

## Att ta sig in på *Konstens plats*

”Både abstraktion och realitet är inblandade i den heliga 1900-talsdimensionen rummet. Uppdelningen mellan abstraktion och realitet har otydliggjort det faktum att det förstnämnda har en betydande relevans för praktiken – tvärtemot föreställningen om att konsten skulle vara ”onödig”. Om konsten har någon kulturell referens (vid sidan av att vara ”kultur”) så ligger detta säkerligen i definitionen av vår tid och vårt rum. [...] Rummet är idag inte bara den plats där någonting händer; det är också så någonting får rummet att hända.”  
(ur Brian O’Doherty, *Inside the White Cube*)

”Tystnaden i Esther Shalev-Gerz’ filmer är aldrig ett tomt rum; den är alltid ett udda landskap”  
Jacques Rancière, *The Work of the Image*

Ett besök på *The Place of Art* kräver först och främst ett val: var ska man börja? Installationen är ju simultan och belägen på två skilda håll. Den besökare som beslutar sig för att se *The Place of Art* hamnar i ett slags icke-plats, mellan två rum som vart och ett refererar till var han/hon *inte* kan vara samtidigt, en icke-plats som påminner om att någonting pågår någon annanstans som har med det här att göra, och som betonar förflyttningen från en plats till en annan. Det är den aktiva besökaren stadd i förflyttning, och då inte bara som någon som förnimmer verket, utan som kropp i rörelse, som blir installationens sammanlänkande element. Den allra första komponenten av installationen som betraktaren möter, dess placering, är ett slags *rhizom*. Det finns ingen tydlig angivelse om var man tar sig in i verket och var man lämnar det, ingen hierarkisk distribution av rum. Eller finns det?

Ett av de två rummen är en klassisk institutionell plats för konst – i all exklusivitet ägnad utställningar av konstnärer: det är Göteborgs konsthall. När man kommer in genom dörren här vet man att man kommer att möta konstverk (hur de än ser ut eller definieras). Denna konstens plats är en plats *för* konsten – i en explicit mening. Redan Marcel Duchamp påpekade att officiella platser för konsten, som museer och gallerier, också definierar vad konst kan vara, vad det är som passar in i den kontexten, och därför kan vara med och förändra den, genom att de väljer vilka verk som kan hysas och presenteras.

## Entering *The Place of Art*

„Both abstraction and reality, however, are implicated in that sacred twentieth century dimension, space. The exclusive division between them has blurred the fact that the first has considerable practice relevance – contrary to the myth that art is „useless“. If art has any cultural reference (apart from being „culture“) surely it is in the definition of our space and time. [...] Space now is not just where things happen; things make space happen.”

Brian O’Doherty, *Inside the White Cube*

“Silence, in the films of Esther Shalev-Gerz, is never an empty space; it is always an uneven landscape.”  
Jacques Rancière, *The work of the image*

Visiting *The Place of Art* requires, above all, a choice: where to start? Instead of taking place at one site, the installation is conceived in two parts that occur simultaneously in two different locations. The visitor, by taking the decision to come and see it, finds himself in a sort of non-place, between two spaces that each refer to where he cannot be while being where he/she is, reminding that something connected is happening elsewhere and stressing the passage from one place to the other. The active position of the travelling visitor – not only by sensing the work, but also as physically moving body – becomes the linking element of the installation. The very first component of the installation the visitor is confronted with, its placement, is a kind of a *rhizome*. There is no clear indication where to enter the work and where to quit, no hierarchical distribution of the spaces. Or is there?

One of the two spaces is a classical institutional place of art, exclusively dedicated to artist’s exhibitions: The Konsthall of Gothenburg. One knows by passing the door that he or she will be confronted with artworks (however they would look like and be defined as). This place of art is a place *for* art in an explicit way. As already Marcel Duchamp highlighted: official places for art such as Museums and Galleries also define what art could be, what enters into its context and thus transforms it, by choosing which works to house and to present.

The other part of the installation is located in the middle of an ordinary shopping centre in Bergsjön, a suburb of Gothenburg, known for its problems with unemployment and poverty, and with a large part of the population born outside Europe. The visitor is positioned

Den andra delen av installationen är belägen mitt inne i ett vanligt köpcentrum i Bergsjön, en förort i Göteborg, med hög arbetslöshet, fattigdom och en betydande andel av befolkningen född utanför Europa. Besökaren kommer här att hamna i en mycket annorlunda, svårdefinierad position: här handlar det inte om rollen som konstbetraktare, utan om att placeras i en passage mellan butiker. På denna laddade plats är konstverket bara ett element bland många andra; ett exklusivt konstbetraktande, utan sidoblickar på omgivningen, är mer eller mindre uteslutet. Man kan passera installationen som av en slump när man handlar – konsumtion är det viktigaste målet för den som är på en sådan plats. Och dessutom är det här köpcentret den enda officiella offentliga platsen i Bergsjön – och den enda verkliga mötesplatsen.

Vad är det då som ställs ut på dessa platser? När man kommer in i Konsthallen går man in i ett kolmörkt rum, som liksom inkapslar besökaren i sin svärta. Fyra bildskärmar är arrangerade på golvet och på väggen på ett särskilt sätt, som gör att de påminner om ljusinsläpp, eller fönster, men i själva verket bygger på ljusprojektioner. Här projiceras 3D-filmer, en serie grå arkitekturmodeller, imaginära hus eller städer. De framstår som artificiella, men realistiska; den regelbundna rytmen i de långsamma kamerarörelserna ger visuella möjligheter till flera olika perspektiv på modellerna, som steg för steg förvandlas, förvandlas till ett nytt perspektiv, eller till ett nytt påstående, inom samma tidsväv.

Varje skärm visar ett virtuellt utvecklingsflöde som kretsar kring ett ”begrepp” för ett särskilt slags plats – kök/lägenhet (med utgångspunkt i en planlösning för en lägenhet, ett kulturhus (med utgångspunkt i en cylindrisk form), en ateljélokal (med utgångspunkt i en kvadrat) och en icke-plats (bildad som en formlös vågstruktur).

Alla dessa flöden har sin utgångspunkt i tankar och idéer från konstnärer i Bergsjön. Man kan lyssna till dem i hörlurar, ta del av deras argument för hur konstens plats, eller konstens platser borde se ut, i en process som också rymmer en kroppslig närhet till dessa idéer, som fick dem att tränga in i besökarens kropp.

Det ytterst intima sambandet med de talade orden bildar ett slags bubbla, ett rum mellan det lyssnande örat, de ljudvågor som tränger sig på och styr sättet att se, och betraktarens rörelser: ljudet sprids med radiovågor, ljudet härrör ur en annan rumslig organisation än den som visas och skapar på så sätt ett

in a very different, much more undefined way: far from being assigned as an art viewer, he or she is situated in a passage between shops. In this charged place, the artwork is just one element among a lot of others; an exclusive perception of the work by ignoring the surroundings is almost impossible. One could just cross incidentally the installation while shopping – consuming would be the primal purpose in such a place. Indeed, this commercial centre is the only official “public” space in Bergsjön, as it is the only common meeting place in this area.

What is exhibited in these two spaces? Entering the Konsthall, one arrives in a very dark room that seems to enfold his or her body by its blackness. Four screens are arranged on the floor and on the wall in a particular way, recalling lucid holes, showcases or windows that point the spots. Different 3d-animated films are projected on them, seemingly a series of grey architectural models or imaginary houses or cities. They look artificial but realistic; the regular rhythm of the slow camera movements opens a visual access to several perspectives of the models that are progressively transforming, becoming a new view or another proposition in a constant time warp.

Each screen represents a virtual developing flux around one “concept” of a special kind of place – kitchen/apartment (starting from a floor plan), culture house (starting from a cylindrical form), studio (starting from a square plan) and non-place (constituted as an inform wave structure) – based on the ideas of a number of artists that all live in Bergsjön. Headphones bring the sound, composed by their voices depicting what would be, according to them, a (or *the*) place of art, close to the visitors’ body by penetrating directly into the head through the ears. This very intimate connexion to the spoken words creates something like a bubble, a space between the hearing ear and the entering sound waves that are directing the way of seeing, and also the visitor’s moves: transmitted by radio waves, the sound is retraced through another spatial organisation than the place is showing, thus creating a sort of deflection or challenge that complicates or destabilizes the visitor’s orientation in this space. His body, almost invisible in the dark, seems to float through these complementary spaces, concentrating on the perception and the assembling of the elements.

Listening to their words, one could have the impression that they are describing the images – but actually the images are visual propositions of Esther Shalev-Gerz, starting from what she understands of what they tell about their actual working conditions (who would think

slags avledning och utmaning som komplicerar och destabiliserar besökarens orientering i rummet. Besökarens kropp, som blir nästan osynlig i rummet, ser ut att flyta runt i dessa två komplementära rum, koncentrerad på sin egen perception och på det visuella assemblage av hus-element som pågår på skärmarna.

När man lyssnar till de ord som strömmar ut ur hörlurarna kan man få för sig att orden är beskrivningar av bilderna – men egentligen är bilderna visuella påståenden som görs av Esther Shalev-Gerz, som tar sin utgångspunkt i vad intervjupersonerna berättar om sina arbetsvillkor (vem kunde tänka sig att köket är konstens plats? Många av deltagarna säger att just köket är den tystaste och enklaste platsen att arbeta på), eller vad de säger om den idealiska ateljé-platsen eller den idealiska platsen för att visa konst (till exempel ett kulturcentrum som en plats där man inte nödvändigtvis måste konsumera, och en gemensam mötesplats utformad för möten, konst, konserter osv.) eller deras behov av öppna rum och natur för att låta sig inspireras.

Den enkla, ospecificerade fråga som hon ställde till alla var ”Vilken är ”din” konstens plats?” Utan åtskillnad mellan verkliga förslag och rena fantasi-förslag presenteras alla förslag inom ramen för en och samma filmsekvens. Det är på det här sättet som en ny rumslighet skapas där drömmar och sociala och politiska realiteter samexisterar och visar att inte alla slags fantasier passar ihop med alla slags livs- och arbetssituationer. Om den allra mest eftersträvarvärda platsen är en ateljé på 4x4 meter så betyder detta att också detta slags ytterst blygsamma arbetsyta saknas och att det under vissa omständigheter inte ens är tänkbart att önska sig en ateljé på 10x10 meter. Konsten och den plats där den kan äga rum – dvs. där den kan tillverkas eller där den kan göras tillgänglig till en viss grupp av andra – är inga statiska helheter, utan kopplade till varandra och till andra platser, idéer och möjligheter som i sin tur refererar tillbaka till dem på ömsesidigt-heterogena sätt. Drömmar, fantasier och önskingar blir en spegling av sociala realiteter och presenterar sålunda livet i utvidgad form. Denna konstnärliga handling som går ut på att inte skilja dröm från verklighet påminner om den surrealistiska metod som kallades breddad perception som öppnade ett tillträde till en ny dimension av livet. Detta handlingssätt vill inte mystifiera eller fördunkla – som Walter Benjamin påpekar i sin essä om surrealismen: ”En histrionisk eller fanatisk betoning av det mystiska

of a kitchen as a place of art? Several participants point that this is actually for them the quietest and lightest place to work in) or their ideal conceptions of atelier – and exhibition rooms (for example a cultural centre as a place where one doesn’t necessarily have to consume something and a shared meeting point dedicated to their creations, concerts etc.), or their needs of open spaces like nature for inspiration.

The simple, unspecified question she asked all of them was: “What is “your” place of art?” Without dissociating real and imaginary devices, all the propositions are presented on one and the same setting in the films. This is how a new space arises where dreams and social and political realities coexist side by side, pointing that not every imagination is possible under every living- and working situation. If the most urgently desired place is a 4mx4m atelier, that means that even this modest working place is missing, and that wishing for a 10m x 10m space is not even conceivable under certain conditions. Art and the place where it possibly takes place – i.e. where it can be produced or where it is made accessible to a certain community of others – are not static constitutions, but linked to each other and to other places, ideas and potentials that reciprocally refer to them in heterogeneous ways. Dreams, imaginations and wishes become a mirror of social realities and thus present life in an extended form. This gesture of non-detaching recalls the surrealist mode of broadened perception, unblocking an access to a further degree of life. Indeed, this *manière de faire* doesn’t intend to mystify or obnubilate – as Walter Benjamin declares in his essay about surrealism: “For histrionic or fanatical stress on the mysterious side of the mysterious takes us no further; we penetrate the mystery only to the degree that we recognize it in the everyday world, by virtue of a dialectical optic that perceives the everyday as impenetrable, the impenetrable as everyday.”

Not only the subjects, but also the 3-d-video technique opens up an access to “surrealistic” awareness as understood by Benjamin. Just as Eugène Atget’s photography was at the time, because he used his technique according to its very conditions, the medium capable to “pump the aura out of reality like water from a sinking ship” – these 3d-films reflect the capacities and directives of this medium by explicitly referring to the technique’s constitution: for the creation of a 3d-model, one starts from a huge catalogue of possibilities – potential aspects, materials, perspectives and incidences of light. Like an open question, one has to choose to form something out of everything.

får oss inte att komma längre, vi förmår intränga i mysteriet endast i samma grad som vi förmår förlägga det till vardagens värld, genom att använda en dialektisk optik som förmår synliggöra vardagen som någonting ogenomträngligt och det ogenomträngliga som någonting vardagligt.”

Inte bara mänskliga subjekt, utan också 3D-videotekniken ger tillträde till ett ”surrealistiskt” medvetande, i Benjamins bemärkelse. Precis så som Eugene Atgets fotografi fungerade en gång i tiden, eftersom han använde sin teknik just som ett medium med förmåga att ”pumpa ut auran ur verkligheten som man pumpar vatten ur ett sjunkande skepp” – så speglar dessa 3D-filmer just detta mediums möjligheter och inriktning genom att explicit referera till teknikens egen uppbyggnad: inför skapandet av en 3D-modell startar man i en stor katalog med möjligheter – potentiella aspekter, material, perspektiv och ljusfrekvenser. Det är som en öppen fråga, man måste välja att forma någonting ut ur allting. Allting verkar vara möjligt (tänkbart), men man måste fatta ett beslut för att ge det en form. Sist och slutligen är det kamerarörelsen som skapar skulptural mening ur de kalkylerade koordinaterna. På samma sätt som rummet förvandlas till en plats genom att användas och tillägnas i någons praktik blir ett 3D-rum synligt som sådant på en platt skärm sedan någon har använt ett datorprogram och således format plats ur ett abstrakt, oändligt rum.

Installationen i Bergsjöns köpcentrum består av en film som projiceras på en vägg i den stora hallen. Det är en tyst, värdig inramning, även om projektorljudet är relativt stort. Filmen visar samma konstnärer som är företrädare med sina röster i Konsthallen. Här, på denna film, sitter de i sina hem och lyssnar till vad de svarade på en annan fråga som Esther ställde: ”Hur definierar du konst?” I och med att det är en ljudlös film så kan besökaren inte höra vad personen på skärmen lyssnar till, utan bara se hennes eller hans reaktioner, mimik och gester, och däremellan betrakta personens egen hemmiljö.

Lyssnarna förefaller synnerligen introverta och ensamma. Det är som om deras röster hade lyfts ut ur deras inre och som de nu utsattes för dessa röster såsom för någonting yttre som trängde in genom deras öron, som om de hade berövats en del av dem själva som lämnades tillbaka i en annan, förvandlad form.

Någonting sker i orden och i kroppen som artikulerar dem i detta rum, någonting framträder mellan

Everything seems to be possible (thinkable), but one has to take a decision to give it a form. Finally it is the (camera) movement that makes a sculptured purpose out of the calculated coordinates. Just as a space becomes place by being used or appropriated by someone’s practice, a 3d-space becomes visible as such on a flat screen after someone manipulated a computer program and thus figures and forms a place out of an abstract, infinite space.

The installation in the Bergsjön shopping centre includes a movie projected onto one of the walls in the hall. It is a very silent, decent setting, even if the projection screen is quite big. The film shows the same artists that are represented in the Konsthall by their voices captured in their homes while listening to what they answered to another question Esther asked: “How would you define art?” As it is a soundless film, the visitor does not hear what the person on the screen listens to, but only sees his or her reactions, the mimics and gestures, in between his or her intimate environment. The listeners look quite introverted and somehow solitary, as if by excerpting their voices out of their inside and by being exposed to them as something exterior that enters into their ears, a part of themselves would be deprived and given back in another, converted form.

Something happens to the words and to the body that articulates them in this space that appears between the speaking and the listening. They become an implicit, but merely insinuated element engraved in the living place. And some of those words are physically present – not as voices associated to the speaking body, but transformed into sculptured letters appearing through the walls or coming out of the furniture – sentences, declarations, thoughts about what art is, formed as manifested inscriptions, traces in the apartments where these reflections have arisen. They become a part of the places used and adapted by the person that formulates them, those spaces they transform into private museums or ateliers, or even open “culture houses”. The capturing of these extended silent moments seems to be very slow, as if those words needed a lot of time to find their form and their location to prosper in this appropriated place. By amplifying these very intimate moments of listening to already spoken own words and their architectural echoes, something happens to the space that surrounds, envelops the person – the time takes place in the rooms, becomes spatial, affords fugacious expressions. The constant, very steady movement of altering recalls the camera mode of focussing an object, the process of searching the adjustment that reflects in the most suitable way.

talendet och lyssnandet. De förvandlas till ett implicit, men bara antytt element i den levande platsen. Och några av dessa ord är fysiskt närvarande – inte som röster kopplade till den talande kroppen, utan förvandlade till skulpterade bokstäver som framträder ur väggarna eller ur möblemanget: meningar, deklamationer, tankar om vad konst är, formade som tydliga inskriptioner, spår i delgenheter där detta reflektionsarbete har uppstått. De blir till delar av de platser som används och som anpassats av den person som formulerar dem, dessa rum som de förvandlar till privata museer eller ateljéer, ja till öppna ”kulturhus”. Fokuseringen av dessa utvidgade, tysta ögonblick förefaller ytterst långsam, som om dessa ord behövde mycket tid för att finna sin form och sin plats för att trivas på just denna plats. Genom att man förstörar dessa mycket intima ögonblick av lyssnande till de egna, redan uttalade orden och deras arkitektoniska ekon händer också något med det rum som omger och höljer personen – tiden tar plats inne i rummen, den blir rumslig, den antar flyktiga och övergående uttryck. Den ständiga, oavbrutet pågående rörelseförändringen påminner om en kameras sätt att fokusera ett föremål, en process av finjustering som ger den allra bästa återgivningen.

Efter en sekvens som visar en person i privatsfären framträder en svart bildruta med vita bokstäver, som en *shock* i Baudelairens mening. Dessa fraser – var och en är en kortfattad definition av vad konst är – är hämtade från den väl genomarbetade katalogen till utställningen *Les Magiciens de la Terre* som visades på Centre Pompidou i Paris 1989 och som med ett radikalt grepp för första gången sammanförde kända och okända konstnärer från olika kontinenter och därmed också frågade ut konstens heterogena platser i världen. Här bröt man upp den strikta västerländska kontexten för konst och återgav rätten till konsten till alla dem som hade en egen praktik. På så sätt öppnade denna utställning för en fortsatt diskurs om konst bortom nationella rasmässiga eller sociala gränser.

Dessa textmontage bryter på ett våldsamt sätt upp de långa, nästan meditativa perioderna som utspelar sig i lägenheterna, och detta sätt att göra montage (som påminner om de första stumfilmerna där scenerna här och där avbryts av en svart bild med en förklarande text eller ord som återger skådespelarnas tal) stärker intrycket av intimitet i hem-situationen genom att tillsluta den, och bli till en volymlös, slående och läsbar text.

After a sequence showing a person in his or her intimate spaces, a black screen with white letters is cut into the film, like a shock in the sense understood by Baudelaire. These sentences – each of them a brief definition of what art is – are taken from the extremely elaborated catalogue of the exhibition *Magiciens de la Terre* that took place in the famous Parisian art institution *Centre Pompidou* in 1989, radically merging renowned and unknown artists from different continents for the first time and thus questioning the heterogeneous places of art in the world. Breaking up the strictly defined, occidental art context by restoring the art to all those who have an art practice, this exhibition opened a further discourse on art beyond national, racial or social frontiers. Violently interrupting the slow, almost meditative sections in the people’s rooms, this montage setting (reminding the first silent movies where scenes are here and there interrupted by a black screen with an explanative text or the translation of the mute actors’ words) accentuates the intimacy of the home situation by closing it, becoming flat and striking, a readable text.

But those artists to whom the written words are credited are not exposed in the video, nor are their art works – they only appear as names (sometimes famous ones) associated to cities, and they are exclusively present through their definition of art. However, there is no virtual encounter between them in person and the artists from Bergsjön – the video is not about placing everybody in the same context. The difference between both situations is almost palpable. While the exhibition tended to bring artists from all over the world to this important place dedicated to Art, creating a dialogue inside the institution by juxtaposition of the works, Esther’s video is showing the big difference between the “officiality” of the written word, the recognized actors in the field of art and their definitions of the context, and the intimacy of those who are mostly lonesome with their thoughts and their works as they often do not have established places for it. But still, there is a place for all of those artists and their way of conceiving art, as the film points by showing for example one participant’s apartment – that rather looks like a museum charged with fragile, quiet huge reproductions of famous buildings as the Taj Mahal – while he is at work, producing art in and for his everyday life.

*The Place of Art* can be regarded as a kind of inventory – a detailed listing of all the elements that appear in one field – here the field of art – and the production process. Those elements are presented as dislocated, disrupted – the people’s voices appear in the Konsthall, while the



Men de konstnärer, vars påståenden citeras i skrift blir inte synliga i videon, och inte heller deras verk synliggörs – de framträder bara som namn (ibland berömda namn) kopplade till städer, och de är endast närvarande genom sina sätt att definiera konst. Det sker emellertid inte heller något virtuellt möte mellan dem och konstnärerna från Bergsjön – den här videon handlar inte om att sätta alla i en och samma kontext. Det är som om man kunde vidröra själva skillnaden mellan de två situationerna. Medan utställningen tenderade att samla konstnärer från hela världen till denna viktiga plats ägnad konsten, och på så sätt skapade dialog inom institutionen genom att placera olika verk intill varandra, så pekar Esthers video på den stora skillnaden mellan det skrivna ordets ”officialitet”, de erkända aktörerna på konstens fält och deras definitioner av kontexten, och intimiteten hos dem som för det mesta är ensamma med sina tankar och sina arbeten eftersom de för det mesta saknar etablerade platser för dem. Men ändå finns det plats för alla dessa konstnärer och deras sätt att se på konst, vilket filmen visar genom att hålla fram en deltagares lägenhet som ett exempel – en plats som snarast liknar ett museum fyllt av bräckliga, stora reproduktioner av berömda byggnader såsom Taj Mahal – medan han arbetar och tillverkar konst i och för sitt eget vardagsliv.

*Konstens plats* kan betraktas som ett slags inventering, en detaljerad förteckning över alla element som framträder på ett fält – här konstens fält – och i en produktionsprocess. Dessa element presenteras som om de vore förskjutna, avbrutna – människors röster framträder i Konsthallen, medan bilderna av deras kroppar, lyssnande till dem, projiceras på väggen i ett köpcentrum i Bergsjön – men dessa separationer har gjorts berörbara. Utställningsbesökaren måste sätta samman elementen, lägga till de bitar som saknas, och uppfinna den plats där de skulle kunna kopplas samman, för att få en kropp och en röst att sam-ljuda. Det är upp till var och en att upprätta förbindelserna genom att resa från en punkt till en annan, memorera det rum som övergivits, den plats där man inte är. En besökare vandrade hela vägen från Konsthallen inne i Göteborg till Bergsjön, för att erfara vad han borde komma ihåg under vandringens gång, och tänka över hur han skulle kunna betrakta utrymmet mitt emellan och hur han skulle kunna bli fysiskt delaktig.

Esther Shalev-Gerz grundar ofta sitt arbete i människors aktiva, egentliga minne. Detta gäller till exempel ett verk som hon har gjort för ett annat slags

images of their bodies listening to them are projected onto the shopping centre in Bergsjön etc. – but these separations are made palpable. The visitor of the exhibition has to put the elements together, has to add the missing parts and to invent the place where they could be connected, to accord a voice to a body. It's up to him or her to do the links by travelling from one point to another, thus memorising the left space, the one where he is not. One of the spectators walked all the way from the Konsthall in Gothenburg to Bergsjön, on foot, in order to experience what he would remember on the way, how he would conceive the in-between space and how he could physically be involved.

Esther Shalev-Gerz often recalls for the active, actual memory of the people – for example in a work she conceived for another space – the National Maritime Museum in London. Two TV-screens are showing the same person listening to rumours that Esther tells them after having heard them from somebody else. It is not exactly, but almost the same image. But sometimes a decent, immobile 3d-sculpture appears in the background of one of the films, while there is nothing on the other one. Or is there? The visitor has to trust his perception and memory. In another, older work (*Inseparable Angels. The imaginary house of Walter Benjamin*), appears among other a video showing the journey from Weimar, the city of Goethe and the German Classic, and Buchenwald, the former concentration camp not very far from it, that Esther filmed through a taxi, on the road between these very charged places. While seeing the passing by of the landscape, one is listening to the conversation she holds with the taxi driver that is talking about the places, their histories. Suddenly, the image decelerates, opening up a sort of a window of time. It doubles up, leaves its first position, then finds a new, unstable one that is superposed to the first one, thus seizing, capturing a moment in space that allows for a text (each one dealing with angels, in connection with Paul Klee's famous painting *Angelus Novus*) to slip into it.

The kaleidoscope Esther Shalev-Gerz produces calls for the eyes that will look through it, thus actualize it. Instead of considering *the* place of art, such a place is constantly searched, displaced and adjusted inside the work. Indeed, the categories this “inventory” is based on are not static, far from that. The gesture of the artist is much more to deflect the hierarchies, to excavate the procedure of inventorying by pointing the active part of the visitor that makes a place of art out of a shopping centre or by amplifying moments and hence opening up

rum – *Maritime museum* i London. Två TV-skärmar visar samma person som lyssnar till rykten som Esther berättar för dem, rykten som hon hört från någon annan. Det är inte exakt samma, men nästan samma bild. Från tid till annan dyker en upphöjd, orörlig 3D-skulptur upp på skärmen i bakgrunden till en av filmerna – medan det inte visas någonting i den andra. Eller är där någonting? Besökaren måste lita till sin varseblivning och sitt minne. I ett annat, äldre verk – *Inseparable Angels. The imaginary house of Walter Benjamin* – visas bland annat en video som dokumenterar en resa från Weimar – Goethes och den klassiska tyska kulturens stad – till Buchenwald, det tidigare koncentrationslägret i närheten, som Esther filmade från en taxi, på väg mellan dessa två mycket laddade platser. Medan man ser landskapet glida förbi lyssnar man till samtalet hon har med taxichauffören som talar om dessa platser och deras historier. Plötsligt kommer bilden att sakta farten, och öppna upp ett slags fönster i tiden. Den dubbleras, lämnar sin första position, finner en ny, instabil position, som projiceras ovanpå den första och på så sätt fångar in ett ögonblick i rummet som gör det möjligt för en text (som handlar om änglar, och har att göra med Paul Klees berömda målning *Angelus Novus*) att smyga sig in i synfältet.

Det kaleidoskop som Esther Shalev-Gerz skapar manar fram de ögon som betrakta världen genom det, och alltså aktualiserar det. Istället för att betrakta *en* plats för konsten kommer en sådan plats ständigt att eftersökas, förflyttas och förändras inuti verket.

Och de kategorier varpå denna ”inventering” är baserade är inte statiska, långt därifrån. Konstnärens gest handlar mycket mer om att avleda hierarkierna, om att gräva ut själva inventeringsproceduren genom att peka ut, framhålla besökarens aktiva roll i processen att förvandla ett köpcentrum till en konstens plats genom att förstärka vissa moment och öppna upp för ett nytt potentiellt rum.

Genom att ständigt efterfråga en reflektion som inleds i vad som faktiskt sker, men som är inkluderad i en dialektisk rörelse, kommer de omsorgsfullt övervägda elementen på så sätt att omdefiniera helheten.

Stefanie Baumann

Översatt från engelska av Johan Öberg

a new potential space. Constantly asking for reflection starting from what is actually taking place, but included in a dialectical movement, the carefully considered elements alter and thus re-define the whole.

Stefanie Baumann