror inte det finns en position utanför systemet. Något jag både har talat och skrivit om flera gånger. Vi sitter alla vid samma bord. Jag är inte missnöjd med att arbeta inom systemet och jag tror inte att jag någonsin haft en plats utanför det, jag har alltid varit en del av det, till och med vad gäller små initiativ i Tramway. Vad vi gjorde i Glasgow var till stor del att försöka bli upptäckta av systemet. Vi var kritiska mot det (inte bara för att vi blev ignorerade) men på ett reformistiskt snarare än revolutionärt sätt. Det är antagligen den enda ståndpunkt man kan ha som curator, en slags reformistisk snarare än revolutionär hållning. Revolutionen är för tillfället problematisk, men vi måste fortsätta tänka på den.

BŽ: En reformistisk hållning är inte problematisk?

CE: Självklart är också en reformistisk hållning problematisk. I den här röran finns ingen oproblematisk ståndpunkt men jag tror på ett reformistiskt sätt att arbeta, eller låt oss säga ett sätt att arbeta på inom systemet som, med de verktyg systemet tillhandahåller, också skapar andra möjligheter, och det är något jag är nöjd med. Jag känner mig inte komprometterad av det på grund av jag inte ser några produktiva alternativ. Men din tanke om belöning är antagligen ganska sann – att vi belönas för gott uppförande.

Charles Esche är chef för Rooseum i Malmö.

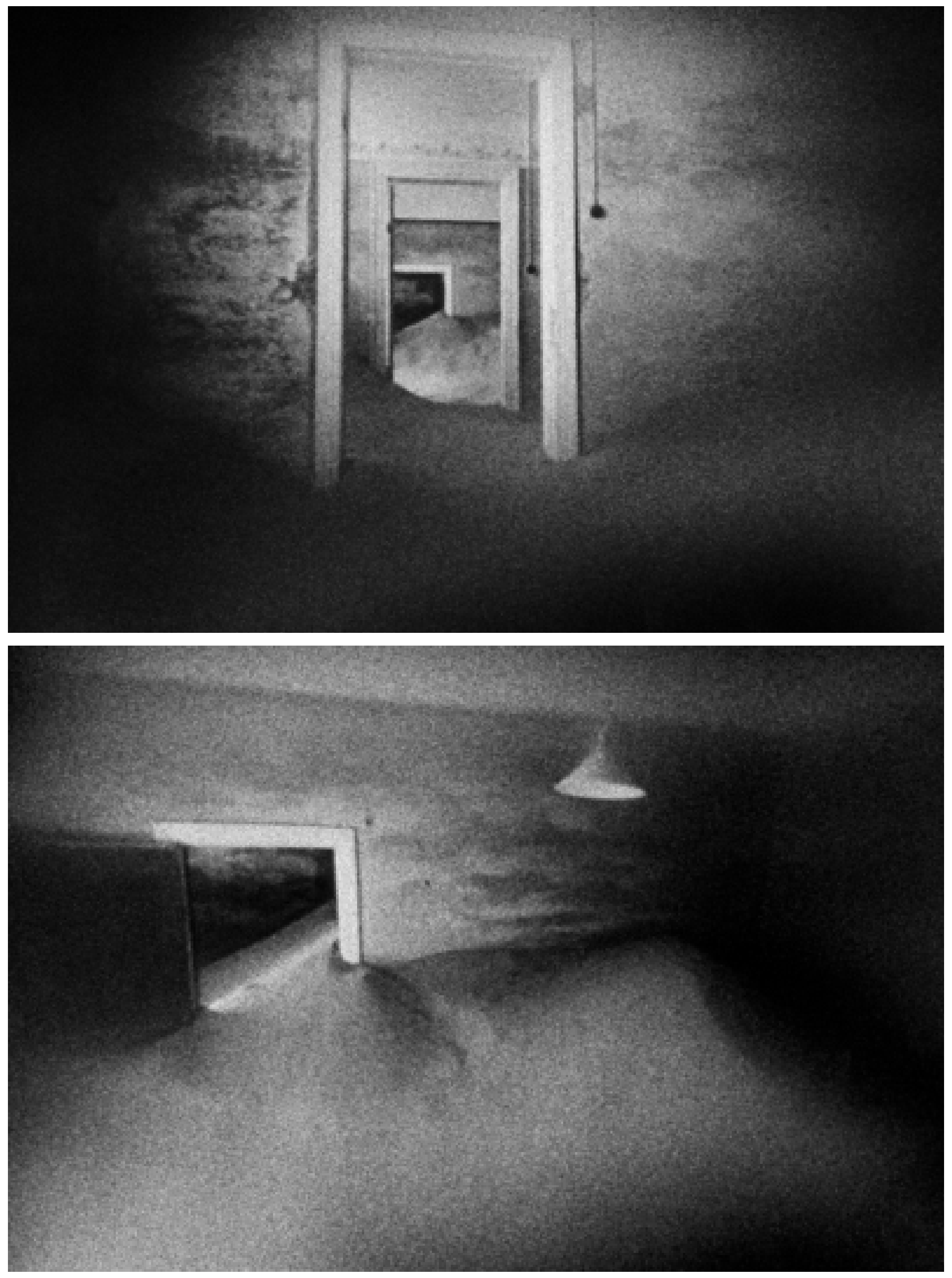
Beti Žerovc är konsthistoriker och
forskare vid Konsthistoriska institutionen på
Universitetet i Ljubljana.

Havet inom oss

Av Miriam Acuna

En av de första problem feminismen var tvungen att konfronteras med var Kvinnan som paradox: kvinnan definierad genom sin negation, fångad och samtidigt frånvarande i diskursen, en existens som träder fram som en föreställning, men ändå omöjlig att representera, ständigt benämnd och samtidigt ogripbar. Det handlar inte om någon tveksamhet om biologiska kroppsskillnader, utan om den könskategorisering som vårt samhälle grundar sig på, både konkret och symboliskt. Till skillnad från reproduktionen grundas sexualiteten inte på biologin, utan på representationer, och den framställs symboliskt i ett komplext förhållande där underordningen internaliseras genom skapandet av subjektiviteten.

Idén om genus som en pågående process innebär att det imaginära och det intersubjektiva, språk, identitet och makt, öppnar det personliga mot det politiska. Det är i detta sammanhang som problemet om medvetandet har blivit en central fråga inom feminismen, och satt olika teorier om kroppen i spel. Om vi befriar oss från funktionella uppfattningar av det kroppsliga framträder ett väsentligt samband mellan kroppen och skapandet av mening: kroppen som historisk sedimentering. Det politiska blir personligt genom den förmedling då den enskilda individen upplever ”de andra” som en förändring inom sig själv, i skapandet av det egna medvetandet, som likväl har upplevelsen av den egna kroppen som grund. Avståndet mellan det symboliska och livet blir på så sätt endast till en illusion. Kvinnan som ett tecken, en fiktion, ett *symptom*, med Lacans ord – en konfiguration av mening, och därmed en historisk variabel och en ideologisk konstruktion. Med andra ord placeras ”kvinnan” på den rörliga gränsen mellan orörliga och statiska föreställningar om sexualitet och ett tomt begrepp om hennes identitet; hon blir till det ”spektrala”, det spöklika – den paradoxala situation där en hegemonisk diskurs vänds mot sig själv.



Clare Langan
Stillbilder från / Stills from
***Film Triology – Forty Below,* 1999, *Too Dark For Night,* 2001, *Glass Hour,* 2002**

Men om begreppet ”kvinnan” framstår som den första frågan som ställs till feminismen, är feminismen som politisk teori inte heller befriad från andra typer av kontradiktioner. De feministiska teorierna ställer sig mot ett traditionellt system där vetandet och makten flätats samman, men samtidigt är de framsprungna ur samma system. Problem som gäller klass, ras, kolonialism, homosexualitet, har kommit att ifrågasätta feminismen inifrån, och mångfalden av politiska och teoretiska perspektiv gör att det idag är svårt att prata om feminismen i bestämd form. Vi ställs inför nya teoretiska problem som kräver nya symboliska konstruktioner, och feminismen blir därmed till en politisk öppen fråga.

Sedan länge har konsten varit ett av de fält där denna politiska dimension har artikulerats. Här öppnas subjektivitetens problem mot världen, och verkets artikulation, där det symboliska värdet och perceptionen fogas samman, skiljs från världen samtidigt som den är en del av den. Konsten låter det okända framträda för subjektet, men i det fall då konstnären är en kvinna bryter den också en negativ cirkel, och negationen blir här till en affirmation, där både skapandet och subjektiviteten framställs – en affirmation av det som Kristeva skulle kalla *det som vi inte vet*, en nomenklatur för ett ständigt främmande språk. Men att det finns många kvinnor som skapar, betyder inte att de nödvändigtvis problematiserar eller bör problematisera genusfrågan. Det politiska dimensionen i konsten grundar sig inte på en semantisk nivå, utan i skapandet som kraft – krafter eller brott, en ”splittring” i en subjektivitet som på ett eller annat sätt konstruerats med negationen som grund.

*

Clare Langans *Film Trilogy* – *Forty Below* (1999), *Too Dark For Night* (2001) och *Glass Hour* (2002) (visad på Mia Sundberg Galleri) – består av tre korta filmer där geografin blir till ett flytande landskap. Det främmande upplevs som en förskjutning, och gränsen mellan det inre och det yttre suddas ut i sekvenser där klippningen bryter det linjära berättandet. I *Too Dark for Night* ser vi sand, likt en yta i konstant omvandling där konturerna blir oklara, blandas ihop och skiljas åt i en ständig rörelse; en öken där en kvinnlig figur går igenom en sekvens av ytor omgiven av spöklika träd. I en stämning av övergivenhet framträder ting som spår i en värld som endast består av rester. Det urbana övertas av naturen och det mänskliga förbinds med en främmandegöring. En annan scen visar oss en serie dörrar i ett rum, där sanden har trängt in och bildat stora högar, och där en kvinnogestalt betraktar en sekvens av ruiner. Klippningen är fragmentarisk, och byggs upp av associationer i en diskontinuerlig följd, som en ständig brytning där allt blir oförutsägbart. I *Försvinnandets estetik* kallar Paul Virilio detta slags avbrytande av den linjära uppfattningen av det verkliga för ”absens”, en *hastighet* i medvetandet som i vardagslivet framträder som frånvaro. Sinnena förblir vakna men oemottagliga för yttre intryck, det är en intensitet där yttervärlden invaderar medvetandet och tömmer det. Hastigheten löser upp omgivningen, samtidigt som medvetandet uppfylls av den och förvandlas tillsammans med den. I *Forty Below* utforskas tiden, och vi träder in i ett blågrönt landskap med is och vatten i sina olika faser. Människan framträder som en överlagring av skuggor, genomskinliga kroppar sedda bakifrån, och som upplöses i landskapet. Ingen postproduktion har skett för att skapa effekterna, utan konstnären använde handmålade filter eller bearbetade motiven på plats (Langans filmer är också oftast utan ljud, men i *Forty Below* hör vi det upprepade ljudet av en utandning). I samma film ser vi en kvinna klädd i rött, som kontrasterar mot den blå grunden, och hur hon kliver ned i vattnet och upplöses. Langans filmer skapar en subtil sensuell stämning, som förvirrar perceptionen genom att ställa subjektet inför hastighetens kraft och destabilisera ögonblicket.

På så sätt uppmanar hon oss att träda in en okänd värld, endast uppbyggd av förnimmelsen. Däri påminner hennes arbete om en film som Tarkovskis *Stalker*, en zon där det naturliga och det andliga har förenats, och där det främmandes kraft skänker oss en ny varseblivning. Kanske är det något liknande som Derrida säger om havet i *Den andres enspråkighet*: havet som en symboliskt oändlig plats som skiljer subjekten från sig själva. Havet som avståndet i medvetandet där det främmandet i språket blir till en materialitet i vilken det subjektiva upplevs som en vibration, en tvekan i talet. Derrida ställer frågan om hur man kan njuta, skratta och älska, sprängas av smärta, hur livet överhuvudtaget kan bli möjligt med denna skillnad som grund, där varken språket eller tystnaden kan bli till någon räddning. Havet inom oss. En massa i konstant rörelse, skillnader invid skillnader, där de mänskliga subjektens stabila position visar sig vara endast en skenbild.

Att skapa skillnader är inte det samma som att reproducera dem, och detta är avgörande för feminismen. Det är denna *zon* av rörlighet i synen som Langans filmer utforskar, skillnaden mellan olika positioner i det resonerade medvetandets rymd, där subjektets synvinkel modifieras.

*

I somras visades utställningen ”Tjejsommar” på Botkyrka Konsthall, med fyra deltagare, Katti Lundh, Sarah Hughes, Monica Gora och Ulrika Wärmling (en av delarna, Sarah Hughes' *Safe and Sexy*, har också visats tidigare på Kulturhuset våren 2000).

Katti Lundhs *Den andre* är en skulptur uppbygd som en lång rad bås, vart och ett belyst med en egen pastellfärg. Skulpturen fungerar som en portal, en helt öppen plats, och trots den stora skalan skapar den en känsla av tomhet, ett rum som är icke rum. Sarah Hughes uppställer med sin fotografiska svit *Safe and Sexy* en dikotomi som endast gäller för kvinnor: hon har intervjuat och fotograferat ett hundratal kvinnor med utgångspunkt i frågan hur man gör för att klä sig ”säkert” och ”sexigt”, men detta ”och” är en konjunktion som i praktiken fått betydelsen av ett disjunktivt ”eller”, och varje bild hör till en av kategorierna. Hughes pekar på två viktiga problem, men i deras frånvaro: skapandet av identiteten som risk, och begäret som politiskt. Det är tydligt att fotografierna påminner oss om hur stereotypa mönster för ”det kvinnliga” skär tvärs igenom klass- och kulturskillnader. Verket framträder som ett på en gång antropologiskt och konstnärlig projekt, och det kan skapa ett visst obehag genom bildernas bekräftelse av erotiska stereotypier. Mäns erotik bygger på en uppvisning av kroppslig styrka och självsäkerhet, det falliska är en maktsymbol, aldrig en risk. Däremot är kontrasterna mellan varje kvinnas respektive två bilder ibland så stark att det i några fall är svårt att känna igen samma person – och på sätt och vis är det inte det, utan en förvandling har skett i dialogen med omvärlden och dem själva. Det blir smärtsamt uppenbart att kvinnan ter sig som bara en effekt i ett psyko-symboliskt system som produceras genom en kategorisering i termer av klass, ras och sexualitet, och att kroppen är platsen där detta skrivs in. Den blir till ett tecken i en transaktion mellan ett socialt system och en subjektivitet – en semiotisk kropp infogad i ett utbyte. Klädvalet som tecken avslöjar hur sexuella mönster fortfarandet idag upprepas, skikt på skikt, en överlagring som visar att det äkta aldrig varit något annat än en skenbild. Om identiteten definieras som den del där subjektet skapar en bild av sig självt genom att identifiera sig med andras perceptioner, blir det avgörande i teorier om subjektivitet och makt frågan om hur *begär* skapas.

”Begäret” har blivit ett modeord i dagens kulturteorier, och inte minst inom feminism, där olika teorier själva ter sig som olika typer av begär, vilket gör det nödvändigt att börja specificera betydelsen av denna term, som själv innefattar många motsägelser. Den moderna synen på subjektiviteten som en ständig dechiffrering framställer begäret som en grundläggandet princip, det som Freud och senare Lacan påstod vara en konstruktion i språket, och därför något symboliskt. Mot detta kan man ställa Catherine MacKinnon, som snarare undersöker de konkreta omständigheter som etableras i samhället. I *Towards A Feminist Theory of the State* påstår hon att sexualiteten för kvinnor är vad arbetet är för marxismen. Om Marx analyserade arbetarens alienation som en ”främmandegöring”, där människan tolkas i termer av varor, blir kvinnoförtrycket till en främmandegöring av kvinnokroppen, en objektivering *inför* kvinnan själv. Förtryckets konkreta resultat i det imaginära är en uttömning av det kvinnliga begäret, som en konsekvens av könets underordning i medvetandet. Med MacKinnons egna ord: ”De relationer i vilka flertalet arbetar och bara några få vinner något, där vissa dominerar och andra är underordnade, i vilka vissa knullar och andra blir knullade, och alla vet vad dessa ord betyder, dessa är politikens grundläggande moment”. Hennes poäng är en omvändning av den marxistiska teorin, i det att underordningen inte primärt är ekonomisk, utan först och främst sexuell. Detta samspel mellan begär och makt innebär en avgörande skillnad mellan det biologiska och konstruktionen av det erotiska. Kvinnor definieras genom mannen på en ontologisk nivå, och kvinnans väsen blir tillgängligheten för mannens lust, en lust som strävar efter att bekräfta det manliga. På samma sätt som Marx påstår att varors samhälleliga värde skapas genom den politiska ekonomins relationer, påstår feminismen att begäret är en social relation internaliserad under sociala regler som är historiskt kontingenta. I detta perspektiv blir sex för kvinnan till en funktionalitet i förhållande till mannen, och samhället etableras både praktiskt och imaginärt som ett maktförhållande baserat på sexualiteten, som skapar ett sätt att ”vara”. Denna hierarki är egentligen inte ontologisk utan politisk, och svarar mot en illusion, en föreställning, om vad sexualiteten är. Det finns en metafysik nivå i underordning, men till skillnad från ras och klass, uppstår könsunderordningen i samhället genom en *erotisering*, en *romantisering*, där underordning tolkas i termer av kärlek och erotik. Begär blir på det sättet en social praktik som bekräftar heterosexualiteten som norm.

Efter Spinoza har vi förstått att begäret i allmänhet inte existerar, att detta är en av tänkandets illusioner. Begäret som kraft har i ett spinozistiskt perspektiv ett *värde* som alltid innebär *en skillnad*, ett reaktivt eller aktivt värde som är del av ett system av krafter. Det finns förvisso en *agent* i begäret, men en agent som samtidigt både bryts ner och bekräftas. På så sätt är begäret värde, inte något *i sig* utan något *utöver sig självt*, ett överskott och en strävan, och i denna egenskap kan det bli till ett redskap i det feministiska projektetet. Det handlar inte om att omdefiniera begäret, utan om att nyttja sin egen dynamik och följa sin rörlighet. Det är precis denna ogripbarhet i begäret, som skär tvärs igenom filosofin, litteraturen och vetenskapen, som är det intressanta för oss. Problemet är inte endast det enskilda eller konkreta begär som i ”kvinnans” fall har förnekats eller kontrollerats, utan, som Luce Irigaray påpekar, hur representation av detta begär som brist skapar en social värdering som aktivt påverkar kvinnans upplevelse av sin egen kroppslighet.

I Tensta Konsthall visas fem filmverk av Araya Rasdjarmrearnsook. Tre av filmerna visar kvinnor som klär döda kroppar, syr, klär av och klär om igen. De döda kvinnornas kroppar ornamenteras som vore de stora dockor, färgerna väljs med omsorg. De mjuka lätta armarna bjuder inget motstånd. Varje kvinna står mot en död kropp, kropp mot kropp delar de en märklig intimitet – negativet av en bild som två samtidiga faser i en tillstånd. Araya är en av de få kvinnliga konstnärer från Thailand som verkar i en internationell kontext, själv säger hon att det inte handlar om kvinnligt eller manligt utan om handlingar som är villkorade, bestämda och beroende; om den smärtsamma medvetenheten om hur sociokulturella strukturer styr oss. Vi kan säga att hon går den omvända vägen i förhållande till Sara Hughes. Araya tömmer kroppen och visar en tillgänglighet utan återvändo. Kläder och kropp blir nu två tydliga ting i en ritual inför betraktaren, en betraktare som är en del av verket, men som negeras genom att projiceras i den andres kropp som ting, ett spel där objekt och subjekt dras till sin spets.

I *A Walk* visas en svartlädd kvinna som vandrar genom ett bårhus. De döda kropparna helt täckta i vitt kontrasterar i sin stillhet mot den svartklädda tysta kvinnans rörelse då hon helt ensam går genom rummet. Kanske den största ensamheten. Kvinnans blick fastnar aldrig på liken, hon rör dem inte. Hon går igenom en tomhet som ändå intar en plats. Rörelsen skapar en konstant rytm där tiden upphävs. Hennes vandring visas i olika faser på de tre skärmarna, som olika fragment av en rörelse med varken början eller slut.

Vandringen utan något praktisk syfte, utan någon kontakt, visar rörelsen som en suspension av tillvaron. Vi upplever tidens främmande karaktär, döden, den absoluta negationen som ändå inkluderas i allt levande, den absolut ”andre”, döden, som *närvaro*. Rasdjarmrearnsook problematiserar identiteten som symbolisk konstruktion, och ger oss en bild av subjektiviteten som fragmentering och främmandegöring. Den andres död är också den egna, i en framställning av gränsen som tillhörighet. I sin tystnad talar liken om ett språng i tänkandet, en avgörande skillnad, det största avståndet. Döden är inte en utan *flera*, avgrunder i medvetandet, tomhetens konsistens erbjuder oss sin kropp.

Rasdjarmrearnsook överskrider det obehagliga och tvingar betraktaren att konfronteras med absoluta fakta, med verklighetens största styrka men också sitt eget slut, sin tystnad och ordlöshet. Döden inte bara i ett antropologiskt perspektiv, inte heller endast som naturlig händelse, utan även bortom detta. Platon skriver i *Faidon* om döden som initiation, även om han i *Försvarstalet* uttrycker sig på ett helt annat sätt, vilket har tolkats som att detta är den text som beskriver Sokrates' egentliga upplevelse inför domen, under det att Platon i *Faidon* framställer döden som en ny födelse, inte som något hotande utan som en resa, en övergång, en resa inuti tänkandet, vilket förvandlar filosofin till en sorts upptäcksresande i döden. Zonen. Den rand där det symboliska vidrör sin egen gräns. Havet. Den största paradoxen visar teorins egen negativitet, det otänkbara, medvetandet som idag kan uppfattas som en resa tvärsigenom dödens olika former. Detta som Nietzsche skulle kalla för tragedins öde, då filosofin ställs inför konst, och konsten inför livet, är den fråga som fortfarande är öppen: hur förvandlas dessa symboliska paradoxer till en radikal praktik, hur kan dess ”absenser” i jaget bli till en ny födelse?

Miriam Acuna är poet, och bor och arbetar i Stockholm.

Araya Rasdjarmrearnsook
Stillbilder från / Stills from
***A Walk,* 2002**

Site projekt nr 5
Hassan Khan är konstär verksam i Kairo. På nästa uppslag presenteras hans *Site projekt No 5, READ FANON YOU FUCKINGBASTARDS.*

Site project No 5
Hassan Khan is an artist based in Cairo. He presents *Site project No 5, READ FANON YOU FUCKINGBASTARDS on the next spread.*

receive that money. It is certainly not in order to flatter board members' collections or support the value of an artist. The justification of that public money will be whether we create a real, active discourse, a speculative territory for artists internationally and people living locally to test out some ideas about themselves and our society. Now, I'm not ashamed to have a close friendship with some of those people at all – in fact I think it is necessary. I mean the alternative would be to have a completely objective, scientific curator who has no relationships with anybody, is completely dis-socialized and relates only to the objects. Now that is to some extent the old model of the curator, but I think that's more problematic than not acknowledging a social exchange that affects your opinions, although the work should still be the primary element that facilitates that social exchange which leads to the friendship. I think an objective scientific view that you're looking for just doesn't exist. If you want the curator to be outside the capitalist structure and collection, to be outside relationships with artists, to be outside relationships with the institution … that's somehow taking a god-like overview; I think that's really mistaken. What I'm talking about is being in the mess of social, political and economic pragmatism and still trying to take a position and create the place for art to contribute to social change and emancipation.

BŽ: So you're placing a great deal of importance on the difference between the involvement in the private and public sector, the difference between private and public financing?

CE: Yeah, I really want to defend some of those things, for instance I want to defend the difference between consumerism and civil society, I want to defend the difference between public money and private money, I think that's really important otherwise we abandon ourselves to the worst parts of the American model, without their culture of individual responsibility.

BŽ: But at the same time as you are defending this model, you are involved in the private, commercial art sector. Not long ago you were one of the British selectors for ARCO in Madrid?

CE: I mean ARCO was something that I would not want to theorize about too much.

BŽ: But if you have such a strong political stand, don't you think you have to be consistent, otherwise we come exactly to self-inscenated criticism?

CE: Well, … OK, this is a really good question. The reason I did ARCO is because it seemed to be an opportunity to create a possibility for a certain number of artists who otherwise wouldn't have their chance. The reason that I said Yes to it was because it allowed me to invite certain people whom I admired because of their work, through the mechanism of the gallery system. So what we did was not to invite the classical commercial galleries, but many different kinds of artist-run spaces that hadn't always been at the art fairs before. I think that was worthwhile. Anyway, the gallery sector is not bad in itself – it depends how and what it does – it's possible for gallerists to have an ethical position. I just find most of what they do uninteresting.

BŽ: Yes, but before you said to me: Look at the context. What's the "special" context here, why should you do it?

CE: OK, ARCO is, in terms of its context, different from other art fairs. It was set up immediately post-Franco, as the first cultural phenomenon that introduced post-modernism and pluralism to Spain. As such it occupies a special place in Spanish culture and it always had a very strong educational element. In contrast to Basel or Berlin a huge range of people attend it, and they come to look not only to buy. So, it does have a different local role than other art fairs. I also saw the possibility of trying to recognize the energy of the artist-run and non-commercial, non-government funded spaces that existed in London, Glasgow and elsewhere. So, there were specific reasons why I did it.

BŽ: On numerous occasions you discussed how art should have a special place, a defended place in the capitalist system and how the curator's role exists to provide that. "Providing art" for art fairs seems to me going exactly the opposite way. So, that's why ARCO came to mind.

CE: Maybe you're right but … look, that 'special place' is within capitalism anyway, so we have to work from the same territory as the market anyway. The point is to use the structures against themselves to some extent, not dumb opposition like we had on the Left in the '80s.

BŽ: But you know, almost every art fair lately has a special thematic exhibition, special guest "national" representation, is inviting young galleries etc.: also Basel and Berlin.

CE: Not to the same extent as we did. No, really not.

BŽ: Do you think that being appointed to positions such as the curator of the Gwangju Biennial could be seen as an award for being a loyal and diligent worker within the system? Usually you were very critical towards the system and getting those positions means: I'm really very much in the system.

CE: Yeah … Because I don't think there's an outside of the system position. And I've said that and written about it many times. You know, we're all at the same table. So, I'm not unhappy about working within the system at all and I don't think that I've ever had a position outside the system – I have always been involved in it, even in the smallest initiatives in Tramway. What we were doing in Glasgow was trying to a large extent to be noticed by the system. We were also critical of the system, and not only because we were ignored, but it was reformist rather than revolutionary in its approach. And I think that's probably the only position that you can adopt as a curator – a kind of reformist one, rather than a revolutionary one. Because revolution is problematic at the moment – though we need to keep thinking about it.

BŽ: And a reformist position is not problematic?

CE: Of course a reformist position is problematic as well. There's no unproblematic position in this mess, but I think reformism – or, let's say, working within the system, but also trying to use the tools that it provides, trying to offer or create different possibilities – is for me a position I'm happy with. I don't feel compromised so much by that because I don't see a productive alternative. But your reward thing is probably quite true – that we are rewarded for good behavior.

Charles Esche is director of Rooseum in Malmö.

Beti Žerovc is an art historian and
researcher in the art history departement of
the Faculty of Philosophy, Ljubljana.

The Ocean Inside Us

By Miriam Acuna

One of the first problems that feminism had to confront was Woman as a paradox: Woman defined through her negation, caught up and yet absent in discourse, an existence presented as impossible to represent, always named and yet elusive. The basis for this is not in any kind of doubt about biological differences, but the categorization by way of sex upon which our society is founded, both concretely and symbolically. Unlike reproduction sexuality is not based in biology but in representation. It is produced symbolically in a complex relationship where subjection is internalized in the creation of subjectivity.

The idea of gender as a process of becoming means that the imaginary and the intersubjective, language, identity and power, all form junctions between the personal and the political. It is in this context that the question of consciousness has become central in feminism and various theories of the body have also been at stake. If we free ourselves from functionalist conceptions of the body, an essential connection appears between the body and the creation of sense: the body as a historical sedimentation. The political becomes personal in the mediation where the individual experiences "the others" as an alteration within herself, in the creation of her own consciousness, that still has the body as ground. The distance between the symbolic and life in this becomes an illusion. Woman as sign, fiction, as symptom, in Lacan's words – a configuration of meaning, and thus historically variable and ideologically constructed. In other words, "Woman" is situated in the moving frontier between immobile and static conceptions of sexuality and an empty concept of her own identity; she becomes "spectral," ghostlike – the paradoxical situation where a hegemonic discourse is turned against itself.

But if the concept of "woman" appears as the first question posed to feminism, then, as a political theory it is confronted with other contradictions too. Feminist theories oppose a traditional system linking knowledge and power together, and still they spring from the same system. Problems relating to class, race, colonialism, and homosexuality have come to question feminism from within, and the plurality of political and theoretical perspectives makes it difficult to talk of feminism as being one thing. We are faced with new theoretical problems that demand new symbolic constructions, and thereby feminism becomes an open political issue.

Art has for a long time been one of the terrains where this political dimension has been articulated. It opens subjectivity onto the world, and the articulation of the work, joining together symbolic value and perception, is separated from the world and yet part of it. Art allows the unknown to appear for the subject, but in the case of the female artist it also breaks a negative circle, turning negation into an affirmation merging creation and subjectivity – and affirmation of what we don't know, as Kristeva would have it, a nomenclature for a constantly alien language. But the fact that there are many women doing creative work does not necessarily entail that they problematize, or should problematize the gender issue. The political dimension in art does not reside in the semantic aspect, but in creation as force – forces or breaks, a "splitting" in a subjectivity that in one way or another has been formed with negation as its ground.

*

Clare Langan' *Film Trilogy* – *Forty Below* (1999), *Too Dark For Night* (2001), and *Hour* (2002) – consists of three short films, where the limit between inner and outer are blurred in sequences whose editing disrupts linear narration. In *Too Dark for Night* we see sand, like a surface in constant movement, whose contours are blurred, merged, and pried apart in a continual movement; a desert where a female figure wanders through a series of surfaces, surrounded by ghostly trees. There is a sense of desolation, and things appear only as traces in a world made up of left–overs. Urbanity as engulfed by nature, and humanity becomes estranged. Another scene shows a series of doors in a room beginning to be filled with sand forming large piles, and where a female figure now contemplates a series of ruins. The editing is fragmentary and based on discontinuous associations that render the whole unpredictable. In *The Aesthetics of Disappearance*, Paul Virilio calls this kind of interruption of linear apprehension an "absence," a speed in consciousness, which in everyday life appears as an absence. The senses remain alert but impervious to outer impressions, it is a kind of intensity where the outer world invades consciousness and empties it. Speed dissolves the surroundings, while consciousness is filled up with it and changes together with it. In *Forty Below*, time is investigated, and we enter into a blue and green landscape with ice and water in different phases. Human beings appear as overlayings of shadows, transparent bodies seen from behind, gradually dissolving into the landscape. No postproduction has been used to create the images, instead the artist uses hand-painted filters and changed the motif on location (Langan's films at often without sound, but in Forty Below we hear the repeated sound of breathing). In the same film we see a woman in red, in sharp contrast to the blue background, as she steps into the water and dissolves. Langan's films create a subtle and sensual mood, confusing our perception by confronting us with the power of speed and destabilizing the instant.

In this way, she asks us to step into an unknown world, only based on sensation. Her work is reminiscent of a film like Tarkovsky's *Stalker*, in that it creates a zone where nature and spirit have merged, and where unknown forces give us new forms of perception. Maybe Derrida is saying something similar about the ocean in *Le monolinguisme de l'autre*: the ocean as a symbolically infinite place where the subjects are separated from themselves. The ocean as a distance within consciousness, where the foreign in language becomes a materiality in which subjectivity is felt as a vibration, as hesitation in speech. Derrida asks the question how we can enjoy, laugh, and love, how we can be consumed by pain, how life at all can be possible on the basis of this difference, where neither language nor silence holds any hope of redemption. A mass in constant movement, difference beside difference, and the stable position of the human subject proves to be nothing but a chimera.

To create differences is not the same as reproducing them, however, and this decisive in feminism. Langan's films explore this zone of mobility in vision, the difference between alternating positions in the space of consciousness and its reasoning, where the angle of the subject becomes modified.

*

Last summer the exhibition "Tjejsommar" was shown at Botkyrka Konsthall, with four participating artists: Katti Lundh, Sarah Hughes, Monica Gora, and Ulrika Wärmling (one work, Sarah Hughes's *Safe and Sexy*, has previously been shown at Kulturhuset in the spring 2000).

Katti Lundh's *The Other* is a sculpture in the form of a series of compartments, each one lit with its own pastel color. The sculpture operates as a portal, a wholly open place, and despite its large size it creates a sense of emptiness; a room that is not a room.

Sarah Hughes, in her series of photographs, *Safe and Sexy*, creates a dichotomy that is only valid for women. She has interviewed some hundred women about how to dress "safe" and "sexy," but this "and" is a conjunction that in the end has turned out to be a disjunctive "or," and each image belongs to either of the two categories. Hughes points to two important problems, but only in absentia: creation of identity as a risk, and desire as political. The photographs give us a clear reminder of how stereotyped patterns for "femininity" cut across class and cultural differences. The piece comes across as a both anthropological and artistic project, and creates a certain sense of unease because of how the images confirm erotic stereotypes. Male eroticism is built on display of bodily strength and self–assurance; the phallic is a symbol of power, never a risk. On the other hand, the contrast between each woman's respective image is occasionally so strong that it is difficult to recognize the same person – and in a way it is not the same, because they have been transformed in the dialogue with the outer world and with themselves. It becomes painfully obvious that Woman is nothing but an effect in a psychosymbolic system produced by categorizations in terms of race, class, and sexuality and the body is the place where this is inscribed. It becomes a sign in a transaction between a social system and subjectivity – a semiotic system inscribed in an exchange. The choice of clothes reveals how sexual patterns are still repeated, layer on layer, in a stratification that shows the extent to which the genuine was nothing but a mirage. If identity can be defined as that part of the subject that creates an image of itself by identifying with the perception of others, then it becomes decisive for theories of subjectivity and power to understand how desire is created.

"Desire" has become a catchword in current cultural theories, not least in feminism, where different theories themselves appear as forms of desire, which makes it necessary to specify different senses of the term, in all of its contradictory qualities. The modern view of subjectivity as a constant deciphering presents desire as a founding principle, that which Freud, and later Lacan, claimed to be a construction in language, and thus something symbolic. Against this we can pit the ideas of Catherine MacKinnon, developed in her concrete investigations of society. In *Towards A Feminist Theory of the State*, she claims that sexuality for women is similar to what work is in Marxism. Where Marx analyzed the alienation of the worker as an "estrangement," where man is interpreted as a commodity, then oppression of women becomes an estrangement of the female body, an objectification before woman herself. The concrete result of oppression is an emptying out of female desire, as a consequence of the subordination within consciousness. In MacKinnon's own words: " [the] relations in which many work and few gain, in which some dominate and others are subordinated, in which some fuck and others get fucked and everybody knows what those words mean, are the prime moment of politics." Her point is to turn Marxist theory around, since subordination is not primarily economic, but sexual. The interplay between desire and power signifies a decisive difference between biology and the construction of eroticism. On an ontological level, women is defined through man, and the essence of womanhood comes to lie in her accessibility to men, a lust that seeks to confirm the male. In the same way that Marx claims that the social value of commodities are created through the relations of political economy, feminism claims that desire is a social relation internalized through historically contingent rules. In this perspective, sex for a woman turns into a functionality in relation to men, and society is set up, both in practice and in the imaginary, as a power relation based on sexuality and its way of creating a way of "being." This hierarchy is not properly ontological, but political, and it corresponds to an illusion, a representation, of sexuality. There is a metaphysical level of subordination, but unlike race and class, gender subordination is created through eroticizing and romanticizing, where subjection is interpreted as love and eroticism. Desire becomes a social practice that confirms heterosexuality as a norm.

After Spinoza we have understood that there is no such thing as desire in general, that is one of the illusions of thought. In Spinoza's perspective, desire as force has a value that always implies a difference, a reactive or active value that forms part of a system of forces. There is certainly agency in desire, but an agency that is always broken up and confirmed. In this way, desire is a value, not something in itself but something beyond itself, a surplus and an appetite, and in this respect it might become a tool for feminism. We need not redefine desire; instead we should use our own dynamic and follow our own mobility. The interesting part is precisely this ungraspable nature of desire, cutting across philosophy, literature, and science. The problem is not the singular and concrete desire that has been denied and oppressed in the case of "women," but, as Luce Irigay points out, how the representation of this desire as a lack creates a social value that actively affects women's experiences of their own bodies.

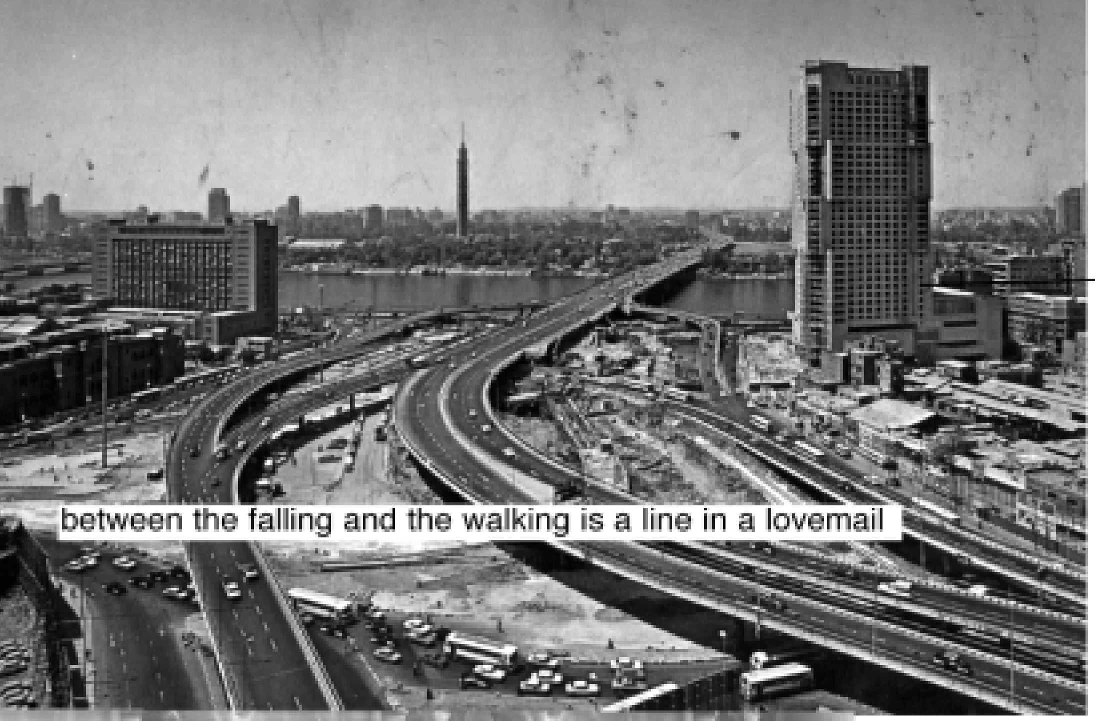
At Tensta Konsthall, five cinema works by Araya Rasdjarmrearsock have recently been on display. Three of them show women dressing up dead bodies, sowing, undressing them and dressing them up again. The dead bodies are ornamented as if they were large dolls, and the colors are selected meticulously. Their pliable arms offer no resistance. Each woman is paired with a dead body, and they share a strange intimacy – the negative of an image of two simultaneous phases. Rasdjarmrearsock is one of the few female Thai artists who works in an intentional context, and she states herself that questions of gender have no bearing on her work, and that it deals more with actions that are conditioned, determined and dependent, with the painful awareness of how we are controlled by socio–cultural structures. We might say that she takes the opposite path in relation to Sarah Hughes. Rasdjarmrearsock empties the body and shows us accessibility without return. Clothes and body become two props in a ritual performed before the spectator, a spectator who becomes part of the work, but also negated by being projected into the body of the other as a thing, a game that pushes subject and object to their limit.

In *A Walk* we see a women in black walking through a morgue. In their stillness, the dead bodies, entirely covered in white, form a contrast to the movements of the woman as she passes through the room all alone. Maybe a loneliness beyond measure. Her gaze never fastens upon any of the corpses; she does not touch them. She walks through the emptiness, and yet occupies a place. The movement creates a constant rhythm that effaces time. Her stroll is shown in different phases on the screens, like fragments of a movement without beginning or end.

This wandering, devoid of practical intent, and where no contact takes place, shows the movement as a suspension of existence. We see the strange nature of time, death, an absolute negation that is still included in all living beings; we see the absolute other, death, as presence. Rasdjarmrearsock questions identity as a symbolic construction, and gives us an image of subjectivity as fragmented and estranged. The death of the other is also one's own, and the boundary is also a way of belonging. In their silence these corpses speak of a leap in thought, a decisive difference, the greatest of distances. Death is not one but several, several abysses in the mind, where the consistency of the void offers us its body.

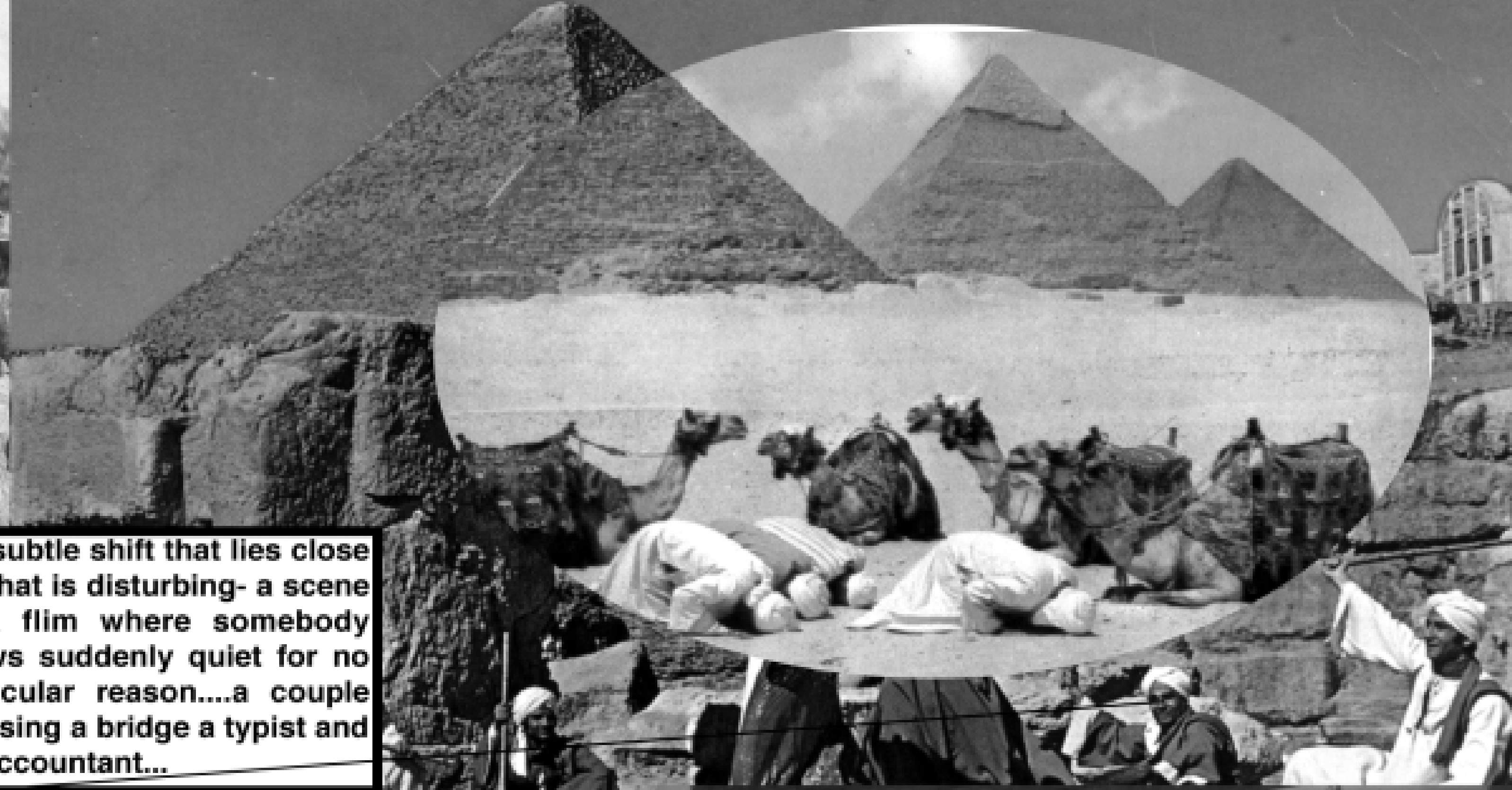
Rasdjarmrearsock goes beyond the merely unpleasant and forces the viewer to confront not only an absolute fact, the most basic force of the real, but also his own ending, his silence, and his wordlessness. Death is here not only an anthropological issue, or a natural event, but goes beyond both of these. In *Phaedo*, Plato writes about death as an initiation, although in the *Apology* he expresses himself in a different way. To some this means that Socrates's real experience of his condemnation comes across in the second text, whereas he in the first moves toward a conception of death as a new birth, not as a threat but as a journey, a passage, a travel inside thought, so that the philosopher becomes a kind of explorer in death. The Zone. The edge where the symbolic touches its own limit. The ocean. The most profound paradox discloses the negativity of theory itself, the unthinkable, a consciousness that today can be understood as a voyage through death in all of its forms. This is what Nietzsche would call the fate of tragedy, where philosophy encounters art, art encounters life, and the question it poses still remains open: how can we transform these symbolical paradoxes into a radical practice, how can these "absences" in the ego become a new birth?

Miriam Acuna is a poet, living and working in Stockholm.



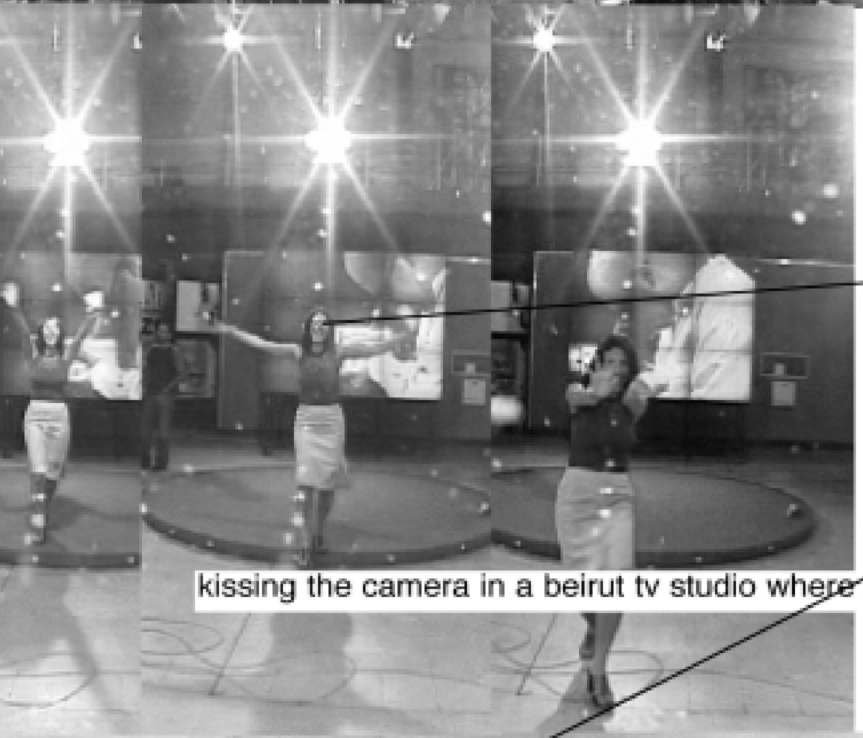
between the falling and the walking is a line in a lovemail

i walked into the large space holding a camera as an invitation a promise he sold shoes and told me that ecstasy was a lot of fun but that i shouldn't let the owner find out in the malls everybody is pretty bored of nationalism but afraid to show it in the tourist office one woman spoke on the phone and said 'inta to'morony ya fandem inta to'morony' the other two on the facing counter looked at each other and smiled a knowing smile the porter gets a tip but the office gets a cut



the subtle shift that lies close to what is disturbing- a scene in a flim where somebody grows suddenly quiet for no particular reason....a couple crossing a bridge a typist and an accountant...

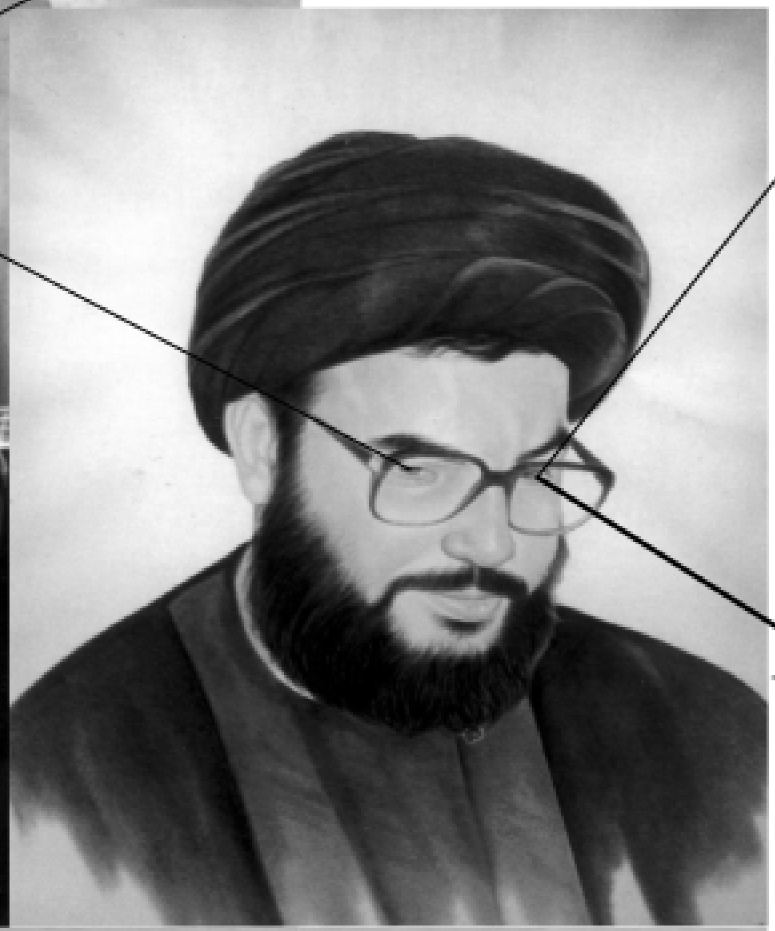
retired police officers get jobs managing clubs beauty centres shopping malls restaurants and entertainment centres



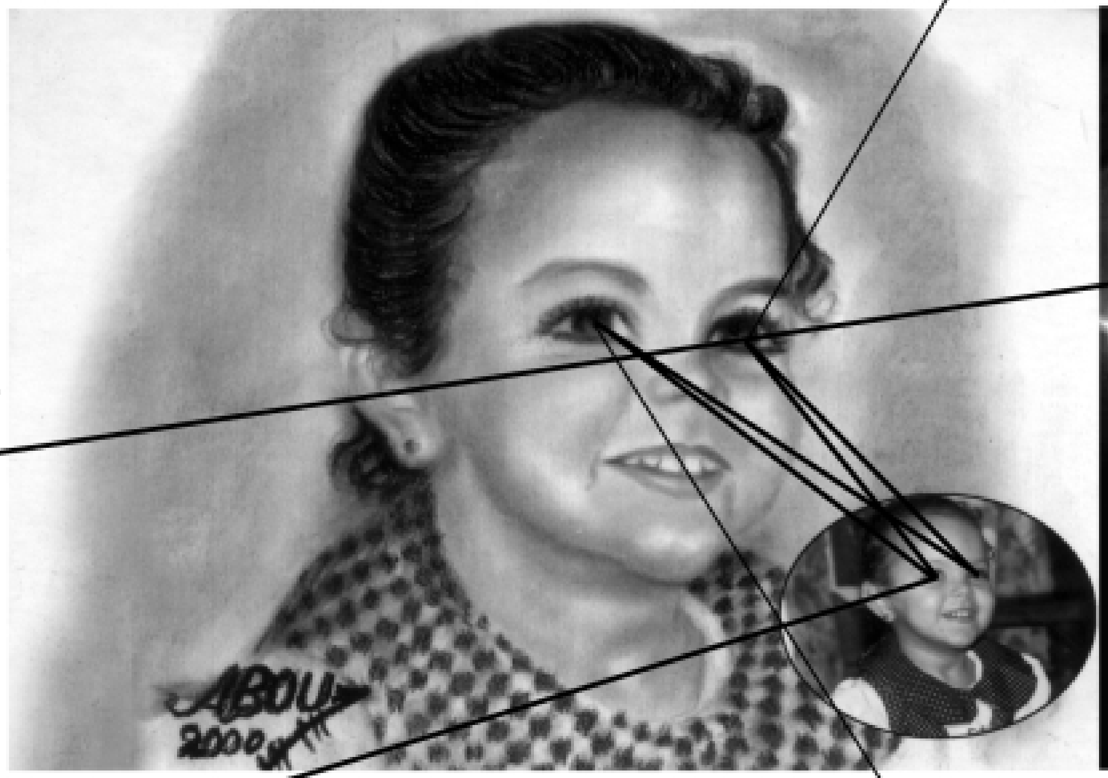
kissing the camera in a beirut tv studio where sites of suddeness are created

READ FANON YOU FUCKINGBASTARDS

a group of egyptian artists on a US state department sponsored trip to the united states of america, this photograph was taken in the house of a wealthy couple in santa fe who had a pharoanic theme based bathroom.



the politics of impact...
a strange need an attempt at connecting
liberation movements will always fails us..
how do we deal with that- the position
the secret fear that reveals itself in a glimpse a look
who is we is an important question to pose
to demand again and again and with no fear
no marked territory
a politics of impact that will allow us
us who need to be questioned
a space a moment the coldness of the written word



the glamour of control and narcissisim

the glamour of control and narcissisim

adel and mervat cross the bridge in the afternoon walking hand in hand they are both a bit bored- he is an accountant and she a typist...it is thursday and tomorrow is a holiday there is something she finds mildly irritating in the way he accepts her complaints without much of a reaction..or maybe

the deep irritated and disturbed psychic space inhabited by subjects invclved in power relations...
representations of the coming dream multiplied by the promises of soap opera pasts- formulas for weeks to come
the gift ofpopular imagination the tongue of a collective consciousness this fantasy transmission

the double that lies between the desire to make again to produce media to access power on one level or another- trapped in a reciprocal gaze the finality of a past that looms is only balanced by the finality of a predetermined future

kicking a football like the head of a king

the gaze that blinds

Fyra texter om Kairo

Av Power Ekroth och Kim West

Kairo: Egyptens huvudstad, Afrikas största stad och den största staden i arabvärlden, med en uppskattad befolkning på kring 16–22 miljoner invånare (men förmodligen mycket mer), vilket utgör en betydande andel av landets c:a 75. Kairo är ett mycket viktigt kulturcentra i Mellanöstern. I stort sett all arabisk schlager och hitmusik produceras där, liksom en betydande del av all arabisk film. Enligt uppgifter består Egyptens befolkning till 94% av muslimer, till 6% av kopter. Landet är en republik, men några demokratiska val har aldrig hållits (president Mubarak har suttit sedan 1981). Det har en BNP per capita på ungefär $1300.

Hösten 2002 ägde ett större svensk-egyptiskt utbytesprojekt rum, tänkt att avsätta utställningar i både Kairo och Stockholm. Det var i samband med utställningen på Kairos Townhouse Gallery i oktober detta år vi åkte dit.

Vid denna tidpunkt hade Afghanistans talibanregim fallit för länge sedan, medan invasionen av Irak skulle dröja ännu några månader. I slutändan utgjorde general Bushs civiliseringskorståg kanske inte mer än en ödesdiger fond för vårt besök i Kairo. Men det kan ändå vara värt att poängtera vad som borde vara en självklarhet: att den värld vi mötte inte hade något att göra med den polariserande bild som får motivera krigen i mellanöstern. Vi träffade varken "dem" – dvs det fanatiska antimoderna fundamentalistterroristhotet – eller "oss", dvs de kristna, upplysta och medlidande konservativa liberaliseringsförespråkarna. Här, precis som överallt annars, utspelar sig livet i denna retoriks uteslutna tredje.

Även om det ofrånkomligen känns som att vi blickat in i denna stad från "utsidan", så finns det ändå några saker som kan vara värda att påminna om vad gäller Kairo. Framför allt att *allt* här är närvarande på samma gång och på samma plats. Den enormt omfattande egyptiska historien öppnar som ett bottenlöst schakt mitt i stadens samtid. Många Kairobor påstår rentav att ett "faraoniskt ego" präglar staden. I ett lite närmare perspektiv har Nassers nya väg och Sadats konservatism satt djupa spår. Muslimer, judar och kristna; fundamentalister och sekulariserade; totalt utslagna och snuskigt rika lever alla sida vid sida. Och parallellt med existensen av en undertryckt, tabubelagd sexualitet och av koranens alkoholrestriktion, florerar magdansandet och nattklubbarna.

Kairo, som är en så pass viktig del av Egypten att staden ofta kort och gott kallas "Egypten", har en komplex relation till resten av Egypten, liksom Egypten har en komplex relation till resten av Afrika – samt till resten av medelhavsregionen, till övriga Mellanöstern, och till dess tidigare kolonisatörer, Frankrike och Storbritannien. Följaktligen har landet också ett invecklat förhållande till kosmopolitiseringen, till u-landsbeteckningen, till urbaniseringen, ja, listan kan göras ofantligt lång. Egypten är ett land där det förbluffande inte är hur många konspirationsteorier som är i omlopp, utan hur många som visar sig vara sanna. Det är ett unikt land, som i en otroligt sammansatt helhet rymmer mängder av extrema motsatser.

Efter vår resa visste vi kort sagt en sak: att inga enkla svar kan ge en rättvisande bild av allt som försiggår på detta lands kulturscen. Under de få dagar vi tillbringade i Kairo mötte vi förvisso tecken på ett så förstelnat, byråkratiskt och konservativt maktutövande att det varit värdigt en kommuniststat i det gamla östblocket – men vi såg också ett kulturliv med potentialer att bli lika inflytelserikt som i vilken annan tongivande global metropol som helst.

Vår idé var enkel. Att låta en sektion av denna tidning ge en bild av det Kairo vi mötte. Vi hade inga ambitioner att ge någon heltäckande presentation av stadens konstscen eller kulturliv eller något liknande. Istället ville vi följa vissa spår, och låta linjerna teckna en högst subjektiv karta. Kanske kan en sådan karta antyda en annan version av den islamiska världens största stad än de svenska och internationella massmediernas, vilkas rapportering från mellanöstern – vare sig den kan sägas vara kritisk eller bifallande eller ingetdera – ju idag tycks nöja sig med att följa konflikternas och den amerikanska krigsmaskinens rörelser.

Vi bestämde oss vid en tidig punkt för att det inte var vi som skulle skriva texterna till Sites Kairosektion. Genom att istället ge ordet till några av de människor vi träffade under vårt besök har vi kanske försakat möjligheten att göra ett enhetligt och sammanhållet temanummer, men i gengäld utsätter vi oss inte för risken att ge upphov till någon slags turistisk amatör-exotism.

Hellre fragment än en projicerad helhet, alltså. Men även med ett sådant upplägg har vårt projekt fler begränsningar än vi skulle kunna redogöra för. Den mest nämnvärda är väl den språkliga. Vi talar inte arabiska, och har inte haft möjlighet att anlita tolkar eller översättare. Därför har vi bara kunnat anlita skribenter som kan skriva på engelska (eller något annat av de stora europeiska språken), vilket gör vårt urval ganska problematiskt ur klassperspektiv (ungefär hälften av Egyptens befolkning kan inte läsa, endast ett priviligierat fåtal behärskar engelska). Tillkortakommanden är förstås våra.

Tarek Nagas djupdykning i Kairos förflutna presenterar en stad med så många skiktningar, en stad som genom sin mångtusenåriga historia utsatts för så många genomgripande och inte sällan tragiska omvälvningar, att endast ett rekonstruerande minnesarbete tycks kunna erbjuda den en hoppfull framtid. Negar Azimi ger oss ett helt annat perspektiv på samma stad: här presenteras dess samtida konstscen, en scen som de senare åren genomgått radikala förändringar, till stor del – och på gott och ont – under inflytande av rörelser i den globala konstvärlden. Scott Baileys text ger sedan vad som tycks vara en mer begränsad bild av samma scen – utgångspunkten är här en inflammerad konflikt som uppstod kring en utställning på det amerikanska universitets galleri i september 2002 – men som samtidigt aktualiserar frågor om de större politiska skeenden som kanske kan sägas kristalliseras i den polemik bråket gav upphov till. Simon Njamis artikel låter oss slutligen ta del av några reflektioner om de postkoloniala studiernas förutsättningar, och om deras relevans för förståelsen av det samtida Afrika, med utgångspunkt i några händelser som ägde rum en av de varma nätterna i Kairo.

Vi vill rikta ett stort tack till Svenska Institutet, vars bidrag möjliggjort detta projekt, och till de hjälpsamma människorna på Townhouse Gallery.

Kairo åter-erinrat

Av Tarek Naga

De flesta forskare och historiker är överens om staden Kairos ursprung. För de flesta är Kairos urbana historia klar, objektiv och väl dokumenterad och kan spåras tillbaka till mitten av 600-talet. Men för ett växande antal forskare och urbanhistoriker går historien tillbaka flera årtusenden före den arabiska erövringen av Egypten. Även om denna andra tes inte är befäst med lika mycket konkreta bevis som urbanhistoriker i vanliga fall behöver, är argumenteringen trots allt mycket övertygande.

Varför denna diskrepans? Svaret är ganska komplext och direkt relaterat till frågan om Egyptens "äkta" samtida identitet. För utomstående är själva ifrågasättandet av Egyptens identitet ganska osannolikt och sannerligen ovanligt. Det är trots allt en kultur och en civilisation som lämnar omisskännliga intryck utan plats för tvetydigheter eller luddighet i termer av karaktär och kulturarv. Men svaret är återigen inte enkelt. För många samtida egyptier är deras "levande" kulturarv lika med det arabiskt islamiska Egypten, alltmedan det *andra* Egypten är "dött", sovande och härrör till ett avlägset förflutet som har väldigt liten likhet eller samband med det samtida Egypten. Deras kollektiva medvetande är så stympat att de hänskjuter landets och kulturens antika karaktär till minnesmuséernas annaler, som är frusna, döda och utan samband med några efterföljande lager.

I *The Egyptian Masses and the Intellect* relaterar Anwar Abdel Malek, en prominent Egyptisk intellektuell, detta fenomen till ett symptom på "en genuin kris hos egyptiskt tänkande och intellektuellt liv". Abdel Malek fortsätter att beskriva detta tillstånd som följer: "det tredje tecknet på kris hos det egyptiska intellektet är nämligen *lösryckheten hos den egyptiska personligheten* […] och då avses inte den individuella personligheten utan snarare den kollektiva nationella identiteten […] *vårt avlägsna förflutna är helt klart frånvarande från vår identitetskänsla som Egyptier idag*"[1]

Edward Said tacklar denna känsla av tvetydighet inför den Egyptiska identiteten i ett eurocentriskt "utanförstående" perspektiv. I *Egyptian Rites* menar Said att "vi kan tala begripligt och korrekt om en kamp, inte bara *för Egypten*, men också för rättigheten att skildra Egypten. Å den ena sidan finns det Egypten vars symboliska, kulturella och politiska identitet, vilken även om den är afrikansk trots allt ändå är västerländsk, där landets forntida storhet och moderna betydelsefullhet framträder som brittisk, fransk, tysk, italiensk eller amerikansk. Å andra sidan har vi det Egypten vars islamiska och arabiska roller ofta står i konflikt med hur de representeras i väst, där man ofta har framhävt landets fjärran (därmed mer attraktiva) förflutna på bekostnad av dess faktiska nutid. I den samtida fasen av denna konflikt har egyptierna själva delat upp sig på både förvånande och intressanta sätt; de har sedan tidsåldern av internationella masskommunikationer också blivit deltagare i tävlingen om den egyptiska identiteten."[2]

Även om Saids och Abdel Maleks argumenterande poänger hamnar i två olika slutsatser handlar vårt huvudintresse här om de häpnadsväckande diskrepanser och motsatta attityder som återspeglas rörande frågan om Egyptens identitet. Självfallet är samlandet och dokumentationen av den urbana historien och ursprunget hos en stad som Kairo laddad med kulturella och akademiska fördomar. På ytan uppväcker frågorna om hur och när Kairo framträdde som en mänsklig bosättning (inte bara som en viktig politisk huvudstad), komplicerade och ibland eldig debatter : Vilket Egypten?; Vilket Kairo?; Är detta skälet till att det samtida Egyptiska kollektiva medvetandet lider av ett slags "multiple personality disorder"? Eller är vi konfronterade med de inneboende egenskaperna hos den ytterst dualistiska karaktären hos Egypten och egyptierna?

En av de tidigaste Egyptiska myterna, och jag vågar påstå den mest inflytelserika vad gäller skapandet av den forntida egyptiska tron, är historien om Isis och Osiris. Det centrala temat i myten är den dualistiska världsordningen, som symboliseras av striden mellan Osiris (ordningens makt) och hans bror Seth (kaosets och förstörelsens makt). Den osiriska principen (från Osiris) är alltså redan inneboende i egyptisk skapelsemytologi. Även om Osiris styckades, stympades och spriddes runt hela världen av Seth, kunde Isis (barmhärtighetens makt) återföra hans bitar och sammanfoga hans uppdelade lemmar till en helhet. Osiris fogades samman igen, han "åter-erinrades" på ett triumfatoriskt sätt! I en nyckelpassage från *Boken om dagens inbrytande* (också känd som *Egyptiska dödsboken*), vänder sig gudarna direkt till Osiris då de ordagrant återberättar de plågor han utstått tillsammans med Seth, den som gynnade och förde med sig kaos till världen: "Din syster Osiris vakade över dig … hon drev bort dina fiender… hon vände bort tider av ofärd… hon reciterade formler med sitt väsens magiska kraft […] hon flög runtom jorden och lät höra sina klagorop, och hon steg inte ned på jorden förrän hon funnit dig, O, Osiris […] hon fick de hjälplösa lemmarna hos den vars hjärta låg i vila att stiga upp… hon drog ur honom ut hans väsen… från vilket en arvtagare spang fram".[3]

Horus, Osiris son, identifieras med Egyptens kungar, och hans konception symboliserar förbindelserna mellan kungariket och människoriket. Varje Osiris blir en Horus, och blir åter igen en Osiris. Osiris-Horus-Osiris-cykeln representerar den eviga pånyttfödelsen av livsformer och den eviga återuppståndelsen. Enligt myten fortsätter Horus kampen mot Seth genom att upprätta parallella dualismer i både underjorden och i landet Geb (Egypten), landet för de levande. Gudarna forsatte sin klagovisa i sin *Hymn för Osiris*: "Hon diade barnet med glädje och ingen visste var han fanns, och han växte i styrka…. I Gebs hus… O Horakht-i, mångfaldig och stor i form och styrka, Ptah, Sokat, Atum in Annu, Herre över skrinet Shetyt, som ger rikedom åt Men-Nuffer…"

Denna passage avslöjar ytterligare ett dualistiskt paradigm vilket förblev kritisk till "Det egyptiska schemat" i århundraden framåt: etablerandet av Annu (Heliopolis) och Men-Nuffer (Memfis) som de första andliga och administrativa huvudstäderna i Egypten.

Annu (Heliopolis) på den östra banken och Men-Nuffer (Memfis) på den västra banken av Nilen konstituerar tillsammans en zon kallad Ankh-Tawi; *det som binder de två samman*, vilket syftar på de två länderna, de två kungadömerna av övre och lägre Egypten. Ankh-Tawi var ofta förekommande i forntida papyrustexter och heliga skrifter, mestadels som referens till Men-Nuffer (Memfis). Genom de dynastiska perioderna bestod detta område som oberoende från de övriga 42 egyptiska "Nomen".[4] Det heliga templet i Annu (Heliopolis) innehåller Ben-Ben helgedomen, som var en symbolisk representation av den första ursprungskullen varifrån Bennufågeln (den helleniserade Fågel Fenix) steg. I Men-Nuffer fanns det heliga templet Ptah, vilket innehöll Sokar[5] i sitt allra heligaste av heliga.

Ankh-Tawiprincipen är fundamental för att förstå nutida Kairos Genius Loci. Det befinner sig logiskt och strategiskt vid Nildalens nexus. Vid denna punkt förvandlas Nilen från den linjära, ormliknande dalformationen till den solfjäderslika formationen hos Nildeltat. M. Clerget går så långt i *Le Caire: Etudes de Geographie Urbaine*, att han hävdar: "Kairoområdet är en flaskhals, Egyptens hals. Det är från en rent geometrisk ståndpunkt det naturliga gravitationscentret, och från ett mekaniskt perspektiv gångjärnet som polariserar de två motsatta krafterna nord och syd. Från en organisk ståndpunkt är det ett tillstånd av kristallisering… […] det verkar som om platsen är vald av gudarna!". I många Egyptiska hieroglyfer och papyrustexter avbildas Men-Nuffer som den som sammankopplar papyrusblomman med lotusblomman. Andra representationer av unionen av nord och syd är falken och kobran, den kombinerade röda och vita kronan och de sammanflätade nackarna hos de två mytologiska djuren (eller lejonen) som är karvade på Narmers berömda palett som finns utställd i Kairomuseet.

Det verkar som om gudarna inte bara valde Men-Nuffers plats, utan Egypten själv som helhet! En snabb blick på en satellitbild av Nordafrika och Mellanöstern gör att man slås av de extrema naturförhållanden som *skapade* Egypten. Den vidsträckta *släta* utsträckningen av den magnifika Saharaöknen är den största öppna platsen på jorden, med undantag endast för den ensamma resan av den längsta och största floden på jorden. Återigen, två extrema naturförhållanden som samverkat till att skapa förhållanden som saknar motstycke i världen. Kontrasten mellan den släta Saharaöknen och räfflingen av den tätbefolkade Nildalen återkommer i den dualistiska Egyptiska naturen (i parallell till den symboliska eller metafysiska kontrasten mellan Seth och Osiris). Ett meta-geografiskt förhållande, eller en *Chorografi* som Schwaller de Lubicz[6] föredrar att kalla det.

De kontrasterande geografiska egenskaperna är parade med ytterligare en socio-kulturell dimension: det vidsträckta släta utrymmet som omringar Egypten är primärt nomadiskt eller pseudo-nomadiskt, alltmedan Nildalen och Egypten självt snabbt och tidigt utvecklades till ett rent bofast samhälle. Gilles Deleuze (och Félix Guattari) framhåller en väldigt övertygande tes som förklarar sambandet mellan Släta och Räffade ytor med nomadism och bofasthet: "En av statens fundamentala uppgifter är att räffla det rum över vilket den styr, eller att använda släta rum som kommunikationsmedel i tjänst hos det räfflade rummet. Det är av stor betydelse för varje stat att inte bara besegra nomadismen, utan att kontrollera migrationen, och mer allmänt att etablera en zon av rätt över ett helt "yttre", över alla de flöden som genomkorsar ekumenet".[7] Något som i högsta grad är sant i fallet med den Egyptiska staten, vars flesta fiender och potentiella angripare var nomader. Egypten har alltid varit en stor bofast oas mitt bland potentiella nomadiska angripare, oavsett om dessa var hyksos och hettiter från nordöst eller libyer från väst.

Araberna, nomaderna par excellence, har alltid refererat till Egypten på arabiska som *Misr*, bokstavligt något mellan Stat och Land. Ursprungsbetydelsen av ordet implicerar föreställningen om ett fixerat mål. Om principen för Ankh–Tawi, *det som binder de två*, står som symbol för anden hos platsen Kairo – Memfis som ett nexus, utgör principen om Misr (om lingvisterna ursäktar ledigheten i uttrycket) en symbol för ett tillstånd av beständighet och orörlighet. Från den tidiga dynastiska perioden har Staten varit strängt centraliserad, ett faktum beroende av många villkor där Nilens årliga flodcykel är den dominerande. Den framlidne egyptiske geografikern och kulturhistorikern Gamal Hemdan konstaterar, vad gäller den extremt centrala roll den Egyptiska huvudstaden innehar: "det är inte en överdrift att säga att Egyptens historia är historien om dess huvudstad." Det moderna Kairos centrala roll är så extrem att orden för Egypten och Kairo, i vardaglig Egyptisk arabiska, är synonyma. Misr (Egypten) och Al–Qahira (Kairo) är utbytbara. Det är inte förvånande att Egypten, och omvänt hennes huvudstad, utgörs av koncentriska cirklar av extrema förhållanden (man kan tillägga: extrema harmonier och extrema motsägelser!).

Men frågan dröjer kvar: Vilket Egypten? Vilket Kairo? Efter att ha blottat diskrepansen mellan Kairos härkomst och arv, måste man alltid inkludera Men–Nuffer och Annu (Memfis och Heliopolis) med Kairo. Men det lämnar oss fortfarande med en stor lucka i Kairos långa och storslagna karriär som Egyptens huvudstad och politiska nav. Men vad ska man säga om den *korta* period då Alexandria fick spela den "centrala" rollen? Alexandria? Central? Den intervallen är bara tusen år "kort"! Och antagligen den mest problematiska perioden i Kairos historia. Egyptens Ankh–Tawi blev under ett helt årtusende reducerat till en andra klassens existens. Och detta på grund av att det egyptiska medvetandet endast rör sig med extremer, och valde att låta minnet och historien om Men–Nuffer efter Alexander den Store sjunka i djup glömska. Är detta ett tillstånd av total minnesförlust?

Trots att alla historiska dokument indikerar kontinuerliga bosättningar i Men–Nuffer och Annu både under och efter den Grekisk-ptolemaiska eran i Egypten (Men–Nuffer och Annu döps då om till Memfis respektive Heliopolis) försämras tillståndet för båda avsevärt. Heliopolis klarar sig betydligt bättre än Memfis på grund av närvaron av Soltemplet och Horuskultens fortsättande. Isis och Osiris fortsatte att högaktas även under grekerna, men det verkar som om Seth var sig lik och den gradvisa lemlästningen av Osiris återupptogs. Memphis och Osiris delar nu samma öde. Alexandria överträffar alla andra Egyptiska städer i storslagenhet och betydelse. Inte ens Thebe, Men–Nuffer/Memfis andra rival i söder, undkom försummelse och förfall. Det sista slaget mot Memfis och Heliopolis kom i kraft av den Romersk ockupationen. Med Kleopatras fall 30 f. Kr. reduceras hela Egypten till en romersk provins. Då minnesförlusten intensifieras, denna gång på en makrokosmisk skala, förefaller hela Egypten ha tvingats in i historisk glömska.

Men samtidigt som Egypten går igenom en smärtsam förvandling från världsmakt till provinsiell avkrok i det romerska imperiet, äger en föga uppmärksammad händelse rum som slutligen ändrar Egyptens öde och lägger om dess historiska kurs. Jesusbarnet och hans mor söker skydd i Egypten i flykt från olycksbringande händelser i det angränsande Palestina. Denna till synes obetydligt korta vistelse av en ung Palestinsk/judisk pojke och hans splittrade familj visar sig få dramatiska proportioner. På mindre än hundra år har många egyptier tagit till sig det unga men snabbt växande monoteistiska kristna budskapet. Ett pris bestående av svåra offer betalades av de troende egyptierna: en lång mörk tid av terror och martyrskap. De intoleranta romarna förföljde alla kristna och tvingade dem att gömma sig. Den tidiga kristendomens stora *ökenfäder* i Egypten är grundarna till den kristna världens munkväsende. Under den romerska och bysantinska eran hade egyptierna (eller kopterna, som de kom att kalla sig) inget mer utom förbittring och förakt till övers för sina främmande härskare. Likväl utvecklas den egyptisk/koptiska kyrkan till en mäktig institution med bas i Alexandria. Den koptiska tiden vittnar om en vidare minskning i status för Memfis och Heliopolis på grund av Alexandrias ökande betydelse för Egypten och den ökande intoleransen mot hedniska riter inom den kristna tron. Isis och Osiris varken vördades eller tolererades, och följaktligen negligerades och förstördes deras tempel.

Egypten (eller Kyme som det kallades på koptiska) tar en irreversibel kurs mot en semitisk världsbild. En alkemisk process av metafysisk transformation har ägt rum.[8] Den berömda alkemiska formeln, "solve et coagula (särskilj och ena, dra ihop och expandera) ", svarar mot tillståndet hos ett koptiskt Egypten i stor förändring. Titus Burckhardt formulerar det vältaligt: "När någon substans eller entitet undergår upplösning, måste den till slut åter kristalliseras i en ny form", och det tog Egypten åtskilliga århundraden att genomgå en sådan process av återkristallisering. Svårigheten i att förstå och uppskatta de urbana förhållandena under Memfis-Heliopolis koptiska era beror av brist på adekvat dokumentation. Likväl finns starka bevis för att området ständigt var befolkat och aldrig upphörde att existera som en livskraftig och betydelsefull kommersiell och militär utpost. Alla handelsrutter till eller från de Romerska eller Bysantinska imperierna mot Afrika eller den arabiska halvön passerade genom Memfis på väg mot Röda Havet. Babylons starka närvaro på Nilens östra strand, halvvägs mellan Memfis och Heliopolis är en annan stark indikation på att platserna ständigt var i bruk.

När araberna anlände till Egypten förstod de omedelbart och instinktivt den strategiska vikten av fästningen i Babylon. Denna våg från öster avgjorde Egyptens integration i det nybildade främre Orienten. Egyptens totala assimilation med det abrahamska-semitiska monoteistiska trossystemet blir härmed ett fullbordat faktum. Arabernas val av Babylon som Egyptens nya huvudstad innebär oavsiktligt ett återupprättande av Egyptens Ankh–Tawi, dock inte nödvändigtvis i direkt kontakt med Memfis och Heliopolis. Vid denna tidpunkt är Egyptens fjärran hedniska arv nästan helt raderat ur det kollektiva medvetandet. Kristendom och Islam är starka allierade när det kommer till frågor som gäller avgudadyrkan och hedendom. Precis som de kristna kopterna distanserar sig de muslimska araberna från Egyptens hedniska mentalitet. Bredvid Babylon etablerar araberna Fustat, Tältstaden, som Egyptens nya administrativa huvudstad. Fustat växte stadigt och ersatte snart Alexandria som Egyptens viktigaste stad. Under Ibn Tuluns styre byggs Al–Qate'aa norr om Fustat. År 969 e. Kr. övertas Egypten av en ny dynasti från Tunisien som etablerar en shiitisk fatimidisk stat. Al–Qahira, den segerrika, en ny kunglig stad byggs nordöst om Fustat och Al–Qatae'aa. Under loppet av trehundra år byggs en rad av självständiga enheter efter varandra (i mestadels nordöstlig riktning). Slutligen smälter dessa samman till en stor urban enhet som i början av 1400–talet ansågs vara en av de största och mest utvecklade städerna i världen. Denna nya och relativt unga stad, Al–Qahira (av venetianska handelsmän förvanskat till Kairo), påminner väldigt lite om Memfis eller Heliopolis, trots att den absorberat den sistnämnda i sin exploderande urbana struktur. Mellan 969 och 1350 var Kairo ironiskt nog en världsmetropol som kände sig ung och energisk. I det tionde århundradet hade den arabiske geografen Al Maqdisi rapporterat att "Misr Al Fustat är idag som Bagdad var tidigare, och det finns ingen större stad inom islam". I det femtonde århundradet beskriver den venetianske resenären Piloti staden: "staden Kairo är såvitt jag vet den största staden i världen". Egypten hade styrts av en rad av dynastier som påverkade utvecklingen av Kairos urbana morfologi: Fatimiderna, Ayyubiderna (Saladins familj), Mameluckerna och slutligen de Ottomanska turkarna 1517 e. Kr. Den sistnämnda katastrofala händelsen innebar en allvarlig omsvängning i stadens öde och tvingar den tillbaka in i dunklet, och får staden att hamna i en ny cykel av försumning och marginalisering vad gäller de avgörande politiska skeendena.

Under de första 800 hundra åren av det förra årtusendet var Kairos urbana kärna den Fatimidiska delen koncentrerad till Al Azhar-moskén och universitetet. Fustat blev fullständigt ödelagt av en stor brand under tidiga 1100–talet och av korstågskrigen. Alla spår av Memfis och Heliopolis försvann med undantag från ett par monument. Egypten och Kairo blev i grund och botten arabiskt och helt integrerade i den islamska världen. Det faraonska, grekisk-ptolemaiska och romersk-bysantinska förflutna var nästan helt glömt. Det krävdes en fransk generals militära ambitioner och personliga fascination inför det forntida för att förändra Kairos öde. 1798 anländer Napoleon till Egypten med en stor expedition som utöver att ha militära mål inkluderar vetenskapsmän, geografer, kartritare och arkeologer. Det franska fälttåget snubblade över ett Egypten i djup dvala. Hela landet hade fallit ned i ett tragiskt tillstånd av fördärv och korruption. Mameluckerna, de tjerkessisk-turkiska slaviska kungarna och den styrande klassen i Egypten, hade blivit ett dekadent redskap i händerna på de ottomanska turkarna. Franjerna, fransmännen, innebar ett chockartat uppvaknande för den breda egyptiska befolkningen. Kairos befolkning hade redan reducerats väsentligt och stadens infrastruktur låg i ruiner. Trots att den franska närvaron i Kairo bara varade i fem korta år fick denna oväntade händelse långtgående och omvälvande konsekvenser. Det liknade en kulturell jordbävning som förstörde ett fåtal "strukturer", men efter att dammet lagt sig framträder ett revitaliserat Egypten. 1805 tog Muhammad Ali, en tjerkessisk-albansk officerare över som ny vicekonung, med ambitiösa planer på reformer. För ett ögonblick såg det ut som om Fågeln Fenix skulle resa sig igen. Och Kairo? Ett enormt tillväxtmönster hade tagit form, med stor aptit för urban expansion och en explosiv byggverksamhet. Alkemisk magi låg i luften. Kyme, det svarta landet, hade till slut, efter århundraden i ett slumrande tillstånd, nuddats av en alkemists smaragdgröna tavla. Kairo koagulerade. Den Ottomanska erans feodalism skakades om och en ny inhemsk Egyptisk medelklass växte fram. Hastiga sociokulturella förändringar skedde, och "modernitetens" vindar blåste från alla håll. I stormens öga fanns ett Kairo som kontemplerade gryningen till en ny renässans. Så verkade det i alla fall!

1800–talet innebar den största ökningstakten i stadens historia, både vad gäller befolkning och yta. Dessa "revolutionära" förändringar kom dock till ett högt pris: en direkt konfrontation mellan Egyptiska nationella intressen och västliga koloniala program. En hård strid om Egyptens nationella identitet och tillhörighet stod i centrum för alla debatter. En överlagd process för att europeisera Kairo var i full gång. Stora bitar av den "gamla staden" demolerades till förmån för europeiska boulevarder och öppna stadslandskap. 1870 började Ali Mubarak Pasha, minister för offentligt byggande, genomföra sin storslagna plan för Kairo.

Kirurgiska urbana interventioner utfördes med en i de flesta fallen total avsaknad av respekt för karaktären och integriteten hos den befintliga urbana strukturen. Målet var "ett Paris vid Nilen". Haussmanns planer för Paris' förnyelse inspirerade Mubarak till den grad att han bestämde sig för att kopiera dem. Resultatet blev en blandning av katastrofala och extremt lyckade exempel. Olyckligtvis stämde statens politik inte alltid med planerandet av staden. Den europeiska kolonialismens besparade inte Egypten, och Kairo föll 1882 i brittiska händer. En positiv aspekt av den europeiska inblandningen i Egyptens affärer var återupptäckten av dess förhistoriska arv. Champollion dechiffrerade på ett heroiskt och lyckat sätt hieroglyferna (med hjälp av Rosettastenens tre parallella texter)[9]. Denna vetenskapliga händelse resulterade i ett stort intresse för det förhistoriska Egypten. De tysta stenarna i Men – Nuffer, Annu och Thebe – började tala till oss igen. Egyptologer var till slut förmögna att förstå och systematiskt dokumentera Egyptens gömda mysterier. Kyme avslöjade åter sina hemligheter för mänskligheten.

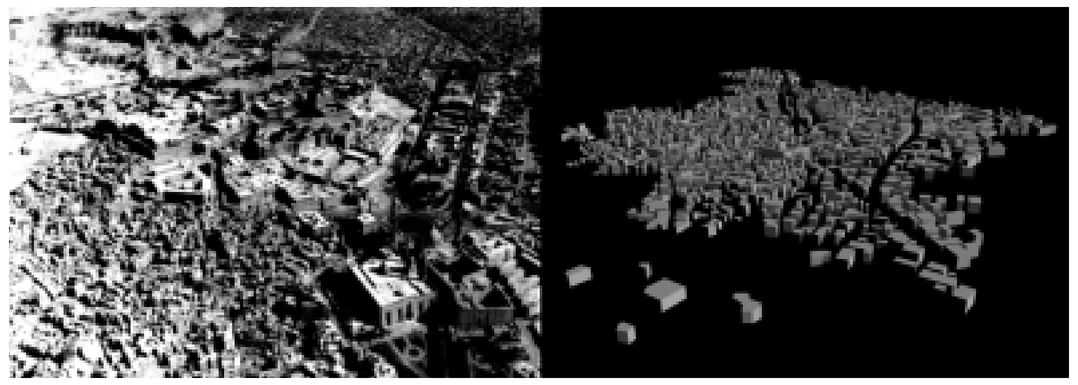
1919 blev Kairo vittne till det mest våldsamma motståndet mot de koloniala krafterna. Ett folkligt uppror hade uppslukat staden. Vid andra världskrigets slut liknade stora delar av Kairo mer huvudstäderna hos sina kolonisatörer än den övriga staden, som till sin karaktär förblev huvudsakligen arabisk, mellan-österlik eller rural. En schism mellan dessa "två städer" blev mer och mer tydlig. Man kan lugnt säga att det under 1800- och tidigt 1900–tal fanns två Egypten och därmed två Kairo. Med Edward Saids ord: "Å den ena sidan finns det Egypten vars symboliska, kulturella och politiska identitet, vilken även om den är afrikansk trots allt ändå är västerländsk, där landets forntida storhet och moderna betydelsefullhet framträder som brittisk, fransk, tysk, italiensk eller amerikansk. Å andra sidan har vi Egypten vars islamiska och arabiska roller ofta står i konflikt med hur de representeras i väst."

Dessa två Egypten, två Kairo, gled allt mer isär, fysiskt och i urbana termer, och Al–Gamaliya, Al–Hussein, Bulaq, eller Bab El–Khalq är nu väldigt olika Trädgådsstaden, Zamalek och det nyligen etablerade "nya" Heliopolis. Mellan det Kairo som skildras av Naguib Mahfouz i hans trilogi, och det Kairo som upplevs av de europeiserade och snobbiga medlemmarna av Gezira Country Club finns en himmelsvid skillnad. En annan sorts stympning och lemlästning av staden med tusen minareter pågick. Den sociala och kulturella klyftan i Kairos mänskliga landskap slet sönder staden.

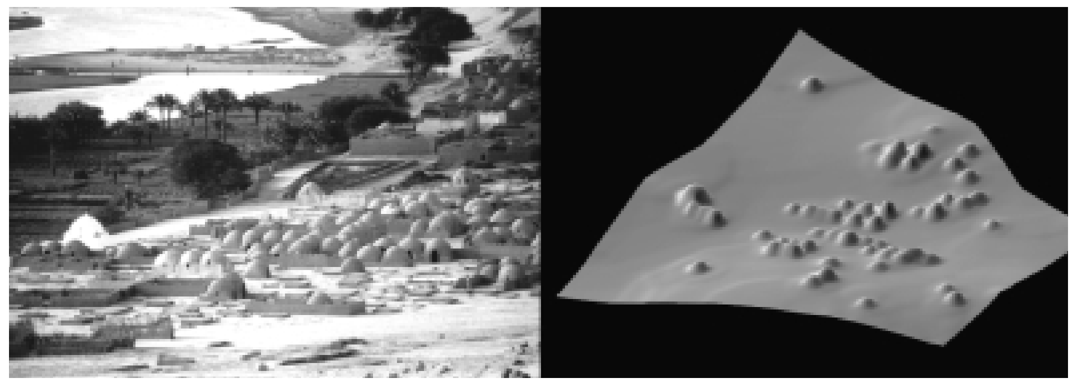
I januari 1951 slukade en stor brand Kairos kommers- och affärsdistrikt (den mest europeiserade centrala staden). En stor mängd byggnader förstördes. Var detta ett omen från gudarna? Grälade Seth och Osiris igen? Var Bennufågeln, Fenix, ivrig att resa sig igen och ropa ut att en förändringens storm var i annalkande? Arton månader senare, i juli 1952, utför de Fria Officerarna en oblodig statskupp. Kungen av Egypten tvingas i exil och det tjerkessisk-albanska "utländska" styret avbröts abrupt och oväntat för alltid. Arméreolten utvecklades snabbt till en revolution med stora planer på sociala, politiska och konstitutionella reformer. Egypten är för första gången i sin långa historia republik, och Kairo lär sig mödosamt och långsamt att hantera vissa radikala och experimentella förändringar. Nasser och hans kolleger arbetade mot de västliga krafterna och lyckades avbryta all utländsk militär närvaro i Egypten. Arabismen blev drivkraften för Egyptens nya politiska och diplomatiska program. Julirevolutionen förde Kairo till centrum av scenen i den arabiska världen, och Kairo blev den obestridda arabiska huvudstaden. 1969 firades i full kraft Kairos första millennium. För att avsluta diskussionen en gång för alla skrevs Kairos födelsebevis officiellt om till september 969 e. Kr. Uppförandet av den Stora dammen påverkade drastiskt både Kairo och övriga Egypten: Nilens årliga cykel är nu helt reglerad och kontrollerad. Detta innebär slutet för den årliga rituella och nästan mytiska dansen mellan floden och det svarta landet. Kyme och Hapi är inte längre involverade i den årliga dansen, den rytm som ordnat alla former av liv i Egypten. Kairos strandlinje är nu låst och de säsongsbundna sjöarna och våtmarkerna är något som tillhör det förflutna.

Efter 1952 skedde den sociala och urbana expansionen i en hittills osedd takt. Stadens population exploderade. I försök att minska de sociala klyftorna mellan "massorna" iscensättes en rad stadsplaneringsprojekt med katastrofala resultat. En systematisk stympning och fragmentering av stadens urbana struktur förstärkte de sociokulturella schismerna från 1800–talet och tidigt 1900–tal. De arabisk-israeliska krigen lade ytterligare en börda på den vacklande staden. Miljontals flyktingar från Suezkanalen och Sinai överhopade den redan otillräckliga infrastrukturen. Det sena 1970-talet och 1980-talet innebar

Si.
Swedish Institute



Släta och räfflade rum / Smooth Space vs Striated Space:
Egyptian Urban Morphologies
Striated Space – Cairo's Typical Dence Urban Morphology



Släta och räfflade rum / Smooth Space vs Striated Space:
Egyptian Urban Morphologies
Striated Space – Morphology at the Desert Edge

Four Texts On Cairo

By Power Ekroth and Kim West

Cairo: Capital of Egypt, largest city not just in Africa, but also in the Arab World, with an estimated population of around 16–22 million (though presumably considerably higher) – a significant chunk of the country's total population of 75 million. The city of Cairo is also a vital center of culture in the Middle East. Essentially all Arab hit music is produced here, as well as a significant share of Arab films. According to available data, the population of the country as a whole is 94% Muslims and 6% Copts. Egypt is a republic, but democratic elections have never been held. (President Mubarak has been in office since 1981.) The GNP is around $1300 per capita.

In the fall of 2002, a Swedish-Egyptian exchange project took place, which was to culminate in exhibitions in both Cairo and Stockholm. It was arranged in connection with the exhibition at the Townhouse Gallery in Cairo in October last year, when we, members of SITE, journeyed from Sweden to Cairo.

At that particular juncture in time, Afghanistan's Taliban regime had long since fallen, while the invasion of Iraq was still another few months way. In the end, General Bush's Holy Crusade was perhaps simply the heavy hand of fate, somewhere in the background of our visit to Cairo. That said, there is still reason to point out the obvious: that the world we encountered bore no resemblance to the polarizing image that motivates the wars in the Middle East. We met neither "them" – i.e., the fanatical, anti-modern fundamentalist, terrorist threat – nor "us," i.e., the Christian, enlightened, and compassionately conservative advocates of liberalization. Here, like anywhere else, life takes place in the excluded middle of this rhetoric.

However much we can't avoid the feeling of having looked in on Cairo "from without," we can nonetheless note a few things about the city. One thing above all that can be remarked upon is that *everything* is present at the same time and the same place. Because of the extraordinarily vast history of Egypt, a bottomless pit opens up smack in the middle of the contemporary life of Cairo. Many of its inhabitants even claim that the city is marked by a "pharaonic ego." Staying near the surface of the yawning chasm of the past, we see that Nasser's new way and Sadat's conservatism have left their mark deeply. Muslims, Jews and Christians; fundamentalists and the secularized; outcasts and the filthy rich, all live side by side. And, in parallel with an oppressed sexuality one tries to hold at a distance with taboos, as well as the sobriety dictated by the Koran, belly-dancing and nightclubs flourish.

Cairo, which is such an important part of Egypt that the city is often simply referred to as "Egypt," has a complex relation to the rest of the country, just as Egypt has a complex relation to the rest of Africa – and to the rest of the Mediterranean region, to the other parts of the Middle East, and to those who colonized it in the recent past, France and Great Britain. As a result, Egyptians also have a complex orientation towards cosmopolitization, towards the not entirely flattering label "developing country," towards urbanization, and towards… the list goes on and on. What's astonishing about Egypt is not the countless conspiracy theories constantly in circulation, but rather the number of them that actually prove to be true. It is a unique country, possessed of extreme contrasts within an extraordinarily intricate whole.

In short, after our trip we realized one thing: that no simple answers can do justice to everything that takes place in this country's culture scene. Admittedly, during the relatively few days we spent in Cairo we saw traces of a rigid, bureaucratic, and conservative exercise of power in the style of a communist country in the Eastern bloc – but we also saw a cultural life that signaled Cairo's potential to become just as influential as any trend-setting global metropolis.

Our idea was simple: to let a section of this magazine portray the Cairo we encountered. We had absolutely no ambitions of giving a comprehensive presentation of the city's art scene, cultural life, etc. We wanted instead to follow certain tracks, and let the lines followed trace out a map, knowing of course that these contours would be subjective. Perhaps such a map can suggest the existence of another version of the biggest city in the Islamic world than that presented by Swedish and international mass media, whose reporting from the Middle East – whether critical, approbative, or none of the above – seems today inclined to move in the shadow of the American war machine.

Early on in our planning we decided that we ourselves would not write any texts for this Cairo Section. By yielding the floor instead to some of the people we met during our visit, we wouldn't run the risk of a rebarbative intellectual "tourism of the Exotic," however much we might at the same time thereby lose the possibility of a more controlled thematic harmony.

The watchword is thus: better to have fragments than a projected fantasy of the whole. But even with a setup like this, without undue pretensions of completeness, our project has more limitations than we have the space to enumerate. The most noteworthy is probably the language barrier. We do not speak Arabic, and have not had the option of hiring interpreters or translators. For this reason, we have only been able to engage writers who can write in English (or another major European language), which makes our selection rather problematic, with respect to the extreme class bias this might introduce into the texts used (around half of the Egyptian population cannot read, and only a privileged few have a mastery of English). All shortcomings, are, of course, our own.

Tarek Naga's plunge into Cairo's past presents a city with so many layers, a city that, throughout its millennia, has been subjected to so many thoroughgoing and even tragic changes, that perhaps only a reconstructive labor of remembrance can be thought to offer it hope for the future. Negar Azimi gives us a completely different perspective on the same city: she presents the contemporary art scene, a scene that has undergone radical change during the last few years. This change, for better or worse, occurred in great part as a result of the influence of movements in the art world outside of Egypt. Then we have Scott Bailey's text, which offers what appears to be a more restricted depiction of the same scene – the occasion of the essay is the heated conflict that arose around an exhibition at the American University's gallery in Cairo, in September, 2002 – but at the same time the text can be said to bring to the fore questions regarding the bigger political developments reflected in the polemics that arose during the conflict. And, finally, Simon Njami's article lets us acquaint ourselves with some reflections on the premises of post-colonial studies, and of their relevance for the understanding of contemporary Africa, taking its point of departure in some events that took place on one of the hot nights of Cairo.

We want to thank the Swedish Institute, whose financial support made this project possible, and the helpful people at the Townhouse Gallery.

Cairo Re-Membered

By Tarek Naga

Most scholars and historians agree on the origins of the city of Cairo. To most, Cairo's urban history is clear, factual and well-documented and can be traced back to the middle of the 7th century AD. But to a growing number of scholars and urban historians, the history goes back several millennia prior to the Arab conquest of Egypt. Although this second thesis is not fortified with as much concrete evidence as urban historians typically require, the argument is nonetheless very compelling.

Why the discrepancy? The answer is quite complex and is directly related to the very question of Egypt's "true" contemporary identity. To outsiders the very questioning of Egypt's identity seems very improbable. It is, after all, a culture and a civilization that leaves one with unmistakable imprints with no room for ambiguity or fuzziness in terms of character and heritage. But again the answer is not so simple. To many contemporary Egyptians, their "living" heritage is identified with Arab Islamic Egypt, while the *other* Egypt is "dead," dormant, and belongs to a distant past that has very little resemblance or connection to contemporary Egypt. Their collective conscious is so truncated that they relegate the ancient-ness of their land and culture to the annals of a museum of memories that are frozen, dead, and disconnected from any subsequent layers.

In *The Egyptian Masses and the Intellect*, Anwar Abdel Malek, a prominent Egyptian intellectual, relates this phenomenon to symptoms of "a genuine crisis of Egyptian thought and intellect." Abdel Malek continues to describe this condition: "The third phenomenon of the crisis of the Egyptian intellect is, namely, *the disconnectedness of the Egyptian personality* […], we mean by that, not the personality of the individual, but rather the collective national identity […] *Our distant past is clearly absent from our sense of identity as Egyptians today.*"[1] Edward Said brilliantly tackles this sense of ambiguity over Egypt's identity from a Eurocentric "outsider's" point of view. In *Egyptian Rites*, Said argues that: " … we can speak intelligibly and correctly of a battle not only for Egypt, but also for the right to depict Egypt. On the one hand, there is the Egypt whose symbolic, cultural, and political identity, while African, is nevertheless essentially Western, in which the country's ancient grandeur and modern significance come together in ways that are British, French, German, Italian, or American. On the other, there is the Egypt whose Islamic and Arab roles are in frequent conflict with its Western representations, which have often stressed the country's remote (therefore more attractive) past at the expense of its actual present. In the contemporary phase of this conflict Egyptians themselves have been divided in ways that are both surprising and interesting, since in the age of mass international communications they too have become participants in the contest over Egypt's identity."[2]

Although Said and Abdel Malek arrive at two different conclusions in arguing their points, our main concern here is the astonishing discrepancies and conflicting attitudes displayed regarding the question of Egypt's identity. Clearly, the recording and documentation of the urban history and origins of a city like Cairo is fraught with cultural and scholarly bias. On the surface, the questions of how and when Cairo surfaced as a human settlement (not just as an important political capital), draws us into a very complicated and sometimes fiery debate over *Which* Egypt? *Which* Cairo? Is it that the contemporary Egyptian collective consciousness suffers from a multiple personality disorder? Or, are we faced with the inherent qualities of the very dualistic nature of Egypt and Egyptians?

One of the earliest Egyptian myths, and arguably the most influential in shaping the ancient Egyptian beliefs, is the story of Isis and Osiris. The central theme of the myth is the dualistic nature of the world, symbolized by the struggle between Osiris (forces of order) and his brother Seth (forces of chaos and destruction). The Osirian principle (from Osiris) is also pre-imminent in the Egyptian creation mythology. Although Osiris was dismembered, mutilated, and scattered across the world by Seth, Isis (the forces of compassion) was able to recollect his parts, his scattered limbs into a whole. Osiris was triumphantly "re-membered"! In a key passage from *The Book of Coming Forth Into Day (a.k.a. the Egyptian Book of the Dead)*, the gods address Osiris directly, reciting his ordeals against Seth the promoter and bringer of Chaos in the world: " … thy sister Isis acted as a guardian to thee … she drove thine enemies away … she averted seasons of calamity … she recited formulae with the magic power of her being […] she flew around and around over the earth uttering wailing cries of grief and did not alight on the land until she had found thee, O, Osiris […] she made to rise up the helpless members of him whose heart was at rest … she drew from him his essence … from which sprang an heir"[3]

Horus, the son of Osiris, is identified with the kings of Egypt, whose conception symbolizes the nexus between the realm of the gods and the realm of man. Every Osiris becomes a Horus to again become an Osiris. The Osiris-Horus-Osiris cycle represents the perpetual regeneration of life forms and eternal resurrections. In the myth, Horus continues the struggle against Seth, setting up parallel dualities in both the netherworld and the land of Geb (Egypt), land of the living. The gods continue their lamentations in their *Hymn to Osiris*: "She suckled the child in satisfaction and none knew where his place was and he grew in strength … in the house of Geb … O' Hor-akht-i multiple of forms and great of shapes … Ptah, Sokar, Atum in Annu, Lord of the Shetyt-shrine, who enriches Men-Nuffer … "

This passage reveals another dualistic paradigm that remained critical to the *Schemata of Egypt* for centuries to come: the establishment of Annu (Heliopolis), and Men-Nuffer (Memphis), respectively, as the first spiritual and administrative capitals of Egypt.

Annu (Heliopolis) on the east bank and Men-Nuffer (Memphis) on the west bank of the Nile together constitute the zone referred to as the Ankh-Tawi; *that which binds the two*, in reference to the two lands, two kingdoms of upper and lower Egypt. The Ankh-Tawi was frequently uttered in ancient papyri and sacred texts, mostly, in reference to Men-Nuffer (Memphis). Throughout the dynastic periods, this area remained independent of the rest of the forty-two other Egyptian Nomes.[4] The sacred temple in Annu (Heliopolis) contained the sanctuary of the Ben-Ben, a symbolic representation of the first primeval hill from which the Bennu bird (the Hellenized Phoenix) rose. In Men-Nuffer, the sacred temple of Ptah contained the Sokar[5] in its holy of holies.

The principle of the Ankh-Tawi is fundamental in understanding present-day Cairo's Genus Loci. It falls logically and strategically at the nexus of the Nile valley. At this point the Nile is transformed from the linear, snake-like condition of the valley into a fan-like condition of the Nile Delta. In his *Le Caire: Etudes de Geographie Urbaine,* M. Clerget goes as far as saying: "the area of Cairo is a bottle neck, Egypt's neck. It is from a pure geometric point, the natural center of gravity, and from a mechanical perspective, is the hinge on which that polarizes the two opposing forces of north and south. From an organic point of view, is a state of crystallization […] it seems as if it is a location chosen by the gods!" In many Egyptian hieroglyphs and papyri, Men-Nuffer is depicted as interlocking papyrus and lotus flowers. Other representations of the union of north and south are the falcon and the cobra, the combined red and white crowns and the intertwined necks of two mythological animals (or lions) carved on Narmer's famous palette on display in the Cairo museum.

It seems that the gods did not only choose Men-Nuffer's site, but the very site of Egypt herself as a whole! Take a quick glance at a satellite image of North Africa and the Middle East. One is struck by the extreme natural conditions that *made* Egypt. The vast *smooth* space of the great Sahara desert is the largest uninterrupted open space on the planet, except for the lonely journey of the longest and largest river on the planet. Yet again two extreme natural conditions conspired to create a set of circumstances that are, geographically, unique in the world. The contrast between the smoothness of the great Sahara desert and the striation of the densely populated Nile valley enforces the dualistic nature of Egypt (paralleling the symbolic or metaphysical contrast between Seth and Osiris). A condition of meta-geography or *Chorography* as Schwaller de Lubicz[6] prefers to call it.

This contrasting geographical behavior is coupled with another dimension that is socio-cultural: the vast smooth space surrounding Egypt is primarily nomadic or pseudo-nomadic, while the Nile valley and Egypt herself evolved very rapidly and early on into a purely sedentary society. Gilles Deleuze (and Felix Guattari) advance a very compelling thesis that explains the connection between Smooth and Striated spaces with nomadism and sedentary-ism: "One of the fundamental tasks of the State is to striate the space over which it reigns, or to utilize smooth spaces as means of communication in the service of striated space. It is a vital concern of every State not only to vanquish nomadism but to control migrations and, more generally, to establish a zone of rights over an entire "exterior," over all of the flows traversing the ecumenon."[7] This is very true in the case of the Egyptian State where most of her enemies and potential invaders were nomads. Whether it was the Hyksos and the Hittites from the northeast, or the Libyans from the west, Egypt had always been a large sedentary oasis in the midst of potential nomadic invaders.

The Arabs, the consummate nomads, had always referred to Egypt in Arabic as Misr, literally meaning something between the *State* and the *Country*. The root meaning of the word implies the notion of a *fixed destination*. If the principle of the Ankh-Tawi, *that which binds the two*, epitomizes the genius of the Cairo-Memphis site as a nexus; the *Misr* principle (if linguists may excuse the looseness of the expression) epitomizes a condition of fixity and immobility. From the early dynastic period, the State was severely centralized, a fact dictated by many factors, of which the Nile's annual flood cycle is of paramount importance. The late Egyptian geographer and cultural historian Gamal Hemdan, in arguing the extreme centralized position that the capital of Egypt occupies, states that: "It is not an exaggeration if it is said that the history of Egypt *is* the history of her capital." The centrality of modern day Cairo is so extreme, that in colloquial Egyptian Arabic, the words for Egypt and Cairo are synonyms. Misr (Egypt) and Al-Qahira (Cairo) are interchangeable. It is not surprising that Egypt and in turn her capital are made of concentric circles of extreme conditions (one might add, extreme harmonies and extreme contradictions!).

But the question still lingers: Which Egypt? Which Cairo? Having "exposed" the discrepancy in Cairo's lineage and heritage, one must always include Men-Nuffer and Annu (Memphis and Heliopolis) with Cairo. But that nonetheless does leave us with a huge gap in that long and distinguished career of that site as Egypt's capital and political nexus. What about that *short* interval when Alexandria was made to play that "central" role? … Alexandria? … Central? And that interval is only a thousand years short! This is probably the most problematic period in the history of Cairo. Egypt's Ankh-Tawi, for the length of an entire millennium, was reduced to a second rate existence. Is it because the Egyptian mind deals only in extremes, it elected to push the memory and history of post-Alexander the Great Men-Nuffer into a deep oblivion? Is it a state of total *amnesia*?!

Although all historical records indicate the continuous human settlement of Men-Nuffer and Annu after and during the Greek/Ptolemaic era in Egypt (Men-Nuffer and Annu were then renamed Memphis and Heliopolis, respectively), the state of affairs of both deteriorated considerably. Heliopolis fared much better than Memphis due to the presence of the Temple of the Sun and the continuous worship of the cult of Horus. Isis and Osiris remained to be esteemed even with the Greeks, but it seems that Seth was up to his old tricks and the gradual dis-memberment of Osiris resurfaced. Memphis and Osiris now suffered the same fate. Alexandria surpassed all other Egyptian cities in grandeur and importance. Even Thebes, Men-Nuffer's/Memphis' other rival in the south, did not escape neglect and deterioration. The final blow to Memphis and Heliopolis came at the hands of the Roman occupation. With the fall of Cleopatra in 30 BC, all of Egypt was reduced into a mere Roman province. The state of amnesia intensified, this time on the macrocosmic scale, all of Egypt seemed to have been forced into historical oblivion.

But as Egypt was going through a painful transformation from a world power into a provincial backwater of the Roman Empire, a little-noticed event took place that ultimately changed her destiny and redirected her historical trajectory. Baby Jesus and his mother had taken refuge in Egypt escaping the calamitous events in neighboring Palestine. This seemingly very insignificant short stay by a young Palestinian Jewish boy and his distraught family proved to be of dramatic proportions. In less than one hundred years, many Egyptians had embraced the young, but rapidly growing monotheistic call of Christianity. Grave sacrificial price had to be paid by the Egyptian faithful: a long dark period of terror and martyrdom. The intolerant Romans persecuted all Christians and forced them into hiding. The great *desert fathers* of early Christianity in Egypt were the inventors of monasticism for the Christian world. Through the Roman and Byzantine eras, Egyptians (or Copts, as they came to call themselves) had nothing but mostly resentment and contempt for their foreign masters. Nevertheless the Egyptian/Coptic Church evolved into a very powerful institution based in Alexandria. The Coptic era witnessed a further dwindling in the status of Memphis and Heliopolis due to the growing stature of Alexandria in Egyptian affairs and the increasing intolerance of the Christian faith towards "pagan" practices. Isis and Osiris were no longer esteemed or tolerated and consequently their temples were neglected and often destroyed.

Egypt (or Kyme as it was known in Coptic) entered into an irreversible trajectory towards the Semitic world-view. An alchemical process of metaphysical transformation has taken place.[8] The famous alchemical formula, "*solve et coagula (divide and unite; contract and expand)*," corresponds to the state of Coptic Egypt in great transition. Titus Burckhardt puts it eloquently: "When any substance or entity undergoes dissolution, it must eventually be re-crystallized in a new form," and indeed it took Egypt several centuries to complete this process of re-crystallization. The difficulty in understanding and assessing the urban condition of the Memphis-Heliopolis Coptic era is due to the lack of adequate documentation. Nevertheless, there is strong evidence that the area was continuously populated and never ceased to exist as a viable and important commercial and military outpost. All trade routes going to and from the Roman or the Byzantine Empires to Africa or the Arabian Peninsula passed through Memphis en-route to the Red Sea. The strong presence of Babylon, on the east bank of the Nile, half way between Memphis and Heliopolis, is another strong indication of the continuous settlement of the site.

When the Arabs arrived in Egypt, they immediately and instinctively understood the strategic importance of the fort in Babylon. That new wave from the east sealed Egypt's integration into a newly re-formed Near East. Egypt's total assimilation into the Abrahamic/Semitic monotheistic belief system is now a *fait accomplit*. The Arabs' choice of the Babylon's site as Egypt's new capital had inadvertently resurrected Egypt's Ankh-Tawi, but not necessarily in direct connection to Memphis and Heliopolis. At this point Egypt's distant "pagan" heritage was almost totally erased from her collective memory. Christianity and Islam are very strong allies when it comes to matters of idolatry or paganism. Like the Christian Copts, the Muslim Arabs distanced themselves considerably from Egypt's "pagan" mind. Next to Babylon, the Arabs established Fustat, the Tent City, as the new administrative capital of Egypt. Fustat grew steadily and rapidly reclaimed the status of Egypt's most important city from Alexandria. During the reign of Ibn Tulun, Al-Qate'aa was built north of Fustat. In 969 AD, a new dynasty from Tunisia overwhelmed Egypt and established a Shiite Fatimid State. Al-Qahira, namely the Victorious, was a new Royal city built northeast of Fustat and Al-Qatae'aa. In a span of 300 years, a succession of entities had been built, one next to the other (in mostly northeasterly direction). They eventually all merged into one large urban entity that by the early 1400s was considered to be one of the largest and most advanced cities in the world. This new and relatively young Al-Qahira (her name corrupted by the Venetian merchants into Cairo) had little resemblance to Memphis or Heliopolis, although it had absorbed the latter into its exploding urban fabric. Between 969 and 1350s Cairo was a "world" metropolis, ironically, feeling young and energetic. In the 10th century, the Arab geographer, Al Maqdisi, had reported that: " Misr Al Fustat, today, is like Baghdad of yesteryears, and there is no other greater city in Islam." In the 15th century, the Venetian traveler Piloti describes the city: "the city of Cairo, up to my knowledge, is the largest city in the world." Egypt had been ruled by a succession of dynasties that affected the evolution of Cairo's urban morphology: the Fatimids, the Ayyubids (Saladin's family), the Mamelukes and finally the Ottoman Turks in 1517 AD. This final catastrophic event was a serious reversal in the fortunes of the city that it pushed it back into relative obscurity in world affairs and brought it into a new cycle of neglect and marginalization.

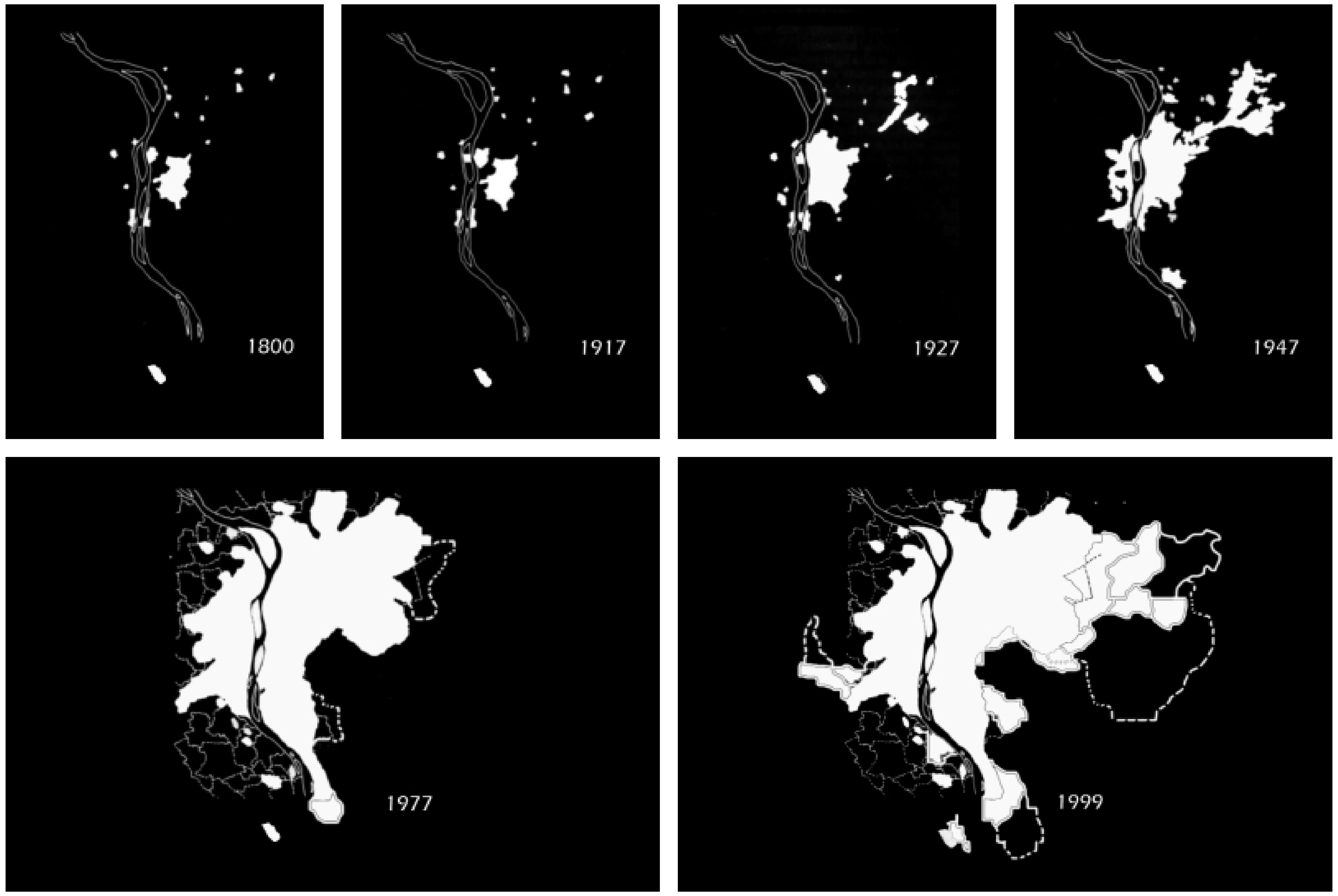
Throughout the first 800 years of the past millennium, Cairo's urban core was the Fatimid section centered on Al Azhar mosque and university. Fustat was totally destroyed in a great fire in the early 1100s and during the Crusaders' wars. All traces of Memphis and Heliopolis were essentially gone, save a few standing monuments. Egypt and Cairo became thoroughly Arab and totally integrated into the Islamic world. The Ancient Pharaonic, Ptolemaic/Greek and Roman/Byzantine past were almost totally forgotten. It took a French general's military ambitions and personal fascination with things ancient to change Cairo's destiny. In 1798, Napoleon arrived in Egypt with a large expedition which, besides its militaristic objectives, included a large number of scientists, geographers, cartographers and archaeologists. The French campaign stumbled upon an Egypt in deep slumber. The whole country had fallen into a sorry state of decay and corruption. The Mamelukes, the Circassian Turkic slave kings and ruling class of Egypt had become a decadent tool in the hands of the Ottoman Turks. The *Franjis* (the French) were a shocking awakening to the common Egyptian populace. Cairo's population had already dwindled down considerably and the city's infrastructure was in ruins. Although the French presence in Cairo existed for only five short years, the ramifications of that unexpected event were far-reaching and cataclysmic. It resembled a cultural earthquake that destroyed a few "structures," but after the dust had settled a newly energized Egypt had emerged. In 1805 Muhammad Ali, a Circassian-Albanian officer took over as the new viceroy with ambitious plans of reform. For a while it looked as if the Phoenix was rising again. And what of Cairo? An enormous growth pattern had followed, a great appetite for urban expansion and building boom. The alchemical magic was in the air. Kyme, the black land, had finally, after centuries of dormant state, been touched by an alchemist's emerald tablet. Cairo was coagulating. The feudalism of the Ottoman era was being shaken off and a new, native Egyptian middle class was on the rise. Rapid socio-cultural changes and the winds of "*modernity*" were blowing from all directions. At the eye of the storm, was a Cairo contemplating the dawn of a new renaissance. Or so it seemed!

The 19th century witnessed the fastest rate of growth in the city's history, both in population and in area. The "revolutionary" changes came with a heavy price: A direct confrontation between Egyptian national interests and Western colonial agendas. A severe fight over Egypt's national identity and sense of belonging was at the center of all debates. A deliberate process of Europeanizing Cairo was at full swing. Huge chunks of the "old city" were demolished in favor of European style boulevards and open urban spaces. In 1870, Ali Mubarak Pasha, the minister of Public Works, started implementing his grand master plan for Cairo. Surgical urban interventions were executed with, in most cases, total disregard for the character and the integrity of the existing urban fabric. The intention was "a Paris on the Nile." Haussman's plans for this renewal so inspired Mubarak that he was determined to copy them. The results were a mixture of disastrous, and extremely successful cases. Unfortunately the politics of the state and the planning efforts for the city did not always mesh peacefully. The advent of European colonialism did not spare Egypt, and Cairo fell to the British in 1882. One positive aspect of the European interference in Egypt's affairs, was the rediscovery of her ancient heritage. Champollion had heroically and successfully deciphered the hieroglyphic language (using the Rosetta stone's three parallel texts)[9]. This scientific event resulted in a huge interest in the history of Ancient Egypt. The silent stones of Men-Nuffer, Annu and Thebes began to "speak" to us again. Egyptologists were finally able to understand and systematically record the hidden mysteries of Egypt. *Kyme* was again revealing her secrets to mankind.

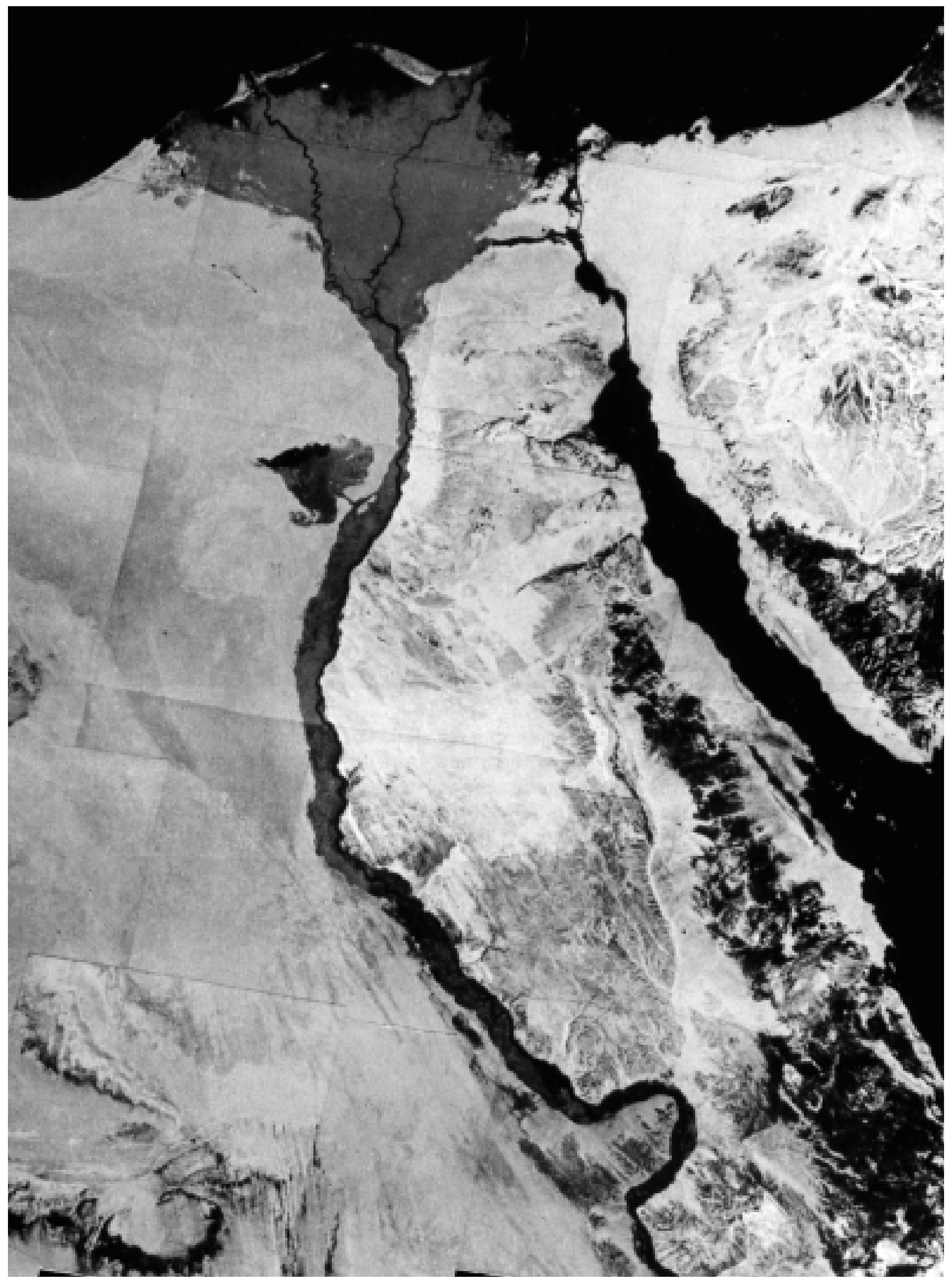
In 1919 Cairo witnessed its most violent opposition to the forces of colonialism. A popular uprising had engulfed the city. By the end of WWII, large sections of Cairo resembled more the capitals of the colonizing powers than the majority of the rest of the city that remained thoroughly Arab, Middle Eastern, or semi-rural in character. A wide schism between the "two cities" was becoming increasingly apparent. It is safe to say that, in the 19th and early 20th century, there was two Egypts and in turn two Cairos. In Said's words: "On the one hand there is the Egypt whose symbolic, cultural, and political identity, while African, is nevertheless essentially Western, in which the country's ancient grandeur and modern significance come together in ways that are British, French, German, Italian, or American. On the other, there is the Egypt whose Islamic and Arab roles are in frequent conflict with its Western representations." Those two Egypts, two Cairos, were increasingly drifting apart; physically and in urban terms, Al-Gamaliya, Al-Hussein, Bulaq, or Bab El-Khalq are now vastly different from Garden City, Zamalek, and the newly established "new" Heliopolis. The Cairo depicted by Naguib Mahfouz, in his *Trilogy,* is a world apart from the Cairo experienced by the Europeanized and stiff-upper-lipped members of the Gezira country club. A different kind of mutilation and dis-memberment was occurring to the city of a thousand minarets. The sociological and cultural cleavage in Cairo's human landscape was tearing it apart.

In January 1951, a great fire engulfed Cairo's commercial and business district (the mostly Europeanized city center). A great deal of property was destroyed. Was it an omen from the gods? Were Seth and Osiris quarreling again? Was the Bennu bird, the Phoenix, getting restless to rise and sending the fiery cries of a new storm of change? Eighteen months later, in July 1952, the Free Officers executed a bloodless coup d'etat. The king of Egypt was forced into exile, and the Circassian-Albanian "foreign" rule was abruptly and unexpectedly terminated forever. The army revolt quickly evolved into a "revolution" with great schemes of social, political and constitutional reforms. Egypt, for the first time in her long history, became a republic and Cairo was uneasily and slowly learning to cope with some radical and experimental changes. Nasser and his colleagues entered into several maneuvers against the Western powers and succeeded in terminating all foreign military presence in Egypt. Arabism became the driving force of Egypt's new political and diplomatic programs. The July Revolution brought Cairo into center stage of the Arab world and Cairo became the undisputed capital of the Arabs. In 1969, an official celebration of Cairo's first millennium was in full swing. As if to end the debate once and for all, Cairo's birth certificate was officially rewritten: September, 969 AD is to be her birth date. The building of the High Dam drastically affected Cairo, and all of Egypt: The eternal annual cycle of the Nile flood is now totally regulated and controlled. This meant the end of the annual ritualistic, and almost mythical, dance between the river and the black land. Kyme and Hapi are no longer engaged in the annual dance, the rhythm that shaped all forms of life in Egypt. Cairo's river shoreline is now fixed and the seasonal lakes and wetlands are a thing of the past.

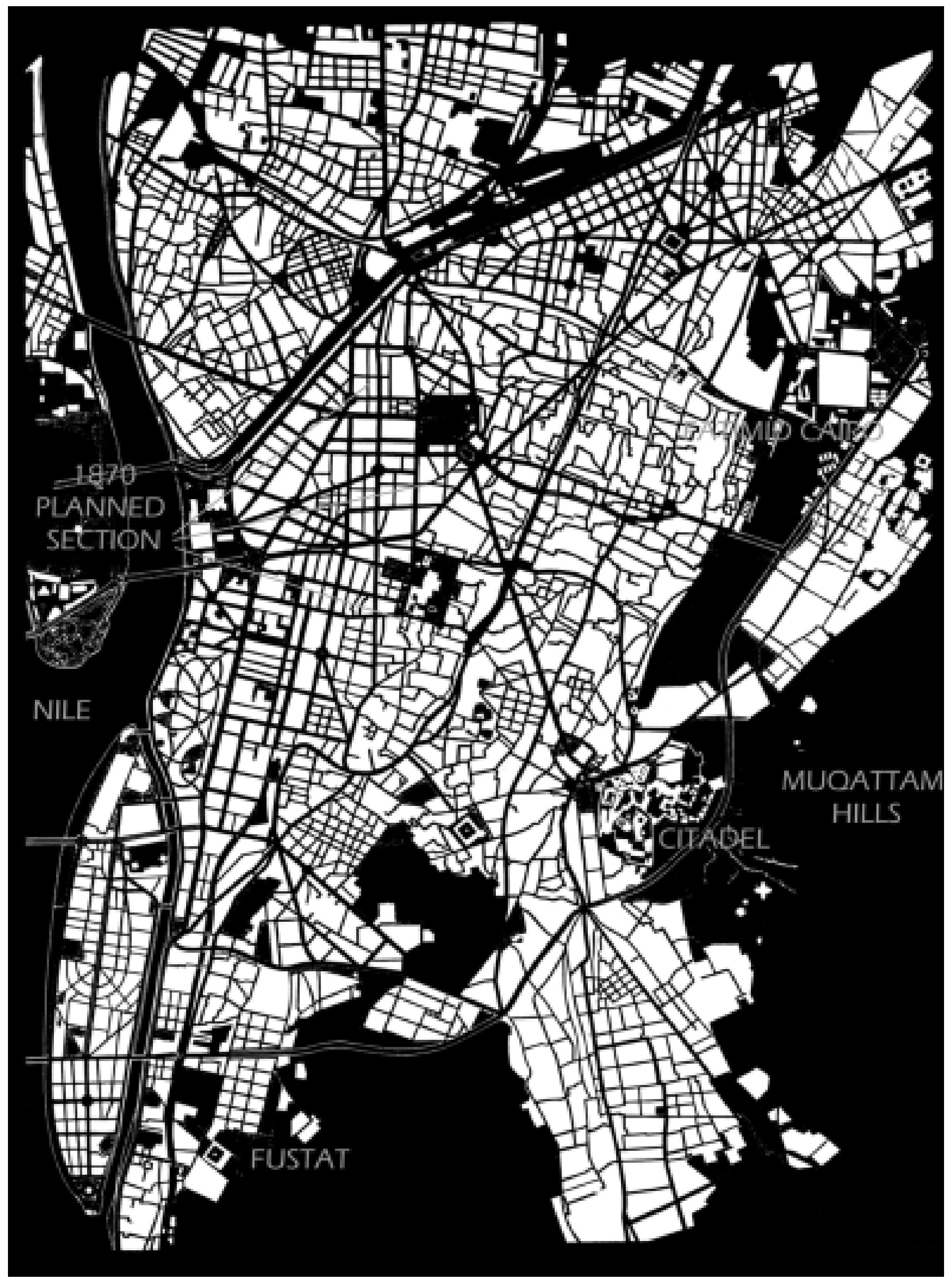
After 1952, the great social and urban expansion was at an un-par-



Ovan / Above:
The Evolution of Cairo's Urban Mass in Modern Times
(1800–1999 A.D.)



Nedan vänster / Below left:
The Nexus: The Origins of Cairo
Satellite Image of the Nile Valley and Delta



Nedan höger / Below right:
Central Cairo Urban Fabric
Clashing Geometries – 1970 (Figure Ground Plan)

att ännu ett kapitel i sagan om Kairo skrevs: i ett försök att minska trycket på huvudstaden planerades ett antal satellitstäder i dess utkanter. Dessa experiment gav blandade resultat, men misslyckades i stort att nå sina mål. Ett viktigt fenomen framträdde ur experimentet med satellitstäder: det gradvisa accepterandet av den kritiska och vitala nödvändigheten för Kairo att växa utåt. Det omgivande släta området av vidsträckt öken är inte längre förbjuden mark. Psykologiska gränser och kulturella fördomar började falla sönder, även om förvisso mycket långsamt. För närvarande står Kairo vid ett vägskäl, och ambitiösa planer för ett nytt Kairo är på gång. Kommer de upprepa den gamla metoden att överge komplicerade och problematiska delar till förmån för nya eskapistiska uppbrott? Eller kommer de till sist övervinna det pinsamma tillstånd av minnesförlust som Kairo lidit av alldeles för länge?

Stadens sanna stamtavla måste betraktas med historisk och vetenskaplig objektivitet. Memfis, Heliopolis, Babylon, Fustat, Fatimid, Ayyubid, Mameluke, Ottoman och "det koloniala" Khedeival[10] är alla viktiga länkar i stadens sanna och komplexa identitet. Vi måste finna ett magiskt botemedel för det tillstånd av selektiv historisk minnesförlust och den fruktansvärda sönderslitningen av hennes lemmar. Behöver Egypten minnas Isis, så att hon ska åter-erinra, åter kunna sammanfoga "Osiris"?

Ett åter-erinrat Kairo är ett krav, inte ett val.
På en gång åter-erinring och samman-fogning!

Tarek Naga är arkitekt och kritiker född i Kairo och verksam i Los Angeles

1. Abdel Malek, Anwar, *De egyptiska massorna och intellektet (*Kairo*:* Family Library, 2001), 55, övers av författaren.
2. Said, Edward: *Reflections on Exile (Egyptian Rites)* (London: Granata Books, 2002), 55.
3. Budge, Wallis: *Osiris; (The Hymn to Osiris, Plate XXII).*
4. Nome är beteckningen på den tjugonde antika egyptiska provinsen i Nedre Egypten, och den tjugoandra i Övre Egypten.
5. Sokar är vägledandets gud, och han fungerade som ett ankare för all Egyptens nomer.
6. Schwaller de Lubicz är en välkänd egyptolog som tillbringade största delen av sitt liv med att studera det esoteriska Egypten.
7. Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 338; sv övers i *Nomadologin* (Stockholm: Raster Förlag, 1998).
8. Ordet alkemi kommer från Al-Kymia, arabiska för kemi, som i sin tur kommer från Kyme (Egypten), det svarta landet. Alkemin är en esoterisk konst och vetenskap som otvivelaktigen hade sitt ursprung i Egypten, som framgår etymologiskt av kyme.
9. Rosettastenen hittades av franska soldater i staden Rosetta 1799. Den innehöll en text på tre språk: hieroglyfter, demotiska och grekiska Champollion kunde dechiffrera de antika hieroglyfernas mysterium genom att jämföra de tre texterna.
10. Khedeive Ismail är den vicekung i Egypt som beordrade byggandet av den europeiska del av Kairo som kulminerade i Ali Mubaraks plan från 1870.

Den egypiska konstscenens förvandlingar

Av Negar Azimi

Att en biennal gick av stapeln våren 2001 kan ha passerat i princip obemärkt, då den nystartade oberoende konstfestivalen som samtidigt ägde rum i Kairos nyklassicistiska centrum stal all uppmärksamhet, och med frågeställningar om representation och autencitet lockade iväg publiken från biennalens officiella utställningar. Detta års Al-Nitaq Festival of Art kanske rentav kan sägas ha fungerat som en slående manifestation av att en förmåga till kritik hade uppnåtts – ett tecken på att en hyperinstitutionaliserad och förstelnad konstvärld inte längre var kapabel att sluta all kreativ energi inom sig.

Den egyptiska samtiden kännetecknas av förändring och dynamik. Konstnärer experimenterar till en aldrig tidigare skådad grad med alternativa medier, samtidigt som deras verk uppehåller sig allt mindre vid självtillräckliga idéer om den egyptiska nationalidentiteten, och snarare finner sina konceptuella utgångspunkter i en uppfattning om den urbana situationens angelägenhet, vilket både gör dem känsliga för omgivningens särskilda villkor och sätter dem i samband med globala skeenden.

I historiskt perspektiv har oräkneliga strukturella begränsningar hindrat utvecklingen av en levande konstscen i Egypten. Frånvaron av en marknad för annat än det dekorativa, brist på icke-statliga bidragsmöjligheter (staten har länge varit den enda bidragsgivaren för konstnärer), ett föråldrat konstskolesystem, avsaknaden av noggranna och välinformerade kritiker, och galleriernas ointresse för alternativa medier – detta är några av de hämmande faktorer som har gjort det möjligt för det gamla gardet att upprätthålla status quo.

En ny generation egyptiska konstnärer är på gott och ont oskiljbar från globaliseringens framfart, och ökat resande, internet, kabel-tv och bio har givit dem tillgång till ett mycket bredare nätverk av referenser. Denna generation är bättre utbildad än de tidigare, samtidigt som en otyglad ekonomisk liberalisering och en urskillningslös konsumtionskultur har dragit in de unga egyptierna i samtal som överträder alla geografiska, tidsliga och rumsliga gränser. Denna globala vokabulär har utan tvekan hittat hem i mycket av landets konstnärliga produktion, vare sig det rör sig om bildkonst, teater eller litteratur.

Detta nya energitillskott har lett till uppkomsten av privata gallerier för samtida konst, utställningsrum som finner det dekorativa och kommersiella utbud som länge har dominerat i Kairos bostadsdistrikt och som till hög grad har kännetecknat marknaden för samlare otillräckligt.

Det samtida galleriet kom till Egypten med öppningen av Mashrabia Gallery, grundat 1982 av den inflyttade fransyskan Christine Rousillon, vid utkanten av Kairos centrala torg och huvudgata. Rousillon stängde galleriet under Gulfkriget, i första hand på grund av att det klientel av inflyttade utlänningar hon hade utvecklat lämnade landet, men italienskan Stefania Angarano drev pionjärrörelsen vidare och upprätthöll vad som bara kan kallas dess monopol på det samtida. I Angaranos regi vidarefördes den tradition som Rousillon hade etablerat, och galleriet visade curaterade grupputställningar, men höll sig fortfarande till traditionella medier, framför allt måleri och skulptur. Fotografi och video var i princip bannlysta.

En förändring skulle äga rum först 1993, då tyskfödda Renata Jordan grundade Cairo-Berlin Gallery, som visade en betydande andel utländska konstnärer – en del bosatta i Kairo, andra inte – i en enkel vit kub i stadens centrum. Två år senare, 1995, öppnade Karim Francis sitt galleri, som introducerade en kärngrupp av yngre konstnärer, bland andra Hazem Taha Hussein, Dina el Gharib, Hazem el Mistakawy och Omar Fayoumi. Vid mitten av 90-talet var Francis en central kraft, och han curaterade rumsligt starka utställningar med bland andra den armenisk-egyptiska målaren Ana Boghiguian, och 1997 och -98 visade han Ghada Amers enda utställningar i Egypten i sitt centralt belägna galleri.

De energier som frigjordes av dessa viktiga gallerier i slutet av 90-talet, kombinerade med känslan av att det fanns en mängd av oförlösta förmågor i den yngre generationen av konstnärer, inspirerade kanadensaren William Wells att öppna ytterligare ett galleri. 1998 invigde Wells Townhouse Gallery på den första våningen av ett skraltigt monument över den förrevolutionära arkitekturens estetik, situerat i hjärtat av stadens centrala hantverkardistrikt. Men öppningen av Townhouse välkomnades inte av alla. Bland vissa på kulturdepartementet uppfattades detta nya galleri som en hotfull konkurrent, särskilt med tanke på dess organiska inställning till rummet och dess öppenhet för formella och konceptuella experiment.

Den första Nitaq-festivalen tjänade som det kanske allra tydligaste tecknet på att det egyptiska konstetablissemanget som vi kände det nu var skakat i grunden, om inte fullkomligt omkullvällt. Konstnären och konstkritikern Khaled Hafez skulle senare beskriva denna första Nitaq-festival som en "chock för själva institutionen". Festivalen bildades av Angarano, Francis och Wells, och skulle fungera som ett nytt samarbete mellan de olika centralt belägna gallerierna. När den invigdes 2000 var Nitaq ett lovande initiativ, men dess utformning lämnade fortfarande mycket att önska. Nästa års upplaga skapade däremot en oförutsedd uppståndelse i staden och gav en viktig överblick över en ny konstnärsgenerations tendens att arbeta inom helt andra idiom än de som dittills hade fått definiera samtiden.

Nitaq var medvetet planerad att börja samma dag som Kairobiennalen, och kom att fungera som ett alternativ i ordets alla bemärkelser – den framstod som högst okonventionell, och rubbade förstelnade föreställningar om allt från möjligheterna av att göra bruk av rum och medier på nya sätt, till dematerialiseringen av konstobjektet. Utställningar ägde rum i alla de centrala gallerierna, men också i gatupassager och i sedan länge övergivna byggnader, monument över Kairos gångna storhetstid. Detta gjorde det möjligt att visa platsspecifika verk som vidgade såväl konstnärernas som betraktarnas föreställningar om det visuella och det performativa.

Likt sanna postmodernister valde konstnärerna på Nitaq i första hand att visa multimedia-installationer med konceptuella tendenser. Bland de konstnärer som förstod sina verk i relation till det urbana rummet fanns Lara Baladi, Susan Hefuna och Mohamed Abou el Naga. Baladi intog det sedan länge övergivna Hotel Viennoise, och använde dess rum för att visa sitt apokalyptiska verk *Sandouk el Dounia* (*Världen i en låda*). Hotellets dammiga labyrint av korridorer uppmuntrade besökarna att delta, som om det hade rört sig om ett modernt tv-spel, och utställningen kulminerade med att betraktaren konfronterades med ett *manga*-inspirerat verk, sammansatt av tusentals fotografier. I slutändan addresserade *Sandouk el Dounia* den sociala vävens komplexiteter på både lokal och universell nivå, genom att göra bruk av medvetet karikerade narrativa konstruktioner.

Abou el Naga använde bokaffären *Dar Masr Al Mahroos* som fond för ett installationsverk som ställde frågor om censurering och om idéernas därpå följande (åter)födelse. Genom att bränna vissa populära litterära verk och filmer – varav många varit kontroversiella eller rentav bannlysta, såsom syriern Haidar Haidars bok *Banquet of Seaweed* och filmaren Youssef Chahines *Al Maseer* (ödet) från 1997 – demonstrerade el Naga effektivt hur förstörelsens produkter, här närvarande i form av den resulterande askan, kan användas för ett omformulerande och, i sista hand, återskapande arbete (ty aska fungerar även som gödsel).

Den tysk-egyptiska konstnären Hefuna installerade stora fotografiska banér på en fransk-influerad Khedival-byggnad vid det centrala Talaat Harb-torget. Med sin särskilda teknik att fotografera med en uråldrig lådkamera skapade hon en fiktiv känsla av ålderdom, som lyckades tilltala byggnaden, det livfulla torget nedanför och den historiska konstruktionen av Egypten och egyptierna, genom den vanligtvis exotiserande kameralinsen.

Samtidigt som installationskonsten tycks ha funnit ett forum, så börjar videon alltmer bearbetas som uttrycksform, i motsats till det ofta hörda påståendet att det inte finns någon videokonst att tala om i dagens Egypten (framför allt inte om man jämför med Libanons livfulla videokultur). Även om tillgången till utrustning har varit begränsad, och videon har förekommit bara i begränsad utsträckning i konstsammanhang, så har den omedelbara tillgången till den rena bilden i en kultur kännetecknad av sin besatthet av det televiserade – vare sig det rör sig om nyheterna, såpoperor eller tv-serien *Ramadan* – lett till att konstnärer kan manipulera mediet med en sorts lätthet, och till att det finns ett utbrett engagemang hos publiken.

Den audio-visuelle konstnären Hassan Khan föreslår att det är just mediets avsaknad av verklig historia som gör videon till ett potentiellt kraftfullt uttrycksmedel i Egypten. Videokonstnären Sherif El-Azma kan till och med peka ut mordet på president Anwar Sadat 1981 som ett avgörande ögonblick i den egyptiska videokonstens historia. El-Azma beskriver hur den helt odramatiska dokumentationen av en militärparad, filmad med tv:ns betacam-kameror, skulle komma att ta plats i det kollektiva medvetandet genom att sändningen sändes i repris om och om igen. Logiken är enkel: religiösa och flitiga konsumenter kommer förr eller senare att bli producenter.

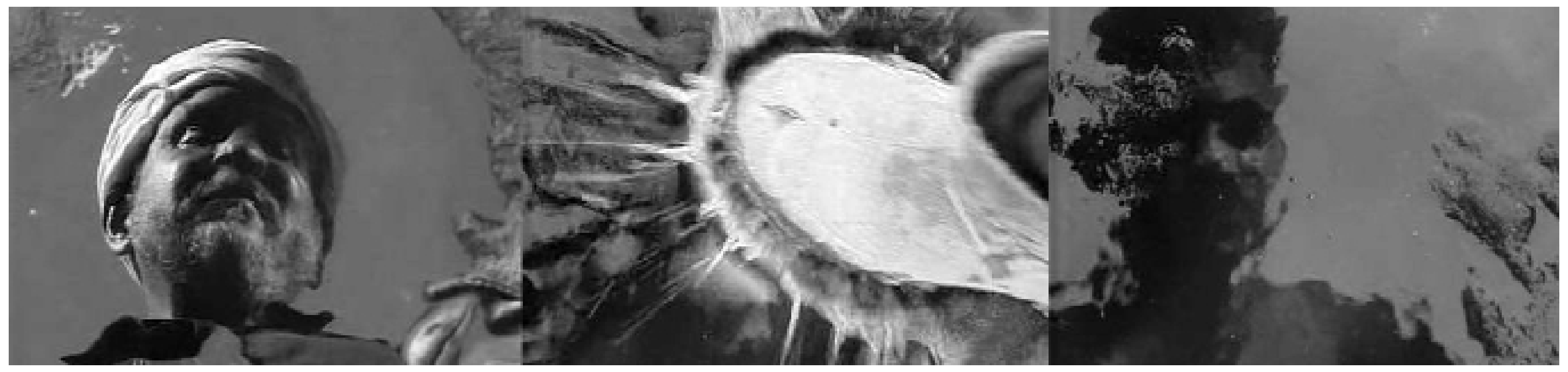
Khans eget konstnärskap är i första hand situerat i sina omedelbara omgivningar, och ställer frågor om själv-definiering och social kodifiering i de urbana rummen. I november 2002, under "Le mois de la photographie", visade Khan verket *Transmission* på *Poste du Louvre* i Paris – ett verk som, installerat i det mest offentliga av rum, erbjöd möjligheten att leva i en stad och betrakta en annan. På tre skärmar projicerades bilder av Kairos marginaler – platser vid denna stads bokstavliga ände – samtidigt som inskjutna självporträtt av egyptier tagna med handkamera bröt upp den spänning som skapades av de statiska bilderna på stadslandskap. Här utmanade en porträttkonst som motsatte sig klassiska uppfattningar om porträttets natur de vedertagna metoderna för avbildning. I installationen ingick också ljudet av viskande röster, som ställde en serie subtilt existentiella frågor om rummet och om människornas relation till de rådande representationsteknikerna.

Det är framför allt videons framträdande som har aktualiserat frågor om identitetspolitik i det samtida Egypten. Trots att Mubarakerans ungdom i princip har fråntagits varje möjlighet till att inta en ideologisk hållning – vare sig det handlar om att placera sig i en politisk tradition eller om att delta i den arabiska dröm som kännetecknade president Gamal Abdel Nassers ämbetstid – så finns ändå en ihållande känsla för det egyptiska. Hur ogripbar den än må vara, så dikterar denna känsla utan tvekan den konstnärliga produktionens natur i mycket lägre grad än under tidigare år, och tas idag istället upp av konstnärer som är medvetna om dess besynnerliga kraft.

Närvaron av ett sådant engagemang är tydlig i El-Azmas konstnärskap. Genom att använda sin egen mor som ämne för sitt verk *Interview With a Housewife*, lyckas han rubba gränsen mellan deltagare och betraktare och mellan subjektivt och objektivt, samtidigt som han genom att sampla mediets etablerade koder placerar in henne i den televiserade kontext hon dagligen betraktar. För El-Azma handlar bruket av den egyptiska televisionens språk om tillgång, men också om omstörtande.

Den Alexandriabaserade konstnären Wael Shawky använder sig också av videomediet, men hans multimediala installationer kännetecknas snarare av en hyperkänslighet för geografin och dess avarter. Hans verk *Sidi El Asphalt's Moulid* addresserar moderniseringens poetik, och återskapar en hel by i tjära (en hänvisning till oljans geopolitik), medan han i ett andra rum låter de amerikanska hip-hop-virtuoserna Cypress Hill ackompanjera en video som visar en traditionell, rentav kitschig, magdanserskas rörelser. I slutändan handlar det om att

Moataz Nasr
Stillbilder från / Stills from
The Water



alleled pace. The city population exploded. In attempting to decrease the social gap between the "masses," a series of urban planning schemes were implemented with disastrous results. A systematic mutilation and fragmentation of the city's urban fabric further enhanced the socio-cultural schisms of the 19th and early 20th centuries. The Arab-Israeli wars added another burden to the ailing city. Millions of refugees from the Suez Canal and the Sinai overwhelmed the already inadequate city infrastructures. The late 1970s and 1980s witnessed the writing of yet another new chapter in the Cairo saga: in an attempt to ease the pressure off of the capital, a number of satellite towns were planned around the city's peripheries. Those planning experiments were of mixed results, but in general failed to achieve their intended goals. One significant phenomenon emerged out of the "satellite towns" experiment: the gradual acceptance of the critical and vital necessity for Cairo to grow in an outwardly direction. The surrounding smooth space of the vast desert is no longer off limits. Psychological barriers and cultural bias began to crumble, albeit at a very slow pace. At the present time Cairo is at a major crossroads: ambitious new planning schemes for a New Cairo are underway. Will they repeat the old practices of abandoning the complicated and the problematic sections in favor of fresh new escapist starts? Or, will they finally overcome the embarrassing state of amnesia from which Cairo has been suffering for too long?

This great city's true lineage needs to be addressed with historical and scholarly objectivity. Memphis, Heliopolis, Babylon, Fustat, Fatimid, Ayyubid, Mameluke, Ottoman and "Colonial" Khedeival[10] Cairo are all vital elements of the city's true and complex identity. A magical cure for the condition of selective historical amnesia and terrible dismemberment of her limbs needs to be found. Does Egypt need to remember Isis, so she might re-member "Osiris" once again?

A Cairo *Re-Membered is* a must not a choice.
Re-membrance and *Re-memberment* that is!

Tarek Naga is an architect and critic, born in Cairo, and now living in Los Angeles.

1. Abdel Malek, Anwar: *The Egyptian Masses and the Intellect,* pp. 55 (trans. & italics by author); Family Library, 2001, Cairo.
2. Said, Edward: *Reflections on Exile (Egyptian Rites)*, pp. 154; Granata Books, 2002, London.
3. Budge, Wallis: *Osiris; (The Hymn to Osiris, Plate XXII).*
4. Nome is the designation of an ancient Egyptian province. 20 in Lower Egypt and 22 in Upper Egypt.
5. Sokar is the god of orientation and functioned as an anchor to all of Egypt's Nomes.
6. Schwaller de Lubicz is a well-known Egyptologist that dedicated most of his life to the study of esoteric Egypt.
7. Deleuze, Gilles & Guattari: Felix: *A Thousand Plateaus*, pp. 383.
8. The word 'alchemy' is derived from Al-Kymia, Arabic for Chemistry, which in turn is derived from Kyme (Egypt), the black land. Alchemy is an esoteric art and science that had unmistakably originated in Egypt as it is etymologically evident from Kyme.
9. The Rosetta Stone was found by French soldiers in the city of Rosetta in 1799. It contained a text in three languages: Hieroglyphic, Demotic and Greek. Champollion was able to decipher the mysteries of the ancient Hieroglyphics through comparing and cross-referencing the three texts.
10. The Khedeive Ismail is the viceroy of Egypt that ordered the building of new European style section of Cairo that culminated in Ali Mubarak's plan of 1870.

Transformations of the Egyptian art scene

By Negar Azimi

The fact that a biennial was taking place may have passed virtually unnoticed during the spring of 2001 as an upstart independent arts movement situated in Cairo's neo-classical downtown was in fact the event turning heads, drawing audiences away from the Biennial's official halls and raising questions as to notions of representation and the authentic. Indeed, 2001's Al-Nitaq Festival of Art perhaps existed as a stunning manifestation that critical capacity had been reached – a sign that a hyper-institutionalized and at times stagnant arts realm could no longer contain the energy burgeoning within.

The present is a time of unprecedented change and dynamism in Egypt as contemporary artists are experimenting with alternative mediums to an extent never seen, while conceptually, work is less concerned with a self-contained notion of Egyptian national identity, and rather, is rooted in an urban immediacy that is both responsive to the surrounds and increasingly having dialogue with global sensibilities.

Historically, countless structural limitations have obstructed the development of a viable arts movement in Egypt. The absence of a market beyond the decorative, lack of funding outside government channels (the state has long been the primary patron of the arts), a system of arts education that is rooted in classical modalities, a dearth of rigorous and informed critics and the closed nature of venues to alternative media among other factors have proven debilitating and have engendered the maintenance of a status quo, old-guard-style.

A new generation of Egyptian artists is, for better or worse, intimately tied to the march of globalization, with access to a wider pool of references born of increased travel, Internet, satellite-television and cinema. This generation is better educated than those of past, while rampant economic liberalizations and the ascendance of a rabid consumer culture have further tied young Egyptians into discourses that transcend the realms of geography, time and place. Doubtless, such a global vocabulary has found its home in much of the artistic production emerging from the country at large, whether visual, performative or literary in nature.

Such a novel infusion of energy into the visual arts has found a home amidst the birth of the contemporary private gallery, a space that defies the decorative and commercial variety which have long dominated Cairo's residential districts and, to a great extent, have characterized the collectors market.

The contemporary gallery space in Egypt came into being with the Mashrabia Gallery, founded by French transplant Christine Rousillon in 1982 on the edge of downtown Cairo's central square and thoroughfare. While Rousillon closed during the Gulf War, largely because of the departure of the significantly expatriate clientele she had developed, Italian Stefania Angarano continued to pioneer a movement that could only be characterized as a monopoly on the contemporary. Mashrabia under Angarano carried on the tradition established by her predecessor Rousillon, curating group shows while still sticking to more traditional mediums, particularly painting and sculpture. Photography and video were largely anathema.

Things would change in 1993 as German native Renata Jordan founded Cairo-Berlin Gallery, showing a significant contingent of foreign artists, both resident and non, in her simple downtown cube space. Karim Francis came two years later in 1995 and nurtured a core group of younger artists including Hazem Taha Hussein, Dina el Gharib, Hazem el Mistakawy and Omar Fayoumi. By the mid-1990s, Francis was a pivotal force, curating spatially strong shows of Armenian-Egyptian painter Ana Boghiguian among others, and hosting the only shows of Ghada Amer in Egypt, in 1997 and 1998, in his downtown gallery space.

The momentum born of the downtown galleries in the late 1990s combined with a recognition of untapped potential among a younger generation of artists served as impetus for Canadian William Wells to open an additional space. Wells inaugurated the Townhouse Gallery in 1998 on the first floor of a rickety monument to pre-revolutionary aesthetic in the heart of the mechanic's district downtown. Nevertheless, Townhouse's entry was not welcomed by all. Amidst some at the Ministry of Culture, the new gallery was framed as a competitor, particularly with its organic approach to space and its openness in form and concept.

The first Nitaq Festival would serve as perhaps the most palpable sign that the Egyptian art establishment as we knew it was forever shaken, if not up-ended entirely. Artist and art critic Khaled Hafez would later characterize the first Nitaq as a "shock to the institution." Conceived of by Angarano, Francis and Wells, the festival would exist as a novel collaboration between the downtown galleries. Inaugurated in 2000, Nitaq was promising as a movement, but still begged significant finessing. Nevertheless, the 2001 version was unprecedented in the degree of excitement it created in the city, and importantly, the view it provided as to the tendencies of a new generation of artists working within idioms that defied prevailing notions of contemporaneity.

Engineered to start on the very day of the Cairo Biennial's opening, Nitaq served as an "off" version in every sense of the term – proving most unconventional and shaking up oft-stagnant conceptions surrounding the use of space, medium and the potential for dematerialization of the art object. All of the downtown gallery spaces were employed, as well as street passages and long-abandoned buildings that harked back to Cairo's belle époque, allowing for site-specific works that expanded the visual and performative parameters of both artists and the public.

Like true post-modernists, the preferred avenue of expression for the artists at Nitaq was multi-media installation executed with conceptualist tendencies. Artists Lara Baladi, Susan Hefuna and Mohamed Abou el Naga were among a number who conceived of their work in relation to urban spaces. Baladi occupied the long-abandoned Viennoise Hotel, employing the space to present her apocalyptic *Sandouk el Dounia* (the world in a box). The hotel's dust-laden maze of halls encouraged the public to intervene as if in a contemporary video game, while audiences would ultimately encounter a culminating *manga*-inspired piece composed of thousands of individual photographic images. In the end, *Sandouk el Dounia* addressed the complexities of both local and universal social fabrics through the use of purposefully caricatured narrative constructions.

Abou el Naga employed the *Dar Masr Al Mahroos* bookshop as a backdrop to installation work that addressed questions of censorship and the ensuing (re)generation of ideas. Incinerating pieces of popular literary and cinematic culture, many of them controversial or even banned such as Syrian author Haidar Haidar's *Banquet of Seaweed* and Youssef Chahine's 1997 film *Al Maseer* (The Destiny), el Naga effectively conveyed that the products of destruction, here manifest in resultant ashes, may be used to reformulate and, in the end, regenerate (for ashes double as fertilizer).

Artist Hefuna, of mixed Egyptian and German heritage, installed large-scale photographic banners on a French-influenced Khedival building in central Talaat Harb square. The nature of her technique, capturing images with an archaic pin-hole camera, created a sense of fictitious age that spoke to the building, the bustling square below and the historical construction of many Egypt(s) through an oft-exoticizing camera lens.

While installation work may have found a forum, video is increasingly manipulated as a mode of expression, defying oft-assertions that there is no video in contemporary Egypt (particularly in relation to a vibrant Lebanese video culture). While access to equipment and even exposure to video in the art space has historically been limited, the immediate accessibility of the clean image in a culture marked by an obsession with the televised – whether news, the soap opera or the Ramadan serial – has translated to an ease of manipulation of the medium by artists, as well as widespread engagement by the viewing public.

Audio visual artist Hassan Khan offers that it is the lack of substantive historicity behind the form that in fact makes video a potentially powerful candidate for expression in Egypt. Video-maker Sherif El Azma goes as far as to identify the 1981 assassination of President Anwar Sadat as a seminal moment in the history of video in Egypt. El-Azma describes how a standard documentation of a military parade shot on broadcast-quality betacam would be embedded within the collective consciousness through the process of televised replay after replay after replay. The logic is simple: religious and frequent consumers will, in the end, become producers.

Khan's own work is largely situated in the immediate surrounds, addressing questions of self-definition and social codification in urban spaces. Last November, Khan presented *Transmission* at Paris's *Poste du Louvre* in the context of that city's Month of Photography, a work installed in the most public of spaces that presented the possibility of living in one city while looking at another. On three screens were projected images of Cairo from the margins – or where the city literally ends – while intermittent self- portraits of Egyptians taken with a hand-held camera broke up the tension created by the static cityscapes. Here, a portraiture that defies classical notions of the portrait challenged common representational methods. Amidst the three-screen installation, a series of statements were whispered, raising subtly existential questions as to space and peoples' relationships to prevalent tools of representation.

The ascendance of video in particular has raised questions as to notions of identity politics in contemporary Egypt. While Mubarak-era youth have been largely robbed of the room to be ideological – whether to attach oneself to a political tradition or an Arab dream that characterized President Gamal Abdel Nasser's tenure – there is a distinct sense of Egyptian-ness that persists. However intangible, this sense is undoubtedly dictating the nature of artistic production less than in past years, but instead, is being engaged with by artists who recognize its ineffable power.

Such engagement is evident in El-Azma's work. Appropriating his own mother as his subject in *Interview with a Housewife*, he manipulates constructions of insider/outsider and the subjective/objective while inserting her into the very televised context that she watches daily through the sampling of dominant codes of the medium. For El-Azma, the use of the language of television in Egypt is about access, but also about subversion.

Alexandrian artist Wael Shawky also employs video as a medium, while his mixed media installation work is characterized by a hyper-awareness of geography and its discontents. His piece *Sidi El Asphalt's Moulid* addresses the Poetics of Modernization, recreating a small village covered in tar (a reference to the geopolitics of oil), while a second room combines the movements of a traditional, if not kitsch, belly dancer as projected via video and the music of American hip-hop virtuosos Cypress Hill. In the end, Shawky effectively juxtaposes the pastoral and the urban, the sacred and the sexual, the past and the consumer-driven present.

Fellow Alexandrian Amina Mansour's work is at once tied to geography and also indicative of the aforementioned universalist modalities. Mansour employs cotton as a material rife with historical and political associations with both Alexandria and the American South in her sculpture/installation work. Painfully intricate floral construc-

Shawky ställer det pastorala bredvid det urbana, det heliga bredvid det sexuella, det förgångna bredvid det konsumtionsinriktade nuet.

Likaledes Alexandriabaserade Amina Mansours konstnärskap har en koppling till geografin, men kännetecknas även av de tidigare nämnda tendenserna till en universalistisk sensibilitet. I sina skulptur- och installationsverk använder Mansour bomull som ett material laddat med politiska och historiska konnotationer, som leder både till Alexandria och till den amerikanska södern. Smärtsamt invecklade blomsterarrangemang, helt gjorda i bomull och placerade i otillgängliga plexiglasmontrar, drar effektivt uppmärksamheten till den skörhet och isolering som på det mest nyanserade sätt kännetecknar patriarkatets i första hand dekorativa, avlägsna och objektifierade väsen i dessa båda kulturer.

Även om det finns ett tydligt avstånd vad gäller deltagare och urval mellan de privata och de regeringsvänliga gallerierna, så finns det samtidigt tecken på att de skilda fälten alltmer tenderar att glida samman. Ett flertal yngre konstnärer lyckas stå med en fot i vardera sektor, däribland Ahmed Askalany, Sami Elias, Hefuna och Naiem. Målaren och multimediakonstnären Shady El Noshokaty företrädde tillsammans med Gamal Abdel Nasser Egypten på Venedigbiennalen 1999, och Moataz Nasr fick det stora priset på den senaste Kairobiennalen med sin *One Ear of Dough, One of Clay* – en mycket klaustrofobisk multimediainstallation som kommenterade den allmänna likgiltigheten inför betydande sociala problem. Såväl Nasr som El Noshokaty visar regelbundet hos privata gallerister, och Nasr företrädde *inofficiellt* Egypten på Dakarbiennalen våren 2001. När Nasr återvände till Egypten hade han vunnit kulturdepartementets pris för sin videoinstallation *The Water*, och hade också lyckats upprätta väsentliga relationer mellan Egypten och övriga Afrika.

Även den regeringsvänliga officiella konstvärlden visar tecken på att reagera på den överväldigande energin. Sedan invigningen 1998 har Gezira Center fungerat som språkrör för en yngre och mer experimentell generation. Dess direktör Mohamed Rizk har aktivt stöttat de privata gallerierna, och Gezira Center har till stor del visat samma konstnärer som de privata gallerierna. Samtidigt genomgår det halvofficiella och nationalistiskt orienterade Cairo Atelier betydande förändringar under konstnären Wagy Wahbas nya ledarskap. Wahba har gjort sedan länge stängda ateljéer ovanför utställningsrummet tillgängliga för konstnärer, och aggressivt förespråkat rätten att ställa ut konst i alternativa medier inför en konservativ styrelse.

Vad gäller den konstnärliga utbildningen, så har en grupp unga lärare vid den alltmer progressiva fakulteten för konstnärlig utbildning vid Helwans Universitet börjat ta strukturellt viktiga initiativ. Konstnärerna Naiem, El Noshokaty, Hossam Sakr, Ayman El Simary och Adel Tharwat tillhör en kärngrupp av lärare som introducerar de första nya idéerna om den konstnärliga utbildningen på flera decennier, gällande allt från video-workshops till nödvändiga ateljéprogram för studenter under sommaren.

Även på Biennal-fronten ser läget lovande ut. Vid ett möte nyligen avslöjade Biennalens Generalkommisarie, konstnären och kritikern Ahmed Fouad Selim, att dess struktur kommer att utsättas för genomgripande förändringar inför nästa upplaga, i december 2003, som resultat av att de privata gallerierna engagerat sig i högre grad än någonsin tidigare. Historiskt sett har Kairo-biennalen visat sig otillgänglig, och den har lidit av kroniska administrativa problem, brist på koherent hållning vad gäller curatering, och hopplöst röriga upplägg vad gäller koncept, presentation och genomförande. Men trots detta, gör det utbrott av kreativitet som har kännetecknat de senaste fem åren att Biennalen fortfarande har en betydande potential som plattform för nydanande uttryck och utbyten.

Samtidigt upprättar denna generation av egyptiska konstnärer alltmer kontakter med konstindustrin, via Europas och USAs marknader. Även om man måste erkänna att en del av dessa kontakter förmedlas via så kallade "kulturmäklare", så får många konstnärer erbjudanden som inte bygger på att de ska uppfylla vissa etniska eller politiska kvoter. På sistone har dessutom ett flertal initiativ till utbytesprojekt, såväl regionala inom arabvärlden som bortom, lett till att många egyptiska konstnärer kunnat skapa en plattform för dialog med andra länders scener.

Också den privata gallerisektorn upplever tillväxt. Snart öppnar Karim Francis sitt tredje galleri, och Angarano visade sin första omvälvande fotoutställning hösten 2001. September 2002 invigde Townhouse sitt *Photo Cairo*, ett kulturellt experiment utformat för att tillhandahålla en scen för och främja den lokala utvecklingen på fotografins område, men som samtidigt är medvetet om att fotografin utmanar de traditionella estetiska kategorierna som det kanske viktigaste av moderna konstmedier.

Det finns även planer på att genomföra en utvidgad konstfestival i stadens centrum i september 2003, och Kairobiennalen, som skjutits fram till december samma år (som det hävdats på grund av regionens politiska instabilitet), har ännu ett tillfälle att bryta den tradition av medelmåttighet som kännetecknat den sedan den grundades – ett tillfälle att istället utforma nya visuella vokabulärer och ge en bild av den mångfald av uttryck och tekniker som härstammar från en egyptisk kontext som inte längre kan avfärdas som perifer.

Negar Azimi är kritiker och curator verksam i Kairo.

En linje dragen i sanden mellan Kairos statliga och privata utställningsplatser

Av Scott Bailey

Anti-Amerikanism, spänningar mellan arab- och västvärlden, politiska utspel och protester; allt detta har förståeligt nog ökat konstant sedan den senaste Palestinska Intifadan och kriget i Irak, men sammankopplingen av dessa saker med en konstutställning förvånade oss trots allt. I retrospektiv borde inte attacken från Kulturministeriet ha kommit som en blixt från klar himmel, men inte på grund av de skäl man kanske skulle kunna förvänta sig.

En grupp harmlösa och helt apolitiska teckningar som ställdes ut i september 2002 på det nya Falaki Gallery i Amerikanska Universitetet i Kairo (AUC) föranledde en explosiv attack mot organisatörerna och medverkande i utställningen, liksom mot AUC och amerikansk utrikespolitik rent generellt. Mycket vatten har runnit under broarna sedan dess, men händelserna är värda att betraktas igen, eftersom de illustrerar vilka krafter och spänningar som fanns på den egypiska konstscenen under denna tid.

Utställningen "Drawings: Straight From the Artists' Studios" var formulerad och co-curaterad av mig själv och Moataz Nasr, en framstående och aktiv egyptisk konstnär, som en del av undervisningen av AUC-studenter, och den sågs som ett tillfälle att understryka de lokala konstnärernas teckningstekniker. Utställningen inkluderade 18 lokala konstnärer – några av de "gängse", som Shady El Noshokaty, Khaled Hafez, Rehab El Sadek; några yngre och mer up-and-coming som Hany Rashed, Nasser Elssamadisy och Basant Ezzat, och mer mogna konstnärer som Anna Boghiguian, Mohamed Abla och Adel El Siwi. Det var en intressant utställning med flera starka verk och ett par överraskningar. Den tjänade syftet att göra våra studenter uppmärksamma på olika teckningstekniker – och i vilken annan kontext som helst skulle det ha tagit slut här.

Två dagar efter att utställningen öppnats informerade El Siwi oss om att han utan förklaring skulle plocka bort sina verk från utställningen. När han blev pressad hänvisade han till sina olustkänslor inför att ställa ut på det Amerikanska Universitetet under samma tid som George W. Bush anti-Irakiska retorik växte. Under den följande veckan började flera konstnärer klaga på trycket utifrån och började grubbla över huruvida det var mest riskfyllt att bli stämplad som icke-patriotisk eller som någon som bröt ett utställningsåtagande. Giftiga och hånfulla kommentarer om konstnärerna och curatorerna publicerades i en artikel signerad Ahmed Fouad Selim, en halvt om halvt pensionerad chef för Konstcentrum, som fann utställningen högst signifikant: "Dessa egyptiska konstnärer signalerar samarbetsvillighet med amerikanerna och de visar för det egyptiska folket att de har förståelse för agressionen mot Palestina, Sharonismens höjdpunkt i Arabvärlden – inklusive utplåningen av Irak – splittringen av Sudan, som förbisåg var Nilen rinner upp, liksom förolämpandet av samtliga arabisktalande länder från Atlanten till Gulfen." (The State Of Art: Egyptian Artists Turn Their Backs To Palestine And Iraq, Al Wafd, September 19, 2002, s. 10)

Den tyngsta och mest inflytelserika påtryckningen utövades mot tre unga konstnärer som samtidigt visade verk på teckningsutställningen och på Ungdomssalongen. Denna årliga salong, organiserad genom Kulturministeriets försorg, hade denna gång som tema det plågade Palestinska området "Jenin", och var curaterad av Fatma Ismail, chefen för Konstcentret Kairo. Ismail krävde att de tre skulle ta ner sina verk från en av utställningarna, företrädesvis från den på AUC, eftersom hon ansåg att det var opassande för en konstnär att göra två, enligt henne, motsatta påståenden. När de vägrade att ta ner sina verk från någon av utställningarna, tog Ismail ner deras verk från konstsalongen.

Känslorna svallade under dessa veckor då konstnärer ombads att ta ställning för antingen de regeringsstyrda institutionerna eller de privata gallerierna med sina, som Selim kallade det, förföriska "anglo-isra-amerikanska" influenser. AUC, en utbildningsinstitution utan politiska anknytningar och med i huvudsak egyptiska studenter, har haft en lång och stark relation med Kulturministeriet, och därför var de aggressiva rösterna för bojkott av dess aktiviteter förbryllande för dess administration. Ytterligare sex artiklar skrevs i engelsk och arabisk press under de följande veckorna, vilka skapade en hetsig debatt rörande relationen mellan konst och internationell politik.

Det var intressanta diskussioner, men det tycktes mig att Kulturministeriets position hade mindre att göra med internationell än med lokal politik. En annan utställning, titulerad "Take Me to the River", öppnades en vecka senare av den Amerikanska ambassadören och kulturministern själv, mitt på ministeriets bakgård på Operans område (där "Jenin"-utställningen just då pågick). Den amerikanska konstnärsgruppen från utställningen togs på sängen av diskussionen om att lokala konstnärer skulle bojkotta amerikanskrelaterade utställningar, men deras utställning fick fortsätta mer eller mindre som planerat, alltmedan den största förbittringen riktades mot deltagarna i utställningen på AUC.

Min egen teori rörande hur teckningsutställningen kunde bli så infekterad handlar mer om den snabba förskjutningen av maktstrukturer på konstscenen i Kairo, än de faktiskt existerande öst-västliga spänningarna. Konstscenen har nyligen genomgått en kolossal utveckling, mycket beroende på Townhouse Gallery of Contemporary Art som etablerades för fyra och ett halvt år sedan. Townhouse som ägs och drivs av William Wells, en kanadensare som sedan länge är bosatt i Kairo, har tagit initiativet att föra fram samtida konst på ett sätt som statligt understödda platser inte gör. År 2000 bildade Townhouse tillsammans med andra lokala privata gallerier som Espace Karim Francis, Mashrabia Gallery och Cairo Berlin Gallery, förtruppen till en konstfestival kallad Al Nitaq, som fungerade som en satellitutställning till den 8:e internationella Kairo-Biennalen. Många besökande curatorer och konstnärer fann Al Nitaq mer intressant än mycket av den jämförelsevis högbudgeterade biennalen, vilket kunde ses som ett allvarligt slag mot en av de statliga konstinstutionernas viktigaste roller. Wells och Townhouse har regelbundet attackerats i de statligt styrda konstkolumnerna och offentliga fora för Al Nitaq och andra aktiviteter som drar till sig internationell uppmärksamhet, med felaktiga beskyllningar i avsikt att misskreditera dem i konstkretsar.

Ironiskt nog var det Selim, med Ismail som assistent, som understödde den samtida konsten i Kairo och hjälpte många av konstnärerna (inklusive El Noshokaty, Nasr och Hafez) att nå en stjärnstatus innan Townhouse uppträdde på scenen. För fem år sedan var samtliga av stadens mest intressanta utställningar under hans jurisdiktion. Som chefsintendent till Kairo-biennalen och en av huvudmedlemmarna i urvalskommitten för Biennalen i Venedig var han en av dem som hade en avgörande roll för vilka av de unga konstnärerna som skulle bli Egyptens stjärnor.

Huvudproblemet med statens förtryckande grepp om konstscenen är att samtliga av regeringstjänstemännen är konstnärer och "konstkritiker" själva, ända upp till toppen av pyramiden. Detta betyder att allt de gör eller skriver tjänar deras egna intressen och partiska åsikter, och lämnar väldigt lite rum för skilda åsikter eller hållningar. Ett utmärkt exempel på intressekonflikter inom den 8e Kairo Biennalen är när Fatma Ismail, som satt i utställningskommittén, ställde ut sitt eget verk i ett rum en trappa ner från hennes kontor, och sedan vann ett av de största priserna. Dessutom har ministeriet starka influenser över konstfakulteten, vilket gör att studenterna som utexamineras från dess program allt för ofta är både lika varandra och lika sina mycket äldre professorer.

Det är dock alldeles för förenklat att säga att all uppståndelse endast berodde på rivaliteter mellan statliga och privata gallerier. Det är tyvärr sant att utländska (europeiska och nordamerikanska) intressen har styrt majoriteten av de privata gallerierna som visar samtida konst. Även om jag är övertygad om att ingen av dessa drivits av kulturell kolonialism när de startade sina gallerier, så ser det verkligen ut som om valet står mellan en väst-inriktad privat sektor och en egyptisk statlig sektor. Den ena sidan fattas som ett påtvingande av utländska intressen på en naiv konstmarknad, den andra som ett främlingsfientligt och förlegat försvar för traditionell och "autentisk" lokal kultur. Internationella kulturinstitutioner ser till att utländska konstnärer ges relativt starkt finansiellt stöd för sina projekt, vilket ger utomstående något som ofta kan ses som en orättvis fördel gentemot de oberoende lokala konstnärerna utan egna finansieringsmöjligheter. Många från det "gamla gardet" anser att de konstnärer som arbetar med utländska stilar eller material har "sålt ut" (trots att deras eget måleri ligger nära de europeiska modernisterna). Man kan se vad som kommer att hända efter Venedig i år, när skillnaden mellan urvalet av egyptiska konstnärer för den öppna sektionen av Biennalen, som gjorts av oberoende curatorer, och konstnären som valts av staten för den egyptiska paviljongen, kommer att väcka allvarliga frågor om varför de officiella representanterna blev utvalda.

Det är alltså i denna miljö som Falaki-galleriet plötsligt fann sig själv inblandat i kontroverser. En ny utställningsplats driven av en amerikan, belägen i ett redan, på grund av öknamnet "amerikanskt", misstänkt universitet, och till det yttre en teckningsutställning som tävlar om ett urval egyptiska konstnärers själar. Antydningen om att konstnärerna som ställde ut i galleriet var icke-patriotiska var kanske ett sätt att skjuta över målet och ett sätt att uppmana konstnärer att hålla sig undan.

Konfliktens upplösning är den mest intressanta och hoppfulla delen av denna berättelse. Den lilla teckningsutställningen verkar att på vissa sätt ha blivit halmstrået som knäckte kamelens rygg och en drivkraft för förändring inom konstscenens maktstrukturer. I slutändan, efter någon tvekan och mycket diskussion, var det ingen utom El Siwi som plockade ner sina verk från utställningen. De övriga konstnärerna såg bortom sina gräl (en annan historia) och svetsades samman. Flera av dem framförde klagomål till ministeriets andreman, Ahmed Nawar

över det tvång de utsatts för, och blev förvånande nog mottagna med en del sympati. Kulturministern och Nawar distanserade sig själva något från Selims och Ismails åsikter. Efter att El Noshokaty tog upp ämnet vid ett öppet forum accepterade märkligt nog Nawar kritiken och lovade att ta upp den till granskning. Många av konstnärerna har redan tagis till nåder igen, och deltar i utställningar och som representanter i officiella aktiviteter under det statliga paraplyet.

För första gången verkar det som om dessa konstnärer och de många som uttryckte sitt stöd förstod att de trots allt gemensamt kunde ha en inverkan på ministeriet. Detta är ett viktigt första steg mot vad konstvärlden verkligen behöver – en maktfaktor som fungerar likt en balanserade faktor mellan konstnärerna själva. Det behövs mer initiativ från konstnärshåll, konstnärsdrivna utställningsplatser, konstnärer som skriver kritik i arabisk press, möjligheter till undervisning med konstnärer etc. I sista hand bör naturligtvis ingen bli tvingad att göra ett val mellan de statligt drivna eller privata gallerier. I den hälsosammaste av konstvärldar arbetar vi alla sida vid sida, och försöker foga samman våra individuella nischer så att de egyptiska konstnärerna förses med en stor variation av fritt tillgängliga möjligheter. Vi måste komma ihåg att vi alla drar nytta av de kollektiva framgångar som de konstnärer har som ställer ut här och representerar Egypten utomlands.

Scott Bailey är konstnär, Assistant Professor i konsthistoria vid Amerikanska Universitetet i Kairo och intendent vid AUCs Falaki Galleri.

En natt i Kairo

Av Simon Njami

Jag vet inte längre något om Afrika. Ju mer jag försökte förstå det, definiera det och förklara det för andra, ju mer ter det sig förvirrat, förvrängt, ogenomträngligt. Denna episod, en natt i Kairo, är inte utan betydelse. Överallt i världen missbrukar polisen sin makt för att pressa pengar ur dem som de tror har några. Att detta sker i Afrika är inte något nytt. Jag har upplevt liknade episoder i Kamerun, i före detta Zaire, i Angola. De skulle vara roliga om de inte i grund och botten vore så ledsamma. Det enda som jag ångrar är att jag inte kunde kyssa den unga brunetten som jag hade lust till att göra. Jag har inte försökt förklara Afrika, utan de saker som sagts och skrivits om henne för K., som just upptäckt den litteratur som växt fram ur de postkoloniala studierna. Detta är vare sig rätt tid eller plats, på dessa improviserade möten på terrasser där vi missbrukade både te och vattenpipor. Vad skulle han ha kunnat förstå, han som trodde sig fått tillgång till en ny sanning? Hur skulle jag ha kunnat få honom att förstå att de postkoloniala studierna misstagit sig om sitt ämne? De teoretiker som pratar vitt och brett om en ny världsordning – oavsett om de försvarar eller motsätter sig den – insnärjda i sitt antagande *att de vet*, har utvecklat analyser som för det mesta betonar specificitet och alteritet. Denna infallsvinkel leder oss oundvikligen tillbaka till kolonialtidens intellektuella diskussioner, som var uppbyggda på argumentet att universalismen – det vill säga civilisationen – bara kunde tänkas inom de europeiska staternas snäva ram. På så sätt skapades en osynlig men ogenomtränglig gräns mellan Europa och dess föreställning om resten av världen. Räcker det att idag vända om bevisbördan för att man ska vara "i det sanna"? Räcker det med att, som Cheick Anta Diop försökt, hävda att Egypten tillhör civilisationen för att lösa de problem som skapats av årtusenden av västerländsk historia?

1830 hävdade Hegel inför sina studenter att "Afrika är inte en del av världshistorien. Den uppvisar inga rörelser, inga utvecklingar, inga historiska rörelser. Dess nordliga del tillhör den europeiska eller asiatiska världen; det som vi mer bestämt menar med Afrika är den ohistoriska anden, den icke utvecklade anden, alltid underkastad naturliga betingelser och som här bara måste framvisas som historiens tröskel." (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*). Eftersom ingen afrikansk historiker eller filosof, samtida med Hegel, som skulle kunnat ha relativisera detta begrepp om historien och invertera termerna i denna debatt, har gjort några reflektioner som lämnat gripbara spår efter sig, har det västerländska jaget, Självet, den Liknande, liksom i det förflutna förblivit det enda kriteriet utifrån vilket man bedömer världen. Inte på den rimbaudska sättet som hävdar sin alteritet i sitt "Jag(et) är en annan" (*je est un autre*), utan i termer av den hegemoni som delar världen i Vi och de Andra. Vad ska man tycka om alla de olika sätt som den Nya Världsordningen tänkt ut för att behandla kriserna i Rwanda, Jugoslavien, Afghanistan eller Irak? Världen styrs fortfarande av samma gamla lagar och reflexer, och den globalisering man sedan några år pratar om till leda är inte något annat än en semantisk manipulation, vars enda syfte är att göra planeten till en enda stor ekonomisk djungel, utan ens den minsta tvetydiga filosofiska strävan efter universalitet.

Eftersom vi bestämt oss för att skapandet kommit från andra än oss själva, måste vi då tolka det i ett specifikt sammanhang, med hjälp av ett speciellt raster? Sådana idéer står i motsats till vad Pierre Restany hävdade 1969: "Den idé om arbetet som vi hävdar, det vill säga det konstnärliga avantgardets självdefinition, implicerar ett grundläggande postulat: konsten är ett språkligt fenomen, och inget annat än det. Språket, uttrycket för människans tänkande, är en levande materia. Det finns ögonblick då konstens oscillerande rörelse avstannar. Konsten förefaller ha förlorat de inre elementen i sin egen motsägelse. Den verkar ha avskurit sig från livet" (*L'Avant-garde au XXe siècle*).

Den idé om språket som Restany framkastar liknar den franske psykologen Henri Delacroix' definition, då han skriver att det är "ett av de andliga instrument som förvandlar sinnesförnimmelsernas kaotiska värld till objekt och föreställningar". I sin definition förutsätter språket ingen partikularitet. Det tillhör alla människor, och detta är vad som gör kommunikation möjlig – eftersom vi alla har samma kaotiska värld av sinnesförnimmelser. Men om språket är det samma, så är det med utgångspunkt i den subjektiva blick som Merleau-Ponty åberopar som vi träder in i den mer begränsade och specifika domänen av modersmålet (*langue*), och det är där som skillnaderna mellan Självet och den Andre uppträde. När Hegel hävdar att "det är i orden vi tänker", förutsätter han att det sätt på vilket vi tänker, sträcker oss mot och kommunicerar med den andre är del i vårt eget väsen. Men vi är både lika och skilda. Och om det bara finns ett språk, som Delacroix fortfarande säger, så är modersmålen olika. Vi vet att frågorna inte ställs på samma sätt för den som är i Paris eller New York, i Douala eller Tokyo. Men på samma sätt är det också svårt att finna ett gemensamt språk för Addis Abeba och Johannesburg. Även om globaliseringens idé tenderar att förbjuda oss att inta en alltför lokal inställning, förefaller det svårt att tänka sig ett skapande som, i Restanys termer, skulle vara "avskuret från livet".

Skapandet är med nödvändighet en process av om-skapande, dekonstruktion och rekonstruktion. Som de traditionella skulpturer som man kallade "laddade" för att de fysiskt sett var fulla av substanser vars kraft kunde rubba livets naturliga gång. Att skapa ett verk som konstnär är att uttrycka vad Ernst Bloch kallade den absoluta frågan: "Denna bok ställer oss inför fröet till vår egen gestalt och enhet; deras sång låter sig höras såsom redan uttydd, som sidorna på en enkel kanna, uttydd som det latenta temat a priori för varje "plastisk" konst och det centrala temat för varje musikalisk magi, uttydd till sist i det sista mötet med en själv, i det upplevda ögonblickets upplysta dunkel, sådant som det plötsligt öppnas och får syn på sig självt i den icke-konstruerbara frågan, i den absoluta frågan, problemet "i sig om Oss" (*Der Geist der Utopie*, 1918).

Problemet "i sig om Oss" introducerar frågan om likhet och alteritet. Det finns en klan, ett folk, innan det finns individer, eller åtminstone kan individerna inte leva på något annat sätt, utan att ha någon referens. Den personliga läsningen av världen, som ofta leder till en omvälvning, är en läsning inskriven i ett socialt sammanhang. Utan samhälle, som Robinson Crusoe upptäckte till sin egen fasa , finns varken ordning eller omstörtande. Omstörtande av den etablerade ordningen, omstörtande av de traderade idéerna. Kanske finns där förklaringen till konstens tillstånd i de postindustriella samhällena, där varje provokation omedelbart sugs upp av det system som den menar sig bekämpa. Omvänt gör närvaron av en tradition brytningarna i utvecklingsländerna till något vardagligt, och det sätter på ett effektivt sätt deras upphovsmän på spel. Överträdelsen förblir en allvarlig handling vars alla konsekvenser man måste ta. Afrika är de facto ett land där alla slags brytningar äger rum. Man naturen hos dessa brytningar begränsas inte bara till konstnärens område. De senaste seklernas historia har i grunden förändrat de koloniserade ländernas traditionella strukturer, och det tusenåriga Afrika som vissa fortfarande drömmer om är bara en poetisk illusion som sätts ifråga varje dag av verkligheten. De brott som äger rum är heller inte nödvändigtvis riktade mot kontinenten, utan gäller hela världen. Den enkla förskjutning som frambringas av konfliktfyllda historier placerar den afrikanske konstnären i ett rum som det åligger honom att uppfinna – i en ny synkretism som omtolkar de olika bidragen utan att försöka klassificera eller benämna dem, i efterföljd till encyklopedisternas tänkande från 17- och 1800-talen.

Det är sant att Négritude-rörelsens härolder försökte säga något annat. De försökte skriva om historien med originella utgångspunkter genom att hävda en omtolkad universalism som ifrågasatte den "primitiva mentaliteten", som Lévy-Bruhl beskrivit den. Genom en av dessa ironiska vändningar vars hemlighet endast historien känner, var det Hegels tänkande som inspirerade Aimé Césaire, en av rörelsens fäder: universalismen är partikularismernas höjdpunkt. Inte en nivellerande och enhetsskapande princip, utan en dynamik i ständig utveckling. Ett "möte mellan givande och tagande", till vilket ingen får komma tomhänt. Som vi sett trodde inte Hegel att Afrika kunde ha någon själslig rikedom värdig att dela. Men då man ständigt vill ersätta en sanning med annan, väljer man fel strid. Det handlar inte om att skriva om historien, utan om att skriva en annan. Det handlar om att frigöra sig från referenserna, inte hävda sig mot något, utan att försvara det för vilket man lever, tänker, älskar. Inget annat. Den blick som Picasso riktar mot statyerna i Musée de l'Homme vid förra seklets början är på så sätt inget annat än en triumf för den spanske konstnären. Afrikanerna bör inte bedra sig angående detta. Den ska framför allt inte endast uppfattas som en av dessa många konvulsioner som för idéernas historia och den esteiska uppfattningen av människan framåt. Han upphäver den fixa alteriteten och bemäktigar sig ett universum, som hans blick sedan tillåter honom att förvandla till förnimmelser.

Afrikanerna kom att tillgodogöra sig denna formella revolution. Men dåligt. Och alla trångsynta européer störtar ned i det gap som öppnas. Icke desto mindre markerar det uppror mot akademismen och mot en viss världsbild som kubisterna inledde genom att hävda att vissa modeller är uttömda, att en ny era tagit sin början: det frigör de unga svartas medvetande. Men parallellt med detta nya medvetande börjar en batalj om definitionen av den andre, som förs vidare av etnologin, för vilken estetiken inte är en väsentlig del i relationen till den andre, och som alltjämt i den afrikanska skulpturen inte ser något annat än arbeten som uteslutande hör till en sfär av religiösa nyttoprodukter. Och när André Breton själv jämför Oceaniens och Afrikas skulptur, och hävdar att han föredrar den första, gör han inget annat än att slå fast en världsbild som bara kan tänkas utifrån en central plats. Enligt honom var Oceaniens konst bärare av abstraktionen hos en kosmologi frigjord ifrån varje alltför mänsklig referens, vilket utgör skillnaden mellan ett konstverk och ett rituellt objekt.

Som en symbol för skillnaden mellan kyrkan och staten har Västerlandet bränt sina gamla ikoner. Som om man skulle behöva vara Gud för att vara konstnär! Den afrikanske konstnären har aldrig känt behovet att döda Gud. Gud är mångfaldig. Han är mångformig. Han är vinden, han är vattnet. Och den historia som därigenom framträder är ett faktum som inte behöver någon förklaring. I Afrika är historien tvivelsutan inte något som handlar om materialitet, utan om varat. En fråga om mänsklighet. Tiden känner ingen ändlighet. Det är en tid där varat levs i form av permanens. I denna värld, där det förflutna sådant som man känner det i Västerlandet blandas samman med nuet och framtiden, är det svårt att etablera en hierarki och en kronologi som inte svarar mot någon verklighet. Hos dagens konstnärer har frågan om självhävdelse, som låg till grund för Négritude-rörelsens anspråk, övergivits till förmån för sökandet efter en reell syntes, en harmonisk symbios som inte försöker skilja bidragen åt på något schizofrent sätt. Eftersom konstnären rör sig över hela världen, blir han alltmer skild från sin ursprungsort.

Denna utveckling har blivit ännu tydligare under de senaste åren, då biennalerna och utställningarna blivit allt fler, och försöket att skapa en global by har tvingat den internationella konsten att övergå från exklusion till inklusion. Som en följd av denna förändring har man kommit att fråga sig om det finns något annat än denna standardiserade produktion, detta passepartout-tänkande, dessa moden vars regel tycks vara en dödsbringande likhet. Världen har förändrats, sade vi, och den nya generationen internationella konstnärer har samma influenser, oavsett var de kommer ifrån, läser samma specialiserade tidskrifter och arbetar med samma curatorer, dess nya gudar, i samma utställningar. Men betyder detta att vi nått skapandets och originalitetens nollpunkt? Nej. För jag är inte min brors dubbelgångare.

1969, när Pierrre Restany med sorg konstaterade konstens död i Västerlandet, hade den första Negerkonstfestivalen redan ägt rum i Dakar tre år tidigare. Dakar ville bli en ny start för de unga afrikanska nationerna, som var tvingade att uppfinna sig själva. Allt sedan sin begynnelse har den afrikanska samtidskonsten ställt sig uppgiften – som man framför allt ser på ett tydligt sätt i fotografiet – att representera livet. Och att leka. Att leka med material, leka med begreppen, omtolka konsthistorien som hittills inte varit deras egen, med samma energi som Picasso hade då han upptäckte maskerna i Musée du Trocadéro. Det är denna synkretism som ger den dess kraft och dess uppfinningsrikedom. Konsten som en förlängning av livet. En etik och en filosofi på en gång. Den kan inte reduceras till en abstraktion, en intellektuell konstruktion som antas svara på någon outgrundlig metafysisk fråga. Konsten är en för evigt dubbel sak. Ett särskilt objekt. Å ena sidan finns en dunkel outgrundlig stig, från vilken skapandet flödar fram, å andra sidan det vi som betraktare ser. Detta är ett sätt att betrakta världen. En känsla vars uttryck varierar från en generation till en annan.

Vad är det till exempel som skiljer de kamerunska konstnärerna Pascale Marthine Tayou och Pascal Kenfack åt, förutom åldern? Förvisso det faktum att den ene har en upphöjd idé om vad en konstnär är, medan den andra ger sig ut för att inte vara konstnär. Vi står här inför två diametralt motsatta sätt att betrakta världen. Om hävdandet av en flamboyant "afrikanskhet" under 60-talet var en nödvändig handling, en etisk och politisk positionering nödvändig för konstnärernas mentala överlevnad, om idén om Afrika inte kunde tänkas utan känsla och en viss typ av storhet och konstans, så är tiden nu inte lämpad för dessa överdrivna demonstrationer. Å andra sidan, såsom omedvetna offer för det omedvetna komplex som dömde dem till att underordna sitt arbete det som de lärt sig i de europeiska skolorna, kunde 60-talets konstnärer inte tänka sig en seriös konstnär som inte likt dem studerat vid en konstakademi. Bland de tio mest berömda afrikanska konstnärerna i världen är det få som genomgått en klassisk skola. Den unga generationen har tvärtemot sina föregångare inget att bevisa. Eller åtminstone står de inför helt andra frågor. Deras Afrika är mytiskt och ibland ogripbart. Man återfinner där inte nödvändigtvis arketyperna hos ett noga avgränsat Afrika. De leker kurragömma med de traditionella idéerna, och stänger de dörrar som skulle tillåta den icke initi-

Vi har fyllt ett hus med kultur

Teater, musik, konst, bio, bibliotek,
mat och äventyr för alla åldrar

www.dieselverkstaden.se

Dieselverkstaden

GALERIE NORDENHAKE

BERLIN/STOCKHOLM

www.nordenhake.com

www.carlsson-neppelberg.com

tions made of this cotton, housed in utilitarian, inaccessible Plexiglas cases, effectively draw attention to the fragility and isolation that characterize the largely decorative, removed and objectified nature of patriarchy across both cultures in most nuanced fashion.

While a gap in the realms of mandate and curating between private galleries and the government spaces is undeniable, there is evidence of increasing overlap. A number of younger artists manage to have their hands in both sectors, with Ahmed Askalany, Sami Elias, Hefuna, and Naiem among them. Painter and mixed-media installation artist Shady El Noshokaty represented Egypt along with Gamal Abdel Nasser at 1999's Venice Biennial, and Moataz Nasr took the grand prize at the last Cairo Biennial with his *One Ear of Dough, One of Clay*, a pointedly claustrophobic mixed-media installation piece making comment on generalized indifference to endemic social problems. Both Nasr and El Noshokaty show consistently in private gallery spaces, while Nasr represented Egypt as an *unofficial* selection at last spring's Dakar Biennial. Nasr came home with the Ministry of Culture prize for his video installation piece *The Water*, while managing to forge crucial regional links between Egypt and the rest of Africa.

And the official realm is showing signs of being responsive to the energy burgeoning within. Since its inception in 1998, the Gezira Center has served as a voice for a younger, increasingly experimental generation. Its Director, Mohamed Rizk, has been an ally of the private galleries, while to a great extent, the Gezira Centre has shared the same pool of younger artists as the private gallery spaces. Meanwhile, the semi-official nationalist-oriented Cairo Atelier is making significant changes under the leadership of its new Director, artist Wagy Wahba. Wahba has opened up long-closed studios above the Atelier for use, while he has aggressively supported the showcasing of alternative mediums in the face of a conservative committee.

In art education, a young group of educators at the increasingly progressive Faculty of Art Education of Helwan University are taking important structural initiatives. Artists Naiem, El Noshokaty, Hossam Sakr, Ayman El Simary and Adel Tharwat are part of a core group of assistant professors who are introducing the first innovations in art education in decades, from video workshops to availing students studio spaces during the summer.

Things are looking auspicious on the Biennial front, too. A recent meeting with Ahmed Foaud Selim, artist, critic and Commisaire-General of the Biennial, revealed that the next Biennial's structure will be wholly altered for December of 2003, marked by an unprecedented involvement of the private galleries. The Cairo Biennial has historically proven inaccessible, suffering from chronic administrative disorders, lack of coherent curatorial policy and an impossibly mixed bag in the realm of concept, presentation and execution. Nevertheless, amidst the burst of creativity that has characterized the last five years, the Biennial continues to hold significant potential as a platform for novel expression and exchange.

Meanwhile, this generation of Egyptian artists is making increased contact with the Art Industry via the markets of Europe and the US. While some of this contact is admittedly via the tutelage of so-called culture-brokers, artists are getting opportunities that defy the rubrics of the ethnic or the political. Furthermore, a flurry of recent exchange initiatives, both regionally within the Arab world and beyond, have been providing a number of Egyptian artists with a platform for dialogue abroad.

And the private gallery sector is experiencing growth. Karim Francis will soon open his third gallery, while Angarano has shown her landmark first photography exhibit this past fall. Townhouse hosted its inaugural *Photo Cairo* event in September, a cultural experiment designed to locate and promote local development in photography, while acknowledging the challenge it poses to traditional aesthetic categories as perhaps the quintessential modern art medium.

Plans are in progress for an enlarged downtown arts festival to be held in September of 2003, while the Cairo Biennial, pushed back to December of 2003, purportedly because of the region's political instability, will present another opportunity to break the chain of mediocrity that has characterized past biennials – to forge novel visual vocabularies and to reflect the multiplicity of expressions and modalities that are coming out of an Egyptian context that can no longer be dismissed as peripheral.

Negar Azimi is a critic and a curator based in Cairo.

A Line Drawn in the Sand between Cairo's Public and Private Exhibition Spaces

By Scott Bailey

Anti-Americanism, Arab-Western tensions, political statements and protests: all of these have understandably steadily increased since the beginnings of the latest Palestinian Intifada and the war in Iraq. The sight of these things in connection with an art exhibition, however, caught us all off guard. In retrospect, the assault from the Ministry of Culture should not have been a complete surprise, but probably not for the reasons one might expect.

In September, 2002, an innocuous, utterly apolitical little group exhibition of drawings at the new Falaki Gallery of the American University in Cairo (AUC) provided the spark for an explosive attack against the organizers and participants in the show, as well as the AUC, and American foreign policy in general. The water is mostly under the bridge now, but it is worth revisiting the event for the way it illustrates the forces and tensions at play in the Egyptian art scene during these interesting times.

"Drawings: Straight From the Artists' Studios" was an exhibition conceived and co-curated by myself and Moataz Nasr, a prominent and active Egyptian artist, as an educational experience for AUC students and an opportunity to highlight the drawing practices of a range of local artists. The show included 18 local artists—some of the usual suspects, such as Shady El Noshokaty, Khaled Hafez, Rehab El Sadek; some younger, more up-and-coming artists like Hany Rashed, Nasser Elssamadisy, and Basant Ezzat; and more mature artists such as Anna Boghiguian, Mohamed Abla, and Adel El Siwi. It was an interesting show with some strong pieces and a few surprises. It served its purpose in making our students think about the practice of drawing—in any other context it would have been left at that.

Two days after it opened, El Siwi informed us that he would pull his pieces from the show without explanation. When pressed, he cited his discomfort with exhibiting at the American University while George W. Bush was ratcheting up his anti-Iraqi rhetoric. In the next week several more artists complained of heat from above and underwent some soul-searching to decide whether there was a greater risk in being labeled unpatriotic or in breaking the agreement to exhibit. The scorn heaped on the artists and curators was indeed venomous, as in an article published by Ahmed Fouad Selim, semi-retired former Director of the Center of Arts, who found profound significance in the exhibition, stating: "Those Egyptian artists are co-operative with the Americans when they signal to them and they are showing to their Egyptian people that they understand the aggression over Palestine, the coronation of the Sharonism in the Arab World – including the eradication of Iraq – the splitting of Sudan, jumping over the sources of the Nile, and insult all the Arabic speaking countries from the Atlantic Ocean to the Gulf." (*The State Of Art: Egyptian Artists Turn Their Backs To Palestine And Iraq,* Al Wafd, September 19, 2002, p. 10 [AUC translation])

The greatest, most leveraged pressure was exerted upon three young artists who were showing simultaneously at the Drawing show and at the Salon of Youth. This time the Salon, a yearly show organized under the auspices of the Ministry of Culture, was given the theme of the troubled Palestinian camp "Jenin," and was curated by Fatma Ismail, General Director for Centers of Arts. Ismail demanded that the three remove their work from one or the other of the exhibitions, preferably the AUC one, stating that it was inappropriate for an artist to be making what she saw was two opposing statements. When they refused to take their work from either show, Ismail removed the work from the Salon for them.

Emotions ran high in those weeks as artists were being asked to take sides with either the government institutions or the private galleries under the seductive influences of what Selim called the "Anglo Isramericans." The AUC, an educational institution with no political affiliations and a predominately Egyptian student body, had enjoyed a long-standing, strong relationship with the Ministry of Culture, and administrators were baffled by the aggressive calls to boycott its activities. Six more articles were written in the English and Arabic presses in the coming weeks, creating a firestorm of discussion about the relationship between art and international politics.

These were interesting discussions, but it seems to me that the Ministry of Culture's position had less to do with international politics and more to do with local politics. Another exhibition, called "Take Me to the River," was opened a week later by the American Ambassador and the Minister of Culture himself, right in the Ministry's own backyard on the Opera grounds (which concurrently housed the "Jenin" show). The group of American artists was blindsided by the discussion that local artists should boycott any American related exhibitions, but ultimately their show went on mostly as planned and the bulk of the resentment went toward participants of the AUC show.

My theory about why the Drawing show took so much heat revolves more around the rapidly devolving power structure of the visual arts in Cairo than the East-West tensions that were surely present. The art scene has undergone tremendous recent development, with much of the credit belonging to the Townhouse Gallery of Contemporary Art, established four and a half years ago. The Townhouse, owned and operated by William Wells, a long-time resident of Egypt from Canada, has taken the initiative to promote contemporary visual arts in ways that the Government spaces did not do. In 2000, together with other local private galleries including Espace Karim Francis, Mashrabia Gallery, and Cairo Berlin Gallery, the Townhouse spearheaded a downtown arts festival, called Al Nitaq, as a satellite exhibition to the 8th Cairo International Biennale. Most visiting curators and artists found Al Nitaq to be more interesting than much of the comparatively high-budget Biennale, which could be seen as a severe blow to one of the Government arts institution's most important roles. For Al Nitaq and other activities attracting significant international attention, Wells and the Townhouse have been attacked regularly and repeatedly in the Government's art columns and public forums, with erroneous allegations attempting to discredit it in the art community.

Ironically, it was Selim, with Ismail as his understudy, who championed the contemporary arts in Cairo and helped so many of the artists (including El Noshokaty, Nasr, and Hafez) to get their starts before the Townhouse came on the scene. Five years ago, all of the city's most interesting exhibitions were all under his jurisdiction. As the General Commissaire of the Cairo Biennale and one of the main members of the selection committee for the Venice Biennale, he had historically held the largest carrots in front of the young artists who would be Egypt's stars.

But the main problem with the government's oppressive grip on the art scene is that all of the government officials are artists and "art critics" themselves, right up to the top of the pyramid. This ensures that whatever they do or write serves their own interests and biases, and leaves little room for differing opinions or approaches. In a prime example of conflict of interest in the 8th Cairo Biennale, Fatma Ismail, who was on the exhibitions committee, showed her own work in a room downstairs from her office, and won a major prize for it. In addition, the Ministry has strong influences over the Faculty of Fine Arts, so all too often students coming out of those programs are unimaginatively similar to one another and their much older professors.

It is overly simplistic however to say that all the fuss was merely due to the rivalry between the government and private gallery spaces. It is unfortunately true that foreign (European and North American) dealers have run the majority of the private spaces showing contemporary work here. Though I am confident that none have designs of cultural colonialism when they start their galleries, it certainly looks as if the choice is between a Western-minded private sector and an Egyptian government one. The one side is made out to be an imposition of foreign values upon a naïve art market, the other a xenophobic and stale protection of traditional and "authentic" local culture. International cultural institutions help to insure that foreign artists get relatively strong financial support for their projects here, giving the outsiders what can often be an unfair advantage over the independent local artists without funding. Many members of the Old Guard consider artists who work with foreign styles or materials to be sellouts (though their own painting styles closely resemble those of familiar European Modernists). Watch what happens at Venice this year, where the disparity between selections of Egyptian artists by independent curators for the open section of the Biennale and the artist(s) chosen by the government for the Egyptian Pavilion will raise serious questions about why the official representatives were chosen.

So it is in this environment that the Falaki Gallery unexpectedly found itself embroiled in controversy. A new exhibition space, run by an American, located in an already suspect university because of the "American" in its moniker, seeming with the Drawing exhibition to vie for the souls of a range of Egyptian artists. The suggestion that artists who showed in the gallery were unpatriotic was, perhaps, a shot over the bow and a way to encourage artists to stay away.

The resolution of the conflict is the most interesting and hopeful part of this tale. The little drawing show seems to have become in some ways the straw that broke the camel's back and an impetus for change in the art scene's power structure. Ultimately, after some wavering and much discussion, apart from El Siwi, no one else would take work out of the exhibition. The rest of the artists put aside their differences (another story) and banded together. Several of them went to see the Ministry's #2 man, Ahmed Nawar with their complaints about the way they were being coerced, surprisingly receiving some degree of sympathy. The Minister of Culture and Nawar distanced themselves somewhat from the views expressed by Selim and Ismail. Incredulously, after El Noshokaty brought it up at an open forum, Nawar publicly accepted his many criticisms and vowed to look into them. Several of the artists are already being brought back into the fold with exhibitions and delegated participation in official activities, all under the government's umbrella.

For the first time, it seems that these artists and the many that came out to support them recognized that together they could have some influence on the Ministry as well. This is an important first step towards what the community truly needs—a third entity as a balance of power residing among the artists themselves. There needs to be more artists' initiatives, artist-run exhibition spaces, artists who are writing criticism in the Arabic press, artist-taught educational opportunities, etc. Ultimately, of course, no one should be forced to make a choice between either the state-run galleries or the private ones. For the healthiest art community, we should all be working in tandem, fitting our individual niches together to provide a variety of freely available resources to Egyptian artists. We must remember that we all benefit from the collective success of the artists who show here and represent Egypt abroad.

Scott Bailey is an artist, an Assistant Professor of Art at the American University in Cairo, and the AUC's Falaki Gallery Director.

A Night in Cairo

By Simon Njami

I don't know anything about Africa. The more I attempt to know it, to define and explain it to others, the more it appears confused, distorted, and impenetrable. This episode, one night in Cairo, is not for nothing. Everywhere in the world, police officers abuse their authority to extort money from those they think might have some. That this occurs in Africa is nothing new. I have experienced similar episodes in Cameroon, in former Zaire, and in Angola. They would be funny, were they not, at bottom, so sad. The only thing I regret is not having been able to kiss the dark girl the way I wanted to. I tried to explain not Africa, but some of the things that were said and written on her to K., who has just discovered the literature coming out of postcolonial studies. This was neither the place nor the time, on these improvised gatherings at the terrace, where we abused tea and hookahs. What could he have understood, he who thought he had gained access to new truth. How could I make him understand that the post–colonial studies focused on the wrong subject? The verbose theoreticians of the New World order – whether they defend or oppose it – entangled in their presupposed knowledge, have developed analyses that for the most part emphasize specificity and alterity. This approach inevitably refers to the discourse of the colonial era, and it is built on the argument that universalism – i.e., civilization – could not be conceived of outside the narrow framework of the European nations. In this way an intangible but impenetrable border was established between Europe and its view of the rest of the world. Is it today sufficient to inverse the charge in order to prove that one is "in the truth"? Is it sufficient to, as Cheick Anta Diop has attempted, to affirm that Egypt belongs to civilization to resolve the question posed by millennia of Western history?

In 1830, Hegel said to his students "Africa is not part of the historical world. It has no movements, no development to show, no historical movements in it. Its northern part belong to the European or Asian world ; that which we understand precisely by Africa is the non–historical spirit, the not developed spirit, always subjected to natural conditions, and that here has to be presented uniquely as the threshold of history" (Lectures on the Philosophy of History). Since no African historian or philosopher, contemporary with Hegel and capable of relativizing the notion of history and inverting the terms of this debate, has left any material trace of his reflections, the Western, i.e. the Same, the Similar, has remained, just as in the past, the only criterion for judging he world. Not in the manner of Rimbaud, who declared his alterity in his "je est un autre" ("I is an other"), but in the manner of a hegemony that divides the world into Them and Us. What should we think about the different approaches imagined by the New World Order to the crises in Iraq, Rwanda, Yugoslavia, and Afghanistan? The world is still ruled by the same laws and the same reflexes, and the globalization talk that has been stuffed into our ears for the last years is nothing but a semantic manipulation thats only objective is to turn the planet into a vast economic jungle, without even an ambiguous philosophical quest for universalism.

If we decide that creation comes from others than from ourselves, should we then have to interpret it within a particular context, through a specific analytical frame? This would go against what Pierre Restany said in 1969: "The idea of work that we are assuming, i.e., a self–definition of the avant-garde, implies a fundamental postulate: art is a phenomenon of language, and nothing else. Language, the expression of man's thinking, is a living matter. There are moments when the oscillating movement of art is blocked. Art seems to have lost the elements internal to its own contradiction. It seems to have been severed from life" (L'Avant-garde au XXe siècle).

The notion of language proposed by Restany rejoins the definition of the French psychologist Henri Delacroix, who wrote that language is "one of those spiritual instruments that transform the chaotic world of sensations to objects and representations." In its definition language does not presuppose any particularity. It belongs to all human beings, and this is what makes communication possible. Because we have this chaotic world of sensations in common. But if language is the same, it is on the basis of the subjective gaze, as developed by Merleau–Ponty, that we enter into the more restricted and specific domain of the mother tongue and the differences between the Same and the Other intervene. When Hegel affirms that "it is in words that we think," he presupposes that how we think, project ourselves, and communicate to the other is part of our own essence. But we are both similar and different. And if there is only one language, as Delacroix still said the mother tongues are different. We know that the questions are not posed in the same terms for the same individual, whether he is in Paris or New York, Douala or Tokyo. But in the same way it is sometimes difficult to find a common language for Addis–Abeba and Johannesburg. Even though the idea of globalization tends to prohibit too localized approaches, it seems difficult to conceive of a creation that, in Restany's terms, would be "severed from life."

Creation is necessarily a process of re–creation, deconstruction and reconstruction. Just like those sculptures that were called "charged" because they were physically full of substances whose force could disturb the natural order of life. To make an artwork is to put what Ernst Bloch called the absolute question: "This book introduces us to our form and germinal unity: their song can already be heard, already deciphered, on the sides of a simple pitcher, deciphered as the latent theme a priori of all 'plastic' art, and the central theme of all musical magic, deciphered, finally, in the simple encounter with oneself, in the elucidated obscurity of the experience of the instant and of how it suddenly opens up, perceives itself in the impossible question, the absolute question, the problem in us of the We." (Geist der Utopie)

The problem "in us of the We" introduces the question of resemblance and aterity. There is a clan, a people, before there are individuals, or at least the individuals cannot live, different from each other, without a reference. The personal interpretation of the world that often leads to subversion is an interpretation inscribed in a social order. Without society, as Robinson Crusoe discovered to his own horror, there is neither order nor subversion. Subversion of the established order, subversion of received ideas. The state of art in the post-industrial societies, where all provocations are immediately recuperated by the system that they intend to fight, maybe here finds its explanation. Inversely, in developing countries, the permanence of tradition makes the ruptures into something ordinary, and it effectively engages their authors. Transgression remains a perilous act, and all of its consequences have to be assumed. Africa is made up of a terrain of ruptures. But the nature of these ruptures is not limited to the simple territory of the artist. The history of the last centuries has profoundly modified the traditional structures of the colonized countries and the Millenary Africa of which some still dream is nothing but a poetic illusion put into question every day by reality. The ruptures brought about are not exclusively oriented toward the continent, but address the whole world. The simple displacement carried out by the conflicting histories projects the African artist into an unexplored space that he himself has to invent. In a new syncretism that reinterprets the contributions, without attempting to classify or name them, in the wake of the Encyclopedic thought from the 18th and 19th centuries.

It is true that the heralds of Négritude tried to say something else. They tried to rewrite history in new perspectives, proposing a rethought universality that questioned the "primitive mentality" so dear to Lévy–Bruhl. In of those twists whose secret only history knows, it was the thought of Hegel that inspired Aimé Césaire, one of the Fathers of this movement: universality is the sum of particularities. Not a leveling and uniform principle, but a dynamic in perpetual evolution. A "meeting of giving and receiving" to which no one can arrive with empty hands. As we saw, Hegel could not imagine that Africa could contain any riches of the soul worth sharing. But when you always want to replace a truth by another, you end up in the wrong fight. The issue is not to rewrite History, but to write another one. To free oneself of references, not to affirm oneself as being against, but to defend that for which one lives, thinks, and loves. Nothing else. The gaze cast by Picasso on the statues in Musée de l'Homme in the beginning of the century is not a victory for anyone else but the Spanish artist. Africans should not be deceived about this. It should surely not be seen only as one of these numerous convulsions that makes the history of ideas, and the aesthetic perception of humanity, advance. It annuls the fixed alterity in reappropriating a universe that his gaze allows him to translate into sensations.

Africans will learn from this. Badly. And all short–sighted Europeans will fall into the breach that it opens. Nevertheless, the upsurge against Academicism and against a certain vision of the world that was instigated by the Cubists and the Surrealists, and that affirmed the obsolescence of certain models, marked the coming of a new era: it liberated young black consciousness. But parallel to this new consciousness, a battle was begun over the definition of the other, that was then continued by ethnology, for which aesthetics is not a fundamental part in our relation to the other, and that still sees nothing in traditional African statuary than a production belonging exclusively to religious utility. And André Breton himself, juxtaposing Oceanic and African art in order to state his preference for the first did nothing but entrench this worldview, which could only be understood in relation to a centrality. According to him, Oceanic art carried within itself the abstraction of a cosmogony liberated from all all–too–human references that make up the distinction between a work of art and a ritual object.

As a symbol of the separation between Church and State, the West has burnt its own icons. As if one had to kill God to be an artist! The African artist has never felt it necessary to kill God. God is multiple. He is multiform. He is the wind, he is the water. And the history revealed in this way is a fact that requires no explanation. In Africa, history is surely not a material affair, but one of being. A question of humanity. Time knows no finitude. It is a time experienced in its permanence. In this world, where the past as it is known in the West, the present and the future are mixed, it is difficult to establish a hierarchy and a chronology that would not correspond to any reality. Among the artists today, the question of self–affirmation that was at the basis of the vindications of Négritude, is displaced by the quest for a real synthesis, a harmonious symbiosis that no longer would seek to separate the different contributions in a schizophrenic way.

By traversing the world, the artist finds himself more and more severed from his place of origin. This evolution has been more marked during recent years, as biennials and exhibitions have multiplied, and the attempt to establish a global community has forced global art to pass from exclusion to inclusion. The corollary to this change has been that we have come to ask the question if there is something else than this standardized production, this passe-partout–thinking, these modish effects whose rule seems to be a deadly similarity. The world has changed, we said, and the new generations of international artists, whatever origin they may have, are subjected to the same influences. They read the same specialized magazines, work with the same curators, these new gods, in the same exhibitions. Does this mean that we have attained the degree zero of creativity and originality. No. Because I am not my brother's double.

In 1969, when Pierre Restany in sadness proclaimed the death of art in the Western world, the first festival of Negro Art had already taken place in Dakar three years before. Dakar wanted to position itself as a new departure for the new African generations that were forced to reinvent themselves. Contemporary art has since its inception set as its task – and this is above all to be seen in photography – to represent life. To be close to the telluric side whose sudden absence was regretted by Restany. And to play. To play with materials, play with concepts, reinterpret the history of art, that up till then had not been theirs, with the same spirit that Picasso had when he discovered the masks in the Musée de Trocadéro. It is this syncretism that gives him his force and inventive power. Art as a prolongation of life. An ethics and a philosophy in one. Art can not be reduced to an abstraction, to an intellectual construction supposedly responding to some inscrutable metaphysical question. Art as in always dual thing. A separate object. On the one hand, there is an obscure path from out of which creation springs on the other hand what we perceive as spectators. And we should not say that both of these sides mean the same. It is the air that we breathe the beings that we love. It is a way of envisioning the world. An emotion whose expression varies from one generation to another.

What, for instance, separates the Cameroon artists Pascale Marthune Tayou and Pascal Kenfack, apart from age? Obviously one of them has an elevated idea of what an artist is, whereas the other pretends not to be one. We are here faced with two diametrically opposed ways of understanding the world. If the affirmation of a flamboyant and proud Africanness in the 60s was a necessary act, an ethical and political positioning required for the artists' mental survival, if the idea of Africa could not be thought without emotion or a certain notion of greatness and permanence, then today the time is not apt for exaggerated gestures. On the other hand, as the unknowing victims of the unconscious complex that condemned then to subordinate their work to what they had learned in the European schools, the artists of the 60s could not imagine a serious artist who had not studied in a Fine Arts Academy. Today, among the ten most globally famous African artists, only a few have been classically trained. Contrary to the older generation, the younger ones have nothing to prove. Or at least we could say that the questions they are confronted with are of a different order. Their Africa is mythical and sometimes ungraspable. Here we will not necessarily find the archetypes of delimited Africanness. Playing hide and seek with received ideas, they block the paths that would allow the non–initiate to enter into their intimate sphere. And when Ernst Bloch, a few years after Restany, offers the following depressive remark on Western art: "We are poor, we don't know how to play anymore. We have forgotten it, the hand no longer knows how to improvise," then we know to what extent history is made of movements leading both backwards and forwards. This desire to play, this patchwork that is the raw matter of contemporary African artists, and that at the beginning of the century could be perceived as childishness, what is this, after all, if not the most pure expression of life. The oscillating movement of art should not be read anymore in relation to a territory, but in relation to humanity.

But today we all know that this mythical Africa to which many have referred as if to a lost ideal, is since long behind us. We have all understood that Africa henceforth is a poetic illusion, a metaphor. That the great Mandingo and Zulu empires are forever lost, and that Egypt, whether it was the cradle of African civilization or not, is another one than that spoken of by Herodotus long before the Christian era. André Malraux had an intuition of this in 1966, when he proclaimed, at the Festival Mondial des Arts Nègres: "We say: let us try to rediscover the

erade att tränga in i deras inre sfär. Och när Ernst Bloch, några år efter Restany, anställer följande deprimerade betraktelse över den västerländska konsten: ”Vi är fattiga, vi kan inte längre leka. Vi har glömt bort det, handen har förlorat förmågan att skapa fritt”, då förstår vi i hur hög grad historien består av rörelser fram och tillbaka. Denna lust att leka, detta brikolage som utgör de samtida afrikanska konstnärernas material, och som vid det förra seklets början kunde uppfattas som barnslighet, vad kan man se i det annat än det renaste uttryck för livet? Konstens oscillerande rörelse kan inte längre läsas i förhållande till ett territorium, utan bara till en mänsklighet.

Men vi är fullt medvetna om att detta mytiska Afrika till vilka många refererar som till ett förlorat ideal, idag sedan länge ligger bakom oss. Vi har alla förstått att Afrika hädanefter är en lyrisk illusion, en metafor. Att de stora Mandingo- och Zulu-imperierna för alltid gått under, och att Egypten, oavsett om det nu är den afrikanska civilisationens vagga eller ej, är ett annat Egypten än det Herodotos talade om långt före den kristna eran. André Malraux anade detta, när han 1966, i samband med Festival Mondial des Arts Nègres i Dakar utropade: ”Man säger: låt oss försöka återfinna den afrikanska själ som skapade maskerna; genom den kan vi nå fram till det afrikanska folket. Mina damer och herrar, jag tror ingalunda på detta. Det som maskerna en gång gjorde, liksom en gång katedralerna, är förlorat för evigt. Men detta land är arvtagare till maskerna och kan säga: jag har till dem en relation som ingen annan. Och när jag betraktar dem och frågar vad de kan lära mig om det förflutna, så vet jag att de talat och att de talar till mig. Ta tag i allt det som en gång var Afrika. Men gör detta med insikten att ni befinner er i ett tillstånd av metamorfos.” (*Discours inaugural du Premier Festival des Arts Nègres de Dakar*).

Jag vet inte om de senaste generationerna konstnärer står i en dialog med maskerna för att lära sig något om de förflutna. Det förefaller mig i varje fall som om varje gång denna dialog uppträder, så handlar det mer om nuet och framtiden. Det förlorade paradiset finns bara längst in i våra minnen. Det finns inte längre någon plats på planeten som ger oss ett intimt förhållande till vår unika och samtida belägenhet, samtidigt som den skulle ge oss känslan att vara del av en helhet som överskrider oss. En helhet vars osynliga arkitekter vi är. Vi är tvingade att tänka oss på nytt, inte längre med hänvisning till en stelnad och kraftlös identitet, utan till många olika identiteter. Nomadismen har blivit vårt enda territorium. Hur kan man gå från en sekulär bofasthet till ett rum som inte längre kan skrivas in i någon existerande kartografi? Evidensernas era var slut – något som ingalunda var specifikt för Afrika – och med dess nedgång inträdde det kaos som Malraux kallade *metamorfos*. Denna metamorfos är nu fullbordad. Arbetet idag består inte av att försöka urskilja de sammanflätade trådar som utgör varje skapelse, utan att försöka urskilja dess mening. Och vad spelar det för roll att Zaire inte längre förklarar något i egenskap av ett namn på kartan? Själen hos det man igår kallade Zaire är det enda som bör vara av vikt för oss. Och det faktum att var och en av oss i sig bär en del av denna själ ålägger oss en glädjefull och fruktbar ensamhet. Det är denna ensamhet som de samtida konstnärerna, och kanske de afrikanska mer än några andra, idag konfronteras med.

Konsten är en lyx som inte kan uppskattas annat än inom ett precist sammanhang. Att tro på skapandets universalitet är bedrägligt. Det kreativa faktumet är universellt. Dess resultat kan inte vara det, inte heller hur vi tolkar det. Även om det inte krävs någon kunskap a priori för att förstå målningarna i Sixtinska Kapellet eller Dogon-maskerna, så fungerar den samtida världen på andra sätt. Och dessa sätt beror på vars och ens inre erfarenhet. Det som ligger till grund för närheten mellan vissa konstnärer idag är just denna gemensamma erfarenhet som tillåter dem att tala samma språk och försöka svara, på olika sätt, på samma frågor. Jag återkommer till frågan om identitet. Den har aldrig varit mer aktuell än idag. Tidigare åberopade jag kaos och metamorfos. Vi har talat om nomadismen, som tvingar oss att omformulera vilka vi är. Idag besitter vi en multipel identitet vars olika parametrar vi är långt från att ha utforskat. Därav de vita nätterna i alla världens huvudstäder, alla dessa nattöppna ställen, barer och ateljéer där konstnärer lämnat skärvor av liv, bortslösade utan hopp om vinning, med generositeten hos bortskämda barn. Tala, om och om igen. Att göra om världen och sätta samma gamla eviga frågor i rörelse på nytt.

I minnet återvänder ekot av skratt och tårar, en hotellbar i samband med någon internationell utställning, där cigarettröken steg mot taket. Som för att säga att konsten inte är på allvar. Och om den verkligen är på allvar, då måste man bestämt skratta åt den. Denna förmåga att skratta åt sig själv är utan tvekan ett gemensamt drag för en hybrid generation. Eftersom världen inte byggs upp på nytt utifrån osannolika teorier, utan utifrån verkliga erfarenheter. Den kommer varken att återuppfinnas på kontor eller i dammiga bibliotek, varken i moderna konstmuseer eller i skolor. Och vi kan inte veta vad som ska komma ut ur det. Och det spelar ingen roll. Om man kunde hävda att identiteterna precis som verken har blivit utbytbara.

Det enda jag här kan hävda med visshet är att de samtida afrikanska konstnärerna känner den dubbla lyckan av något på en gång ljuvt och bittert. En bitterhet över en värld som inte helt motsvarar den de drömt om, en bitterhet gentemot en historia vars sanning de ifrågasätter, en bitterhet gentemot sitt bedrägliga och nyckfulla minne, en bitterhet inför deras själars schizofrena sönderslitenhet – och, något ljuvt. Det ljuva i att leva, här och nu. Smärtan över att på en gång vara sig själv och den andre. Det ljuva i att erfara denna gåva av allestädes närvaro utan vilken det skulle finnas varken konst eller konstnärer, det ljuva i att kunna bygga om världen enligt sina önskningars palett, till sist det ljuva i att veta att världen tillhör dem lika mycket som alla andra, och att denna värld, stadd i tillblivelse, kommer att bli något som de bidragit till att den ska bli. Historien börjar där. Den stannar där. I denna första känsla, som en ny födelse, i denna särskilda vibration som ger mening åt våra handlingar.

Alteriteten förefaller mig därför, oavsett vad den ena eller andra må ha sagt, vara det enda medel vi har för att kunna bli oss själva. Ett själv som är desto mer rikt då det inte är monolitiskt och stelnat. Ett själv som till sist skulle tillåta oss hävda, med och mot Rimbaud, att ”jaget” inte är en annan.

Och detta krig, som vi alla tar del av i vår oförmåga, finns där för att påminna oss om verkligheten. Vissa västerländska tänkare har bestämt att historien var död. Att vi hade tagit steget in i en nya era efter 11:e september. Som om historien, oavsett hur fasansfullt sammanstörtandet av Twin Towers än var, kunde begränsas till ett faktum. Det är att återigen vägra betrakta historien som totalitet. Men här finns ingen absolut sanning, lika lite som i någon annan mänsklig ordning. Vilket må irritera herrar Bush och Berlusconi. Idén om Konsthistorien har till exempel ingen universell innebörd, och detta är viktigt att komma ihåg. Världen kan inte underställas Västerlandets vildsinta nycker. Det är som om vi fortfarande levde i skuggan av Hegels föreläsningar, som förvägrade Afrika rätten att vara del av civilisationen. Är de döda i New York mer legitima än de döda i Angola, i Rwanda, i Kongo? Är de mer legitima än de uthungrade befolkningarna i Irak eller på Kuba? Det amerikanska krigets legitimitet grundas i ett högre intresse, man har till och med citerat Gudsstaten, som på korstågens tid.

Men till vilket syfte tala om det postkoloniala i Kairos ljuva nätter? Om denna analys av det afrikanska samhället i kolonialismens optik kunde ha ett intresse i slutet av 50-talet, där Senghor och Césaire, Négritude-rörelsens försångare, ställde frågan om de svartas autonoma och singulära skapande, ett skapande som å ena sidan frigjort sig från kolonisatörernas förmynderi, å andra sidan försökte syntetisera sin egen historia, så har den ingen relevans idag. Under hela efterkrigstiden kämpade de svarta för att uppnå en mental självständighet. Efter 1945 kunde man i Afrika och Karibien se uppkomsten av konstateljéer ledda av europeiska målare som bestämt sig för att för att komma och predika konstens evangelium för *jordens fördömda*. Nu är vi långt borta från denna period, och konstens missionärer finner inte längre något att haka fast vid i den era som nu tar sin början, med alla dess nya komplexiteter. Världen har rört sig alltför snabbt för att de gamla vissheterna ska kunna tjäna som referenspunkter. Man ser inte längre en konstnär, inte ens en afrikansk, bara med utgångspunkt i hans födelseby. Och vem kan för övrigt intressera sig för denna by, skyddad från tidens tand, annat än konstnären själv, i den ytterst sammansatta och hemliga process som är hans skapande?

Vad spelade det för roll för P. och mig att Moataz är en egyptisk konstnär? Vi var tillsammans med honom och hans verk, och vi arbetade tillsammans. Eftersom det var han, eftersom det var vi, och eftersom det var det enda vi kunde göra. Senare adopterades vi båda av svenska konstnärer, varav en, vår far, kom från Chile. Ännu senare drack vi Vodka Martini och jag kysste P. Och Moataz, uttröttad av en lång dag av spänningar och känslor, kräktes. Det är Afrika. Och en hel massa andra saker också. Utan tvekan.

Simon Njami är författare, kritiker, redaktör och curator, och bor och arbetar i Paris. ●

Bilder från Kairo
Snapshots from Cairo

Moataz Nasr och Simon Njami på Townhouse Gallery, 2002
Moataz Nasr and Simon Njami at Townhouse Gallery, 2002
Photo: Power Ekroth

African soul that created the masks; through it, we may attain the African people. Ladies and Gentlemen, I don’t believe any of this. What once created these masks, just as that which once created the cathedrals, is gone forever. But this country is in the heir of the masks, and it can say: I have a relation to them that no one else has. And when I look at them and ask of them to teach me about the past, I know they will speak to me and that it is to me that they are speaking. Taken into your own hands that which was Africa. But do this knowing that you are caught in a metamorphosis.” (Discours inaugural du Premier Festival des Arts Nègres de Dakar).

I don’t know if contemporary artists entertain a dialogue with the masks in order to learn something about the past. It seems to me that whenever such a dialogue is opened up, it bears on the present and the future. There is no paradise lost except at the bottom of our memories. There is no longer a place on the planet that would lead us back to our intimate and particular condition while still giving us the feeling of belonging to something that transcends us. A whole, whose invisible architects we are. We are forced to reconsider ourselves, not in reference to a fixed and impotent identity, but as beings with varying shades, multiple and changing identities. Nomadism has become our only territory. How can we pass from a secular sedentary state to an evolution in spaces that can no longer be inscribed in any existing cartography? The age of evidences was over – which of course is not unique to Africa – and with its decline, the chaos was installed that Malraux baptized metamorphosis. This metamorphosis has now been completed. Contemporary work does not consist in trying to discern the entangled threads, but to attempt to discern its meaning. And what does it matter that what we yesterday called Zaire no longer explains anything as a name on the map. The spirit of what we used to call Zaire is the only thing that matters. And the fact that every one of us carries a part of that spirit inside imposes a joyous and fecund solitude. It is with this solitude that contemporary artists, and perhaps African artists more than anyone else, find themselves confronted today.

Art is a luxury that can be appreciated only within a precise context. The universality of creation is a chimera. The creative fact is universal. Neither its results, nor its interpretations, are universal. Even if understanding the paintings in the Sistine Chapel or the Dogon masks does not require any a priori knowledge, the contemporary world works in different ways. And these depend on individual experiences. The proximity of certain artists today is based on this community of experiences that allows them to speak the same language and to respond to the same questions with different solutions. We will later bring up the problem of identity. For it has never been more visible than today. Earlier I spoke of chaos and metamorphosis. We evoked a nomadism that forces us to see ourselves differently. Today we are the bearers of a multiple identity, whose different parameters we are still in the process of investigating. Thus the white nights in all the capitols of the world, all these night places, bars, and studios where artists, with the generosity of prodigious children, leave shreds of lost life without hope of any returns. To speak, again and again. Remake the world and set the same old eternal questions in motion.

My mind echoes with the memory of laughter and tears, in this hotel bar, during some international exhibition, when the smoke from our cigarettes rose to the ceiling. As if to say that art is not serious. And if it is really serious, then one has to laugh about it, seriously. This capacity to laugh at oneself is no doubt the common trait of a hybrid generation. Because the world will not be rebuilt from improbable theories, but from real experiences. It will not be reinvented in offices or dusty libraries, not in modern art museums or in schools. And we cannot know what the outcome will be. And this doesn’t matter. Could we say that identities, just as artworks, have become interchangeable?

The only certainty we can assume here is that contemporary African artists are familiar with the double joy of the bitter and the sweet. The bitterness of a world that does not entirely correspond to the one they’ve dreamt of, bitterness toward a history whose veracity they question, bitterness with respect to an oblivious and unreliable memory, bitterness in the face of the schizophrenic discord in their souls – and yet sweetness. The sweetness of existence and of being alive, here and now. The pain of being at once the Same and the Other. The sweetness of experiencing the unique gift of ubiquity, without which there would be neither art nor artists, the sweetness of being able to recompose the world according to the palette of their wishes, the sweetness of knowing that the world finally belongs to them just as rightfully as to everyone else, and that this world in progress will become what it will become because of their contribution. History ends here. It begins here. In this first emotion, as if in a new birth, in this particular vibration that gives a meaning to our acts.

In this way, alterity, whatever may have been said, seems to me to be our only way of achieving identity. A Same that would not be monolithic and frozen, but all the more rich. A Same, finally, that would allow us to affirm, with and against Rimbaud, that “I” is not an other.

And this war, in which we all have assisted because of our impotence, is there to remind us of reality. Certain thinkers have decided that History was dead. That we had stepped into a new era after September 11 2001. As if history, whatever the horrors of the crumbling of the Twin Towers, could be limited to a fact. This is once more to refuse to understand History as a totality. But there is no such thing as absolute truth, neither here nor anywhere else where humans reign. Which might irritate Mister Bush and Berlusconi. The notion of Art History, for instance, has no universal relevance. It is important to remember this. The world cannot be subjected to the caprices of the West. It is as we still lived in the shadows of Hegel’s lectures and their refusal of Africa’s right to take part in civilization. Is the dead in New York more legitimate than the dead in Angola, in Rwanda is, or in Congo? Are they more legitimate than the starving populations in Iraq or on Cuba? The American war has been justified in the name of a superior right, citing even God as in the period of the Crusades.

But what purpose does speaking of post-colonialism in the sweet atmosphere of the Cairo nights serve? If this analysis of African society, having passed through the prism of colonialism, could have had some interest at the end of the 30s, in the time when Senghor or Césaire, the preachers of Négritude, posed the problem of an autonomous and singular black creation, that on the one hand would be free of colonial tutelage, on the other hand would perform a synthesis of its own history, then this interest is no longer there today. In the whole of the postwar period, Blacks have been struggling to follow the path of mental autonomy. After 1945, in Africa as well as in the Caribbean, we saw the flourishing of studios run by European painters who had decided to go and teach the gospel to the wretched of the earth. Now we are far from this period, and the missionaries of art would find nothing to hold on to in the era now opening up, with its procession of new complexities. The world has moved too fast for the old certainties to still serve as points of reference. We no longer regard an artist, even an African one, only in terms of his natal village. And who could take an interest in this village protected from the ravages of time, but the artist himself, in the highly complex and secret process of his creation?

What does it matter, to P. and me, that Moataz is an Egyptian artist? We found ourselves together with him, confronted with his work, and we worked together. Because it was him, because it was us, and because it was the only thing to do. Later both of us were adopted by Swedish artists, one of which, our father, came from Chile. Later we had Vodka Martinis and I kissed P. And Moataz, exhausted by a day full of tensions and emotions, threw up. That’s Africa. And many other things too. No doubt.

Simon Njami is a curator, editor and writer,
living and working in Paris. ●