



Remembering Imagination
– the possible city of Gävle
Gävle Konstcentrum, Sverige, 2004

Remembering Imagination
– the possible city of Gävle
Gävle Konstcentrum, Sweden, 2004

Monument mot fascism
Hamburg-Harburg
Permanent installation
I samarbete med Jochen Gerz
1986–1993

Monument against fascism
Hamburg-Harburg
Permanent installation
With Jochen Gerz
1986–1993



Konstens plats i världens elände

Följande text är ett försök att skapa en begreppslig, politisk och strategisk inramning av det verk – *Konstens plats* – som skapades av Esther Shalev-Gerz och visades i stadsdelen Bergsjön i Göteborg och på Göteborgs konsthall under vintern 2006/2007.

Även om verkets upphovsmannaskap är omisskännligt tillkom verket – det är ju fråga om deltagande konst, eller relationell konst – i ett samarbete mellan flera parter. De viktigaste deltagarna är förstas de som deltar i verket med sina egna personer. Men i bakgrunden har hela tiden funnits olika intressenter vars möten har organiserats och betingats av framväxten av projektet: Kulturföreningen bob i Bergsjön, medieverkstäderna i Bergsjön, Stadsdelsförvaltningen i Bergsjön, Göteborgs konsthall, Konsthögskolan Valand, Chalmers arkitektur, Göteborgs stads kulturförvaltning, Familjebostäder och flera andra vars engagemang i projektet i mångt och mycket kan ses som en del av Esther Shalev-Gerz egen konstnärliga praktik.

Också efter visningen har *Konstens plats* fortsatt att spela en roll som kontaktpunkt dem emellan. Denna process gör att *Konstens plats* som verk och projekt hamnar i en unik genre med så många friktionsytor mot samhälle och konstliv att projektet med råge överskrider vad man vanligen menar med offentlig konst. Det är mitt intryck att detta unika verk befinner sig någonstans i en korsning mellan konstnärlig forskning och skapande av designprototyper, och mellan samtidskonst och stadsplanering.

När nu de virtuella designprototyperna med namnet *Konstens plats* undan för undan materialiseras i projekt som är beroende av tillfälliga ekonomiska och politiska konjunkturen (t ex hus) – då är det viktigt att konstnärerna och betraktarna – de närmast inblandade – försöker behålla äganderätten till *begreppet konstens plats* och slår vakt om dess kritiska och politiska potential.

Skälet till detta är givetvis att *Konstens plats* är en plats som ingen kan bygga eller bestämma över, och inte heller är ett konstverk i någon enkel mening, utan en plats för gemensamt synliggörande, samtalskonst och reflektion av erfarenheter, missförhållanden och möjligheter. En plats som det blir av allt större betydelse att konsolidera för dess egen skull ju mer

The Place of Art in the Wretchedness of the Earth

The following text is an attempt to create a conceptual, political and strategical framework to the artwork *The Place of Art*, created by Esther Shalev-Gerz and exhibited in the suburb of Bergsjön in Göteborg, Sweden and at the public gallery Göteborgs konsthall during the winter of 2006–2007.

Even though there is no mistaking the originator of the artwork, the work was created as the artwork here concerns participatory art or relational art, in collaboration with many different actors. The most important participants are of course the individuals who participated in the artwork with their own persons. But there were also background figures, stakeholders involved from the outset whose encounters were organized and determined by the way the project developed over time. These included The arts and culture organization bob, the Bergsjön media workshops, the Bergsjön district administration, Göteborgs konsthall, Valand School of Fine Arts, the Department of Architecture at Chalmers University of Technology, the Göteborg city arts administration, the public housing company Familjebostäder and others whose participation in the project may, in many respects, be considered as an expression of Shalev-Gerz artistic practice.

Even after the conclusion of the exhibition, *The Place of Art* has continued to be a meeting point for the stakeholders. This process inscribes *The Place of Art* as a work of art and as a project in a unique genre, with its many points of friction, with the society and the arts scene, making it somewhat less a traditional work of public art than a piece of art which exists at the interface of art research and the creation of design prototypes, and between contemporary art and urban planning.

Now that the virtual design prototypes named *The Place of Art* gradually start to materialize as projects (dependent on transient economic and political cycles) – it is important that the artists and the observers – those most closely involved – try to retain ownership of *the concept* “the place of art” and to safeguard its critical and political potential.

The reason for this is of course that *The Place of Art* is a place that can never be built nor decided over, nor is it a work of art in any ordinary meaning, but a place for mutual visualization, art of deliberation and reflection of experiences, bad conditions and potentialities. It is a



samhällskrisen griper omkring sig i form av tilltagande ojämlikhet, exkludering, förtryck och instabilitet, förlöpande försvagning av den politiska sfärens auktoritet och alla de mer eller mindre subjektiva motsättningar som frigörs i spåren av dessa processer.

I boken *En stad i ljus. Antonio Gramscis slutsatser* tecknas behovet av denna plats på följande sätt:

”Alla människor är intellektuella och filosofer, fastän man intalat dem att de inte är det. Det gäller bara att häva den förtrollning som förtrycket vilar på. Allt förtryck vilar på förtrollning. Då de skapande krafterna frigjorts är befrielse möjlig. Uppgiften är att leta rätt på de dolda möjligheterna, eller närmare bestämt: att i de omständigheter som skapar förtrycket finna det som möjliggör befrielse”¹

En käpp med två ändar:
konsten som planeringsinstrument och
protes i postpolitiken

Jag sitter på konferens i Hongkong och hör att kulturen och kreativiteten ska rädda de postindustriella städerna undan nedgång, skapa mötesplatser, globala noder, design, ny musik, nya medier, cultural industries. Hela West Kowloon ska, enligt Home Secretary Tsang Tak-sing, bli en plats för kultur: museer, konsertsalar och arbetsplatser. Vilket (det sociala eller konstnärliga) innehållet ska vara i denna kultur är irrelevant för den tillväxtdiskurs som är det lokala evangeliet.

Alla förutsätts i dessa sammanhang veta vad kultur och konst är eller kan vara. Att föra diskussionen om konsten och kulturen som problem och samhällspegel är ju i sig den grundläggande kulturella handlingen – och det blir just den som i den här typen av strategier avförs från dagordningen, för politiker ska inte blanda sig i, då blir det enklare med umgänget: man överlämnar till de andra, gallerister, curatorer, konstnärer att besluta om innehållet. De får ett informellt uppdrag och en klumpsomma. Och så blir, på ett mycket ytligt och formellt plan, både ansvars- och ytrandefriheten garanterade.

I Hong Kong är undertexten att man vill skapa en kulturell ekonomi som garanterar såväl dialog med som autonomi från Mainland China – i enlighet med den tradition som engelsmännen en gång etablerade då de bedrev kulturpolitik i Hong Kong som försvar mot rödgardisterna i Kanton.

¹ Ehnmark, Anders, *En stad i ljus. Antonio Gramscis slutsatser*, Stockholm 2005, s 102.

place, which becomes increasingly more important to consolidate for its own sake, as the societal crisis deepens with increasing inequality, exclusion, oppression, instability, and the continuous weakening of the authority of politics, and with the more or less subjective conflicts that arise as a consequence of these processes.

In his biography on Gramsci the Swedish political thinker Anders Ehnmark stresses the need for a Place of Art in the following way:

“All people are intellectuals and philosophers, though they have been taught they are not. What must be done is thus to break the spell that underpins oppression, as all oppression is based on bewitchment. When the creative forces have been set free, liberation is possible. The task consists of identifying the possibilities, or, more precisely: to find that which makes liberation possible, within the conditions that engender oppression.”¹

A two-ended stick:
art as planning instrument and as
post-political prosthesis

I am at a conference in Hong Kong, hearing that culture and creativity will rescue post-industrial metropolises from their demise, using global nodes, design, new music, new media, and arts industries. According to Home Secretary Tsang Tak-sing, West Kowloon is going to become a cultural district, full of museums, concert halls, and workplaces. It is irrelevant from the point of view of the all pervading discourse on growth what the content (social or artistic) will be.

It is assumed that everyone knows what art and culture is or can be. A discussion on art and culture as a mirror of problems or society – which is an essential constituent of art and culture practice – will consistently be taken off the agenda within this kind of strategy, as politicians are not supposed to get involved, and decisions about the content are left in the hands of others, the gallery owners, the curators, and the artists themselves. They will be commissioned and get a lump sum for their job. The result being that at the most superficial, formal level, there are guarantees regarding discharge of responsibility and freedom of expression.

In Hong Kong, the subtext is about the urge to develop a cultural economy both in dialogue with and autonomous of mainland China – in line with the tradition that was created by the British when they used culture politics in

¹ Ehnmark, Anders, *En stad i ljus. Antonio Gramscis slutsatser*, Stockholm 2005, p. 102.

First Generation
Permanent video installation på offentlig plats.
Multiculturellt Center, Botkyrka, Sverige, 2004

First Generation
Permanent video installation in public space
Multicultural Center, Botkyrka, Sweden, 2004

Med kulturens och konstens hjälp ska vi således både lösa problemen med tynande tillväxt och de nya socio-kulturella konflikter (dvs. den tilltagande ojämlikhet) som följer i det vakuum avregleringarna av välfärdsstaten skapar. Och enligt när läsare av Adam Smith ska kulturen också befria oss från de skadliga verkningar av marknadsekonomin som den ekonomiska liberalismens profet förutsåg: förytligandet, konsumismen. Hur det ska gå till att på en gång minska varukonsumtionen och öka investeringarna i kultur är det emellertid ingen som kan förklara. Men också i denna fornlibera uttolkning blir kulturen som begrepp synonymt med några, inte alltför många, förhoppningar man i orostider kan fästa vid framtiden. Ta hand om er själva, kontrollera er, men njut, spela dansa, tyck om varandra, vårda er hälsa och ert intellekt. Något annat kan vi inte lova. Om ingenting annat är möjligt är det i alla fall möjligt med egna fiktioner och fantasier.

Och i en tid av informationell ekonomi, kognitiv kapitalism och generaliserad medialisering verkar ju allt detta dessutom vara en ansvarsfull politik: det är på detta svårdefinierade område (för vad tillhör *inte* kulturen, egentligen?) som tillväxten finns, och det är – som det ser ut – samtidigt på kulturens område som de stora omvälvande sociala och kulturella konflikterna skulle kunna neutraliseras. De infrastrukturer som vi kan planera och kontrollera som politiska subjekt blir så i sig själva i allt högre grad kulturella installationer, konstinstallationer, gentrifieringsprojekt, kulturen i stadsplaneringen, i den mån dessa kan kopplas till tillväxt, medan andra delar av den offentliga politiken drivs av experter och är operativt kopplade till tillväxtbefrämjande åtgärder och hantering av konjunkturella fluktuationer.

Den som investerar i kultur, konst och i kulturell och konstnärlig kompetensutveckling, blir på sikt en vinnare, är den slutsats som många konsulter och politiker drar. Och det är alltså bara en vinnare på det här området som kan bygga ett stabilt och tryggt framtida samhälle. Huvudargumentet är att den som *inte* investerar i kulturell kompetens och kulturell infrastruktur blir en förlorare, och det är sannolikt det bästa – och enda argument hittills med någon skärpa – som finns på det här området.

Men argumentet är också oprecist och förrädisk. Och företagets ovilja att investera i konstnärligt arbete på ett sätt som överskrider sponsring av ett begränsat antal mediastjärnor, antyder också en miss-

Hongkong as a defence against a possible influence from the Red Guard in Canton in the 1960's.

Art and culture is thus going to solve the problems of decelerating growth and the new socio-economic conflicts (i.e. the increasing social gaps) that have arisen in the vacuum created by the deregulation of the welfare state. In the opinion of close readers of Adam Smith, culture can also spare us the scourge of the market economy, that which the prophet of economic liberalism predicted namely superficial consumerism. However, no one seems to be able to explain how we will be able to simultaneously reduce the consumption of goods and increase investments in culture. But even in this traditionally old-liberal interpretation, culture as a concept becomes synonymous with a limited number of aspirations concerning the future that can be expressed in times of unrest. Take care of yourselves, behave with restraint, but enjoy yourselves, eat, drink and be merry, look after your health and your intellect. We promise you nothing, but at least you can provide yourselves with fictions and fantasies.

In this era of information economy, cognitive capitalism and generalized medialization, it is possible to make this seem like a responsible policy: this is the area, difficult to delineate (because what is not culture, when push comes to shove?) where growth can be generated, and moreover, as things look now, it is also in the sphere of culture where we might be able to neutralize growing and threatening social and cultural conflicts. Thus the infrastructures we, as political subjects, can plan and control become more and more like cultural installations in themselves, art installations, gentrification projects, culture as part of urban planning, while other aspects of public policy are in the hands of experts and are directly associated with operational growth-promoting measures and handling of cyclical fluctuations.

The conclusion drawn by many consultants and politicians is that the long-term winners will be those who invest explicitly in culture and art, and in the enhancement of cultural and artistic competence. And only those who are winners in this area will be able to build stable, secure future societies. The main argument is that those who fail to invest in cultural competence and infrastructures will be the losers, and this is probably the best, and so far the only focused, argument on the subject.

However, it is also an imprecise and deceptive argument. And the reluctance of companies to invest in artistic endeavour in a way that goes beyond sponsoring of a reduced quota of media stars, implies distrust, on the part of the real experts on the subject of profitability, of

tro hos de verkliga experterna på lönsamhet mot konsulter och politikernas optimistiska budskap om gentrifiering, kulturell ekonomi och möjligheterna att privatisera delar av den offentliga kulturpolitiken.

Det är ju inte en helt realistisk tanke att framgången med denna mobilisering för kultur i likhet med andra investeringar ifråga om sina resultat beror på rätt tillfälliga konjunktursvängningar och på förmågan att ligga rätt i tiden när det gäller kompetensutveckling och produktion inom alla de specialiseringar som ligger inom fältet kultur och konst idag. Detta är andra ord för att säga: slumpen, fastighetsvärden, politiska och mediala snabbvinster.

Risken är att projektsatsningar på konst och kultur som en del av samhällsutvecklingen både bygger på och skapar missförstånd och allianser som ofta är så oheliga att de så småningom måste brista och utmynna i fullständig tomhet och aggressivitet, när konstnärerna förstår att det inte var konsten som var intressant, utan endast vissa typer av konst som genererar applikationer som kan saluföras i snabba cykler, och att det dessutom visar sig att investeringar i den kulturella sektorn kräver en unik spetskompetens om det är så att de projekt som ska drivas fram ska ha såväl ekonomisk som konstnärlig betydelse.

Att allmänna investeringar i kulturproduktion och kulturindustrier, i konst eller i hela den kulturella sektorn skulle leda till förbättrade inter-etniska relationer och stödja den interkulturella dialogen är naturligtvis lika svårt att hävda med något slags krav på bevisföring eller teoretiskt ramverk. Det är därför livsfarligt när konst och kultur som "metod" kallas in som en del av en postpolitisk samhällsstyrning, för att få ersätta eller döva behovet av genuin socialpolitik, utbildningspolitik och demokrati.

För vem är det som formulerar de problem som konsten ska "lösa" eller åtminstone "bearbeta"? Politiker, sponsorer, företagsekonomer? Eller konstnärerna? Under en av de mer spektakulära diskussionerna inom projektet *Konstens plats* diskuterades en eventuell utvärdering av projektet. Shalev-Gerz menade då frankt att "ni ska inte utvärdera mig – det är min konst som är en utvärdering av er". Detta ser jag som en av temperaturtopparna och verkliga höjdpunkterna i dialogen mellan *Konstens* och *Maktens plats* i Bergsjön.

Platsspecifika verk och relationell konst ska inte få urarta i "terapi mot samhällsförsämring" som Michel de Certeau skriver.

the optimistic message concerning gentrification, the cultural economy and the potential for privatization of some aspects of public cultural policy being disseminated by the consultants and the politicians.

It is not an entirely unrealistic thought that the results of successful mobilization for culture, like other investments, will be contingent upon quite transient fluctuations in the economic cycle and on the abilities of some people to be in the right place at the right time as concerns competence enhancement and production in all the areas of specialization covered by the concepts of culture and the arts today. In other words: serendipity-chance, the real estate market, and quick profits in the political and media arenas.

The risk is that investments in arts and culture projects as an arm of societal development will both be based on and give rise to misconceptions and alliances so unsacred that they will inevitably collapse and result in huge vacuums, and in aggressions when the artists realize that what was of interest was never art, but only the particular aspects thereof that can generate applications which, in turn, can generate ready cash and, what is more, that investments in the cultural sector also turn out to require unique spearhead competence if the projects to be pursued are to have both a financial and an artistic impact.

It is, of course, also difficult to assert in response to any requirement for evidence or theoretical support that investments in general in the production of culture or in the cultural industries, in art or in the culture sector as a whole, would lead to improvements in inter-ethnic relations or to support of the intercultural dialogue. Thus it is extremely dangerous to call upon art and culture as a "method" in post-political social governance, in order to replace or assuage the need of genuine social and education policies and democracy.

Who, then, formulates the problems art is expected to "solve" or at least to "analyze"? Politicians, sponsors, corporate economists? The artists themselves?

During one of our more spectacular discussions during the project period of *The Place of Art*, we were talking about whether or not and if so how to evaluate the project. In Shalev-Gerz's frank opinion: "I don't need to be evaluated by you – my art is an evaluation of your work." For me this was one of the hottest moments and also one of the high points in the dialogue between *the place of Art* and *the place of Power* in Bergsjön.

So, site specific art and relational art must not be allowed to degenerate into "a therapeutics for deteriorating social relations," in the words of Michel de Certeau.

Och: konsten, förtrycket, rättvisan och kritiken?

Hur ser det samhälle ut där den deltagande konsten möter sin publik och som betingar relationen mellan den relationella konsten och dess deltagare – konstnärer och andra? Hur ser ”kroppen” ut – där proteserna ska sättas in?

I boken *La Misère du Monde*², *Världens elände* (med en uppenbar blinkning till Fanons *Jordens fördömda!*) som skulle bli ett av Bourdieus sista projekt, beger han sig med kolleger ut i den franska förorten och samtalar med människor om deras livssituation. Arbetssättet ligger på gränsen mellan olika genrer: konst, psykoanalys, dialog, livsberättelser, självanalys. Det balanserar på en knivsegg mellan identifikation och distans. I likhet med Bourdieus lysande text från 1980-talets början om behovet av skolreformer blev också *La Misère du Monde* en varningssignal och en utmaning som kom att antas – av ingen.

Bourdieus metod ligger – om man förändrar vad som måste förändras i resonemanget – inte så långt från Shalev-Gerz forskande sätt att arbeta – även om hon avsvär sig metoder i någon stark mening. Ändå är de försök som Bourdieu tillsammans med Rosine Christin gjorde att närma sig nya kunskapsformer – socioanalysen – som kan betraktas som ett generellt arbete minnet och med sig själv från en persons sida, inte främmande för hållningar man kan hitta hos Shalev-Gerz i hennes återhållna och expressiva iscensättningar av människors självreflektion och inre dialog.

På ett formellt och innehållsligt plan ligger likheten mellan de två i en stilistisk, provocerande närhet till det moderna projektet (betrakta till exempel Shalev-Gerz dator- och berättelsegenererade modeller av konstens plats från Göteborgs konsthall!), ett alltid produktivt utagerande av spänningen mellan total klarhet å ena sidan och i en strävan efter identifikation, empati, solidaritet å den andra, mellan social fysik och fenomenologi, mellan ord och lyssnande. Här finns en frändskap i det envisa, ja på sitt sätt heroiska, betraktandet av det skenbart välbekanta, i förpliktelsen att begreppsliggöra och att på nytt rasera begreppen i mötet med den sociala världen.

Man kan tala om ett spel mellan objektivering och subjektivering som såväl Bourdieu som Shalev-Gerz

Cont'd: what about art, oppression, justice and criticism?

What is the state of the society in which participatory art meets its audience, the society of which the relationship between relational art and its participants, artists and others, is a part? What is the state of health of the “body” into which the prosthesis is to be put?

In *The Weight of the World, Social Suffering in Contemporary Society* (*La Misère du Monde*²), (the reader is reminded of Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth!* [Les damnés de la terre, 1961]), one of Bourdieu's last projects as it transpired, he and his colleagues interviewed people living in the rough French suburbs about their situation. Their working method was trans-disciplinary, including elements of art, psychoanalysis, dialogue, personal narrative, and auto-analysis. It walked the two-edged tightrope between identification and distance. Like Bourdieu's brilliant text from the early 1980s on the need for educational reform, *La Misère du Monde* also signaled the alarm and posed a challenge that was accepted – by nobody.

Bourdieu's method is – with the necessary changes in the argument – not unlike Shalev-Gerz's researching way of working – although she forswears method in the strict sense of the term. Still, the attempts made by Bourdieu in collaboration with Rosine Christin to approach new types of knowledge – socioanalysis – which can be considered generally as work with memory and with individuals working on themselves. These attempts are not unlike the approaches used by Shalev-Gerz in her paradoxically restrained-and-expressive *mises-en-scène* of human self-reflection and inner dialogue.

In terms of both form and content, the similarities are related to a stylistic, provocative closeness to the project of modernity (consider, for example, Shalev-Gerz's computerized and narrative-generated models of the place of art from Göteborgs konsthall), an always-productive acting out of the tension between a striving for exactness, total clarity on one hand, and a striving for identification, empathy, and solidarity, on the other hand, a tension between a social physics and phenomenology, between word and listening. There is a kinship in their somewhat heroic, unrelenting perceiving (always new) of the apparently familiar, in the undertaking to conceptualize and once again destroy the concepts in their encounter with the social world.

Not least, both Bourdieu and Shalev-Gerz master the

är mästare på att driva (han i *La Distinction* och i *Théorie de la pratique*, hon i *First Generation* i Fittja och i *Konstens plats* i Bergsjön – till exempel). Bourdieus projekt byggde upp en bild av den sociala exkluderingens och multikulturalismens Frankrike. En bild av förtryck, fattigdom och passivitet som övergår i olika former av uppror: individuella, kollektiva, anarkistiska, fascistiska, kriminella, oplanerade och planerade.

Den förtvivlan och det hat mellan människor (för att säga det rent ut: risken för en ny fascism) som Bourdieu och hans kolleger förnam så starkt, och som har givit upphov till bokens titel – *Världens elände* – var givetvis av samma slag som det som i slutet av 2007 – exploderade på gatorna i Paris. Förnedring och uppgivenhet i en situation av ekonomisk högkonjunktur, relativt låg arbetslöshet och tilltagande, relativ fattigdom. Man bör minnas att upproret (detta har beskrivits så vackert av Michel de Certeau!) 1968 också skedde i en period av relativ trygghet och imaginär högkonjunktur.

En insikt boken förmedlar, och som också har en direkt koppling till Shalev-Gerz sätt att arbeta, är att mängden skilda världsbilder i en mångkulturell kontext alltid riskerar att bli en skärm som avför vår uppmärksamhet från det väsentliga, från vad människor gör, påstår, vad de förmår och vad det kan göra av sina liv i enlighet med det universum av valmöjligheter som erbjuds i en konkret kontext. En direkt ”tillämpning” av detta tänkande finner man i strukturen på Shalev-Gertz projekt *First Generation* i Fittja, med dess lakoniska prototypiska frågor till alla deltagarna: ”Vad förlorade du? Vad fann du? Vad gav du?”

Det viktiga är inte här vad människor ”är”, utan vad de förmår tänka ut tillsammans – som sociala varelser – och att deras agerande betingas av så många fler faktorer än ”kultur och identitet” – till exempel traditionella inslag i livet som arbetslöshet, konjunktursituation, skola osv. I denna mening finns kulturerna naturligtvis som system, hållningar eller värdeskalor, men de får inte överordnas sina bärare. I det tänkande som försöker formulera kulturell specificitet ligger också latent ett tänkande om ”andrefiering” och segregation.

Den unika människan, som försöker agera i spänningsfältet mellan livets oändligt många determineringar, är såväl Shalev-Gerz som Bourdieus huvudtema. Hur mycket frihet finns det i den positionen? Hur mycket rätt till lycka och kreativitet? Hur

art of pursuing the interplay between objectification and subjectification (he in *La Distinction* and *Théorie de la pratique*, she, for example, in *First Generation* in the Stockholm suburb of Fittja and in *The Place of Art* in Bergsjön). Bourdieu's project gave rise to a picture of France marked by social exclusion and problematic intercultural relations. A picture of oppression, poverty and passivity and the transition from those states to various types of rebellion: individual, collective, anarchistic, fascist, criminal, impulsive, and planned.

The desperation and the hate between people (to put a point to it, the risk of neofascism) experienced so strongly by Bourdieu and his colleagues and which inspired the title of the book, *La Misère du Monde*, is of course of the same type we have seen explode on the streets of Paris again in late 2007. Humiliation and resignation in a time of economic boom, relatively low unemployment and increasing, relative poverty. Let us recall that the revolt of 1968 (described so beautifully by Michel de Certeau) also took place in a period of relative security and of chimeric economic prosperity.

One insight the reader of the book gains, and that also has a direct link to Shalev-Gerz's way of working, is that the plethora of world views in any multicultural context always implies the risk of raising a screen that diverts our attention from the truly essential: what people do, say, are capable of, and all that this can mean to their lives in line with the universe of choices available in any specific context. Here, we can return and consider the structure of Shalev-Gertz' project *First Generation* in Fittja, Sweden, with its laconic and prototypical questions to the participants: “What did you lose? What did you find? What did you give?”

What is significant is not what people “are,” but what they are capable of thinking through together – as social beings – and the fact that their actions are determined by so many more factors than merely “culture and identity” – including traditional elements of everyday life such as unemployment, the economic situation, education, etc. In this sense, cultures exist, of course, as systems, attitudes, scales of values or taxonomies. But cultures must not be transformed into a prison house for the person, into something superior to their bearers. In the thinking underpinning attempts to formulate cultural specificity there is also a latent thought concerning “otherification” and segregation.

The human being acting in the field of tension arising from the infinite determinants of life, is one main theme in the work of both Shalev-Gerz and Bourdieu. How much freedom does such a position imply? How much right to

² Bourdieu, Pierre *La misère du monde*, Seuil, Paris 1993.

² Bourdieu, Pierre *La misère du monde*, Seuil, Paris 1993.

varierar vår förmåga att se med våra sociala determineringar?

Denna unika och generella människa, denna intressanta och banala människa, denna valplats, i bokstavig och överförd mening, är naturligtvis också konstens plats. Människan och alla hennes relationer och val mellan vad som egentligen är olika estetiker är konstens plats. Konsten kan aldrig ha något eget autonomt rum, konsten finns i skärningspunkten, i ett avvisande av valet mellan bländverk och representation.

Det är på denna plats som det determinerade men ändå oförutsägbara mötet mellan lyssnandet och ordet – *entre l'écoute et la parole* – äger rum, och detta möte konstituerar i sin tur konstens plats. På så sätt kan man förstå frihetsbudskapet i såväl Bourdieus ”reduktionistiska” kultursociologi som i Shalev- Gerz analytiska konst.

I bägge fallen finns en etisk problematik att hantera: en fullständig oavsiktlig risk för exotisering och ”andrefiering” som är rotad i plikten att hålla fram världen så som den är å ena sidan, och en vilja att återupprätta andra människor, och att se världen – och det vetenskapliga arbetet – som en relation mellan jämlika subjekt.

I konsekvens med detta tänker jag också att projektet *Konstens plats* blev en plats där andrefieringen och identitetspolitiken inte längre lönlöst behöver bekriegas med den naiva empatins politiskt korrekta medel, utan kan omstruktureras till ett uttryck för personlighetens och jagets obundna och jämlika arbete med att positionera sig själv i förhållande till ”de andra”.

Postpolitisk konst: vad kan man göra då?

Hur ser då, utifrån ett mer normativt perspektiv, de nödvändiga och intressanta beröringarna och friktionerna – och konflikterna – ut mellan fälten konst, politik och kommers idag? Hotas konstens frihet av instrumentalisering, av att bli indragen i olika samhällsplaneringsprojekt och av ett tvunget rollbyte mellan en roll som Proteus och en roll som ”protes”.

Och omvänt – vilka sidor av världen och tillvaron är det konsten går miste om – ifall den inte ger sig i kast med en mer intensiv dialog, eller närstrid, med detta samhälles mediala klichéer och teoretiska koncept, dess mäktiga, dess förvaltare och ägare, och då inte bara i deras upphöjda former som kulturministrar eller Svenska akademien, utan i dess administrativa avdelningar, institutioner, sektioner osv. –

happiness and creativity? How does our ability to see vary with our social determinants?

This unique and universal human being, this interesting and banal person, this place of choice, in the literal and extended senses is, of course, also the place of art. Mankind, with all our relations and all our choices between what could be viewed as different aesthetics, is the place of art. Art never has its own autonomous place, it is naming itself at the point of intersection, at a point where we reject any choice between illusion and representation.

This is the place where the determined yet unpredictable encounter between listening and words – *entre l'écoute et la parole* – takes place. That is how one may understand the message of freedom in both Bourdieu's “reductionist” cultural sociology and the art of Shalev-Gerz.

Both cases give rise to an ethical problem that must be grappled with: a wholly unintentional risk of “exotification” and “otherification,” a kind of objectivist obligatory sense of morals, holding up the world as it is, and a desire to give others their restitution, to consider the world – and scientific/scholarly work/research – as a relationship between equals.

In consequence, I imagine that the project *The Place of Art* became a place where “otherification” and identity politics didn't need to be aggressed and challenged with the help of a helplessly politically correct and naïve empathy, but could be restructured into an expression for an independent and equal work of the self in order to position itself in relation to other people.

Post-political art: so what can we do?

From a more normative perspective, then, what are the essential and interesting points of contact and friction, and the conflicts, between the spheres of art, politics and commerce today? Is the freedom of art being threatened by instrumentalization, by being dragged into various social planning projects, and by having to change roles from Proteus to “prosthesis”?

And in contrast, what sides of the world, of life and of the world in which we live is art losing out on if it does not pick up the gauntlet and become involved in the intensive dialogue, or face-to-face conflict with, for example, the media clichés of our society and its theoretical concepts, its powers-that-be, its trustees and its owners? These include not only in lofty forms such as ministers of culture or representatives of the Swedish Academy, for example, but also its administrators, institutions, its social services and prisons, schools and offices, hospitals, sanitation and police departments.

socialtjänst, fängelse, skola, förvaltningar, sjukvård, renhållning, polis osv.?

För att vara mer precis: Hur skulle man som konstnär kunna lyssna till de lokala och globala ekona av följande intervju med en företrädare för socialtjänsten? Hur klingar förtrycket i Sverige 2006?

I: Och det här projektet Lugna gatan, är du involverad i det?

IP: Nej.

I: Nej.

IP: Det... är jag inte. Nej.

I: Är det ett projekt som är bra eller dåligt eller hur...?

IP: Ja.

I: Tycker ni om det på socialförvaltningen?

IP: Jag har inte mycket fakta om det faktiskt.

I: Nej.

IP: Men jag tycker att... att det... är bra.

Hur ser en möjlig konstnärlig praktik/strategi (eller en pakt/ett kontrakt) ut i denna situation av socio-kulturellt förtryck å ena sidan och ett starkt och otydligt begär efter ”konst” i ett samhälle som styrs av en medierad bildkultur och en kognitiv hedonistisk kapitalism på jakt efter nya gestaltningar och strategier för att dämpa sociala konflikter, och en konst som i sin globala form blir mer och mer beroende av att spela på den bana som den globala ekonomin bygger? Hur ser en ”räddning” av konsten – dvs. konstens plats – ut i en sådan situation?

Det svar Shalev Gerz ger är att placera sin konst i ytterligare en skärningspunkt, den nämligen mellan en filosofiskt normativ föreställning om mänsklig värdighet och mänskliga rättigheter, ett i huvudsak konstnärligt krav på självkänedom och en sociopolitisk idé om mobilisering – förenade som ett slags gatubeläggning av konstens plats å ena sidan, och som det som försiggår där å andra sidan, som såväl scenen och det sedda, det inre och det yttre. Det är denna utomordentligt komplexa konstnärliga strategi som Shalev Gerz erbjuder som ett slags partnerskap i förhållande till de människor med vilka hon skapar sin konst och de maktinstanser som möjliggör hennes projekt på andra sätt.

Det möte mellan postpolitisk planering – den samhällsplanering som står till buds idag – och konsten i den version vi här talar om kommer alltid att bli nytt och oförberett: ny verklighet ingår som material i det

To become more precise: how may we hear, listen to, the local and global echoes of the following interview with a social worker in a Swedish suburb? How does oppression in Sweden sound in 2006?

Interviewer: What about this Lugna Gatan [Safe Street] project, are you involved in it?

Interviewee: No.

Interviewer: No.

Interviewee: No... I'm not. No.

Interviewer: Is it a good project or a bad project or what...?

Interviewee: I don't actually have much factual information.

Interviewer: No.

Interviewee: But I think it's... it's... good.

What would artistic practices/strategies (or pacts/contracts) look like in this kind of situation, with socio-cultural oppression on one hand, and a powerful, undefined lust for “art” in a society governed by a culture of media images and by cognitive, hedonistic capitalism in pursuit of new forms and strategies to muffle social conflict? In its global form, this kind of art is also becoming more and more dependent on the playing field of the global economy. How would it be possible to “rescue” art or the place of art from such a situation?

The reply that Shalev Gertz gives us is to place her art in yet another intersection – that of a normative representation of human dignity and human rights, a strong call for knowledge and self knowledge that is central to her artistic practice, and a sociopolitical idea about mobilisation – united into what is the fundament of the *The Place of Art*, but also into what is happening on that very scene, into scene and seen, interior and exterior. This is the exceptionally complex strategy that Shalev Gertz will offer as a partnership for common creative work (i.e. relational art) and with the instances of power in the field of art, politics, economics etc, which make the realization of her project possible.

The meeting between post-political planning – the kind of governance available today – and this kind of art practice will always be new and unprepared for, always political: new reality becomes the material of artistic endeavour, new interpretations contextualise new policies, and new observers will want to re-interpret those policies on the basis of what they perceive in the art. This difficult meeting can only take place in the form of such reciprocally controversial interventions and delimitations,

konstnärliga arbetet, nya gestaltningar kontextualiserar ny politik, nya betraktare kommer att vilja omgestalta politiken på basis av vad de ser i konsten. Det svåra mötet mellan konst och samhälle kan bara ske i form av sådana ömsesidiga kontroversiella ingrepp och avgränsningar som också tecknar platsens konturer.

Mötet måste bygga på att platsen – som är *Konstens plats* – garanterar ett spänningsförhållande mellan diskurser som man väljer att uppfatta som autonoma – ”bra konst” och ”bra politik”: normativitet, autonomi och samägda konflikter kan skapa ett rum för gemensam överlevnad.

Mötet mellan konst och politik, när konsten arbetar relationellt med ingrepp i det sociala livet, kan endast fungera tillsammans om de ingår i relativt autonoma, normativa diskurser som uppsöker varandra, letar efter varandra, driver ett radikalt spel med varandras uttryck.

Och för att göra det hela än tydligare. En förutsättning för att sådana möten eller projekt alls ska vara intressanta är att de som anser sig företräda den politiska eller administrativa makten inlåter sig med konstnärerna i en fiktion där de påstår sig vilja betrakta sig med konstens ögon: denna ”ingripande” konst kommer därför alltid till syvende och sist också att bli en utvärdering av dem beställt den – ett mer eller mindre tydligt porträtt av makten.

I mötet måste konsten påstå sig vilja betrakta sig själv utifrån ett föreställt politiskt perspektiv, eller ett medborgarperspektiv, och ställa sig frågan: vad har det för konsekvens för en konstnärlig praktik att samhället ser ut på ett visst sätt på en viss plats?

I mötet ska den nya publiken, och den gamla, alla de som betraktar vad som blir av den här postpolitiska konsten få en möjlighet att betrakta sig såsom bärare av dess viktigaste fråga: frågan om villkoren för subjektivitet och gemenskap i vår tid, och alla de mer konkreta frågor som hänger ihop med denna grundkonflikt ifråga om rätten att skapa, rätten till resultatet av vad man gör och rätten till yttrandefrihet.

Det är min absoluta övertygelse att viktiga element för en sådan strategi finns just i Shalev-Gertz arbete.

Everyone can cook?

Genom det maktfält som består av kultur, konst, politik och ekonomi är det svårt men inte ogörligt att dra en gräns mellan sådana projekt där politikens och konstens integritet i princip upprätthålls, och de

which also designate the contours of the place.

This encounter can only happen if the place – which is *the Place of Art* – guarantees the level of tension between discourses and a decision has been made to perceive them as autonomous – “good art” and “good politics”: normativity, autonomy, and shared conflicts can provide a place for joint survival.

The encounter between art and politics, when art is relational and works with interventions in the life of a community, can only take place if both art and politics are engaged in relatively autonomous, normative discourses that reach out to each other, and play radical games with each other’s forms of expression.

And to be even more precise. If such meetings or projects are to be of any interest at all, the individuals who consider themselves to represent political, administrative or economic power engage with the artists in a fiction where they assert that they are willing to see themselves through the eyes of art: such “interventional” art will always, when push comes to shove, therefore become an evaluation/assessment/a judgment of the people who commissioned it – a more or less explicit portrait of power.

In this encounter, art must assert a willingness to see itself from an imagined political perspective, or a citizens’ perspective, and ask itself: “What, in practice, are the consequences for art of society’s being a certain way in a given place?”

In this encounter, the new audience and the old one, everyone who looks at the results of this post-political art, must have the opportunity to regard themselves as bearers of this quintessential question: what are the terms and conditions governing subjectivity and sense of community in our times, as well as all the more basic questions relevant to this fundamental controversy over the right to create, the right to the results of one’s efforts and the to freedom of expression.

It is my conviction that all essential elements of such a strategy are to be found in Shalev-Gertz practice.

Can everyone cook?

It is difficult though not unfeasible to draw a line of demarcation through the field of culture, art, politics and finance, between projects where the integrity of politics and art is, in principle, maintained, and where the discourses in question have the opportunity to be mutually reinforcing within the structure of radical dialogicity, and projects that produce a consumerist alibi for power.

två diskurserna ges en möjlighet att förstärka varandra inom ramen för en radikal dialogicitet uppstår ett rum, en konstens plats, och sådana projekt som får en konsumistisk alibifunktion för makten.

Denna senare instrumentella metod för konstnärligt arbete, som i sig ofta rymmer käcka ultrademokratiska men till intet förpliktigande inslag om att *everyone can cook*, att alla kan ha makt och inflytande via gestaltningsprojekt, dvs. ett slags maktlös maoistisk postmodernism där hundra blommor ska få blomma, är givetvis den vanliga, eftersom den på kort sikt ser allmänt glad och inkluderande ut – samtidigt som det ofta blir frågan om infantilisering, inte bara av vuxnas deltagande, utan vad värre är, ofta också av barns deltagande i konstprojekt.

Esther Shalev-Gertz konstprojekt i Bergsjön ligger långt från den sortens populistiska strategier. Det fokuserar-entist frågan om vem som vill ha det överskott av kreativitet och den särskilda begåvning och livskraft som finns på en plats – låt vara i Bergsjön, i Göteborgs utkant. Hon fokuserar, formulerar, destillerar och arbetar med att gestalta denna kreativitet på ett sätt som är trovärdig för henne själv som ansvarig konstnär.

Två möjliga strategiska slutsatser, som berör Shalev-Gertz arbete i Bergsjön, skulle kunna formuleras såhär:

Shalev-Gertz arbete i Bergsjön i Göteborg handlar om produktion av diskursiva och ickediskursiva platser, och om ansvarstagande gentemot de politiska och konstnärliga processer som sätts igång. Indirekt bidrar allt hon gör till problematiseringen och analysen av relationen mellan konst och politik i senmoderniteten, till att teckna konturerna av politikens och konstens möjligheter och till en reflektion om det konstnärligtmänskliga.

Den andra slutsatsen är att den estetik som Shalev-Gertz har arbetat med under många år – inte minst i Bergsjön – skulle kunna sägas rymma ett mycket speciellt förhållande till begreppet ”konstnärlig forskning”. Shalev-Gertz arbete har alltid varit forskningsbaserat i en elementär mening: hennes relationella, platsspecifika verk bygger på ett minutiöst och fritt utforskande av platser och deras historia. Men också det föregripande av interaktionen mellan verk och betraktare som i Shalev-Gertz fall kallas relationell konst, men som är just konst, väl kännetecknar allt konstnärligt arbete av hög kvalitet blir hos henne föremål för en poetisk och teoretisk arbetsprocess

This latter instrumental art practice, which in itself often contains attractive, ultra-democratic but non-binding features along the lines of *everyone can cook*, implying that everyone can be in possession of power and influence via creative projects, in other words a kind of powerless Maoist postmodernism where we let a hundred flowers bloom is, of course, the most common one, because it tends in the short run to appear uplifting and inclusive – although at the same time it is often a matter of infantilisation not only of adult participation but also of the artistic talents of children.

Shalev-Gertz’s art project in Bergsjön is very different from this kind of populist strategy. It focuses in an increasingly insistent and persistent manner on the issue of who could want the excess creativity and the particular talent and life force that exists in a given place – for example in Bergsjön, on the outskirts of Göteborg. She focuses, formulates, distils and works with giving shape to this creativity in a way she herself, as the artist responsible for this work of art, finds credible. She does not take part in any consumerist games.

Two possible strategic conclusions relevant to Shalev-Gertz’s work in Bergsjön could be summarized as follows:

Shalev-Gertz’s work in the Bergsjön suburb of Göteborg is about the production of discursive and non-discursive places and about the responsibility for them. Indirectly, everything she does contributes to clarifying the problem and analyzing the relationship between art and politics in the late modern era, to delineating the contours of the potential of politics and art, and to reflections upon the artistic-human.

The second conclusion is that the aesthetics applied by Shalev-Gertz for many years, and not least in Bergsjön, may be said to encompass a very special relationship to the term “artistic research”. Shalev-Gertz’s work has always been research-based in the elementary sense of the term: her relational, site-specific works of art are based on detailed, free exploration of places and their history. But even the anticipation of the interaction between the work of art and the observer which, in the case of Shalev-Gertz is known as relational art but which actually characterizes all important artistic work, is the object of a poetic and theoretical working process comprising a kind of exploratory perspective. She constantly appears to be asking “research questions” directed to her own site-specific work, such as:

– Where am I? What does it mean to be a stranger here?

– Who is the artist here?

som inbegriper ett slags forskande perspektiv. Hon förefaller ständigt ställa ett slags ”forskningsfrågor” till sitt eget plats-specifika arbete:

- Var är jag? Vad är det att vara en främling här?
- Vem är konstnär här?

– Vad är det jag kan ge på den här platsen som den kanske inte vill ha?

– Hur talar jag till, hur inkluderar jag den andre/ de andra i mitt arbete utan att bli eller ta gisslan?

– Hur kan man transsubstantiera politik (sig själv som samhällsvarelse) till konst och konst till politik utan att pervertera den ena eller den andra diskursen?

Jag vill mena att storheten i det här sättet att arbeta med politik och konst idag, dvs. med en konst som sätter samtidens stora frågor på spel i en mycket konkret dialog med personer, storheten och kraften i detta arbete hänger i hög grad samman med den minutiösa teoretiska underjordiska grund som styr det vi ser och interagerar med i Shalev-Gerz verk, och som man också skulle kunna kalla för ”konstnärlig forskning”.

En biografisk fotnot med kalender

Jag var delaktig i det här projektet då det startade – som verksam i socialpolitiska frågor i Göteborgs stad. Vad jag skriver här är produkten av vad jag initialt såg som möjligheter med projektet, av vad jag fått se i form av tillkomstprocess och resultat.

Jag fick möjlighet att träffa Esther Shalev-Gerz en dag 2002 på ett litet kafé i Göteborg. Tidskriften *Palettens* redaktör Cecilia Gelin sammanförde oss. Då var Esther sysselsatt med ett projekt för Historiska museet i Stockholm – *White out* och hon var dessutom – med den intensitet och perceptivitet som kännetecknar allt hon gör – aktivt sysselsatt med att försöka förstå fenomenet Sverige som hon hade kommit i kontakt med för första gången under samarbetet med Jörgen Svensson och projektet *Public Safety* i Skoghall 2000.

Andra gången vi träffades var i samband med ett seminarium – *Art in a Changing City, City in a Changing Art* – som jag var med och arrangerade på Konsthögskolan Valand 2005. I dialogen med de arkitekter och konstnärer som då var med synliggjordes kraften i Shalev-Gerz sätt att tänka och verka och hennes inspirerande integritet. Hon redogjorde då för utvecklingen av plats-specifika verk från *Monument mot fascismen* i Hamburg, via Paris, Marseille, Dublin, Glasgow, Skoghall, Stockholm, Fittja, till någonting

– What could I give to this place that it might not want?

– How do I include the other(s) in my work without taking them as hostage or alibi, or being taken hostage myself?

– How can we transubstantiate politics into art and art into politics without perverting either discourse?

In my view, what makes this way of working with politics and art today important, ie of working with art that grapples with the most significant questions of our time in a highly concrete dialogue with individuals, the importance and the force of this work is intimately inter-related with the highly detailed theoretical underground foundation that controls what we see and what we interact with in the art of Shalev-Gerz, and that could also be referred to as “artistic research”.

A biographical footnote with a calendar

I participated in this project from the very outset in my capacities as active in socio-political affairs in the city of Göteborg. What I have written here is the product of what I initially considered the potential of the project, what I experienced during the process through which it came into being, and the results.

I had the opportunity to meet Esther Shalev-Gerz one day in 2002 at a little café in Göteborg. We were brought together by Cecilia Gelin, editor of the art journal *Paletten*. At the time, Esther was working on a project for the Stockholm Museum of National Antiquities, *White out*, and she was also actively occupied with the intensity and perception that characterizes everything she does, with exploring the phenomenon that is Sweden, which she had come into contact with for the first time when she and Jörgen Svensson were working on the project *Public Safety* in Skoghall 2000.

The second time we met was in conjunction with a seminar – *Art in a changing city, City in a changing art* – that I helped arrange at the Valand School of Fine Arts in 2005. The force of Shalev-Gerz’s ways of thinking and working, her inspiring integrity, stood out clearly in her dialogue with the architects and artists who participated. At the seminar she reported on development of various place-specific works of art including *Monument against fascism* in Hamburg, via Paris, Marseille, Dublin, Glasgow, Skoghall, Stockholm, and Fittja, to one about which we as yet knew nothing, in Göteborg.

There was such a combination of acuity and simplicity in her way of describing this work, such an ability to speak of art as an objective-subjective phenomenon, and she

som vi ännu inte visste om i Göteborg.

Det fanns en skärpa och chosofrihet i sättet att redogöra för arbetet, en förmåga att tala om konst som om ett på en och samma gång objektivt och subjektivt fenomen som grep många under det där seminarettet och som hade sin grund i den specifika situation som alltid inträder när en konstnär ikläder sig rollen som upplyst främling och betraktare av sitt eget verk. Återigen en av Shalev-Gerz älsklingsmetoder – nu omvandlad till seminarieform med henne själv i huvudrollen.

Jag tänkte: vad skulle hända med Göteborgs förorter om Esther hamnade här, i en av Europas mest segregerade städer? Skulle den överleva ett ingrepp från Shalev-Gerz? Sannolikt inte.

Vi tog en spårvagn till Hjällbo. Det var minnesvärt. Hon tyckte verkligen om Hjällbo. Husen var så fina och välvårdade att hon med en gång misstänkte att de dolde någonting. Hon hade säkert rätt. Hon talade mycket om betydelsen av koloniträdgårdar. Just koloniträdgårdar, det hade hon lärt sig som barn i Israel, var bra för ungdomar med problem. Alla borde ha koloniträdgårdar.

En annan gång, under senvintern 2005, åkte vi och hälsade på i Bergsjön och träffade kulturföreningen bob – en förening för invandrade konstnärer i Bergsjön, då ledd av den outröttlige konstnären Haky Jasim. bob hade under många år arbetat med mobilisering kring kultur och konst i Bergsjön, med utgångspunkt i en dröm om att flytta Göteborgs (kulturella) centrum till dess absoluta periferi – Bergsjön. Det medvetna, insiktsfulla och självvironiska misslyckandet i utmaningen mot den kulturpolitiska makten är enligt min mening ett av bobs viktigaste konstverk. De sätter som grupp fingret på den politiska, symboliska och ekonomiska makten. Detta har hållit på i många år redan – och någon gång kommer detta att uppmärksammas och kommas ihåg: 38 utländska konstnärer i stadsdelen Bergsjön i Göteborg som försökte inleda en dialog med den svenska konstscenen på lika villkor.

Vi hälsade alltså på hos bob, i en källare i Bergsjön som föreningen då hade tillgång till. Detta var i februari 2005. Jag hoppades att Shalev-Gerz skulle handla de här konstnärerna och att de tillsammans skulle ta fram en prototyp för Bergsjöns internationella kulturhus. I jämlikt samarbete. Men så blev det inte. Jag tror att Esther tänkte såhär: om bergsjöborna redan har tänkt ut ett koncept för hur de vill arbeta så finns

touched many of the people at that seminar deeply. Her stance was based on the specific situation that arises when an artist takes on the guise of enlightened stranger, beholder of her own work. This, too, is one of Shalev-Gerz’s preferred methods, which she now transformed to seminar form with herself as the protagonist.

My thought was: what would happen to the suburbs of Göteborg if Esther found herself here, in one of the most highly segregated cities in Europe? Would a Göteborg suburb survive a Shalev-Gerz intervention? Probably not.

We took a tram to Hjällbo. It was memorable. She really liked Hjällbo. The buildings were so good-looking and so well-maintained she became immediately suspicious of what they were concealing. She was probably right. She spoke at great lengths of the importance of allotment gardens. Allotment gardening, she knew from her childhood in Israel, was good for young people with problems. Everyone, quite simply, ought to have an allotment.

Another day we visited Bergsjön and spoke to people at the art and culture organisation bob – an organisation for artists living in Bergsjön. At the time it was under the leadership of the indefatigable Haky Jasim. At bob they had been working for years to mobilize people’s interest in art and culture in Bergsjön, with an urge to shift the (cultural) center for Göteborg to its absolute periphery – Bergsjön. This – including the inevitable failure inherent in challenging the powers-that-be – is one of their most important works of art. As a group, they point a finger at political, symbolic and financial power. They have been active for many years – and some day their work will receive attention and be remembered: 38 foreign artists in the Bergsjön district of Göteborg who tried to initiate a dialogue with the Swedish art scene on equal terms.

So that day we went to bob, in a basement room in Bergsjön where the organisation was housed just then. This was in February 2005. I hoped Shalev-Gerz would be willing to advise the artists and that, working together, they could develop a prototype for the Bergsjön international arts centre. Working together on equal terms. But that wasn’t what happened. I believe this is what she was thinking: if the residents of Bergsjön have already sketched out an idea of how they want to work, there isn’t room for another artist. She may have thought that the best thing she could do for bob was to give its members the opportunity to listen to themselves. Esther said: “The only thing I can give you is my distance to you”. That it would be the privilege of gaining insight into their own situation that would become the engine of the upcoming process of mobilization.

det inte plats för en konstnär till. Hon tänkte nog att det bästa hon kunde ge bob var en chans att lyssna till sig själva. Esther sa: ”Det enda jag kan ge er är mitt avstånd till er.” Att det var den självsynen och den lyxen, som skulle kunna bli motorn i en kommande mobiliseringsprocess.

En mindre budget frigjordes för att Shalev-Gerz skulle kunna ta fram en projekttid. Det blev så småningom projektet *The Place of Art*.

En projektgrupp bildades på initiativ av Shalev-Gerz med kulturföreningen bob, medieverkstaden i Bergsjön, representanter för fastighetsbolag, kommun, kulturförvaltning, konsthögskolan Valand, Göteborgs konsthall osv. Så småningom anställdes en student från Valand och en student från arkitektskolan på Chalmers – bägge medarbetar i den här katalogen – som assistenter till Shalev-Gerz och dessutom arverderades kulturföreningen bob för att koordinera kontakterna med de av medlemmarna som skulle delta i projektet, och för att finna fler konstnärer i Bergsjön som ville vara med. Nu erhöles finansiering ur flera källor: Stiftelsen Framtidens kultur, Statens kulturråd, Tryggare och mänskligare Göteborg, Familjebostäder AB m.m.

Arbetet med att göra intervjuer med konstnärer startade i oktober 2006 och pågick fram till nästa sommar, då 38 intervjuer kunde redovisas med svar på två frågor: *Vad är konst?* och *Hur definierar du konstens plats?*

Allt genomfördes planenligt och i november 2006 var projektet färdigt och bestod av två delar.

1) Tysta intervjuer med 38 konstnärer som lyssnar till sina svar på omnämnda två frågor, som projicerades på en vägg i Bergsjöns centrum Rymdtorget. Här var utgångspunkten alla de definitioner av konstens plats som hade kommit fram under intervjuerna och intervjupersonernas intensiva och reflexiva förnimmande av sina egna definitioner.

2) Den andra delen av projektet, som hade förlagts till Göteborgs konsthall, bestod av de svarande rösterna från Bergsjön samt 3D-animationer kretsande kring ”konstens plats”, kopplade till intervjupersonernas platsspecifika definitioner. De fyra animationerna växte ut ur berättelserna, intervjuerna, samtalen. 3D-animationerna var mycket provocerande för många, kanske för att de inte sammanföll med deras förmodande om vad konst egentligen är. Och inte bara det: de uttryckte enligt många ett slags ädelmodernistiskt, funktionalistiskt begär. Geometriska former, kuber,

A little funding was released and a budget drawn up so Shalev-Gerz could generate the idea for a project. This project eventually became *The Place of Art*.

A project coordination group was appointed, including representatives of bob, the local property owners, the municipality, the arts administration, Valand School of Fine Arts, Göteborgs konsthall and others. After some time, a student at Valand and a student from the Department of Architecture at Chalmers were engaged as assistants to Shalev-Gerz – both have contributed to this catalogue. The bob arts association was also granted funding to coordinate contact amongst its artists-members and to find more artists who would like to take part in the project, and the project was subsidized from several sources including the foundation Framtidens kultur, Tryggare och mänskligare Göteborg (“A More Safe and More Humane Göteborg”), and the municipal housing contractor Familjebostäder AB.

The interview work with the artists started in October 2006 and continued until June 2007 when the 38 interviews could be presented with answers to two questions: What is Art? and How do you define the place of art?

Everything went according to plan, and in November 2006 the project was complete, and consisted of two different parts:

1) One shows a silent sequence of interviews with 38 artists, projected on a wall at Rymdtorget, the central square of Bergsjön. They are listening to themselves answering the interview questions What is Art? and How do you define the place of art? The point of departure of this part of the project was all the definitions of the place of art that had been recorded in the interviews, and the powerful, deeply-considered reflections of the interviewees concerning their own definitions.

2) The second part of the project which was located in the Göteborgs Konsthall in the very centre of Göteborg consisted of the answering voices from Bergsjön and 3D-animations built on the interviewees’ definitions of “the place of art”. The four DVD-animations thus developed out of the narratives, interviews and discussions. Many people found them extremely provocative, not corresponding to their assumptions on what art really is like. And not only that, they portrayed, according to many, a more or less pure modernist, functionalist desire. Geometrical forms, cubes, rotating round buildings, weird disembodied house structures, concepts in the making.

At the day of the vernissage, the mayor of Göteborg took an active part, and free buses went back and forth between the two exhibition sites – from the centre to the

roterande runda byggnader, besynnerligt okroppsliga huskroppar, begrepp i vardande.

Det blev tal av kommunstyrelsens ordförande, på vernissagedagen gick bussar mellan Konsthallen och Bergsjöns köpcentrum så att man skulle kunna ta del av bägge delarna av verken inom en acceptabel tidsrymd.

Nu ligger världen kanske öppen. Det ritas, utreds och flera grupper arbetar för att materialisera några av de idéer som kom fram under projektets gång. Materiellt har avkastningen varit god: kulturföreningen bob får nya lokaler, det kanske kommer att byggas ett kulturhus i Bergsjön och konsthögskolan Valand fortsätter sitt samarbete med stadsdelen Bergsjön och vad vi i Sverige sedan 1930-talet vant oss vid att kalla ”allmännyttan”.

Konstens plats återstår, som alltid, att bygga. Här finns ingen fri vilja!

Endast några av deltagarna i *Konstens plats* har skrivit i den här katalogen. Ni andra: se detta som en inbjudan att fortsätta diskussionen om konstens plats. Kom med fler inlägg i kommande nummer av ArtMonitor.

Johan Öberg

periphery of the city in an acceptable time frame.

Now, perhaps, the world stands open. Some people are drawing, others are investigating, and several groups are working to materialise some of the ideas generated during the course of the project. The material yield has been good: the art and culture organisation bob is moving into new offices, a community cultural centre may be built in Bergsjön, and the Valand School of Fine Arts has continued collaboration with the district of Bergsjön and with the municipal housing contractors.

The Place of Art will always remain un-built. There is no free will able to change that axiom.

Only a few of the participants in *The Place of Art* have written texts for this catalogue. For the others: please see this as a invitation to continue the discussion about the place of art in the coming issues of ArtMonitor.

Johan Öberg

Translated from Swedish by Linda Schenck