Innehåll

Sidan 1
Une Lettre de Jean Genet

Anteckning om Rembrandt
Av Staffan Lundgren

Edith
Av Stina Högkvist

Kampen mot populismens tyranni går in i ett nytt skede
Av Kim West

Sidan 2
Invisible Cities
Av Alexander Pock von Springer

Utopin om en annan urbanitet
Inga Svala Thórsdóttirs projekt Borg
Av Jens Asthoff

Sidan 4
Pierre Restany
Intervjuvad av Beti Žerovc

Sidan 6–7
Utan Titel
Ett projekt av Juan Pedro Fabra Guemberena

Sidan 8
Den moderna villans ursprung
Av Jan Hietala

Sidan 9
Mjuk- och hårdvaror: E.A.T. och "environmental feedback"
Av Marcelyn Gow

Sidan 11
Företagsrummets genealogier
Av Sven-Olov Wallenstein

Une Lettre de Jean Genet

Jag bad Jean Genet, på genomresa i Paris för några timmar, att delta i Lettres *hommage till Jacques Derrida. Han accepterade omedelbart och skickade det här brevet. – J.R.*

Bäste Jean Ristat,
"En text är inte en text om den inte vid den första anblicken, vid den första ankomsten, döljer lagen för sin komposition och regeln för sitt spel. En text förblir framför allt en osynlig text. Lagen och regeln söker inte skydd i otillgängligheten av en hemlighet, det är snarare så att de helt enkelt aldrig överlämnar sig till närvaron, till något man i strikt bemärkelse skulle kunna kalla en varseblivning. Därmed löper de ständigt och väsentligen risken att gå definitivt förlorade. Vem skulle någonsin kunna förstå ett sådant försvinnande? Texturens förställning kan hur som helst behöva århundraden för att lösa upp dess väv."

För oss är denna attack lika berömd som den första sidan i *Unga flickor i blom*, lika ny – och ändå bortryckt från oss av Jacques Derrida, som har gjort den till sin och nu gör den till vår. För vår del kommer den att bli det alltmer, för hans allt mindre.

Ni ger mig knappt två timmar, knappt… Låt oss börja om: den första satsen är ensam. Den är *totalt* ensam. Men om vi läser den lätt, med en glädje om möjligt lika utsökt som Derridas, om vi läser den enkelt och låter oss vägledas av ordens spel, så vibrerar hela satsens innebörd försiktigt, och bär den mot den följande. Den vanliga och klumpiga dynamik som för en sats till den följande tycks hos Derrida vara ersatt med en mycket subtil magnetism, som inte återfinns i orden utan under dem, nästan under sidan. Den följande satsen, som är magnetisk på samma sätt, kan också framstå som *totalt* ensam, men samma horisontella svindel bär den mot början av sats III.

Ni får ursäkta mig för att jag så dåligt ger uttryck för vad jag för det första erfar: även jag – i det klara ruset efter läsningen av den första sidan i *La Pharmacie de Platon* lägger även jag ifrån mig boken. Jag vet att jag kommer att gå från under till under.

Men läs varsamt. Skratta varsamt åt ordens oväntade öppning. Acceptera framför allt det som ödmjukt erbjuds oss: poesin. På så vis kommer betydelsen att sträckas fram till oss i belöning, och mycket enkelt, som i en trädgård.

"Natten går. På morgonen hör man knackningar på dörren. De verkar komma utifrån den här gången, knackningarna… Två knackningar… Fyra…

Men det är kanske en rest, en dröm, en spillra av drömmen, ett eko av natten… denna andra teater, dessa knackningar från utsidan…"

© Les Lettres Françaises 1972

Anteckning om Rembrandt

Av Staffan Lundgren

Det plastiska och konturerande seendet isolerar tingen; för det måleriskt seende ögat sluter de sig samman.
Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp*

Som Wölfflin visar organiseras den barocka världen enligt två vektorer, nedsjunkandet och en uppåtriktad strävan.
Gilles Deleuze, *Vecket. Leibniz och Barocken*

Något viktigt har hänt: samtidigt som ögat känner igen objektet, så känner det igen målningen såsom målning.
Jean Genet, *Resterna av en Rembrandt som rivits i små regelbundna fyrkanter och kastats i toaletten*

I Rembrandt Harmenszoon van Rijns (1606–1669) *Dr. Tulps anatomilektion* från 1632 kan vi följa en linje i upplösning. Dr. Tulp, sju av hans adepter och Adrian Klints döda kropp utgör verkets centrum. Från kadavrets högra öra löper under dess synliga öga en vågformad skugga vidare över ryggen. Vi förstår att dess ursprung är den framåtböjde Jacob Janz de Witts högra axel. Skuggan avgränsas av en klart definierad linje mot likets kritvita hy. I bakgrundens dunkel skymtar arkitektoniska element – knippepelare och gotiskt uppåtsträvande valv – som leder tanken mot kyrkorum. Anatomiska skådespel gavs inte sällan i kapell i vilka amfiteaterliknande trästrukturer inhysts. Den gryende "moderna" vetenskapen firar sin triumf eller med Dr Tulps ord "destillerar sanning från skugga", i trons boning. Den uppåtsträvande anden i knippepelarna förenas med nedstigandet i det världsliga köttet manifesterat av Klints lik.

"En tavla av Rembrandt stannar inte bara den tid som får subjektet att rinna ut i framtiden, utan skickar tillbaks den till de tidigaste epokerna. Med denna operation hänvisar Rembrandt till det högtidliga." (Genet)

Det är i dunklet, den mörka fonden, i vilken elementen knappt går att urskilja som vi hittar både början till linjens upplösning och det sätt på vilket den opererar. Inte ens de två blickar som riktar sig ut ur verket och söker sig ut mot betraktarens rum kan leda intresset bort från tanken om vad som kan döljas och dväljas i fondens mörker.

"Barocken", konstaterar Gilles Deleuze "hänger intimt samman med en ny ordning av ljus och skugga." Hur ska vi förstå denna ljusets och skuggans nyordning? Deleuze beskriver den som "det klaras och dunklas oskiljaktighet, utsuddandet av konturen, kort sagt motsatsen till Descartes som förblev en renässansmänniska, både vad gäller ljusets fysik och idéns logik." Kanske kan vi tillåta oss att tänka den som en sammanstrålning av ett ljus utan källa och ett mörker utan slut.

Rembrandt reser aldrig till Italien, men låter likväl blicken vandra mot söderns konst. Alois Riegl har förklarat hur konstnären när han 1632, alltså samma år som han målar Dr. Tulps anatomilektion, anländer till Amsterdam från Leiden, inte söker upp de mest framstående porträttmålarna utan istället Pieter Lastman "som", skriver Riegl, "hade varit i Italien." Det är som om Rembrandt hämtar sin klärobskyr i syd för att sen låta dess kontur lösas upp i det som kommer att bli till rumslig skugga, en skugga vars ljus och mörker saknar ett tydligt ursprung.

Inom ramen för det verk i vilket vi kan följa skuggans sönderfall speglas också övergången från det linjära till det måleriska. 1662 svär Rembrandt trohetseden mot sina landsmän Bataverna. 1669, med *Simeon i templet*, är linjens desintegration fullkomnad. Under loppet av en mansålder har, som Jean Genet berättat, något viktigt hänt. Det isolerade tinget har slutit sig samman, ögat som känner igen objektet, känner igen målningen som målning, linjen har lösts upp. Simeon i templet väntar på Israels tröst och har av anden fått veta att han inte ska se döden förrän han sett Herren Messias. Simeon är blind. "Det klara dyker hela tiden ned i det dunkla." (Deleuze)

Edith

Av Stina Högkvist

The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always on the alert. I am always restless. Even in the evening. I feel like a sentinel on guard day and night. I can rarely stretch out and relax…What else? I don't keep a garbage can under my sink. Do you know why? Because you can see the whole "kitchen" from the road on the way in here and the can would spoil the appearance of the whole house. So I hide it in the closet farther down from the sink. Mies talks about "free space": but his space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from outside. Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X-ray.

Edith Farnsworth avskydde det hus i Plano, Illinois som Mies van der Rohe hade ritat åt henne. Trots att resultatet var vad Kathryn H. Anthony har kallat ett "mies-conception", ett exempel på hur teorin inte följde praktiken eller formen inte funktionen, talas det tyst om det i arkitekturhistorien. Tyvärr slutar hennes berättelse vid kritiken. Det ges inget svar på vad som hände sen. Man får aldrig veta hur hon tacklade situationen. Flyttade hon, krävde hon pengarna tillbaka eller nöjde hon sig med att sätta upp gardiner?

För några år sedan rådde en transparenstrend i samhället. Arbetsplatserna byggdes om till öppna kontorslandskap och i tvs nyhetsstudior plockades kulisserna bort. Bakom nyhetssankaret kunde man se folk som stressade runt, talade i telefon eller satt och skrev. Som en naiv symbol för det icke-hierarkiska och demokratiska företaget skulle alla se alla. I dag är kulisserna tillbaka och dörrarna monteras åter upp på kontoren. Det man glömde bort i all jämställdhetsiver var det faktum att när alla ser alla innebär det också att alla kan kontrollera alla. Precis som i villan i Plano uppfattades inte det synliga som en form för frihet utan som ett verktyg för kontroll. Ett panoptisk fängelse.

Det offentliga rum Edith Farnsworth levde i får mig att tänka på konstinstitutioner. På ett sätt kan man säga att institutionerna befinner sig på båda sidor av glasväggen, i en situation där betraktande och iakttagande pågår växelvis. De senaste åren har institutionskritiken upplevt en boom. Institutionerna har skärskådats, och anklagats för mycket. I dag har institutionskritiken blivit en naturlig del av institutionernas agenda, men verkar mest användas som en politiskt korrekt image där analysen inte leder vidare till förändring. Med andra ord saknas en fortsättning även på den här berättelsen.

Ser man till historien har institutionerna ofta gått i första ledet. När William C Seitz curaterade en impressionistutställning på MOMA i New York 1960 plockade han bort ramarna runt Monets bilder för att han tyckte att bildens platthet framträdde tydligare utan ram. Det kan ses som ett litet ingrepp, men det visar ändå på ett mod att bryta ingrodda vanor. Ibland behövs inte mer än så. Under 1960-talet var Moderna Museet i Stockholm en viktig scen, där det estetiska avantgardet inom konst, musik, teater och film fick en självklar bas, resurser och uppmärksamhet. Kulmen nåddes 1970 när det anordnades en solidaritetsfest för Svarta Pantrarna och riksdagsrevisorernas gränser testades till det yttersta. I dag visar man samlingarna och annonserar när det är dags för omhängning.

Visst kan det finnas problem i att ta politisk ställning när man lever på skattemedel, men jag tror att den största faran ligger i en alltför ensidig hållning. Grunden till fruktbara samtal bygger på att det finns många institutioner med flera röster. Konsten, konstnärer, curatorer, chefer, intendenter och publik, borde alla ges möjlighet att bidra till en mångfald av åsikter. Ekvationen är enkel. Ju fler mötesplatser, desto fler röster, desto mer samtal. Häri tror jag framtiden ligger, och motstånd bör göras inifrån systemet. Därför hoppas jag att Edith Farnsworth inte flyttade. Inte drog för gardinerna. Utan stannade kvar och kastade sten i sitt glashus.

Stina Högkvist är curator vid Riksutstillinger i Oslo

Kampen mot populismens tyranni går in i ett nytt skede

Av Kim West

Med sitt nya 616-sidiga kvadrupelnummer befäster OEI sin ställning som landets viktigaste litteraturtidskrift. Nummer 18/19/20/21 – ett års utgivning i en och samma massiva kloss – handlar om textkonst, visuell poesi och konceptuellt skrivande, och samlar bidrag av samtida svenska poeter, konstnärer och teoretiker, såväl som mer eller mindre klassiska textverk av en rad av de viktigaste moderna och samtida konstnärerna, från Marcel Duchamp och Robert Smithson till Jenny Holzer och Barbara Kruger. OEI verkar aldrig ha varit intresserade av att bekräfta bilden av litteraturen som en upphöjd och sluten ordning, och när de nu publicerar en nästintill encyklopedisk antologi med textmaterial som till stor del härstammar från platser utanför det traditionella litterära produktionssystemet så tycks det inte vara för att "överträda litteraturens gränser", utan snarare för att undersöka de "yttre" element som alltid redan har trängt in i och förorenat skrivandet på en grundläggande nivå.

Vid en första snabb genomgång av numret – jag förstår hur redaktörerna har resonerat: ett års utgivning ska ta ett år att läsa – så fastnar jag vid två nyligen skrivna texter av de franska filosoferna Jean-Luc Nancy och Jacques Rancière, som båda handlar om den fundamentala relationen och de lika fundamentala överklivningarna mellan *texten* och *bilden* som sådana. Nancys essä, som första gången publicerades i katalogen till utställningen "Sans commune mesure" som bl a visades på Centre national de la photographie i Paris hösten/vintern 2002, är inskriven i en romantisk tradition, vars bana löper in i samtiden via Heidegger och Derrida, och som ser meningens och sanningens ursprung i en absolut grundläggande skillnadsskapande händelse, där varat som sådant blir betydelsebärande för människan genom att åtskiljas från sig själv, så att det alltså kan urskiljas som distinkta element, som ord och ting. Men där den tidige Derrida med utgångspunkt i idén om en ursprunglig "différance" valde att tala om en sorts textualisering av förnimmelsen och förståelsen i helhet, så talar Nancy istället om en ursprunglig och irreducibel åtskillnad mellan "det synliga" och det "läsbara", mellan vilka en "distinkt oscillation" äger rum (detta är också titeln på hans text) – men utan att de två leden någonsin kan tänkas ha existerat i egentlig förening, och alltså aldrig någonsin kan tänkas förenas egentligt. Text och bild är kort sagt "utan gemensamt mått":

SITE

12.2004
40 SEK /4 Euro / 4 USD

Site, Åsögatan 176, SE-116 32 Stockholm, Sweden. Web: www.sitemagazine.net. E-mail: info@sitemagazine.net. Publisher and editor: Sven-Olov Wallenstein. Editorial board: Brian Manning Delaney, Power Ekroth, Carsten Höller, Jeff Kinkle, Trond Lundemo, Staffan Lundgren, Helena Mattsson, Meike Schalk, Kim West. Advisory board: Jennifer Allen, David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Hårleman, Ivo Nilsson, Lars Raattamaa, Fredrika Spindler. Design: Carlsson/Neppelberg. Printing: Alfa Print.
© All rights reserved. No part of this publication may be used or reproduced in any manner without 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
Une lettre de Jean Genet

Note on Rembrandt
By Staffan Lundgren

Edith
By Stina Högkvist

The Struggle Against the Tyranny of Populism Enters a New Phase
By Kim West

Page 2
Invisible Cities
By Alexander Pock von Springer

The Utopia of Another Urbanity
Inga Svala Thórsdóttir's Project Borg
By Jens Asthoff

Page 4
Pierre Restany
Interviewed by Beti Žerovc

Page 6–7
Untitled
A project by Juan Pedro Fabra Guemberena

Page 8
The Origins of the Modern Villa
By Jan Hietala

Page 10
Soft- and Hardwares: E.A.T.'s Environmental Feedback
By Marcelyn Gow

Page 11
Genealogies of Corporate Space
By Sven-Olov Wallenstein

Une lettre de Jean Genet

I asked Jean Genet, passing through Paris for a couple of hours, to participate in Lettres' *hommage to Jacques Derrida. He accepted immediately and sent me this letter. –J.R.*

Dear Jean Ristat,
"A text is not a text if it does not at first glance, at the first arrival, hide the law of its composition and the rule of its play. Above all, a text remains an imperceptible text. The law and the rule does not seek shelter in the inaccessibility of a secret, rather it simply never delivers itself to the present, to anything one could in a rigorous sense call a perception. It always and essentially runs the risk of losing itself definitely. Who will ever understand such a disappearance? In any case, the dissimulation of the texture can need centuries to undo its web."

For us, this attack is just as famous as the first page of the *Jeunes filles en fleurs*, just as new – and still, taken away from us by Jacques Derrida, who has made it his own and now makes it ours. It will be so all the more for us, all the less for him.

You give me hardly two hours, hardly… Let us repeat: the first phrase is alone. It is *totally* alone. But if we read it lightly, with a joy if possibly as exquisite as Derrida's, and simply, guided by the play of words, then the full sense of the phrase trembles gently, and carries it towards the next. In Derrida, the ordinary and heavy dynamics that bring a phrase to the following seem to be replaced with a very subtle magnetism, which is not to be found in the words but beneath them, almost beneath the page. The following phrase, which is magnetic in the same way, can also appear *totally* alone, but the same horizontal vertigo carries it towards the beginning of phrase III.

Excuse me for expressing my basic impression so badly: me too – in clear inebriation after having read the first page of *La Pharmacie de Platon*, even I put the book down. I know I will go from marvel to marvel.

But read gently. Laugh gently at the unexpected opening of the words. Above all, accept what is gracefully offered to us: poetry. This way, the sense will be handed over to us as a reward, and very simply, as in a garden.

"The night passes. In the morning, you hear knocks on the door. They seem to be coming from the outside this time, the knocks… Two knocks… Four…

"But perhaps it is a rest, a dream, a remnant of the dream, an echo of the night… this other theatre, these knocks from the outside…"

© Les Lettres Françaises 1972

Note on Rembrandt

By Staffan Lundgren

Seeing by volumes and outlines isolates objects: for the painterly eye, they merge.
Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*

As Wölfflin has shown the Baroque world is organized along two vectors, a deepening toward the bottom, and a thrust toward the upper regions.
Gilles Deleuze, *The Fold*

Something important has happened: at the same time as he recognizes the object, his eye recognizes the painting as such.
Jean Genet, *What Remains of a Rembrandt Torn into Little Squares All the Same Size and Shot Down the Toilet*

In Rembrandt Harmenszoon van Rijn's (1606–1669) *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp,* dated 1632, we can follow a dissolving line. The centre of the work is occupied by Dr. Tulp, his disciples and the corpse of Adrian Klint. Beginning at the cadaver's right ear the line runs below its eye, over the bridge of its nose, forming a wave-like shadow. We realize that the shadow's origin is the right shoulder of Jacob Janz de Witt. The shadow is delimited by a clearly defined line against the cadaver's chalk-white skin. In the background architectonical elements loom, clustered columns and gothic-styled striving arches, that lead one's thoughts towards the space of a church. Anatomical spectacles of this kind were often given in chapels in which wooden structures reminiscent of an amphitheatre were housed.

It is as if the emerging "modern" science celebrates its triumph, or with the words of Dr. Tulp, "distil[s] truth from shadow" in the house of God. The ascending spirit of the clustered columns is conjoined with the descent towards the flesh of the world manifested by the corpse of Klint.

"A painting by Rembrandt not only stops time, which was making the subject flow into the future, but makes it go back to the earliest eras. By this process, Rembrandt invokes solemnity." (Genet)

It is in the dusk, the dark background, where the elements are hardly distinguishable, that we find both the beginning of the dissolution of the line and the way in which it operates. Not even the two gazes that are directed out of the painting towards the room of the beholder can distract us from the idea of what might be concealed in the darkness of the background. "The Baroque," Deleuze states, "is inseparable from a new regime of light and colour." How are we to understand this reorganization of light and shadow? Deleuze describes it as "the opposition to Descartes, who remained a man of the Renaissance, from the double point of view of a physics of light and a logic of the idea." Perhaps we can think of this as the convergence of a light without a source and darkness without end.

Rembrandt never travels to Italy, but lets his gaze wander towards the art of the south. Alois Riegl has described how the artist when arriving in Amsterdam from Leyden in 1632 – that is the same year that the *Anatomy Lesson* is painted – does not seek up the most prominent portrait painters but Pieter Lastman, "who had been to Italy." It is as if Rembrandt fetches his chiaroscuro from the south and then later lets its line dissolve into what will end up as spatial shadow, a shadow in which light and darkness lack a clear origin. Within the frame of the work – in which we can follow the disintegration of the shadow – the transition from the linear to the painterly is also reflected. In 1662 Rembrandt pledges allegiance to his countrymen the Batavians. In 1669, with *Simeon in the Temple*, the disintegration of the line is completed. As stated by Jean Genet, within a generation something important has happened. The isolated object has merged with the eye that recognizes the object, recognizes the painting as painting, and the line in-between is dissolved. Simeon in the temple awaits the consolation of Israel and has been told by the Spirit that he will not see his death until he has seen the lord Messiah. Simeon is blind. "Clarity endlessly plunges into obscurity." (Deleuze)

Edith

By Stina Högkvist

The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always on the alert. I am always restless. Even in the evening. I feel like a sentinel on guard day and night. I can rarely stretch out and relax…What else? I don't keep a garbage can under my sink. Do you know why? Because you can see the whole "kitchen" from the road on the way in here and the can would spoil the appearance of the whole house. So I hide it in the closet farther down from the sink. Mies talks about "free space": but his space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from outside. Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X-ray.

Edith Farnsworth despised the house in Plano, Illinois that was designed for her by Mies van der Rohe. Although Kathryn H. Anthony called the result a "mies-conception" – an example of how the theory didn't follow use, nor the form, function – the history of architecture passes over this in silence. Unfortunately, Edith's story ends with the critique. We never find out what happened later, we never get to know how she tackled the situation. Did she move? Did she get her money back, or did she simply put up curtains?

Some years ago, there was a transparency trend in the society at large. Offices were rebuilt to be like open landscapes, and the curtains and backdrops of news rooms of television broadcasting networks were removed. All of a sudden one could see people behind the anchorman walking about, speaking in the phone, or typing, like a naïve symbol for the non-hierarchical and democratic cooperation everybody could see everyone. Today the partitions are back, and doors are once again installed at the offices. What was forgotten in the zealous attempts to achieve equality was the fact that when everybody can see everybody, everybody can also control everybody. Just like in the villa in Plano, the visible was not perceived as a form for freedom but as a tool for control. A panoptic jail.

The public room in which Edith Farnsworth lived makes me think about art institutions. In a way, one could say that the institutions reside on both sides of the glass wall, in a situation where the gaze and observation interact. Institutional critique has, during the last couple of years, boomed. The institutions have been examined thoroughly, and have also been the target of many accusations. Today, the critique has become a natural part of the institution's agenda, but seems in most cases to be used as a politically correct image where the attendant analysis does not lead to any considerable change. In other words: neither is there continuation for this story.

If one views the matter historically, the institutions have often been able to break ground. When William C. Seitz curated an impressionism exhibition at MoMa in New York in 1960, he dismounted the Monet paintings from their frames. He thought for himself here, and figured that the flatness of the images would appear more sharply without the frame. In retrospect, this might seem like a relatively small intervention, but it highlights a courage to break ingrained habits. Sometimes that is enough. During the 1960s, the Modern Museum in Stockholm was an important scene where the aesthetic avant-garde within art, music, theatre and film had a natural platform with resources and attention garnered from all over. It cumulated in 1970 when a solidarity party for the Black Panthers was organized where the limits of accountants of the Swedish Parliament were put to the test. Today, the collections are being shown, and when its time for rearranging the collection, ads are sent out.

Certainly there are problems with publicly taking a political standpoint, when such stances are funded by the taxpayers, but I believe that the largest danger lies within an excessively one-sided posture. The foundation of fertile discussion is many institutions with many different voices. The arts, artists, curators, directors, curators and audiences should all be given the opportunity to contribute to a multitude of opinions. The equation is simple: the more meeting places there are, the more there will be voices, conversations. I believe that this is where the future lies, and that the resistance should be made from within the system. That is why I hope that Edith Farnsworth didn't move out. That she didn't open the curtains. That she stayed on and threw some rocks in her glasshouse.

Stina Högkvist is a curator at Riksutstillinger in Oslo, Norway.

The Struggle Against the Tyranny of Populism Enters a New Phase

By Kim West

With its new 616-page-long quadruple issue OEI further establishes its position as the most important literary magazine in Sweden. No. 18/19/20/21 – the issues of one year all within one and the same massive block – deals with text art, visual poetry and conceptual writing, and gathers contributions by contemporary Swedish poets, artists and theoreticians, as-well as more or less classical text works by the most important modern and contemporary artists, from Marcel Duchamp and Robert Smithson to Jenny Holzer and Barbara Kruger. OEI appears never to have been interested in confirming the image of literature as an elevated and closed order, and when they now publish an almost encyclopedic anthology of text materials to a large extent originating from places outside of literature's traditional production system, it does not seem to be in order to "transgress the borders of literature", but rather to examine the "external" elements that have always already penetrated into and contaminated writing at a primordial level.

At a first quick look through the issue – I understand how the editors reasoned: the output of one year should take one year to read – I get stuck at two recently written texts by the French philosophers Jean-Luc Nancy and Jacques Rancière, that both concern the fundamental relation and the equally fundamen-

"Bild och text: här finns den fullkomliga, definitiva och bräckliga spricka som alltid är den nakna sanningens igenkännelsetecken".

Rancières text är ett direkt svar på Nancys. För Rancière, som hänvisar till Deleuzes och Guattaris antioidipala teknofrenesi hellre än till Heideggers fundamentalontologiska meditationer, framstår relationen mellan text och bild snarare som en sorts hypermedial paratax inom ramen för ett grundläggande meningbild-komplex. Det saknas inte "gemenskap" skriver han: "lagen för 'det sanna idag', den stora parataxens lag, är att det inte längre finns något mått; det finns inget annat än gemenskap. Det är måttlöshetens eller kaosets gemenskap som hädanefter ger kraft åt konsten." Ur Rancières perspektiv är idén om en oöverbryggbar separation mellan texten och bilden en nostalgisk rest från den moderna era då de skilda konstarterna fortfarande kunde existera i autonomi – en era som sedan länge har efterträtts av ett postestetiskt tillstånd där varje enskilt verk istället måste försöka avgränsa sig mot ett och samma övermediala brus. Här är uppgiften hellre att finna en balans mellan två ytterligheter: å ena sidan den stora genrelöshetens schizofrena kaos, å andra sidan den kommersiella världens nivellerande bild-text-sammanställningar och "likgiltiga upprepningar". I avståndet mellan det gränslösa vansinnet och den stora sömnen måste konsten och kritiken söka sina former. "Den rätta meningen", skriver Rancière, "är den som släpper igenom kaosets kraft och skiljer den från den schizofrena explosionen eller den konsensuella slöheten."

Polemiken mellan Nancy och Rancière bör nog inte uppfattas som en tuppfäktning där den ena vill besegra den andre: snarare tycks de var för sig vilja tillhandahålla olika instrument för att tänka om förutsättningarna för det konstnärliga såväl som det kritiska arbetet. Det mest direkta värdet av deras essäer är de frågor de ger upphov till: vilken är formen av en kritisk text som gör anspråk på att förstå ett konstverk om denna text på ett fundamentalt plan själv redan måste tänkas vara implicerad i verkets enhet? Och vilken är formen av ett konstverk som vill upprätthålla en kritisk kraft när produktionen av nya bilder, texter, montage och sammanställningar har tagits i anspråk av copywriters och designers? Det är också i det här avseendet OEIs betydelse blir som tydligast: i en samtid där kritikerna alltmer tycks låta sig reduceras till förvaltare av den etablerade ordningen, så har denna tidskrift gjort sig till ett rum för utvecklingen av nya verktyg för vad som rimligen också borde kunna uppfattas som kritikerns uppgift, vare sig hon är konstnär eller teoretiker: att kritisera och förändra nuet.

Invisible Cities

Av Alexander Pock von Springer

Efter att jag hade knappat in "FRANKFURT" i bilens navigationssystem njöt jag några timmar av fartens tjusning och av Autobahns säreget meditativa monotoni. Efter 25 mils färd inser jag att jag närmar mig Berlin och därmed är på väg åt fel håll. En blick på displayen bekräftar misstaget, färdnavigatorn visade sig vara inställd på Frankfurt an der Oder istället för Frankfurt am Main.

Konstnären Jonas Dahlberg representerar Sverige vid den 26: e São Paolo Biennalen med projektet *Invisible Cities.* Bidraget består av två filmer och en bok. Filmerna *Weightless Space 1*, och *Invisible Cities 1*, projiceras i ett rum av mörkt glas som konstnären konstruerat. Precis som i flera tidigare videoverk intresserar sig konstnären även i detta projekt för arkitektur. Jonas Dahlberg har i sina tidigare videor visat häpnadsväckande och minutiöst naturtrogna, bedrägligt illusoriska, skalmodeller av interiörer och stadsmiljöer.

Projektets titel är lånad från en svårklassificerad postmodern saga, en kvasi-historisk novell, eller om det kanske är ett poem av Italo Calvino som publicerades i början av 1970-talet. Handlingen i novellen utgår i alla fall från en fiktiv händelse, Marco Polo och Khublai Khan möts och utväxlar tankar i en intellektuell duell. I dialogen är den store härskaren bekymrad. Han har en föraning om att hans livsverk, imperiet han har byggt upp, hans städer och han själv ska gå under. Marco Polo berättar om sina resor i Mongoliet och om sina upplevelser av städerna. Boken innehåller 55 korta beskrivningar av städer skrivna på en säregen prosa. I recensioner av boken pekar skribenterna alltid på svårigheten att beskriva bokens handling.

"Of all tasks, describing the contents of a book is the most difficult and in the case of a marvellous invention like Invisible Cities, perfectly irrelevant." (Gore Vidal, *The New York Review of Books*)

Publikationen som Jonas Dahlberg givit ut, bär samma titel som projektet i sin helhet, *Invisible Cities*. Precis som i fallet med Calvinos verk, så är Dahlbergs bok svår att recensera. Boken är en hybrid som glider mellan att framstå som en utställningskatalog, ett konstverk och en fristående text. Jonas Dahlberg står för idén och publicerar dessutom sina egna bilder av svenska exempel på "osynliga städer" i boken men har valt att låta Göran Dahlberg skriva texten. De senaste åren har det internationella intresset för urbanitet och stadsplanering breddats påtagligt och diskuteras nu flitigt även utanför arkitekturkretsar. Eftersom arkitekturen och miljön som omger oss är något som berör oss alla och är något som vi knappast kan undvika att se, så är det rimligt att diskussionen förs även utanför kollegialitetens trygga hägn. På den senaste tiden har det också uppstått en offentlig teoretisk arkitekturdebatt i Sverige något som vi tidigare närmast saknat helt. I den mån vi överhuvudtaget har haft en verklig arkitekturdebatt så har den präglats av att vara konservativt ensriktad och mest rört sakfrågor som det nationella traumat efter miljonprogrammet, uttryckt ett kategoriskt missnöje mot samtliga höghusplaner eller avhandlat de närboendes vilda protester mot i princip all nybyggnation och förändring som man försöker genomföra i vykortssöta Stockholm. Jag tror att mycket kan vinnas på ett bredare deltagande i en mer nyanserad och vidgad debatt. Sakfrågorna vinklas ofta till att ställa professionella aktörer på ena sidan och "folket" på den andra. t.ex. har några av Sveriges mest namnkunniga arkitekter som Gert Wingårdh eller Thomas Sandell förespråkat höghus i Stockholm, medan vanligt folk värjer sig mot idén. Santiago Calatravas höghus, *Turning Torso,* som håller på att färdigställas i Malmö har också det utsatts för den fräna kritik som högre byggnader ständigt tycks bli föremål för. Arkitekter har i sin tur haft kroniska svårigheter att offentligt framföra kritik mot kollegor. Men kanske är en förändring på väg? Nyligen har flera röster gjort sig hörda i en eldfängd debatt om nyurbanism som blossat upp i den svenska morgontidningen Dagens Nyheter. En teoretisk debatt av det här slaget når sällan fler än de yrkesverksamma, men det faktum att den trots allt tagits upp på tidningens kultursidor tyder på att ämnet intresserar också en bredare grupp läsare och kanske kan detta i förlängningen bidra till att diskussionen kommer att föras i ett vidare sammanhang.

Diskursen har de senaste åren fokuserat på problem som uppstår när stora städer växer, förslummas eller på följderna av att landsbygden avfolkas. Det som är speciellt med projektet *Invisible Cities* är att den belyser de "osynliga" [invisible] mindre städerna, de som befinner sig mellan storstäderna och de riktigt små städerna eller landsbygden. Detta är städer som ingen talar om och som ingen egentligen tidigare intresserat sig för. I förordet beskrivs den osynliga staden:

"There are cities that are not spoken of by others than their inhabitants. Cities so big that you can spend your entire life in them without having any reason to move somewhere else, and yet so small that it is hard to remain unknown."

Den osynliga staden definieras i texten av att den huserar mellan 10 000 och 50 000, i vissa fall upp till 100 000, invånare beroende på lokala kontextuella variationer. Det finns enligt författaren cirka 14 000 städer av den storleken i världen idag. Begreppet osynliga städer sägs också beteckna äldre städer och då i huvudsak industrialismens stadsbildningar medan t.ex. yngre nyurbana projekt verkar falla utanför begreppets domvärjo. Författaren tar också upp alltifrån Platons till Disneykoncernens teorier om hur många invånare den optimala staden bör ha.

Jonas Dahlberg har samlat in information bland annat genom att skicka mejl med förfrågningar till folk med varierande bakgrund från alla världens hörn. I meddelandet har han begärt upplysningar om vad de adresserade känner till om dessa osynliga städer och vad de har för åsikter om dem. Författaren tar upp problematiken med att det inte finns någon internationell definition av vad en *stad* egentligen är och samma problem gäller ett begrepp som *nyurbanism*. Områden som ofta beskrivs som nyurbana, t.ex. Seaside och Celebration i Florida, uppfattar jag personligen inte som särskilt urbana överhuvudtaget. De saknar många av urbanitetens kännetecken som densitet, heterogenitet, flöden etc. Svaren som Jonas Dahlberg har fått varierar också avsevärt beroende på var i världen respondenten befinner sig. I ett svar från Nigeria kopplas begreppet ihop med städer som befinner sig i ett försvinnande tillstånd där den dominerande staden Lagos växer på andra städers bekostnad. I ett svar från Japan kopplas begreppet ihop med att de japanska städernas gränser har upphört. Till exempel har städerna Yokohama och Tokyo vuxit ihop och uppfattas nu som en enhet. En arkitekt från Spanien svarar med att ifrågasätta huruvida Spanien överhuvudtaget har några "osynliga städer" något som på ett komiskt vis illustrerar städernas osynlighet och att bokens tes faktiskt äger giltighet.

I slutet av boken finns en lång lista med alla de städer i världen som enligt bokens definition är att betrakta som "osynliga städer". Vid en genomgång av dessa hittar jag några som nog en del människor känner till av olika skäl. Kanske på grund av att de medvetet har "brandats" eller att de odödliggjorts genom historiska händelser. Den tyska staden Bamberg känner många ölkonnässörer till på grund av deras berömda bryggerier, och staden Cognac i Frankrike är känd för den berömda drycken med samma namn. Braunau i Österrike är staden där Adolf Hitler föddes (även om det sannolikt inte är något som borgmästaren skryter alltför högljutt med) och Garmish-Partenkirchen är värd för de årliga europamästerskapen i backhoppning och slalom.

Det finns också städer som har en mer känd kusin med samma namn, t.ex. den lilla hålan Las Vegas utanför Havanna på Kuba. Felkörningsincidenten som jag beskrev ovan satte Frankfurt an der Oder på min mentala världskarta och jag kommer aldrig någonsin att ta fel igen. I övrigt säger de flesta städerna på listan faktiskt mig inte ett dyft, för mig är de i sanning osynliga eller åtminstone anonyma.

Jonas Dahlbergs bilder i boken/katalogen *Invisible Cities* föreställer vardaglig svensk småstadsbebyggelse, men i några fall har bilderna manipulerats kraftigt. Arkitektoniska detaljer som fönster och dörrar har elimenerats så att husens fasader liknar brandgavlar. Bilderna ger ett ogästvänligt, kusligt och overkligt intryck likt i en mardröm. Husen blir som metaforiska paralleller till den osynliga staden, de kommunicerar inte med omvärlden. Precis som de osynliga städerna förblir de tysta tills vi upptäcker och tilltalar dem.

I textens sista stycke står det:

"The invisible cities are not cities without a history or a past, and they are not the future. To call cities secret, disappearing, shrinking, wastelands, etc., are differrent ways of capturing the predominant features of something that is obviously difficult to talk about. Difficult to see."

I den initierade texten definieras den osynliga staden och olika personer dryftar sina åsikter om de städer som de förknippar med begreppet *osynliga städer*. Svaren visar att respondenterna definierar och uppfattar termen högst subjektivt utifrån sin egen kontext. Uppräkningen av osynliga städer i slutet av boken ringar in vilka städer som enligt författarens definition omfattas av begreppet. Upphovsmännen lyckas synliggöra det osynliga för läsaren, de städer som inte brukar uppmärksammas, vilket gör vinkeln och diskussionen intressant, samtidigt som författarana författaren inte riktigt lyckas förklara vilka de kvaliteter är som gör de osynliga städerna intressanta och värda att uppmärksammas. Boken är trots allt bara en del av projektet, kanske finns svaren i São Paolo?

Alexander Pock von Springer är frilansskribent verksam i Stockholm

Utopin om en annan urbanitet

Inga Svala Thórsdóttirs projekt Borg
Av Jens Asthoff

Idén om staden är i rörelse. Samtidigt som man idag måste notera och lära sig hantera en tillbakagående utveckling mot "krympande städer"[1] som följt i kölvattnet på omfattande ekonomiska och sociala förändringar i vissa delar av världen, så finns det också motsatta tendenser, framför allt i de redan växande globala megastäderna. Stadens framtid debatteras på den arkitekturteoretiska nivån framför allt mellan företrädare för poststrukturalismen och pragmatismen, som fått ett nytt uppsving. Företrädare för en ny typ av urbanism, som Rem Koolhaas, tänker i breda termer (också estetiskt sett) av en global och generell stad, och i kategorier av en expanderande stadsutveckling bestämd av demografin. Denna postmoderna globaliserade stad kännetecknas av en spektakulär medelmåttighet: den är historielös, ytlig, anonym, osammanhängande, vertikal. Den baseras på ruiner, rester av urbana strukturer och förvandlar varje överordnad planering till ett skrattretande och redan i förväg misslyckat projekt. Inom den nyligen återuppståndna debatten om nypragmatismen i arkitekturen dyker alla de förment "gamla" politiska teman upp som man sedan länge trott var passerade i globaliseringsprocessen: det offentliga rummets kris och stadens politiska kultur, "community" och grannsamverkan, städernas upplösning i lapptäckesliknande strukturer och subkulturernas "sociala rum". Sådana motstridiga tendenser – å ena sidan pragmatismens radikaldemokratiska inriktning, å andra sidan en ny urbanism som satsar på "respekt för irrationalitet" och kontrollerad oöverskådlighet – visar också att den samtida förändringen av staden inte bara utgör en ekonomisk och social utmaning, utan framför allt också en kulturell sådan. Det handlar om att "uppfinna nya stadsformer, för vars egenart vi tidigare vare sig haft bildliga föreställningar eller praktiska användningar"[2].

Sådana frågor har alltid ställts av konstnärer, och de har besvarats på alla upptänkliga sätt. Oftast uppvisar sådana modeller utopiska drag, men de är lika ofta uttänkta på ett konkret sätt som projekt för en verklighet. Många sådana utopier har förverkligats och lett fram till alternativa livssätt: så till exempel konstnärskollektivet Atelier van Lieshout med dess ledare Joep van Lieshout, som 1995 i Rotterdams hamnområde utropade den autonoma stadsstaten *AVL-Ville*. Detta var ett konstprojekt, men som också fungerade som en samhällsmodell – en produktions- och livsgemenskap med en egen författning, valuta och såväl statliga regleringar som självständiga tjänsteföretag, som bland annat sysslade med att utveckla artificiella "bostadsceller"[3]. Denna estetiska lilleputstat, passande nog etablerad på en icke-plats likt Rotterdams hamn, existerade fram till 2001 som ett perfekt och provocerande provisorium, och som ett levande exempel på Boris Groys påstående att en utopi behöver en obebodd och obeboelig plats, och samtidigt människor och material, för att kunna utvecklas.

Något liknande gäller för Inga Svala Thórsdóttirs *Borg*[4]. Sedan flera år arbetar den isländska konstnären på ett omfattande och ännu oavslutat projekt som handlar om att upprätta en miljonmetropol på nordvästra Island. Ordet Borg betyder "stad" på isländska, och just på den plats där den första nybyggaren – den idag legendomspunne Skallagrímur Kveldúlfsson – upprättade sin "Borg" på 800-talet, där placerar Thórsdóttir idag sin vision, med samma namn, av en pulserande miljonmetropol. Det rör sig förvisso inte om någon vanlig storstad, ty här uttolkas Islands tomma landskap som tabula rasa, som nollpunkten för en estetisk och utopisk ny begynnelse.

Även om Thórsdóttir med Borg ytterst konkret tar upp regionala förhållanden på Island,

From left
Jonas Dahlberg, Location-study for Invisible Cities
Still from Invisible Cities
Installation, São Paolo Biennal 2004

tal intersections between *text* and *image* as such. Nancy's essay, first published in the catalogue for the exhibition "Sans commune mesure" shown among other places at the Centre national de la photographie in Paris autumn/winter 2002, is inscribed within a romantic tradition, whose trajectory runs into the present by way of Heidegger and Derrida, and that sees the origin of meaning and truth in an absolutely fundamental differentiating event, where Being as such becomes significative for man by being separated from itself, thus allowing it to be discerned as distinct elements, as words and things. But where the early Derrida, starting from the idea of an original "différance", chose to speak of a sort of textualization of experience and understanding in their totality, Nancy instead speaks of an original and irreducible difference between "the visible" and the "legible", between which a "distinct oscillation" takes place (this is also the title of his text) – but where the two poles cannot be thought as ever having existed in union, and can thus neither be thought to come to be truly synthesized. In short, text and image are "without common measure": "Image and text: this is the complete, definitive and fragile rapture that is always the sign by which to recognize naked truth".

Rancière's text is a direct answer to Nancy's. For Rancière, who refers to the anti-oedipal techno-frenzy of Deleuze and Guattari rather than to the meditations into fundamental ontology of Heidegger, the relation between text and image rather appears to be a kind of hypermediatic parataxis within the framework of a fundamental phrase-image-complex. "Communality" is not lacking, he writes: "the law for 'what is true today', the law of the big parataxis, is that there is no measure; there is nothing except communality. It is the communality of the immeasurable and of chaos that from this point on gives power to art." From Rancière's perspective the idea of an unbridgeable separation between text and image is a nostalgic rest from the modern era in which the different art forms could still exist in autonomy – an era that has long since been replaced by a post-aesthetic state in which each singular work must instead try and delimit itself from one and the same hyper-mediatic noise. Here, the task is rather to find a balance between two opposed poles: on the one hand the genre-less, schizofrenuous chaos, on the other hand the levelling image-text-assemblages and "indifferent repetitions" of the commercial world. In the distance between the raging madness and the big sleep, art and criticism have to seek their forms. "The correct phrase", Rancière writes, "is the one that allows the force of chaos to transpire, and that separates it from the scizofrenuous explosion or the consensual laziness."

The polemics between Nancy and Rancière should probably not be seen as a cockfight, where the one wants to defeat the other: rather, they both seem to want to supply different instruments for rethinking the conditions of both the artistic and the critical work from their own perspectives. The most immediate value of their essays is the questions they give rise to: which is the form of a critical text that claims to understand a work of art if this text at a fundamental level has to be thought to be implied in the unity of the work itself? And which is the form of a work of art that wants to maintain a critical power when the production of new images, texts, montages and assemblages has been claimed by copywriters and designers? It is also in this regard the importance of OEI appears the clearest: in a time when critics to a higher and higher extent seem to allow themselves to be reduced to managers of the established order, this magazine has made itself the room for the development of new tools for what could arguably also be seen as the task of the critic, whether she is an artist or a theoretician: to criticize and change the present.

Invisible Cities

By Alexander Pock von Springer

After I had typed in "FRANKFURT" in the car's navigational system, I spent several hours enjoying the speed and the Autobahn's peculiar meditative monotony. After traveling 250 km I realized I was approaching Berlin and thus was going in the wrong direction. A glance at the display confirmed the mistake: the navigator was set for Frankfurt an der Oder instead of Frankfurt am Main.

The artist Jonas Dahlberg represented Sweden at the 26th São Paolo Biennial with the project *Invisible Cities*. His contribution consisted of two films and a book. The films, *Weightless Space 1* and *Invisible Cities 1*, were projected in a room of dark glass that the artist constructed. Just like in several earlier video works, the artist was in this project interested in architecture. In his earlier videos Jonas Dahlberg has shown astonishingly meticulous and realistic, deceptively illusory, scale models of interiors and city environments.

The project's title is borrowed from an unclassifiable postmodern fairy tale, a quasi-historical short story, or maybe it's a poem, that Italo Calvino published in the beginning of the 1970s. In any case, the story begins with a fictional event, Marco Polo and Khublai Khan meet and exchange thoughts in an intellectual duel. In the dialogue the grand ruler is troubled. He has a premonition that his life's work, the empire he has built up, his cities and he himself will all go under. Marco Polo tells of his travels in Mongolia and of his experiences of its cities. The book consists of 55 short descriptions of these cities written in an unusual prose. In reviews of the book critics always point to the difficulty of describing the book's story. "Of all tasks, describing the contents of a book is the most difficult and in the case of a marvelous invention like Invisible Cities, perfectly irrelevant." (Gore Vidal, *The New York Review of Books)*

The publication that Jonas Dahlberg has produced bears the same title as the project in its entirety, *Invisible Cities*. Just like Calvino's work, Dahlberg's book is also difficult to review. The book is a hybrid that slides between being an exhibition catalog, an artwork and a freestanding text. Jonas Dahlberg is responsible for the idea and used his own images of Swedish examples of "invisible cities" in the book, but has chosen to let Göran Dahlberg write the text. The last few years have seen the international interest for urbanism and city planning widen noticeably and they are now discussed commonly even outside of architectural circles. Due to the fact that architecture and the environment that surrounds us is something that concerns us all and is something that we cannot avoid to see, it is reasonable that the discussion is being held outside of the safe haven of professional loyalty. Also over the past few years a public architectural debate has arisen in Sweden, something that we lacked almost completely earlier. To the extent that we have had an actual architectural debate at all, it has been marked with a conservative orientation and the most contested issues concern the national trauma after the mass production housing of the sixties and seventies (the million's program), the categorical dissatisfaction with all high-rise plans, and the wild protests against in principle all new buildings and changes that one tries to carry out in "postcard pretty" Stockholm. I think that much can be gained from a more nuanced and widened debate with more participants. The issues are often angled as to put the professional actors on one side and 'the people' on the other. For example, some of Sweden's most renowned architects like Gert Wingårdh or Thomas Sandell advocate building high-rises in Stockholm, while ordinary people defend themselves against the idea. Santiago Calatrava's high-rise, *Turning Torso*, which is currently being prepared in Malmö has also been the recipient of the sharp criticism that high buildings constantly seem to attract. The architectural profession for its part has had chronic weaknesses in publicly lodging critique against other architects. But maybe a change is on its way? Recently different voices have made themselves heard in a fiery debate on New Urbanism that flared up in the broadsheet *Dagens Nyheter.* A theoretical debate of this type seldom reaches outside the profession, but in this case the fact that it has been taken up in the paper's culture section and that the subject seems to interest a wider group can possibly in the long run contribute to wider participation in the discussion.

In recent years the discourse has focused on the problems that arise when large cities grow, or become slums, or the consequences of the depopulation of the countryside. What is special about the project *Invisible Cities* is that it illuminates the "invisible" smaller cities, those that find themselves between the large cities and the small towns on the countryside. These are the cities that no one talks about and that no one is actually interested in. The invisible city is described in the foreword:

"There are cities that are not spoken of by others than their inhabitants. Cities so big that you can spend your entire life in them without having any reason to move somewhere else, and yet so small that it is hard to remain unknown."

The invisible city is defined in the text as having a population between 10.000-50.000 up to 100.000 depending on local contextual variations. According to the authors there are around 14.000 cities of this size in the world today. The concept *invisible cities* is said to stand for older cities and is firstly valid for industrialization's cityscapes, while for example younger New Urbanist projects seem to fall outside of the concept's jurisdiction. The author also takes up different theorists' views, everyone from Plato to the Disney Corporation, as to how many inhabitants the optimal city should have.

Jonas Dahlberg has gathered together information by, amongst other things, sending letters with questions to people with varying backgrounds from all corners of the world. In the letters he has requested information about what the addressed know about these invisible cities and how they view them. The author takes up the problematic that there is no international definition of what a city actually is. The same problem concerns the concept of *New Urbanism*. The areas that are often taken up as examples of New Urbanism, for example Seaside and Celebration in Florida, I personally do not consider as being especially urban. They are missing many of the distinctive markings of urbanity like, for example, density, heterogeneity, flux, etc. The answers that Jonas Dahlberg has received also vary widely depending on where in the world the respondents find themselves. In an answer from Nigeria, the concept is connected with cities that find themselves in a state of disappearance, where the dominant city Lagos grows at the expense of other cities. In an answer from Japan the concept is connected with the fact that the borders of Japanese cities no longer exist. For example, the cities Yokohama and Tokyo have grown together and are now understood as a single unit. An architect from Spain answers by questioning whether Spain actually has any "invisible cities", which in a comical way illustrates the cities' invisibility and that the book's thesis has validity.

In the end of the book there is a long list with all of the cities in the world that according to the book's definition can be considered 'invisible cities'. On going through the list I found some that probably most people will recognize for different reasons; maybe because they have been consciously "branded" or because they have been immortalized by historical contingencies. The German city Bamberg is known to many beer connoisseurs because of their renowned brewery, while the city Cognac in France is known for the famous drink of the same name. Braunau in Austria is the city where Adolf Hitler was born (even if it is unlikely that this is something the mayor will boast over loudspeakers) and Garmish-Partenkirchen is host to the yearly European Championship in ski jumping and slalom.

There are also many cities that have a more famous cousin of the same name, for example the tiny town of Las Vegas outside Havana in Cuba. The aforementioned incident in which I got lost put Frankfurt an der Oder on my mental world map and I will never again make the same mistake. As for the rest, most of the cities on the list don't say a thing to me; they are in truth invisible or at least anonymous.

Jonas Dahlberg's images in the book/catalog *Invisible Cities* depict ordinary Swedish small-town buildings, but in some cases the pictures have been manipulated substantially. Architectural details like windows and doors have been eliminated, so that the houses' facades resemble fireproof gables. The images give a forbidding, eerie and unreal impression like in a nightmare. The buildings become like metaphorical parallels to the invisible city, they do no communicate with the surrounding world. Precisely like the invisible cities they remain quiet until we discover and address them.

In the text's final paragraph it is written: "The invisible cities are not cities without a history or a past, and they are not the future. To call cities secret, disappearing, shrinking, wastelands, etc., are different ways of capturing the predominant features of something that is obviously difficult to talk about. Difficult to see."

In this well-informed text the invisible city is defined and different people discuss their opinions on cities as they relate to the concept of *invisible cities*. The answers show that the respondents understand the term's definition highly subjectively depending on their own context. The listing of invisible cities in the end of the book narrows down which cities fit the definition according to the author. The author succeeds in making visible the invisible for the reader, the invisible cities do not usually receive this kind of attention which make the angle and discussion interesting, but then the author doesn't succeed in really explaining which qualities the invisible cities have that makes them interesting and worthy of attention. But the book is after all only a part of the project. Maybe the answer is in São Paolo?

Alexander Pock von Springer is a freelance writer working and living in Stockholm

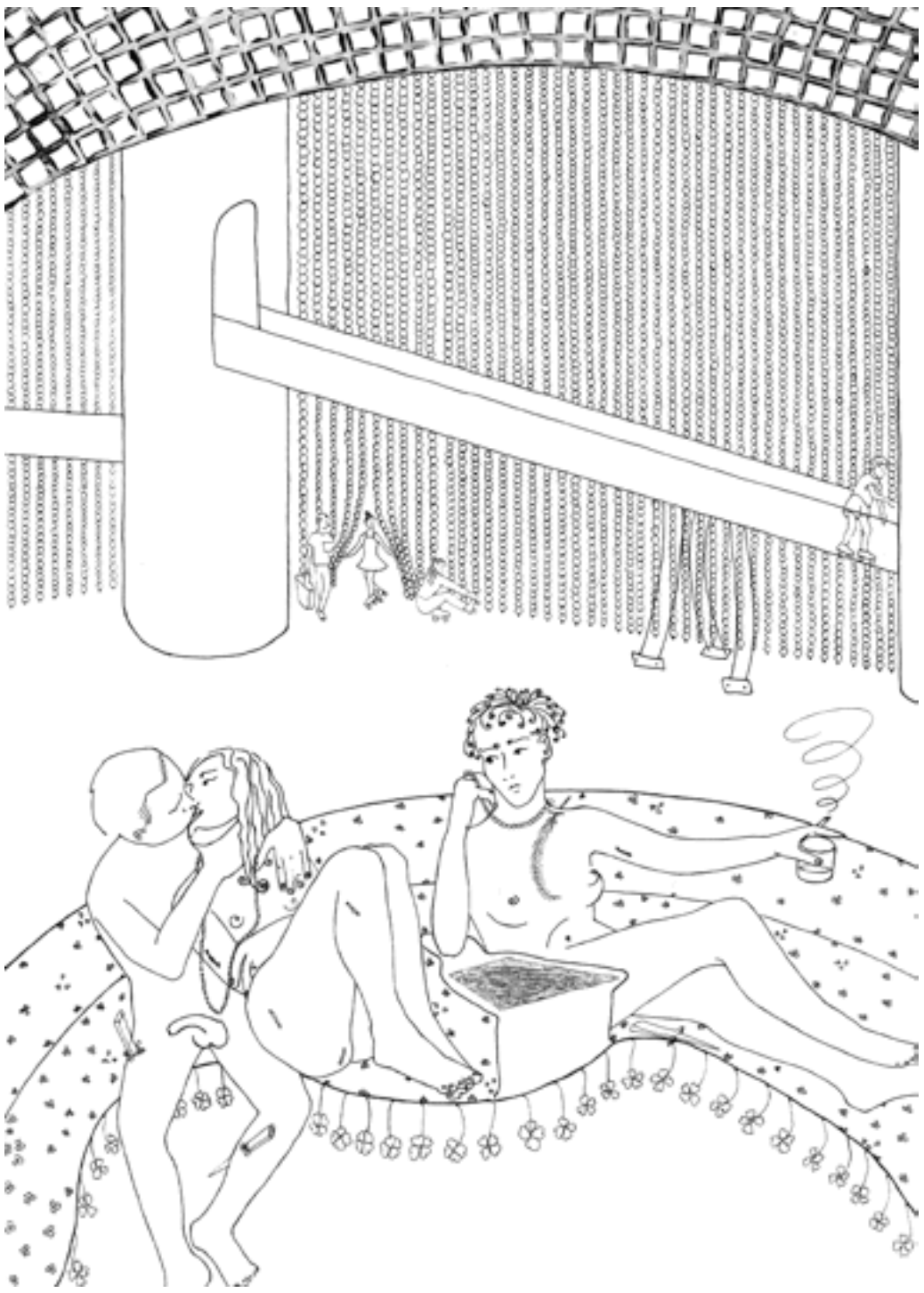
The Utopia of Another Urbanity

Inga Svala Thórsdóttir's Project Borg
By Jens Asthoff

The idea of the city is changing. While we have to take note of and learn to cope with a backward development towards "shrinking cities"[1] following in the wake of large-scale economic and social changes in certain parts of the world, there are also opposing tendencies, above all in the growing global megacities. On the level of architectural theory, the debate on the future of the city is divided between poststructuralists and pragmatists, who have recently come to the forefront. Proponents of a new type of urbanism, like Rem Koolhaas, think in broad terms (also aesthetically) of a global and generic city, and in categories of an expanding urban development determined by demography. This postmodern global city is characterized by a spectacular mediocrity: it is devoid of history, superficial, anonymous, incoherent, and vertical. It is based on ruins, remains of urban structures, and it transforms all overarching planning into a laughable project, failed already in advance. In the newly resuscitated debate on Neo-pragmatism in architecture, we see the return of all the allegedly "old" political themes that one thought were already superseded in the process of globalization: the crisis of public space, the political culture of the city, communities and neighborhoods, the dissolution of cities in patchwork structures, and the "social space" of subcultures. These conflicting tendencies – on the one hand the radical democratic proposal of pragmatism, on the other a new urbanism opting for a "respect for irrationality" and controlled incalculability – indicate that the current change in the city not only constitutes an economic and social challenge, but above all a cultural one. The issue is to "invent new forms of the city, for whose pecu-

och inte uttryckligen relaterar sitt projekt till föregångare vad gäller konstnärliga stadsutopier, kan man likväl finna genomgående släktskap och upprätta sidoförbindelser, till exempel till situationisternas uppfattning av stadsplanering: för dem har staden inte ett utan flera centrum, och dessa är ständigt i rörelse, varje fixering ska undvikas. Den resulterande desorienteringen är avsedd, den stegrar äventyrslusten, känslan för det nya, den möjliggör det oförutsedda. Om detta tema skriver Constant: "Den urbana förtätningen är oundgänglig för det direkta samband mellan omgivning och förhållningssätt som ska uppstå. Den som tror att rörelsernas acceleration och telekommunikationernas möjligheter kommer att urholka det sociala livet i storstadsregionen, den känner inte människans sanna behov. Mot *La ville verte*, som övertagits av de flesta moderna arkitekter, ställer vi bilden av nätverksstaden, där gatornas nätverk och de enskilda byggnaderna skapar förutsättningar för konstruktionen av ett rumskontinuum, i vilket kollektiva levnadsformer som lösgjorts från jordytan kan bli en del lika mycket som offentliga rum".[5] Från 1945 och framåt utvecklade Yona Friedman liknande idéer i sin "Indeterminate Urbanism", även om de var mer relaterade till planering. Han skapade enkla och flexibla arkitektoniska strukturer i prefabricerade system med lätta väggar och boxar, som å ena sidan erbjöd de boende en privatsfär, å andra sidan skulle vara så lätta att transportera att det alltid fanns en möjlighet att omgestalta dem. I sitt manifest *L'Architecture mobile* (1956) pläderade Friedman för en öppen arkitekturprincip och för byggformer med största möjliga flexibilitet, så att medborgarna alltid skulle kunna ha möjlighet att omgestalta dem. Thórsdóttir pekade själv på att den brittiska gruppen Archigram är "besläktade med Borg", med deras idéer om en vandrande metropol (*Instant City*, 1960), eller projekt som *Plug-In-City* (1968) som utvecklade arkitektur som en "produkt av behov". Också de privilegierade rörlighet: isärtagbara trappor, rörliga broar för fotgängare, ställbara tak och golv lyfter fram staden som händelse, med en pop-orienterad estetik som kunde erinra om en teaterscen eller en tecknad serie. Peter Cook, en av medlemmarna i Archigram, skrev vid denna tid: "En av den samtida stadsarkitekturens största svagheter är dess oförmåga att införliva snabbt rörliga objekt i sin allmänna estetik – och just detta är det fält där serietidningens bildvärld visat sig vara överlägsen."

Tanken på flexibla modulstäder utvecklades också i Asien, förvisso på ett annat sätt som är mer besläktat med naturen – vilket också kan återfinnas i Thórsdóttirs *Borg,* överfört på isländska förhållanden. Vid samma tid som Archigram arbetade japanska arkitekter med byggnadsformer som relaterade till biologiska mikrostrukturer, till exempel växtceller. De så



kallade "Metabolisterna" kunde också till skillnad från de flesta av sina kollegor i Europa realisera många av sina projekt. Så vågade man sig i Tokyo på experiment med stadsbyggnad, förmodligen beroende på den knappa tillgången på byggbar mark. Ett exempel kunde vara Kisho Kurokawas kapseltorn i Nagaki (1972): prefabricerade tolv kvadratmeter stora bostadsceller av armerad betongs staplades och monterades på stället. Containern kunde köpas av den boende och tas med om han flyttade. Detta var visserligen inte billigare än att skaffa sig en vanlig lägenhet, men det handlade om att formulera ett dynamiskt orienterat arkitekturbegrepp, som syftade till växande och förändring.

Till de imaginära hedersmedborgarna i Borg räknas och den franska nyrealisten Yves Klein, som under sent femtiotal arbetade tillsammans med arkitekten Werner Ruhnau, och seare med Claude Parent, på planer för en luftarkitektur. Det berättas att den 18-årige Yves Klein en gång låg tillsammans med sina vänner på stranden i Nice och att de beslutade sig för att dela upp världen mellan sig. Klein valde luften, den molnlösa himlen, som allra tydligast motsvarade hans fascination för det immateriella. Denna likaså fantastiska som kuriösa "Air Architecture" förutspådde tak och väggar gjorda av starka luftströmmar som skulle hålla vädrets makter borta. Möbler skulle bestå av samma material, som hade den icke ringa fördelen att samtidigt kunna massera kroppen och få den att spänna av.[7] I Kleins utopiska föreställningar finns ett genomgående samhällsteoretiskt innehåll. Idén om ett Elementens Tempel (som har föregångare i Bruno Tauts och Glaskedjans arkitekturvisioner), omgivet av kaféer som endast skyddas från regn av luftströmmar, med vattenspel och eldfontäner – allt detta förbands hos Klein med optimistiska visioner. För honom handlade det om att skapa ett nytt paradis i vilket människorna fritt kunde ägna sig åt sina intressen. Här finns säkerligen en nära släktskap till Thórsdóttirs *Borg,* som i sin tur grundas på en nära släktskap med Islands immateriella urinvånare, älvorna. Thórsdóttir fattar fiktionen och tankeleken i Borg som reella möjligheter, och hon tar på nytt upp försöket att på ett produktivt sätt smälta samman konst och liv: *Borg* bildar med sina invånare en ackumulation av möjligheter, det är en plan för ett kollektivt allkonstverk, som om den konstnärliga energin här omdirigerats från verk till liv i syfte att skapa en bestämd stegrad livsform och ur detta utveckla än vidare potentialer. Så innefattar fantasin om den ideala staden alltid också frågan om det "goda livet", om hur vi skulle kunna leva i framtiden – och detta gäller i vissa avseenden överallt. Ty Borg är, som Thórsdóttir säger, "både en ny och en gammal längtan". Borg sätter igång kroppsliga känslor, tankar och intuitioner i hjärnan. I detta rumtidskontinuum är Borg inte omedelbart synligt, utan kan bara anas av var och en av dem som kan känna Borg inom sig. De former av Borg som jag utvecklar ur detta är mångskiftande. Var och en förmår inte berika sig genom Borg".[8] Denna potential frambesvärjs inte på ett abstrakt sätt, utan på specifika punkter – ibland konkret, ibland visionärt – och i olika aspekter. Så präglas till exempel den nya stadens byggmaterial och formrepertoar av den isländska floran och faunan; flera järnvägsstationer, badanläggningar, bibliotek, barer och klubbar har planerats; det kommer att finnas droger, sex och nylagad mat dygnet runt. Det är ett omfattande spektrum: Thórsdóttir gestaltar sin utopi i förhållande till organisatoriska och infrastrukturella faktorer, till frågor om förhållandet mellan natur och stad och om individens förmågor, lidelser och behov. På den konkreta nivån sträcker sig detta från byggnationsplaner och arkitektoniska skisser till utkast till ett tätt vägnät, till undersökningar av naturliga ljusförhållanden och frågor om energi- matförsörjning, och ända till sociologiska aspekter av fenomen som lycka och kreativitet, som snilleblixtar och endorfinrus, och motsvarande neurologiska betingelser. Det gäller att kultivera sinnet för det möjliga och skapa fysiska och psykiska förutsättningar för det. Så den planerade megametropolen befinner sig å ena sidan exakt vid 21° väst/64° nord, nordväst om Reykjavik, men å andra sidan är Borg också något immateriellt, en skapande energi, som med Thórsdóttirs ord "också kan finnas var som helst, när som helst. Att bestämma en plats för *Borg* innebär: att sätta ett tecken som en synlig form".[10] Borg tar ett land i besittning, det är ett hävdande – till sist också det som Thórsdóttir genomför med sitt eget projekt, och därmed blir till det nya landets första och exemplariska nybyggare. Detta framträder med viss ironi och duchampska undertoner redan i det fotografiska arbetet *Bæjarlækur* (2000). Den utopiska platsen finns först i det egna huvudet och hamnar sedan i resonans med det yttre. Och här löper också de trådar samman som tillåter de skenbart så mångskiktade och heterogena arbetena att förknippas med varandra.

Thórsdóttirs senaste utställning på Hamburger Kunsthalle är den hittills mest omfångsrika presentationen av projektet, och det inleds med den 60 minuter långa videon *Construction Site Borg* (2000). I ett dämpat och värdigt tempo förevisar här Thórsdóttir en kommande byggplats – först ser man inget annat än en vit snötäckt yta, ett oskrivet blad, som lokaliserar det som ska ses som ett infinitiv. I *Borg Scala* (2000) däremot, ett kartverk i storformat över regionen, som upptar hela väggen, har redan strategiska punkter och stadsdelar markerats, och de lyfts fram i detalj med satellitfoton och teckningar. Redan vid första anblick kan man se att Thórsdóttir i sin klipp- och-klistra-metod på ett regelrätt sätt har "försatt berg". Karakteristiska landskapsfor-

The Hidden Valley

It was in the snowy winter of 2004, as I was making my way through the moors and Borgarfjördur in Western Iceland to survey the surroundings of the city I had been planning. I took many photographs, and as I got out of the snowmobile to take a picture of the entrance to Hitardalur, I met with a strange sight.

It seemed as if someone was inviting me to step through this curtain, made up of strings of transparent pearls, suspended from towers reaching up into the sky, into the glowing world within. The cupolas of the towers looked like glowing disco balls. Between them some sort of net was suspended. I did not know of what it was made. But I immediately thought: The hidden valley! It was teen degrees below zero, and I had put on warm clothes because of the cold. As soon as I put my frozen nose through the curtain, there was no use for clothes: inside the temperature was tropical.

Then I noticed that a young man was holding my hand, and that we were surrounded by beautiful butterflies. I opened my mouth, as if to say something, but he put his index finger on my lips and promised me to show me three things that I would name for him. I hesitated, but then I pointed to one of the towers and said: "disco ball." He smiled and nodded. In my excitement I began to feel thirst, and I heard the sound of water and said: "Water." Then a big satin blue butterfly landed on my camera. I said aloud: "Butterfly."

I do not know how long the young man entertained me, and even though I had my camera with me, it never came across my mind to take a picture of him. The three things that I had named he showed to me, and I have tried to draw what I saw.

SALINE

[délices des Antilles]

Ö P P E T T I D E R:

Lunch: Måndag - Fredag 11.30 - 14.00, Kväll: Måndag - Lördag, 17.00 – 01.00

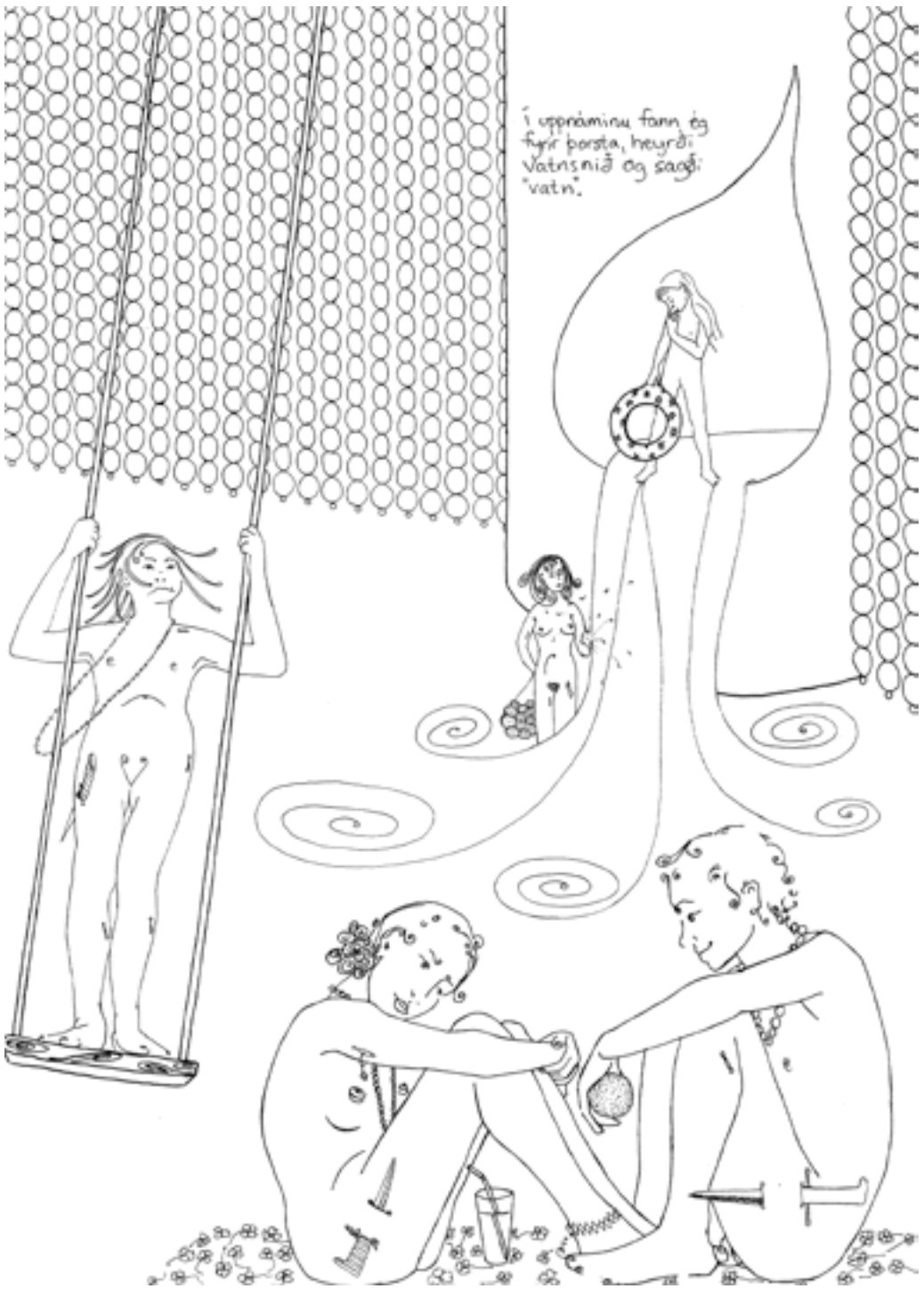
SALINE, Tulegatan 17, 113 53 Stockholm. Tel. 08-4429860. Mer information på www.saline.se

liar qualities we have had neither imaginary representations nor practical uses."[2]

Such questions have always been asked by artists, and they have been answered in all conceivable ways. These models often display utopian features, but they equally often should be understood concretely, as projects for a reality. Many of these utopias have been realized, and they have led to alternative modes of life; so for instance the artist collective Atelier van Lieshout, led by Joep van Lieshout, who in 1995 in the Rotterdam harbor area, proclaimed the autonomous city-state *AVL-Ville*. This was an artist project, but it also worked as a model for a society – a community for producing and living, with its own constitution, currency, and government regulations as well as autonomous service companies, who, among other things, were engaged in the development of artificial "housing cells"[3]. This aesthetic miniature state, suitably enough established at a non-site like the Rotterdam harbor, existed up until 2001 as a perfectly functioning makeshift alternative society, and as a living example of Boris Groys' view that a utopia needs an uninhabited and uninhabitable place, as well as people and materials, in order to develop.

Something similar applies to Inga Svala Thórsdóttirs Borg[4]. For several years, the Icelandic artist has been working on a large and still unfinished project for the creation of a metropolis with millions of inhabitants in the northwestern region of Iceland. The word "Borg" means "city" in Icelandic, and right at the very spot where the first settler, the today legendary Skallagrímur Kveldúlfsson, erected his "Borg" in the 9th century, Thórsdóttir places her vision, with the same name, of a pulsating metropolis. It is by no means an average big city, for here the empty landscape of Iceland is interpreted as a tabula rasa, as the zero point for an aesthetic and utopian new beginning.

Even if in Borg Thórsdóttir deals in a highly concrete way with regional conditions and does not explicitly relate her work to predecessors in the realm of artistic urban utopias, one can nevertheless discern recurrent connections, for instance to the Situationist conception of urban planning, where the city does not have one but several centers in constant motion and where all fixations should be avoided. The resulting sense of disorientation is intended – it enhances the desire for adventure, the sense of the new, it makes the unforeseen possible. On this topic, Constant writes: "The urban densification is indispensable for the direct relation between environment and attitude that is to result. Whoever believes that accelerating movement and the possibility of telecommunications would impair social life in the metro region does not know the true needs of man. Against the image of the *ville verte*,



that has been taken over by most modern architects, we pit the image of the network city, where the network of streets and buildings create the conditions for the construction of a space-time continuum, of which collective forms of life can become a part just as much as public spaces".[5] Yona Friedman developed similar ideas, though more related to planning, from 1945 and onwards in his "Indeterminate Urbanism." He created simple and flexible architectonic structures in prefabricated systems of light walls and boxes, which on the one hand offered the inhabitants a private sphere, on the other would be so easily transportable as to always offer the possibility of a remodeling. In his manifesto *L'Architecture mobile* (1956) he pleaded for an open architectural principle and for building forms with the highest possible flexibility, so that the citizen would always have possibility to redefine their environment. Thórsdóttir has herself pointed to the British group Archigram as being "affiliated to Borg," with their ideas for a walking metropolis (*Instant City*, 1960), or projects like *Plug-In-City* (1968) where architecture is conceived of as a "product of need." They too emphasized mobility: demountable staircases, movable pedestrian bridges, adjustable ceilings and floors, project the city as an event, with a Pop-oriented aesthetic reminiscent of a set design or a cartoon. Peter Cook, one of the members of Archigram, wrote at the time: "One of the main weaknesses of contemporary architecture of the city is its incapacity to include fast moving objects in its general aesthetic – and precisely this is the field where the imagery of cartoons has proved superior."

The idea of flexible modular cities was also developed in Asia, albeit in a way that was more related to nature – which we also can see in Thórsdóttir's *Borg,* although transferred to the Icelandic situation. At the same time as Archigram, Japanese architects were developing architectural forms related to biological microstructures, for instance plant cells. The Metabolists were also, unlike most of their European colleagues, able to realize many of their projects. In Tokyo for instance, such urbanist experiments were carried out, presumably due to the shortage of land. An example of this could be Kisho Kurokawa's capsule tower in Nagaki (1972): twelve square meter large prefabricated housing cells were piled up and assembled on the site. The container could be bought by the inhabitant and transported if he moved elsewhere. Although not cheaper than a normal apartment, as a way to formulate a dynamic concept of architecture, this geared toward growth and change.

To the imaginary honorary citizens of Borg we may also count the French New Realist Yves Klein, who during the late '50s experimented with plans for an air architecture, first together with the architect Werner Ruhnau, then with Claude Parent. The story is told that the 18-year old Klein was lying with his friends on the beach in Nice when they decided to divide up the world among themselves. Klein chose the air, the cloudless sky, since it corresponded the most with his fascination for immateriality. This equally fantastic and peculiar "Air Architecture" envisioned ceilings and walls made up of strong air currents that would hold the forces of the weather at bay. Furniture would consist of the same material, having the not insignificant advantage of being able to massage the body and make it relax[7]. In Klein's utopian visions there is a pervasive element of social theory. The idea of a Temple of Elements (reminiscent of the ideas of Bruno Taut and the Crystal Chain), surrounded by cafés only protected from the rain by air currents, with waterfalls and fire fountains – all of these things were for Klein combined in an optimistic vision. For him the concern was to create a new paradise, where men could freely devote themselves to their own interests. In this there is a close affiliation to Thórsdóttir's *Borg,* which in its turn has a close affiliation to the immaterial original inhabitants of Iceland, the elves. Thórsdóttir understands the fiction and imaginary play in Borg as real possibilities, and she revives the attempt to merge art and life in a productive way: with its inhabitants, Borg is an accumulation of possibilities, a plan for a collective Gesamtkunstwerk, as if the artistic energy had been redirected back from work to life in order to create a determined and intensified form of life that then would harbor even further potentials. In this way, the fantasy of the ideal city always implies the question of the "good life," of how we could live in the future – and in certain respects this is valid everywhere. For, as Thórsdóttir says, Borg is "both a new and an old wish. Borg triggers bodily emotions, thoughts and intuitions in the brain. In this space-time continuum Borg is not immediately visible, but can only be glimpsed by those who can feel Borg inside themselves. The forms of Borg that I develop out of this have many facets. Everyone is not capable of being enriched by Borg"[8]. This potential is not summoned forth in an abstract way, but through relating to specific points – sometimes concrete, sometimes visionary – and to different aspects of the city. Thus, for instance, the building materials and formal repertoire bear the stamp of the Icelandic flora and fauna; there are plans for several railway stations, public baths, libraries, bars, and clubs; drugs, sex and freshly made food will be available around the clock. The spectrum is wide: Thórsdóttir conceives of her utopia on the basis of organizational and infrastructural factors, she deals with the relation between the urban and the rural, and with the

mationer förekommer flera gånger, ty berg, vulkaner och vattenfall tjänar här som mönster för oortodoxa, naturbaserade men samtidigt eleganta arkitektoniska former – till exempel hus i form av musslor eller järnvägsstationer i gestalt av berg, som i *Bjarnarhafnarstöð* (2001). Och eftersom infrastrukturen är väsentlig för en storstadskultur har Thórsdóttir också grundat *BVV*, *Borg Verkehrs Verbund,* som förbinder stadsdelarna med en hängbana – och som också som en biprodukt ger passagerarna en utmärkt vy. På så sätt blir staden i alla aspekter till ett estetiskt tema.

Överhuvudtaget knyter Thórsdóttir projektet i dess enskilda drag nära till isländska fenomen, också till den sociala situationen. Avgörande för valet av platsen var förutom den historiska aspekten framför allt att alla erforderliga naturresurser fanns där: vatten finns mer än nog, också ren luft och bördig jord för odling, energi från jordvärme men likväl en lång risk för jordbävningar etc. Thórsdóttir relaterar också valet av plats till aktuella problem: "På Island har det nyligen varit stora diskussioner om att exportera energi. Denna diskussion har i huvudsak begränsats till export av energi som relaterar till produktionen av aluminium" [11] – vilket är ett omstritt miljö- och arbetsmarknadspolitiskt förehavande. "Konstruktionen av *Borg* kommer att skapa en ny marknad för isländsk energi på Island. I Borg kommer man bara att använda elektricitet, jordvärme, vindkraft, vattenkraft och metangas. Borg kommer alltså att ha en unik ställning i världen, eftersom man varken kommer att använda olja eller kärnkraft" [12]

Bland de utställda arbetena i Hamburg stötte man i olika sammanhang ständigt på spiralformen. Den sträckte sig från högst efemära teckningar, i vilka nedskrivna ord som "I Think", "Rausch" eller "Orgasm" gick runt på tomgång – bladet *I Think* är för övrigt en adaption av en flyktig skiss av Charles Darwin –, över spiralformade scheman till uppteckningar av tid (som i *13 Tage Vollmondlicht Borg*, 2004) och arkitektoniska former (som i *Borg Plateau*, 2004, en uppåtriktad spiralformad modell för en trappa i basalt) ända till tolkningar av den andliga ackumulationens struktur (som till exempel i *Borg Kuppel*, 2004). Spiralen står för en centrerande rörelse eller aktivitet, som baseras på en icke-identisk upprepning. Thórsdóttir ser i detta ett kunskapsteoretiskt ledmotiv, ett mönster på vilket natur och ande kan föras tillbaka, och som hon därför överför på de arkitektoniska formerna: "Den arkitektoniska designen hos Borg hämtas från naturen", skriver hon, och "i naturen finner vi en organisation och struktur baserad på symmetri. I detta avseende kommer Borg att följa naturens exempel. Varje enhet i Borg, liten som stor, kommer att vara unik, ett individuellt projekt som kommer att kräva nya individuella svar".[13] Förutom till specifika arkitektoniska lösningar, relaterar Thórsdóttir detta också till en fundamental social aspekt, nämligen till "en ny definition av begreppet arbete. Detta nya begrepp om arbete kommer att styra vardagen i detta nya samhälle. Det kommer inte att vara möjligt att vara arbetslös. Bara genom att öka befolkningen på Island med en miljon, och därmed fyrdubbla hemmamarknaden, kommer det att ha en enorm effekt på den lokala ekonomin och arbetslivet i landet".[14] Också förändringar i det isländska språket, som inte kan undvikas med ett så snabbt växande befolkningsantal, är något som Thórsdóttir inför i sina reflektioner. Så uppfattar och utforskar Thórsdóttir de strukturella möjligheter hon lagt i dagen på olika nivåer. Men förutom sådana innehållsliga och tematiska dimensioner leder hennes arbeten också tillbaka till estetiska aspekter, och hon finner övertygande gestaltningar. Detta blir tydligt speciellt i det omfångsrika verket *13 Tage Vollmondlicht Borg,* först visat i Hamburg. I denna grupp av verk, som består av 13 delar, förbinder Thórsdóttir en precis registrering av lokala fenomen – hon undersökta ljusförhållandena i området – med en abstraherande översättning till en minimalistisk visualitet. Verket består av 13 lika stora aluminiumtavlor, som var och en är indelad i 1440 kvadratiska fält – så många minuter har en dag – och med tre toner av blått, för natt, skymning och dagsljus. I en rörelse som leder inifrån och ut har hon markerat varje minut från 00.01 till 24.00, och i faserna av månljus är dessa markeringar gjorda med silverfärg. Så representerar var och en av tablåerna på denna spiralformade tidsaxel det tillstånd av ljusdunkel som råder på en bestämd dag och plats. Fullmåne kan 2004 observeras 13 gånger – till exempel 7 januari, 6 februari, 6 mars etc. Men att Thórsdóttir här utvecklar sin konkreta utopi med utgångspunkt i den ljusnotationernas spröda vittnesbörd, ska förstås som ett tecken: här fästs längtans imaginära plats vid himlens verkliga öppenhet och dess rytmer – och mer behöver man kanske inte för att lägga den första stenen.

Jens Asthoff är konskritiker, bor och arbetar i Hamburg.

Noter
1. Jfr *Schrumpfende Städte/Shrinking Cities,* 5.9.–7.11.2004, www.shrinkingcities.com
2. Werner Sewing, *Von Deleuze zu Dewey?*, i *Arch+*, september 2001, S.10 också http://www.baunetz.de/arch/archplus/157/sewing_c.htm.
3. Jfr http://www.ateliervanlieshout.com/frameset-center/avl-index.html.
4. Jfr www.cityofborg.com. Thórsdóttir presenterade sitt projekt *Borg* i Hamburger Kunsthalle (12.9.2004–2.1.2005). Hon deltog också i temautställningen *un-built cities* på Kunstverein Bonn (9.12.2003–8.2.2004).
5. Constant, *Another City for Another Life*, i *Internationale Situationiste 2*, 1959
6. Ci efter Paul Sztulman, *Archigram*, i *Kurzführer zur documentaX*, Kassel, 1997, sid 20.
7. Jfr Peter Noever, François Perrin (red): *Yves Klein – Air Architecture*, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2004
8. Inga Svala Thórsdóttir, i: *Borg*, Hefte der Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2004
9. Så lyder titeln på två verk från 2004, också reproducerade i Thórsdóttir, *Borg*, Hamburger Kunsthalle.
10. Inga Svala Thórsdóttir, in: *Borg*, a.a.O.
11. Inga Svala Thórsdóttir, *A Draft for Borg*, in: Faltblatt zur Ausstellung *Borg* im Reykjavík Art Museum (22.11.02 – 19.1.03), Reykjavík, 2003
12. ibid.
13. ibid.
14. ibid.

Pierre Restany

intervjuad av Beti Žerovc

Pierre Restany (1930- 2003) var under årtionden en välkänd och inflytelserik person inom den samtida konstscenen, aktiv som kritiker, teoretiker, forskare, redaktör, organisatör etc. Han var också författare av en stor mängd böcker och artiklar vilka från och med boken *Lyrisme et Abstraction*, somhan skrev efter att ha haft ett avgörandemöte med Yves Klein 1955, vanligtvis inte passerade obemärkta. Hans namn kom att förknippas med New Realism (Arman, Christo, Hains, Klein, Raysse, Rotella, de Saint-Phalle, Spoerri, Tingueliy etc), för vilka han etablerade sig själv som den viktigaste teoretikern, dess teoretiska "länk". Detta till trots förhindrade Restanys livfulla intresse för samtiden honom att fastna i femtiotalet och han analyserade och tolkade samtida händelser med en speciell sorts klarhet ända fram till sindöd. Ända till slutet var han också, på olika vis, aktiv på konstscenen. En av hans sista funktioner var som hederspresident för Palais de Tokyo. I intervjun försökte vi fokusera på utvecklingen av curatorn och på den samtida konstutställningen, där hans långa erfarenhet och personliga engagemang i konsten gjorde hans tänkande extra värdefullt. Intervjun gjordes under Documenta XI – det är därför vi refererar till den så ofta – och blev förra året, strax innan hans död i juni, korrigerad och granskad av honom själv.

Beti Žerovc: Ser du dig själv som konstkritiker eller curator?
Pierre Restany: Självfallet som kritiker.
BŽ:I en av dina intervjuer från 80-talet kallade du personer som vi idag kallar curatorer (Harald Szeemann, Achille Bonito Oliva etc.) för kritiker.
PR: För mig kan de antas vara kritiker då de har förändrat mycket på den internationella kritikscenen. Szeemann är för mig mera kritiker än curator, eftersom alla utställningar som han har gjort har en väldigt stark tematisk utgångspunkt och är uppbyggda som, låt oss säga, kritiska förslag. I utställningen *When Attitudes Become Form* i Kunsthalle Bern ville Szeemann bevisa sin idé om att man kan uttrycka sitt intellekt via objektinstallationer, och det är just vad han gjorde. Han skapade en verifikation till något som fanns i hans huvud, ett slags postulat – om att vi kan uttrycka ett koncept med objekt. Jag är av uppfattningen att när man curaterar en utställning av den sorten så utför man ett aktivt kritiskt arbete. De biennaler som han curaterade var också intressanta just därför att de hade denna sorts kritiska ståndpunkt.
BŽ:I den ovan nämnda intervjun talade du om "kritiker-curatorerna" i samband med Aperto i Venedig 1980. Du kritiserade de saker som, i din mening, en kritiker inte skulle göra, speciellt handlingar sammankopplade med försök att skapa en ny riktning inom konsten. Skulle man inte kunna säga att detta är typiska strävanden för och ett generellt agerande hos dagens curator, och något som vi idag uppfattar som dennes kvalitéer?
PR: Allt är relativt. I början av åttiotalet och i slutet av sjuttiotalet gjorde intellektuella människor såsom Achille Bonito Oliva eller Germano Celant en revolution inom den italienska kritikerscenen. De förändrade strukturen av kritikerns kommunikation. Före dem, vid slutet av andra världskriget, var den italienska kritiken väldigt universitetsbaserad, väldigt akademisk och det fanns en slags pyramidstruktur: först Lionello Venturi, sedan Argan och alla den sortens kritiker som var universitetslärare. Med den nya scenen blev människor som Achille Bonito Oliva på ett sätt mer som managers.
BŽ: Managers?
PR: Ja, managers/projektledare över såväl organisation som idéer. De behandlade idéer på samma sätt som en manager skulle, eftersom de ville att idéerna skulle bli framgångsrika. Det här var människor som kunde agera på många olika sätt, och hantera ekonomiska trångmål och sådana saker. Universitetsfolket ville aldrig vara som dem; aktiva, projektledande etc. Jag tror att den tiden är över nu, eftersom man idag behöver tänka på huruvida verken har en telegenisk dimension eller inte för att curatera en utställning. Om de inte har denna dimension så kommunicerar de inte, och idag existerar inte konstnärer som inte kommunicerar. Konst idag är baserad på kommunikation. Det är också dess problem just nu. Om man curaterar en utställning måste man göra det i samma anda som ett potentiellt bra TV-program.
BŽ: Och detta garanterar en bra utställning?
PR: Nej, nej. Jag talar om hur det är just nu. Det är tidstypiskt. När man ser på alla de verk som visades på Documenta (XI), förstår man att om de hade haft möjligheten att visa ett bra TV-program under en eller en och en halv timma så skulle man ha fått se saker presenterade på ett mycket bättre vis. För det första eftersom det fanns en massa fotografier, speciellt digitala fotografier. När de framstår i en totalitet på TV-skärmen har de en slags närvarokraft vilket de inte har när du ser dem på väggen, som teckningar eller målningar. Detta betyder att den nya chefen för Documenta hela tiden hade i huvudet att det han visade lika gärna kunde ha visats på TV. Detta är en ny dimension av visuell kommunikation.
BŽ:Så du tror att det var hans önskan?
PR: Ja. För Szeemann är det samma sak idag. Jag har hört att det är denna idé som han har i bakhuvudet, och det är denna idé som påverkar curatorns omdöme. Det som visades på Documenta har säkerligen blivit visade med denna intention, med denna slags referens.
BŽ: Tror du att ett av kriterierna som dessa curatorer använder för att mäta kvalité på konst idag är…
PR: Ja, det är huruvida det skulle bli ett bra tv-program eller inte. Jag tror att de här personerna har en idé om hur ett konstverk måste kommunicera och att det måste kommunicera direkt, och därför härmar de televisionen. Jag tror att TV har förändrat deras egna dimensioner ganska mycket.
BŽ: Men låt oss gå tillbaka innan vi går vidare. Jag är fortfarande intresserad av den här "managerdelen" av curatorns uppdrag. Efter kriget visades de utställningar vi idag uppfattar som viktiga, och som därför tas upp som sådana i curatorhistoriken, vanligtvis på kommersiella gallerier och i icke-institutionella rum. Idag förflyttas de mer och mer till stora museer och offentliga platser. Det verkar som om curatorn har antagit en hel del drag från galleristen. Speciellt idén om att galleristen är den som presenterar "cutting edge"-konst. Det här har på sätt och vis blivit curatorns främsta roll, som gör det utan att ta risken att bli inblandad som tidigare. På ett sätt är det här formalism.
PR: Jag kommer ihåg, jag gjorde en hel del utställningar under femtiotalet, och jag arbetade alltid med en privat handlare. Under den tiden fanns det många privata gallerier som uppstått ur kärlek och inte ur pengar. Det var skillnad.
BŽ: Vem arbetade av kärlek? Den privata handlaren?
PR: Ja. I Paris till exempel, under femtiotalet, fanns människor som Larcade, Stadler, Iris Clert och så vidare. Det fanns många små gallerier som arbetade bara för att de älskade konst. De tjänade inte några pengar egentligen. De var ganska chockerande eftersom de fungerade som laboratorier för framställandet av ny konst. Samlarna var ganska sällsynta, men några av dem var också väldigt idealistiska. De kunde hitta pengar för att sponsra en utställning. Många utställningar gjordes på det viset. Saker och ting var absolut annorlunda, sanna mina ord, och i den meningen var de engagerade galleristerna kapabla organisatörer och väldigt idealistiskt orienterade. Jag vet inte om det är den sortens tålamod som har blivit överfört till curatorns mentalitet. Men det är ett faktum att man kan finna element av det här i vissa samtida curatoriella strategier, med tanke på att man kan saluföra idéer utan att ha några pengar, vilket är ganska intressant. Kanske är några av dagens unga curatorer fortfarande fräscha nog att ha något av detta i sig, men annars är perioden för efterkrigstidens curatorskap definitivt över. Allt förändrades i och med att statens makt blev större och via "kulturministeriet" kom att påverka mer och mer av det vardagliga konstnärliga livet. Utställningarna blev först och främst väldigt publikorienterade och även väldigt lystra efter bidrag. Konstscenen blev också bredare och bredare, så fler och fler större manifestationer behövdes, såsom biennalerna, för att lättare kunna kontrollera konsternas utveckling och för att kunna fälla skilda uttalanden om olika situationer och eror.
BŽ:För att kunna kontrollera konsten?
PR: Ja. Genom att kontrollera konsten kan man finna kreativitetens ursprung och följa utvecklingen av konstnärernas kreativitet. Denna sorts kontroll var väldigt sällsynt och begränsad till Venedig och São Paolo. Faktum är att de var butiksfönster för konstnärernas kreativitet. De innehade denna roll även på ett finansiellt sätt. Genom att få ett av biennalens priser stegrades värdet på ens verk. Mycket och dessutom genast. På det här sättet kom systemet mellan marknadsplatsen och den institutionella platsen att organiseras.
BŽ: Hur uppkom, eller återkom, detta biennalernas maskineri efter kriget? Vilket var dess huvudskäl och i vilkas intresse skedde detta?
PR: Venedigbiennalen startade 1895. Den väckte ett stort intresse eftersom det fanns många italienska konstnärer i Paris vid den tiden och några av dem, som Boldini, hade mycket makt. Parisarna blev genast intresserade av att visa i Venedig. Italienska konstnärer lyckades övertyga Parisiska konstnärer, som Puvis de Chavannes, att biennalen kunde vara viktig. Italienska konstnärer fungerade på ett mycket viktigt sätt som länkar i denna process. Och med Paris blev förstås resten av Europa intresserade också. Fler och fler välkända konstnärer kom dit och alla ville få Venedigpriset. Det här var grunden till att biennalen stod emot och överlevde trots de pronazistiska kontakter den hade i mellankrigstiden. Det berodde på att många stora konstnärer som aldrig fick priset hade överlevt, såsom Matisse, Léger, de Chirico etc. Många stora namn alltså, och de var intresserade av att ställa ut och få priser. Och efter återinvigningen började biennalen att ge priser till de stora namnen, fram till mitten av sextiotalet, till 1964, då priset gavs till Rauschenberg och traditionen att ge priser till stora europeiska namn bröts. På

CRYING

A WESTWARD WALK OF
3 KILOMETERS IN 1 HOUR

FROM STIRLING ROAD
TO SUNSET WAY

REMEMBERING THE
SACRIFICE WE MADE

SINGAPORE 1999

FOR ETERNITY

FROM JALAN TUANKU
ABDUL RAHMAN
TO THE NATIONAL GALLERY

A WALK THAT NEVER ENDS

SECRETS AND LIES
MURDER AND DECEIT

KUALA LUMPUR 2000

AN ANGRY WALK

A WESTWARD WALK OF
15 KILOMETRES IN 4 HOURS

FROM GREAT EASTERN STREET
TO NORTH END ROAD

AFTER HER BOYFRIEND
SHOWS UP AT THE BAR

LONDON 2001

Heman Chong, Walking Long and Hard, vinyl laminates, app. 297mm x 420mm applied to gallery walls, series of 6 (1999–2004), 2004

individual's capacities, his or her passions and needs. On the concrete level, this extends from situation plans and architectural drawings to drafts for a dense network of roads, to investigations of natural conditions of light and questions of energy and food supply, and even to sociological aspects of phenomena like happiness and creativity, strokes of genius and endorphin highs, with their corresponding neurological conditions. The question is how to cultivate the sense of the possible and to create favorable physical and psychological conditions. So, on the one hand, the planned megametropolis is located exactly at 21° W/64° N, northwest of Reykjavík, on the other hand it is also something immaterial, a creative energy that, in Thórsdóttir's words, "can be located anywhere, anytime. To decide a location for Borg means: to place a sign as a visible form." [10] Borg takes a land into possession, it is a statement – in the end a kind of statement that Thórsdóttir makes with her own project, thereby becoming the first and exemplary settler of this land. This comes across, with Duchampian associations and a certain irony, already in the photographic work *Bæjarlækur* (2000). The utopian place is at first present in your head and then it begins to resonate with the outside world. And here all the threads come together that allow all of these multifaceted and heterogeneous works to be united.

Thórsdóttir's latest exhibition at the Hamburger Kunsthalle is the most ambitious presentation of the project yet. It begins with the 60-minute video *Construction Site Borg* (2000). In a subdued and solemn tempo, Thórsdóttir presents a future building site – first you see nothing more than a white snow-covered area, an unwritten page, localizing what is to come in an infinitive mode. In *Borg Scala* (2000) on the other hand, a large-format map of the region covers the entire wall – strategic points and urban areas have already been marked out and they are highlighted in detail by satellite photos and drawings. Already at first sight, we can see the extent to which Thórsdóttir, in her cut-and-paste method, has literally "moved mountains." Characteristic mountain formations recur repeatedly, and mountains, volcanoes and waterfalls serve as patterns for unorthodox, nature-based and yet elegant architectural forms – for instance houses in the form of clams, or railway stations in the shape of mountains, as in *Bjarnarhafnarstö* (2001). And since infrastructure is important to a metropolitan culture, Thórsdóttir has also founded *BVV, Borg Verkehrs Verbund*, connecting the parts of the city with a cable railway – which also, as a byproduct, provides the passengers with a splendid view. In this way the city in all of its aspects becomes an aesthetic subject.

Throughout Thórsdóttir connects her projects in all of its details to Icelandic phenomena, including the social situation. Decisive for the choice of the location was, apart from the historical aspect, above all the presence of necessary natural resources: there is more than enough water, clean air, and fertile soil for cultivation, energy from geo-thermal heat though a low risk for earthquakes, etc. Thórsdóttir also relates the location to current problems: "In Iceland there has recently been much discussion about the sale of Icelandic energy. The discussion has been largely restricted to the sale of energy related to the basic production of aluminum " [11] – which is a contested environmental and employment policy concern. "The construction of Borg will create a new market for Icelandic energy inside Iceland. In Borg, people will only use electricity, geo-thermal heat, wind energy, hydrogen power and methane gas. Borg thus will have a unique position in the world, since neither oil nor nuclear power will be used there". (*Borg*)

Among the exhibited works in Hamburg, one constantly comes across the spiral form. It is present in ephemeral drawings, where written words and phrases like "I Think," "*Rausch*," or "Orgasm" form a kind of circular and idle movement (*I Think* furthermore being an adaptation of a sketch made in passing by Charles Darwin), in spirals-shaped schemes, in notations of time (as in *13 Tage Vollmondlicht Borg*, 2004), in architectural forms (as in *Borg Plateau*, 2004, an ascending spiral-shaped model for a stair in basalt), and in interpretations of the structure of spiritual accumulation (as in *Borg Kuppel*, 2004). The spiral represents a centripetal movement or activity, based on non-identical repetition. In this Thórsdóttir finds an epistemological leitmotif, a pattern to which both nature and spirit can be brought back, and which she then transfers onto the architectural forms. "The architectural design of *Borg* is drawn from nature," she writes, and "in nature we find organization and structure being based on symmetry. In this respect, *Borg* will follow the example of nature. Every single unit of *Borg*, large or small, will be unique, an individual project that will demand new individual answers." (*Borg*) Thórsdóttir does not only relate this to architectural solutions, but also to a fundamental aspect of society, "the redefinition of the concept of work. This new concept of work will be used day to day in the urban community. It will deny the possibility of unemployment. Merely increasing the population of Iceland by a million, thereby quadrupling the home market, will have an enormous effect on local economic and working life of the country." (*Borg*) Thórsdóttir also brings into her reflections the changes in the Icelandic language, which can no longer be avoided given the rate of demographical expansion. In this way Thórsdóttir understands and explores the structural possibilities that she has uncovered on different levels. But such content and themes apart, her work also leads us back to aesthetic questions, and she finds convincing ways of giving form to her ideas. This becomes particularly clear in the huge piece *13 Tage Vollmondlicht Borg*, first shown in Hamburg. In this work, consisting of thirteen parts, Thórsdóttir connects a precise registering of local phenomena – she has investigated the conditions of light in the area – with an abstract translation into a minimalist visual language. The work consists of 13 aluminum boards of equal size, each one divided up into 1440 square fields – the amount of minutes in a day – and with three shades of blue, for night, dusk, and daylight. In a movement going from the inside out she marks every minute from 00:01 to 24:00, and the phases of moonlight are marked in silver color. Each of these tableaus on this spiraling time axis represents the state of chiaroscuro at a given day and place. In 2004, the full moon can be observed 13 times – for instance, January 7, February 6, March 6, etc. But that Thórsdóttir here develops her concrete utopia on the basis of the fragile testimony of notations of light should be understood as a sign: the imaginary site of longing is tied to the real openness of the sky and its rhythms – and maybe this is all that is needed for laying down the first stone.

Jens Asthoff is an art critic, living and working in Hamburg

Notes
1. Cf. *Schrumpfende Städte/Shrinking Cities,* 5.9.–7.11.2004, www.shrinkingcities.com
2. Werner Sewing, *Von Deleuze zu Dewey?*, i *Arch+*, September 2001, p. 10.
3. Cf. http://www.ateliervanlieshout.com/frameset-center/avl-index.html.
4. Cf. www.cityofborg.com. Thórsdóttir presented *Borg* at the Hamburger Kunsthalle (12.9.2004–2.1.2005). She also took part in *un-built cities* at the Kunstverein Bonn 9.12.2003–8.2.2004).
5. Constant, *Another City for Another Life*, in *Internationale Situationiste 2*, 1959
6. Cited in Paul Sztulman, *Archigram*, i *Kurzführer zur documentaX*, Kassel, 1997, p. 20.
7. Cf. Peter Noever, François Perrin (ed): *Yves Klein – Air Architecture*, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2004
8. Inga Svala Thórsdóttir, in: *Borg*, Hefte der Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2004
9. This is the title of two works form 2004, also reproduced in Thórsdóttir, *Borg*, Hamburger Kunsthalle.
10. Inga Svala Thórsdóttir, in: *Borg*, a.a.O.
11. Inga Svala Thórsdóttir, *A Draft for Borg*, in: Faltblatt zur Ausstellung *Borg* im Reykjavík Art Museum (22.11.02 – 19.1.03), Reykjavík, 2003, henceforth quoted as *Borg*

Pierre Restany

Interviewed by Beti Žerovc

Pierre Restany (1930–2003) was a well known and influential figure for decades in the contemporary art scene – active as a critic, theoretician, researcher, editor, organizer, etc. He was author of many books and articles, which usually didn't passed unnoticed, starting with his book *Lyrisme et Abstraction*, which he wrote after a crucial meeting with Yves Klein in 1955. His name was most firmly connected with New Realism (Arman, Christo, Hains, Klein, Raysse, Rotella, de Saint-Phalle, Spoerri, Tinguely, etc.), for which he established himself as its most crucial theoretician, its theoretical "link". Nevertheless Restany's vivid interest in contemporaneity prevented him in getting stuck in the fifties and he was analyzing and interpreting contemporary happenings with lucidity until his recent death. Until the end he was also actively involved in the art scene in various ways. One of his very last positions was as an honorary president of Palais de Tokyo.

In the interview we were trying to focus on the development of the curator and exhibition of contemporary art, where his decades long experiences and personal investment in arts made his thinking especially valuable. The interview was conducted during the last documenta – that's why we're referring to it so often – but was corrected and supplemented by him later, last year, not long before he died in june.

Beti Žerovc: Do you think of yourself as a critic or a curator?
Pierre Restany: Critic, surely.
BŽ: In one of your interviews from the 80s you still discussed people (Harald Szeemann, Achille Bonito Oliva, etc.) that we would today call curators as critics.
PR: For me they can be considered critics because they changed a lot in the international critical scene. For me Szeemann is a critic more than a curator, because all the exhibitions that he has conceived have a very strong thematic point and they are built as, let's say, critical proposals. In Kunsthalle Bern with the exhibition *When Attitudes Become Form*, Szeemann wanted to prove his idea that you can express intellect through installations of objects and this is what he did. He gave a verification of something that was in his mind, a kind of a postulate – we can express a concept with objects. So I think that when you curate an exhibition of that kind, you do an active critical work. Also, the biennials he curated were interesting precisely because they had this kind of a critical position.
BŽ: In the interview mentioned above you were talking about those "critics-curators" in connection with Aperto in Venice in 1980. You criticised things, which in your opinion a critic shouldn't do, especially actions connected with trying to force a new direction in art. Couldn't we say that these are the typical aspirations and the general behavior of today's curator and are usually even understood as her qualities?
PR: Everything is relative. At the beginning of the eighties and toward the end of the seventies the intellectuals, like Achille Bonito Oliva or Germano Celant, made a revolution in Italy's critical scene. They changed the structure of critical communication. Before them, at the end of the Second World War, criticism in Italy was very much based in the university, very scholastic and there was a kind of a pyramidal structure, first Lionello Venturi, then Argan and all those kinds of critics that were university teachers. With this new scene, people like Achille Bonito Oliva became managers in a way.
BŽ: Managers?
PR: Yes, managers of organisation as well as managers of ideas. They treated ideas the same way managers would treat them, because they wanted them to be winners. These were the people that were able to act in very different ways and deal with money problems and things like that. The university people never wanted to be like that: active, managerial, etc. I think that now that time is over as well, because in order to curate an exhibition you have to be able to see if the works that you are showing have a telegenic dimension. If they don't have it, they don't communicate, and today the artists who don't communicate, don't exist. Art today is based on communication. And this is exactly the problem at the moment. If you curate an exhibition, you have to do that in the spirit of a potentially very good TV programme.
BŽ: And this guarantees a good exhibition?
PR: No, no. I'm talking about this moment. This is the sign of our times. When you see all the works shown at the Documenta (XI), you understand that if they had used the model of a good TV programme of an hour or an hour and a half, you would have seen the things that are presented there in a much better way. For one, because there are a lot of photographs, especially digital photographs. When they appear in the totality of the television screen, they have the power of presence that they don't have when you see them on the walls, like drawings or paintings. This means that the new director of Documenta constantly had in mind that what he was showing might as well be shown on television. That's the new dimension of visual communication.
BŽ: So you think that was his aspiration?
PR: Yes. It's the same today for Szeemann. I've heard that he has this idea in mind. It's this idea that affects the judgement of the curator. The things shown at this Documenta had surely been shown with this intention, with this kind of reference.
BŽ: So you think, for those curators, one of the criteria of measuring the quality of art today would be…
PR: Yes, it would be a good television programme. I think that those people have the idea that the work of art must communicate and must communicate immediately and for that they draw from television. I think TV changed their own dimensions a lot.
BŽ: But let's go back before moving on. I'm still interested in this "managerial part" of the curator. After the war the exhibitions that we today consider important, and as such are presented in histories of curating, were usually held in private galleries and non-institutional spaces. Today they are moving more and more to big museums and public spaces. So it seems that the curator has adopted a lot of features from the private gallerist, especially this idea that the private gallerist is presenting the cutting edge art. This, in a way, has become the primary task of the curator, but he does it without the same risk being involved. It's just formalism, in a way.
PR: I remember in the fifties there were a lot of exhibitions that I did and I always worked with a private dealer. In that time there were a lot of private galleries that were created out of love and not out of money. That was different.
BŽ: Who used to work out of love? The private dealer?
PR: Yes, yes. In Paris for example, in the fifties, you had people like Larcade, Stadler, Iris Clert and so on. You had a lot of small galleries, which worked just because they loved art. They were not really making money. They were rather shocking because they acted as laboratories for the new art in progress. The collectors were very rare, but some of them were also very idealistic. They were able to raise the money to sponsor an exhibition. A lot of exhibitions were made that way. Things were absolutely different, that's true, and in that sense the committed gallerists were capable organisers and very idealistically oriented. I don't know if this kind of patience has been transferred into the curator's mentality, but it's true that you can find in the actual curatorial strategies some element of this, bearing in mind that you can promote ideas without money, which is quite interesting. Maybe some of the young curators today are still fresh enough to have at least something of that, but otherwise this period of the post-war curatorship is definitely over. Everything changed when the public power got more and more inside the everyday artistic life, through "the ministry of culture". So exhibitions first became very oriented towards

grund av denna överraskning blev också Venedigbiennalen på ett sätt mer globalt orienterad, den var inte längre en i huvudsak europeisk angelägenhet, utan fick en bredare bana, den blev en internationell institution. I den meningen, som det första exemplet inom denna utveckling, är Venedigbiennalen ett gott exempel, som under den här perioden utvecklades på ett smart sätt.

BŽ: Hur och varför skedde denna förändring?

PR: Jag tror att juryn i Venedig var känsligare för makt och inflytande än den amerikanska skolan under denna period. Från 1955 och framåt var det en stor explosion av ett slags för-popkultur, det var den första globala perioden inom kulturen under det här århundradet, och 1964, när Rauschenberg fick priset, hade popkulturen spridit sig runt hela världen. Och Inte bara popkonst, utan pop generellt, popmusik, "the pop way of living" med hamburgare, sneakers, jeans och så vidare. Den urbana livsstilen i metropolen New York blev den existentiella modellen för hela världens ungdomar. Detta är viktigt. Amerika vann andra världskriget, men inte 1945 då de släppte atombomberna över Nagasaki och Hiroshima, utan 20 år senare, när popkulturen blev ett globalt fenomen. Venedigbiennalen såg detta och juryn förstod att tiden var inne för att ge priset till Amerika.

BŽ: Om vi går tillbaka, jag frågade om denna stora biennaltrend som påbörjades under femtiotalet, med den i São Paolo, med Documenta, med Grafikbiennalen i Ljubljana etc. Varför hände det?

PR: På grund av flera skäl. Biennalen i São Paolo finansierades av en mycket rik industrialist, Matarazzo, som var av italiensk härkomst. Han handlade med kaffe och plåtburkar. Han var en sorts plåtburkskung. Eftersom han var italienare gjorde han en ren kopia av Venedigbiennalen. På ett sätt kopierade han varje Venedigbiennal. Han hade en länk till Venturi och efter det till Argan. Matarazzo förstod att Venedigbiennalen hade fått en ny betydande roll efter kriget och att den faktiskt kunde "täcka" den nya konstnärliga aktiviteten. Han sa att biennalen i Sydamerika skulle bli Venedigs dialektiska dialogpartner. Den fungerade som det till alldeles nyligen, till nittiotalet. Dom som inte fick pris i Venedig kunde få det i São Paolo etc., Documenta var totalt annorlunda. Den startades 1955 eftersom en obetydlig teckningsprofessor vid Kassels lokala akademi förstod situationen. Efter att Amerikanarna vann kriget utvecklade de ett slags kulturell utfrysning gentemot Tyskland. De ville att Tyskland skulle betala också kulturellt. Tyskland blev totalt isolerat. Den första generationen konstnärer kände denna utfrysning då de försökte etablera kontakter i Paris och London och fann det svårt. Documentas fader, Professor Bodes, briljanta idé var följande: om västkulturen inte vill bjuda in oss måste vi ta den till Tyskland, men för att göra det måste vi betala allting själva. Det har varit Documentas sätt under en lång period. Allting betalades av regionen Hessen, och av den federala regeringen. Det är på det sättet som folk blev övertalade att komma. Documenta spelar alltså en väldigt viktig roll, och har en speciell position i efterkrigstidens tyska kultur. Självklart har Tyskland under tiden blivit rikt, närmat sig Amerika etc., och Documenta har blivit en sorts mätare på samtida konstnärlig aktivitet, en barometer. För övrigt är fem år en tillräckligt lång tid för att man ska kunna göra detta. En biennal kan inte spela en sådan roll, eftersom två år är en för kort period.

BŽ: Du är väldigt kritisk till de nya biennalerna. Vilka är enligt dig de största förändringarna i dessa institutioner under vad som nästan är ett halvt århundrade?

PR: Utvecklingen av kulturell kommunikation och information. Trots att den statliga televisionen ofta är av låg kvalitet kommuniceras konst och kulturella händelser. De mediala kommunikationssystemen har förändrat informationsstrukturen även hos konsten. Fram till åttiotalet spelade denna sorts manifestationer, såsom Venedig eller São Paolobiennalerna och Dokumenta en stor roll. Men med utvecklingen av den kulturell informationen via media har dessa roller kommit att bli alltmer sekundära.

BŽ: Du tror alltså att dessa manifestationer hade mycket större betydelse tidigare, kanske också på grund av att de var mer "speciella" än de är nu?

PR: Exakt. Jag tror att den roll som kultur och konst har tagit inom TV-mediet kommer att öka och kommer att bli en mer direkt länk till publiken.

BŽ: Men hur förklarar du att det kommer fler och fler människor till sådana manifestationer? Vad är det? Ren turism?

Ja, eftersom fler och fler människor över hela världen också går till stranden och andra liknande saker.

BŽ:Så det handlar endast om en "block-buster" effekt?

PR: Ja, exakt.

BŽ: Men hur vill du situera curatorn inom denna utveckling, eftersom det på ett vis är en relativt ny roll?

PR: Det är en ny roll, men den kommer att försvinna inom kort.

BŽ: Vem kommer då att ta hand om urvalet av konsten?

PR: Folk från kommunikationsfältet. Curatorsystemet är över. Om curatorer i fortsättningen kommer att finnas, kommer de att vara otidsenliga eftersom de härstammar ur den gamla idén om ett universitet och en akademisk vision. Kanske kommer de att göra väldigt specifika utställningar om väldigt specifika områden inom exempelvis arkeologin, eller "fjortonhundratalets sociologi" och så vidare. Jag tror inte att curatorer kommer att existera som aktiva protagonister inom konstfältet om några år. Du förstår, först kommer konsten att närma sig konstmarknaden och efter detta söka större besökssiffror. Då blir konstpubliken större och större eftersom efterfrågan av konst stimuleras av olika kommunikationssystem såsom television och så vidare. När man ser ett konstprogram på TV ger det dig en idé om att gå till museet. Men kommunikationssystemet kommer att bli starkare och starkare, och även mer effektivt, och kommer att eliminera också denna form av konstpresentation. Curatorn kommer måhända att bli en mästare på kommunikation och inte längre vara en projektledare, inte längre en opinionsbildare…

BŽ: Men just nu tycks curatorn fortfarande spela en mycket viktig roll, även om dennes position ofta får stå oreflekterad. Det finns väldigt få kritiska texter om curatorn, som sitter på flera olika stolar och ger löften till alla berörda parter: till konstnärerna, till sponsorerna, till besökarna etc. om att han kommer att göra det bästa för alla.

PR: Självklart. Curatorer använder sig av den gamla omertastrategin sinsemellan. De känner till alla dessa problem men vill inte erkänna dem. Ett av skälen till varför det existerar en maffia och liknande är att också konst, som en generisk sorts kategori, kan användas för massor av olika saker, för olika människor, marknaden, protagonister etc. Curatorer är lätta att manipulera om man har mycket pengar och makt. De blir lätt manipulerade av politiker eller konstnärer eller universitetsprofessorer precis som de lätt blir manipulerade för olika marknadssyften. Och mycket snart kommer curatorer att bli media-managers och de kommer att bli manipulerade av information.

BŽ:Så, skulle du, om vi tar ett konkret exempel, säga att Okwui Enwezor också var manipulerad?

PR: Nej, vänta lite, han är professionell. Han kommer från Nigeria, men han har blivit fullständigt formad av det amerikanska utbildningssystemet. Han är curator på Chicago Art Institute, så han är en produkt av en speciell dimension av det amerikanska utbildningssystemet som är väldigt olikt det europeiska systemet. Han kan verkligen handha kultur och projektledning. Men han är också karaktäriserad av sin tids frustrationer och därför väldigt betingad av makten hos det komplicerade kommunikationssystemet. Han är en manager – en curator som väljer konstverk eftersom de lätt kan sättas in i kommunikationens flux för sedan attrahera en stor publik.

BŽ: Curatorer vill övertyga oss om att deras arbete är väldigt kreativt. Tycker du att det finns kreativitet i curatering?

PR: Knappast någon. Ibland kan en curator vara kreativ, som i fallet med Szeemann som vi talade om, men inte alltid. Det är omöjligt, eftersom en curator måste tillmötesgå kompromisser. Han är en mästare på kompromisser. Och det är inte riktigt genom att nå kompromisser som man är kreativ. Curatorer har en illusion om att vara kreativa människor, men det är bara deras egen narcissism som talar, eller deras politiska strategi som i fallet Enwezor.

BŽ: Under många år har man talat om konstens hotade tillvaro, om konstens död. Du talar om det nära förestående slutet för det curatoriella systemet etc., men samtidigt ökar antalet samtida konstrum med anmärkningsvärt höga siffror. Hur kommenterar du det?

PR: Jag vet inte om denna kvantitativa utökning av det offentliga konstrummet betyder att människor är mer intresserade av traditionell konst. Jag tror bara att konst har utvecklat en ny sorts social närvaro. Många människor anser konst vara ett slags social eller psykologisk terapi. Eller, de anser att det är ett sätt att bättre passa in deras egna liv i samhället. Det finns många motiveringar för de människor som håller på med denna nya approach inom konsten, som absolut är extra-estetisk, och kanske mer etisk än estetisk. Den nya konstpubliken tror att konst går från estetik till etik. Du kommer att få se detta på ett väldigt banalt vis, inte sofistikerat alls, här i Kassel. Du kommer att se verk av pro-palestinska konstnärer som gör verk och installationer som är anti-israeliskt orienterade. De här människorna tror att de är konstnärer eftersom de kan uttala sina moraliska och ideologiska sanningar på ett visuellt och modernt sätt, i form av installationer eller multi-mediaverk. Konst har idag förändrat sin egen funktion, och många indirekt estetiska motiveringar ligger bakom. De här människorna blir mer och mer religiöst intoleranta och "terroristorienterade".

BŽ: Palais de Tokyo, den vitt omtalade nya institutionen för samtida konst som du är hedersdirektör för, beskrivs ofta som en stimulerande faktor av det multikulturella, men också som något som ska återföra Paris roll som konsthuvudstad i Europa, och att göra det till ett levande konstcenter igen.

PR: Tidningarna säger många saker om Palais de Tokyo, speciellt eftersom vi har haft så mycket svårigheter med att skapa det. Att vi klarade det är verkligen ett mirakel då den franska kulturadministrationen var väldigt förbehållsamt inställd, och till slut ville de att Palais de Tokyo skulle bli ett klassiskt museum. Vi var tvungna att slåss hårt för att uppnå våra mål, att göra Palais de Tokyo en sorts permanent laboratorium för direkt kommunikation inom konsten. Vårt produktionssystem är väldigt flexibelt. Vi har en stor räckvidd med installationer och utställningar, vi är kvalificerade vad gäller mediatäckning: vi har en mängd aktiviteter, många en-kvälls-manifestationer, vi erbjuder mycket information till folket. I detta perspektiv har vi verkligen arbetat i en accelererande kommunikationsprocess. Det är också skälet till att vi har en mängd interaktiva situationer och liknande, och vi ber männ-

Storlekens betydelse
Av Power Ekroth

För tusentals år sedan var det ännu vanligare än idag att man använde sig av värdeperspektiv inom avbildningens konst. I det antika Egypten var en farao reproducerad fem, sex gånger så stor som en slav eller soldat, och en konstmecenat var under medeltiden målad större och placerad närmare Jesusbarnet än låt oss säga stadens borgmästare som inte bidragit med ekonomiska medel till en altartavla. Den kolossala skulpturen och gåvan från Frankrike, The Statue of Liberty, uppförd i slutet av 1800-talet av Frédéric-Auguste Bartholdi, har för alltid kommit att förknippas med inloppet till New York och Ellis Island. Bilder som med Manhattan Skyline i bakgrunden framställer Frihetsgudinnans triumfatoriska gest i grodperspektiv har påverkat oss alla som aldrig har sett skulpturen i verkliga livet. I själva verket är inte skulpturen alls så stor som de flesta av oss har inbillat sig. Bilden av det "gamla" Europas gåva till dom förenta staterna påverkas naturligtvis av vilket avstånd man befinner sig på, och framförallt kanske vilket perspektiv man intar, grodans, grisens eller fågelns. På nästa uppslag återfinns Juan Pedro Fabra Guemberenas version, Utan Titel 1998.

Size Matters
By Power Ekroth

The practice of hierarchical scaling was much more common thousands of years ago within representational art. In ancient Egypt a pharaoh could be depicted as being five, six times larger than a slave or a soldier. During the Middle Ages a patron of art was painted larger and closer to the baby Jesus than the town's mayor for instance that didn't provide financial support to the altarpiece. The giant sculpture and gift from France to USA, The Statue of Liberty, made during the end of the 19th century by Frédéric-Auguste Bartholdi, has forever become associated with the approach to New York and Ellis Island by boat. Images that portray the Statue of Liberty's triumphant gesture from a worm's-eye view with the Manhattan Skyline in the background have had an influence on all of us that haven't seen the sculpture in person. In real life, the structure is not as huge as most of us think. The image of the gift from "old" Europe to the United States is of course influenced by the position of the viewer, and first and foremost perhaps from what perspective one occupies, that of the eye of the worm, the pig or the bird. On the next spread one can find Juan Pedro Fabra Guemberena's vision, Untitled 1998.

Mötesplatsen för det nordiska konstlivet
med gallerier från Sverige och övriga Norden
Nya Tendenser
Konsthögskolornas Elevutställning
Museernas nyförvärv
Hasselblads – samtliga pristagare 1980 – 2004
Tre stora företagssamlingar
Seminarier
SOLLENTUNA EXPO CENTER
www.konstmassan.se
KONST MÄSSAN
17–20 FEB 05
SOLLENTUNA

a large public and then very eager for funding. Also, the art scene became broader and broader, so more and more public manifestations were needed, like the biennials, to control the development of the arts in order to make different statements according to different times, different situations.

BŽ: To control the arts?

PR: Yes. By controlling the arts there is a reason for creativity, development of artist's creativity. Those kinds of controls were very rare and limited to Venice and São Paolo. In fact they were shop windows for the artists' creativity. They had this role also in a financial sense. Getting the prize at the biennial augmented the value of your work – a lot, immediately. That was the way in which the system between the market place and the institutional place was organised.

BŽ: How did this machinery of biennials start or restart after the war? What was the main reason, in whose interest was it?

PR: The Venice Biennial started in 1895. It aroused broad interest because at that time there were a lot of Italian artists in Paris and some had a lot of power, like Boldini. So Paris was immediately interested in showing in Venice. Italian artists were able to convince Parisian artists, such as Puvis de Chavannes, that the biennial could be a very important event. Italian "pompiere" artists were very important in this process. And following Paris, of course, all the rest of Europe became interested as well. More and more very well known artists were coming and they all wanted to get the Venetian prize. This is also the reason why after WWII the biennial resisted and survived in spite of the pro-Nazi connotation it got between the wars. It is because after the war a lot of great artists that never got the prize were still alive, like Matisse, Leger, de Chirico, etc. A lot of big names and they were interested in showing, getting the prizes. And after reopening, the biennial started to give prizes to these really big names. This lasted into the mid-sixties, until 1964, when the prize was given to Rauschenberg and this tradition of giving prizes to big European names was broken. Also because of this surprise the Venice Biennial became much more globally oriented in a way; it was no longer a mainly European matter, but it got a broader vocation, it became a real worldwide institution. So in that sense, as the first in this development, the Venice Biennial is a good example and at that time it developed in a very smart way.

BŽ: How and why did this change happen?

PR: I believe that the jury at that time was more sensitive to the power and importance of the American school. From 1955 on, there was a big explosion of pre-pop culture, it was the first global moment of culture in the century and in 1965, when Rauschenberg got the prize, pop culture was totally spread around the world. Not just pop art, but pop in general, pop songs, the pop way of living, hamburgers, sneakers, jeans and so on. So the lifestyle of the urban, metropolitan section of New York became the existential model for all the youth of the world. This is important. America won the Second World War, not in 1945 when it dropped the atomic bombs at Nagasaki and Hiroshima, but twenty years later, when pop culture became the global phenomenon. Venice understood that and the jury understood that it was time to give the prize to America.

BŽ: If we go back, I asked you about this whole trend of biennials that started in the fifties, like the São Paolo biennial, Documenta, the Graphic biennial in Ljubljana, etc. Why did it happen?

PR: For very different reasons. The Biennial in São Paolo was founded by a very, very rich industrialist, Matarazzo, who was of Italian origin. He was working with coffee and tin boxes. He was a king of tin boxes of sorts. Since he was Italian, he made it as a pure copy of the Venice Biennial. In a way he copied every Venice Biennial. He was linked to Venturi and after that to Argan. Matarazzo understood that after the war there was this new importance of the Venice Biennial and that it could really cover the new artistic activity. He said the biennial in South America would be the dialectical point of dialogue with Venice. It worked like that until very recently, until the nineties. People who missed the prize in Venice could win the prize in São Paolo, etc.

Documenta was totally different. It started in 1955 because a minor professor of drawing at the local academy of Kassel understood the situation. Once the Americans won the war, they developed a kind of a cultural ostracism towards Germany. They wanted Germany to pay culturally also. So Germany became totally isolated. The first generations of artists in Germany felt this ostracism since they tried to make contacts with Paris and London with a great deal of difficulty. So the brilliant idea of professor Bode, father of Documenta, was as follows: if the western culture doesn't want to come to us, we have to take the culture and bring it to Germany, but to do that we have to pay for everything ourselves. And that exactly became Documenta's system for a long time. Everything was paid by the state of Hessen and by the federal government. That's how people were persuaded to come. So Documenta has a very important role and a special position in the post-war German culture. Of course, eventually Germany became rich, closer to American, etc. and Documenta became a kind of a regular balance of contemporary artistic activity, like a barometer. And besides, five years is long enough to do that. A biennial can't have such a role, because two years is too short a period.

BŽ: You are very critical of the recent biennials. What would you say are the main changes in the development of these institutions over what is almost the last half century?

PR: The development of cultural communication and information. In spite of the fact that public television is very often of low quality, there is a communication of art and cultural statements. The communication system of the media changed the structure of the informative system in art. Until the eighties all these kinds of manifestations, like the Venice or the São Paolo biennial, Documenta, had a role. But with the development of cultural information through the media, their role is getting more and more secondary.

BŽ: So you think the manifestations before had a much bigger impact? Perhaps this is also because they were more "special" than they are now?

PR: Exactly. I think that the place taken by culture and art in the TV system will increase and there will be more of a direct approach to the public.

BŽ: But how do you explain that more and more people come to such manifestations? What's that? Pure tourism?

PR: Yes, because more and more people in the entire world also go to the beach and things like that.

BŽ: So in a way this is just a block-buster effect?

PR: Yes, exactly.

BŽ: But how would you set this figure of the curator in this development, since in a way this is a relatively new figure?

PR: It is a new figure, but it will disappear soon.

BŽ: So who will be the one "selecting" the arts?

PR: People from the field of communication. The curator system is over. If curators continue to exist, they will be anachronistic because they'll come back to the old idea of an university and scholarly kind of vision. Maybe they will make very specific exhibitions about very specific arguments, like archaeology or the sociology of the quatrocento and things like that. I don't think that curators will exist as active protagonists in the field of the arts in a few years time. You see, at first, art became closer to the art market and after that to large audiences. Now, the audience is getting bigger and bigger because the demand for art today is stimulated by the communication system, by television and things like that. When you see an art program on television it gives you the idea that you might go to the museum. But then the communication system will become stronger and stronger, and more efficient and will eliminate this kind of an institutional way of presenting art. The curator might become a master of communication. No longer a manager, no longer an opinion leader …

BŽ: But at the moment the curator still seems to be a very important figure, even if his position is not reflected upon adequately. There are very few critical texts about the curator; sitting in several chairs, at the same time making promises to everybody – to the artists, the sponsors, the public, etc. – that he'll do what's best for every one of them.

PR: Of course. The curators practise the old strategy of the omerta among themselves. They know all those problems, but they don't want to admit them.

One of the reasons why there exists a mafia and things like that is also that art, as a generic kind of category, can easily be used for a lot of things, for different characters, market, protagonists, etc. Curators are easy to manipulate, if you have a lot of money and power. They are easily manipulated by politicians or artists or university professors, just as they are easily manipulated for market purposes. And very soon curators will become media managers and they will be manipulated by information.

BŽ: So, would you say, to take a concrete example, that Okwui Enwezor was also manipulated?

PR: No, hang on, he's a professional. He's a Nigerian, but he was entirely formed by the American educational system. He's a curator of the Chicago Art Institute, so he's a product of a specific dimension of the American educational system that is very different from the European system. So he can really deal with culture and management, but he is a man characterized by the frustrations of his time, so he's very much conditioned by the complicated power of the communication system. He's a manager-curator who selects pieces of art because they can easily be inserted into the flux of communication and then attract a big audience.

BŽ: Curators would like to persuade us that their job is very creative. Do you find creativity in curating?

PR: Hardly any. Sometimes a curator can be creative, as in the case of Szeemann we were talking about, but not always. This is impossible, because a curator has to agree to compromises. He's the master of the compromise. And it's not by reaching compromises that you can really create. Curators have the illusion of being creative people, but that's only their own narcissism or their political strategy as in the case of Enwezor.

BŽ: For many years we have been talking about the threatened existence of art, the death of art; you are talking about approaching the end of the curatorial system, etc., but at the same time the spaces for contemporary art are growing to a profoundly shocking extent. What are your comments on that?

PR: I don't know if this quantitative extension of the art public means that people are more interested in traditional art. I only think that art has developed a new kind of a social presence. A lot of people consider art as a kind of a social or psychological therapy or they consider it as a way of better adjusting their own life to society. There are a lot of motivations for people who are dealing with this new approach to art, which are absolutely extra-aesthetic, maybe more ethical than aesthetic. The new public thinks art is going from aesthetics to ethics. You will see that in a very simple way, not sophisticated, here in Kassel. You will see works of pro-Palestinian artists who are doing works and installations that are anti-Israeli oriented. These people believe that they are artists because they can express their moral and ideological truth in a visual, modern way, in the form of installation or multi-media work. Art today has changed it's own function and a lot of indirectly aesthetic motivations are involved in it. And those people are getting more and more religiously intolerant and "oriented" to terrorism.

BŽ: Palais de Tokyo, the notorious new institution for contemporary art of which you are honorary director, is very often described as a stimulation of multiculturality, but at the same time as something that will restore to Paris the role of the arts capital in Europe, that it will make it a living centre of the arts again.

PR: Papers are saying many things about Palais de Tokyo, especially since we've had so many difficulties creating it. That we've made it is really a miracle, because the French cultural administration was very reticent and finally, they wanted Palais de Tokyo to become a classical museum. We had to struggle hard in order to achieve our goals, to make Palais de Tokyo a kind of a permanent laboratory of direct communication in art. Our production system is very flexible. We have a long range of installations and exhibitions, we're qualified in terms of media coverage; we have a lot of activities, a lot of manifestations for a night, a lot of information to offer to people. So in that sense, we really work like an accelerating process in communication. This is the reason why we have a lot of interactive situations and things like that and why we ask many people from the Third-world, from very distant, foreign countries to work with us.

BŽ: Because you're interested in communication?

PR: In direct communication in art. This is also the reason why we are using those people from the Third-world. There is a new generation of people from the Third-world, who feel extremely happy because ten years ago they didn't have the slightest idea of how to express themselves. It is through the development of media that this kind of feeling about art has been established, because today it is easy for a man from Zimbabwe or Paraguay to use video and to express himself directly through video. And he's happy to do that. All the people that you see in such exotic biennials extending from Cuba to Istanbul and Johannesburg, from Sydney to Gwangju, all the people you see there are happy to do the same thing as their colleagues and they are happy to be there just to celebrate this kind of sameness. They are all happy to do that.

BŽ: And you think this is OK, this sameness?

PR: Well, this is a moment of change for those new artists. I'm telling you, ten years ago they wouldn't have any idea that they could express themselves, but now they feel that they can.

BŽ: But they were expressing themselves in other ways.

PR: No, they were doing nothing.

BŽ: They were doing nothing?

PR: Absolutely. Nothing in the field of conceptual communication.

BŽ: But if they have to come here, do the same thing as we do, that means that the situation is as it has always been: art is in Europe, where there is money.

PR: Yes, of course, but money makes them come because they are proud to show what they do to the western public. And we, westerners, we don't feel like imperialists or anything like that. We work on equal terms. These people come, they show us what they want to show and they are free to do whatever they want. And afterwards, they go back to their own country. By no means do we act as a kind of a fixation field. And I feel that these people will impress a lot of western artists. They are able to easily understand their ingenuity and their authentic specificity.

BŽ: So, you think these people bring something new, a positive injection?

PR: Of ingenuity. Of… let's say, pragmatic and modern ingenuity.

I don't know how it is now, but they will probably be recuperated by the cultural system as well as by the market, however they're still living in a short period of joy. They are very happy to do what they do and enjoy the relative freedom of the market. So this is a really intensive moment, a moment I'm sure will finish with the break-up of this institution and with the end of the curator's world.

BŽ: By the way you have predicted all of this, I would say that you see some clearly defined rules in art?

PR: There used to be rules, but the true rule of art has always been authenticity and human truth. The artists, the great artists, are always great because they're authentic and true. These are fundamental values and rules and they work in the world of communication.

niskor från tredje välden, från långväga och främmande länder att arbeta med oss.
BŽ:För att ni är intresserade av kommunikation?
PR: Av direkt kommunikation inom konsten. Detta är också skälet till att vi vänder oss till människor från tredje världen. Det finns en ny generation av människor därifrån som känner sig extremt lyckliga eftersom de bara för tio år sedan inte hade den blekaste aning om hur de skulle uttrycka sig själva. Det är genom medias utveckling som denna sorts känsla för konst har etablerats, eftersom det idag är enkelt för en man från Zimbabwe eller Paraguay att använda sig av video och att uttrycka sig själv direkt genom videomediet. Och han är glad över att kunna göra detta. Alla dom man ser på exotiska biennaler, från Kuba till Istanbul, Johannesburg, från Sydney till Gwanju, alla de människorna man ser där är glada att göra det samma som deras kollegor och de är glada över att vara där för att fira denna sorts likhet. De är alla glada att göra det.
BŽ: Och du tycker att det OK med denna likhet?
PR: Tja, det här är en period av förändring för dessa nya konstnärer. Jag ska säga dig, för bara tio år sedan hade de ingen aning om att de kunde uttrycka sig själva, men nu känner de att de kan göra det.
BŽ: Men de uttryckte sig själva på andra sätt.
PR: Nej, de gjorde ingenting.
BŽ: De gjorde ingenting?
PR: Absolut ingenting. Ingenting inom fältet för konceptuell kommunikation.
BŽ: Men om de måste komma hit och göra samma saker som vi gör, så innebär ju det att situationen är som den alltid har varit: konst finns i Europa där det finns pengar?
PR: Ja, självklart, men pengar är det som får dem att komma, eftersom de är stolta att visa vad de kan göra för en västerländsk publik. Och vi, västerlänningar, känner oss inte som imperialister eller liknande. Vi arbetar på samma villkor. De här personerna kommer, de visar oss vad de vill visa och de är fria att göra vad de vill. Och efteråt åker de tillbaka till sitt eget hemland. På inget sätt agerar vi som ett sorts "fixeringsfält". Och jag känner att dessa personer kommer att imponera på många västerländska konstnärer. De har kapacitet att förstå deras genialitet och deras autentiska specificitet.
BŽ:Så du menar att dessa personer bidrar med något nytt, en positiv injektion?
PR: Av uppfinningsrikedom. Av… låt oss säga, pragmatisk och modern uppfinningsrikedom. Jag vet inte hur det är nu, men de kommer förmodligen att bli upptagna i det kulturella systemet såväl som i marknadssystemet, även om dom fortfarande lever i en kort period av lycka. De är glada över att kunna göra vad de gör och njuter av marknadens relativa frihet. Det är alltså en väldigt intensiv tid, en tid som jag är säker kommer att sluta med upplösningen av den här institutionen och slutet för curatorns värld.
BŽ:På det sätt som du förutspår allt detta skulle jag kunna tro att du ser exakt definierade regler för konst?
PR: Det fanns regler förr men konstens sanna regel har alltid varit autenticitet och mänsklig sanning. Konstnärerna, de stora konstnärerna, är alltid stora eftersom de är autentiska och sanna. Det är fundamentala värderingar och regler och de fungerar i en värld av kommunikation.
BŽ: Men finns den konst, som du anser vara kvalitetskonst, representerad idag?
PR: Det är en fråga om tid. Nu ser vi mycket fotografi. I morgon kommer vi att se mer video, videoinstallationer, virtual realities och sådana saker. Vår civilisation närmar sig slutet och vi förväntar oss ankomsten av en ny människa, en ny civilisation, en ny kultur och alla dessa olika sorters kommunikationssystem, eller snarare denna mediernas makt, visar sig vara de enda symtomen på en snabb evolution.
BŽ: Drar du inte dina slutsatser för fort? Var någonstans i den här utvecklingen placerar du den senaste trenden med unga målare till exempel?
PR: Det är min reflektion över tid. Min vision reflekterar min girighet om tid.
BŽ:Så för dig är inte måleriet av idag relevant?
PR: Nej, det har haft sin tid. Idag kan du agera på ett mer relevant sätt genom att använda ett nytt uttryckssystem, det nya elektroniska uttryckssystemet. Du vet, det finns en sorts totalt obeveklig lag som säger att om du har ett nytt slags typ av uttryck så kommer det att byta ut det allmängiltiga, traditionella uttryckssättet. Det är fullständigt naturligt; det är en naturlag. Så utvecklingen av alla de elektroniska kommunikationssätten har skapat en ny situation och har angivit ett nytt öde för bilden, eftersom den bild som är aktuell, vilken vi finner intressant, inte längre är den målade eller tryckta bilden, utan istället den televiserade bilden som är flyktig och rörlig, och som talar direkt till oss och attraherar oss. Under VM i fotboll, finalerna, kommer miljoner av människor runtom hela världen att bli absolut fascinerade av visionen av partyt, målen som görs och liknande. Om någon ber en figurativ målare att välja ut några häftiga tillfällen från denna händelse och måla av dem kommer alla att skratta, eftersom det inte finns något behov av ett målat arkiv av sådana stora tillfällen. Självfallet är en videoinspelning för TV mer intressant för människor idag. De bryr sig inte om att se stora bilder av ögonblick ur vår faktiska verklighet målade i olja. De bryr sig inte om det. Den målade figuren har tappat sin trovärdighet. I den meningen är den inte längre trovärdigt. Det är både väldigt intressant och meningsfullt.

Beti Žerovc är konsthistoriker och forskare vid Konsthistoriska Institutionen, Filosofiska fakulteten på Universitetet i Ljubljana.

Den moderna villans ursprung

Av Jan Hietala

'…dites moi qu'est-ce qu'un oiseau qui est dans votre estampe; c'est sans doute un emblème, que signifie-t-il?' (…berätta för mig vad den där fågeln gör på er reproduktion? Tydligen är det ett tecken, men vad betyder det?)
Madame du Deffand till Horace Walpole december 1767

Introduktion
I *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (1913) (*Mannens och kvinnans homosexualitet*) beskriver Dr. Magnus Hirschfeld ett typiskt hem hos en homosexuell man i början på 1900-talet. Det var ett hem, noterar han, som mest av allt utmärkte sig för en "excentrisk smak". I de olika rummen kunde man hitta målningar eller kopior av verk utförda av viktiga konstnärer, med motiv förenade av ett ämne, en samling som i sig själv utgjorde ren berättelse om bostadens innevånare.

Ett vanlig motiv – som kopia eller original – skriver Hirschfeld, är den kristna martyren Sankt Sebastian i en av sina många versioner; Hans Memlings, Thropime Bigots, Antonella da Messinas, Peruginos eller Guido Renis, för att nämna några. Andra motiv är *The Blue Boy* (*Den blå pojken*, 1770) av Thomas Gainsborough, *Skånska dragoner rida till havs* av Oscar Matthiesen, olika nakenstudier av Michelangelo Buonarotti, skulpturer som *Kanon* av Polykleitos, i form av gjutna kopior eller reproduktioner. Det är även troligt att man hittar reproduktioner, porträtt och fotografier med samtida berömda personligheter som delar ägarens specifika sexuella preferenser. Men här stannar Hirschfeld.

Hirschfeld drar inte någon särskild slutsats. Icke desto mindre har hans beskrivning av ett typiskt homosexuellt hem vid förra sekelskiftet visat sig vara ett värdefullt verktyg för undersökningen av queerarkitekturens historia. De få raderna berättar mer än man skulle kunna tro vid en första genomläsning.

Först och främst, och detta är av avgörande betydelse, föreslår Hirschfeld att en homosexuell mans eller kvinnas bostad består av en *narration* representerad i form av en *samling*. Vad Hirschfeld inte pekar ut men ändå säger, är att narrationen uppstår mellan objekten, och genom det sätt på vilket samlingen är disponerad, dess stuktur, motiv, hiearki, koder, chiffer och som ett naturligt resultat av det sätt på vilket är exponerad, formellt betraktad såsom en yta, med andra ord dess *arkitektur*. Samlingen i form av en performativ gest transformeras på så sätt till arkitektur, en arkitektur med syfte att innefatta samlingen, en samling som i sin tur är integrerad med sin innehavare och som mycket väl kan betraktas som en del av ett förlängt *performativt jag*. Och som sådan, det performativa jagets arkitektur, representerar samlingen ofrånkomligen sin ägares liv, hennes eller hans performativa jag, på ett sätt som vi lärt oss känna igen från Judith Butlers texter: ett multipelt och schizofrent jag som innefattar hennes eller hans sexuella preferenser som en del av begärets maskineri.

Föreställ er ett mångfacetterat schizofrent performativt jag som i enighet med dem postfreudianska teorier som framförs av Gilles Deleuze och Felix Guattari exponerar sitt maskineri av begär i en samling, inte som en sublimering av andra behov, till exempel ett sexuellt relaterat sådant, utan i en integrerad och komplicerad förening som inkluderande föremål, deras disponering, den för samlingen avgörande och skapade arkitekturen, där begärets maskineri skapar ett komplext och mångtydigt system som i all oändlighet tycks återspegla och återupprätta en undanglidande och ständigt föränderlig personlighet, likt den mångfald av reflektioner som uppstår när en person ställer sig i det utrymme som uppstår mellan två eller flera spegelytor. Någonstans där i dessa reflektioner och i tolkningen av dem befinner sig möjligen den fina linjen mellan arkitektur och *persona*. Och någonstans där möter vi även frånvaron av arkitekturens invånare så snart han inte längre finns till, allt tycks tomt och meningslöst, en känsla som var och en av oss har upplevt när vi gått runt i bostäder som tillhört avlidna personer, en känsla som uppstår hur minutiöst museet i fråga än har sökt vidmakthålla allt vid sin en gång givna ordning. Detta är meningslöshet, eftersom samlingen i sig en gång var liv, och som liv var den integrerad med dess ägare och stadd under ständig förändring i takt med denne. Museet är samlingens motsats och död.

För att återgå till Hirschfeld, kan inget av de enskilda objekten avslöja något särskilt, eftersom de som enskildheter är delar av vårt allmänna kulturarv, om de inte utsätts för en närmare undersökning och placeras i en korrekt kontext. Det är först när vi börjar undersöka berättelsen – narrationen – bakom vart och ett av de representerade objekten och förbinder innehållet hos dem med varandra, som en betydelse framträder.

Beträffande Sankt Sebastian finns det anledning att reflektera över vem det är som avbildas. En romersk officer, kapten i Kejsaren Diocletianus garde, under det tredje århundradet, har i hemlighet konverterat till kristendomen. När hans hemlighet avslöjas binder kejsarens bågskyttar honom vid en påle och pepprar hans kropp med pilar. I romanen *Kamen No kokuhaku* (*En masks bekännelser* 1958) beskriver Yukio Mishima sitt första möte med Guido Renis version (Palazzo Rosso, Genua 1615-1616). Pilarna, skriver Mishima, äter sig in i den unga kroppen och förstör den under extrem pina och extas.

För den tidiga kristendomen var döden intimt förknippad med extasen, något som i vår tid lever vidare i det franska begreppet 'la petite mort', den lilla döden, och den sexuella upplevelsens klimax. En av de tidigaste även mest kända avbildningarna av Sank Sebastians martyrskap är utförd av Hans Memling (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bryssel, c. 1475). Sankt Sebastians hosor är till hälften nedhasade på höfterna, torson avklädd, och han möter döden stoiskt utan något speciellt uttryck i ansiktet. Pilarna penetrerar hud och kropp med grace. Denna positionering av Sankt Sebastian sätter en standard och hädanefter möter han döden antingen nästan helt utan kläder eller med ett enkelt höftskynke, vilket naturligtvis inte var fallet. Den verkliga romerska officeren överlevde pilregnet och dog senare efter att ha blivit slagen med käppar och slängd i en grop.

Av betydelse här är visserligen det nakna köttet, men inte nakenheten i sig utan det som har blivit avklätt. Vi varseblir hur huden penetreras av pilar, en penetration som inte enbart beskriver fysisk smärta, den smärta som är en ofrånkomlig del av ett kommande martyrskap, utan även något annat; det är Cupidos pilar som representerar konstnärens blick och i samma ögonblick också även vår. Det är fullt möjligt att betrakta penetration av Sankt Sebastians hud på en rent religiös nivå, men i en annan kontext avslöjas en underliggande tvetydighet. Utan tvekan har målningen en religiös bakgrund, men syftet med dess tillkomst är antagligen ett helt annat.

Även om introduktionen av den pornografiska bilden är av ett något senare datum – ofta nämner man Pietro Arretionos *Sonnetti Lusoriosi* (1527) – innefattar Sankt Sebastians Martyrskap tre likvärdiga betydelsefulla element för konstruktionen av den pornografiska bilden. Nakenheten är uppenbarligen i behov av ett antal bidragande detaljer för att bli pornografisk. Först och främst bör den avbildade vara medveten om sin nakenhet, *exponera* eller *agera* ut den, reflektera över den i form av till exempel en spegel. Vidare bör någon i bilden representera *blicken,* utforskaren av objektets nakenhet och i och med detta personifikationen av penetrationen och den som objektifierar nakenheten. Slutligen tillkommer konstnären/betraktaren som betraktar scenen, och på så sätt blir voyeurismen oskiljaktig från den pornografiska bilden. Av sekundärt intresse för oss här, men värt att reflektera över, är att den här beskrivna konstruktionsmetoden av en bild tveklöst är Renässansens mest betydelsefulla bidrag till den plastiska konsten.

Memling och hans samtida använde myten om Sankt Sebastian för att fylla den med en ny innebörd, och det Mishimas föreslår, att pilarna äter och förtär köttet, är inte bara av vikt för oss som lever i en postfreudiansk era, utan var troligen också en plausibel reflektion under 1500-talet. Mishimas fascination påvisar en identifikation med Sankt Sebastians ensamhet, med den smärta han underkastar sig i och med att bli utstött, ett drama som utspelar sig långt borta från kvinnor, iscensatt i en stängd militär värld.

En slutsats man kan dra av det ovan upplagda resonemanget är få eller flera element i en interiör för den informerade besökaren bildat ett högst värdefullt och avläsbart mönster. Den omedelbara funktionen hos ett konstföremål, som i fallet med Sankt Sebastians martyrskap, som på en nivå beskriver en smärta av religiös natur, omformuleras och tillskrivs ett nytt sammanhang och som naturlig följd av detta även ett nytt innehåll. När ett konstverk, till exempel den fågel – en örn – som nämns i Madame du Deffands brev till Horace Walpole från 1767, citerat här ovan (och som vi ska återkomma till senare), exponeras i en central position, som i ett bibliotek, så är det inte enbart för att ägaren är intresserad av konst eller fåglar, utan även en signal möjlig att avläsa för den informerade som inträder i rummet, och som rör invånarens sexuella preferenser. För övriga kan den passera för vad den ser ut att vara, en kopia av eller ett originalkonstverk, vilket tydligen även var fallet med Madam du Deffand.

En annan intressant notering som Hirschfeld gör är att homosexuella kvinnor och män vid förra sekelskiftet samlade bilder av nakenhet, och av andra berömda kvinnor och män med samma orientering, samt ibland även lät utforma artefakter med utgångspunkt dessa fotografier, till exempel i form av manschettknappar. Tillsammans med annan kuriosa och artefakter, och andra högre konstformer, bildar föremålen fundamentet till den borgerliga samlingen såsom vi känner till den idag. Kopior eller original av konst eller artefakter behandlades för första gången på samma nivå som snapshots, vykort, tidningsurklipp och andra bilder. Konstverk tillskrevs ny mening och ägde enbart värde som en aktiv del av samlarens högst privata berättelse.

En kvinna eller man vid det förra sekelskiftet samlade slumpartat och med syfte att dekorera hemmet, och uppförde eller byggde om det för att hysa sina konstant expanderande samlingar. I och med detta förändrade de grunden för och idén om samlandet, och därmed också sin tids inredningsdesign och arkitektur. Detta har även konsekvenser för arkitekturen i stort, och den moderna villan i synnerhet.

Hirschfelds korta passage rörande inredningen hos en homosexuell man, eller 'Urning' som han stundtals refererar till, har visat sig vara ett användbart verktyg för att utforska villor från 17- till 1900-talet (jag ska återkomma till flera exempel i ett annat sammanhang).

STHLM ART FAIR *05
A NORDIC EVENT
ÄLVSJÖ APRIL 7–10
STOCKHOLM
Stockholmsmässan Stockholm International Fairs
mail artfair@stofair.se www.stockholmartfair.se

BŽ: But is this art that you consider quality art represented today?
PR: This is a matter of time. Now, we see a lot of photography. Tomorrow we'll see more video, video installations, virtual realities and things like that. Our civilisation is drawing to a close and we're expecting the arrival of a new man, a new civilisation, a new culture and all these kinds of communication systems or rather this power of media prove to be only the symptoms of a speedy evolution.
BŽ: Aren't you drawing conclusions too quickly? Where do you put in this development the recent trend of young painters, for example?
PR: It is my reflection on time. My vision reflects my greediness of time.
BŽ: So for you, painting today is not relevant?
PR: No, it had its time. Today you can act in a more relevant way using a new system of expression, the new electronic system of expression. You know, there is a totally inexorable law of sorts that says if you have new means of expression, they will replace the pre-existent traditional means of expression. That's totally natural; it's a law of nature. So the development of all the electronic means of communication has created a new situation and has provided a new destiny for the image, because the image which is actual, which we find interesting, is no longer the painted or the stamped image, but the image of the television screen, which is evanescent, fluid and moving. These are the new qualities of the image and this is what will create the history of the new image. The static image is no longer able to do that because our mentality and our sensitivity are also changing. Now we need this kind of evanescent and moving image because it speaks directly to us, it attracts us. In the Football World Cup, the finals of this cup, millions and millions of people around the whole world will be absolutely fascinated by the vision of the party, scoring goals and things like that. If somebody asked the figurative painter to take some high moments of this event and paint them, everyone would laugh, because there is no need to have painted records of such big moments. Surely, a recorded tape for the television is more interesting for people today. They don't care about seeing those big images of big moments of our actual reality painted in oil. They don't care about that. The painted figure has lost its credibility. In that sense it is no longer credible. That's very interesting and meaningful.

Beti Žerovc is is an art historian and researcher at the art history department of the Faculty of Philosophy, University of Ljubljana.

The Origins of the Modern Villa

By Jan Hietala

'…dites moi qu'est-ce qu'un oiseau qui est dans votre estampe; c'est sans doute un emblème, que signifie-t-il?' (Tell me what is a bird doing in your print? It is certainly an emblem, but what does it signify?)
Madame du Deffand to Horace Walpole December 1767

Introduction
In The Homosexuality of Men and Women (1913) Dr Magnus Hirschfeld describes the typical home of a homosexual man at the beginning of the 20th century. Above all, he concludes, it is a home marked by 'an eccentric taste'. In the rooms one finds paintings or reproductions by particular artists with motifs, united in subject – a collection that in itself contains a narration telling the history of the inhabitant of the dwelling.

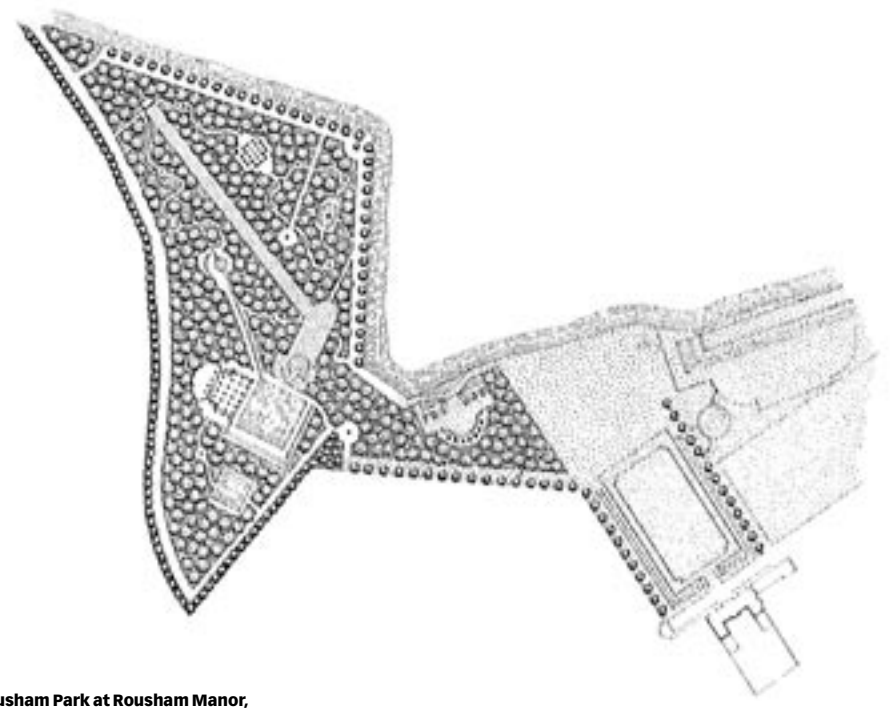
A common motif – as a copy or an original – Hirschfield notes, is the Christian martyr St. Sebastian in one of its many versions; Hans Memling, Thropime Bigot, Antonella da Messina, Perugin, or Guido Reni's to name a few. Other paintings are *The Blue Boy* by Gainsborough, *Skånska dragoner rida till havs* by Oscar Mattihesen, various nudes by Michelangelo, and other sculptures such as the 'Spear Bearer' ('*Canon*') by Polykleitos, appearing as cast copies or reproductions. It is also common to find reproductions, portraits and photographs of famous contemporaries to the owner sharing his or her particular sexual preference. But Hirschfield stops here.

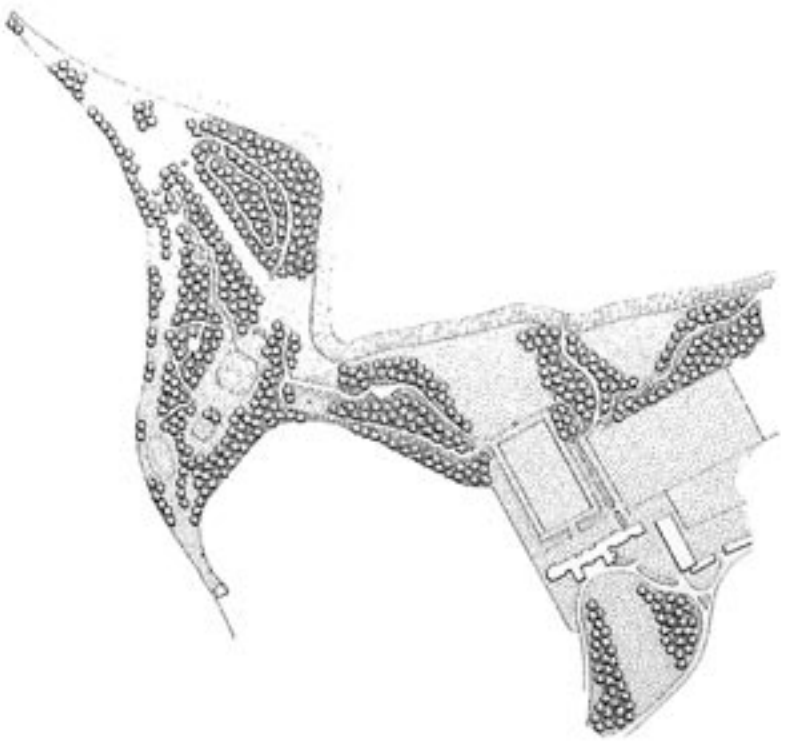
Hirschfeld does not draw any specific conclusion. His description of a typical homosexual's home from the previous turn of the century is nonetheless a valuable device when investigating the history of queer architecture, in fact these brief lines tell more than one may realize after a first reading. Foremost and of an absolute crucial importance, it suggests that the dwelling of a homosexual man or woman consists of a *narration* represented as a *collection*. What Hirschfeld's notation does not point out, but nevertheless says, is that the narration intervenes between the objects and its *architecture* in the way the collection is assembled – its structure, motifs, hierarchy, codes, cipher – and as a natural result also in the way it is exposed, formally as a constructed surface. The collection, as a *performative* gesture, is thus transformed into architecture, an architectures invented with the purpose of housing the collection. A collection that in its turn is integrated with its owner, and in fact very well may be seen as a part of a prolonged reinvented *performative self*. As such, as the architecture of the performative self, the collection is the undeniable representative result of the owner's life, his or her performative self, in a sense we much later learnt to know through various writings by Judith Butler. One could say that it is a schizophrenic- and multiple-self that includes sexual preference as one part of the machinery of desire.

Imagine a multi-facetted schizophrenic performative self who, according to Post-Freudian theories established by Gilles Deleuze and Felix Guattari, exposes its machinery of desire in a collection. Not as a sublimation of other desires, such as sexual desire, but in an integrated and complex fusion including objects and their display in an architecture invented for the collection, in which the machinery of desire creates an ambiguous system that limitlessly reflects and reinvents a thus fluxuating and continuously changing persona, not unlike the multitude of reflections that appears when a person enters in between two or more mirrors – a palimpsest. Somewhere between these reflections and their interpretation, it may be possible to find the thin line between architecture and a persona. And somewhere here we also recognise the absence of the inhabitant of the architecture as soon as he or she is no longer present. Everything seems to be empty and meaningless, a recognisable feeling to each of us that at some point have entered the dwelling of a recently deceased owner. It is a f eeling that occurs regardless of how perfectly the museum in question has tried to keep everything in its once given order. It is meaningless since the collection once was alive, and as such integrated with its owner and subject to constant changes. The museum is the collection's opposite and therefore its death.

Returning to Hirschfeld, none of the singular objects of art mentioned would reveal anything in particular if they were not put under close investigation and understood in the correct context since they are all part of our common cultural legacy. Their significance is only revealed when we start to investigate the narration behind each one of the represented works and connect their contents with each other.

When reflecting on St. Sebastian, for example, one has to bear in mind who is being depicted. A third century Roman officer, a captain in Emperor Diocletian's guard, has secretly converted to Christianity. His secret





Plans for Rousham Park at Rousham Manor, Oxfordshire, by William Kent (1684–1748)

Det som hos Hirschfeld var en beskrivning av en karaktär har i denna empiriska studie tjänat som hjälpmedel för kunna se de hitintills osedda och ibland okända strukturerna, och finna orsakerna till en historiskt påvisbar förändring och utveckling. Den tycks i många fall ha initierats av queera arkitekter och/eller deras klienter, och bildar ett mönster som är alltför signifikativt för såväl arkitekturens som konstens utveckling för att kunna betraktas som en slump. Frågan kvarstår om denna utveckling inom arkitekturen över huvudtaget hade ägt rum utan dessa innovatörers sexuella orientering och erfarenhet.

Begynnelsen

Om den moderna villas ursprung är intimt förknippat med det performativa jaget, hittar man dess begynnelse i skapandet av den engelska trädgården. En källa till bättre förståelse av denna förändring utgörs av Alexander Popes kommentarer till Homeros från 1720. Enligt Pope består den engelska trädgården av ett arrangerande av ett *picturesque* – "pittoreskt" – landskap på ett sätt som får det att påminna om en bild, en målning. I Twickenham utanför London – då en lantlig idyll, idag en förmögen förort – arrangerade Pope en obelisk, ett tempel, urnor och en grotta – *grotto* – i sin trädgård, och objekten komponerades som *scener*, för att tolkas som *scenerier*. Vad som enligt Pope förbinder *sceneri* med det *pittoreska* är att båda fungerar som bakgrunder till händelser som äger rum i förgrunden.

Författaren Pope hittade en källa till sina idéer i *texter*. Den klassiska litteraturen – Horatius, Homeros, Ovidius – utgjorde förebilder för klassiskt måleri och så även för Pope när han skissade sina teser om trädgårdskonsten. Vad som fångade hans intresse var beskrivningarna av händelser som ägde rum i förgrunden såväl som i bakgrunden, och dessa verbala bilder beskrev han som 'picturesque". Dessutom skuller trädgården enligt Pope betraktas i förhållande till historiskt måleri, varav en samtidens mest inflytelserika exponenter var Nicolas Poussin.

Landskap med man som dödas av orm från 1648 (National Gallery London) återvände från konsthistoriens dunkel så sent som i mitten av 1940-talet, när Duncan Grant köpte den i Paris. Men den blev inte allmänt erkänd som en Poussin förrän 1964, då Sir Anthony Blunt, chef för Courtauld Insitute of Art och en av dåtidens främsta Poussinexperter, uppmuntrad av en av sina studenter åkte ner till Vanessa Bells Charleston för att besiktiga den, få den värderad och röntgad. Ett intressant sammanträffande är att alla inblandade gentlemän inte bara delade ett intresse för Poussin utan även sexuell preferenser, och värt att nämna redan här är att Philip Johnsons paviljong 'The Glass House' mycket väl kan utläsas som en glasvitrin uppförd för en enda målning av – Poussin.

Det är möjligt att stanna vid den vanligaste tolkningsmodellen för *Landskap med man som blir dödad av en orm*, som också används av National Gallery, en förklaringsmodell som betonar kontrasten mellan meningen med händelserna i förgrunden och det idylliska landskapet där bakom, allt i enighet med Pope. Men det kan också vara möjligt att göra en annorlunda tolkning av målningen, och därmed ge en möjlighet till ökad förståelse av andra verk av Poussin, som dessutom låter oss förstå såväl Popes intresse som också William Kents, Duncan Grants, Anthony Blunts och Philip Johnsons.

Få betraktare har reflekterat över möjligheten att den mest vanliga tolkningsmodellen till *Landskap med man* är ofullständig. Den målning vi ser idag beskrivs i enlighet med sin titel och liten eller ingen uppmärksamhet ges åt andra viktiga detaljer. Om vi för en stund lämnar förgrunden och istället beaktar vad som sker i bakgrunden upptäcker vi några märkliga saker. På sjöns stränder ser vi grupper av badare, inalles sex, med en till tre figurer i varje grupp. De är mer eller mindre avklädda och tycks roa sig. Med detta i åtanke återvänder vi till förgrunden och den springande mannen. En ofta använd förklaring till den skräck kan ses i mannens ansikte är att han har upptäckt mannen som blir dödad av en orm och springer bort från dem. Men när man betraktar målningen blir det tämligen uppenbart att mannen inte alls springer bort från konstellationen man-orm, han ser inte ens på dem, utan springer bort från någonting som befinner sig exakt där vi som betraktare är placerade. Skönheten i det högst artificiellt konstruerade sceneriet med badarna, kvinnan, den springande mannen, mannen som blir dödad av en orm, är en bakgrund för våra egna associationer. Det är *frånvaron* av en synbar orsak som är skrämmande om något.

Föreställningen om konst som mer än en representation av skönhet sträcker sig tillbaka till John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* (1688). I boken behandlas sinnenas upplevelser som källor till mänsklig kunskap. Enligt Locke kan inte konst bedömas utifrån kvaliteter såsom proportion och form, utan enligt de mentala förnimmelser de ger upphov till i betraktarens medvetande. Den optimala slutsatsen av hans teori är att vår uppfattning av konst, litteratur och arkitektur vilar på ett element av *association*. *Essay Concerning Human Understanding* blir avgörande för trädgårdskonstens utveckling, och som vi ska se även för arkitekturen. I relation till René Descartes idéer separerar Locke konsten från dess tidigare funktion som ett uttryck för en Gudomlig Ordning, och den befrias dessutom från att nödvändigtvis representera en Gudomlig Skönhet. Istället blir konsten en källa till upplevelser, angenäma eller oangenäma, sköna eller förfärliga, såväl som även är fallet med *Landskap med man som blir dödad av en orm*.

Den geometriska gudomliga ordningen som sådan förlorade följaktligen sin funktion för konsten, och med den även den franska barockträdgården. Vissa element kom dock att överleva om än i ny form. Om vi betraktar William Kents ritningar till trädgården på godset Rousham, Oxfordshire (1737), är det fortfarande möjligt att spåra element från klosterträdgården och dess avkomma barockträdgården. Vatten används fortfarande, om än inte som symmetriska speglar eller fontäner, utan som vattenfall, floder och bäckar. Grottor placeras vid slutet av stigar, luften delas upp i lager av perspektiv, och ibland, vilket har en avgörande betydelse, öppnar sig fria utsikter över ett lantligt landskap bortom trädgården, lika ändlöst som tiden själv. Boskéerna – *boscos* – används inte som en komponent i trädgården utan som en huvudsaklig struktur för att skapa scenerier, rumsligheter och perspektiv. Labyrinten i den franska barockträdgården transformeras till en essentiell arkitektonisk struktur.

En av den engelska trädgårdens huvudfunktioner var de festligheter som ägde rum efter mörkrets inbrott. I mörkret illuminerades grottor, vyer och passager för att skapa dramatiska scenerier med starka kontraster mellan skuggor och flimrande ostadigt ljus. Enligt samtida iakttagare såsom Gustav Mauritz Armfeldt i *Dagbok från Italien och Frankrike 1783–1784*, var hela trädgårdar *iscensatta* och de inkluderade ett *regisserande* av besökarnas *agerande*, besökare som uppträdde enligt en *förbestämd klädsel,* och i enlighet med detta inte enbart agerade som tecknen för man respektive kvinna, utan även såsom tecknen för aktörer och iakttagare på samma gång, och följaktligen såsom multipla performativa personligheter. Det kan vara svårt att förstå att det som vi idag anser vara *teatraliskt* inom de högre ståndens och hovets sociala regler var själva essensen och fundamentet. 1700-talet var enligt den franske kritikern och historikern Hippolyte Taine en opera, i vilken livet orkestrerades in i minsta detalj.

Kents speciella framsteg är möjliga att förstå först då man beaktar hans bakgrund som skolad historiemålare och att han i tillägg till sin trädgårdskonst även var verksam som scenograf för teaterscenen. De tre egenskaperna förenas i hans trädgårdsritningar, och resultatet blev en bakgrund framför vilken besökaren samtidigt kunde agera som besökare och aktör, som en deltagare *i en rörlig bild – un tableau vivant*. Vidare och i enighet med detta försköts fokus inte enbart till gästerna och deras agerande utan även till deras kostymer. Kläderna blev av intresse för den generella bilden, det pittoreska, och kom som sådana att representera det mest intima arkitektoniska element som en människa bär.

1700-talet genererade inte enbart nya sociala krav, det introducerade som en följd av detta också ett nytt förhållningssätt och nya regler beträffande *klädselns arkitektur*. Det blev fashionabelt att vid sidan av det aktuella modet bli porträtterad i sportig ridutstyrsel och kostymer från tidigare epoker, såsom man kan iaktta hos Sir Joshua Reynolds bland många andra. Huvudsyftet var inte längre att bekräfta subjektets monolitiska identitet inom samhället – yrke, eventuell förmögenhet, makt, position – utan hennes eller hans utbytbara performativa funktioner, och därmed en mångfald sociala regler, tecken och koder. Kläder kom inte längre att representera en *kärna* utan en variation av funktioner, beteenden och behov, burna i form av *ytor*. Klädernas nya funktion kan förklaras i ett behov hos den uppåtstigande borgarklassen att *uppträda* som en överklass utrustad med anor, och ett motsatt behov hos adeln att *betraktas* som sportig och informell, samtidigt de pådrivande krafterna tillfredsställde helt andra behov.

För Kent, som beskriven som en 'käck fjompig komiker' (*jolly camp comedian*), en inbiten ungkarl som levde ett intimt liv med grupp andra inflytelserika män i liknande situation, ibland visserligen gifta men separerade från sina fruar, som till exempel hans beskyddare Lord Burlington, var behovet att använda kläder som en för den tillfälliga situation utbytbar yta livsavgörande, men inte, som det vore enkelt att föreställa sig, som en förklädnad som döljer identiteten, utan tvärtom som ett sätt att iscensätta scenerier där förklädnaden var normen. Även om det finns anledning att fråga sig om detta är mindre vanligt idag, var äktenskapet under 1700-talet i en vidare bemärkelse etablerat som en ekonomisk, juridisk och moralisk institution, inom vilken båda parter (i bästa fall) gavs möjligheter att odla sina respektive preferenser, inklusive de sexuella. I paritet med trompe-l'oeil-aspekten inom trädgårdskonsten med sina miniatyrruiner, floder, tempel etc, gjorde *trompe-l'oeil-jaget* entré i form av en högst artificiell och konstruerad yta.

Det artificiella jaget fungeraxe inte enbart i generella termer i samhället, utan spelade också en avgörande roll som en del av trädgårdens arkitektur. Utan detta komplex besökareaktör-iakttagare, i sin sammantagna fasetterade form, skulle den engelska trädgården ha förlorat sin mening. Den formgavs för ett performativ jag i 1700-talstappning, såväl som av ett sådant – William Kent – i syfte att tillhandahålla en plats där det performativa jaget kunde växa och frodas, vilket det även gjorde. Som vi redan noterat övergick i Kents planer för Rousham symmetri till asymmetri, kontroll och centralisering till diversitet och centrifugala krafter. Visserligen kvarstår en axel, men den är inte längre lika dominant. Floden Cherwells meanderlopp accentuerar trädgårdens oregelbunden form och ger den en distinkt gräns. Trädgårdens tidigare klara former har mjukats upp med slingrande stigar, bäckar, korta vyer där bakgrund och förgrund betonas för att intensifiera perspektivet. Ingen vy tillhandahåller en fullständig överblick över vare sig parken eller herrgården. Träd och buskar används för att mjuka upp vyer eller ge ett oregelbundet intryck, och som ett resultat framstår herrgården också den som oregelbunden, även om den inte är det i verkligheten.

Om centralaxeln representerade kontroll, hierarkisk uppmärksamhet och autokrati, så var den politiska och sociala anledningen till oregelbundenhet en önskan att undvika fokus, centralism och full visuell kontroll, och uppmuntra diversitet, små grupper, avvikelser och en mångfald möjligheter att utforska trädgården och dess besökare på ett informellt och demokratiskt sätt. Av uppenbara politiska orsaker orkestrerades utvecklingen av en grupp formgivare, arkitekter och deras klienter som vi idag skulle beskriva som queer, och så snart trädgårdens symmetri inte längre var en förlängning av husets, där besökare närmade sig eller betraktade huset ur en vinkel snarare än en axel, fanns det heller ingen estetisk anledning att bibehålla symmetrin vare sig beträffande interiör eller exteriör.

Jan Hietala är konstnär, bor och arbetar i London. Han är innehavare av ett stipendium för forskning och utveckling vid Kungliga Konsthögskolan, Arkitektur, Stockholm

Mjuk- och hårdvaror: E.A.T. och "environmental feedback"

Av Marcelyn Gow

I en föreläsning från 1965, som i sin senare publicerade form skulle få titeln "The Invisible Environment: the Future of an Erosion", gjorde Marshall McLuhan följande provokativa reflektion:

"Med satelliter och elektroniska antenner som sonder, upphör planeten i viss mening att bli en mänsklig miljö och blir själv till en gammal konformad satellit – en sond i rymden som skapar nya rymder och miljöer för planeten. Om planeten på så sätt har blivit till innehåll i en ny rymd som skapas av dessa satelliter och dess elektroniska extensioner, om planeten har blivit innehållet och inte längre miljön, då kan vi lita på att de kommande decennierna kommer att ägna sig åt att förvandla planeten till en konstform… Jag tror att datorn är eminent lämpad för den konstnärliga programmeringen av en sådan miljö, för att ta över uppgiften att programmera miljön själv som ett konstverk."[1]

McLuhans prognos, som levererades vid konferensen *Vision 65: New Challenges for Human Communication,* pekar på det paradoxala förhållandet mellan framträdandet av nya digitala teknologier och kommunikationsteknologier under 60-talet, och deras inverkan på miljön, där dessa nya teknologier i vissa fall kapslar in sina halvobsoleta föregångare och gör dem till "konstformer".[2] Samtida mediaformer, hävdar han, kamoufleras av det faktum att de finns överallt, av att de bildar vår omgivning och fungerar som ett slags operativsystem för vardagslivet. Enligt denna tendens kunde organisationen av det boendets rum, som en anhopning vars densitet betingas av relationer av fysisk närhet i syfte att möjliggöra distribution av varor och information, potentiellt sett kunna förflyktigas och bli till mer komplexa nätverk av elektroniskt länkande platser vars organisationsstruktur är avsevärt annorlunda än de samtida urbana formerna. Det elektroniska utbytet av data gör stadens rutiner och subrutiner obsoleta i och med att staden, såsom ett fysiskt rum, absorberas av den "komplexa världen som en helhet av elektrisk information". Viktig är här den motsats som McLuhan upprättar mellan det fysiska rummet och dess operationssätt, mellan rumslig materialitet och rummets mer immateriella attribut, eller, med McLuhans ord, mellan "miljö" och "konstform". Termerna hårdvara och mjukvara är användbara för att beskriva denna motsats, i och med att de varit avgörande för att skapa en databehandlingens historia, som en kulturell diskurs under 60-talet, och fått en förnyad relevans för den samtida arkitekturdiskussionen.[3] I sin bok *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America* skiljer Paul Edwards mellan två linjer i databehandlingens historia, där å ena sidan "hårdvara" relateras till "teknologins historia" och dess sociala inverkan där "information är en vara snarare än ett begrepp", och "mjukvara" å andra sidan relateras till en intellektuell historia om "matematik och formell logik", information och symboler, som handlar om "begreppsutveckling".[4] Termerna "hårdvara" och "mjukvara" gav också rubriken till den utställning som konstkritikern Jack Burnham ställde samma på Jewish Museum i New York 1970, *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art.* Utställningen sponsrades av American Motors Corporation och fokuserade på integrationen av digital teknologi i konsten, och den visade ett spektrum av verk som sträckte sig från konceptkonstnärer som Joseph Kosuth till mer vetenskapligt orienterade "Art and Technology"-praktiker, som Nicholas Negropontes Architecture Machine Group från MIT. För

Heman Chong, Walking Long and Hard, vinyl laminates, app. 297mm x 420mm applied to gallery walls, series of 6 (1999–2004), 2004

CIRCLE OF DESPAIR

A CLOCKWISE WALK
AROUND THE THIRD RING
LASTING 6 HOURS

FURTHER AND FURTHER AWAY
FROM EVER BEING WITH HER

BEIJING 2002

TO SEVER ALL TIES

FROM AN ABRUPT QUARREL OUTSIDE
ARS ELECTRONICA CENTER

A STRAIGHT NORTHWARD WALK OF
7 KILOMETRES IN 2 HOURS

TO AN UNNAMED HILL
AT THE EDGE OF LINZ

LINZ 2003

OVER AND OVER AGAIN

FROM MARIANNENPLATZ
TO KASTANIENALLE

A ZIG ZAGGED WALK
IN 4 HOURS

FROM THE WEST TO THE EAST
THINKING TWICE

BERLIN 2004

being revealed, the emperor's archers tie him to a stake and pepper his body with arrows. When describing his first encounter with the St. Sebastian by Guido Reni, in his novel *Kamen No kokuhaku* (Confessions of a Mask 1958), Yukio Mishima writes that the arrows have eaten into the taut youthful body and consume it, producing both supreme agony and ecstasy.

Death as a intimate part of ecstasy is significant in early Christianity and has to this day survived in the French expression 'le petit mort' when describing sexual climax. One of the earliest and most known examples of the martyr St. Sebastian is *The Martyrdom of St. Sebastian* by Hans Memling. St. Sebastian's trousers – *hosen* – are wrenched half way down his hips, the torso has been stripped of its jacket and shirt, and Sebastian is facing death stoically without any particular expression on his face. The arrows penetrate his skin and body with grace. This position of St. Sebastian from 1470 sets the standard and he is without exception pictured with almost no clothes or a simple loincloth, which naturally was not the case in actuality. In fact, the Roman Officer actually survived the arrows and died later after being beaten by sticks and tossed into a cesspit.

Of importance here is the naked flesh as such, but not the nude alone, but what has been *stripped naked*. We are made aware that the flesh is penetrated by arrows, a penetration that not only describes physical pain, as a part of the pain leading up to the coming martyrdom, but also describing something else; it is the arrows of Cupid, and as such represents the artist's gaze and with it also our own. It is possible to regard the penetration of the flesh of St. Sebastian on a religious level, but in a context of a different nature it reveals a certain ambiguity. Arguably the motive has a religious background but the purpose of the painting's execution is quite different.

Even if the invention of the pornographic image is of a slightly later date than Memling's painting, generally considered with the publication of Pietro Arretino's *Sonnetti Lusurios* (1527), *The Martyrdom of St. Sebastian* incorporates three elements all equally important regarding the construction of the pornographic image. The naked flesh obviously needs a few more additional elements to make it pornographic: first of all the nude has to be aware of his/her nudity, *expose* or *perform* it, reflecting upon it, with the help of a mirror for instance; second somebody else in the image has to represent the *gaze*, the explorer of the object's nudity and with this also the impersonation of the penetration that as such objectifies the nudity; and finally the artist/viewer gazing at the scenery, thus making voyeurism inseparable from the pornographic image. Of secondary interest for us here, but worth paying attention to, is that this method of constructing an image as such is by far the most important invention of the Renaissance within the field of fine art.

Memling and his contemporaries used the myth of St. Sebastian in order to fulfil a new purpose, and Mishima's suggestion that the arrows eat and consume the flesh is not only significant to us living in a Post-Freudian era, but probably also a reflection capable of being made in the 15th century. Mishima's fascination points out an emphatic identification with St. Sebastian's solitude, undertaking pain and becoming ostracised, a drama unfolding far from women, staged in a closed military world.

The conclusion of the above suggestions is that a few or many elements incorporated in the interior design altogether form a particular and, to the informed viewer/visitor, a highly valuable and legible pattern. The first function of the artwork, as in the case with St. Sebastian, which on one level describes the pain of a religious nature, is redefined and given a new context and naturally following this also an additional content. When a piece of art, as for instance the bird – an eagle in fact – mentioned in Madame du Deffand's letter to Horace Walpole of 1767, quoted above and to which we will later return, is exposed in a central position, say in a library, it is not only because the possessor of the item is interested in art or birds, it is also a sign so that the informed who enter the house may understand the sexual orientation of the house's master. For everybody else it may pass for what it pretends to be – a copy or an original piece of art, which it obviously was for Madame du Deffand.

Another interesting notation made by Hirschfield is that many same-sex oriented men and women at the turn of the previous century collected images of nudity and famous same-sex oriented personalities, and sometimes even made artefacts out of these photographs – for example a pair of cuff links. Nick-knacks and artefacts, assembled together with higher forms of art, would form the foundation of a bourgeois collection as we know it today. The copies and originals of art and artefacts are for the first time regarded on the same level as snapshots, postcards, clips and other images. The function of an art piece is given a new meaning and is only of any value in playing a part of the collector's highly private narration.People at the turn of the previous century collected at random and with the purpose to decorate their homes and almost as a rule even built and rebuilt their homes in order to house their ever-expanding collections. When doing so these collectors changed the reason and conception of collecting, and ultimately they also changed the architecture and interior design of their time, and by doing so also the development of interior design and architecture in general, and the development of the villa in particular.Hirschfield's short passage on the interior of a same-sex oriented man, or 'Urning' as he sometimes calls them, has proved to be a sufficient and reliable tool when investigating villas throughout three centuries of architecture, spanning from the 18th to the 20th century. That which in Hirschfeld was a description of a particular character has been helpful in this empirical study in revealing the hitherto unseen and sometimes unknown structures and causes of a historical demonstratable change and development. And as it seems in many, if not all, cases, executed inventions made by queer architects or their clients formed a pattern too significant for the developments of architecture and the arts as a whole for these changes to continue to be regarded as changes that have taken place by chance or at random. The question is whether without the particular sexual orientation and experience of these inventors changes within architecture would have taken place at all.

The Genesis

If the origins of the modern villa are intimately connected with the performative self, then its genesis is to be found with the innovation of the English Garden. A source for better understanding of the English Garden, in its turn, is to be found in the commentaries on Homer by Alexander Pope from 1720. In the tradition of Pope, the English Garden consisted of an arrangement of a *picturesque* landscape in a manner resembling a picture or a painting. In Twickenham outside London – then a rural pastoral, today lush suburbia – Pope arranged an obelisk, a temple, urns, and a grotto in his garden. These arrangements were composed as *scenes* and were to be comprehended as *staged* scenery. According to Pope, what connected the scenery with the picturesque was that both are backdrops in front of which action takes place.

The writer Pope found the source for his ideas in *texts*. As with the classical painters, classical literature, Horace, Homer and Ovid, were key sources for Pope while sketching his theses about gardening. What intrigued him were the descriptions of *actions* in the foreground, as well as the background. These verbal images he described as 'picturesque' and in doing so also established this use of the term. In addition, according to Pope, the garden was to be seen in the light of historical painting, and one of the most influential painters of his time was Nicolas Poussain.

Landscape With Man Being Killed by Snake from 1648 resurfaced from obscurity as late as the mid-1940s when bought in Paris by Duncan Grant. But it was not generally acclaimed to be a Poussain until 1964 when Sir Anthony Blunt (one of today's most renowned Poussin experts at the Courtauld Institute of Art), encouraged by one of his students, went to Charleston to have a look at it, recognised it, and had it valued and x-rayed. Not only did all the gentlemen involved to some extent or another share same-sex desire, they were also intrigued and obsessed by the same artist. Worth mentioning, though briefly and without further elaboration for now, Philip Johnson's pavilion 'Glass House' (1949) may very well be interpreted as a showcase for a sole painting – a work by Poussin.

It is possible to remain truthful to the most common explanation of the contents of *Landscape with Man Being Killed by Snake*, also used by National Gallery itself, which emphasises, in the tradition of Pope, the importance of the contrast between the meaning of the actions taking place in the foreground and the idyllic landscape. While it may not fully serve its purpose here, it may be worth the effort to suggest an alternative interpretation of the painting and in doing so provide a key to other works by Poussain. An interpretation that would not only help us to understand Pope's interest, but also William Kent, Duncan Grant, Anthony Blunt and Philip Johnson's.

Few observers have reflected upon the possibility of a general miscomprehension regarding *Landscape With Man Being Killed by Snake*. The painting we see today is generally described according to its title and little to no attention is paid to small but important details. If we for a moment leave the foreground and pay some attention to what is going on in the background we notice some interesting oddities. On the beaches of the lake we recognise groups of bathers, six of them altogether, with one to three swimmers in each group. They are more or less undressed and obviously enjoying themselves. With this in mind we return to the foreground and the running man. An often-used explanation of the fear shown in his facial expression is that he has discovered a man being killed by a snake, and is running away from it. But when looking at the paining it is quite obvious that he isn't running away from the man-snake constellation at all, in fact he isn't even looking at it, but instead at something that is situated exactly where we as viewers are positioned. He is looking at something that we cannot see, something he has seen and recognised as fearful.

Essential here is that we are left unsure of why the running man expresses fear. It is not fear itself being depicted, and not even something horrible or frightful – as would have been the case if the reason for the man's fear was the snake killing a man. Rather, it is the *association* to fear we experience in the eyes of the running man since we are not made aware of the real reason behind it. The beauty of the artificially constructed scenery, with the swimmers, the woman, the running man, the man being killed by a snake, is a backdrop for our own associations. If anything, it is the *absence of reason* that is frightening.

The idea that the arts are not only about representing beauty stretches back to John Locke's 'Essay Concerning Human Understanding' (1688), which treated sensory experience as the source of human knowledge. According to Locke, art should not be judged by qualities such as proportions and form, but according to the mental sensations they conjure in the mind of the viewer. The optimal conclusion of his theory is that the reception of art, literature and architecture relies on an element of *association*. Regarding gardening, the ultimate consequences of 'Essay Concerning Human Understanding' are crucial for its development, and as we will see, this is also true for architecture. In relation to the writings of René Descartes, Locke separated the arts from a function representing any Divine Order of Things, and not even necessarily representing Divine Beauty, but instead posited them as a source of sensations – pleasant, unpleasant, beautiful or horrible as in *Landscape With Man Being Killed by Snake*.

The geometrical Divine order of art as such, including the French Baroque Garden, accordingly lost its function. Yet elements from the baroque garden survived, albeit reinvented. Looking at the plans from 1737 by William Kent for Rousham, Oxfordshire, it is possible to detect elements of both the Monastery Garden and its sibling the French Baroque Garden. Water is still used, albeit not as symmetrical ponds or fountains but as waterfalls, brooks or rivers. Grottos are placed at the end of paths, the air is divided into layers of perspective, and sometimes, and of crucial importance, an unobstructed view is opened up so that one is given the possibility to see the rural landscape beyond the garden – endless as time itself. The Bosque or *bosco* is used not as one component of the garden but as *the main* architectural structure – to create sceneries, rooms and perspectives. The labyrinth of the French Garden is transformed into an essential architectural structure of the English Garden.

An essential function of the English Garden was its role as a venue for festivities after nightfall. In the darkness torches illuminated grottos, vistas, and passages creating dramatic sceneries with sharp contrasts between shadows and flickering, ever-moving light. According to the writing of observers, such as Gustav Mauritz Armfeldt's *Dagbok från Italien och Frankrike* (Diaries from Italy and France 1783-1784), entire gardens were *staged*, including *direction* of the actions of visitors, and visitors *performing* according to a given *dress code*. As such they were performing not only *the sign* of men and women, but also according to the signs of both spectator and performer simultaneously, and in doing so acting as multiple performative personalities. It might be hard to accept that what we may today consider to be *theatrical* was then the *essence*, the foundation of the social rules within high society and court life. According to the French historian and critic Hippolyte A. Taine, the 18th Century was an opera in which life was orchestrated in all its details.

The particular achievements of Kent are possible to understand when considering that Kent was a trained historical painter and, in addition to his garden planning, worked as a stage designer for theatres. These aspects are to be found united in his garden plans. The designs were meant as a backdrop for the visitors in front of which they could *perform* as actors and spectators simultaneously participating in a moving image – *un tableau vivant*. Accordingly, not only was the performance of the guests set in focus, but also the costumes they were wearing. The clothing became of an interest for the general image, the 'picturesque', and as such represented the most intimate architectural element a human being inhabits.

The18th century not only generated new social demands, it also introduced a new style and new rules regarding the *architecture of dressing*. It became fashionable to be depicted sporting riding gear and costume dresses from previous époques alongside the fashions of the day, as seen in the paintings by Sir Joshua Reynolds and others. The focus was no longer to confirm the subject's monolithic identity in society – profession, eventual wealth, power and position – but his or her interchangeable performative functions, and with that a new multitude of social codes, signs and ciphers followed suit. Clothes no longer represented a *core* but instead a variety of functions, behaviours, and desires worn as *surfaces*. The new function may be seen as emerging out of the need for the up and coming bourgeoisie to project an image of nobility, to show off its wealth, as well as the need for the gentry to be seen as sporty or informal, but the catalysts on the cutting edge satisfied quite different needs.

Kent has been described as a 'jolly camp comedian' – a life long bachelor and a part of an influential group of other bachelors – or men who were definitely married but living more or less separated from their wives, as for instance Kent's patron Lord Burlington. For him there was a need to use clothes functioning as an interchangeable surface, and not simply to disguise one's identity, but to stage sceneries where disguise was the norm. Even if there are good reasons to wonder if it really is particularly less common to-

Burnham var *hårdvara* den materiella instantieringen av ett konstverk och *mjukvara* det system och de transaktioner som var verksamma i produktionen av det.

Det tämligen försåtliga utbyte som McLuhan antar mellan miljöprogrammering eller mjukvara, och dess hårdvarumotsvarighet, "konstform", ställer frågan om hur teknologin ändrar konstens egen roll. Premissen att dominerande former av media i ett givet samhälle iscensätter en miljö som är osynlig och bara kan uppfattas via de effekter de har på äldre mediaformer exemplifierades för McLuhan av hur televisionen införlivade filmen och sedan kapslade in den i form av "the late night show", eller hur radion gjorde samma sak med det talade ordet i radioteatern. Detta oundvikliga och hemliga utbyte mellan media ställer också flera frågor vad gäller stabiliteten hos kategorierna *hård* och *mjuk*. Vid vilken punkt omdefinieras "konstformen" av den teknologi som införlivar den? Vid vilken punkt kommer integrationen av ett givet medium eller operationssätt att smälta samman kommers och konst till den grad att de blir oskiljaktiga? Konstens roll muterar då den omdefinieras av nya teknologier. Vissa av dessa frågor tas upp av McLuhan då han hänvisar till popkonstens sammansmältning av konst och kommers: "I vår tid kan vi se att popkonsten består i att ta den yttre miljön och placera den i galleriet, eller inomhus någonstans, och antyda att vi nått den nivå där vi börjat processa miljön själv som en konstform".[5] McLuhan upprätthåller ständigt skillnaden mellan "miljö" och "konstform", även om han inte inser den mutation som sker i "konstformen" genom popkonstens konsumistiska logik.

En radikal omvändning av McLuhans modell där "miljöer" kapslas in som "konstformer" skulle komma att iscensättas exakt ett år senare av en grupp på 10 konstnärer och 30 vetenskapsmän och ingenjörer från Bell Telephone Laboratories, som samarbetade för att skapa en serie performances med titeln *Nine Evenings: ThE.A.T.er and Engineering*. *Nine Evenings* ägde rum på 69th Regiment Armory på Manhattan, mellan 13 och 23 oktober 1966. Som titeln antyder var *Theater and Engineering* ett försök att dra nytta av de latenta performativa kvaliteterna i den elektroniska kommunikationsteknologin inom kulturproduktionen, snarare än inom den kommersiella konsumtionen eller i försvarsindustrins militära applikationer. Koordinatorn för de nio kvällarna var Billy Klüver, en svensk ingenjör som forskade om infraröd laser på Bell Telephone Laboratories under tidigt 60-tal, och som så småningom skulle bli en huvudföreträdare för Art and Technology-rörelsen. Bell Laboratories, som då var ett dotterföretag till AT+T – The American Telephone and Telegraph Company, var det mest framstående amerikanska forskningscentret när det gällde avancerad telekommunikationsteknologi, vilket gjorde det till en lämplig interdisciplinär partner för utvecklingen av interaktiv teknologi.

Nine Evenings var ett av viktigaste intermedia-arrangemangen under 1960-talet, och man använde sig av ljudinstallationer, videoprojektioner, teater, dans och radiosändningar. De fokuserade på användningen av elektroniska kommunikationsteknologier för att skapa länkar mellan samtidiga perceptioner av olika media, inklusive ljus och ljud, för att skapa realtidsförbindelser mellan avlägsna rumsliga platser. De apparater som utvecklades för dessa performances innefattade ett infrarött TV-system och elektroniskt uppkopplade tennisracketar för Robert Rauschenbergs verk *Open Score* – en tennismatch där spelets rörelser påverkade ljuset på arenan där det ägde rum. Varje gång en boll slogs överförde FM-sändare ljudet till högtalare och aktiverade strömbrytare som släckte ned ett av takljusen. Spelet, som slutade i mörker, överfördes till publiken via intern-TV. För John Cages *Variations VII* skapades ett telefonstyrt system för ljuddetektering, som plockade upp ljud utanför the Armory och överförde dem till arenans högtalarsystem.

Det viktigaste och mest kontroversiella exemplet på den interaktiva teknologi som ingenjörerna på Bell Lab utvecklade för detta tillfälle, var ett Theater Electronic Environmental Modulator System, kallat TEEM. TEEM var ett trådlöst systen designat för att samtidigt kunna fjärrstyra flera olika ljudkällor och ljus och rörelser genom radiosignaler, och det utvecklades ursprungligen för en festival med namnet *Visions of the Present*, som skulle ha hållits i Stockholm i september 1966. *Visions of the Present* skulle ha varit ett samarbete på temat "Konst och teknologi" mellan Fylkingen och en grupp konstnärer knutna till Klüver, bland andra John Cage, Öyvind Fahlström, Robert Rauschenberg och Merce Cunningham.
Det faktum att användningen av TEEM-systemet stod i konflikt med den svenska radiolagstiftningen och skulle ha krävt att Kungliga Telegrafstyrelsen utfärdade en licens, gjorde att Klüvers grupp drog sig tillbaka från festivalen beroende på en dispyt med Fylkingen angående systemets möjliga kommersiella tillämpningar och upphovsrätt. Det problem som föranleddes av TEEM:s status som en kommersiell produkt underkastad regleringar från regeringshåll, såväl hos den svenska Telegrafstyrelsens som hos den amerikanska Federal Communications Commission (FCC), återspeglar kanske än mer radikalt oskiljaktigheten mellan konst och kommers än popkonstens ostentativa införande av varor och kommersiell ikonografi i galleriet.

TEEM-systemet, som färdigställdes till Nine Evenings, var tänkt som ett "steg mot att kunna införliva datorn som en del av själva performancen".[6] Alla komponenterna, förstärkare, sändare, mottagare, tondekoders och reläer var bärbara och drevs av batterier så att de snabbt skulle kunna ersättas. Denna "plug-in"-logik, där flera komponenter kunde fungera självständigt eller tillsammans med andra komponenter i systemet, var en föregångare till den samtida digitiala proportionala fjärrstyrningen. E.A.T. fick tillstånd av FCC att använda 15 frekvenser under dessa Nine Evenings, från 13 till 23 oktober. Med Klüvers ord: "Den trådlösa överföringen är kronan på verket – det finns inget liknande på marknaden. Vad vi gör är egentligen att föra in radio i teatern".[7] I *Nine Evenings* återinfördes radioteknologin, ett medium som efterträtt teatern tillbaka in i teatern som ett slags feedback i förhållande till McLuhans teori om den stegvisa inkapslingen av olika former av media. Denna feedback är viktig i och med att den antyder att infiltrationen av media förändrar konstens status. *Nine Evenings* uppfattades emellertid vid denna tid av flertalet kritiker som ett konstnärligt misslyckande.

Det samarbete som ledde till *Nine Evenings* skulle så småningom utvecklas till en mer permanent konstellation av konstnärer och ingenjörer som verkade under namnet *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.). Tillsammans med konstnärerna Robert Rauschenberg och Robert Whitman etablerade Klüver och en annan ingenjör från Bell Lab, Fred Waldhauer, offentligen E.A.T. i november 1966. Det första av deras nyhetsbrev, *Techne: A Projects and Process Paper*, från april 1969, proklamerade att deras uppdrag var att "uppmuntra samarbete mellan konstnärer och ingenjörer, vilket kan tjäna som en revolutionär kraft i gestaltningen av vår teknologiska miljös hårdvara och mjukvara".[8] Termen "miljö" (*environment*), som i 60-talets populärkultur användes för att konnotera en ekologisk förståelse av både naturliga och syntetiska system, åberopades flitigt av både Klüver och McLuhan, även om de hade olika uppfattningar om dess innebörd. McLuhans beskrivning av "miljö" som en förändringsprocess beroende på kommunikationsteknologiers inverkan på boendet och den fysiska omgivningen implicerar ett slags oundviklighet, och att de som påverkas är omedvetna ända tills att den rådande teknologin blir mer synlig när den blivit delvis obsolet.[9] Klüver använder å andra sidan begreppet "miljö" med avseende på mänsklig interaktion med teknologin, eller vad som kunde kallas programmering, i syfte att producera speciella effekter.[10] Han förefaller ha strävat efter att skapa ett konstnärligt och teknologiskt klimat där feedbackmekanismer kunde utvecklas till att aktivt omskapa teknologins inverkan.

Ett viktigt steg mot att smälta samman de två begreppen om miljö i ett arkitektoniskt sammanhang togs i E.A.T:s konstnärliga programmering och formgivning av Pepsi colapaviljongen på världsutställningen i Osaka 1970. Paviljongen är ett tidigt och viktigt exempel på forskning om integrationen av en elektronisk, programmerbar miljö i en struktur för boende. I december 1968 fick E.A.T i uppdrag av PepsiCo International att medverka i formgivningen av paviljongen under temat "Värld utan gränser: rytmens och handlingens era". Till skillnad från andra paviljonger på Expo 70 – varav många hade tidens teknologiska innovationer som tema, och visade upp de senaste utvecklingarna inom vetenskaplig forskning och teknologi som en serie enskilda föremål – skapades Pepsi-paviljongen som en teknologiskt performativ arkitektur, eller vad E.A.T. refererade till en "en levande och responsiv miljö".[11] Ett exempel på den motsatta inställningen till integration av teknologi kunde vara den amerikanska paviljongen samma år, som bland annat visade delar av LACMA:s (The Los Angeles County Museum of Art) program *Art and Technology*, med verk av bland andra Andy Warhol, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg och Robert Whitman på nedervåningen, och i huvudavdelningen gav en framskjuten plats åt Apollo 11 och månlandningen. Den amerikanska paviljongen var en högteknologisk pneumatisk struktur designad av arkitekterna Davis, Brody, Chermayoff, Geismar och de Harak, men den teknologiska innovationen var begränsad till byggnadens skal, som trots sin sofistikerade karaktär likväl inhyste LACMA:s projekt om Konst och teknologi i en konventionell utställningsform. Rauschenbergs interaktiva *Mud Muse* och Robert Whitmans optiska installation, vilka till viss del krävde besökarnas medverkan, befann i LACMA:s avdelnig. Men trots det interaktiva innehållet i dessa individuella verk, var utställningsarrangörernas attityd i den amerikanska paviljongen mycket mer konventionell och man visade individuella verk som autonoma entiteter, jämfört med E.A.T:s strävan efter integration, där flera sensoriska aspekter av miljön synkroniserades i realtid för att bidra till en mer övergripande verkan.

Klüvers insisterande på att skapa en integrerad miljö framgår av de första planeringsdokumenten som skisserades vid projektets början. I ett brev till de konstnärer som inbjudits av E.A.T. för att medverka i paviljongen underströk Klüver att det gällde en "kristallisering och integration" av de enskilda projekten, och han ville undvika "konstnärliga interferenser".[12] Idén var att fem konstnärer skulle producera lika många preliminära planer för paviljongen. Dessa skulle sedan cirkulera bland gruppens medlemmar och utvecklas till en sammansatt plan som förde samman de individuella idéerna till en mer utvecklad helhet. E.A.T. förefaller ha tänkt Pepsi-paviljongen som ett gränssnitt mellan hårdvara och mjukvara. I en intervju från 1969 går Klüver så långt som att säga: "Under 1800-talet hade världsutställningarna till syfte att […] visa på de nya teknologiska utvecklingarna, och detta var det enda sätt som folk kunde få syn på dem […] Under 1800-talet kom folk för att titta på hårdvaran, och detta var utställningens syfte. Under 1900-talet handlar det om relationen mellan människor och hårdvara. Idag finns det en interaktion med hårdvaran. Vi har också motsatsen, det vill säga att hårdvaran förändras med människan, och hon interagerar med hårdvaran – det finns design, det finns kläder, och vi vet att 2000-talets världsutställningar kommer att visa människor".[13] Frasen "hårdvaran förändras med människan" är avslöjande, i det att E.A.T.:s begrepp om "miljö" förefaller införliva en grad av feedback som McLuhan inte gjorde i sina diskussioner om "miljöer". Interaktionen mellan människa och hårdvara tog i Osaka form av "live-programmering" som skulle involvera besökarna i paviljongen och få dem att förändra sin lokala omgivning. E.A.T. försökte skapa denna påverkbara miljö genom att förstärka paviljongens fysiska struktur med lager av dynamiska media eller mjukvara.

Vid den tid då E.A.T. fick uppdraget av Pepsi att arbeta på projektet hade paviljongens grundläggande hårdvara, en ståltubsstruktur, 120 fot i diameter, i form av en geodesisk dom, redan designats av Tadashi Doi hos Takenaka Komuten Co, den japanska firma som kontrakterats av PepsiCo International för att göra arkitekturen. Strukturen inkluderade en tubformad entréramp på den lägre nivån, och var helt klädd med PVC-paneler. Från det underjordiska "musselrummet" skulle besökarna komma upp till huvudplanet och det centrala utställningens i paviljongen. På huvudplanet fanns en spegel i form av ett halvklot, en "silverkant" på paviljongens strukturella skal. Den polyesterfilm som användes för att framställa denna stora reflekterande yta behöll sin halvklotsform genom vakuumtryck istället för att blåsas upp, och den alstrade myriader av spegelbilder av varje person som gick genom rummet. Dessa bilder innefattade de så kallade "realbilderna", en tredimensionell inverterad bild som suspenderats i rummet direkt framför spegeln, den "virtuella bilden", en tvådimensionell reflektion som "centrerats optiskt i rummet bakom spegelns yta", och i vissa fall också den virtuella reflektionen av verkliga bilden.[14] Denna optiska apparatur var en viktig beståndsdel i utställningen och den polemik den framställde. Inga föremål eller teknologiska ikoner visades upp. Speglarna skulle bara skapa ett slags feedback av de händelser som ägde rum inuti utställningen.

Den sekundära hårdvaran i paviljongen, och som fick den att fungera som en programmerad miljö, bestod av flera konsoler och hålkortssystem som kontrollerade ljus- och ljudeffekter. Dessutom tillkom en varierad palett av golvytor av grus, gummi och glas, som utgjorde den enda övriga materiella extensionen av interiören.

Den primära mjukvaruaspekten i paviljongen tog form av ett artificiellt dimmoln som kunde tempereras i förhållande till det lokala vädret. Detta dimsystem, som designats av konstnären Fujiko Nakaya i samarbete med fysikern Thomas Mee, fungerade genom att ungefär 2500 pumpstyrda sprutmunstycken sprayade vatten ut i atmosfären. Dimman avgavs bokstavligen av paviljongens yta genom rörledningar för munstyckena, fastsatta vid kanterna på PVC-panelerna. Dimsystemet kunde alstra ett 6 tum tjockt och 150 tum brett lågt svävande moln i paviljongen. Flera gånger bad paviljongens grannar att de som skötte den skulle minska på vattnet, eftersom sikten blev för dålig för att arbeta. Den miljö som iscensattes av E.A.T. gick långt bortom att skapa lokala konstnärliga effekter, och den påverkade hela utställningens infrastruktur.

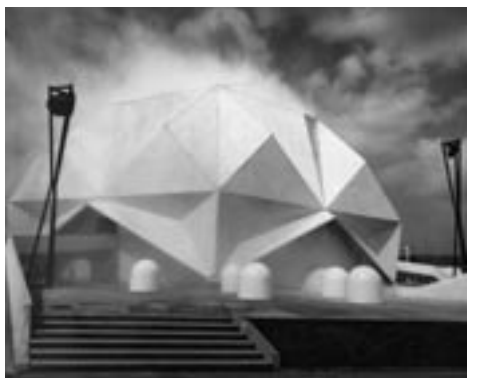
Den mest radikala aspekten av paviljongens anpassningsbara miljökvalitet var kanske E.A.T.:s idé om "live-programmering", i vilken de mer tillfälliga attributen i projektet, mjukvaran, kunde ändras genom mänsklig interaktion. Syftet med "live-programmering" var enligt Klüver att "göra individen […] medveten om sitt eget ansvar för sina egna upplevelser".[15]

Denna "levande påverkbara miljö" som skapades på paviljongen gjorde det möjligt för besökarna att ta hantera sin omedelbara omgivning genom realtidsprogrammering av installerade element och effekter. Dessa program, av vilka flera aldrig förverkligades, inkluderade David Tudors ljudinstallationer där besökarna kunde genomsöka interiören för att finna ambienta ljud som sändes ut via genomskinliga bärbara sändare i plast. Robert Breer designade en serie *Floats,* motoriserade föremål som rörde sig långsamt och förändrade riktning när besökarna närmade sig dem, och förvandlade den öppna platsen utanför till en aktiverad spelkonsol.

En i serien av förslag till "live-programmering" som E.A.T. skisserade, men som aldrig förverkligades på grund av konflikter mellan E.A.T. och Pepsi strax efter öppningen, var ljudloopar placerade under olika golvsegment, som skulle överföras till personliga handsets och sända nyheter från hela världen på olika språk.[16] Detta projekt utgör en tidig föregångare till dagens personliga kommunikationssystem. Ett annat förslag vara att invånarna i Osaka skulle kunna ringa direkt till paviljongen via 16 ingående linjer, och samtalen skulle samtidigt sändas ut via det interna högtalarsystemet bestående av ett rombformat rutnät av 43 högtalare som omger strukturen. De som ringde in skulle ombes att recitera poesi eller sjunga. Denna "live-programmering" är anmärkningsvärd för att den är en kommentar

From left
Main entrance to Expo '70 with the Pepsi-pavilion in the background.
David Tudor and Ritty Burch preparing tapes
Pepsi Pavilion Plaza, in the foreground Robert Breers *Rider Floats*.

All images from the book *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, produced in connection with the exhibition with the same name at Norrköpings Konstmuseum, September 12th – November 7th, 2004. Images courtesy of Norrtälje Konstmuseum



day, a marriage in the 1700s was in a wider sense regarded as an economical, judicial and moral contract, giving both parties (in the best cases) freedom to explore their respective (sexual) preferences. In parity with the *trompe-l'oeil* aspects of the garden design with its miniature ruins, rivers, temples, etc., the *trompe-l'oeil self* made its entrance as a highly artificial and constructed surface.

This artificial self not only acted in general terms in society, as a surface its function played a crucial part in the architecture of the garden. Without the visitors/actors/viewers, and their multifaceted performance, the architecture of the garden would not have made any sense. The innovative English Garden was designed for the *performative self* of the 18th century. For William Kent, its purpose was to supply a venue where the performative self could sprout, bud and flourish, which accordingly it did. As mentioned, in Kent's plan for Rousham, symmetry had been altered by asymmetry, control and centralisation altered by diversity and organised centrifugation.

In fact the axis still exists but is no longer of any dominance. The meandering river Cherwell accentuates the gardens irregular shape and gives it one distinct border. The former sharpness of the garden is softened by Kent with meandering labyrinth-like paths, brooks, and short vistas, where both foreground and background are emphasised to intensify the perspective. In fact, no perspective gives a clear view of either the entire park or the house. Trees and shrubs are used to force either a blurred vision or an irregular view, and as a result even the manor *appears* to be irregular, even if it is not.If the axis represented central control, hierarchal attention, and autocracy, then the political and social reason to asymmetry was to avoid focus, to avoid centricity, to avoid full visual control and instead deliberately encourage diversity, small parties, seclusions, and a multitude of possibilities to explore a garden and its visitors in an informal and more democratic way. This development was orchestrated by what we today would refer to as *queer* architects, designers and/or their clients, for obvious social and political reasons. Once asymmetrical a garden was no longer an extension of a symmetrical interior of a house, and a viewer either approached or gazed at the house from an angle rather than an axis, there was no longer any aesthetic reason for the architecture of the exterior or the interior to remain symmetrical.

Jan Hietala is an artist, works and lives in London. Holder of a grant for research and development conducted at The Royal University College of Fine Arts, School of Architecture, Stockholm

Soft- and Hardwares: E.A.T.'s Environmental Feedback

By Marcelyn Gow

In a 1965 lecture which would later be retitled in its published form as *The Invisible Environment: the Future of an Erosion*, Marshall McLuhan provocatively reflected that,

"With satellite and electronic antennae as probes, the planet ceases in a way to be the human environment and becomes an old nose-cone satellite itself – a probe into space, creating new space and environments for the planet. If the planet itself has thus become the content of a new space created by its satellites, and its electronic extensions, if the planet has become the content and not the environment, then we can confidently expect to see the next few decades devoted to turning the planet into an art form…I think the computer is admirably suited to the artistic programming of such an environment, of taking over the task of programming the environment itself as a work of art." [1]

McLuhan's prognosis, delivered at the *Vision 65: New Challenges for Human Communication* conference, points out the paradoxical relationship he observed between the emergence of new digital and communications technologies in the early sixties and their impact on the environment whereby, in some instances these new technologies and media encapsulate their semi-obsolete predecessors, turning them into "art forms".[2] Contemporary forms of media, he posits, are camouflaged by the fact that they are pervasive, ambient, and act as a kind of *operating system* for daily existence. According to this tendency the organization of habitable space as an agglomeration whose density is conditioned by relationships of physical proximity to enable the distribution of goods and information, could potentially evaporate into a more complex network of electronically linked sites whose organizational characteristics may differ significantly from those of contemporary urban forms. The electronic exchange of data pushes routines and subroutines of the city into obsolescence as it, as a physical space, becomes absorbed into the "complex integral world of electric information". Significant here is the dichotomy posed between a physical space and its operating procedures, between spatial materiality and more immaterial attributes of a space, or, in McLuhan's formulation, between "environment" and "art form". The terms *hardware* and *software* are useful to describe this dichotomy as they have been instrumental in shaping both a history of computation, a cultural discourse in the 1960's, and have a renewed relevance for the current architectural discussion.[3] Paul Edwards, in his book *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America* distinguishes between two trajectories in the history of computation, on the one hand "hardware" is related to "the history of technology" and its social impacts in which "information is a commodity rather than a concept" and "software" is related to an intellectual history of "mathematics and formal logic", information and symbols, which deals with the "evolution of concepts".[4] The terms "hardware" and "software" also provided the rubric under which art critic Jack Burnham, curated his exhibition *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* at the Jewish Museum in New York in 1970. The show was sponsored by the American Motors Corporation and concentrated on the integration of digital technology into art, including work ranging from Conceptual artists such as Joseph Kosuth to more scientifically geared Art and Technology practices like Nicholas Negroponte's Architecture Machine Group from MIT. For Burnham *hardware* was the material instantiation of an artwork and *software* the systems and transactions which operated in the production of an artwork.

The rather insidious exchange McLuhan posits between environmental programming or *software* and its *hardware* correlate of the "art form" raises the question of how technology alters the role of art itself. The premise that prevalent forms of media in a given society stage an environment which is invisible and can only be apprehended by the effects they have on older forms of media was exemplified for McLuhan by the television's usurpation of the movie and its subsequent encapsulation in the form of the late show on television or the radio's usurpation of the spoken word as radio theater. This inevitable and covert exchange between media raises several questions suggesting the mutability of the *hard* and *soft* categories categories. At what point is the "art form" actively redefined by the very technology through which it is usurped? At what point does the integration of a particular medium or operating procedure conflate commerce and art to an extent whereby these roles are inseparable? The role of art mutates as new technologies redefine it. Some of these questions are taken up by McLuhan in the same lecture when he makes the following reference to Pop Art's conflation of art and commerce, "In our time we can see that Pop Art consists in taking the outer environment and putting it in the art gallery, or indoors somewhere, suggesting that we have reached the stage where we have begun to process the environment itself as an art form."[5] McLuhan consistently upholds the separation between "environment" and "art form" although he fails to acknowledge the mutation performed on the job of the "art form" by Pop's consumerist logics.

A radical reversal of McLuhan's model whereby "environments" are encapsulated as "art forms," would be staged exactly one year later by a group of 10 artists and 30 scientists and engineers from Bell Telephone Laboratories who collaborated to produce a series of performances entitled *Nine Evenings: Theater and Engineering*. *Nine Evenings* was held at the 69th Regiment Armory in Manhattan from October 13-23, 1966. As the title suggested, *Theater and Engineering* was an attempt to harness the latent performative qualities of electronic communications technology in the interest of cultural production rather than in the interest of commercial consumption or defense oriented military applications. The executive coordinator of Nine Evenings was Billy Klüver, a Swedish engineer who was researching infrared lasers at Bell Telephone Laboratories throughout the early sixties and who would subsequently become a primary representative of the Art and Technology movement. Bell Laboratories, then a subsidiary of AT+T – The American Telephone and Telegraph Company, was the most prominent American research facility in the field of advanced telecommunications technology, making it an appropriate interdisciplinary partner the development of interactive technology.

Nine Evenings was one of the major intermedia events of the 1960's incorporating sound installation, video projection, theater, dance, and radio transmission. It focused on using electronic communications technology to create linkages between simultaneous sensory perception of various media including audio and light and to establish real-time connections between remote spatial locations. The devices developed for these performances included an infrared television system and electronically wired tennis rackets for Robert Rauschenberg's *Open Score* piece – a tennis match in which the game's movements impacted the lighting of the arena in which it was played. Every time a tennis ball was struck FM transmitters conveyed the sound to loudspeakers and activated switches that extinguished one of the overhead lights. The game, which ended in darkness, was relayed to the audience via closed-circuit television. For John Cage's *Variations VII* an environmental telephone-controlled sound detection system was developed to pick up sounds from outside of the Armory and import them to the arena's loudspeakers.

The most important and incidentally the most controversial piece of interactive technology developed by the Bell Labs engineers for the event, was the Theater Electronic Environmental Modulator System referred to by the acronym TEEM. TEEM, a wireless system designed to simultaneously remote control multiple sound sources, lights and the movements of objects via radio signals, was originally developed for a festival entitled *Visions of the Present*, to be held in Stockholm in September of 1966. *Visions of the Present* was to have been a collaborative endeavor on the theme "Art and Technology" between Fylkingen, a Swedish organization promoting "new music and intermedia art" and a group of artists associated with Klüver at the time including John Cage, Öyvind Fahlström, Robert Rauschenberg, and Merce Cunningham.

Notably, the fact that transmission of the TEEM system conflicted Swedish radio legislation and would have required the Swedish Royal Telegraph Service to issue a license, led Klüver's group to withdraw from the festival due to a dispute with Fylkingen over potential commercial applications and property rights to the system. The conundrum brought about by TEEM's status in the eyes of both the Swedish Royal Telegraph Service and the American Federal Communications Commission (FCC) as a commercial communications device and one that is subject to governmental regulations reflects, perhaps far more radically than Pop Art's blatant insertion of consumer goods and iconography into the gallery, on the inseparable aspects of art and commerce.

The TEEM system, eventually engineered to completion for the Nine Evenings performances, was conceived of as a "step toward the possibility when the computer could be part of an actual performance."[6] Each of the components including amps, transmitters, receivers, tone decoders, tone encoders, and relays were portable and battery-powered to enable their quick replacement. This plug-in logic, whereby several components could work autonomously or with other components in the system was a precursor to contemporary digital proportional control. EAT was granted the use of 15 frequencies by the FCC for the duration of the Nine Evenings event from the 13'th to the 23'rd of October. In Klüver's words, "the wireless is like the crown of the whole thing – there's nothing like it that exists on the market. Actually what we're doing is putting radio in the theater."[7] In *Nine Evenings,* radio technology, a medium which superseded the theater, is inserted back into the theater performing a kind of *feedback* in respect to McLuhan's theory of the sequential encapsulation of various forms of media. This feedback is significant in that it suggests that the infiltration of media changes the status of art. The *Nine Evenings* event was incidentally hailed by the majority of cultural critics at the time as an artistic failure.

The collaborative efforts that spawned *Nine Evenings* would subsequently evolve into a more permanent constellation of artists and engineers who operated under the name *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.). Klüver and another Bell Labs engineer Fred Waldhauer, along with the artists Robert Rauschenberg and Robert Whitman officially established the E.A.T. organization in November of 1966. The first issue of their newsletter, *Techne: A Projects and Process Paper,* from April 1969 heralded their mission of "encourag[ing] the artist-engineer collaboration to fulfill its potential as a revolutionary force in shaping the hardware and software of our technological environment."[8] The term "environment," used in the context of popular culture of the 1960's to connote an ecological understanding of both natural and synthetic systems, was frequently invoked by both Klüver and McLuhan although each had a different perspective on its implications. McLuhan's description of "environment" as a process of change which occurs due to the ambient impact of communications technology on human habitation and the physical surroundings implies a chain of inevitability and a lack of awareness on behalf of those affected until the prevailing technology becomes more evident in its semi-obsolescence.[9] Klüver on the other hand, invokes the concept of the "environment" in relation to human interaction with technology or what could be called programming, in order to produce specific effects.[10] He appears to have been striving to create an artistic and technological climate in which feedback mechanisms could be developed to actively reshape the effects of technology.

A significant step toward merging these concepts of environment in an architectural context was achieved in E.A.T.'s artistic programming and design of the Pepsicola Pavilion at the Osaka World Expo in 1970. The Pavilion is an early and important example of research on the integration of an electronic, programmable environment into a habitable structure. In December of 1968 E.A.T. was commissioned by Pepsico International to co-design the Pepsi-Cola pavilion for the Expo under the theme, "World Without boundary: Era of Rhythm and Action". In contrast to other pavilions at Expo 70 – many of which took technological innovations of the time as their theme, showcasing the latest advancements in scientific research and technology as a series of discrete exhibits – the Pepsi pavilion was conceived of as tech-

till en annan av McLuhans spekulationer i hans *The Future of an Erosion,* att "stadens framtid kan vara till stor del lik världsutställningens – en plats där man visar upp ny teknologi snarare än en plats för att bo och arbeta".[17] E.A.T.:s förslag till att kanalisera händelser i staden från ett rumsligt utspritt nätverk i Osaka in i utställningsrummet skulle ha presenterat aspekter av staden själv som utställningens innehåll – vilket återigen på ett McLuhanskt sätt innebär att processa miljön som en konstform, eller snarare och mer provokativt, att spekulera om staden som något som muterat genom själva den teknologi genom vilken den opererar.[18]

E.A.T.:s innovation i Osaka gick långt bortom att bara närma sig en påverkbar arkitektur, vars form och operationer skulle kunna förändras – materiellt sett genom dimhöljet som bildade ett mikroklimat runt byggnaden, men också i termer av strukturens interna "programmering". De introducerade inte bara sätt att tänka kring fysisk påverkbarhet, utan också kring en förstärkt materialitet, med hjälp av elektronisk kommunikationsutrustning. Mjukvaruaspekten av E.A.T.:s större kulturella projekt har förblivit relativt obeaktat i den konsthistoriska kontexten, men den innebär en mer radikal förändring av miljön än den som sker genom att man inför kommersiella produkter eller ikonografi i galleriet. E.A.T.:s mest betydelsefulla bidrag var kanske att teknologin själv tilläts, om så bara för ett ögonblick, föregripa den komplexa platsen hos McLuhans framtida erosion.

Marcelyn Gow är arkitekt, medlem i gruppen SERVO, och undervisar vid UCLA och ETH i Zürich.

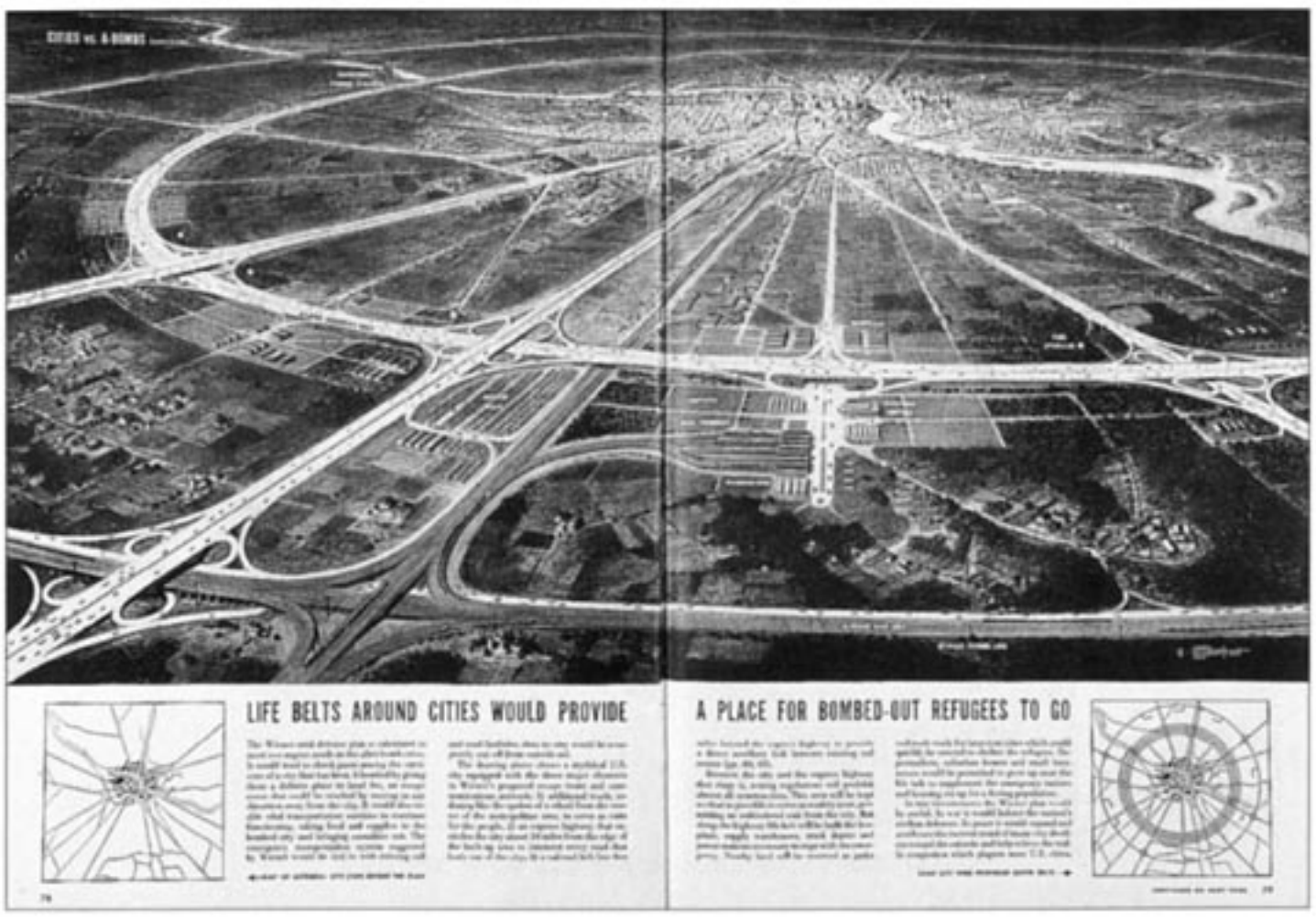
Noter

1. McLuhan, Marshall, "The Invisible Environment: The Future of an Erosion", *Perspecta 11*: *The Yale Journal of Architecture*, (New Haven: Yale University, 1967): 165, en redigerad version av en föreläsning med titeln "Technology and Environment" från konferensen *Vision 65*, "New Challenges for Human Communication" vid Southern Illinois University i oktober 1965.
2. Ibid. Framför allt referensen "all ny teknologi skapar en miljö som översätter gammal eller tidigare teknologi till en konstform, eller till något som man tydligt lägger märke till (164), eller "varje ny teknologi skapar en ny miljö på samma som bilen eller järnvägen gjorde, och radion och flyget gör idag – alla nya teknologier förändrar hela den mänskliga miljön och innesluter och inkluderar de gamla miljöerna. De förvandlar dessa gamla miljöer till 'konstformer'". (166)
3. Integrationen av elektroniska och digitala media i populärkulturen var tema för flera utställningar, som Burnhams *Software*, Jasia Reichardts *Cybernetic Serendipity* vid ICA i London 1968, eller Kynaston McShines *Information* på MOMA 1970, och hade uppenbara förgreningar inom konstobjektets status inom konstnärliga praktiker som tedde sig delvis annorlunda i popkonsten, konceptkonsten, och Art and Technology.
4. Edwards, Paul, *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, x-xii.
5. McLuhan, "Invisible Environment",165.
6. Anteckningar om *Nine Evenings*, i *Art and Technology records*, Getty Research Institute, box 3, folder 3.15. [hädanefter: E.A.T. GRI]
7. Klüver, Billy, "ThE.A.T.er and Engineering: An Experiment, Notes by an Engineer" in *Artforum*, Vol. 5, Feb 1967: 31-34
8. E.A.T., *Techne: A Projects and Process Paper*, Vol.1, Nr. 1, New York, April 14, 1969, 1.
9. McLuhan, "Invisible Environment": "Tidigare var miljön osynlig vad gäller dess inverkan på oss. Miljöer är inte bara behållare, utan processer som helt förändrar innehållet. Nya media är nya miljöer. Därför är medierna budskapet" (165).
10. "Pepsi-paviljongen utvecklades ur ett mångfacetterat samarbete som involverade många personer, och live-programmering är en utvidgning av detta samarbete till projektets mjukvarufas. Detta samarbete utnyttjar den nya teknologin för att skapa en levande, påverkbar mänsklig miljö baserad på tron på en positiv relation mellan individen och teknologin, och på de stora möjligheter för individen som kommer ur deras interaktion. Det pekar mot en framtida teknologi som inte kommer att erbjuda upprepning och uniformitet, utan val och mångfald, med möjligheter för personligt utforskande, uttryck och deltagande. Pepsi-paviljongen förkroppsligar den grundläggande idén i Expo 70, i dess hyllning till människorna själva – deras aktiviteter, vad de åstadkommer och vad de hoppas på." Från ett dokument daterat 6.10 1969, med titeln "Live Programming in the Pepsi Pavilion". E.A.T. GRI, box 49, folder 49.1
11. För en fullständig beskrivning av projektet, se Klüver, Billy, J. Martin och B. Rose, red. *Pavilion: Experiments in Art and Technology*, New York: E.P. Dutton, 1972.
12. I ett brev till de konstnärer som valts till Pepsi-projektet bad Klüver dem att "skapa en miljö som är ett samarbete och gör bruk av varje individuell konstnärs förmåga. Syftet är inte att skapa en gallerilik miljö där varje bidrag skiljs från det andra, utan att skapa en integration av idéer så att de bildar en övergripande miljö. Integration i denna bemärkelse betyder inte att den enskilde konstnärens identitet går förlorad eller att de överlagras så att en konstnärlig interferens skapas, vilket man ofta ser i överfyllda museer. Det måste vara en entydig, klar och enkel idé om vad saker runt om en är." E.A.T. GRI, box 48, folder 48.2.
13. Från transkriptionen av en intervju i *Ueno Reporter*, Osaka, 27 juni 1969, E.A.T. GRI, box 43, folder 43.35.
14. För en mer detaljerad beskrivning av denna effekt, se Klüver, *Pavilion* and Tomkins, Calvin, *The Scene: Reports on Post-Modern Art*, pp.94-117.
15. Från ett förslag av E.A.T. till Pepsis presskonferens, daterat 20 augusti 1969. E.A.T. GRI, box 48, folder 48.2.
16. E.A.T:s kontrakt för att sköta paviljongen avslutades av Pepsi i ett brev daterat 20 april 1970, och berodde på bråk angående budget och ideologiska dispyter om programmering en i paviljongen. Pepsi hade tänkt sig en programmering med populär framtoning, där kända artister och musiker skulle använda paviljongen för sina framträdanden, snarare än E.A.T:s mer experimentella attityd. E.A.T. GRI, box 48, folder 48.2.
17. McLuhan, "Invisible Environment", 167.
18. Klüvers idéer om stadens framtid antyds i en intervju från 1967 i Bell Telephone Magazine: "Både konsten och teknologin kan reflektera över frågor som 'hur ska nästa massmedium se ut? Megalopolis kommer, men hur kommer den att se ut?" Jag tror att den huvudsakliga influensen som konst och teknologi tillsammans utövar kommer att gälla miljön".*Reporter: Bell Telephone Magazine*, "Art and Science: Two Worlds Merge", nov/dec 1967: 12

Företagsrummets genealogier

Av Sven-Olov Wallenstein

I en av de centrala passagerna i det andra bandet av Manfredo Tafuris och Francesco Dal Cos *L'architettura moderna*, kommenterar de hur Mies van der Rohes Segram Building dragits tillbaka från gatan i syfte att skapa ett visst tomrum i den urbana väven: "Objektet är fullkomligt absolut", skriver de, och "detta maximum av formell struktur motsvaras av den maximala frånvaron av bilder"; men i ett andra steg "projiceras detta frånvarons språk på ett ytterligare 'tomrum' som speglar det första och försätter det i resonans", nämligen det lilla torg som skiljer skyskrapan från Park Avenue. "Torget är en omvändning av skyskrapans betydelse: två tomrum som svarar på varandra och talar intighetens språk, det tystnadens språk som – med en paradox värdig Kafka – attackerar storstadens buller". Som en "tvåfaldigt frånvarande struktur" håller sig byggnaden på avstånd från staden samtidigt som den är helt utsatt för den i en akt av "avsägelse" som förvandlar tomrummet som symbolisk form till "sin egen fantom". Mot denna heroiska tystnad ställer författarna tillämpningen av detta formspråk i exempelvis the Chase Manhattan Building eller Union Carbide Building, och i hela den snabbt växande serie av företagsskyskrapor som producerades efter de nya zoneringslagarna antogs 1961. Med stöd i ett berömt citat från Marx, avslutar de genom



Above: Norbert Wiener, Karl Deutsch, and Giorgio de Santillana, "life belts". From "How U.S. Cities Can Prepare for Atomic War," Life, 18 December 1950, 78–79

Next page: Photo sequence of Titan 1 rising from silo into firing position

nologically performative architecture or what E.A.T. referred to as "a living responsive environment."[11] One example of a contrasting approach to integrating technology into the Expo architecture was to be found in the US pavilion that year which incidentally included a section on The Los Angeles County Museum of Art's (LACMA) *Art and Technology* program with pieces by, among others, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg and Robert Whitman on the lower level as well as a more prominent display on the Apollo 11 moonlanding on the pavilion's main floor. The US pavilion was a high-tech pneumatic structure designed by the architects Davis, Brody, Chermayoff, Geismar and de Harak, but its technological innovation was limited to the building envelope which despite its sophistication housed the LACMA *Art and Technology* projects in a standard exhibition format. Rauschenberg's interactive *Mud Muse* and Robert Whitman's optical installation which, to some degree, required visitor interaction were among the projects shown in the LACMA section. Despite the interactive content of these individual pieces, the curatorial approach to the US pavilion was far more conventional, showcasing individual pieces as autonomous entities, compared with E.A.T.'s highly integrated endeavor in which several sensory aspects of the environment were synchronized in real time to contribute to a more encompassing set of effects.

Klüver's insistence on creating an integrated environment is evident from the initial planning documents outlined at the projects inception. In a letter to the artists invited by E.A.T. to collaborate on the Pepsi pavilion Klüver emphasized a "crystallization and integration" of the individual projects and wanted to avoid "artistic interference."[12] The concept was that five artists would generate five preliminary plans for the pavilion. These in turn would be circulated among the group to develop a composite set of plans ensuring a synthesis of the individual concepts into a more refined whole. EAT seems to have conceived of the Pepsi pavilion as an interface between hardware and software. Klüver, in a 1969 interview goes so far as to say, "During the 19'th century the worlds fair had its purpose to … demonstrate the new developments in technology, and this was the only way people at the time could see the developments in technology… in the 19'th century people came to look at hardware, that was the purpose of the fair. In the 20'th century it is the relationship between people and hardware. Today you have the interaction with hardware. You also have the opposite, that is, hardware changes according to the human being and the human being is interacting with the hardware – you have design, you have clothes, and we know that in the future expo of the 21'st century it will be people."[13] The phrase "hardware changes according to the human being" is revealing in that EAT's concept of "environment" appears to incorporate a degree of *feedback* that McLuhan did not account for in his discussion of "environments". The interaction in Osaka between hardware and the human being took the form of "Live Programming" which was to involve visitors to the pavilion in developing their local environment at the Expo. E.A.T. attempted to create thi s responsive environment through augmenting the pavilion's physical structure with a series of dynamic layers of media or *software*.

By the time E.A.T. was commissioned by Pepsi to work on the project, the primary *hardware* of the pavilion, a 120 foot diameter steel tube structure in the form of a geodesic dome, had already been designed by Tadashi Doi of the Takenaka Komuten Co., the Japanese firm contracted by Pepsico International for the architectural design. The structure, which included a tube shaped entrance ramp to a lower level, was entirely clad with polyvinyl chloride panels. From the subterranean "clam room" visitors would ascend to the main level and primary exhibition space of the pavilion. The pavilion's main level featured a hemispherical mirror, a "silver lining" for the pavilion's structural shell. The Melinex material used to fabricate this vast reflective surface held its hemispherical form under vacuum pressure as opposed to inflation and generated myriad reflections from each person who moved through the interior. These images included the so-called "real-image", a three dimensional, inverted image suspended in the space directly in front of the mirror, the "virtual image", a two-dimensional reflection "optically centered in the space behind the mirror's surface" and in some cases the virtual reflection of the real image[14]. This optical apparatus was a central component to the exhibition and its polemic. No objects or technological icons were displayed. The mirror would only act to produce a kind of *feedback* from the events that transpired within it.

The pavilion's secondary *hardware* and what enabled it to act as programmed environment, was comprised of numerous control consoles and punch card systems for controlling light and sound effects. In addition to this array, a varied palette of floor surfaces like gravel, rubber, and glass provided essentially the only other material augmentation of the interior.

The primary *software* aspect of the pavilion was realized in the form of an artificial stratus cloud that could be tempered in response to local weather conditions. The fog system, designed by the artist Fujiko Nakaya in collaboration with the physicist Thomas Mee, relied on dispersing atomized water, produced by approximately 2,520 pump-controlled jet-spray nozzles, into the atmosphere. The fog was literally emitted from the exterior surfaces of the pavilion structure through conduits for the nozzles which were strung along the ridges in the PVC panels. The fog system had the capacity to generate a 6' thick, 150' diameter area of low hanging cloud around the pavilion. On numerous occasions operators at the pavilion were asked by neighboring pavilions to decrease the water output as there was not enough visibility to conduct business. The environment staged by E.A.T. at the pavilion remarkably extended beyond the production of local artistic effects and had a regional impact on infrastructural operations at the Expo.

Perhaps the most radical aspect of the pavilion's malleable environmental quality was E.A.T.'s concept of "live programming," whereby the more ephemeral attributes, the *software*, of the project could be altered by human interaction. The aim of "live programming," according to Klüver, was to make "the individual…aware of his own responsibility for his own experiences."[15]

The "living responsive environment" staged at the pavilion enabled visitors to engage with their immediate surroundings through real time programming of installed elements and effects. These programs, a number of which were left unrealized, included David Tudor's sound installations whereby visitors could mine the interior of the pavilion for ambient sounds emitted through clear plastic hand-held transmitters. Robert Breer designed a series of *Floats*, slowly moving motorized objects that would change direction as visitors approached them, turning the exterior plaza to into an activated game console.

One of a series of "live programming" proposals outlined by E.A.T. that was never realized due to the collapse of relations between E.A.T. and Pepsi shortly after the Expo opening, was for the audio-fed loops located under various floor sections which transmitted to a series of personal handsets to be used to broadcast news from all over the world in different languages.[16] This project constitutes an early precursor to contemporary personal communications systems. Another proposal was for residents of Osaka to telephone directly to the pavilion through 16 input lines for simultaneous transmission through the internal public address system which was comprised of a rhombic grid of 43 speakers lining the structure. Those phoning in would be asked to recite poetry or sing songs. This "live programming" proposal is noteworthy in that it comments on another of McLuhan's speculations in the context of his thoughts on *The Future of an Erosion* that, "The future of [the] city may be very much like a world's fair – a place to show off new technology – rather than a place of work or residence".[17] E.A.T.'s proposed channeling of urban interaction from a network of spatially dislocated sites in Osaka into the confines of the Expo site would have presented aspects of the city itself as the content of the Expo – once again, in a McLuhanesque sense processing the environment as an art form, or rather more provocatively speculating on the city as an entity which has mutated according to the very technology through which it operates?[18]

E.A.T.'s innovation in Osaka went far beyond approaching a responsive architecture, one whose form and performance were partially malleable – materially through the fog envelope which formed a micro-climate surrounding the building but also in terms of the internal "programming" of the structure. It introduced not only ways of thinking about physical malleability but also about an augmented materiality using electronic telecommunications devices. The *software* aspect of E.A.T.'s larger cultural project, although relatively unrecognized in an art historical context, performs a more radical operation on the environment than the processing of it through the insertion of commercial products or iconography into the gallery. E.A.T.'s most significant contribution was perhaps the fact that technology itself was positioned, if only momentarily, in order to prefigure the complex site of McLuhan's future erosion.

Notes

1. McLuhan, Marshall, „The Invisible Environment: The Future of an Erosion," *Perspecta 11*: *The Yale Journal of Architecture*, New Haven, Yale University, 1967, p. 165. Edited version of a lecture entitled "Technology and Environment" given at the *Vision 65* conference "New Challenges for Human Communication" at Southern Illinois University in October 1965.
2. Ibid. Specifically the reference, "…every new technology creates an environment that translates the old or preceding technology into an art form, or into something exceedingly noticeable." P.164 or "…every new technology creates a new environment just as a motor car does, as the railway did, or as radio and airplanes do – any new technology changes the whole human environment, and envelopes and includes the old environments. It turns these old environments into 'art forms'." P. 166.
3. The integration of electronic and digital media into a popular cultural context was addressed by a number of exhibitions like Burnham's *Software*, Jasia Reichardt's *Cybernetic Serendipity* at the ICA in London in 1968, or Kynaston McShine's *Information* at MOMA in 1970 and had obvious ramifications on the status of the object in artistic practice that played out somewhat differently in Pop art, Conceptual art and Art and Technology.
4. Edwards, Paul, The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America. Cambridge, Mass., MIT Press, 1996. pp. x-xii.
5. McLuhan, Invisible Environment, p. 165.
6. Notes on *Nine Evenings*, in the *Experiments in Art and Technology records*, Getty Research Institute, box 3, folder 3.15. [hereinafter EAT GRI]
7. Klüver, Billy, "Theater and Engineering: An Experiment, Notes by an Engineer" in Artforum, Vol. 5, Feb 1967. pp. 31-34
8 EAT, *Techne: A Projects and Process Paper*, Vol.1, Nr. 1, New York, April 14, 1969, p. 1.
9. McLuhan, Invisible Environment, "In the past, the environment was invisible in its operation upon us. Environments are not just containers, but are processes that change the content totally. New media are new environments. This is why the media are the message." P.165
10. "The Pepsi pavilion developed out of a multi-sided collaboration directly involving many people, and live programming is an extension of this collaboration into the software phase of the project. The collaboration is using the new technology to create a lively, responsive human environment based on a belief in the positive relationship between the individual and technology and in the great possibilities for the individual which arise out of the interaction between them. It points the way to a technology of the future which will provide not repetition and uniformity, but choice and variety, with avenues for personal exploration, expression, and participation. The Pepsi pavilion is an embodiment of the basic idea of expo 70 in its celebration of the people themselves – their activities, their achievements, and their aspirations."
From a document dated 6/10/69 entitled "Live Programming in the Pepsi Pavilion" EAT GRI, box 49, folder 49.1.
11. For a complete description of the project, see Klüver, Billy, J. Martin, and B. Rose, eds. *Pavilion: Experiments in Art and Technology*, New York: E.P. Dutton, 1972.
12. In a letter to the artists chosen for the Pepsi project Klüver asked them to, "create an environment which is a collaborative effort using the capacities of each individual artist. [the] object is not to create a gallery type environment with each contribution isolated from the other but to attempt to achieve an integration of ideas into one over-all environment. Integration in this sense does not mean that the particular identity of the individual artist will be lost or each artist will be superimposed one on top of the other to create artistic interference, the kind of artistic interference one frequently sees in over-stuffed museums. [it] should be single-valued, clear, simple idea of what things are around you." , EAT GRI, box 48, folder 48.2.
13. Taken from transcript of an interview by the *Ueno Reporter*, Osaka, June 27,1969, EAT GRI, box 43, folder 43.35.
14. For a more detailed description of this effect see Klüver, *Pavilion* and Tomkins, Calvin, *The Scene: Reports on Post-Modern Art*, pp.94-117.
15. Taken from an E.A.T. draft proposal for the Pepsi press conference, dated Aug 20, 1969. EAT GRI, box 48, folder 48.2.
16. E.A.T.'s contract for running operations at the pavilion was terminated by Pepsi in a letter dated April 20, 1970 due to budgetary and ideological disputes over the programming at the pavilion. Pepsi had envisioned programming with popular appeal by commissioning celebrity artists and musicians to use the pavilion as a performance space rather than E.A.T.'s more experimental approach. EAT GRI, box 48, folder 48.2.
17. McLuhan, Invisible Environment, p. 167.
18. Klüver's concern with the future of the city is suggested in a 1967 Bell Telephone Magazine interview, "Art and technology might reflect on questions like: 'what should the next mass media look like? We will have the megalopolis; what is it going to look like?' I think the main influence of art and technology together will come in the area of the environment." *Reporter: Bell Telephone Magazine*, "Art and Science: Two Worlds Merge," Nov/Dec, 1967, p.12

Genealogies of Corporate Space

By Sven-Olov Wallenstein

In one of the central passages in the second volume of their *Modern Architecture*, Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co comment on the way in which Mies van der Rohe's Seagram Building is set back from the street in order to create a certain *void* in the urban fabric. "The absoluteness of the object is total," they write, and this "maximum of formal structurality is matched by the maximum absence of images," but in a second step "that language of absence is projected on an ulterior 'void' that mirrors the first void and causes it to resonate," namely the small plaza that separates the skyscraper from Park Avenue. The plaza is the "plani-

att skriva in denna repetition i en kanske alltför välbekant historisk logik, där dess öde förefaller beseglas: "Det som är tragiskt i Seagram Building, repeteras i de senare som en norm, i form av en fars" (ibid.)

Det bör noteras att en sådan tolkning, i all sin otvivelaktiga styrka, bara kan förstå verk som Mies' som chiffer för en förlust, som negativa milstolpar som registrerar det arkitektoniska språkets avklingande och tecknets tystnad som det oundvikliga slutet på ett förlopp (Mies' *beinahe nichts* som det sista ordet i en negativ dialektik, eller som närvarons undandragande i den planetariska teknikens epok, som den analyserats av Heidegger), och därmed också alla deras avkommor som endast tomma och ihåliga repetitioner, som tecken för arkitekturens förlust av reflexiv och kritisk kraft. Detta har emellertid nu blivit till en väl upptrampad stig, och den kritiska kraft som en gång fanns i dessa analyser, just det faktum att de verkar ha en gränslös tillämpbarhet, kan blockera vår förståelse av vad som egentligen skedde i detta ögonblick, och därmed också av vår egen samtid. Alltså blir en annan typ av frågor oundvikliga, en omvänd läsning som inte lyfter fram dessa byggnader som symboler för en kollapsande aura, utan snarare som en passage in i ett modulärt fält, där repetition ersätter motsatsställningar, och där skillnaden mellan tragedi och fars blir mindre skarp, om än inte helt suddas ut; kort och gott, där negativitetens linje blir suddig och en annan form av kontinuitet framträder.

Detta andra perspektiv utvecklas systematiskt i en ny bok av Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space* (MIT, 2004). Vad Martin föreslår är vad som kunde kallas en "företagsrummets genealogi", det vill säga en kartläggning av de sammanflätningar av makt och vetande som har format arkitekturkulturen i USA och därmed också i stora delar av den industrialiserade världen under efterkrigstiden. För att göra detta inför han termen "organisationskomplexet" (*the organizational complex*) som ett slags estetisk förlängning av det "militärindustriella komplexet", i vilket arkitekturen har en central plats. Arkitektur, hävdar han, ska förstås som kanal för organisationsmönster, inte bara som en bild eller en ideologisk ridå, utan på ett mer grundläggande plan som en aktiv kraft som formar och bildar subjekt, som "subjektiverar", för att använda Foucaults term. Frågan om det finns ett "slut" på modernismen, huruvida de inledande utopiska projekten övergavs, förråddes eller saboterades av företagsvärlden ger därmed plats åt en annan form av analys som kartlägger de små förskjutningarna, det sätt på vilket äldre teorier och visioner omarbetas, plockades isär och omkonfigurerades för att sättas i verket i ett nytt komplex av vetande och makt. Kanske kunde vi plocka upp en annan idé från Tafuri och Dal Co, när de hävdar att institutioner som Bauhaus fungerade som "dekanteringsrum" för de första historiska avantgarderörelserna, där de till en början destruktiva gesterna testades, utvärderades och omprogrammerades för att bli till element i en generativ designteori. Om man plockar upp denna tråd, vore det inte lika rätt att säga att efterkrigstidens organisationskomplex på ett liknande sätt testar och utvärderar, och i grunden ur de Gamla Mästarna utvinner just de tekniker som kommer att bilda en ny typ av "miljö"? Förhållandet mellan dessa båda historiska moment skulle då inte vara likt ett brott, ett förräderi eller ett snitt, utan snarare en intensifiering eller en förlängning.

Martins bok fokuserar på det kalla kriget, där vi finner det som i vanliga fall förstås som en "kommersialisering" av förkrigsmodernismen, som Tafuri säger i sin mest svarta och pessimistiska bok *Progetto e utopia*, när den Plan som en gång framställdes av förkrigsavantgardet som ett verktyg för att förändra verkligheten genomförs i full skala, men med skillnaden att arkitekten nu är dess objekt och inte dess subjekt. Detta var den tid då det tidiga avantgardets tekniker omvärderas, och en avgörande faktor i detta var också att de tenderade att smälta samman med de teknologier som utvecklats under kriget, och skapade ett helt nytt tekniskt landskap.

I samband med dessa förändringar i organisationsmönster skiftar också den vikt som läggs vid konsumentens roll, och som vi finner redan under 30-talet: idén om den passiva "massorna", som antas uppvisa uniforma mönster, ersätts av begreppet om ett aktivt subjekt som inte längre begär likformighet, utan förstår konsumtionen som en libidinal praktik, konstitutiv för erfarenheten – ett "samhälle med byråkratiskt styrd konsumtion", som Henri Lefebvre kallade det. Vad Martin egentligen visar är i vilken utsträckning den analys av "kulturindustrin" som föreslogs av Adorno och Horkheimer vid krigsslutet redan från början var försenad: vid detta ögonblick hörde kulturindustrin som en producent av likformighet snarare till det förflutna än till det som höll på att ta form, och det nya fokus låg på individualisering och det som sociologen David Riesman senare skulle kalla för den "marginella skillnaden".[1]

"Orgman" var det relativt komiska namn som William Whyte föreslog för den nya typen av subjekt som antogs agera ut detta libido – en individ som ser företaget som sin egen familj, och för vilket "mänskliga relationer" är det språk som krävs i näringslivets psykovärld. Martin pekar på att det vore naivt att se detta som endast en deformation av en tidigare och på något sätt mer sann och djup subjektivitet – snarare ska vi fatta detta som ett nytt sätt att programmera, som förändrar subjektet inifrån och konsumismens differentiering själv uppfattas som en norm. Martin bygger här på Gilles Deleuzes analys av de framväxande "kontrollsamhällena", där den nya formen av individualitet ska förstås som en "dividualitet", och där vi inte längre lever inuti ett Panopticon som tvingas att relatera till ett centralt kommando, och där den universalla modulationen ersätter den centrala funktionen. Detta innebär i ett avseende en molekylarisering av makten, som också kallar på nya former av motstånd, som måste formeras bortom staten, men också utan stöd av de "nomadiska" subjektiviteter som brukade motstå den, som inte så mycket annekterats som interioriserats så att de nu bildar kapitalets själva modus operandi i informationsteknologins deterritorialiserade rum. Dividen existerar bara genom att passera från ett segment till ett annat och ständigt återskapa sig själv i kopplingsakten, och om rätten att förskjuta sin identitet tidigare var ett motdrag mot en typ av makt som insisterade på att vi skulle förbli de vi var (inom arbetet, sexualiteten, utbildningen), så råder nu flexibilitetens imperativ helt och fullt: i kontrollrymden är dividen mer likt en vågfunktion än en i sig innesluten substans, mer likt ett tillfälligt snitt i ett informationsflöde än en reflexiv interioritet.[2]

Hädanefter bebor arkitekturen ett väsentligen informatiskt rum, och Martin föreslår att vi ska uppfatta den som ett av flera media. I detta perspektiv är det ingen tillfällighet att den typ av "företagsrum" som Martin analyserar framträder samtidigt som den nationella TV:n – "skärmfasaden är ett medium som ska ses då man passerar snarare än betraktas som ett konstverk", noterar han. Dessa former är inte ett slut på något (de modernistiska utopiernas heroiska ambitioner, kritisk arkitektur, reflektion etc.), utan snarare "chiffer i vilka det förflutna och framtiden blandas samman till ett kontinuerligt modulerat surrande: en ändlös feedbackloop."

Denna förändring var också till stor del beroende av utvecklingen av den cybernetiska teorin (med början i publikationen av Norbert Wieners banbrytande bok Cybernetics i 1948), som sedan kom att appliceras på idén om staden och stadsplaneringen i atomtidsåldern. Martin visar hur idén om infrastrukturens decentralisering fattades som ett sätt att minimera förlusten av kontroll och kommunikation efter ett kärnvapenangrepp (där Internet är ett av de senaste och mest slående av sådana nätverk, men ingalunda det enda). Ett nytt begrepp om nätverket framträdde, och det förgrenade sig så småningom ut i hela samhället. Här finner vi också en omstrukturering av de gamla organiska paradigmen från Mies och Corbusier, men återigen inte som ett skarpt brott utan snarare som kontinuerlig modulation där det organiska och det informatiska smälter samman på en högre nivå.

Om arkitekturen i organisationskomplexets logik subsumeras under organisationen, så är detta en idé som kan spåras tillbaka till det tidiga avantgardets logik. I sin visionära *Bauen in Frankreich* (1928) kunde Sigfried Giedion hävda att själva begreppet arkitektur måste bli problematiskt i det nya rumtidskontinuumet som vilar på en hel serie kunskapsteoretiska, sociala och estetiska förändringar, från fysik till ingenjörsvetenskap och kubismens måleri. Arkitekturen, hävdar Giedion, kan inte längre förstås i termer av fristående autonoma objekt, utan måste tänkas som del av en större "rörelseström" (*Bewegungsstrom*) och en process av "genomträngning" (*Durchdringung*). "Det förefaller tveksamt", hävdar han, "om det begränsade begreppet 'arkitektur' överhuvudtaget kan bestå. Vi förmår knappt besvara frågan: vad hör till arkitekturen? Var börjar den, var slutar den? Områdena genomtränger varandra. Väggarna omger inte längre på ett stelt sätt gatan. Gatan omvandlas till en rörelseström. Spåren och tågen bildar tillsammans med stationen en enda storhet".[3] Giedions vokabulär härrör från en diskurs om energi, rörelse och hastighet där alla fasta objekt upplöses, men vore det inte möjligt att se hur detta redan pekar fram mot behovet av en mer stratifierad analys, som skulle beskriva hur dessa krafter kanaliseras, hur de fördelas och omdirigeras – kort och gott, kallar inte redan den futuristiska energetiken i den första vågens avantgarde redan på den andra vågens cybernetik, vilket skulle göra en analys avhängig en idé om repetition som tragedi och fars än mer missledande. Arkitekturen upplöses såsom den klassiska producenten av ordning och stabilitet, men på ett annat plan har den en högst precis och specifik ny roll i nätverksrummet, nämligen att ge en irreducibel spatial form till flödena själva, och att föreslå konkreta sätt på vilket detta flyktiga komplex kan materialiseras. Arkitekturen är hädanefter del av en mer omfattande organisationsteknologi, och Martin pekar på hur den fungerar som en naturalisering av dess operationer, eller än mer som produktionen av en ny typ av teknologisk natur.

I denna övergång intar György Kepes arbeten en viktig position. Han var en av dem som översatte Bauhaus-principerna till den nya cybernetiska diskursen, och hans idéer om ett "language of vision" och ett "nytt landskap" leder arkitekturen in på ett nytt fält där det organiska och det teknologiska smälter samman. Andra aktörer som behandlas utförligt i Martins framställning är Gordon Bunshaft och Eero Saarinen, framför allt den senare, vars projekt från 50-talet (General Motors, IBM, Bell) gäller företag som både symboliserade och implementerade organisationskomplexet, och Martin visar hur abstrakta principer för organisation tränger djupt ned i arkitekturens själva materialitet. Utan att här kunna gå in på detaljerna i dessa noggranna analyser, bör det noteras att det som är originellt och produktivt hos dem är att de inte huvudsakligen, egentligen inte alls, förstår dem i termer av kommersialisering och instrumentalisering, som en tömning av tidigare modernistiska program, utan som deras förverkligande – glasarkitekturens organiska mytologier besannas i form av den allestädes närvarande skärmfasaden.

Vi ska inte först och främst se dessa strukturer som symboler för företagens makt, föreslår Martin, det vill säga inte som bärare av ett "semantiskt" innehåll, utan som ett "operativsystem designat för att styra det assemblage av människa och maskin som tar form". Norbert Wieners teorier var en viktig del av denna process, där subjekt och objekt omtolkades till mönster av information, men också begreppet om "mönsterseende" som överförde det cybernetiska språket till den visuella perceptionens fält. Organisationskomplexet gav upphov till sin egen estetik, med åtföljande former av perception och erfarenhet, där det kommersiella bildspråket smälte samman med det äldre avantgardets tekniker för främmandegörning, även om nu i syfte att skapa en ny miljö där subjektiva njutningar och responser kunde genereras, föregripas och sättas i verket för att skapa processer av identifikation.

Martin talar om detta skifte i termer av framträdandet av ett "posthumant subjekt" (en term som redan använts av Michael Hays med avseende på Ludwig Hilberseimers och Hannes Meyers modulära arkitekturprojekt från sent 20-tal),[4] och misstanken måste uppkomma – och den behandlas också i texten – om inte detta innebär ännu en totaliserande figur, ett slags ideologisk effekt som alstrats av nätverkssamhället självt. Ty hävdade inte Tafuri något liknande, på den allra första raden i sin studie av *Progetto e utopia*: "Att avvärja ångesten genom att förstå dess orsaker, detta förefaller vara ett av den borgerliga konstens främsta etiska krav". Skulle inte idén om ett posthumant subjekt vara ett sätt att helt enkelt introjektera ångestens orsaker, för att göra oss till (imaginära) härskare över de krafter vi inte kan kontrollera, och till och med i en sista subtil inversion tillåta en pervers njutning i underkastelsen – skulle den inte helt enkelt fungera som *ideologi*?

Övergången från avantgardet till organisationskomplexet skulle kunna förefalla som en sömlös berättelse, och på samma sätt hos Foucault, vars idéer bildar ryggraden i många av argumenten, måste man ställa frågan om modellen tillåter möjligheten av ett motstånd. De facto har det funnits många motrörelser, många krav på återgångar till tidigare former (på samma sätt som expressionismen på 20-talet kan uppfattas som en motattack, även om i sista hand maktlös, mot den löpande band-arkitektur som fördes fram av Hilberseimer, som Tafuri försökt visa). Men hur står det till idag? Många arkitekter har som ett svar på denna situation adopterat en "Silicon Valley-futurism", som Martin kallar det, vilket indikerar till vilken grad organisationskomplexet trängt in i det verkligas alla vrår, och omdefinierar gränsen mellan det naturliga och det artificiella, det mänskliga och det icke-mänskliga, på ett sätt som på en nivå får all idéer om motstånd att förefalla bero på naiva, sentimentala och regressiva idéer. Men själva det faktum att en genealogi, en "nuets historia" (för att återigen citera Foucault), och en högst stratifierad sådan, kan skrivas, borde tillåta en viss förskjutning av ett nu som kan förefalla helt monolitiskt. Reinhold Martins bok är utan tvekan ett grundläggande bidrag till detta. Och den visar att tystnaden hos Mies' glasboxar, i all deras envetna negativitet och övergivande av en viss arkitektonisk vältalighet, egentligen dolde hela svärmar av framtida ord, löftet eller hotet om en nytt och smidigt tal som på många sätt bildar själva elementet för den samtida världen.

Noter

1. För en diskussion av liknande debatter i det engelska 50-talet, som koncentrerar sig på den viktiga roll som spelades av Reyner Banham, se Helena Mattsson, *Arkitektur och konsumtion: Reyner Banham och utbytbarhetens estetik* (Stehag: Symposium, 2004).
2. Vad gäller användbarheten av begrepp som "control space" in förhållande till det moderna köpcentrets arkitektur, se Sze Tsung Leong, "Control Space", i *Mutations: Rem Koolhaas Harvard Project on the City* (Barcelona: Actar, 2000), 184–195.
3. *Bauen in Frankreich* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928), 6.
4. Jfr K Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer* (Cambridge, Mass.: MIT, 1992).

metric inversion of the significance of the skyscraper: two voids answering each other and speaking the language of the nil, of the silence which – by a paradox worthy of Kafka – assaults the noise of the metropolis." As a "doubly absent structure," the building stands aloof from the city while being fully exposed to it in an act of "renunciation" that transforms the void as a symbolic form into a "phantom of itself." (Against this heroic silence, the authors pit the adaptations of such forms in, for instance, the Chase Manhattan Building, or the Union Carbide Building, and then in the proliferating series of corporate high-rises that were produced after the new zoning codes in 1961. Drawing on a famous quote from Marx, they conclude by inscribing this repetition into what is perhaps an all-too familiar historical logic, where its fate is somehow *sealed*: "What is tragic in the Seagram Building is repeated as a norm in these in the form of farce." (ibid)

It ought to be noted that for all of its undoubted strength, this type of interpretation can only understand works like Mies's as ciphers of *loss*, as negative landmarks that register the silencing of the architectural language and the muteness of signs at the inevitable end of a trajectory (the Miesian *beinahe nichts* as the final word of a negative dialectic, or as the retreat of presence in the age of planetary technology as analyzed by Heidegger), and consequently, all of their offspring as empty and vacuous repetitions, as the signs of architecture's loss of critical and reflective power. This has by now, however, become a well-trodden path, and the critical power once inherent in these analyzes, their seemingly infinite applicability, may obstruct our view of what was actually taking place at this historical juncture, and consequently also in our own present. Thus another form of questioning becomes inevitable, an inverse reading that would emphasize these forms of buildings not as a symbols of a collapsing aura, but rather as the passage into a field of modularity, where repetition replaces opposition, and where the distinction between tragedy and farce becomes less sharp, if not obliterated; in short, where the line of negativity is blurred and a different form of continuity appears.

This second perspective is systematically adopted in a recent book by Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space* (MIT, 2004). What Martin proposes is what we could call a genealogy of corporate space, i.e., a charting of those interlacing of power and knowledge that have shaped the architecture culture of the US and by consequence large parts of the industrial world in the postwar period. In order to do this he proposes the term "organizational complex," as a kind of aesthetic extension of the "military-industrial complex," where architecture holds a prominent place. Architecture, he claims, should be understood as a conduit for organizational patterns, not just an image or an ideological screen, but more fundamentally as an active force that shapes and moulds subjects, that "subjectivizes," to use Foucault's term. The question whether there is an "end" of modernism, whether the initial utopian projects were eventually abandoned, betrayed, or compromised by the corporate world gives way to a different form of analysis that charts the minute displacements, the way in which older theories and visions were reworked, taken apart and reconfigured in order to become operative in a new complex of knowledge and power. Perhaps we could pick up another idea from Tafuri and Dal Co, when they claim that institutions like the Bauhaus functioned like "decantation chambers" for the first historical avantgarde movements, where the initially destructive gestures were tested, evaluated, and reprogrammed so as to become elements in a generative design theory. Picking up this thread, would it not be just as correct to say that the postwar corporate organizational complex in a similar way tests and evaluates, and in fact extracts from the Old Masters precisely those techniques that will make up a new type of "environment"? The relation between these two historical moments would then not be something like a break, a betrayal or a cut, but rather an intensification or a prolonging.

Martins's book focuses on the cold war period, where we find what is normally understood as the "commercialization" of prewar modernism, when, as Tafuri says in his most sombre and pessimistic book, *Architecture and Utopia*, the plan that was once envisioned by the pre-war avantgarde as a tool to change reality was implemented in full scale, albeit now with the architect as the object and no longer the subject. This was indeed a time of a reassessment of the pre-war avantgarde techniques, and a decisive factor was that they also tended to merge with technologies that had been developed during the war so as to create a wholly new type of technoscape.

In correspondence to these changes in organizational patterns, the emphasis on the role of the consumer, which we already find in the 1930s, now changes: the idea of inert "masses," presumed to display uniform patterns, is displaced by the notion of an active subject that no longer desires uniformity, but understands consumption as a kind of libidinal practice constitutive of experience – the "society of bureaucratically controlled consumption," as Henri Lefebvre called it. In fact, what Martin shows is the extent to which the analysis of the "culture industry," as proposed by Adorno and Horkheimer at the end of the war, was already from the start lagging behind: at that moment the culture industry as a producer of uniformity belonged more to the sphere of the residual than to that of the emergent. The new focus was on individualization and that which a sociologist like David Riesman would later baptize as the "marginal difference."[1]

"Orgman" was the rather funny name proposed by William Whyte for the new type of subject called upon to enact this new libido – an individual that sees the company as his own family, and for whom "human relations" is the new type of discourse that is required in the corporate psycho-world. As Martin points out, it would be naive to see this as simply a defiguring of an older and somehow more true or profound subjectivity – we should rather understand it as a new mode of programming that changes the subject from *within*, and where consumerist differentiation is itself projected as a norm. Martin here draws on Gilles Deleuze's analysis of the emerging "control society," in which the new form of individuality is to be understood as a "dividuality," where we no longer live inside a Panopticon that forces to relate to a central command, and universal *modulation* displaces the central *function*. This is in one respect a molecularization of power that also calls for new modes of resistance, which not only have to be formed beyond the State, but also without support from those "nomadic" subjectivities that used to resist it, since they have been not so much recuperated as *interiorized* so that they now form the very modus operandi of capital itself in the highly deterritorialized space of information technology. The dividual only exists by moving from one segment to another, perpetually re-creating itself in the act of connecting, and if the right to dislocate one's identity previously was a countermove to a form or power that insisted that we should *remain* who we are (in work, sex, education, etc), now the imperative of *flexibility* rules unconditionally: the dividual in control space is more like a wave-function than a self-enclosed substance, more like a temporary cut in a flow of information than a reflective interiority.[2]

From now on, architecture inhabits an essentially informatic space, and Martin proposes that we should think of it as one of several media. In this perspective it is not incidental that the kind of corporate spaces that Martin analyzes emerge at the same time as network television – "the curtain wall is a medium to be *watched* in passing rather than looked at like an artwork," he notes. These forms are not the end of something (the heroic ambitions of modernist utopias, critical architecture, reflection, etc), but rather "ciphers in which past and future are scrambled into a continuous modulated hum: an endless feedback loop."

This transformation was also highly dependant on the development of the discourse of cybernetics (starting with the publication of Norbert Wiener's path-breaking book *Cybernetics* in 1948), which in its turn was applied to the idea of the city and of urban planning in the nuclear age. Martin shows how the idea of decentralization of infrastructures was conceived of as a way to minimize the possibility of loss of control and communication after a nuclear strike (the Internet being one of the latest and most visible of such networks, but not the only one). A new concept of the network emerged and was to extend its ramifications into the whole of society. In this we also find a restructuring of the old organicist paradigms that can be found in both Mies and Corbusier, once again not as a sharp break, but rather a continuous modulation where the organic and the informatic coalesce on a higher level.

If architecture in the logic of the organizational complex is subsumed under organization, this was as such an idea that can be traced back the theories of the earlier avantgarde. 1928, in his visionary *Bauen in Frankreich*, Sigfried Giedion could write that the very concept of architecture must become problematic in the new space-time continuum brought about by a whole set of epistemological, social, and aesthetic changes, from physics to engineering and Cubist painting. Architecture, Giedion claims, can no longer be understood in terms of free-standing autonomous objects, but has to be conceived of as part of a larger "stream of motion" (*Bewegungsstrom*) and a process of "interpenetration" (*Durchdringung*): "It appears doubtful," he writes, "if the limited concept of architecture can be sustained at all. We are hardly capable of answering the question: What belongs to architecture? Where does it begin, where does it end? Domains interpenetrate (*Die Gebiete durchdringen sich*). Walls no longer surround the street in a rigid way. The street is transformed into a flow of motion. The tracks and the train form, together with the station, one single entity".[3] Giedion's vocabulary is derived from a discourse on energy, movement, and velocity, where all firm objects are dissolved, but would it not be possible to see this as already pointing ahead to the need of a more stratified analysis that would describe the conduits of such forces, how they are channeled and rerouted – in short, does not the somewhat futuristic energetics of the first-wave avantgarde already call upon the cybernetics of its second-wave counterpart in a way that makes the interpretation hinged on repetition as tragedy and farce even more misleading? Architecture is dissolved as the classical purveyor of order and stability, but in another way it fulfills a very precise and particular new role within the emergent network space in giving it an irreducibly spatial form to the flows themselves and in proposing concrete means in which this volatile complex can be materialized. Architecture is henceforth part of a more encompassing organizational technology and it works, Martin claims, as a naturalization of its operations, or rather as the production of a new type of *technological nature*.

At this juncture, the work of Gyorgy Kepes holds an important position. He was the one to translate the Bauhaus principles into a new cybernetic discourse and his idea of a "language of vision," and a "new landscape" project architecture into a new field where the organic and the technological merge. Other figures that receive extensive treatment in Martin's narrative are Gordon Bunshaft and Eero Saarinen, especially the latter, whose projects from the 1950s (General Motors, IBM, Bell) dealt with companies that both symbolized and implemented the organizational complex and Martin shows how abstract organizational principles penetrated into the very stuff of architecture. Without being able to enter into the details of these minute analyzes here, it should be noted that what is original and productive in Martin's treatment is that it does not just, not even predominantly, understand these projects in terms of a commercialization and instrumentalization, of a emptying out of earlier modernist programs, but in fact as their realization – the organicist mythologies of glass architecture come true in the form of the ubiquitous curtain wall.

We should not first and foremost see these structures as *symbols* of corporate power, Martin suggests, i.e., not as vehicles of "semantic" content, but as an "operating system designed to regulate the emergent human-machine assemblage." Norbert Wiener's theories formed an important part of this process in which subject and object were both transformed into information patterns, but also the concept of "pattern-seeing" that transposed cybernetic language into the field of visual perception. The organizational complex also produced its own aesthetic, its concomitant modes of perception and experience, where commercial imagery merged with older avantgarde techniques of estrangement, although now in order to create a new environment in which subjective pleasures and responses could be induced, predicted and set to work in order to generate identificatory processes.

Martin talks about this shift in terms of the emergence of a "posthuman subject" (a tern term was already used by Michael Hays with respect to the modular architectural projects of Ludwig Hilberseimer and Hannes Meyer from the late 20s).[4] The suspicion of course arises – and it is duly thematized in the text – whether this does not amount to yet another totalizing figure, a kind of ideological effect produced by network society itself. For did not Tafuri claim something similar, in the very first line of his *Architecture and Utopia*: "To ward off anguish by understanding its causes would seem to be one of the principle ethical exigencies of bourgeois art"? Might not this idea of a posthuman subject be a way to simply introject the causes of anxiety, so as to make us into the (imaginary) masters of those forces that we cannot control, and even, in a final subtle inversion, allow for a perverse pleasure in domination – in short, would it not function as *ideology*?

The passage from the avantgarde to the organizational complex could indeed appear like a seamless story, and just as in the case Foucault, whose ideas form the backbone of many of the arguments, one has to ask if the model allows for the possibility of resistance. As a matter of fact there have been many countermovements, many calls for restoration of earlier forms (much in the same way as the Expressionism of the 1920s can be construed as a counter-attack, although finally powerless, against the assembly line-styled architecture propagated by Hilberseimer, as Tafuri has tried to show). But what, then, today? Many architects have, as a response to this situation, adopted a "Silicon Valley futurism," as Martin calls it, which shows how the organizational complex penetrates further into the recesses of the real, redefining the limit between the natural and the artificial, the human and the non-human, in a way that on one level appears to make all resistance depend on naive, sentimental, and regressive ideas. But the very fact that a genealogy, a "history of the present" (to quote Foucault once more), and a highly stratified one at that, can be written, should allow for a certain dislocation of a seemingly monolithic present. Reinhold Martin's book is no doubt a fundamental contribution to such a task. And it shows that the silence of Mies's glass boxes, in all their stubborn negativity and renunciation of a certain architectural eloquence, in fact harbored a whole plethora of words to come, the promise or threat of new and pliant discourse that in many aspects forms the very element of the world of today.

Notes

1. For a discussion of similar debates in the British 50s, that focuses on the seminal role Reyner Banham, see Helena Mattsson, *Arkitektur och konsumtion: Reyner Banham och utbytbarhetens estetik* (*Architecture and Consumption: Reyner Banham and the Aesthetics of Expendability* (Stehag: Symposium, 2004).
2. For the usefulness of concepts like "control space" in relation to modern shopping mall architecture, see Sze Tsung Leong, "Control Space," in *Mutations: Rem Koolhaas Harvard Project on the City* (Barcelona: Actar, 2000), 184–195.
3. *Bauen in Frankreich* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928), 6.
4. See K Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer* (Cambridge, Mass.: MIT, 1992).