

COLLECTIVE CREATIVITY

KOLLEKTIVE



KREATIVITÄT

KUNSTHALLE FRIDERIGIANUM

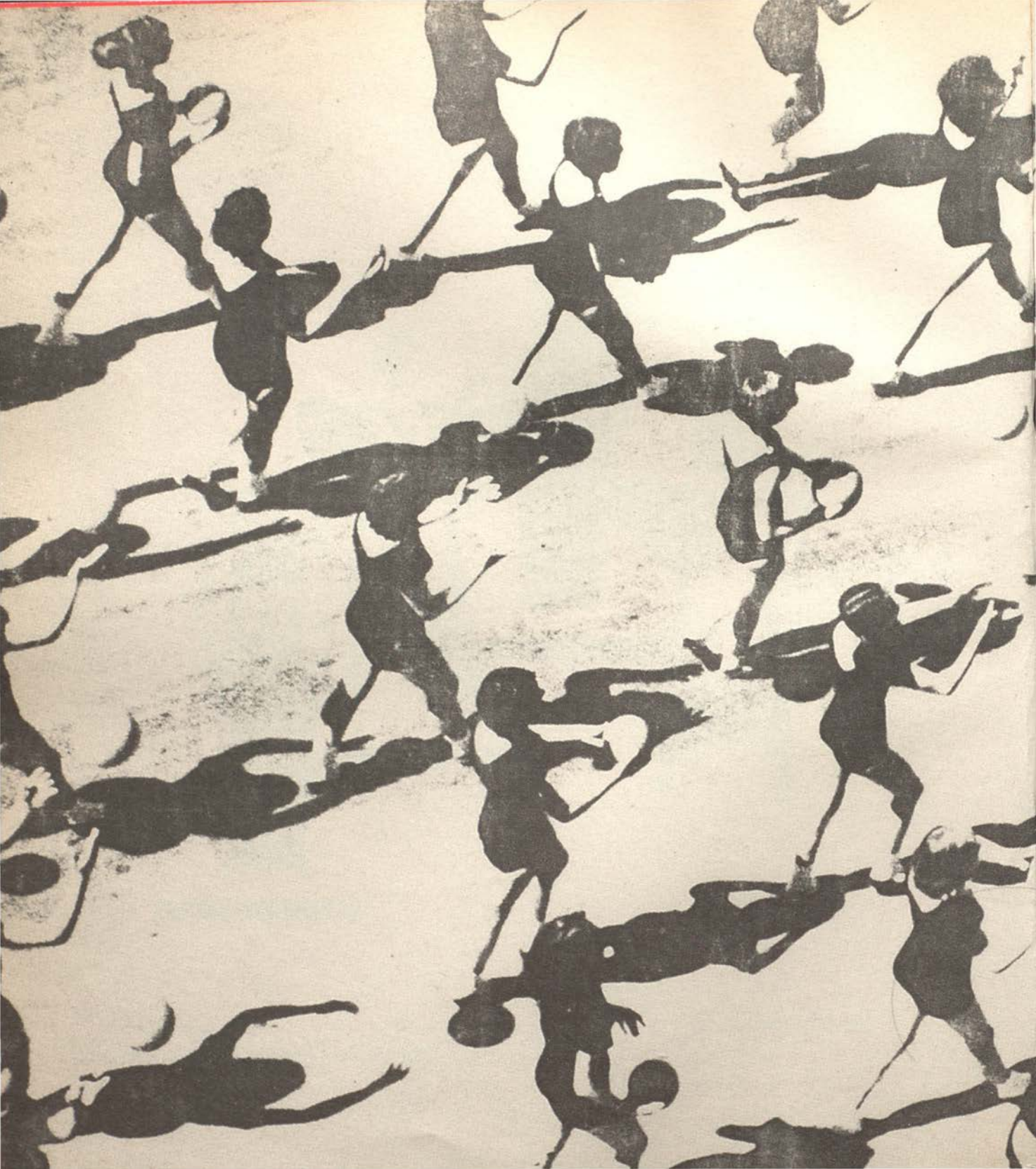
KASSEL · 01.05. - 17.07.2005



AUSSTELLUNG / EXHIBITION



Eine Kooperation von / A cooperation between **Kunsthalle Fridericianum, Kassel**, &
Siemens Arts Program, München / Munich



**ALL WORK
IS COLLABORATIVE**



What is
DOMESTIC
TOGETHER?

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT

In den letzten fünfzehn Jahren ist ein zunehmendes künstlerisches Interesse an kollektiver Arbeit zu beobachten. Auch die Art und Weise der Gruppenarbeit hat sich wesentlich verändert. Immer häufiger kooperieren Künstlerinnen und Künstler miteinander in temporären und situationsspezifischen Projekten, um gemeinsam Stärken und Talente zu potenzieren, aber auch, um eingefahrene, subjektabhängige Wege zu verlassen. Dabei wird die Zusammenarbeit häufig als alternative und einmalige Handlungsform gewertet.

Analog der kollektiven künstlerischen Kreativität hat sich die Arbeitsweise von Kuratorinnen und Kuratoren entwickelt. Wie Künstler beginnen auch sie zunehmend gemeinschaftlich im Rahmen zeitlich begrenzter oder regelmäßig stattfindender Ausstellungsprojekte zu arbeiten.

Das Kuratorinnenkollektiv **WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW** aus Zagreb bildet hier eine Ausnahme. 1999 von **Ana Dević, Nataša Ilić** und **Sabina Sabolović** gegründet und seit 2001 in Zusammenarbeit mit **Ivet Ćurlin**, entwickelt **WHW** nun bereits im sechsten Jahr in steter Regelmäßigkeit Ausstellungen, Projekte und Publikationen zu Themen zeitgenössischer Kunst und Kultur. Vor dem gesellschaftspolitischen Hintergrund ihrer Herkunft aus einem ehemals kommunistisch regierten Land, das sich nach politischen Unruhen zu einem Land des Neuen Europa gewandelt hat, liegt das Interesse ihres konzeptuellen Arbeitens auf der künstlerischen Vermittlung von sozial und politisch relevanten Inhalten. Für die Umsetzung dieser Inhalte suchen sie international die Kooperation mit Kuratorinnen und Kuratoren sowie Kulturorganisationen. Eine offizielle Anerkennung der Arbeit von **WHW** erfolgte 2003, als die **Stadt Zagreb** ihnen die programmatische Leitung der **Galerie NOVA** überantwortete.

Das auch selbstreflexive Interesse von **WHW** an kollektiver Arbeit führte zu der Idee der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT**, für deren Realisierung die **Kunsthalle Fridericianum** in Kassel und das **Siemens Arts Program** gerne als gemeinsame Veranstalter kooperieren. Das **Fridericianum** in Kassel hat mit seiner groß angelegten Ausstellungsstrategie *In den Schluchten des Balkan* bereits einen Fokus auf die Kunst Osteuropas gelegt. Dieses Projekt führte

zur Konzeption der **5. Cetinje-Biennale** in Montenegro, für die **Nataša Ilić** als Co-Kuratorin tätig war. Das **Siemens Arts Program**, das – ohne eigenen Veranstaltungsort – in symbiotischer Zusammenarbeit mit öffentlichen Institutionen Ausstellungen und Projekte im Bereich der zeitgenössischen Kunst und Kultur entwickelt und realisiert, ist aufgrund der eigenen Arbeitsweise *per se* an kooperativen Strukturen interessiert. So kam es zu dieser inhaltsreichen und konstruktiven Zusammenarbeit.

Die Ausstellung zeigt mehr als vierzig internationale künstlerische Positionen, die sich der Idee der **KOLLEKTIVEN KREATIVITÄT** widmen, teilen doch ihre Protagonisten gemeinsame Programme, Lebensweisen oder politische Haltungen. Dabei wird ein Schwerpunkt auf Künstlergruppen aus Osteuropa, Lateinamerika und den USA gelegt, die bisher im westlichen Europa noch unzureichend präsentiert oder nicht im internationalen Kontext kollektiver Kreativität rezipiert worden sind.

Wir möchten allen an dieser Ausstellung Beteiligten großen Dank sagen: **Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić** und **Sabina Sabolović** für die Konzeption der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** und ihr unermüdliches Engagement sowie den Teams in Kassel und München, vor allem **Beate Anspach, Christine Bürgel, Birgit Eusterschulte, Julia Lepka-Fleischer, Solvej Ovesen, Friederike Schuler, Barbara Toopekoff, Winfried Waldeyer** und **Annika Werner** für ihren ausdauernden Einsatz. Unser besonderer Dank gilt dem Grafiker **Dejan Kršić**, der den begleitenden Katalog wie auch die anderen Printmedien der Ausstellung *herausragend* gestaltet hat. Dank gilt aber auch den Autoren dieses Kataloges, den vielen Leihgebern und den Institutionen, die einzelne Künstler finanziell unterstützt haben.

Wie immer sind es aber vor allem die beteiligten Künstlerinnen und Künstler, die mit ihrer Teilnahme und ihren Beiträgen ein solches Projekt ermöglichen, indem sie dankenswerterweise ihre Ideen der Öffentlichkeit zur Disposition stellen und auf diese Weise existenzielle Fragestellungen kommentieren.

René BLOCK • Angelika NOLLERT

3NÓ33 | AA BRONSON | ALLEGORIC POSTCARD UNION
| PAWEL ALTHAMER IN COLLABORATION WITH ARTUR
ZMIJEWSKI & NOWOLIPIE GROUP | ART & LANGUAGE |
B+B | BANKMALBEKRAU | JOSEPH BEUYS | BIJARI |
BOKHOROV/GUTOV/OSMOLOVSKY | COLLECTIVE ACTIONS
| CONTRA FILÉ | ESCAPE PROGRAM | ETCÉTERA... |
FLYINGCITY | FREUD'S DREAMS MUSEUM | GENERAL IDEA |
GILBERT & GEORGE | GORGONA | GROUP OF SIX ARTISTS
| GRUPO DE ARTE CALLEJERO | GRUPPO PAROLE E
IMMAGINI | GUERILLA ART ACTION GROUP | DMITRI
GUTOV | IRWIN | KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA
| MAJ 75 | MOSCOW PORTRAITS | NEUE SLOWENISCHE
KUNST | ODA PROJESI | OHO | PAGES | RADEK COMMUNITY
| THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED | MLADEN
STILINOVIĆ | ŠKART | SUPERFLEX | TALLER POPULAR
DE SERIGRAFÍA | TEMPORARY SERVICES & ANGELO |

TUCUMÁN ARDE ARCHIVE [GRACIELA CARNEVALE]

| URUCUM | ZAGREB - CULTURAL KAPITAL 3000 | WHAT

IS TO BE DONE? ... künstlerische leiter / artistic directors:

René BLOCK [Kunsthalle Fridericianum] & Angelika

NOLLERT [Siemens Arts Program] | kuratiert von /

curated by WHW / What, How & for Whom | recherche,

organisation / research & organization Solvej OVESEN

| presse / press Beate ANSPACH | Julia LEPKA-FLEISCHER

| katalog / catalog Birgit EUSTERSCHULTE | beiträge

von / contributions by ART & LANGUAGE | COLECTIVO

SITUACIONES | Charles ESCHE | Ljiljana FILIPOVIĆ |

Jon HENDRICKS | Brian HOLMES | Ana LONGONI |

Viktor MISIANO | Angelika NOLLERT | Suely ROLNIK

| WHW & Stephen WRIGHT ... | design Dejan KRŠIĆ

| REVOLVER — Archiv für aktuelle Kunst | 2005 |

I S B N 3 - 8 6 5 8 8 - 0 8 9 - 4

COLLECTIVE CREATIVITY

Over the past fifteen years artists have clearly become increasingly interested in collective work. The nature of group work has also changed fundamentally. More and more frequently, artists are co-operating with one another for temporary and situation-specific projects in order to exploit shared strengths and talents but also in order to depart from well-trodden paths that are dependent on the subject. Such collaboration is often seen as an alternative or one-off form of action.

The development of collective artistic creativity has seen an analogous development in the way curators work. Like artists, curators have increasingly begun to work collectively on exhibition projects planned for a limited period or occurring on a regular basis.

WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW, a collective of women curators from Zagreb, is an exception. Founded in 1999 by **Ana Dević**, **Nataša Ilić**, and **Sabina Sabolović**, and joined by **Ivet Ćurlin** in 2001, and now in its sixth year, **WHW** regularly prepares exhibitions, projects, and publications on themes relating to contemporary art and culture. Against the sociopolitical backdrop of their backgrounds in a country formerly under communist rule that transformed itself, after a period of political unrest, into one of the countries of New Europe, the interest of their conceptual work lies in the artistic mediation of socially and politically relevant subject matter. In order to present this subject matter they seek out international cooperation with curators and cultural organizations. **WHW**'s work was officially recognized in 2003 when the **City of Zagreb** gave them responsibility for heading the programs of **Gallery NOVA**.

WHW's self-reflective interest in collective work led to the idea for the exhibition **COLLECTIVE CREATIVITY**, and the **Kunsthalle Fridericianum** in Kassel and the **Siemens Arts Program** are pleased to be collaborating on its realization as co-organizers. The **Fridericianum** in Kassel had earlier focused on the art of Eastern Europe in its ambitious exhibition trilogy *In den Schluchten des Balkan* [In the gorges

of the Balkans]. That project led to the conception of the fifth **Cetinje Biennale** in Montenegro, for which **Nataša Ilić** worked as co-curator. The **Siemens Arts Program**, which develops and realizes – without a site of its own – exhibitions and projects in the field of contemporary art and culture in symbiotic collaborations with public institutions, is interested in cooperative structures *per se* as a result of its own working method. The result was a constructive collaboration that was rich in content.

The exhibition presents more than forty international artistic positions dedicated to the idea of **COLLECTIVE CREATIVITY**, and most of the figures involved share common programs, lifestyles, or political attitudes. The focus is on artists' groups from Eastern Europe, Latin America, and the United States that have not yet been adequately presented in Western Europe or are not yet appreciated in the international context of a collective creativity.

We would like to express our profound thanks to all the participants in this exhibition: **Ivet Ćurlin**, **Ana Dević**, **Nataša Ilić**, and **Sabina Sabolović**, for their conception of **COLLECTIVE CREATIVITY** and their indefatigable commitment, and to the teams in Kassel and Munich, above all **Beate Anspach**, **Christine Bürgel**, **Birgit Eusterschulte**, **Julia Lepka-Fleischer**, **Solvej Helweg Ovesen**, **Friederike Schuler**, **Barbara Toopekoff**, **Winfried Waldeyer**, and **Annika Werner**, for their persistent dedication. A special thanks is owed to the graphic designer, **Dejan Kršić**, who produced an outstanding design for the accompanying catalog and the other printed media for the exhibition. We are also grateful to the authors of the catalog, the many lenders, and the institutions that financially supported artists.

As always, it is above all the participating artists, whose efforts and contributions make such a project possible, and who generously made their ideas available to the public in order to comment on existential questions.

René BLOCK • Angelika NOLLERT

... Futurists | LEF [Left Front of Artists] | Vhutemas | Dada | trade/labor unions | Bauhaus | partisans | Fluxus | Cuban Revolution | Pop | The Beatles | underground newspapers | Andy Warhol's Factory | Velvet Underground | commune | The May 68 movement | free school | Monty Python | Situationist International | RAF | Kraftwerk | punk | Die Genialen Dilettanten | Kugla Glumište | HaHa | Group Material | PAD/D | N55 | RepoHistory | Raum 46 | Luther Blisset | The Guerilla Girls | Axe Street Arena | The Experimental Station | Center for Land Use Interpretation | Gran Fury | ABC No Rio | Artistical Studios | The Weather Underground | The Haymarket Martyrs | The Autonomous Zone | The Biotic Baking Brigade | The Pink Bloque | King Crimson | Pet Shop Boys | Anarchist People of Color | The Black Panthers | Up Against The Wall Motherfucker | SubRosa | Coalition For Positive Sexuality | ACT-UP | Queer Nation | Camp Trans | Zapatistas | NOW | Critical Art Ensemble | Voices in the Wilderness | The Ex | Red Crayola | Bosch+Bosch | Amon Düül II | The Boredoms | Arkzin | Sonic Youth | Fanny | Parliament | Funkadelic | The JB's | Yo Mango! | Journal for aesthetics and protest | Public Enemy | Wu Tang Clan | The Coup | Le Tigre | The Fugs | Video Freaks | Tomato | boingboing.net | Guerilla News Network | Indymedia | Médecins Sans Frontiers | Bureau D'Etudes | Women on Waves | Resource Center [Chicago] | Chicago Women's Health Center | WFMU | The Young Women's Empowerment Project | God Bless Grafitti Coalition | Komar & Melamid | Test Department & Striking Miners Choir | The Long Now ...

“Das Individuum und die Gruppe können einen gewissen existenziellen Sprung ins Chaos nicht vermeiden. Dies ist bereits das, was wir jede Nacht tun, wenn wir uns der Welt der Träume überlassen. Die wichtigste Frage ist die, was wir durch diesen Sprung erreichen: ein Gefühl für die Katastrophe oder die Offenbarung neuer Umriss des Möglichen?”⁰¹

Félix GUATTARI

Die Umriss des Möglichen

What, How & for Whom

⁰¹ | Félix Guattari, „Pour une refondation des pratiques sociales“, in: Le Monde Diplomatique, Oktober 1992, S. 1.

I. Kollektivität und Kreativität

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT befasst sich mit verschiedenen Formen kollektiver künstlerischer Kreativität, deren Protagonisten gemeinsame Programme, Lebensweisen, Methodiken oder politische Standpunkte teilen. Die Ausstellung fokussiert spezifische Arten von sozialen Spannungen, die als gemeinsame Achse dienen, um die herum verschiedenartige Gruppenaktivitäten organisiert werden. Sie ist interessiert an den verschiedenen emanzipatorischen Aspekten kollektiver Arbeit, bei der gemeinschaftliche Kreativität nicht nur eine Form ist, sich dem herrschenden Kunstbetrieb und dem kapitalistischen Ruf nach Spezialisierung zu widersetzen, sondern auch eine produktive und performative Kritik an sozialen Institutionen und Politik. Welche Strategien verfolgen Kollektive im öffentlichen Raum, welche alternativen Formen von „Geselligkeit“ werden erzeugt, auf welche Weise besetzen und verändern sie das System und die Bedingungen von Produktion und Repräsentation, wie wirken sie auf die soziale Ordnung ein? **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** betrachtet Gruppenaktivität nicht allein hinsichtlich des Anwendungsbereichs und der Effizienz der Mittel, die bei den Bemühungen um eine Veränderung der soziopolitischen Situation zum Einsatz kommen; sie geht auch dem Paradox der Selbstgenügsamkeit bei der Gruppenarbeit nach, das zwangsläufig deren eigene Instrumentalität und den eigenen Gebrauchswert überwindet und unterläuft.

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT konzentriert sich auf die Künstlergruppe als paradigmatische Form kollektiver künstlerischer Kreativität. Das Konzept der Künstlergruppe schließt eine gewisse Kontinuität und Dauer ebenso mit ein wie die Entscheidung, zusammenzubleiben und miteinander zu arbeiten, eine Entscheidung, die alle anderen egal wie vorläufigen Entwicklungsmöglichkeiten aufhebt. Gleichzeitig besteht fast immer ein Bewusstsein von der Gefahr der Selbstzerstörung, die bei jeder Gruppenunternehmung besteht. Auf die Intensivierung des kollektiven Austauschs und der kollektiven Zusammenarbeit folgt mehr oder weniger zwangsläufig der Rückzug vom Gruppenleben und von den Randbezirken der Warenkultur hin zu ihrem Zentrum. Ein gewisser Grad an institutioneller Gliederung, Betriebsstruktur und organisatorischem Einsatz ist auch bei jeder nicht-hierarchischen und autonomen künstlerischen Aktivität unvermeidlich, und kein Grad an oft vorgetäuschter Nicht-Formalität einer Gruppe kann dies aufheben.

Entfernt man sich von Vorstellungen, nach denen das Kollektiv als ein homogener, vereinter Körper verstanden wird, in dem Singularitäten unwiderruflich in eine anonyme Masse hineingezogen werden, dann schreibt kollektive Kreativität sich in ein Feld aufregender, kreativer Interaktion und mehrseitig ausgerichteter und unberechenbarer Gruppendynamik ein. Durch kollektive und gruppenbestimmte Arbeitsweisen und ihre Bezugnahme aufeinander und auf die Welt in ihrer Gesamtheit bildet sich ein komplexes Terrain heraus, in dem Projekte zu konkreten sozialen Wandlungen mit Vorstellungen von radikaler Individuation verschmolzen werden. Diese Überlappungen und Überschneidungen sind genau das, was die einzigartigen Räume des Kollektivs so attraktiv macht – es scheint, dass wir uns nur in ihrem Rahmen die Verwirklichung unserer Potenziale vorstellen können. Wie **Paolo Virno** mit Bezug auf **Gilbert Simondons** Buch *L'individuation psychique et collective* von 1989 schreibt, „**können Wahrnehmung, Sprache und Produktivkräfte nur innerhalb des Kollektivs, gewiss nicht im isolierten Subjekt, die Gestalt einer individualisierten Erfahrung annehmen**“.⁰² Erfahrungen von Kollektivität, die sich vor dem Hintergrund vollbrachter, nicht individuell zu erfüllender Leistungen bilden, werden als entscheidende Umgestaltungskräfte für Individuum und Gesellschaft angeführt.

Welche Rolle spielt ein kreativer Akt innerhalb des Prozesses der Reterritorialisierung von Kollektivität? **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** ist an den Umständen einer kollektiven künstlerischen Kreativität interessiert, die weder sich selbst zugewandt noch mit der Erzeugung eines autonomen Objekts beschäftigt ist. Stattdessen befassen sich Gruppen und Kollektive mit der Schaffung von autonomen sozialen Feldern, von „Mikrokosmen“, die selbstverwaltet sind und dem herrschenden Machtsystem ein System eigener, selbsttätiger Regelungen auferlegen. Diese physischen, aber auch symbolischen, intellektuellen und politischen „Neben-Felder“, die durch kollektive Anstrengungen geschaffen werden, bemühen sich um den Aufbau eines offenen, freien Raumes, eines Spiel- und Gestaltungsraumes, aber auch um ein Territorium für soziale Konflikte und Auseinandersetzungen.

02 | Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Los Angeles, Cambridge/Massachusetts 2004, S. 79.

03 | Aus Đuro Seders Antwort aus dem Jahr 1963 auf die Frage, ob es möglich sei, ein kollektives Werk herzustellen, in: Marija Gattin, *Gorgona / Protocol of Submitting Thoughts*, Museum of Contemporary Art Zagreb 2002, S. 13.

Wie **Đuro Seder**, Mitglied der kroatischen Gruppe **GORGONA**, 1963 erklärte, „**kann die kollektive Arbeit nicht ihrer Form, sondern nur ihrem Bestreben nach vorhergesehen werden. Das endgültige Erscheinungsbild der kollektiven Arbeit ist ohne jede Bedeutung**“.⁰³ Mit anderen Worten existiert kollektive Kreativität nur als ein nie abgeschlossener Prozess, in dem Kreativität als ein Nebeneffekt der emanzipatorischen Kräfte eines Kollektivs wirkt.

II. Die Gruppe und Formen des Widerstands

Kulturproduktion im weitesten Sinne setzt kollektive Arbeitssituationen und mehr oder weniger kooperative und selbstorganisierte Modelle voraus. Es gibt einen Konsens hinsichtlich des fundamentalen kollektiven Charakters von Kunst, sowohl in Bezug auf die sozialen Vermittlungsinstanzen – von Kritikern bis zu Kuratoren, von den Produzenten bis zu den Rezipienten – als auch in Bezug auf die soziokulturellen Entwicklungen und Werte, die sie vertritt. Es erscheint notwendig, den Verlockungen eines ‚Soziologismus‘ und einer mit sich selbst beschäftigten Generalisierung zu widerstehen, die über dem Versuch schweben, über künstlerische Kollektivität nachzudenken. Soziologismus zu vermeiden ist besonders wichtig bei Interpretationsversuchen, die einerseits dem Hineinlesen von Kollektivität in das Kunstwerk widerstehen müssen, andererseits keine Ästhetisierung von Praktiken, die zuerst einmal als sozial und politisch anzusehen sind, vornehmen dürfen. Es gibt eine Reihe von Widerstandsformen, die oft als der kollektiven künstlerischen Praxis immanent betrachtet werden – Autonomie gegenüber dem Kunstbetrieb, Kritik des bürgerlichen Konzepts des öffentlichen Raumes und Trennung der öffentlichen und der privaten Sphäre durch Prozesse der Selbstinstitutionalisierung, deren zugehörige politische Funktionen normalerweise dem öffentlichen Raum zugeordnet sind, nicht-hierarchische Prozesse der Gestaltung einer Kollektivpolitik, Selbstregelung und Selbstaufwertung der Aktionen – kurz, Widerstand gegen den herrschenden Marktmechanismus, für den ein Wert immer noch in der Autorschaft des künstlerischen Genies besteht.

Diese aber gehören nicht notwendigerweise zu kollektiven künstlerischen Bemühungen, wie eine Reihe von in der Kunstszene reichlich vorhandenen kollaborativen und kooperativen Projekten bezeugt, die sich weder in irgendeiner Weise vom korporativen Lob der Teamarbeit und Teamkreativität abheben noch von der modischen, vom Marketing angetriebenen und politisch widersprüchlichen nostalgischen Sehnsucht nach der Zeit des unschuldigen Kollektivismus der linken Avantgarde. Es bedarf einer wenn auch noch so temporären Entscheidung, das Vermögen zur Selbstregulation der eigenen künstlerischen Produktion und Distribution zu verwirklichen, um diese Widerstandsformen funktional und wirksam werden zu lassen. Sie sind mehr als nur ein Ergebnis der Zweckmäßigkeit gemeinschaftlicher Arbeit, vielmehr sind sie ein Mehrwert, der nie unter einem gemeinsamen Gruppennamen subsumiert werden kann, ein durch den Glauben oder die Hoffnung erzeugter Mehrwert, der es ermöglicht, sie kollektiv zu verwirklichen – und sich kollektiv an ihnen zu erfreuen.

III. Die Gruppe und Geografie

Das Interesse an einer spezifischen Politikhaftigkeit kollektiver Kreativität beschränkt sich nicht auf bestimmte Geografien, besonders interessant scheint jedoch eine Betrachtung aus der Perspektive des „Neuen Europa“ und im Kontext anderer geografischer Orte mit ähnlichen ‚Schwierigkeiten mit dem Modernismus‘ und einer Tradition der Selbstorganisation von Künstlern. In dieser Hinsicht beruht das Kartografieren verschiedener generationenübergreifender und internationaler Verknüpfungen und Verbindungen auf den Perspektiven von kulturellen Zonen, die die Lesart von Modernität als einem einzigartigen und homogenen kulturellen Kapitale des Westens problematisch machen.

Die traditionellen Kategorien von Imperialismus, Kolonialismus und Neokolonialismus scheinen zu einfach, um die geopolitische Komplexität zu erklären, die durch die Reteritorialisierung und räumliche Ausbreitung des Kapitalismus in den vergangenen Jahrzehnten in Erscheinung getreten ist. Unter den Bedingungen „ungleicher raum-zeitlicher Entwicklungen“⁰⁴ behandeln die Formen des Widerstands gegen den neoliberalen Kapitalismus und die Dynamik des Klassenkampfes sowie die geografische Reorganisation und Restrukturierung, räumliche Strategien und geopolitische Elemente als ein Polygon zur Verwirklichung des Rechts

04 | Vgl. David Harvey, *Spaces of Hope*, Berkeley, Los Angeles 2000.

auf eine neue Raumproduktion und geografische Allianzbildung. In diesem Sinne geht die Ausstellung von Osteuropa aus, wobei Osteuropa als Anfangspunkt nicht nur verstanden wird als Stützung der These von der kulturellen Assimilation oder ‚essenzieller‘ Unterschiede, die vereinfacht als Folgen der kommunistischen Regime dargestellt würden. Vielmehr versucht sie Entwicklungen in Gesellschaften in Beziehung zu setzen mit Situationen, die durch jüngste Brüche charakterisiert sind, die als Folge spezifischer Zusammenhänge mit den Interessen des globalen Kapitalismus entstanden – wie der postkommunistische Übergang in Osteuropa [und darüber hinaus], der Krieg und die Normalisierung in der Nachkriegszeit in Ex-Jugoslawien, der Aufstand in Argentinien, der im Dezember 2001 auf den finanziellen Zusammenbruch folgte, soziale Experimente in Brasilien und anderes.

IV. Die Gruppe ist ein räumliches Phänomen

Im Allgemeinen ist eine räumliche Strategie der gruppenkünstlerischen Produktion immanent. Sie impliziert eine räumliche Beschaffenheit [bei der es oft, aber nicht ausschließlich um physischen Raum geht] und die Entwicklung von Raummetaphern. Die Gruppe ist ein räumliches Phänomen, das auf Widerspruch oder auf Erweiterung hin orientiert tätig ist, indem sie die räumlichen Qualitäten durch eine Strategie mehrseitig ausgerichteter Isolation oder das Erobern und Aneignen eines Raumes, der politische Qualitäten besitzt, verändert. Während sie über die verschiedenen Strategien und Verfahren nachdenkt, mit deren Hilfe die Schaffung eines autonomen Feldes ermöglicht wird, pendelt die innere Struktur der Ausstellung zwischen den jeweiligen Dynamiken von Isolation und Okkupation. Beide Vorgehensweisen streben das gleiche Ziel an – einen Raum der Autonomie als Feld intensiver menschlicher und sozialer Interaktion zu schaffen.

Während Maßnahmen kollektiver Okkupation eine Reihe kollektiver Strategien zum direkten Einnehmen, Aneignen und Erobern öffentlichen und ideologischen Raumes bieten, funktioniert die Isolation als ein Prozess der Absonderung von anderen, in welchem Fall die Gruppe einen sicheren Ort darstellt, der ‚Exkursionen‘ in die Außenwelt ermöglicht. Dieser ‚Eskapismus‘ entspringt nicht dem Bedürfnis nach Abgrenzung als solchem, sondern ist als Antwort auf politische Repression und Kontrolle, als eine Suche nach einem Raum, der nicht von Ideologie und Kapital konta-

miniert ist, zu verstehen. Die Strategien von Isolation und Okkupation, von Kontemplation und Aktion funktionieren nicht voneinander getrennt, sondern vielmehr dialektisch und reflektieren somit die eigentliche Dynamik kollektiver Kreativität.

Die räumliche Strategie der Gruppe kennt verschiedene Handlungsbereiche, vom physischen Raum der Stadt, in dem wir „zu leben verurteilt“⁰⁵ sind, über die geopolitischen Raumkonstruktionen mit ihrer irreführenden Homogenität und der Mikropolitik des Raumes von Gemeinwesen bis hin zu einem Raum physischer, historischer und ideologischer Sichtbarkeit und/oder Ausgrenzung. Die Produktion von Raum vollzieht sich als ein Kampf und eine Ausübung von Rechten, die zugewiesenen räumlichen Verhältnisse [territoriale Formen, kommunikative Kapazitäten und Regelungen] in einer Weise umzugestalten, die den Raum von einem reinen Handlungsrahmen in geeignete relative und relationale Aspekte des Soziallebens überführt.

Wengleich der Kontext der Ausstellung ebenso durch komplexe Überschneidungen zeitgenössischer und historischer Perspektiven wie durch die kulturellen und geopolitischen Parallelen und Divergenzen verschiedener Örtlichkeiten definiert ist, so unternimmt die Ausstellung doch nicht den Versuch, zu einer homogenen und abgeschlossenen ‚Entwicklungsgeschichte‘ kollektiver künstlerischer Kreativität zu gelangen. Vielmehr bietet sie eine bestimmte ‚kollektiv-subjektive‘ Vision, die einzelne Gruppenpositionen als Referenzpunkte umfasst und operative Methoden und Strategien untersucht, die – mit Schwerpunkt auf Parallelen, ‚substanziellen Wiederholungen‘ und diversen Formen von künstlerischen Archiven – in der Gegenwart wirksamen Nachhall finden. In dieser Hinsicht geht die Ausstellung nicht auf die historische Einordnung der langen Tradition von Kollektivität in der Kunst ein, sondern versucht mit der Verwendung von historischen Beispielen als Referenzpunkten,

Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander zu stellen und mögliche Zukunftsstrategien zu umreißen.

V. Warum diese Ausstellung?

Heutzutage, da es scheint, dass die Institution des Museums sich die Kultivierung von Nostalgie zum Ziel gesetzt hat, die Erzeugung aufpolierter kollektiver Erinnerung, das Nähren unkritischer ästhetischer Empfindsamkeiten und die Absorbierung künftiger Entwicklungsmöglichkeiten in einem konfliktfreien Schauplatz, ist die museale Ausstellung nicht einfach ein für sich selbst sprechendes Medium zur Versammlung gruppenkünstlerischer Praxis.

Die Kontrolle von Produktion und Distribution autonomen, aktivistisch-künstlerischen Engagements schließt jedoch nicht die Nutzung institutioneller Strukturen und Ressourcen aus, in denen politischer Aktivismus nicht auf eine ausschließliche Reduktion auf Subversionen innerhalb des institutionellen Rahmens oder symbolische Überschreitungen hinauslaufen muss. Die kritische Autonomie, in die kollektive künstlerische Praktiken bei der Mesalliance mit Kunstinstitutionen investieren, ist nicht bloß Ausdruck eines nostalgischen Interesses an der symbolischen Funktion des Museums, das weiterhin untrennbar mit der Idee von öffentlichem Raum und demokratischer Kultur verbunden ist, sondern auch an dem zeitlichen und temporären Schauplatz, der die Einrichtung der Politik der Selbstrepräsentation der Gruppe bestellt. Hier geht es nicht um „Repräsentation“ oder „Illustration“ der Gruppenaktivitäten im Prozess des Kunstschaffens, sondern um die wesentlichen Funktionen der Visualisierung von Gemeinschaften und Koalitionen. Die Gruppe bildet sich auch heraus durch die Anstrengungen zur Selbstrepräsentation mit all den Kämpfen und Verhandlungen, die dieser Prozess, der für die Existenz von Kollektivität essenziell ist, beinhaltet.

05 | Robert Park, *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago 1967, S. 3.

“The individual and the group cannot avoid a certain existential plunge into chaos. This is already what we do every night when we abandon ourselves to the world of dreams. The main question is what we gain from this plunge: a sense of disaster, or the revelation of new outlines of the possible?” ⁰¹

Félix GUATTARI

New Outlines of the Possible

What, How & for Whom

I. Collectivity and creativity

COLLECTIVE CREATIVITY deals with different forms of collective artistic creativity whose protagonists share common programs, ways of life, methodologies or political standpoints. It is focused on specific kinds of social tensions that serve as a common axis around which various group activities are being organized. It is interested in the different emancipatory aspects of collective work where collaborative creativity is not only a form of resisting the dominant art system and capitalist call for specialization, but also a productive and performative criticism of social institutions and politics. Which strategies are taken by collectives in public space, which alternative forms of “sociability” are generated, in which ways do they occupy and change the system and the conditions of production and representation, how do they affect the social order? **COLLECTIVE CREATIVITY** does not see group activity solely in terms of the scope and efficiency of tools used in attempts to change the sociopolitical situation; it also traces the paradox of self-sufficient enjoyment in group work, which inevitably overcomes and betrays its own instrumentality and use value.

COLLECTIVE CREATIVITY is focused on the artists’ group as a paradigmatic mode of collective artistic creativity. The artists’ group includes a certain continuity and duration in time, as well as the decision to stay and work together, a decision which cancels all other potentialities, no matter how temporary. At the same time, there is almost always present an awareness of the clock of self-destruction ticking in every group endeavor. Intensification of collective cooperation and interchange is more or less inevitably followed by a retreat from group life, and from the fringes of commodity culture to its center. A certain level of institutional ordering, operational structure, and organizational mission is also inescapable in every non-hierarchical and autonomous artistic activity, and no level of the often mystified non-formality of a group can cancel it.

By moving away from visions of the collective understood as a homogenous, unified body in which singularities are irrevocably drawn into an anonymous mass, collective creativity is inscribed in a field of exciting, creative interactions and multidirectional and unpredictable group dynamics. Through collective and group ways of operating and their relating to each other and towards the world at large, a complex terrain is being shaped in which projects of concrete social transformations are fused

⁰¹ | Félix Guattari, “Pour une refondation des pratiques sociales”, in *Le Monde Diplomatique*, October 1992, p. 1.

with ideas of radical individuation. These overlappings and intersections are exactly what makes the unique spaces of collectivism so attractive – it seems that only within them we can imagine the realization of our potentialities. As **Paolo Virno** writes in relation to **Gilbert Simondon's** book *L'individuation psychique et collective*, "only within the collective, certainly not within the isolated subject, can perception, language, and productive forces take on the shape of an individuated experience".⁰²

Formed in the background of accomplishing tasks which are not possible to accomplish individually, experiences of collectivity are imposed as crucial transformational forces of individuals and society.

What is the role of an act of creativity within the processes of reterritorialization of collectivity? **COLLECTIVE CREATIVITY** is interested in those instances of collective artistic creativity which are not turned towards themselves, nor are they engaged with the production of an autonomous object. Instead, groups and collectives are concerned with the creation of autonomous social fields, "microcosms" that are self-governed and which impose a set of their own self-regulations on the dominant system of power. These physical but also symbolic, intellectual and political "sub fields", created by collective efforts, strive for the constitution of an open, free space, a space for play and creation but also a territory of social struggle and conflicts.

As **Đuro Seder**, member of the Croatian group **GORGONA** said in 1963, "The Collective Work cannot be foreseen as a form, only as an effort. The final appearance of the Collective Work is of no consequence at all."⁰³ In other words, collective creativity exists only as a never finalized process in which creativity functions as a side-effect of the emancipatory powers of a collective.

II. The group and figures of resistance

Cultural production, in its broadest sense, assumes collective working situations and more or less cooperative and self-organized models. There is a consensus regarding the fundamental collectiveness of art, both in terms of the social agents it engages, from critics to curators, from producers to spectators, and in the socio-cultural histories

and values it represents. It seems necessary to resist the lure of "sociologism" and the self-absorbed generalization that hang over the attempt to think of artistic collectivity. To avoid sociologism seems especially important in attempts at interpretation which must resist the seeing-in of collectivity in the artwork, but also avoid any aesthetization of practices that otherwise have to be considered as firstly social and political.

There are a number of figures of resistance which are often considered immanent to the collective artistic practice – autonomy from the art system, critique of the bourgeois concept of public space and separation of the public and private spheres through processes of self-institutionalizing which appropriate political functions normally assigned to

public space, non-hierarchical processes of building a politics of the collective, self-regulation and self-valorization of the actions – in short, resistance to the dominant market mechanism for which a value is still based on the authorship of artistic genius.

But these do not necessarily belong to collective artistic endeavors, as is testified by the series of collaborative and cooperative projects abounding on the art scene, and which do not differ in any way from the corporative praising of team work and team creativity, nor from the marketing-driven fashionable and politically contradictory nostalgia

for times of innocent collectivism of the leftist avant-garde. It takes the consequence of the choice, however temporal, to realize the capacity of the self-regulation of one's own artistic production and distribution, to make these figures of resistance functional and operative. They are more than just an outcome of the usefulness of joint work,

rather a surplus which never can be subsumed under the common denominator of a group, the surplus generated by the belief, or hope, that it is possible to realize them collectively – and to enjoy them collectively.

III. The group and geography

The interest in a specific politicality of collective creativity is not restricted geographically, but it does seem to be especially interesting from the perspective of the "New Europe" and in the context of other geographical points

02 | Paolo Virno referring to Gilbert Simondon's book *L'individuation psychique et collective*, Paris 1989, in Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, New York 2004, p. 79.

03 | From Đuro Seder's answer to the question whether it is possible to produce a collective work, 1963, in Marija Gattin, *Gorgona/Protocol of Submitting Thoughts*, Zagreb 2002, p. 13.

with similar 'troubles with modernism' and a tradition of artists' self-organizing. In that respect, the mapping of various trans-generational and international links and connections is based on the perspectives of cultural zones which render the reading of modernity as a unique and homogenous cultural capital of the West problematic.

The traditional categories of imperialism, colonialism and neocolonialism seem too simple to explain the geopolitical complexity that has emerged from the reterritorialization and respatialization of capitalism in the last decades. In the conditions of "uneven spatio-temporal developments",⁰⁴ the forms of resistance to neo-liberal capitalism and the dynamics of the class struggle treat geographical reorganization and restructuring, spatial strategies and geopolitical elements as a polygon for the realization of rights to a new production of space and geographical alliance. In that sense the exhibition starts from Eastern Europe, but Eastern Europe as a starting point is not meant as support of the thesis of cultural assimilation nor of 'essential' differences simplified to consequences of communist regimes. Rather, it attempts to relate developments in societies and situations characterized by recent ruptures which came about as consequences of specific relations to interests of global capitalism, such as post-communist transition in Eastern Europe [and beyond], war and post-war normalization in ex-Yugoslavia, insurrection in Argentina following the financial collapse in December 2001, social experiments in Brazil, etc.

IV. The group is a spatial phenomenon

In general, spatial strategy is immanent to group artistic production. It implies a spatial constitution [where it is often about physical space, but not exclusively] and the development of spatial metaphors. The group is a spatial phenomenon which acts in the direction of contraction or in the direction of expansion, changing the spatial qualities with a strategy of multidirectional isolation or the conquering, appropriating of a space which has political qualities. While reflecting on the different strategies and procedures by which the creation of an autonomous field is enabled, the inner structure of the exhibition oscillates between the two dynamics of isolation and of occupation. Both working procedures aim for the same goal, to create

04 | Cf. David Harvey, *Spaces of Hope*, Los Angeles 2000.

05 | Robert Park, *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago 1967, p. 3.

a space of autonomy as a field of intense human and social interaction.

While acts of collective occupation present a set of collective strategies for the direct occupying, appropriating and conquering of public and ideological space, the isolation works as a process of separation from others, in which case the group represents a safe place which enables 'excursions' into the outer world. This 'escapism' is not born out of the need for exclusion as such, but as an answer to political repression and control, a search for a space not contaminated by ideology and capital. The strategies of isolation and occupation, of contemplation and action, do not function separately, but rather dialectically, thus reflecting the very dynamic of collective creativity.

The group's spatial strategy has various areas of activity, from the physical space of the city as a place in which we are "condemned to live",⁰⁵ the geo-political spatial constructs of a false homogeneity, the micro-politics of the space of communities, to the space of physical, historical and ideological visibility and/or seclusion. The production of space is realized as a struggle and practice of rights to reconstruct the assigned spatial relations [territorial forms, communicational capacities and regulations] in ways in which they transform space from an absolute framework of activity into more adaptable, relative and relational aspects of social life.

Although the context of the exhibition is defined by the complex intersections of contemporary and historical perspectives, as well as by the cultural and geo-political parallels and divergences of different localities, the exhibition does not make an attempt towards a homogenous and finished 'history' of collective artistic creativity. Rather, it offers a certain 'collectively subjective' vision which encompasses several prominent group positions as referential points and investigates operative modes and strategies that are actively resonant in the present, with an emphasis on parallels, 'substantial repetitions' and diverse forms of artistic archives.

In this respect the exhibition does not enter into the historical taxonomy of the long tradition of collectivity in art, but by using historical examples as referential points it tries to juxtapose the past and present and outline possible future strategies.

V. Why the exhibition?

Today when it seems that the institution of the museum has the cultivation of nostalgia as its goal, the production of sanitized collective memories, the nurturing of uncritical aesthetic sensibilities, and the absorption of future possibilities into a non-conflictual arena that is eternally present, the museum exhibition is not just a self-explanatory medium for the gathering of group artistic practice. But the control of the production and distribution of autonomous activist artistic engagement does not exclude the use of institutional structures and resources, in which political activism does not have to result in the exclusive reducing to subversions within the institutional framework or symbolic transgression. The critical autonomy in which collective artistic practices invest in the misalliance with artistic institutions is not just an expression of nostalgia for the symbolic function of the museum which continues to be inseparable from the notion of public space and democratic culture, but also the temporal and temporary arena which orders the setting up of the politics of self-representation of the group. Here it is not about the "representation" or "illustration" of the group's activities in the process of creating art, but about the vital functions of visualizing the communities and coalitions. The group also emerges through efforts of self-representation and communal processes, with all the struggles and negotiations included in that process which is essential for the existence of collectivity.

"...the transnational situation of the world system in which genuinely transnational classes, such as new international proletariat and a new density of global management, have not yet anywhere clearly emerged. These constellated and allegorical subject-positions are however, as likely to be collective as they are individual-schizophrenic..."

**Fredric JAMESON, *The Geopolitical Aesthetic*,
Bloomington-London 1992, p 5**



Why visual art is so individualistic?



FREUD'S DREAMS MUSEUM

Kunst ist Leben und Leben ist Kunst

Angelika NOLLERT

**„Keine kulturelle Identität ist einfach gegeben;
jede ist auf der Basis von Erfahrungen,
Gedächtnis, Tradition [die auch eine erdachte
und erfundene sein kann] sowie einer Vielzahl
kultureller, politischer und sozialer Praktiken
und Äußerungen kollektiv konstruiert.“⁰¹**

Edward SAID

⁰¹ | Zitiert nach: Yilmaz Dziewior, "On the move. Interkulturelle Tendenzen in der aktuellen Kunst", in: Marcs Scheps u. a. (Hg.), *Kunst-Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln 1999, S. 345-350, hier S. 345.

⁰² | Vgl. Marion Strunk, „Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments“, in: *Kunstforum International*, Bd. 152: *Kunst ohne Werk – Ästhetik ohne Absicht. Die Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen*, Oktober-Dezember 2000, S. 120-133, hier bes. S. 120-126.

Mit dieser Behauptung stellt sich Edward Said in die Tradition von Walter Benjamin, Roland Barthes, des Comte de Lautréamont oder Jorge Luis Borges, die die Originalität des Autors ablehnen, den Autor als Produzenten bezeichnen und eine kollektive Autorschaft benennen: Der Einzelne ist das Ensemble seiner gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse. Er kompiliert und arrangiert Wissen und fungiert als Vermittler und Mediator einer Idee – existiert ergo als Subjekt im Plural.⁰²

Zwar ist diese Idee von kollektiver Autorschaft des Einzelnen dem Begriff „Kollektive Kreativität“ inhärent, der Titel der Ausstellung dient hier jedoch der Beschreibung von Gemeinschaftsarbeiten im künstlerischen Bereich und bildet damit gleichsam eine Steigerung: von kollektiver Autorschaft hin zu einem Autorenkollektiv.

„Kollektive Kreativität“ bedeutet „gemeinschaftliche schöpferische Kraft“. Das dem Substantiv gleich lautende „kollektiv“ erinnert dabei sowohl an kommunistische Arbeits- und Produktionsgemeinschaften als auch an sozialistische Gesellschaftssysteme, in der alle Mitglieder – frei von individualistisch-egoistischen Antrieben – in solidarischem Handeln gemeinsame Ziele für ein ideelles Leben verfolgen und ihre individuellen Leistungen in jenen der gesamten Gruppe aufgehen lassen sollten. So besitzt die Bezeichnung „Kollektiv“ eine politische Implikation, die bis heute vielfach zu einer negativen Rezeption führt.

Produktionsgemeinschaften im künstlerischen Bereich bzw. Künstlerkollektive hingegen sind durchweg positiv konnotiert, denn sie entstehen aus freiem Willen, und so werden sie häufig mit den anscheinend neutraleren Begriffen „Künstlergemeinschaft“ oder „Künstlerteam“ belegt und ihre Tätigkeit als „Zusammenarbeit“ oder „Co-Produktion“ bezeichnet. Idealerweise werden bei diesen Gemeinschaftsarbeiten individuelle Kräfte gebündelt, um gemeinsame Interessen durchzusetzen oder ein gemeinsames Resultat zu erzielen.

Das Gegenteil einer kollektiven Kreativität ist die singuläre Kreativität, die erfinderische Kraft des Einzelnen, die einmalig und damit einzigartig

erscheint. Das Kollektiv besteht immer aus mehr als einer Person. Aber es setzt die Existenz des Einzelnen und dessen Bewusstsein davon voraus. Das kollektive Arbeiten ist immer auch eine gewollte Entscheidung. Die Kunstgeschichte zeigt, dass Künstlerkollektive vor allem Avantgardebewegungen zuzuordnen sind, die nicht allein ihre künstlerische Erfüllung in sozialer Verbindung mit Gleichgesinnten verfolgen, sondern deren Ziel es ist, über ihre Kritik an Kunst und Gesellschaft ein [politisches] Gegenmodell zu entwickeln. Vielfach wurden Stile nach solchen aktiv und programmatisch tätigen kollektiven Bewegungen benannt, die neue Inhalte und Formen in die Kunst brachten und großen Einfluss entwickelten: so unter anderen **DADA**, **SURREALISMUS**, **SITUATIONISMUS**, **FLUXUS** und **WIENER AKTIONISMUS**. Die zeitliche Verkürzung von Stilabfolgen im 20. Jahrhundert weist eine Analogie zur zunehmenden Entwicklung von kollektiv arbeitenden Künstlern und deren überschaubarem räumlichem und zeitlichem Wirkungskreis auf. Allerdings basiert dieses Verständnis einer Abfolge von Avantgarden und Stilen auf einem Geschichtsbewusstsein, das Progression unterstellt und heute nicht mehr aktuell erscheint, sondern von der Auffassung einer Gleichzeitigkeit vielfältiger künstlerischer Möglichkeiten abgelöst wurde.

In den letzten fünfzehn Jahren ist ein zunehmendes Interesse an Formen künstlerischer kollektiver Arbeit zu beobachten. Auch wenn das Künstlerkollektiv im Vergleich zum Künstlerindividuum zahlenmäßig noch immer deutlich in der Minderheit ist, so wird die Idee von Gemeinschaftsarbeit im Kunstbereich vermehrt diskutiert und rezipiert, wie ein Blick auf Ausstellungen und Literatur nahe legt.⁰³

Die Analyse künstlerischer Tätigkeit, übertragen auf gemeinschaftliche Formen, bezieht sich vor allem auf die Elemente der Autorschaft des Künstlerkollektivs, des Arbeitsprozesses und des künstlerischen Resultats [Werk, Produkt]. Der Facettenreichtum von Künstlerkollektiven ergibt sich aus den unterschiedlichen Bedeutungsgraden und Verhältnissen dieser drei Elemente zueinander.



03 | Es seien hier exemplarisch genannt: Kunstforum International, Bd. 106: Künstler-Paare, Teil I, März/April 1990; Kunstforum International, Bd. 107: Künstler-Paare, Teil II, April/Mai 1990; Kunstforum International, Bd. 116: Künstlergruppen. Von der Utopie einer Kollektiven Kunst, November/Dezember 1991; Paolo Bianchi, Gerald Matt u. a. [Hg.], Get Together. Kunst als Teamwork, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 1999; Kunstforum International, Bd. 152: Kunst ohne Werk – Ästhetik ohne Absicht. Die Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen, Oktober–Dezember 2000; Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis/Minnesota 2001; Nina Zimmer, *Spur und andere Künstlergruppen. Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York*, Berlin 2002; Christoph Keller [Hg.], *Circles – Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der zeitgenössischen Kunst, Dokumentation einer Ausstellungsreihe im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2000–2001*, Frankfurt am Main 2002; Maria Lind, Julienne Lorz und Judith Schwarzbach [Hg.], *Colloquium Collaborative Practice*, Supplement zum Newsletter Kunstverein München, Herbst 2004; John Roberts und Stephen Wright [Hg.], *Third Text*, 18, 6, November 2004; *Art and Collaboration*; im Herbst 2005 wird sich die Ausstellung *Künstlerbrüder im Haus der Kunst in München* den kreativen Kräften von Geschwistern widmen. Im Frühjahr 2006 erscheint bei der University of Minnesota Press die von Gregory G. Sholette und Blake Stimson herausgegebene Publikation „Collectivism after Modernism“.

04 | Die begrenzte
Literaturlage ist
ein deutlicher
Indikator für die
unzureichende
Aufmerksamkeit,
die diese
Erscheinung bisher
erfahren hat.

05 | Zur Historie
des Kollektivs vgl.
Hans Peter Thurn,
„Die Sozialität
der Solitären.
Gruppen und
Netzwerke in der
Bildenden Kunst“,
in: Kunstforum
International,
Bd. 116:
Künstlergruppen,
S. 100–129.

06 | Ebd., S. 105.

Strebt das Künstlerkollektiv nach einem gemeinschaftlichen Werk, oder ist ihm der Prozess der Zusammenarbeit wesentlicher? Beteiligen sich die Künstler zwar gemeinsam an einer kollektiven Idee, entwickeln aber dafür individuell ihre Werke? Oder arbeitet ein Autorenkollektiv gemeinsam an der Produktion eines Werks? Sind die Mitglieder des Kollektivs ausschließlich bildende Künstler, oder versteht sich die Gruppe als Zusammenschluss verschiedener Disziplinen? Oder bilden Künstler und ihr [interaktives] Publikum das Kollektiv? Nach der Anzahl der Beteiligten können Künstlerpaare von Künstlergruppen unterschieden werden. Sind die einzelnen Mitglieder des Kollektivs namentlich bekannt, oder bleiben sie anonym hinter ihrem gemeinsamen kollektiven Namen? Ist die kollektive Arbeit eine parallele Erscheinung zu einer zeitgleichen individuellen Arbeit, oder bezeichnet sie eine bestimmte Entwicklungsstufe? Ist die Form des Kollektivs notwendig, um politische Inhalte zu artikulieren? Versammelt das Kollektiv verschiedene Talente, die jeweils einer bestimmten Funktion zugeordnet werden können? Basiert das Kollektiv auf Gleichberechtigung? Und in welchem Zusammenhang stehen die Form des Kollektivs und die Form des von ihm generierten Werks?

All diese Überlegungen können als eine Art Rüstzeug dienen, um kollektive Arbeitsstrukturen zu analysieren und zu verstehen. Die verschiedenen Formen von Gemeinschaftsarbeiten sollten jedoch alle auf einen wesentlichen Umstand zurückgeführt werden können: Erst im kollektiven Arbeiten entstehen Inhalte, die in dieser Form nicht von einer Einzelperson geleistet werden könnten.

Der bislang nicht eben häufig unternommene Blick⁰⁴ auf Künstlerkollektive besitzt bis in die 1960er Jahre traditionell einen westeuropäischen Fokus und spiegelt überdies das überkommene Kunstgeschichtsverständnis des westlichen Abendlandes wider. Es ist ein erklärtes Ziel von Ausstellung und Katalog **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT**, diesem Mangel zu begegnen, indem ein Schwerpunkt der Untersuchung auf Künstlerge-

meinschaften aus Südamerika und dem „Neuen Europa“ gelegt wird. Wie sich die Bedeutung des Phänomens Künstlerkollektiv in seiner über zweihundertjährigen Geschichte entwickelt hat, zeigt sich in dessen unterschiedlichen Ansätzen, Strukturen und Ausformungen, die im Folgenden anhand einiger Beispiele schlaglichtartig und exemplarisch beleuchtet werden.

Die Künstlergruppe ist ein noch ‚junges‘ Phänomen, das erst möglich wurde, als sich der individuelle Künstler aus Zünften und Gilden befreit und damit ein neues Selbstbewusstsein erlangt hatte. Als erste moderne Künstler-Gemeinschaft gelten die **NAZARENER** in Rom.⁰⁵ Ihr Zusammenschluss zu Beginn des 19. Jahrhunderts gründete auf ihrer Unzufriedenheit über die Kunstausbildung und ihrem Wunsch nach einer Erneuerung der deutschen Kunst aus italienischem Geist. So bildeten sie einen Künstlerorden, der sein Credo in die Welt trug. Auch die ab Mitte des 19. Jahrhunderts schnell wachsenden Künstlerkolonien wie **BARBIZON** oder **WORPSWEDE** waren Gemeinschaften gleichgesinnter Künstler, die sich in einfache Lebensformen auf dem Lande zurückzogen. Von manchen dieser Kolonien gingen Reformbestrebungen aus, die weit über künstlerische Kontexte hinausgriffen und Fragen der ideellen und politischen Lebensgestaltung mit einbezogen. Neben einer sozialen und starken Gemeinschaft entstand eine „praktische Kollegialität, deren Minimum im Gedankenaustausch, deren Regelfall in irgendeiner Art künstlerischer Kooperation und deren vielfach erwünschter Idealfall in einer soziokulturellen Synthese von Kunst und Leben“⁰⁶ mündete. Ihre gemeinsame Grundlage bildeten das Missfallen am Zustand der Kunst und der Wunsch, eine Veränderung herbeizuführen. Vielfach wurden ihre Ideen in programmatischen Schriften verbreitet. Zu den Gruppen mit dezidiert ästhetischem Programm gehörten Anfang des 20. Jahrhunderts unter anderen in Paris die **FAUVES**, die **KUBISTEN** und die **FUTURISTEN**, in München der **BLAUE REITER** oder auch in Zürich **DADA**, aus dem sich in der Nachkriegszeit der **SURREALISMUS** abspaltete. Die holländische Gruppe **DE STIJL** und die

ihr im Konzept sehr verwandte deutsche **BAUHAUSBEWEGUNG** strebten nach künstlerischer Interdisziplinarität, um sämtliche Lebensbereiche zu reformieren.

Mit dem internationalen Faschismus und dem Zweiten Weltkrieg dann kam die weitere Entwicklung künstlerischer Gemeinschaftsarbeit zu einem vorläufigen Ende. Bereits 1948 jedoch formierte sich erneut eine Künstlergemeinschaft: die international agierende Gruppe **COBRA**, die später Kontakte zur Frankfurter **QUADRIGA** und der Münchner Gruppe **SPUR** unterhielt. Das Jahr 1957 steht für weitere wichtige Gründungen: Die Düsseldorfer Gruppe **ZERO** forderte einen radikalen Neubeginn, gleichsam das Einsetzen an einem Nullpunkt als Beginn einer neuen Weltbetrachtung. Die literarische **WIENER GRUPPE** bereitete mit ihren Lesungen und Aktionen das Feld für die sich ausbreitende Happening-Szene. Und schließlich gründete sich in Paris die **SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE** als eine „allumfassende Praxis“, die eine „kollektive und anonyme Produktion“ und eine „Kunst aus Dialog und Zusammenarbeit“ anstrebte.⁰⁷ „Wir meinen zunächst, dass die Welt verändert werden muss. Wir wollen die am weitesten emanzipierende Veränderung von der Gesellschaft und dem Leben, in die wir eingeschlossen sind. Wir wissen, dass es möglich ist, diese Veränderung durch geeignete Aktionen durchzusetzen.“⁰⁸ Um 1960 dann formierte sich in New York, Tokio und einigen deutschen Städten die internationale Bewegung **FLUXUS**, ein Netzwerk von Künstlern, die immer wieder zusammenkamen, um gemeinsam in Konzerten und Ausstellungen an neuen, die traditionellen Gattungsgrenzen überschreitenden Formen der Kunst und damit intermedial zu arbeiten. Bis in die heutige Zeit besitzen **SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE** und **FLUXUS** in ihrem Anspruch der Interdisziplinarität und der Einheit von Kunst und Leben⁰⁹ großen Einfluss auf künstlerisches Arbeiten, und sie bereiteten das Feld für weitere kollektive Formen. 1962 entstand in New York die anti-individualistische **FACTORY** von **Andy Warhol**, die in Teamarbeit Porträts sowie sein fo-

tografisches Werk, Filme und Musik schuf und in der jeder Teilnehmer vom Künstler zum „Superstar“ erkoren wurde. **Joseph Beuys** gründete 1973 die **Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung**, um eine hierarchisch geprägte Akademieausbildung in starren Institutionen zu umgehen. Mitte der achtziger Jahre demonstrierte die Gruppe der **GUERRILLA GIRLS** – die Künstlerinnen waren bei ihren Aktionen immer als Affen verkleidet – vor US-amerikanischen Museen gegen deren frauenfeindliche Ausstellungs- und Ankaufspolitik. Hier fungierten die Kollektive als veränderliche Zusammenschlüsse unter einer definierten Zielsetzung. In den neunziger Jahren wird die Situation kollektiven Arbeitens deutlich vielfältiger. Vieles steht hier gleichberechtigt nebeneinander. Da ist das Künstlerinnenduo **Christine und Irene Hohenbüchler** zu nennen, die vielfach mit Schülern oder Behinderten zusammenarbeiten und so eine multiple Autorschaft realisieren. Auch das künstlerische Arbeiten etwa von **Apolonija Šušteršič**, die immer wieder die Kooperation mit Amateurgruppen sucht, besitzt kollektiven Anspruch. Häufig schließen sich Künstler für spezifische Projekte temporär zu Teams zusammen, ohne dabei ihre individuellen Haltungen zugunsten eines kollektiven Stils aufzugeben, wie **Mike Kelley** und **Paul McCarthy**, **Heimo Zobernig** und **Franz West** oder **Dominique Gonzalez-Foerster** und **Philippe Parreno**. Die künstlerische Arbeit ist hier das Ergebnis gegenseitiger produktiver Einflüsse. Gerade auch diese flexiblen und projektbezogenen Zusammenschlüsse von wesensverwandten Künstlern sind ein Phänomen der letzten zehn Jahre. Gesellschaftsverändernden Anspruch besitzt das indische Medienkollektiv **RAQS MEDIA COLLECTIVE**, das alternative Strategien des Produzierens und Verbreitens von Informationen mit Hilfe des World Wide Web und freier Software entwickelt, um Überwachungsmechanismen zu umgehen. Und das Kollektiv **MULTIPLICITY** schließlich besteht aus einer international zusammengesetzten Gruppe von Architekten, Geografen, Künstlern, Stadtplanern, Soziologen und Filmemachern, um

07 | Guy Debord, „Manifest“ [Paris, 17. Mai 1960], in: De AS, 29, 134/135, Sommer 2001: Achtste Jaarboek Anarchisme: Guy Debord en het Situationisme, S. 9–11, hier S. 10.

08 | Guy Debord, „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz“ [1957], in: Ders., Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz und andere Schriften, Hamburg 1980, S. 5–58, hier S. 5.

09 | Auch die Überschrift dieses Essays bezieht sich auf den Auf- ruf „Kunst ist Leben und Leben ist Kunst!“ laut einer Anzeige der Situationistischen Internationale, gez. Asger Jorn und Hans Platschek, München, 1. Januar

1958, Abbildung in:
Künstlergruppen,
S. 207.

10 | Grupo de
Arte Callejero,
Statement,
S. 130-131 in
diesem Katalog.

11 | Vgl. Beatrice
von Bismarck,
„Curating“, in:
Hubertus Butin
[Hg.], DuMonts
Begriffslexikon zur
zeitgenössischen
Kunst, Köln 2002,
S. 56–59.

eine politische und sozioökonomische Grammatik des europäischen Raumes zu entwickeln. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit besitzen die hier vorgestellten Gruppen Gemeinsamkeiten in der Infragestellung des Autorbegriffs, in ihrer antihierarchischen und heterogenen Arbeitsweise, in ihrer Möglichkeit, institutionsfrei und selbstorganisiert zu agieren, und in ihrer Reflexion gesellschaftlicher Zustände und dem Diskutieren von Inhalten wie soziale Praxis, Interaktion und Interdisziplinarität: **„Unsere Praxis beruht auf der Arbeit mit anderen. Aus der Interaktion erwachsen Ideen, die sich verwandeln, um in einem bestimmten Kontext materialisiert zu werden. Das Interesse ist auf den Prozess der Konstruktion gerichtet, in dem die sozialen Bande geschlossen werden.“**¹⁰

Es sind heute nicht mehr [allein] eine Unzufriedenheit und ein revolutionärer Anspruch, die zum kollektiven Arbeiten führen, sondern die dadurch bereitgestellte Möglichkeit, erweiterte Erfahrungsräume zu realisieren – und dies durchaus auch mit gesellschaftspolitischem Anspruch. Der bis in die sechziger Jahre gültige Begriff des „Kunstwerks“, das Repräsentation verlangt, ist durch die Idee des „Kunstprojekts“, das Präsenz fordert, ersetzt. Eine wichtige Voraussetzung hierfür ist die Ausstellungsform der Installation, die es überhaupt erst ermöglicht, in einem offenen Bezugsraum prozessbetont zu arbeiten. Der Entstehungsprozess wird gleichwertig mit dem Endprodukt. So hat sich das kollektive Arbeiten in seiner Entwicklung eines sozialen Raumes auch medial verlagert.

Kollektive Kreativität bedeutet immer die Potenzierung von Talenten und Wissen. In ihrem Wortsinn als „gemeinschaftliche schöpferische Kraft“ betont sich ihr Potenzial in der Sichtbarmachung des Produktionsprozesses. Kollektive Kreativität kann sich durch ihre Pluralität intensiver mit aktuellen Diskursen auseinander setzen und vielleicht auch am deutlichsten Veränderungen fordern, indem sie Alternativen aufzeigt. So besitzt das Künstlerkollektiv Vorbildfunktion auch für Kunstkontexte wie kuratorisches Handeln und

die Struktur von Kunstinstitutionen.

Die Methodik und die Möglichkeiten einer kuratorischen Tätigkeit sind vielfältig. Allerdings hat sich auch hier in den letzten fünfzehn Jahren eine Veränderung abgezeichnet, die die Tätigkeit des Kuratierens stärker in den Vordergrund gerückt hat. Der Prozess des Kuratierens wird fokussiert und nicht die Funktion des Kurators selbst, und so ist auch das Konzept des „Curators“ von dem des „Curating“ abgelöst worden.¹¹ Der Bedeutungswandel der kuratorischen Tätigkeit hat aber auch noch ein anderes Phänomen ausgelöst: das kollektive Kuratieren durch ein Kuratorenkollektiv.

Seit ihrer ersten Ausstellung im Jahr 1996 wählt das europäische Ausstellungsprojekt *Manifesta* drei bis fünf Kuratoren aus, die gemeinschaftlich die Inhalte der Ausstellung entwickeln. Für die *Documenta 11* [2002] hat der künstlerische Leiter **Okwui Enwezor** erstmalig sechs Co-Kuratoren eingeladen, um mit diesen gemeinsam ein Konzept zu erarbeiten, die Inhalte abzustimmen und die Künstlerauswahl vorzunehmen. **Francesco Bonami** hat als Direktor der *50. Biennale von Venedig* [2003] elf weitere Kuratoren gebeten, eigene Visionen zu realisieren. Wurde hier noch ein additives Verfahren angewandt, um eine Ausstellungssymbiose zu erreichen, so gab es darin mit *Utopia Station* gar ein Projekt, das ein Künstler und zwei Kuratoren gemeinsam erarbeiteten. Für die *3. berlin biennale für zeitgenössische kunst* [2004] hat die künstlerische Leiterin **Ute Meta Bauer** ebenfalls weitere Persönlichkeiten für bestimmte Themen eingesetzt, darunter Künstler und Theoretiker aus den Bereichen Musik, Architektur und Film. Und nicht zuletzt hat sich 1999 auch mit **WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW** in Zagreb ein unabhängiges Kuratorinnenkollektiv gegründet, das Ausstellungen und Projekte realisiert. Allerdings erscheint **WHW** als eine Ausnahme, denn hier ist das gemeinschaftliche Arbeiten zu einer steten und langjährigen Organisationsform geworden.

Die genannten Beispiele ließen sich in verhältnismäßig großer Zahl fortsetzen, und auch

viele Planungen von zukünftigen Ausstellungen beweisen, dass Kuratorenkollektive als sinnvolle Arbeitsformen erscheinen. Es zeigen sich sehr deutlich zwei neue Tendenzen: Nicht allein arbeitet der Kurator zunehmend projektbezogen und thematisiert so den Vorgang des Kuratierens selbst, er wird überdies Teil eines gruppenspezifischen Prozesses, indem er Kooperationen eingeht. Und in diesen Kuratorenkollektiven verbinden sich zunehmend verschiedene Disziplinen, die nicht mehr als Gegensatz, sondern als Notwendigkeit verstanden werden. Die Form der Gemeinschaftsarbeit in der zeitgenössischen Kunst hat sich – mit zeitlicher Verzögerung – somit analog auf den Bereich der Kunstvermittlung übertragen. Insbesondere bei temporären Ausstellungsprojekten erscheint es nahe liegend, dass Kuratoren sich zu Kollektiven zusammenschließen, um neue Inhalte und Formate zu erproben.

Aber auch Kuratoren in Kunst- und Ausstellungsinstitutionen haben vielfach begonnen, sich mit dieser kollektiven Arbeitsweise auseinander zu setzen. Den Vorwurf einer Vereinnahmung hat **Isabelle Graw** bereits in ihrem Text über die Ausstellung *when tekno turns to sound of poetry*, die 1994 von einer Künstlerinnengruppe in den Kunstwerken in Berlin realisiert wurde, pariert: „**Wenn Institutionen die Tendenz haben, soziale Praxen als Formen festzuschreiben, dann ändert das nichts an deren potentiellen Möglichkeiten.**

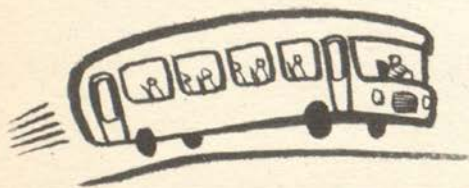
Gruppenarbeit ist nicht zwangsläufig disqualifiziert, weil eine institutionelle Nachfrage nach ihr besteht.“¹² Man kann hier aber noch weiter gehen und die Behauptung formulieren, dass Institutionen prozessorientierte kollektive Arbeitsweisen nicht nur ausstellen, sondern diese auch vermehrt aufgreifen, um die darin liegenden potenziellen Möglichkeiten für sich als Inhalte zu akzeptieren.

Wie ihr Titel bereits impliziert, geht es in der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** nicht um das künstlerische Werk [die Kreation], sondern um die Kreativität als Potenzialität, das heißt, um die Kreativität als Möglichkeit, die zur Wirklichkeit werden kann. Nicht mehr ein Ideal und ein Ziel werden verfolgt, sondern verschiedene Möglichkeiten vielfach mit offenem Ausgang thematisiert. Die Kritik an gesellschaftspolitischen Verhältnissen hat sich in die Entwicklung von alternativen Ideen transformiert. „**Dies hat nichts mit Identität zu tun, sondern mit Identifikation, und ist deswegen nicht subjektzentriert, sondern kontextgebunden.**“¹³ Es bilden sich Kollektive, wenn dies sinnvoll erscheint, um bestimmte Themen aufzugreifen. Gruppen formieren sich dann schnell und flexibel in unterschiedlichen Zusammensetzungen, abhängig von Projekten und Inhalten. Das Kollektiv hat sich vom Stil zu einer Strategie gewandelt.

12 | Isabelle Graw, „Gruppenzwänge. ‚when tekno turns to sound of poetry‘“, in: *Dies., Silberblick. Texte zu Kunst und Politik*, Berlin 1999, S. 133–144, hier S. 142.

13 | Strunk, „Vom Subjekt zum Projekt“, S. 124.

Art Is Life, and



01 | Marion Strunk,
"Vom Subjekt
zum Projekt:
Kollaborative
Environments", in
"Kunst ohne Werk:
Die Transformation
der Kunst vom
Werkhaften zum
Performativen",
Paolo Bianchi
[ed.], special
issue, Kunstforum
152 [October-
December 2000],
pp. 120-126.

There is a tradition that includes **Walter Benjamin**, **Roland Barthes**, the comte **de Lautréamont**, and **Jorge Luis Borges** that rejects the originality of the author, characterizes the author as producer, and identifies a collective authorship: Individuals are the ensemble of their social and cultural relationships. They compile and arrange knowledge and act as mediators of an idea, and ergo exist as a subject in the plural.⁰¹

Although this idea of the collective authorship of the individual is inherent in the exhibition title **COLLECTIVE CREATIVITY**, here it describes collective works in the field of art and thus is a kind of amplification: from collective authorship to the collective of authors.

"Collective Creativity" means "collective creative power". The equivalent substantival form, collective, recalls communist forms of work and production as well as socialist social systems in which all members – independently of individualistic and egoistic motives – are supposed to

act in a solidaristic way in pursuit of common goals for an ideal life and allow their individual achievements to be assimilated by the whole group. Hence the term collective has a political implication that even today often causes it to be received negatively.

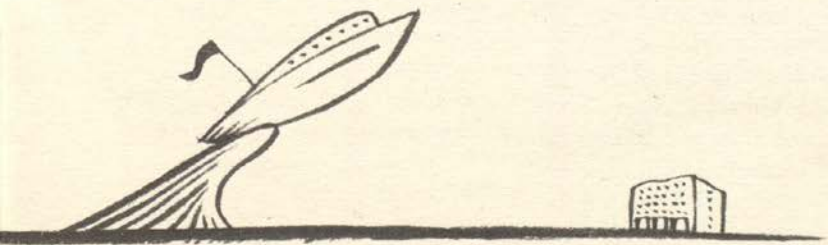
Communities of production in the artistic realm or artist collectives, by contrast, have a thoroughly positive connotation, because they arise of free will, and often they are described in seemingly more neutral terms like "artist community" or "team of artists" and their activity as "collaboration" or "co-production". Ideally, individual energies are bundled together in these collective works and common interests prevail or a shared result is achieved.

The opposite of a collective creativity is singular creativity, the inventive power of the individual, which seems unique and hence unparalleled. The collective always consists of more than one person. But it presumes the existence of the individual and his or her awareness of it. Collective work is always a deliberate decision. Art history shows that artist collectives are generally part of avant-garde movements that do not simply pursue their artistic fulfillment by joining socially with like-minded colleagues but also seek to develop a [political] alternative model through their criticism of art and society. It has often been the case that styles are named after such activist and programmatic collective movements that introduced new topics and forms into art and came to have great influence: for example, **DADA**, **SURREALISM**, **SITUATIONISM**, **FLUXUS**, and **VIENNA ACTIONISM**. The increasingly shorter periods of time in which one style followed upon another during the twentieth century has an analogous development in the increasing number of artists working collectively and the measurable circle of influence in space and time. This notion of a sequence of avant-gardes and styles is, however, based on a sense of history that presupposes progress, and hence no longer seems current but has instead been replaced by the idea of a simultaneity of various artistic possibilities.



Angelika NOLLERT

Life Is Art



**Does the
artist collective
try to create a
collective work
or is it more
concerned with
the process of
collaboration?
Do the artists
participate
together in
a collective
idea but then
develop
their works
individually?
Or does the
collective of
authors work
together to
produce a
single work?**

In the last fifteen years there has been an increasing interest in forms of collective artistic work. Even if the number of artist collectives is still clearly small in comparison to individual artists, the idea of collective work is discussed and absorbed more and more in the art world, as a glance at the exhibitions and literature shows.⁰²

The analysis of artistic activity transferred to social forms refers above all to elements of the authorship of artist collectives, of the working process, and of the artistic result [the work, the product]. The multifaceted nature of artist collectives results from the various degrees of significance of and the relationships between these three elements. Does the artist collective try to create a collective work or is it more concerned with the process of collaboration? Do the artists participate together in a collective idea but then develop their works individually? Or does the collective of authors work together to produce a *single* work? Are the members of the collective all visual artists or does the group see itself as a merger of different disciplines? Or do the artists and their [interactive] audience form the collective?

It is also possible to distinguish between pairs of artists and groups of artists. Are the individual members of the collective known by name or do they remain anonymous behind the shared, collective name? Is the collective work a parallel phenomenon with individual work carried out simultaneously or does it designate a particular level of development? Is the form of the collective necessary to articulate political topics? Does the collective assemble various talents who can then be assigned to specific functions? Is the collective based on equal rights? And how do the form of the collective and the form of the work it generates relate? All these considerations can serve as tools to analyze and understand collective working structures. It should, however, be possible to trace the various forms of collective works back to an essential condition: collective works should produce content that could not otherwise be achieved by individuals.

02 | To cite just a few examples: Paolo Bianchi [ed.], "Künstler-Paare", part 1, special issue, *Kunstforum* 106 [March–April 1990]; Paolo Bianchi [ed.], "Künstler-Paare", part 2, special issue, *Kunstforum* 107 [April–May 1990]; Florian Rötzer, "Künstlergruppen: Von der Utopie einer Kollektiven Kunst", special issue, *Kunstforum* 116 [November–December 1991]; *Kunsthalle Wien et al. [eds.], Get Together: Kunst als Teamwork*, Vienna 1999; Paolo Bianchi [ed.], "Kunst ohne Werk: Die Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen", special issue, *Kunstforum* 152 [October–December 2000]; Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis 2001; Nina Zimmer, *Spur und andere Künstlergruppen: Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York*, Berlin 2002; Christoph Keller, *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der zeitgenössischen Kunst*, Frankfurt/Main 2002; Maria Lind, Julienne Lorz, and Judith Schwarzbach [eds.], "Colloquium Collaborative Practice", supplement to the newsletter of the *Kunstverein München*, Fall 2004; John Roberts and Stephen Wright [eds.], "Art and Collaboration", *Third Text* 18, no. 6 [November 2004]; in autumn 2005 the exhibition *Künstlerbrüder* in the *Haus der Kunst* in Munich will be devoted to the creative powers of siblings; in spring 2006 the University of Minnesota Press will publish Gregory G. Sholette and Blake Stimson, [eds.], *Collectivism after Modernism*.

03 | The limited literature available is a clear indication that this phenomenon has not thus far received sufficient attention.

04 | On the history of the artist collective cf. Hans Peter Thurn, "Die Sozialität der Solitären: Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst", in Rötzer, "Künstlergruppen" [see note 02], p. 100-129.

05 | Ibid. p. 105.

06 | Guy Debord, *Manifesto*, Paris, May 17, 1960, quoted in "Guy Debord en het Situationisme/Achtste Jaarboek Anarchisme", special issue of *De AS* 134-35 [2001]: pp. 9-11, esp. p. 10.

07 | Guy Debord, "Rapport sur la construction des situations", in Gérard Berréby [ed.], *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris 2004, p. 1.

Artist collectives have not been explored all that frequently,⁰³ and until the 1960s the focus was traditionally on western Europe, which reflects the traditional art historical perspective of the West. It is a stated objective of the exhibition and catalog **COLLECTIVE CREATIVITY** to address this shortcoming by focusing its exploration on the artist communities of South America and the "New Europe". How the meaning of the phenomenon of the artist collective evolved over its more than two-hundred-year-old history may be seen in its various approaches, structures, and formations, which can only be examined here by highlighting several examples.

The artist group is still a 'young' phenomenon that only became possible when the individual artist was freed from the guilds and thus obtained a new self-confidence. The first modern artist society is generally agreed to be the **NAZARENES** in Rome.⁰⁴ They came together in the early nineteenth century above all because they were discontent with art education and wished to revive German art with the help of an Italian spirit. Hence they established an artistic order to bring their creed to the world. The artists' colonies like **BARBIZON** or **WORPSWEDE** were communities of like-minded artists who reverted to simple rural lifestyles. Some of these colonies produced reform movements whose influences went far beyond artistic contexts and contended with questions of how to shape one's life according to ideals and politics. In addition to a strong social community there was also a "practical collegiality, which meant at a minimum an exchange of ideas, usually involved some kind of artistic cooperation, and often entailed an ideal of a sociocultural synthesis of art and life."⁰⁵ What they had in common was disapproval of the existing situation of art and desire to introduce change. Often their ideas were distributed in programmatic texts. Such groups with decidedly aesthetic programs in the early twentieth century included, among others, the **FAUVES**, the **CUBISTS**, and the **FUTURISTS** in Paris, **BLAUER REITER** in Munich, **DADA** in Zurich, from which **SURREALISM** was formed after World War

I. The Dutch group **DE STIJL** and the **BAUHAUS** movement, which was closely related to it in its concept, strove for an interdisciplinary art in order to reform all aspects of life. With international fascism and World War II the further evolution of artistic collective work came to a temporary halt. By 1948 already, however, a new artists' community had formed: the internationally active group **COBRA**, which later maintained contacts with **QUADRIGA** in Frankfurt and **SPUR** in Munich. The year 1957 marked other important formations: the Düsseldorf group **ZERO** called for a radical new beginning, equivalent to place a zero point at the beginning of a new way of looking at the world. The literary **WIENER GRUPPE**, with its readings and actions, prepared the ground for the growing Happening scene. And finally in Paris the **INTERNATIONALE SITUATIONNISTE** was founded as an "all-encompassing praxis" aimed at "collective and anonymous production" and an "art of dialogue and cooperation":⁰⁶ "We believe, first of all, that the world must be changed. We want the most emancipatory change of the society and life in which we are confined. We know that this change is possible by means of appropriate actions."⁰⁷ Then around 1960, in New York, Tokyo, and several German cities, the international movement **FLUXUS** was formed, a network of artists who met regularly to present joint concerts and exhibitions of new forms of art that transgressed traditional genre borders and worked 'intermedially'. Right up to the present, the **INTERNATIONALE SITUATIONNISTE** and **FLUXUS**, with their call for interdisciplinarity and a unity of art and life,⁰⁸ have continued to be highly influential, paving the way for other collective forms. In 1962 **Andy Warhol's** antiindividualist **FACTORY** was founded, producing in teamwork portraits as well as photographic works, films, and music, and in which every member was chosen as a "superstar" by the artist. In 1973 **Joseph Beuys** founded the **Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung** [Free international college for creativity and interdisciplinary research] in order to bypass the

hierarchical art education in ossified institutions. In the mid-1980s the **GUERRILLA GIRLS** – the artists always wore gorilla costumes during their actions – demonstrated in front of museums in the United States to protest exhibition and acquisitions policies that discriminated against women. Here the collectives functioned as variable combinations with a defined set of goals. In the 1990s the situation for working collectively became considerably more varied. Many equally valid options stood side by side. The artist duo **Christine and Irene Hohenbüchler**, who often collaborate with students or the handicapped and thereby achieve multiple authorship, would be one example. The artistic approach of **Apolonija Šušteršič**, who regularly seeks cooperation with amateur groups, is another. Frequently artists formed temporary teams for specific projects, without abandoning their individual approaches in favor of a collective style, like **Mike Kelley** and **Paul McCarthy**, **Heimo Zobernig** and **Franz West**, or **Dominique Gonzalez-Foerster** and **Philippe Parreno**. Here the artistic work is the result of mutually productive influences. Such flexible and project-related mergers of like-minded artists have been especially popular in the past decade. The **RAQS MEDIA COLLECTIVE** of India, which has ambitions to alter society, has developed alternative strategies of producing and disseminating information with the help of the World Wide Web and freeware in order to avoid surveillance mechanisms. Finally, a collective like **MULTIPLICITY** comprises an international group of architects, geographers, artists, urban planners, sociologists, and filmmakers working to develop a political and socioeconomic grammar of European space. Despite the many differences among all these examples, the groups presented here have in common their questioning of the concept of the author, their antihierarchical and heterogeneous approaches, their opportunities to work free of institutions in organizations they have created themselves, and their reflection on social conditions and discussion of subjects like social praxis, interaction, and interdisciplinarity:

"Our experience is based on work with others. Ideas arise from the interaction and they are transformed in order to be materialized in a specific context. Our interest is concentrated on the process in which social bonds are tied."⁰⁹

Today, it is no longer solely a sense of discontentedness or a revolutionary demand that brings artists to collective work but rather the resulting expanded opportunity to realize experiential spaces – by all means with a sociopolitical ambition. The concept of the "artwork" as requiring representation that was valid into the 1960s has been replaced by the idea of the "art project" that demands presence. One important prerequisite for this has been the exhibition form of the installation, which made it possible to work in an open referential space in a way that emphasizes process. The process of creation becomes just as important as the end product. Hence collective work has shifted media in its development of a social space.

Collective creativity always means maximizing the potential of talents and knowledge. In the sense of "collective creative power" it emphasizes the potential expressed in making the process of production visible. Collective creativity's plurality permits it to engage more intensely in current discourses and perhaps also to call more effectively for change by demonstrating alternatives. The artist collective thus functions as a model for artistic contexts such as curatorial action and the structure of art institutions.

The methodology and possibilities of curatorial activity are wide-ranging. Over the last fifteen years a change has taken place here too, with curatorial activity moving more into the foreground. The focus is on the process of curating and not the curator's function, and so the term "curator" has been replaced by "curating".¹⁰ The shift in the meaning of curatorial activity has resulted in yet another phenomenon: collective curating by means of a curatorial collective.

Since its first exhibition in 1996 the European exhibition project *Manifesta* has chosen three to

08 | The title of the present essay refers to the call "Art is life, and life is art" in an announcement for the journal *Internationale situationniste*, signed by **Asger Jorn** and **Hans Plattschek**, Munich, January 1, 1958, illustrated in Rötzer, "Künstlergruppen" [see note 2], p. 207.

09 | **Grupo de Arte Callejero**, statement in the present volume, p. 130-131

10 | Beatrice von Bismarck, "Curating", in Hubertus Butin [ed.], *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Cologne 2002, pp. 56–59.

11 | Isabelle Graw, "Gruppenzwänge: 'when tekkno turns to sound of poetry'", in idem, *Silberblick: Texte zu Kunst und Politik*, Berlin 1999, p. 142.

12 | Strunk, "Vom Subjekt zum Projekt", p. 124.

five curators to develop the content of the exhibitions in collaboration. For *Documenta11* [2002] the curatorial director **Okwui Enwezor** invited, for the first time, six co-curators to work out a concept together, to agree on the content, and to select the artists. **Francesco Bonami**, the director of the *50th venice biennale* [2003], invited eleven other curators to realize their own visions. If this procedure to achieve a symbiosis in the exhibition was still an additive one, there was even a project called *Utopia Station* in which an artist worked together with two curators. For the *3rd berlin biennale for contemporary art* [2004] the artistic director **Ute Meta Bauer** also employed other figures, including artists and theorists, for particular themes in the fields of music, architecture, and film. Last but not least, 1999 saw the foundation of **WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW** in Zagreb, an independent team of women curators who realize exhibitions and other projects. **WHW** appears to be something of an exception, however, in that the collaborative work has adopted a continuous, long-term organizational form. Many more examples could be given, and many plans for future exhibitions demonstrate that curatorial collectives are seen as a sensible way to work. Two new trends are emerging clearly: not only are curators increasingly working in a project-related way, and thus thematizing the curatorial process itself, but they are becoming part of a process of group dynamics in which they cooperate with others. More and more these curatorial collectives combine a variety of disciplines that are no longer seen as contrasts but as necessities. The collective form of operation in contemporary art has, with time, also been transferred analogously to the area of the communication of art. With temporary exhibition projects in particular, it makes sense that curators should form collectives in order to experiment with new content and formats.

But curators in art and exhibition institutions have also frequently begun to employ this collective approach to their work. **Isabelle Graw**, in a review of *when tekkno turns to sound of poetry*,

an exhibition in the Kunst-Werke in Berlin in 1994 featuring a group of women artists, parried the accusation of appropriation: "**If institutions have a tendency to codify social praxis as forms, that does not affect their potential opportunities at all. Group work is not somehow disqualified simply because there is also an institutional demand for it.**"¹¹ One could go further by saying that institutions do not simply exhibit process-oriented collective approaches to work but are increasingly adopting them in order to accept their inherent potential opportunities as legitimate subjects in and of themselves.

As the exhibition's title already implies, **COLLECTIVE CREATIVITY** is concerned not with the artistic work [the creation] but about creativity as potentiality, that is, about creativity as a possibility that can become a reality. No longer is it about pursuing an ideal and a goal but about thematizing different possibilities in a variety of ways with open outcomes. The criticism of sociopolitical relationships has transformed into the development of alternative ideas: "**This has nothing to do with identity but instead with identification, and for that reason it is not subject-focused but tied to a context.**"¹² Collectives form when it seems reasonable to take up certain themes. Groups then form quickly and flexibly in different combinations, independently of projects and subject matter. The collective has transformed from a style into a strategy.



Felix, June 5th, 1994, 1994/99

AA Bronson



Felix, June 3, 1994

Ich machte das Foto von **Felix** ein paar Stunden nach seinem Tod. Er ist aufgebahrt, um Besucher zu empfangen, und um ihn herum liegen seine Lieblingssachen: seine Fernbedienung für den Fernseher, sein Kassettenrecorder und seine Zigaretten. **Felix** litt unter extremer Auszehrung, und als er starb, konnte man seine Augen nicht schließen: Es war nicht genügend Fleisch auf seinen Knochen.

Felix, Jorge und ich lebten und arbeiteten von 1969 bis 1994 zusammen. Dieses gemeinschaftliche Leben endete, als **Jorge** am 3. Februar 1994 an AIDS starb. **Felix** folgte ihm kurz darauf, am 5. Juni 1994.

Diese Körper sind unsere Häuser. Wir leben in ihnen als vorübergehende Mieter für ein paar Jahre, für die Dauer dieses kurzen Lebens. Wir bewohnen physische Strukturen, die unsere physische Form nachahmen: Fenster zum Schauen, Temperaturkontrollen, Abfallentsorgungssysteme. Wir versammeln diese Häuser in Städten. Am Tag leben wir in diesen Traumstädten, als seien sie dauerhaft und relativ unveränderlich, während wir bei Nacht den kontinuierlichen Strom der Traumwelt bewohnen, ohne ihre Ungewissheit in Frage zu stellen.

Aber eigentlich sind beide Traumwelten, und beide sind gleichermaßen ungewiss: Wir könnten jederzeit aus der einen erwachen und uns in der anderen wiederfinden.

Felix, Jorge und ich lebten und arbeiteten siebenundzwanzig Jahre zusammen: In dieser Zeit wurden wir zu einem Organismus, einem Gruppenhirn, einem Nervensystem, einer Ansammlung von Gewohnheiten, Eigenheiten und Vorlieben. Wir präsentierten uns als eine „Gruppe“ mit dem Namen **GENERAL IDEA** und stellten uns in improvisierten Fotos als das ultimative Kunstwerk unseres eigenen Entwurfs dar: Wir transformierten unsere geliehenen Körper zu Requisiten, manipulierten Bedeutungen zur Schaffung eines Bildes, einer Realität. Wir beschlossen, die Welt der Massenmedien und der Werbung zu bewohnen. Wir machten uns zu den Künstlern, die wir sein wollten.

Seit dem Tod von **Jorge** und **Felix** kämpfe ich darum, die Grenzen meines eigenen Körpers als eines unabhängigen Organismus zu finden, als eines Wesens außerhalb von **GENERAL IDEA**. In den vergangenen fünf Jahren musste ich, ähnlich wie das Opfer eines Schlaganfalls, die Grenzen meines Nervensystems wieder neu kennen lernen; ich musste lernen, ohne meinen erweiterten Körper zu funktionieren [nicht mehr drei Köpfe und zwölf Gliedmaßen] und mit meiner reduzierten Körperlichkeit neue Möglichkeiten zu schaffen.

Ich musste Abstand zu **Jorge, Felix** und **GENERAL IDEA** gewinnen. Es war schwer, so, als würde ich aus meiner eigenen Haut fliehen.

Lieber **Felix**, indem ich dieses Bild in dieser Ausstellung zeige, erkläre ich, dass wir nicht länger eines Geistes und eines Körpers sind. Ich gebe dich der Welt der Massenmedien von **GENERAL IDEA** zurück, die jetzt ohne mich funktioniert.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Kranken, die Behinderten und, ja, sogar die Toten unter uns wandeln. Sie sind Teil unserer Gemeinschaft, unserer Geschichte, unserer Kontinuität. Sie sind unsere Mitbewohner in dieser Traumstadt.

AA Bronson

Felix, June 5, 1994

I made this photograph of **Felix** a few hours after his death. He is arranged to receive visitors, and his favorite objects are gathered around him: his television remote control, his tape-recorder, and his cigarettes. **Felix** suffered from extreme wasting, and at the time of his death his eyes could not be closed: there was not enough flesh left on the bone.

Felix and **Jorge** and I lived and worked together from 1969 until 1994. This communal life ended when **Jorge** died of AIDS on February 3, 1994. **Felix** followed shortly after, on June 5, 1994.

These bodies are our houses. We live in them as temporary tenants for a few years, for this short lifetime. We inhabit physical structures which mimic our physical form: windows to see, temperature controls, waste disposal systems. We gather these houses in towns and cities. By day we live in these dream cities as if they were permanent, relatively unchanging, while at night we inhabit the continuous flux of the dream world without questioning its fluidity.

But in fact both are dream worlds, both equally fluid: we might wake up at any time from one and find ourselves in the other.

Felix and **Jorge** and I lived and worked together for twenty-seven years: during that time we became one organism, one group mind, one nervous system; one set of habits, mannerisms and

preferences. We presented ourselves as a "group" called **GENERAL IDEA** and we pictured ourselves in doctored photographs as the ultimate artwork of our own design: we transformed our borrowed bodies into props, significations manipulated to create an image, a reality. We chose to inhabit the world of mass media and advertising. We made of ourselves the artists we wanted to be.

Since **Jorge** and **Felix** died I have been struggling to find the limits of my own body as an independent organism, as a being outside of **GENERAL IDEA**. Over the last five years I have found myself, much like a stroke victim, learning again the limits of my nervous system, how to function without my extended body [no longer three heads, twelve limbs], how to create possibilities from my reduced physicality.

I have had to place **Jorge** and **Felix** and **General Idea** at a distance. This has been difficult, like escaping from my own skin.

Dear **Felix**, by the act of exhibiting this image in this exhibition I declare that we are no longer of one mind, one body. I return you to **GENERAL IDEA's** world of mass media, there to function without me.

We need to remember that the diseased, the disabled and, yes, even the dead walk among us. They are part of our community, our history, our continuity. They are our coinhabitants in this dream city.

Art & Language



Die Aktivitäten von **ART & LANGUAGE** waren von Anfang an durch praktische Vielfalt, Widerstand gegen einfache Kategorisierung und eine Tendenz, offene und reflexive Untersuchungen zu provozieren, gekennzeichnet. Die frühesten Arbeiten von **ART & LANGUAGE** datieren von vor 1968, als der Name erstmals für eine künstlerische Praxis verwendet wurde. Im darauf folgenden Jahr erschien in England die erste Ausgabe der Zeitschrift **ART-LANGUAGE**.

Danach und in den nächsten Jahren bot **ART & LANGUAGE** eine gemeinsame Identität für eine Reihe von Personen, die bereits an verschiedenen Formen der Zusammenarbeit beteiligt waren. Mitte der 1960er Jahre war es verbreitet zu einem Zusammenbruch der Autorität jener individualistischen kulturellen Protokolle gekommen, die unter der Bezeichnung „Modernismus“ bekannt sind, und das Zusammentreffen der Begriffe „Kunst“ und „Sprache“ diente der

Anerkennung einer Reihe intellektueller Anliegen und künstlerischer Hilfsmittel, die dieser Zusammenbruch veranlasst hatte. Für eine Vielzahl von Aktivitäten, die sich praktisch und kritisch auf das Konzept der Kunst bezogen, aber weder im Atelier noch in der Galerie zu Hause waren, stellte **ART & LANGUAGE** das Versprechen einer sozialen Basis im gemeinsamen Diskurs dar. Dieser Diskurs wiederum veränderte die Praxis der Beteiligten und brachte andere Arten von Arbeiten hervor. Einige dieser Arbeiten erschienen in schriftlicher Form in **ART-LANGUAGE** und anderen Publikationen, andere waren geeignet, unter dem avantgardistischen Genre der Konzeptkunst ausgestellt zu werden, während wieder andere ohne öffentliches Gesicht blieben, sei es, weil sie keiner verwertbaren Kategorie zugeordnet werden konnten, sei es, weil sich erwies, dass sie im Diskurs selbst hinreichende Möglichkeiten fanden.

Der Name **ART & LANGUAGE** bezeichnet daher eine Art künstlerischer Autorschaft über einen Zeitraum von fast vierzig Jahren, in mancher Hinsicht kontinuierlich, in anderer diskontinuierlich, mit Ergebnissen, die sowohl ausstellbare als auch nicht ausstellbare Arbeiten umfassen sowie eine Menge nicht erfasster Anomalien und anderer Restbestände. Was konventionellere Künstler-Autoren angeht, so organisiert meist die Erzählung eines einzelnen Lebens eine disparate Produktion zu einer scheinbar kohärenten Entwicklung. Daher der Reiz der Retrospektive. Wenn jedoch das von **ART & LANGUAGE** benannte Individuum ein einzelnes Leben hat, so muss in der Kontinuität

eines verändernden und sich selbst verändernden Diskurses nach diesem Leben gesucht werden.

ART & LANGUAGE stellten ihren Diskurs erstmals 1972 bei der **DOCUMENTA 5** in Form der Arbeit *Index* dar. Dieser *Index* produzierte keine Erzählung, sondern ein Netzwerk möglicher Verbindungen innerhalb einer diskursiven Welt. Es entstanden zahlreiche einzelne Texte, die gleichsam miteinander sprachen, einander befragten und miteinander diskutierten. Diese Texte konnten nicht gemäß einer chronologischen Abfolge gelesen werden, sondern waren vielmehr durch Kompatibilitäts- oder Widerspruchsbeziehungen verbunden oder auch durch die Unvergleichbarkeit ihrer jeweiligen logischen Welten voneinander getrennt. Es war dem einzelnen Betrachter überlassen, das angebotene Material zu erforschen, indem er das Indexsystem als eine Karte nutzte, auf der mögliche alternative Pfade verzeichnet waren. Über ein mögliches Interesse des Betrachters an den spezifischen Details der Aussagen und Argumente hinaus führte das Lesen zum intuitiven Erkennen einer sozialen und intellektuellen Struktur – als einer Form des ‚Sehens‘. Und insofern dieses ‚Sehen‘ selbst die Konsequenz einer ‚schriftstellerischen‘ Aktivität war, starb der Betrachter als passiver Konsument und wurde als potenzieller Mitarbeiter wiedergeboren.

ART & LANGUAGE wurde überwiegend mit der Geschichte – oder Pseudo-Geschichte – der Konzeptkunst in Verbindung gebracht. Diese Verbindung wirkt seit langem als Einschränkung für Kritik und Interpretation. In ihrem puristischen Selbstbild schuf die **KONZEPTKUNST** das, was die modernistische Kritik als das Dekorative feierte. Aus der Perspektive der Gegenwart jedoch – da wir von **NEO-KONZEPTKUNST**, **KLASSISCHER KONZEPTKUNST** und verwandten Fiktionen des Marktes heimgesucht werden – könnte eine andere mögliche Geschichte eine sein, in der Dekoration ein kontinuierliches Leben in der modernen Kunst führte – ein Leben, das zwangsläufig marginal, subversiv und kriminell war. In der offensichtlichen Beschäftigung mit dieser Möglichkeit hat **ART & LANGUAGE** den *Index* von 1972 – die wohl substanzialste Arbeit der Konzeptkunst-Bewegung – in das kategorische Andere der Konzeptkunst verwandelt. In *Index: Wrongs Healed in Official Hope* wird die frühere Arbeit als Dekoration rekapituliert.

Charles HARRISON

The activities of **ART & LANGUAGE** have been marked from the outset by practical variety, by resistance to easy categorisation, and by a tendency to provoke open and reflexive inquiry. **ART & LANGUAGE**'s earliest works date from before 1968, when the name was first adopted as the name of an artistic practice. In the following year, the first issue of the journal **ART-LANGUAGE** was published in England. Then and over the next few years **ART & LANGUAGE** provided a common identity for a number of people already involved in various types of collaboration. The mid 1960s had seen widespread collapse in the authority of those individualistic cultural protocols which go under the name of Modernism, and the coming-together of the two terms "art" and "language" served to recognise a range of intellectual concerns and artistic expedients which that collapse had occasioned. For a variety of activities which bore practically and critically upon the concept of art, but which were at home neither in the studio nor in the gallery, **ART & LANGUAGE** promised a social base in shared conversation. That conversation in turn transformed the practice of those involved and generated other kinds of work. Some of this work took written form and found issue in **ART-LANGUAGE** and other publications, some qualified for exhibition under the avant-garde genre of **CONCEPTUAL ART** while some remained without public face, whether for lack of a negotiable category to attach to or because the conversation itself proved a sufficient occasion.

The name **ART & LANGUAGE** thus signifies a kind of artistic authorship over the course of almost forty years, continuous in certain respects, discontinuous in others, its outcomes including works both exhibitable and unexhibitable, as well as a host of unrecorded anomalies and other remainders. Where more conventional artist-authors are concerned, it is the narrative of a single life that tends to organise disparate production into an apparently coherent development. Hence the attractions of the retrospective exhibition. If the individual named by **ART & LANGUAGE** has a single life, however, it is in the continuity of a transforming and self-transforming conversation that life must be looked for.

It was at **DOCUMENTA 5** in 1972 that **ART & LANGUAGE** first represented its conversation in the form of an *Index*. And what that index produced was not a narrative, but a series



of possible connections across and within a conversational world. A large number of individual texts were made as if they were to speak to each other, to interrogate each other, to argue with each other. These texts could not be read according to any chronological sequence; rather they were connected by relations of compatibility or contradiction or were separated by the incommensurability of their respective logical worlds. It was left to the individual spectator to inquire into the material provided, using the indexing system as a map on which alternative possible pathways were marked. Over and above any interest that spectator might have in the specific details of propositions and arguments, reading was accomplished as the intuitive apprehension of a social and intellectual structure – a form of 'seeing'. And in so far as that 'seeing' was itself the consequence of a 'writerly' activity, the spectator as passive consumer died to be reborn as a potential collaborator.

It is with the history – or pseudo-history – of **CONCEPTUAL ART** that **ART & LANGUAGE** has been most widely associated. That association has for long now functioned as a limit upon criticism and interpretation. In its purist self-image, **CONCEPTUAL ART** abolished that which modernist criticism celebrated as the decorative. But from the perspective of the present – vexed as we are by **NEO-CONCEPTUAL ART**, by **CLASSIC CONCEPTUAL ART** and by related fictions of the market – an other possible history might be one in which decoration had a continuing life in modern art – a life which was necessarily marginal, subversive, criminal. In apparent pursuit of this possibility **ART & LANGUAGE** has transformed the 1972 *Index* – arguably the most substantial work of the **CONCEPTUAL ART** movement – into **CONCEPTUAL ART**'s categorical other. In *Index: Wrongs Healed in Official Hope* the earlier work is recapitulated as decoration.

Charles HARRISON

Die Tatsache, dass diese Konferenz in Alte und Junge unterteilt, deutet darauf hin, dass die **CONCEPT ART** als dynamische Bewegung verstanden und weiterentwickelt wird. Wir wollen uns gegen diese Ansicht wehren, indem wir auf einige Probleme hin-

weisen, die ein solches Vorgehen nach sich zieht. Im Grunde wehren wir uns gegen die Auffassung, dass **CONCEPT ART** ein leicht zu erkennender und klar strukturierter Kunststil war und ist, der in den Händen einiger Puristen sicher verwahrt und unversehrt bleibt, während er von einigen anderen, zu denen auch wir gehören, erst aufgegeben und dann doch wieder für gut befunden wurde. Ich glaube außerdem, dass dies zur Folge hat, dass diese rund-erneuerte Form von **CONCEPT ART** nichts weiter ist als eine nostalgische leere Hülse, eine Modeerscheinung, ein Text und reichlich Neo-Neo-Dada-Schnickschnack.

Das Interessante an einigen Vertretern der alten **CONCEPT ART** ist deren paradoxes Verhältnis zur bestehenden

dass das daraus resultierende Erscheinungsbild auf die Pose eines Jugendlichen beschränkt blieb – im besten Falle vielleicht ein ironisches Spektakel. Etliche haben damit bis ins hohe Erwachsenenalter hinein weitergemacht und tun das Gleiche noch immer. Es ist und war der schnellste Weg in das Herz des Sammlers und des Kurators: *Deren* Welt deckt sich bald mit dem inneren Dialog des Künstlers. Natürlich wurden viele Kunstwerke als **CONCEPT ART** bezeichnet, die einfach nur aus einem inneren Zwang und Obsessionen heraus entstanden waren und diese Art von geschäftsmäßigem Professionalismus mehr oder weniger automatisch mieden [allerdings liegen der ‚kühle‘ Profi und der zwanghaft-obsessive Künstler in der **CONCEPT ART** manchmal ziemlich eng beieinander]. Was ich damit sagen will, ist, dass die **CONCEPT ART** älteren Datums trotz ihrer späteren ‚professionalisierten‘ Selbstdarstellung [und vielleicht auch wegen ihrer früheren Versuche, die oftmals eher mühsam und traurig-bemüht waren] aufgrund ihrer kognitiven und kulturellen Merkmale weiterexistiert als etwas, das verdrängt und verbannt wurde und eigentlich gar nicht in der Lage ist, professionell zu sein.

Dies hat auch mit der Tatsache zu tun, dass sie im Allgemeinen von relativ jungen Menschen ausgeführt – und

Wir wollten Amateure sein

Ordnung und zur Profession des Künstlers. Ich behaupte, dass gewisse umgekehrt proportionale Beziehungen bestehen zwischen dem, was man als gängige [historische] Selbstdarstellungen von **CONCEPT ART** und von Konzeptkünstlern bezeichnen mag, und dem, was man als deren Intensität und ästhetische Wirksamkeit charakterisieren kann. Zum Beispiel haben etliche Konzeptkünstler einige seltsame Ausstattungsstücke von anderen Berufsgruppen ziemlich radikal für sich verwendet [zum Beispiel Anzüge, wie sie Anwälte, Manager oder Therapeuten tragen]. Häufig handelte es sich hierbei um ungeschickte Entlehnungen, die so unreif waren,

sicherlich auch beflügelt – wurde. Das will nicht heißen, dass **CONCEPT ART** eine Jugendkultur war. Es ist bekannt, dass die ‚frühe‘ **CONCEPT ART** in ihrer kulturell radikalen, relativ unveränderten Form *wesentlich* das Werk von Menschen war, die sich in einem Entwicklungsprozess befanden. Das heißt, von Menschen mit einem hohen Grad an Mobilität, geringer materieller Absicherung [und einem relativ geringen Bedürfnis nach dieser Art von Sicherheit], hoher Diskursivität, einem Gefühl für dialogische Situationen und einer relativ schmalen ökonomischen Basis. Menschen, die intensiv darum bemüht waren, sich selbst aus unerwünsch-

ten strukturell-normativen Determinierungen zu befreien. Dies sind vielleicht zusätzliche Voraussetzungen, die die von Professor **Rorty** postulierten „starken Dichter“ von Professor **MacIntyres** „Managern und Therapeuten“ unterscheiden ... oder es sind mögliche Anhaltspunkte für eine solche Unterscheidung. Es wäre schön, wenn man die starken Dichter aus dem sicheren Schutz, den die Universität bietet, herausholen könnte: starke [jugendliche] Dichter ... vielleicht als ungeschickte, engagierte jugendliche Manager und Therapeuten.

Unter äußerst instabilen kulturellen Verhältnissen gelten die Kosten für Fehlschläge und ähnliche Risiken oft noch als tragbar, während der Druck relativ gering ist, Objekte herzustellen, die mittelgroß, unbearbeitet und leicht zu verkaufen sind. Für viele Konzeptkünstler bestand sicherlich keine große Notwendigkeit, mit irgendwelcher mechanischen Hartnäckigkeit an das formale Erscheinungsbild all ihrer ‚Produkte‘ heranzugehen, die sich schließlich in der Öffentlichkeit wiederfanden. Dies soll wohlgerne keine Verherrlichung von Jugendkultur sein. Es ist nun mal so, dass Jungsein meist mit diesen Umständen einhergeht. Man sollte sich darüber im Klaren sein, dass **CONCEPT ART** insofern *lebendig* war, als sie einen Zustand erreicht hatte, den man als exotische Variante einer *amateurhaften* Kunsttätigkeit ansehen könnte. Mit „amateurhaft“ ist in diesem Fall nicht die ausschließliche Unterwerfung unter einen aus der Mode gekommenen Stil gemeint, noch meint es „primitiv“ im Sinne von ungebildet oder in irgendeiner Weise „naiv“. Letzteres ist allerdings in gewisser Weise bzw. zu einem bestimmten Zeitpunkt von Bedeutung – was später noch deutlich werden wird.

Um auf der *via negativa* fortzufahren: Ich benutze „amateurhaft“ auch nicht im Sinne der hochmütigen und privat finanzierten Gleichgültigkeit des vornehmen Laien. Obwohl ich nicht die Spur einer Ahnung habe, wie man diesen „Amateur“ am besten charakterisieren könnte, stelle ich mir darunter jemanden vor, der sich auf das Spiel einlässt, ohne genau zu wissen, wie es ausgeht [was dabei herauskommt], und der sich deshalb auch nicht sicher ist, wo und wann es begonnen hat. Dies ist keine Welt, die von kollaborativer Sicherheit oder gar selbstverleugnendem Rückzug geprägt wäre, sondern eine der Aufgeschlossenheit und Neugierde, was die eigene Selbstdarstellung angeht – einer Aufgeschlossenheit, die Gefahr läuft, außerkulturelle Züge anzunehmen. Die Materialien, denen sich diese

Erfindungsgabe zuwendet, eignet sie sich ohne Scham an, ohne einen Gedanken an die Nachwelt und an das Bild, das sie abgibt.

Ich muss zugeben, dass es viele Darstellungen und Beschreibungen von Concept Art gibt. Allerdings ist es irgendwie erniedrigend, sie alle aufzählen zu müssen. Da gibt es zum Beispiel fragwürdige Versuche einer Verklärung, wie sie etwa **Benjamin Buchloh** betreibt, der sich den armen alten **Marcel Broodthaers** herausgreift und ihn als die erlösende und treibende Kraft der **CONCEPT ART** bezeichnet. Was Buchloh vielleicht nicht weiß, ist, wie sehr dieser an **Schwitters** erinnernde Charakter wirklich **Schwitters** glich, wie viele seiner ‚Werke‘ in Wirklichkeit von seinem Freund, dem Galeristen und Künstler **Fernand Spillemaeckers**, stammen, wie viele von **Broodthaers**‘ Werken erst posthum entstanden sind und so weiter und so weiter. Dies könnte uns [oder ihm] an dieser Stelle Sorgen bereiten, aber die Methodik des emsigen Zurückdatierens und ähnlicher Vorgehensweisen ist schon viele Male untersucht worden. Einige Kuratoren müssten auf ihre persönlichen Interessen verzichten, bevor derartig ermüdende empirische Einzelheiten irgendeine Bedeutung erlangten. Dieses verzerrte Bild ist vielleicht nicht gerade das, was **Buchloh** mit seinem überschwänglichen Lob für das relativ absurde Werk von **Broodthaers** bezweckt hat. Der Ironiker rettet die **CONCEPT ART** für den Geschmack des radikalen Kritikers. Das Bemerkenswerte an dem durchaus menschlichen und ahistorischen Werk von **Broodthaers** ist, dass es *a priori* nicht in der Lage ist, eine radikale Selbstentwicklung zu bewirken. Es gehört zu seinen Stärken, dass fast jede kritische Aussage auf es zutrifft, solange sie nur auf einem sattsam bekannten – man könnte auch sagen traditionellen – Vorurteil hinsichtlich der Durchschaubarkeit von künstlerischem Handeln beruht. Und natürlich ist diese Erkenntnis in einem Diskurs Zweiter Ordnung eine radikale kritische Entwicklung.

Wenn man die Bedeutung von **CONCEPT ART** im Hinblick darauf beurteilen will, welche historischen [oder meinetwegen auch ästhetischen] Erkenntnisse aus den mittelgroßen, unbearbeiteten Produkten zu gewinnen sind, dann ist man darauf angewiesen, diese Deutungsgeschichte innerhalb eines ontologischen und historiografischen Rahmens zu erzählen. Diese unbearbeiteten Werke und die in ihrem Schatten entstandenen Arbeiten müssen historisch erklärt werden. Aber was genau sind diese unbearbeiteten Werke? Es sind Gegenstände, denen inzwischen eine vermeintliche prak-

tische Reife zugeschrieben wird, die sie aber zum Zeitpunkt ihrer Entstehung – und man könnte sagen glücklicherweise – gar nicht besaßen.

Man könnte die **CONCEPT ART** im Prinzip als eine mehr oder weniger nicht-bildhafte, mehr oder weniger gegenständliche, formal reduzierte **POST-MINIMAL-ART** betrachten, die etwa zwischen 1968 und 1974 [unter „New Art“ und ähnlichen Bezeichnungen] gezeigt wurde und zu jener Zeit die bekannteste Avantgarde-Kunstform war.

Allerdings sonnen sich viele unterschiedliche Arten von Arbeiten in diesem Glanz. Das, was man als minimal-istische bzw. ultra-minimal-istische *verrückte* Kunst bezeichnen könnte, taucht zum Beispiel in unterschiedlichen Inkarnationen auf. Dieses obsessiv-zwanghafte, sich ständig wiederholende Zeug [sich ständig wiederholend auf der Buchseite oder auf der Leinwand oder auch innerhalb einer Matrix aus Raum und Zeit] ist in seiner ganzen diskursiven Armut, seiner trügerischen ästhetischen [und im Wesentlichen modernistischen] Geräuschlosigkeit immer ‚reif‘. Es sind Werke ohne jegliche innere oder diskursive Komplexität, Werke, deren ‚Entwicklung‘ in Form von Aussagen vonstatten geht, die eine ‚normale‘ menschliche politische Entwicklung ausschließen oder umgehen. Diese Werke als ‚unreif‘ zu bezeichnen wäre mehr oder weniger Zeitverschwendung, insofern es sich hier einfach um eine unreife [unkomplizierte, relativ homogene und autonome] Kultur handelt. Es gab auch eine andere Art von ‚verrückter‘ Kultur. Sie besitzt eine etwas größere innere Komplexität als die erstgenannte. Für diese Variante gibt [wieder einmal] **Broodthaers** ein Beispiel ab – in seiner Rolle als vermeintlicher Thronfolger von **René Magritte**, dem anderen großen Proto-Konzeptkünstler. **Broodthaers** entwarf eine scheinbar prosaische Welt – eine Welt aus soziologischen und persönlichen Requisiten. Sehr belgisch, ein wenig scherzhaft und angewiesen auf die Fähigkeit des realen Objekts, Sinnzusammenhänge herzustellen und Sehnsüchte zu erzeugen. Man könnte sie auch als Maschinen im Sinne von **Deleuze** beschreiben. Unter den möglichen Aussagen, die diese zarten Maschinen auslösen und vermitteln, gibt es keine, die „Nein“ lautet. Dies ist eine der Varianten des kuratorischen [und dabei äußerst geschäftsmäßigen] Schauspiels von verrückter Kunst: die logische Folge der Arbeit des scheinbar asketischen, zwanghaft-obsessiven Künstlers. Es ist auch in diesem Fall Kunst, die immer ‚reif‘ ist. Die Behauptung, das eine oder andere Werk sei irgendwie unreif oder un-

fertig, ist mehr oder weniger uninteressant.

Ich habe gesagt, dass ich nicht versuchen will, **CONCEPT ART** zu glorifizieren oder ihre wichtigsten Vertreter herauszuheben. Alle ästhetischen und apologetischen Bemühungen sind zum Scheitern verurteilt, wenn die damalige geistig-moralische Grundhaltung [also die zugrunde liegende Weltanschauung] richtig interpretiert wird. Damit meine ich Folgendes: Wenn es überhaupt etwas gibt, das man als **CONCEPT ART** bezeichnen kann – wenn der Begriff **CONCEPT ART** schon mit signifikanten *differentiae* assoziiert werden soll –, dann bestimmt nicht deshalb, weil irgendjemand alle mittelgroßen, unbearbeiteten Werke als Vertreter eines vielfältigen, strukturell autonomen Genres identifiziert hätte.

Natürlich gibt es auch jene, die all dem zustimmen würden, **CONCEPT ART** aber trotzdem als etwas betrachten, das einer ständigen [allerdings jetzt retrospektiven] Purifizierung bedarf. Diese Purifizierung ist normalerweise mit einer Unterscheidung zwischen Sprach-Kunst und spätem Minimalismus verbunden: **CONCEPT ART** entspricht einer Kunstform, bei der Text erscheint, um auf höchst signifikante Weise die Bildfläche zu formen. Die Befürworter dieser Purifizierung sind normalerweise Traditionalisten. Ich glaube, sie würden mir zustimmen, dass eine bestimmte geistig-moralische Grundhaltung das Charakteristische der **CONCEPT ART** ausmacht. Sie würden auch sagen, dass ein unterscheidendes Merkmal dieser Einstellung in den künstlerischen Materialien liegt, zu denen sie greift... und dass so etwas wie ein besonderer ontologischer Status von **CONCEPT-ART-Kunstwerken** existiert ...und dass Künstler immer auch Sinnzusammenhänge herstellen sollten [was auch immer das heißen mag].

Ich bin der Meinung, dass eben diese filigrane, verschwommene, voller Anspielungen steckende Metaphysik [eine Sinnggebung, die von Ideenprojektionen und ikonischen Korrelaten befreit ist] das ist, was den Purismus des Puristen ausmacht, aber auch das, was diesen Purismus förmlich nicht ausbaufähig und nicht handhabbar macht. Viel wichtiger – auch wenn es paradox erscheint – ist die Tatsache, dass es genau diese metaphysische und theoretische Unfertigkeit ist, die **CONCEPT ART** treffend charakterisiert und zur vollen Entfaltung ihrer Intensität beiträgt. Dieser Purismus entsteht aus einer Verwirrung heraus, die äußerst verführerisch ist. Wir haben vorher schon einmal darauf hingewiesen, dass diejenigen, die ihre kulturellen Vorstellungen mit Entschlossenheit vortragen, gezwungen sind,

dringend nach Umständen Ausschau zu halten, unter denen ihre Selbstdarstellung als Innovatoren akzeptiert wird. Unter diesen Voraussetzungen muss alles, was produziert wird, auch distribuiert werden. Einige wichtige kritische Themen werden so behandelt, als seien sie effektiv abgehakt oder aus der Welt geschafft. Daraus folgt, dass die Aktion nicht unbedingt noch einmal hinsichtlich ihres innovativen Moments ausgeführt werden muss, vielmehr müssen ihre Ausführungsformen als Protokoll weitergeführt werden. Die Kritik an einer untergehenden Kultur, für die der innovative Ansatz wohl ursprünglich der Auslöser war, wird auf diese Weise in ein Gedankengefüge verwandelt, das die Fortsetzung dieser Aktion ermöglicht.

Der betreffende Gedanke muss zwangsläufig als epochal bezeichnet werden, und zwar in dem Sinne, dass zukünftige Aktionen Akte der Unterwerfung unter ihn darstellen. Alle, die mitmachen, müssen in einen Spengler'schen Pakt einwilligen. Dies wird auf die zutreffen, die rein [oder Puristen] sind, und auf die, die – nachdem sie es mehr oder weniger geschafft haben, dass etwas hängen geblieben ist – sich weigern oder nicht willens sind, sich kritisch neu zu erfinden. Es wird auch für jene gelten, für die der Rest ihres Künstlerlebens mehr und mehr zu einer Formsache wird, und für die, die ihre künstlerische Innovationskraft daran messen, inwieweit sie den Rest ihres Lebens zu einer Formsache macht.

Wann immer dieser Pakt geschlossen wird, verlaufen Streitigkeiten über kulturellen Wert in den Kategorien Schwarz und Weiß. Auf der einen Seite steht der Purist, der in der Lage ist, eine gewisse Beharrlichkeit beizubehalten und aus dieser Beharrlichkeit eine Tugend zu machen. Aus dieser Folgerichtigkeit entsteht eine Art Geschichte. Auf der anderen steht der Kritiker, der Zwölftonmusik oder **CONCEPT ART** als Sackgasse oder etwas noch viel Schlimmeres betrachtet. Diese Polarisierung dient den Interessen beider Parteien und ist gut fürs Geschäft. Allerdings ist das, was als ein unter Umständen sinnvoller und interessanter Konflikt oder auch als etwas Unvereinbares und Gegensätzliches betrachtet wird, in Wirklichkeit ein Mechanismus, der für Ausgleich und damit auch für Stabilisierung sorgt. Daraus entsteht ein beträchtlicher Zugewinn für den Kurator. Unter diesen Bedingungen gerät die Debatte zu einem Trugbild und wird ihrer kritischen Kraft beraubt, so dass sie nur noch dazu dient, die Public-Relations-Posen polemischer Journalisten mit Inhalten zu versorgen. Kultureller Widerstreit oder Widerstand wird so auf eine kindische Zankerei

über die Grenzen unbedeutender oder imaginärer Territorien reduziert.

Eine der Annahmen im Hinblick auf den jugendlich-normativen Puristen besteht darin, dass sein Œuvre von einer Kontinuität legitimer Vermögenswerte gekennzeichnet sei. Die längst vergessenen Juvenilia, die Frühwerke, die aus dem Hinterzimmer herausgeholt werden, sind es auf jeden Fall nicht. Oder sie sind vielmehr gar nie vergessen worden. Sie sind schon immer dem Kanon zugerechnet worden. Dies ist keine Überraschung, da der Kanon ein starres und unbewegliches Ding ist. Genau das passiert, wenn die Gründe für ein Handeln niemals als solche rekonstruiert werden. Es gibt kein wertloses Zeug, das in einem gänzlich unerwarteten Augenblick ins Rampenlicht gerät, weil auf einmal ein retrospektives oder historisches Werk auftaucht oder weil plötzlich ein Aspekt zu erkennen ist, der eine diachrone Überschneidung mit dem Verlauf des Diskurses aufdeckt. Es gibt nur das Modell der Kontinuität von Vermögen. Die Sprache dieser Kontinuität ist mit Anekdoten voll gestopft. Bezeichnend ist hierbei vor allem der Missbrauch des bestimmten Artikels. Ein Gespräch zwischen x und y wird zu „den Gesprächen zwischen x und y“ erhoben und verfälschend in der Öffentlichkeit dargestellt. Mehrere Werke aus platt gewalzter Lammleber werden zu „den Platt-gewalzte-Lammleber-Werken“. Es gibt keine ungünstigen Momente, die sich als unrettbar erweisen oder nicht. Stattdessen existieren Übergangswerke.

Je größer die morphologische Kontinuität in der distribuierten Ein-Idee-Kultur ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit einer legitimierten Kontinuität von Vermögenswerten ...

Viele Avantgarde-Werke aus dieser Zeit lassen sich viel zu einfach in bereits bestehende Kategorien pressen. Das Prinzip des Ockham'schen Rasiermessers lässt sich hier sehr leicht anwenden, trotz des Nominalismus, der diese kunsthistorischen Kategorien unvermeidlich kennzeichnet. Die Fragen, die ich trotzdem stellen möchte, sind scheinbar transzendente: Warum wollen [bzw. wofür brauchen] wir die Kategorie „Concept Art“? Mit welchen Merkmalen lässt sie sich sinnvoll [und interessant] umschreiben?

Auf jeden Fall trägt sie dazu bei, Hoffnungen auf eine ungewöhnliche und unstete Aktivität zu wecken. Eine Aktivität, die man am besten – wie **Carlos Guerra** es vor schlägt – als dialogisch und nur nebenbei als historisch betrachtet. Eine Aktivität, die reich ist an Gegensätzen und

Verlusten ...das heißt, eine Aktivität, die allzu leicht zwischen Subversivität und Inkompetenz hin und her pendelt. Dieses Pendeln geschieht entlang einer Linie, die an das Prinzip der Begrenztheit im Sinne des Philosophen **Zenon** erinnert: Die Subversivität befindet an dem einen und die Inkompetenz am anderen Ende, wobei nie eindeutig zu erkennen ist, ob die Kategorie auf der Linken faktisch die ganze Linie einnimmt, als Kontinuum, das lediglich an der anderen *endet*, oder ob es sich genau umgekehrt verhält ...oder ob sie sich irgendwo in der Mitte treffen.

Also möchte ich auf so etwas wie eine geistig-seelische Haltung und eine Vorgehensweise hinweisen ...ein Konstrukt aus Denkansätzen und Aktionen.

Vielleicht können wir aus einer Perspektive Licht in diese Angelegenheit bringen, die aus einer etwas späteren Zeit stammt als aus den heldenhaften Jahren der **CONCEPT ART**.

Man bedenke Folgendes:

„Wir wollen Amateure sein, wollen in den jenseitigen verbotenen Randbereichen tätig sein. Wir werden 1995 ein Bild malen und es *Hostage; A Roadsign near the Overthorpe Turn* [„Geisel; Ein Verkehrszeichen nahe der Kurve bei Overthorpe“] nennen. Öl auf Leinwand, 60 x 40 cm. Das weiße Straßenschild wird ungefähr die Hälfte des Gemäldes einnehmen. Es teilt uns mit, dass wir uns 7 Meilen von Brackley, 2 Meilen von Overthorpe und 2 Meilen von Warkworth entfernt befinden. Diese Namen werden in dem Knäuel aus Linien nur schwer zu erkennen sein. Der Fachmann kann zwar einen kolonisierenden Blick auf das Bild werfen, aber das Durcheinander wird sich in eine körperliche Verkrampfung verwandeln, deren Beherrschung nicht in seiner Macht steht. Das Gemälde wird ziemlich unansehnlich und selbstgefällig sein. Wir sollten uns in diesem entsetzlichen Augenblick hinter unserer Sprache verbergen.“

Das Seltsame an diesem 1989 verfassten Text ist das, was man gewissermaßen als seine funktionale und performative Bedeutung bezeichnen könnte. Dies ist vielleicht auch die Bedeutung Erster Ordnung, die ihm als einer Art Text – oder als einer Version von **CONCEPT ART** – zukommt.

Es entstehen *Belastungen* und Spannungen zwischen dem kulturellen Charakter eines Schuldanerkenntnisses und dem, was es zu schulden scheint. Der anspruchsvolle postmoderne Wandtext verheißt ein Bild von einem Amateur... das in der womöglich denkbaren Welt des Textes

immer noch eingeschlossen ist... Diese Spannung, die eine Art Voraussetzung für die mögliche Einlösung des Versprechens darzustellen scheint, könnte auch dazu beitragen, ein solches Ergebnis unwahrscheinlich zu machen. Die kulturelle Form des Schuldanerkenntnisses macht das Versprechen unglaublich und sogar *unmöglich*.

Wenn der Text, so könnte man sagen, ein Versprechen enthält oder in sich darstellt, dann eines, das wir nicht einhalten konnten [oder sollten] ... selbst wenn einer von uns oder wir beide es damals vorgehabt haben sollten. Dadurch, dass wir verbotene Randbereiche ‚aufgespürt‘ haben, über die wir schreiben wollten, haben wir sie [wenn überhaupt] nur zum Schein betreten. Wir haben uns selbst Gemälde geschrieben, die so nicht gemeint sein konnten, in ‚Texten‘, deren Wortlaut den eigenen performativen Inhalt unterminierte. Haben wir, indem wir scheinbar ein Gemälde versprochen, das gar nicht gemalt und erdacht werden konnte, in Wirklichkeit dafür gesorgt, dass der Text [der einzig und allein als Text gedacht war] irrealisiert wurde?

Es bestand niemals eine wirklich realistische Chance, dass wir ein Bild genauso malten, wie wir es versprochen oder vorhergesagt hatten. Wir könnten behaupten, dass die Landschaften *trägerische* Objekte im Sinne von **Meinong** sind und dass dies alles eine nichttautologische *trägerische* Hoffnung ist. [Nebenbei könnte es aufschlussreich sein, zu bedenken, dass dieses Projekt immer noch wiederbelebt werden könnte. Allerdings könnte man dies nicht durch die Anfertigung des Bildes erreichen, sondern indem man die Texte aktualisierte und die Daten veränderte.] Ich sollte aber auch ein paar positive Details anführen. Diese nicht eingelösten Versprechen wurden ursprünglich im Siebdruckverfahren in weißer Farbe auf graue Leinwände aufgetragen. Schließlich wurden sie per Siebdruck in Schwarz-Weiß auf Papier übertragen und auf Glas aufgeklebt. Dieses Glas wurde auf Gemälde gelegt. Einige Bilder, wie zum Beispiel *Hostage XIX*, sind Gemälde mit einer ‚Vergangenheit‘. Das Glas bedeckt sie und trägt wesentlich dazu bei, durch das Pseudo-Versprechen einer zukünftig entstehenden Landschaft die Vorstellung von einem Museum gehörig durcheinander zu bringen.

Vielleicht liegt das Interesse an dem Bild auch in der Tatsache begründet, dass wir die Landschaftsmalerei als bevorzugte Hobbybeschäftigung von Amateuren ansehen. Ich glaube, es ist durchaus plausibel, zu behaupten, dass sich die **CONCEPT-ART**-Werke aus den ausgehenden 1960er und frühen 1970er Jahren durch einen gewissen amateurhaften

**Ich glaube, es ist durchaus
plausibel, zu behaupten, dass
sich die Concept-Art-Werke aus
den ausgehenden 1960er und
frühen 1970er Jahren durch
einen gewissen amateurhaften
Dilettantismus auszeichnen.
Es handelt sich hierbei natürlich
nicht um den hobbymäßigen
Dilettantismus, den wir mit der
Landschaftsmalerei, der man
an einem freien Wochenende
frönt, assoziieren, sondern
um das Amateurtum, das von
einem Teil oder einer Fraktion
der Avantgarde betrieben
wird. Ich denke, dass dieses
Amateurtum eine Art selbst
inszenierter Verschiebung ist:
Man bewegt sich systematisch
und scheinbar absichtlich
außerhalb seines
angestammten Metiers.**

Dilettantismus auszeichnen. Es handelt sich hierbei natürlich nicht um den hobbymäßigen Dilettantismus, den wir mit der Landschaftsmalerei, der man an einem freien Wochenende frönt, assoziieren, sondern um das Amateurtum, das von einem Teil oder einer Fraktion der Avantgarde betrieben wird. Ich denke, dass dieses Amateurtum eine Art selbstinszenierter Verschiebung ist: Man bewegt sich systematisch und scheinbar absichtlich außerhalb seines angestammten Metiers. [Natürlich ist diese Verschiebung – dieses dialogreiche Flüchtlings-Hybridentum bzw. die daraus entstehende Hybridgeneration – wahrscheinlich eine Aktivität, die der relativ jungen kritischen Avantgarde von dem undurchdringlichen Professionalismus, der die Künstler der 1960er Jahre in ein diskursives Vakuum versetzt hatte, aufgezwungen oder zumindest wirkungsvoll eingeredet wurde. Vielleicht.] Ich vermute, dass das, was man als das aussagekräftige Material der **CONCEPT ART** bezeichnen könnte, mit Sicherheit nicht die Ideenprojektionen der traditionellen visuellen Kunst waren, sondern vielmehr jene reflexiven Mechanismen, mit deren Hilfe die Kunst als kulturelles Material ihre Selbstdarstellung entwerfen [bzw. erfinden] kann.

Vieles davon ist gut erprobt. Ich werde mich damit nicht weiter beschäftigen. Was ich sagen will, ist, dass ein solcher Ort der Selbst-Verlagerung weder als historisches Territorium gutgeheißen und charakterisiert werden noch im Hinblick auf für eine bestimmte Epoche stehende Werke akzeptiert werden kann. Es steht fest, dass der Wunsch des *Garagiste*, bestimmte Werke gewissermaßen zu klassischen Concept-Art-Kunstwerken zu erhöhen und zu ratifizieren, auch bedeutet, zu leugnen, dass **CONCEPT ART** überhaupt irgendwelche *differentiae* aufzuweisen hat. Ich sage dies nicht, weil ich glaubte, dass es keinerlei für diese Zeit irgendwie ‚typischen‘ Werke gäbe, sondern weil ich überzeugt bin, dass in dem ‚Zeitraum‘, in dem Moment, da **CONCEPT ART** von Bedeutung war, eine bestimmte geistig-seelische Haltung herrschte von der Art, dass man solche Stützungsversuche bestenfalls als monströse Reifizierungen bezeichnen kann ... oder als absurde Fehler und Sprünge im Verlauf einer Erzählung. [Um zu erläutern, was ich in etwa damit meine: **Wordsworth** schreibt in *Lucy Gray*, ‚sie schien keine Angst vor dem Tod zu haben‘, obwohl dieser Eindruck in Wirklichkeit erst nach ihrem Tode entsteht.]

Ich schätze [oder hoffe], dass ich hiermit bei einer etwas positiveren und konstruktiveren Erkenntnis ange-

langt bin als der bloßen Behauptung, **CONCEPT ART** sei ein ziemliches Durcheinander gewesen, etwas, was nicht so ‚definierbar‘ ist wie etwa der Kubismus ... Damit meine ich nicht, dass die ausgehenden 1960er und frühen 1970er Jahre einer Nachbetrachtung gegenüber immun wären, sondern dass die radikale Unvollkommenheit einiger **CONCEPT-ART**-Werke genau das ist, was sie [und **CONCEPT ART** an sich] so interessant macht.

Dies bedeutet, dass alle oder die meisten Behauptungen, **CONCEPT ART** könne als eine Art diskrete, historisch klar bestimmbare Epoche isoliert betrachtet werden, falsch sind, es sei denn, sie beschränken sich auf streng limitierte und offensichtlich nahezu paradoxe Formulierungen; es heißt, dass jeder Versuch, der Verwendung von textartigen Materialien, die mit bestimmten, in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren [mehr oder weniger] zu Berühmtheit gelangten Künstlern assoziiert werden, so oder so den Rang einer herausragenden kulturellen Leistung zuzuschreiben [gegen die nur Reaktionäre Widerstand leisten], unweigerlich zu falschem Pathos führt und zum Scheitern verurteilt ist.

Was kann man daraus schließen? Vielleicht dies: **CONCEPT ART** entspricht nicht *tout court* einer Art „Linguistic Turn“ im künstlerischen Handeln. Sie beschreibt die Aneignung von dialogischen und diskursiven Mechanismen durch Künstler, die dadurch sich und andere zur Auseinandersetzung mit neuen Denkansätzen anregen wollten. In diesem begrenzten Umfang stellt sie einen „Linguistic Turn“ dar. Allerdings hat **CONCEPT ART** keineswegs das Bildhafte auf das Linguistische [oder auf den Text] reduziert oder versucht, dies zu tun. Vielmehr stellen die Lücken und Verbindungen, die Übereinstimmungen und Ungereimtheiten zwischen Bild und Text Räume von scharfer kultureller Zuspitzung dar. Das abrupte Auftauchen des Textes in der kulturellen und historischen Sphäre des Bildes oder Gemäldes ist ein außergewöhnlicher Moment. Ein dialogisches [und daher auch mehr oder weniger linguistisches] Verständnis von Arbeit und Handeln bietet einen interessanten kritischen Ansatzpunkt im Hinblick auf herrschende Stereotype von der Persönlichkeit und Tätigkeit des Künstlers und sogar im Hinblick auf das, was man als künstlerisches Handeln in einem gesellschaftlichen Kontext bezeichnen kann. Und diese Ansätze betreffen unmittelbar die Forderung, die **CONCEPT ART** zu historisieren. Noch einmal: Was **CONCEPT ART** so interessant macht, ist, dass sie sich weigert, [ihre eigene]

Historizität anzuerkennen.

Das Merkwürdige an meinen Ausführungen ist, dass ich einerseits versuche, **CONCEPT ART** zu definieren als eine Tätigkeit junger Menschen, die sich zu einer bestimmten Zeit [und an einem bestimmten Punkt ihres Lebens] im inneren Exil befanden, zugleich aber auch die Behauptung widerlegen will, die Grundeinstellung dieser Bewegung sei 1974 oder wann auch immer verschwunden. Aber vielleicht ist dies doch nicht so merkwürdig, wie es den Anschein hat.

... Und nun werde ich mich vor allem mit den Werken von **ART & LANGUAGE** beschäftigen, insbesondere mit einem mittlerweile ziemlich leidigen Thema, nämlich mit den Arbeiten, die als *Index* bezeichnet werden. Ich möchte nicht näher auf die anekdotische Nostalgie eingehen, die kleingeistige ehemalige Mitstreiter diesen Projekten aufzuktroyieren versuchten, um ihnen damit zu schaden – auch wenn es ganz und gar nicht angenehm ist, erleben zu müssen, wie sich diese ehemaligen Freunde, die **ART & LANGUAGE** aus vollkommen nachvollziehbaren Gründen – einer Kombination aus ökonomischen Notwendigkeiten und ideologischen Differenzen – verlassen haben, auf eine Apologetik zugunsten eines krankhaften Monomanen verlegt haben, dessen einziges Ziel vor allem darin besteht, imaginäre Rechnungen zu begleichen.

Zweifellos enthielten diese als *Index* bezeichneten Arbeiten nicht allzu viel bildhaftes und ikonisches Material. Sie bestanden vor allem aus Texten und textähnlichen Elementen. Es handelte sich um Texte oder vielmehr um Konzeptmaterial, das stets im inneren Exil und paradoxerweise sowohl innerhalb [und nur innerhalb] als auch jenseits der Grenzen der traditionellen institutionalisierten Disziplinen angesiedelt war [genau wie die Künstler selbst, mit einer bemerkenswerten Ausnahme]. In diesem inneren Exil entstanden künstlerische Meta-Sprachen, die alles andere als unveränderlich waren. Sie waren – und sind – instabil, weil Konzepte, die sich innerhalb von Grenzen bewegen, die sie im Innern definieren, dabei nicht im Vordergrund standen und stehen. Es gibt Autoren und Kritiker, die behaupten, dass diese ideologische Implosion auf eine seltsame Bürokratisierung der Arbeit von **ART & LANGUAGE** und anderen Gruppierungen der **CONCEPT ART** hindeutet. Dem möchte ich entgegen, dass diese *Index*-Projekte absolut keinen Anlass geben, von einem dämonischen Autoritarismus zu sprechen. Vielmehr sind [oder waren] sie die größte Chance der **CONCEPT ART**, erstens eine innere Komplexität zu erzeugen, die

in der Lage sein könnte, sich der Management-Kultur zu widersetzen, die diese Autoren angeblich so fürchten – und zweitens einen anti-hegemonialen und nicht-puristischen Weg zu gehen, der zu einer geistigen Haltung führt, die in einer untergehenden Kultur zu bröckeln begann: Sie boten die beste Möglichkeit, sich ein inneres Exil zu bewahren und die **CONCEPT ART** [und einige relativ junge Künstler] vor Kooption und Schlimmerem zu bewahren. An den Randbereichen der *Index*-Projekte sollten sich *unter anderem* einige relativ vergängliche [wenn auch unwiderstehliche] Formen von Solidarität herausbilden: Varianten von wortreicher und aggressiver, nicht auf das Eigentumsrecht versessener Toleranz. Es gibt andere Stimmen, die behaupten, dass der Arbeitsethos von **CONCEPT ART**, zumindest was die Arbeit von **ART & LANGUAGE** anging, von einer ausgeprägten Anarchie bestimmt gewesen sei und dass diese Anarchie mit der Einführung eines organisierten Denkansatzes, wie ihn der *Index* repräsentierte, ihr Ende gefunden habe. Dies ist eine unzutreffende Verdrehung der Tatsachen. Der *Index* zerstörte die Atmosphäre für die Tendenz zur Unübersichtlichkeit. Man sollte hinzufügen, dass die Arbeit in kleinen Einheiten einen politischen Touch bekommen kann, je nachdem, zu welchem Zweck sie dienen soll. Die jüngste Kritik am *Index* ist ein Beleg für eine Karriere, die in ihrem Bemühen, nach einer Nische bzw. nach einem Platz an irgendeinem Tisch zu suchen, schon fast mittelalterlich zu nennen ist. Der *Index* tendierte dazu, an überraschenderweise dezentralen Orten die Anzahl der Tische und Plätze zu erhöhen: in einem Exil, das die mechanischen Aspirationen von Kleingeistern wohl kaum erfüllen kann – und das historisch gewordene Kleingeisterei nicht erträgt.

Der *Index* sorgte für unvorhersehbare Reaktionen und Gespräche sowie für kulturelle Fehlschläge und Unstimmigkeiten: für Exil und Hybridität sowie für eine Distanz vom vermeintlichen kulturellen Zentrum. Das macht den klassenspezifischen Charakter dieser Projekte aus. Auf der einen Seite sah sich die *Garagiste*-Fraktion mit Verlusten durch Inbesitznahme [oder Ausschluss], der die Implosion folgte, konfrontiert. Andererseits wollten [oder konnten] damals nur wenige Arbeiten die für eine Kooption notwendigen Qualifikationen erfüllen. Der daraus resultierende Mechanismus sorgte dafür, dass sich die Dinge konsequent vom selbstinszenierten Zentrum wegbewegten [und man sollte nicht vergessen, dass fast jeder der Beteiligten ursprünglich sehr weit weg vom Zentrum angefangen hat]. Dies geschah

selbst dann, wenn [was selten vorkam] der autonome Charakter eines bestimmten Gegenstands mehr oder weniger den Mechanismen der Kooption entsprach, ob nun tatsächlich oder potenziell. Die Künstler waren nun einmal an eine Maschinerie angebunden, die sie mit der Macht eines Funktionen speienden Behälters ins Exil trieb und zu Außenseitern machte. Die Arbeiter waren nicht gezwungen zu lernen, wie sie ihr reales [man könnte auch sagen: strukturell bedingtes] Unbehagen mit den angenehmen Dingen, die angeblich voranstanden, überwinden konnten, noch mussten sie einen strukturell erfolgreichen Ersatz für Letztere finden.

Und das ist Exil, dieser fruchtbare, aus Hybridität und Simulation bestehende Kontext, der wohl das einzige lebendige und bleibende Vermächtnis von **CONCEPT ART** darstellt: ihre post-imperiale Konfusion. Es ist vielleicht einsichtig, dass diejenigen, die weiterhin eine historische [vielmehr historisierende] Aufarbeitung betreiben wollen, die mit verschiedensten Versuchen, Purifizierungen und Konvergenzen nur so um sich wirft, die angepassten Repräsentanten der kulturellen Interessen der letzten global-imperialistischen paranoiden Macht sind – ob ihnen dies nun bewusst ist oder nicht. Das manipulative Bestreben des letzten Puristen der **CONCEPT ART** scheint im Wesentlichen der amerikanischen Außenpolitik der 1950er Jahre ebenso geschuldet wie einer unvermeidbaren Geistesstörung. Wenn man so will, ist das „Thema“ des inneren Exils, das zweifellos auf der Oberfläche von kulturellen Randzonen ausgetragen wird, nichts anderes als eine nutzlose Provokation, es sein denn, es stellt die Eliminierung des Künstlers selbst in Aussicht. „**Wir wollen Amateure sein**“ ist eine Oberfläche, die in der unverminderten Erstellung des *Indexes* mit enthalten ist. Es ist ein Exil, das den Abbau und den Verlust von hart erkämpften Fähigkeiten bedeutet, nicht eine Napoleonische Rückkehr oder den finalen Triumph. Eine Geschichte voll trügerischer Hoffnungen ist eine Geschichte voller Erwartungen und Verluste, voller Anspielungen und Verschiebungen. Die Geschichte von **CONCEPT ART** wäre besser die Geschichte einzelner Künstler und ihrer Versuche, die Verantwortung für sich selbst zu übernehmen. Dies wäre keine trügerische Geschichte und keine, die Anlass gäbe zu falschen Hoffnungen.

Aus dem Englischen: **Ull Nickel**

The fact that this event has been divided into old folks and young suggests that **CONCEPTUAL ART** has been identified and processed if only in a working sense. We wish to resist this suggestion by pointing out some of the difficulties entailed. Actually, what we want to resist is the thought that **CONCEPTUAL ART** is or was a readily recognised and ordered artistic style which remains inviolate in the hands of some purists and which has been variously abandoned or aetiolated by others like ourselves. And I want to suggest that one of the implications of this is that the renovated form of **CONCEPTUAL ART** is no more than a nostalgic husk; a look; a text and various neo-neo-Dada bits and pieces.

What is quite interesting about some old **CONCEPTUAL ART** is its paradoxical relationship with the well-policed and the professional. I'd argue that there exists some set of inverse relations between what might be called the prevailing [historical] self-images of **CONCEPTUAL ART** and conceptual artists, and what might be called its vividness, or aesthetic effectiveness. Some conceptual artists, for example, radically appropriated some of the strange appurtenances of another professionalism, like lawyers', managers' and therapists' suits. These were often inept borrowings, indeed so callow as to reduce the resulting appearance to no more than an adolescent posture – an ironical spectacle, perhaps. Some continued [and continue] this in their more conspicuous adult life. It is and was a quick way to the collector's and curator's heart: *his* world becomes coextensive with the

cultural character as displaced and exiled, unable-to-be-professional-really.

This is not unconnected to the fact that, in general, it was practised – and certainly animated – by relatively young people. This is by no means a claim for **CONCEPTUAL ART** as youth culture. It is an observation that 'early' **CONCEPTUAL ART**, in its culturally radical, relatively untransformed form, is more or less *essentially* the work of people who saw themselves as in process. That is to say, people with a high degree of mobility, low security [and a relatively low perceived need for security], high discursivity, amenability to dialogical situatedness, possessed of a relatively meagre economic base; fairly active in their efforts to extricate themselves from unwanted structurally-ordered determinations, and so on. These are, perhaps, additional conditions which might separate Professor Rorty's "strong poets" from Professor MacIntyre's "managers and therapists"... or ways of indicating the grounds of such a separation. It would be pleasant, for example, if we could extract the strong poet from the patronage of the university: strong [adolescent] poets... as inept and aspiring adolescent managers and therapists perhaps.

In highly volatile cultural circumstances, the cost of failure and similar risk is often perceived to be bearable, while there is relatively little pressure to produce objects of a negotiable middle-sized dry sort. And for many conceptual artists there was certainly little real pressure to act with

any mechanical consistency concerning the formal appearance of any of their 'products' which eventually found themselves in the public domain. This is not the apotheosis of youth culture. It is merely that being young tends to coincide

Art & Language

We Aimed to be Amateurs

internal dialogue of the artist. Of course, there was a lot of art which was called "conceptual" which was simply compulsive and obsessive and which more or less automatically eschewed such an executive-impersonating professionalism. [But the 'cold' professional and the compulsive obsessive are not always unadjacent in the culture of **CONCEPTUAL ART**.] What I'm trying to say is that notwithstanding its 'professionalised' later self-image [and perhaps because of its early efforts which were often rather sad and aspiring] old **CONCEPTUAL ART** is vivid in virtue of its cognitive and

with these conditions being present. What is clear is that **CONCEPTUAL ART** was *vivid* insofar as it approached the condition of what might be thought of as an exotic variant of *amateur* art activity. This does not mean "amateur" in the sense of subservient to the grand style *passé*, nor does it mean "primitive" in the sense of untutored or somehow "naïve". This latter sense is, however, important in some way or at some point – as may be clear later.

And continuing on the *via negativa*, I do not use "amateur" in the sense of the gentleman amateur's lofty and

privately-funded disinterest. And while I have no sense of Jamesian clarity as to how this amateur might finally be specified, I do mean to suggest someone who signs up for the game without any guarantees as to where it will end – what the result will be – and, for that matter, without being sure where and when it began. This is not so much a world of collaborative and self-abnegating security [or hiding], so much as one of openness and inquisitiveness and contingency concerning one's self-description – an openness which runs the risk of being composed out-of-cultural-character. It is such that the materials upon which ingenuity is turned are acquired without shame or sense of posterity, image or face.

I must of course acknowledge that there are many reifications and identifications of **CONCEPTUAL ART**. But it is somehow demeaning to have to rehearse them. There are, for example, the [quasi-]purifications as practised by **Benjamin Buchloh**, who singles out poor old **Marcel Broodthaers** as **CONCEPTUAL ART**'s redeeming and negatively absolute spirit. What **Buchloh** is unaware of, perhaps, is the extent to which this **Schwitters**-like character was indeed **Schwitters**-like – unaware of how much of his 'work' was in fact the work of his friend the gallerist and artist **Fernand Spillemaeckers**, unaware of how much of **Broodthaers'** work is posthumous, etc., etc. This might at some juncture have the power to worry us [or him], but the land of industrial back-dating and its cognates has been surveyed many times. Some vested curatorial interests will have to die before such tiresome empirical particles might count for something. Perhaps this travesty is not exactly what **Buchloh** had in mind in extolling the somewhat farcical character of **Broodthaers'** work. The ironist recovers **CONCEPTUAL ART** for the taste of the radical critic. What is remarkable about this admittedly human unhistoricistic stuff of **Broodthaers'** is that it is incapable of radical self-development *a priori*. Among its strengths is the power to satisfy almost any critical predication so long as it is informed by some well established – one might say traditional – prejudice concerning the opacity of artistic behaviour. And of course recognition of this in a second-order discourse is a radical critical development.

If you do measure the moment of **CONCEPTUAL ART** in terms of what can be extracted historically [or for that matter aesthetically] from the middle-sized dry goods produced, then you are bound to tell the interpretive story within that

ontological and historiographically centred frame. The dry goods and their penumbra will have to do some historical talking. But what are these dry goods? These are things now accorded a presumed practical maturity which at the point [or moment] of production they singularly – and one might say happily – lacked.

CONCEPTUAL ART might for the moment be regarded as more or less non-pictorial, more or less physically or formally reduced post-Minimal art, which was exhibited [called "New Art" or something] between about 1968 and 1974, and which enjoyed avant-garde pre-eminence at that time.

But many kinds of work are captured by this gloss. There are, for example, various incarnations of what might be called Minimal-ish or ultra-Minimal-ish mad art. This obsessive-compulsive iterative stuff [iterative on the page or panel, or iterative in a matrix of time and place] is, in its discursive poverty, its fraudulent aesthetic [and essentially Modernist] silence, always 'mature'. It is work without internal or discursive complexity, work whose 'development' is transacted in predicates which exclude or sidestep a sense of 'ordinary' connected human political development. To describe this work as 'callow' would be more or less a waste of time as it is simply callow [non-complex and relatively undifferentiated, relatively autonomous] culture. There was also another species of 'mad' art. It is possessed of a little more internal complexity than the former sort. This is a variety exemplified [again] by **Broodthaers** – in his role as the presumed heir to that other great proto-conceptualist **René Magritte**. What **Broodthaers** did was to orchestrate a quasi-literal world – a world of socio-personal props. Very Belgian, a bit jokey, and reliant on the power of the literal object to fire meaning and desire. **Deleuzian** machines, perhaps. There is no 'no' among the possible predicates which these flimsy machines might provoke or bear. This is one of the variants in the curatorial [indeed the highly managerial] spectacle of mad art: the corollary of the fraudulent ascetic compulsive-obsessive. It is art which is, again, always 'mature'. The suggestion that this or that example of work is somehow immature or inchoate is more or less uninformative.

I have remarked that I do not wish to try to purify **CONCEPTUAL ART** or to seek its powerful exemplifiers. All such efforts at aesthetics and apologetics are doomed to failure if the conative morale of the period [that is to say, what might have been edifying about it] is correctly identified. What I am trying to say is that if there is anything that

might be called **CONCEPTUAL ART** – if the term '**CONCEPTUAL ART**' is to be associated with any significant *differentiae* – then it is not in virtue of anyone's identifying any middle-sized dry goods as exemplifiers of replete and structurally autonomous genre.

Of course, there are those who would agree with all this somehow, but who would nevertheless regard **CONCEPTUAL ART** as something in need of permanent [but now retrospective] purification. This purification is usually associated with a distinction between language-art and late Minimalism: **CONCEPTUAL ART** equals art in which text has erupted to form the surface in some highly significant way. The advocates of this purification are usually keepers of a flame. I think that they would agree that there is some sort of morale which identifies **CONCEPTUAL ART**. What they would also say is that this morale is distinct in respect of the artistic materials to which it attends... that there is something like a special ontological status for works of **CONCEPTUAL ART**... that what artists [should] make is meaning [whatever that means].

I would argue that it is this flimsy, fuzzy and allusive meaning metaphysics [meaning shorn of its inscriptions or iconic correlates] which is the mark of the purist's purism, but that it is also what makes this purism virtually unextensible or unworkable. What is perhaps more important – if somewhat paradoxical – is that it is something like this very metaphysical and theoretical inchoateness which is useful for a desirable characterisation of **CONCEPTUAL ART**, and which is powerful among the conditions of its vividness. And this purism is born of a confusion which is deeply corrupting. We have suggested previously that 'those who nail their cultural reasons irrevocably to the mast are impelled as a matter of urgency to seek the conditions of acceptance of their self-descriptions as innovators; it is under the rule of those conditions that whatever is made must then be distributed. Certain substantive critical issues being treated as effectively settled, or dead, what follows as a necessity is not that the practice be remade in the image of its innovative moment, but rather that its habits be perpetuated as protocol. The critique of a dying culture for which the innovative moment may originally have been the occasion is thus turned into the edifice upon which the practice is itself perpetuated.

The moment in question must necessarily be identified as epochal, in the sense that future practice is an act

of submission before it. All those who join in must accede to the Spenglerian pact. This will be the case for those who would be pure [or be purists]; for those who – having managed more or less to make something stick – refuse to or are unwilling to remake themselves critically; for those for whom the remainders of their artistic lives approach the condition of a formality; indeed, for those for whom it is a measure of the power of their artistic innovation that the rest of their lives should be a formality.

Wherever the pact is observed, controversies in matters of cultural value are rendered in black and white. On the one hand the purist is able to maintain a sense of consistency, and of virtue in that consistency. Out of that sense of consistency one kind of history is made. On the other hand the case is made for the critic who would regard twelve-tone music or **CONCEPTUAL ART** [or whatever, and whatever these may actually be] as a dead end or worse. This polarisation serves the interests of both parties and is good for business. But what is being dignified as potentially fruitful or interesting conflict or incommensurability or polarity is in fact a form of reciprocating and thus stabilizing mechanism. Its outcome is a curatorially tidy complementarity. Under these conditions debate is rendered fraudulent and is emptied of critical power, serving merely to dignify the public relations posturings of journalistic controversialists. Cultural conflict or opposition is reduced to an adolescent squabbling over the limits of small or imaginary territories.

One of the assumptions of the adolescent or normative purist is that there is in his *œuvre* a continuity of justified property value. The forgotten juvenilia extracted from the back room is never what it is. Or rather it has never been forgotten. It has always been accorded the status of the canonical. This is hardly surprising since the canon has been a fixed and intransitive thing – as it can be when one's reasons for acting remain forever unreconstructed as the reasons why one acted. There is no junk which gets its unforeseen moment in the limelight in virtue of some retrospective or historical work, some seeing of an aspect in the diachronic overlap in which discourse takes place. There is only the model of property continuity. The language of this continuity is replete with anecdote. It is characterised by a misuse of the definite article. A conversation between x and y is dignified and made fraudulently public as "the x-y conversations"; a series of works on steamrollered lamb's liver becomes "the steamrollered-lambs-liver works". There

are no bad moments which may or may not turn out to be recoverable; instead there are transitional works.

The greater the morphological continuity in distributed one-idea culture, the greater the likelihood that there will be a sense of justified continuity of property value...

Much of the work of the avant-garde of the period just falls into the antecedently available categories too easily. Occam's razor is easily applied notwithstanding the unavoidably endemic nominalism of art-historical categories. The question I still want to ask is a quasi-transcendental one. What do we want [or need] the category "CONCEPTUAL ART" for, and with what distinctions can it be usefully [or interestingly] identified?

What it is useful for is raising one's hopes in respect of the identification of some anomalous and unstable activity; activity best looked at, as Carlos Guerra suggests, dialogically – and only marginally historically. This is activity saturated with contradiction and loss... activity which slides all too smoothly between subversiveness and incompetence. Indeed, the slippage is arranged on a line such that one is, as it were, a Zenoian finitude with subversiveness at one end and incompetence at the other, where it is never decidable whether the category on the left occupies the virtual entirety of the line as a continuum which merely terminates in the other, or vice versa... or whether they meet somewhere in the middle.

So, I'm adverting to something like a morale and a way of acting... a set of reasons and a set of actions.

Perhaps we can throw light on this from a perspective slightly later than the heroic years of CONCEPTUAL ART. Consider the following.

"We aim to be amateurs, to act in the unsecular forbidden margins. We shall make a painting in 1995 and call it *Hostage; A Roadsign near the Overthorpe Turn*. The work will be executed in oil on canvas. It will measure 60 cm x 40 cm. The white road sign will occupy about half the picture. It tells us we are 7 miles from Brackley, 2 from Overthorpe and 2 from Warkworth. These names will be scarcely visible in a tangle of lines. The professional may cast a colonising eye but the tangle will go to a corporeal convulsion beyond her power. The painting will be homely and priggish. We may hide behind our speech at this appalling moment."

What is strange about this text written in 1989 is in part what might be called its instrumental or performative sig-

nificance. This is perhaps its first-order significance as some kind of text – or as some kind of CONCEPTUAL ART.

There is a *strain* or tension between the cultural character of the promissory note and what it seems to promise. The sophisticated post-modern text-on-a-wall promises an amateur painting... is still locked in the possibly possible world of the text... this tension, which seems to offer some sort of condition for the eventual redemption of the promise, can also be said to foreclose utterly on the likelihood of that outcome. The cultural form of the promissory note renders the promise implausible or even *impossible*.

One might say that if the text contains or is a promise, it is a promise which we couldn't [or shouldn't] keep... and this even if one or both of us intended to do so at the time. In 'finding' forbidden margins to write about, we were [at best] entering them in make believe. We were writing ourselves paintings that couldn't be meant, in 'texts' that internally undermined their own performative purport. In seeming to promise a painting which could not be painted and meant were we in fact ensuring that the text [conceived solely as text] could not be meant?

There was never any realistic possibility that we would execute a painting as promised or predicted. We might say that the landscapes were *illusory* Meinongian objects, and that's non-tautologically *illusory* pie in the sky. [As a minor digression, it may be instructive to note that this project could still be reanimated. But this would be achieved not by executing the paintings, but by retrieving the texts and altering the dates.] I should add a few positive details. These disappointments were originally silk-screened in white onto grey canvas. Eventually they were silk-screened in black and white on paper and glued onto glass. This glass covered paintings. Some of these, *Hostage XIX*, for example, are paintings with a 'past'. The glass covers and is instrumental in bringing disorder to an image of a museum with the pseudo-promise of a landscape in the future.

Perhaps some interest resides also in the fact that it is of landscape painting that we predicate amateurism. I have suggested that it is a feasible suggestion that a certain amateurishness characterises the CONCEPTUAL ART of the late 1960s and early 1970s. This is of course not the amateurishness which is associated with weekend landscape painting, but an amateurism of a fragment or faction of the avant-garde. I would argue that it is an amateurism in the sense of something like personal displacement: being out of

one's *métier*, systematically and [quasi-] intentionally. [Of course, displacedness – this dialogically rich refugee-hybridity or its consequent hybrid generation – is arguably an activity which was forced, or at least powerfully argued, upon the relatively young critical avant-garde by that impenetrable professionalism which created a discursive vacuum at least upon artists of the 1960s. Perhaps.] I suppose that what might be called the talkative materials of **CONCEPTUAL ART** were explicitly not the sensible aggregates of traditional visual art, but the reflexive mechanisms with which the art as cultural material might construct [or concoct] its self-images[s].

Most of this is well rehearsed. I shall not dilate greatly upon it. What I will say is that such a self-displacement cannot be defended and characterised as historical territory, nor can it be defended in terms of specifically epoch-exemplifying works. It should not need saying that the *garagiste* desire to inflate and ratify certain works as somehow classical **CONCEPTUAL ART** is to deny that **CONCEPTUAL ART** marks any worthwhile *differentiae* whatsoever. I say this not in the belief that there are no works which are somehow 'typical' of the period, but in the conviction that the 'period', the moment, of **CONCEPTUAL ART** exhibited a morale such that such standings-in-relief might best be regarded as monstrous reifications... or absurd errors or slippages in the unfolding of a narrative. [I mean something like this: in *Lucy Gray*, **Wordsworth** says "she seemed immune to mortal fears", when in fact she had not so seemed until after she had died.]

I guess – or hope – that I'm staggering towards something a bit more positive or constructive than the remark that **CONCEPTUAL ART** was a mess, not something 'identifiable' like Cubism... I am not suggesting that the late 1960s or early 1970s are immune to retrodiction, but rather that what is interesting about [some] **CONCEPTUAL ART** [and what makes **CONCEPTUAL ART** interesting] is that it is radically incomplete. This means that all or most claims that **CONCEPTUAL ART** can be isolated as some sort of discrete historical well-formed epoch are false unless severely limited and apparently almost paradoxical; that any attempt to invest the use of certain textual-type materials associated with certain artists who became [a bit] prominent in the late 1960s and early 1970s with some sort of present cultural pre-eminence – resisted only by reactionaries – is doomed to bathos and failure.

So what is to be extracted from this? Perhaps something like the following. **CONCEPTUAL ART** does not correspond *tout court* to some sort of linguistic turn in artistic practice. It does represent an appropriation of certain dialogic and discursive mechanisms by artists who sought thereby critically to empower themselves and others, and to that limited extent it represents a linguistic turn. But **CONCEPTUAL ART** did not reduce [or attempt to reduce] the pictorial to the linguistic [or textual]. The point is, rather, that the gaps and connections, the lemmas and absurdities between the pictorial and the textual are spaces in which much cultural aggravation was and is possible. The eruption of the text into the cultural and historical space of the picture or the painting is an exemplary moment. A dialogic – and consequently more or less linguistic – sense of work and action provides a considerable critical purchase upon the prevailing stereotypes of artistic personality and practice, and even upon what is to count as artistic practice in a social context. And these considerations bear quite powerfully upon what it is to claim historicity for any **CONCEPTUAL ART**. Again, what is interesting about some **CONCEPTUAL ART** is its resistance to [its own] historicity.

And what is odd about what I am saying is that it both seeks to identify **CONCEPTUAL ART** as some activity engaged in by young people from a position of internal exile at a particular time [and at a particular time in their lives], and attempts to refuse the proposition that the morals of this moment died with the passing of 1974 or whenever. Perhaps this is not as odd as it seems.

...And now, I suppose I am talking largely about **ART & LANGUAGE**'s work, and in particular that now somewhat vexatious group of works known as *Indexes*. I will not dwell on the anecdotal nostalgia with which certain small-business inspired ex-colleagues have sought both to inflate and to derogate these projects, except to say that it is far from edifying to witness these former friends, who departed **ART & LANGUAGE** out of a perfectly understandable combination of economic necessity and what might be called incipient ideological difference, now reduced to the production of an apologetics in the interests of a pathological monomaniac whose only project is at best the settling of imaginary scores.

To be sure, these *Indexes* did not contain very much pictorial or iconic material. They consisted mainly of text or text-like material. This was text, or rather conceptual

material, which was always in internal exile, paradoxically situated both within [just within] and beyond the borders of disciplines as traditionally defined and institutionally policed [as were the artists themselves, with one notable exception]. And it was from this internal exile that far from stable artistic meta-languages were generated; unstable because there was and is no prioritization of concepts that live in the borders which define them internally. There are writers and critics who have seen this dialogical implosion as representing a strange bureaucratization of **ART & LANGUAGE's** and *inter alia* of **CONCEPTUAL ART's** practice. To these, I would say that far from representing grounds for the denunciation of a demonic authoritarianism, these indexing projects are and were **CONCEPTUAL ART's** best chance [a] of an internal complexity which might be capable of resisting the management culture these writers allege to fear, and [b] of an anti-hegemonic and non-purist critical path for a morale which was falling apart in a dying culture: the best chance of maintaining internal exile, and of insuring **CONCEPTUAL ART** [or some relatively young artists] against co-option and worse. The margins of the *Index* projects were such as to model *inter alia* some rather fugitive [though compelling] forms of solidarity: forms of talkative and aggressive non-proprietary tolerance. Others have tried to suggest that a lively [or something] anarchy was evident in the productive ethos of **CONCEPTUAL ART**, insofar as it is represented by the work of **ART & LANGUAGE**, and that this was brought to an end by the organization mentality of the *Index*. This is a tawdry distortion. The *Index* ruined the atmosphere for the small-business tendency. It should be added that small business can acquire any political odour according to expedient. Indeed, a recent criticism of the *Index* is a monument to a career almost medieval in its capacity to grub for a niche, a place at some table or any. The *Index* had the tendency to proliferate tables and places in surprising uncentred locations; in an exile unlikely to satisfy the mechanical aspirations of small business – and intolerable to small business gone historical.

The *Index* provided unforeseen resonances, conversations and cultural misfortune or embarrassment: exile and hybridity; distance from the putative cultural centre. Therein lies the class character of these projects. On the one hand, the *garagiste* tendency faced loss by appropriation [or expropriation] followed by implosion, on the other hand, very little work at the time aspired to [or stood much chance

of achieving] the necessary qualifications for co-option. The projective mechanism was relentlessly to pull things away from the accultured centre. [And remember, almost everyone involved had started life very far from that centre.] This pulling away occurred even when [though this was quite rare] the autonomous character of a given item was more or less commensurable with the mechanisms of co-option, actual or potential. The artists were tied, as it were, to a machine which exiled and bastardised them in virtue of its power as a function-spitting container. The workers had no need to learn to overcome their real [one might say structurally induced] discomfort with the fine things which allegedly preceded them, nor did they need to devise the latter's structurally successful replacement.

And it is exile, this generative context of hybridity and malingering, which is conceivably the only vivid and continuing legacy of **CONCEPTUAL ART**: its post-imperial confusion. It is perhaps understandable that those who seek to persist with an historical account, more often an historicistic account, cast about with various attempts and purifications and convergences, are the accultured representatives of the cultural interests of the remaining globally imperialistic paranoid power, witting or not. The manipulative strivings of **CONCEPTUAL ART's** last purist seem to owe as much to the nitty gritty of American foreign policy in the 1950s as to some unavoidable mental disorder. The 'theme', if you like, of internal exile which is played out, no doubt upon the surface of cultural margins, is no more than worthless provocation unless it is the prospect of the annihilation of the artist herself. "**We Aim to be Amateurs**" is a surface enfolded in the unabated compilation of the *Index*. This is exile which entails the derogation and loss of hard-won competence, not the promise of **Napoleonic** return and final triumph. A history of pie in the sky is a history of expectation and loss, of allusions and displacements. The history of **CONCEPTUAL ART** had better be a story of some artists and how they tried to account for themselves. This will be a story of neither pies nor skies.

Joseph Beuys



**Am 1. Mai 1972 fegte Joseph Beuys nach der
Mai-Demonstration zusammen mit einem
afrikanischen und einem koreanischen
Studenten den Karl-Marx-Platz in Berlin.**

Ausfegen, 1. Mai 1972



On May Day 1972, Joseph Beuys with an African and a Korean student swept up the Karl-Marx-Platz in Berlin as the May Day march went past.



Collective Actions

Die meisten der [...] Aktionen bilden eine Situation, in der eine Gruppe von Menschen von den Veranstaltern dazu aufgefordert wird, an einer ihnen nicht bekannten Handlung teilzunehmen. Alles, was in einer derartigen Situation geschieht, lässt sich unterscheiden in das empirische Geschehen und in das Geschehen in der Sphäre des Psychischen, oder anders gesagt: in das Erleben dessen, was während einer Aktion im Sichtfeld der Teilnehmer vor sich geht, und dessen, was einer solchen Aktion vorangeht bzw. sie begleitet.

Da uns bei unserer Arbeit gerade der Bereich des Psychischen, des „Inneren“, interessiert, ist eine besondere Aufmerksamkeit für alle möglichen Vor-Ereignisse notwendig, für das also, was gleichsam an den „Rändern“ des Demonstrations-„Feldes“ einer Aktion geschieht. Das Demonstrationsfeld selbst weitet sich und wird zum Gegenstand der Betrachtung: Wir versuchen darauf Zonen zu entdecken, die über bestimmte Eigenschaften und Wechselbeziehungen verfügen. Diese Eigenschaften und Relationen wirken, wie wir meinen, auf die Formung der Wahrnehmungsstufen ein. Auf einer dieser Stufen kann das Geschehen als ein „inneres“, „innerhalb“ eines sich befreienden Bewusstseins, erlebt werden. Dies ist die allgemeine Aufgabe der Aktionen. In konstruktiver Hinsicht besteht die Aufgabe allerdings darin, nicht willkürlich den Rahmen der unmittelbaren Wahrnehmung, auf deren Basis sich praktisch jede Aktion entfaltet, zu verlassen.

In diesem Zusammenhang verändert sich natürlich auch das Verhältnis zu den Sujets der Aktionen. Ihr mythologischer oder symbolischer Inhalt ist unwichtig [jedenfalls in der Intention der Veranstalter], das Sujet wird – als konstruktives Element – zur Herstellung jener „inneren“ Wahrnehmungsstufe nur wie ein Instrument benutzt. [...]

Most of the actions [...] create a situation in which a group of people are asked to participate in an event with which they are not familiar. Everything that happens in such a situation can be divided into the empirical event and the event in the psychological sphere or, to put it another way, into the experience of what happens during the action within the field of vision of the participants and what precedes or accompanies such an action.

Precisely because our work is focused on the psychological realm – the so-called inner realm – it requires that particular attention be paid to all the possible earlier events, that is, to what happens on the “edges” of the demonstration “field”, so to speak. The demonstration field expands and becomes the object of observation: we are trying to discover zones that have certain properties and interrelations. The properties and relations have an effect, we believe, on the formation of levels of perception. On one of these steps it is possible to experience the event as an “inner” one, “inside” a consciousness that is liberating itself. This is just the general task of the actions. In terms of construction, however, the task consists in arbitrarily abandoning the framework of direct perception that is the basis of nearly every action.

In this context, of course, the relationship to the subject of the action also changes. Its mythological or symbolic content is unimportant [this is, at least, the intention of the organizers]; the subject matter, as a constructive element, is used only as an instrument to produce this “inner” level of perception. [...]

Andrei Monastyrski, Vorwort zum ersten Band der Reisen aus der Stadt', in: Günter Hirt, Sascha Wonders [Hg./ed.], Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat, Ausst.-Kat./exhib. cat. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 1998, S. 91–92



Slogan - 2003, 19.04.2003
Ten Appearances, 1.2.1981



Flight to Saturn, 22.3.2004
Windlass, 27.10.1985

Escape Program

...Ich habe schon seit einer Weile das Gefühl, dass ich reden muss.

Was wird es nutzen, fragt ihr?

Ihr habt Recht, ich habe auch darüber nachgedacht.

In der letzten Zeit werde ich einfach das Gefühl nicht los, dass wir einander nicht verstehen. Die Gruppe besteht nun schon seit vier Jahren, aber die Kluft, die uns voneinander trennt, wird immer größer. Narr, der ich bin, hatte ich gehofft, unser Zusammenleben und unsere gemeinsame Arbeit seien ein Beweis für unsere Freundschaft! Ihr stimmt mir so oft zu. Ich überzeuge euch mühelos von jeder Entscheidung und von all meinen Ideen. Aber offensichtlich überzeuge ich nicht euch, sondern mich selbst von unserer Geschlossenheit. Ihr hört mich nicht und ihr versteht mich nicht. Ja, wer kann den anderen schon verstehen? Wir leben in einem Neuen Monströsen Babylon, in dem das Denken durch den ständigen Lärm der Zungen erstickt wird.

Ich ahne allmählich, warum ihr mir immer in allem zustimmt. Es ist nicht eure Gleichgültigkeit; es ist einfach so, dass ihr in meinen Worten eure eigenen Gedanken hören könnt. Damit verdammt ihr euch selbst zu ewiger Einsamkeit.

Das Wort „Nemetz“ stammt von dem Wort „stumm“, aber hier wäre es eher angebracht, von Taubheit statt von Stummheit zu sprechen. Beherrscht alle Sprachen, aber in den Worten anderer werden wir trotzdem nur uns selbst hören. Als würde man bei einem **Beethoven**-Konzert **Schostakowitsch** hören.

Ich bin ein jämmerlicher Mensch; ich denke nicht, was ich begreife, und ich höre nicht, was gesprochen wird.

Und es ist möglich, dass jemand sagt, wir seien untrennbar. Ja, untrennbar, was den Körper und den Ort, aber nicht, was den Geist betrifft. In einer ständigen und sinnlosen Flucht entfernen wir uns im Geiste immer mehr voneinander.



Quartette, 2003

...I feel, for a while now that we have to talk.

What will it do, you ask?

You're right, I thought about it too.

Lately I have a relentlessly persisting feeling that we completely don't understand each other. Life of the group is already lasting four years, but the gap dividing us only grows wider. A fool that I am, I had hoped, our coexistence and collaborative work are the evidence of friendship! You do agree with me so often. I effortlessly convince you of any decision and of any of my ideas. But apparently I am convincing myself, not you, of the unity that exists between us. You don't hear me, and you don't understand me. Yes, who can understand the other? We live in a new monstrous **Babylon** where the thought is drowned out by the constant din of tongues.

I begin to suspect why you are always in agreement with me in everything. The case is not in your indifference; it is simply that in my words you can only hear your own thoughts. By that you are condemning yourself to eternal solitude.

The word "Nemetz" comes from the word "dumb", but it would be more correct here not to speak of dumbness but of deafness. Do master all the languages, but in the words of others we will, all the same, only hear ourselves. As if when observing a concert of **Beethoven** we heard **Shostakovich**.

I am a pathetic man; I do not think what I comprehend, and I do not hear what is spoken.

And, it is possible for someone to say that we were inseparable. Yes, inseparable in body and place but not in spirit. Our spirits are constantly moving away from each other in constant and senseless flight.



General Idea

This is the story of **GENERAL IDEA** and the story of what we wanted.

Dies ist die Geschichte von **GENERAL IDEA** und die Geschichte dessen, was wir wollten.

We wanted to be famous, glamorous and rich.

Wir wollten berühmt, glamourös und reich sein.

That is to say we wanted to be artists and we knew if we were famous and

Das heißt, wir wollten Künstler sein, und wir wussten, wenn wir berühmt und

glamorous we could say that we were artists and we would be.

glamourös wären, könnten wir sagen, wir seien Künstler, und würden es sein.

We never felt we had to produce great art to be great artists.

Wir hatten nie das Gefühl, große Kunst produzieren zu müssen, um große Künstler zu sein.

We knew great art did not bring glamour or fame.

Wir wussten, dass große Kunst nicht zu Glamour und Ruhm führen würde.

We knew we had to keep a foot in the door of art and we were conscious of the

Wir wussten, dass wir einen Fuß in der Tür der Kunst behalten mussten, und wir waren uns der Bedeutung

importance of berets and paint brushes.

von Baskenmützen und Pinseln bewusst.

We made public appearances in painters' smocks.

Wir hatten öffentliche Auftritte in Malerkitteln.

We knew that if we were famous and glamorous we could say we were artists

Wir wussten, wenn wir berühmt und glamourös wären, könnten wir sagen, wir seien Künstler,

and we would be.

und würden es sein.

We did and we are.

Wir taten es, und wir sind es.

We are famous, glamorous artists.

Wir sind berühmte, glamouröse Künstler.

From **General Idea**, *FILE Magazine*, vol. 3, no. 1, autumn 1975 [GLAMOUR ISSUE]

Aus: **General Idea**, *FILE Magazine*, Bd. 3, Nr. 1, Herbst 1975 [GLAMOUR ISSUE]

FILE

\$3 AUTUMN 1975

GLAMOUR ISSUE



Entwurf einer Erklärung

Meiner Meinung nach muss umgehend gesagt werden, dass die so überflüssige **GORGONA** jener alte Anfang ist, dem es vorherbestimmt ist, keinerlei Entwicklung und Ziel zu haben. Sie ist strikt auf permanenten Anfang beschränkt, undefiniert und undefinierbar, und die Ähnlichkeit ihrer Gegenteile und die Verbindungen zwischen ihren Strukturen sind auf Nichtakzeptanz gegründet.

Von was? Nichtakzeptanz, eine Antwort geben zu müssen, Nichtakzeptanz von Prozessen, die der **GORGONA** als Befreiung von ihrem mysteriösen Schmerz angeboten werden und in denen sie nur eine Bestätigung ihres Elends sehen kann. Die Spärlichkeit dessen, womit sie sich beschäftigt, und der endlose Beginn ihrer Existenz bedingen sich gegenseitig, weil sie einander annullieren. Die **GORGONA** wird stets wiedergeboren und versucht stets, wieder Leben zu schenken. Sie hat nichts hinzuzufügen oder zu sagen, sie irrealisiert sich selbst.

13 Anweisungen zum Lesen des Entwurfs

1. Was als Kunst bekannt ist: Das ist das einzige und ausschließliche Interessengebiet von **GORGONA**.
2. Wir wollen es das Thema von **GORGONA** nennen. Es hat keinerlei psychologische, moralische oder symbolische Bedeutung.
3. Die **GORGONA** ist für absolute Vergänglichkeit in der Kunst.
4. Werke in unfertigem Zustand, bevor sie ihre endgültige verbale oder optische Funktion annehmen, verlieren nicht ihre **formale Ähnlichkeit**.
5. Die **GORGONA** verlangt nicht, dass Kunst zu einem Kunstwerk oder zu irgendetwas anderem führen sollte.
6. Das Denken der **GORGONA** ist ernsthaft und sparsam, es weicht vor den tief verwurzelten Gewohnheiten des Lebens zurück.
7. Sie ist stets misstrauisch gegenüber exzessiver Klarheit.
8. Sollten wir uns davor fürchten, zu behaupten, sie sei auf natürliche Weise entstanden?
9. Sie flieht nicht vor der Welt, die auf das Menschliche beschränkt ist. Sie flieht vor sich selbst.
10. Sie beurteilt entsprechend der Situation.
11. Ihre Ambitionen wechseln von Essenz zu Illusion.
12. Sie ist widersprüchlich.
13. Die **GORGONA** ist definiert als die Summe aller möglichen Interpretationen.



Adoration, 1966 • Kollektive Aktion in Julije Knifers Ausstellung in der Galerie für zeitgenössische Kunst in Zagreb, 1966 / Collective action at Julije Knifer's exhibition in the Gallery of Contemporary Art in Zagreb, 1966 • Von links nach rechts / left to right: Đuro Seder, Radoslav Putar, Ivan Kožarić, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Dimitrije Bašičević, Josip Vaništa



The Draft of an Explanation

I think that it must immediately be said that the **GORGONA**, being so unnecessary, is that ancient beginning that is predestined not to have any development or goal. It is strictly limited to a permanent beginning, undefined and indefinable, the similarity of its opposites and the links between their structures based on non-acceptance.

Of what? On non-acceptance, if we must give an answer, of processes that the Gorgona is offered as salvation from its mysterious pain, and in which it cannot but see confirmation of its unhappiness.

The sparsity of what it deals with and the unending beginning of its existence are mutually conditioned because they annul one another. The **GORGONA** is always being reborn and always trying to regive birth. It has nothing to add or say, it irrealises itself.

Gorgona, gestellte Fotografie in Julije Knifer's Ausstellung in der Galerie für zeitgenössische Kunst in Zagreb, 1966 / posed photograph at Julije Knifer's exhibition in the Gallery of Contemporary Art, 1966

13 instructions on how to read the Draft:

1. What is known as art: this is the only and exclusive field of the **GORGONA's** interest.
2. Let us call it the **GORGONA's** subject. It is devoid of any psychological, moral or symbolic meaning.
3. The **GORGONA** is for absolute transience in art.
4. Works in an unfinished condition, before they obtain their final verbal or optical function, do not lose their formal similarity.
5. The **GORGONA** does not demand that art should result in an artwork or anything else.
6. **GORGONA's** thought is serious and spare, it draws back before the deep-rooted habits of living.
7. It is permanently suspicious of excessive clarity.
8. Should we be afraid to state that it arose naturally?
9. It does not flee from the world limited to what is human. It flees from itself.
10. It evaluates according to the situation.
11. Its aspirations pass from essence to illusion.
12. It is contradictory.
13. The **GORGONA** is defined as the sum of all possible interpretations.

Josip VANIŠTA, 1961

Gorgona

Bokhorov/Gutov/Osmolovsky



„In unseren Tagen scheint jedes Ding mit seinem Gegenteil schwanger zu gehen. Wir sehen, daß die Maschinerie, die mit der wundervollen Kraft begabt ist, die menschliche Arbeit zu verringern und fruchtbarer zu machen, sie verkümmern lässt und bis zur Erschöpfung auszehrt. Die neuen Quellen des Reichtums verwandeln sich durch einen seltsamen Zauberbaum zu Quellen der Not. Die Siege der Wissenschaft scheinen erkaufte durch Verlust an Charakter. In dem Maße, wie die Menschheit die Natur bezwingt, scheint der Mensch durch andere Menschen oder durch seine eigene Niedertracht unterjocht zu werden. Selbst das reine Licht der Wissenschaft scheint nur auf dem dunklen Hintergrund der Unwissenheit leuchten zu können. All unsere Erfindungen und unser ganzer Fortschritt scheinen darauf hinauszulaufen, dass sie materielle Kräfte mit geistigem Leben ausstatten und das menschliche Leben zu einer materiellen Kraft verdummen.“

Karl Marx, Rede auf der Jahresfeier des *People's Paper* am 14. April 1856 in London

"In our days, everything seems pregnant with its contrary. Machinery, gifted with the wonderful power of shortening and fructifying human labour, we behold starving and overworking it. The new-fangled sources of wealth, by some strange weird spell, are turned into sources of want. The victories of art seem bought by the loss of character. At the same pace that mankind masters nature, man seems to become enslaved to other men, or to his own infamy. Even the pure light of science seems unable to shine but on the dark background of ignorance. All our invention and progress seem to result in endowing material forces with intellectual life, and in stultifying human life into a material force."

Karl Marx in *The People's Paper*, no. 207, London, April 14, 1856

OHO war eine ungewöhnliche Gruppe. In relativ kurzer Zeit durchlief sie viele Veränderungen, und ihre Mitglieder, Strukturen, Interessen und Arbeitsweisen wechselten. Dennoch gab es eine eindeutige Kontinuität in ihrer Arbeit, so dass man von einem einzigen Phänomen sprechen kann.

Die Geschichte von **OHO** wird meist in drei Hauptperioden unterteilt. Obwohl **OHO** nie formell gegründet wurde, wird das Jahr 1966, in dem ein Buch mit dem Titel **OHO** und ein programmatischer Text, der als das **OHO**-Manifest bekannt wurde, erschienen, als ihr Beginn angesehen. [Die Gruppe hat eine interessante Vorgeschichte, die bis ins Jahr 1962 zurückreicht.] In der ersten Periode [1966–1968] war **OHO** eine „Bewegung“. Es gab keine formelle Mitgliedschaft, und die Kernmitglieder der Gruppe arbeiteten mehr oder weniger intensiv und eng auf viele verschiedene Arten mit vielen anderen Menschen zusammen. Die konzeptuelle Grundlage der Arbeit von **OHO** zu dieser Zeit war der „Reismus“. Der Begriff, der auf das lateinische Wort „res“ für „Ding“ oder „Sache“ zurückgeht, beschrieb einen Versuch, über die humanozentrische Welt hinaus in eine Welt der „Dinge“ vorzudringen. In einer solchen Welt würden sich alle Dinge auf dem gleichen hierarchischen Niveau befinden, da sie alle gleichermaßen existieren und auf ihre Art einzigartig sind. Die Mitarbeiter nutzten sehr unterschiedliche Medien [**OHO** ist als „multi-“ oder „intermediale“ Bewegung beschrieben worden] – von Literatur, visueller Poesie und Künstlerbüchern bis hin zu Film, Aktionen, Happenings und Kunstobjekten. [Diese wurden „pop artikli“, „Pop-Artikel“, genannt. Das Präfix „Pop“ wurde wörtlich verstanden als

„Kunst des Volkes“ und wies darauf hin, dass ein Kunstwerk kein auratisches, kostbares und seltenes Objekt, sondern ein Ding wie jedes andere ist.] Um den künstlerischen Ausdruck, der in einer reistischen Welt unangemessen ist, möglichst gering zu halten, verwendeten die Mitglieder häufig unpersönliche Techniken wie Abgüsse und Drucke oder bedienten sich des Prinzips der Serie, mathematischer Programme, des Zufalls und des Spiels.

In der zweiten Periode [1969–1970] war **OHO** eine Künstlergruppe bestehend aus vier bis sechs Künstlern. Sie produzierten Arbeiten auf der Grundlage zeitgenössischer Kunstbewegungen wie **ARTE POVERA**, **BODY ART**, **PERFORMANCE** und **HAPPENING**, **LAND ART** und **PROCESS ART**. Auch diese Arbeiten gründeten jedoch in den eigenen Ideen und den spezifischen Umständen des Schaffens von **OHO**. So unterschied sich beispielsweise die **LAND ART** der Gruppe grundlegend von amerikanischen „Earthworks“, sie entstand mit einfachen Mitteln in kultivierten Landschaften, war stets ephemere und stand im Zusammenhang mit ökologischen und auch mit spirituellen Anliegen. **OHO** besaß eine starke Tradition konzeptuell basierter Arbeiten; sie war in den Aktionen und **Process Art**-Projekten der Gruppe erkennbar und mündete bald in konzeptuelle Arbeiten.

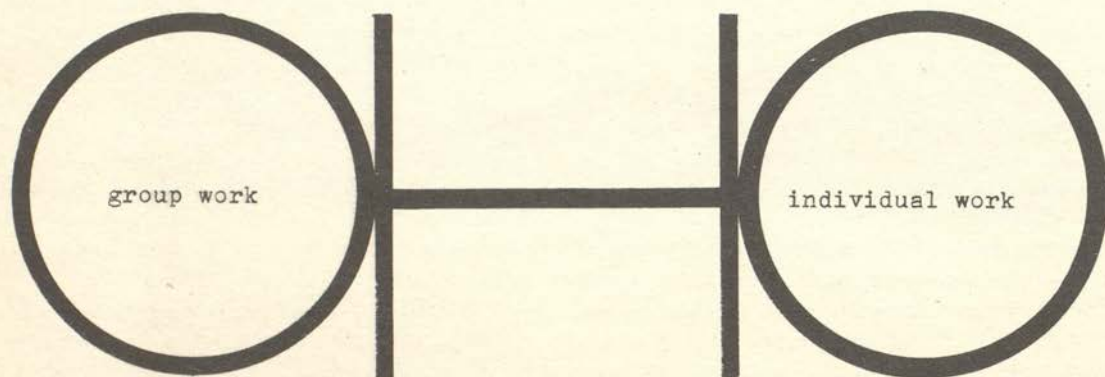
In der letzten Periode [1970–1971] wurde **OHO** zu einer „Gemeinschaft“ von vier Mitgliedern, die sich zunehmend für die Beziehungen innerhalb der Gruppe selbst interessierten. Sie verstanden sie als einen Mikrokosmos und versuchten, das ideale Gleichgewicht in der Gruppe, aber auch zwischen der Gruppe und der Natur, kulturellen Tra-

OHO

we are living in Ljubljana, Yugoslavia

In our language eye is OKO and ear is UHO :

OKO + UHO
↓ ↓ ↓
OHO



ditionen, der Welt und dem gesamten Kosmos zu finden. Ihre Arbeiten, die als Erforschung und Entwicklung solcher harmonischer Beziehungen intendiert waren, sind als „Transzendentaler Konzeptualismus“ bezeichnet worden. Um dieses Ziel zu erreichen, bedienten sich die Mitglieder so ungewöhnlicher Ansätze wie beispielsweise der Telepathie. Ihre „telepathischen“ Projekte [etwa die beiden *Inter-Continental Group Projects America – Europe*] sollten jedoch kein Beweis für tatsächliche telepathische Fähigkeiten der Gruppe sein, sondern waren vielmehr eine Möglichkeit, die Gruppe zu trainieren und ihre kollektive Identität sowie ihr internes Gleichgewicht zu fördern.

In den Jahren 1970 und 1971 errang die Gruppe allmählich eine gewisse internationale Anerkennung. Dennoch waren die Mitglieder der Auffassung, der einzige konsequente Schritt nach vorne bestehe darin, das isolierte Feld der Kunst zu verlassen und zu versuchen, Natur und Kultur, Kunst und Leben vollständig zu integrieren.

Igor ZABEL

OHO was an unusual group. In a relatively short time, it went through many transformations, changing members, structure, interests and ways of work. Still, there was a clear continuity in their work, which makes it possible to talk about a single phenomenon.

Usually, the history of **OHO** is divided into three main periods. Although **OHO** has never been formally established, the year 1966, when a book **OHO** and a programmatic text that became known as the **OHO** Manifesto were published, is considered as its beginning. [The group has an interesting pre-history that goes back as far as 1962.] In its first period [1966–1968], **OHO** was a movement. It had no formal membership, and the core members of the group collaborated more or less intensely and closely with many people and in many different ways. The conceptual basis of **OHO**'s work at that time was "Reism". The term, based on the Latin word "res", i.e. thing, described an attempt to reach beyond the humanocentric world into a world of "things". In such a world, all things would be on the same hierarchical level, since they all equally exist and are unique in their own ways. The collaborators were using very different media [**OHO** has been described as a multi- or inter-media movement], from literature, visual poetry and artists' books to film, actions, happenings and art objects. [These were called "pop artikli", i.e. "pop items". The prefix "pop" was understood literally, as "people's art", and it indicated that a work of art was a thing as any other, and not an auratic, precious and rare object.] To minimise artist's expression, inappropriate in a Reistic world, they often used impersonal techniques, such as casting and printing, as well as principles of series, mathematical programmes, coincidence and play.

In the second period [1969–1970], **OHO** was an art group of four to six artists. They produced works based on such

contemporary art movements as **ARTE POVERA**, **BODY ART**, **PERFORMANCE** and **HAPPENING**, **LAND ART** and **PROCESS ART**. These works, however, were also based on **OHO**'s own ideas and specific circumstances of their work. Their **LAND ART**, e.g., was essentially different from American Earthworks – produced in cultivated landscape, with simple means, always ephemeral, and connected to ecological and also spiritual concerns. A tradition of conceptually based works was strong in **OHO**; it was present in their actions and Process Art projects and soon developed into conceptual works.

In its last period [1970–1971], **OHO** developed into a "community" of four members. They were progressively interested in the relations within the group itself. They understood it as a micro-cosmos, and were trying to find ideal balance within the group, but also between the group and nature, cultural traditions, the world and the whole cosmos. Their works, intended as exploration and development of such harmonic relations, have been described as 'Transcendental Conceptualism'. For this aim, they were using even rather unusual approaches, such as telepathy. Their "telepathic" projects [e.g. the two *Inter-Continental Group Projects America – Europe*] were not intended as any proof of actual telepathic abilities of the group. Rather, they were a way of training the group, of developing its collective identity and internal balance.

In 1970 and 1971, the **OHO** Group was beginning to receive some international recognition. Yet the members decided that the only consequent step forward is to abandon the isolated field of art and to try to fully integrate nature and culture, art and life.

Igor ZABEL

Mladen Stilinović

Wange an Wange

[aus einem Vortrag]

[...] Wie lebe ich in diesem wild gewordenen Kapitalismus, und wie habe ich den Sozialismus überlebt? Weil ich die Macht der Politik und der Wirtschaft, der Sprache und der Anti-Sprache verstanden, analysiert und ernst genommen habe, bin ich immer der Meinung gewesen, diese Macht sei gefährlich, langweilig, ewig, aber auch ich könne gefährlich, langweilig und stur sein. Für mich stellt diese Macht keinerlei Form von Autorität dar. Ebenso wenig erlegt die Kunst mir irgendeine Autorität auf. Ich kann mich immer fragen, wo dieses New York und alles andere ist. Darüber gibt es eine schöne kleine Geschichte von **Daniil Charms**:

Wolodja Sajzew trat auf **Wasja Pirogow** zu und fragte: „Wasja, wo ist Australien, in Afrika oder in Amerika?“ „Ich weiß nicht“, antwortete Wasja, „aber ich glaube, in Afrika.“

Einige meiner Arbeiten sprechen von der Farbe Weiß, von Schmerz, Schweigen, von nichts... Das sind die Arbeiten über emotionale Zustände. Wie kann ich mit mir selbst über Geld sprechen? Auf politischer oder auf emotionaler Ebene? Geld ist da, aber es gibt keins. Und wir sind da, die Künstler aus dem so genannten Osten, aber es gibt uns nicht. Die Frage des Schmerzes ist eine streng individuelle Angelegenheit. Sie kann nur durch das Wort „Schmerz“ ausgedrückt werden. Als eine einzige langweilige Tautologie. So ist das Leben und

so ist die Kunst; sie verbinden Dinge, die nicht miteinander verbunden sind. Geld, Schmerz, Tautologie.

Ich bin mir des Kontextes, in dem meine Arbeit erschien, bewusst, und das war der Sozialismus. Ich war mir auch des Kontextes des Westens durchaus bewusst, und ich spielte mit diesem Kontext. So war **Kosuths** Arbeit *47 Red Letters* in Neon für mich reine Werbung. Im Osten war Neon mit Werbung verbunden. Das bedeutet, dass **Kosuth** für Tautologie Werbung machte, um sie besser zu verkaufen. Das ist keine Kritik an Kosuth, sondern eher die Betrachtung solcher Arbeiten aus einer sozialistischen Perspektive. Meine Arbeit verbindet verschiedene Räume, verschiedene Zeiten und verschiedene Erfahrungen.

Ich habe in verschiedenen Räumen ausgestellt: von der Straße bis zum Museum, vom Strand bis zu meiner Wohnung. Und es ist alles das Gleiche. [...]

Wie gesagt, ich habe Autoritäten nie respektiert, weder die des Ostens noch die des Westens, weder die Straßen noch Museen. Ich habe nutzlose und sinnlose Kunst geschaffen, und das war mein dritter Weg. Der traurige Weg. Mit anderen Worten, weder links noch rechts, weder Masse noch Elite, weder Äpfel noch Orangen.

Kartoffeln, Kartoffeln oder Kuchen.

ZAGREB, NOVEMBER 2004

Cheek to Cheek [from a lecture]

[...] How do I live in this capitalism gone amok and how have I survived socialism?

Understanding the power of politics and economy, of language and anti-language, analysing it and taking it seriously, I have always thought that these powers are dangerous, boring, eternal, but that I can be dangerous, boring and stubborn, too. To me, these powers do not represent any



Bread, Cakes [for Marie Antoinette], 1998

kind of authority. Likewise, art does not impose any kind of authority to me. I can always ask myself where this New York is or anything else. There is a nice short story about this by **Danil Kharms**:

Volodja Zajcev approached **Vasja Pirogov** and asked:

"Vasja, where is Australia, in Africa or America?"

"I do not know", replied Vasja, "but it seems that it is in Africa."

Some of my works talk about the white colour, pain, silence, nothing... Those are the works about emotional states of mind. How can I talk to myself about money? On the political or emotional level? Money is here, but there is not any. And we are here, the artists from the so-called East, but we are not. The question of pain is strictly an individual issue. It can be expressed only by the word 'pain'. As one boring tautology. Such is life and such is art, linking things which are not interlinked. Money, pain, tautology.

I am aware of the context in which my work appeared, and that was socialism. I was well aware of the context of the West and I played with this context. For instance, for me, **Kosuth's** work *47 Red Letters in Neon* was a pure advertisement. Neon in the East was linked to advertisements. It means that **Kosuth** was advertising tautology to sell it better. This is not a critique of **Kosuth**, but rather observing such works from a socialist perspective. My work connects different spaces, different times and different experiences.

I have been exhibiting in different spaces: from the street to a museum, from the beach to my apartment. And it is all the same. [...]

As I have said, I have never respected authorities, either from the East or the West, or streets, or museums; I have created useless and futile art and that was my third way. The sad way. In other words, neither left nor right, neither masses nor elite, neither apples nor oranges.

Potatoes, potatoes, or cakes.

ZAGREB, NOVEMBER 2004

Police Racism: Who polices the Police?



RACISMO POLICIAL
quem policia a Polícia?

THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED
[A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA / ARNSTV]
Anti-TV-Show – 8 chapters/8 Kapitel, 25 Min.

Künstler und Gruppen, die an **THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED** beteiligt sind: Alexandre Menossi, Ana Paula Oliveira, André Komatsu, BIJA Ri, Carlo Sansolo, Cia. Cachorra, CONTRA FILÉ, Dionisio Neto, DIRTYHANDZ, DJ Maloca, Eduardo Verderame, Erika Fraenkel, Fabiana Serroni, Gabriele Inui, HAPAX, Hugo Fortes, Jeyne Stakflett, Juliana Russo, Lia Chaia, Marcelo Cidade, Mari Lima, MC2, Michael Arms, NOISYMAN, NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS, OBJETO AMARELO, Ondina de Castro, ONI, PRIMITIVO GONZALES, Ricardo Basbaum, Ricardo Ramalho, Regina Silveira, Roberta Estrela Dalva, Seba, Tiago Judas, Tulio Tavares, UNIDADE MÓVEL, CENTRO DE MÍDIA INDEPENDENTE, COBAIA and FRENTE 3 DE FEVEREIRO.

An Kapitel 1, das in der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** gezeigt wird, sind beteiligt: BIJA Ri, Daniel Lima, ESTÚDIO PERDA TOTAL, HAPAX, Hugo Fortes, MC2 und ONI, Ricardo Ramalho und Tiago Judas.

ARNSTV wurde 2004 im Rahmen des urbanen Interventionsprojekts **ZONA DE AÇÃO [ACTION ZONE]** organisiert und realisiert. In einer Partnerschaft mit **FEBRUARY 3rd [FRENTE 3 DE FEVEREIRO]** wurden viele Aktionen und Nachforschungen in Bezug auf rassistisch motivierte Handlungen der Polizei entwickelt.

FEBRUARY 3rd [Frente 3 de Fevereiro]

FEBRUARY 3rd entstand 2004 als eine interdisziplinäre Gruppe, die forscht und direkte Aktionen ausführt, in denen es um den Rassismus in der brasilianischen Gesellschaft geht. Ihre Untersuchungen führen zu neuen Interpretationen und kontextualisieren Daten, die die Bevölkerung über Kommunikationsmittel als Fragmente erreichen. Mit den direkten Aktionen sollen neuen Strategien des Denkens und Handelns in einer Realität geschaffen werden, die sich in ständiger Veränderung befindet.

Beteiligung an anderen Kollektiven wie **THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED**, **NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS** und **CONTRA FILÉ**. Es partizipieren Künstler, Intellektuelle und Experten verschiedenster Bereiche.

Im Juli 2004 nahm **FEBRUARY 3rd** an dem Projekt **ZONA DE AÇÃO** im SESC São Paulo teil.

Participating artists and groups in **THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED**: Alexandre Menossi, Ana Paula Oliveira, André Komatsu, BIJA Ri, Carlo Sansolo, Cia. Cachorra, CONTRA FILÉ, Dionisio Neto, DIRTYHANDZ, DJ Maloca, Eduardo Verderame, Erika Fraenkel, Fabiana Serroni, Gabriele Inui, HAPAX, Hugo Fortes, Jeyne Stakflett, Juliana Russo, Lia Chaia, Marcelo Cidade, Mari Lima, MC2, Michael Arms, NOISYMAN, NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS, OBJETO AMARELO, Ondina de Castro, ONI, PRIMITIVO GONZALES, Ricardo Basbaum, Ricardo Ramalho, Regina Silveira, Roberta Estrela Dalva, Seba, Tiago Judas, Tulio Tavares, UNIDADE MÓVEL, CENTRO DE MÍDIA INDEPENDENTE, COBAIA and FRENTE 3 DE FEVEREIRO.

In Chapter 1 showed in **COLLECTIVE CREATIVITY** exhibition participate: BIJA Ri, Daniel Lima, ESTÚDIO PERDA TOTAL, HAPAX, Hugo Fortes, MC2 und ONI, Ricardo Ramalho and Tiago Judas.

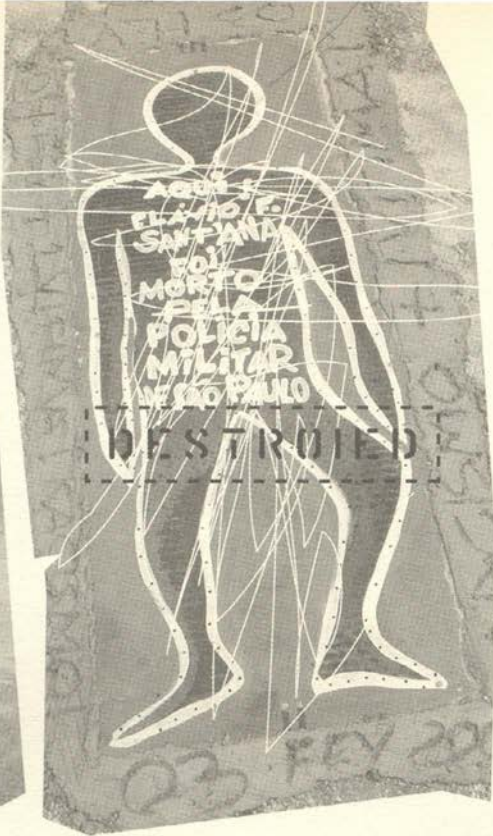
In 2004 the **ARNSTV** organized and participated in the **ZONA DE AÇÃO [ACTION ZONE]** urban intervention project. In a partnership with the **FEBRUARY 3rd [FRENTE 3 DE FEVEREIRO]** it developed many actions and researches about police's racism and its motivations.

FEBRUARY 3rd [Frente 3 de Fevereiro]

Founded in 2004, **FEBRUARY 3rd** is a transdisciplinary group that researches and does direct actions dealing with the racism in Brazilian's society. Its investigations come up to new interpretations and contextualize data that reach out the population as fragments through means of communication. The direct actions' aim the creation of new strategies of thinking and acting in a reality, which is in constant transformation.

Take part in components of other collectives such as **THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED**, **NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS** and **CONTRA FILÉ**. Artists, intellectuals and professionals of various backgrounds also participate.

In July 2004 **FEBRUARY 3rd** took part in a project called **ZONA DE AÇÃO** at SESC São Paulo.



HERE
FLAVIO
HAS BEEN
KILLED

Black:

- Adj. 1. Of Black color. 2. Said to be of this color; black...
 3. Said to be a individual of the black race, color man
 4. Black. 5. Dirty, soiled, black...
 7. Very sad, lugubrious... 8. Melancholic, funest...
 9. Dammed, sinister... 10. Perverse, evil...
 11. Individual of black color. 12 Slave, captive...

Source: Aurélio Dictionary



Here Flavio Santana Has Been Killed by the Military Police

CAO!!!
FOI
MORTO
FLAVIO
SANTANA
MORTO
PELA
POLICIA
MILITAR



Mladen STILINOVIĆ

Dada, Fluxus, Anarchismus.

B+B

Alan Kaprow's assorted writings and happenings / Schriften und Happenings

Allison Smith's *Musters I & II*

Anna Best's *Vauxhall Pleasure, Phil, Wedding Project & Away Weekend*

Art of Change's projects / Die Projekte von Art of Change

Artists Placement Group's activities / Die Aktivitäten der

Artists Placement Group

Joseph Beuys

Martha Rosler

Platform

Phil Collins, Delivery

PublicWorks

anarchism

3NÓS3

Die urbanen Interventionen in Brasilien haben ihre Wurzeln in einzelnen Manifestationen in der Geschichte der brasilianischen Kultur und können chronologisch mit den Aktionen des Architekten und visuellen Künstlers Flávio de Carvalho in Zusammenhang gebracht werden, die in den 1930er und 1950er Jahren in São Paulo stattfanden, sowie mit den Installationen und Performances des visuellen Künstlers Hélio Oiticica in den 1960er Jahren in Rio de Janeiro. [...]

3NÓS3

The urban interventions in Brazil have their roots in isolated manifestations in the history of Brazilian culture and can be chronologically linked to the actions of architect and visual artist Flávio de Carvalho, which took place in São Paulo in the 1930s and 1950s, as well as in the installations and performances of visual artist Hélio Oiticica, in Rio de Janeiro, in the 1960s. [...]

COLLECTIVE ACTIONS

As the main emphasis is not on the ideological aspect of collectivism, therefore not ONE most important example can be isolated. What is exceptionally interesting and relevant can be seen in the activities of: the DADAISTS, OBERIU, FLUXUS and the work of the CENTRAL COMMITTEE OF THE COMMUNIST PARTY of the Soviet Union's Politburo during the time of L. I. Brezhnev. [ANDREY MONASTYRSKY]

What

example of artistic collaborative

practice [recent or historical] is

the most important for your work?

Welches Beispiel kollaborativer künstlerischer Praxis [der jüngeren Zeit oder der Vergangenheit] ist das wichtigste für Ihre Arbeit?

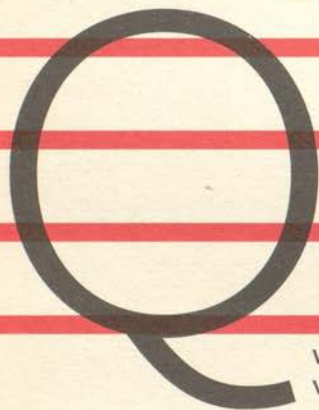
KOLLEKTIVE AKTIONEN

Da der Hauptschwerpunkt nicht auf dem ideologischen Aspekt von Kollektivismus liegt, lässt sich nicht ein einzelnes als wichtigstes Beispiel isolieren. Außergewöhnlich Interessantes und Relevantes findet man in den Aktivitäten der DADAISTEN, VON OBERIU und FLUXUS sowie in der Arbeit des ZENTRALKOMITEES DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI und des Politbüros der Sowjetunion während der Regierungszeit von Leonid Iljitsch Breschnew.

[ANDREI MONASTYRSKI]

ART & LANGUAGE

All art practice is, to a greater or lesser degree, social and collaborative. It is largely a market-driven mystification to deny this. While the paradigmatic artwork is now generic and Duchampian, the artist remains a Romantic construct.





AA BRONSON

DIE SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE – Zusammen mit einer Gruppe von Freunden gründete ich Mitte der 1960er Jahre eine Untergrundzeitung, eine Kommune und eine freie Schule in Winnipeg. Dies brachte uns mit dem internationalen Untergrund in Verbindung, und wir tauschten Material unter anderem mit den Internationalen Situationisten aus. Die Philosophie der Situationisten hatte großen Einfluss auf **GENERAL IDEA**, besonders **Guy Debords** Die Gesellschaft des Spektakels.

AA BRONSON

THE INTERNATIONAL SITUATIONISTS – I founded an underground newspaper, a commune, and a free school with a group of friends in Winnipeg in the mid-1960s. This connected us into the international underground and we exchanged material with the **INTERNATIONAL SITUATIONISTS**, amongst others. The philosophies of the Situationists had a big impact on **GENERAL IDEA**, especially **Guy Debord's Society of the Spectacle**.

THE FUGS • THE FUGS waren eine Band, die 1965 unter anderem von **Ed Sanders** und **Tuli Kupferberg** gegründet wurde. **Ed Sanders** veröffentlichte auch **Fuck You – A Magazine for the Arts** und besaß einen kleinen Buchladen im New Yorker East Village. Die Gruppe war stark in der Friedensbewegung der 1960er Jahre engagiert. Das Modell der „Band“ war für uns allgemein von Bedeutung [im Gegensatz zum Modell des „Kollektivs“]: Ich könnte ebenso gut die **BEATLES** nennen, besonders deren Auftritt in der **Ed Sullivan Show** 1963. Mit ihrem Mix aus Veröffentlichungen, Performances und antikulturellen Aktivitäten sowie als Wegbereiter der Szene waren **THE FUGS** jedoch ein eindeutigeres Modell.

THE FUGS • THE FUGS were a music group founded in 1965 by **Ed Sanders** and **Tuli Kupferberg**, among others. **Ed Sanders** also published **FUCK YOU – A MAGAZINE OF THE ARTS**, and ran a small storefront bookstore in New York's East Village. The group was very involved in the peace movement of the 1960s. In general, the model of a 'band' was important to us [as opposed to the model of a 'collective']: I could as easily say **THE BEATLES**, especially their appearance on the **Ed Sullivan show** in 1963. But **THE FUGS**, with their mix of publishing, performance, and counter-cultural activity, and as scene-makers, are a clearer model.



GENERAL IDEA – Ich lebte und arbeitete fünfundzwanzig Jahre lang mit **Felix PARTZ** und **Jorge ZONTAL** als **GENERAL IDEA** zusammen. Unsere Methode der Entscheidungsfindung ging auf unsere Ursprünge in den 1960er Jahren zurück; alle Entscheidungen wurden per Konsens getroffen, und wenn wir uns nicht einigen konnten, stellten wir eine Idee zurück und griffen sie später wieder auf. Dadurch entstand ein enormes Reservoir an unvollständigen Ideen, die in zukünftige Projekte eingearbeitet werden konnten. Diese Methode bestimmt noch heute meine kollaborative Arbeit ... und bis zu einem gewissen Grad ist meine gesamte Arbeit kollaborativ.

GENERAL IDEA – I lived and worked with **Felix PARTZ** and **Jorge ZONTAL** as **GENERAL IDEA** for 25 years. Our method of decision-making came out of our origins in the 1960s: all decisions were made by consensus, and when we were unable to agree, we put an idea "on the shelf", and came back to it later. This created an enormous reservoir of incomplete ideas available to be woven into future projects. That method still informs my collaborative work today... and to some degree, all of my work is collaborative.

ART & LANGUAGE

Alle Kunstpraxis ist, mehr oder weniger, sozial und kollaborativ. Dies zu leugnen entspricht weitgehend einer vom Markt gesteuerten Mystifizierung. Während das paradigmatische Kunstwerk heute generisch und duchampiesk ist, bleibt der Künstler ein romantisches Konstrukt.

BankMalbekRau

THE FUTURISTS are for us a matter of both true inspiration and serious repulsion, a classical love/hate relationship. Their ideas of art as an all-embracing 'principle' intervening in every part of daily life, what we eat, how we dress, talk and so on, in order to reconstruct the world and the universe.

DIE FUTURISTEN bedeuten für uns sowohl echte Inspiration als auch ernsthafte Abstoßung – eine klassische Hassliebe. Die Vorstellung von Kunst als einem allumfassenden „Prinzip“, das in jeden Bereich des täglichen Lebens hineinreicht – was wir essen, wie wir uns kleiden, wie wir reden und so weiter – , um die Welt und das Universum zu rekonstruieren.

GOB SQUAD Die Performances und Aktionen dieser Gruppe betrachten auf spielerische Art die Konstruktion der zeitgenössischen Identität und die Notwendigkeit von Fantasie und Spektakel, um dem Alltag Sinn zu verleihen.

Say it like you mean it: Eine Performance, die in einem Festzelt in einem imaginären tiefen Wald spielt; die Welt geht unter, und die Überlebenden müssen aus Tesafilm und Pappe eine neue Zukunft bauen.

JUDY CHICAGO AND HER COLLABORATION WITH ARTISTS AND CRAFTS EXPERTS AROUND THE DINNER PARTY The project is extremely ambitious and demands both thoroughly historical research as well as technical skill. This fusion of insight and pleasure culminates in a very important work of great beauty. Although the project was not a product of collective decision making, but merely a system like that of the renaissance atelier, the actual working situation seemed to be of a kind where everyone was an expert of something and therefore indispensable.

BAUHAUS revolutionized art training by combining the teaching of the pure arts with the study of crafts. Philosophically, the school was built on the idea that design did not merely reflect society; it could actually help to improve it.

DAS BAUHAUS hat die künstlerische Ausbildung revolutioniert, indem es die Lehre der reinen Kunst mit dem Studium des Handwerks kombinierte. Philosophisch gründete die Schule in der Idee, dass

Design nicht nur die Gesellschaft reflektiert, sondern tatsächlich dazu beitragen kann, sie zu verbessern.

GOB SQUAD Whose performances and events playfully look at the construction of contemporary identity and the need for fantasy and spectacle in making sense of everyday life.

Say it like you mean it. A performance set in a marquee deep in the heart of an imaginary forest, the world ends and the remaining survivors have to build a new future out of sellotape and cardboard.

RUDI GERBRECHT & PEGGY MOFFIT. Designer and model. They worked together their entire careers and they were each others expression. **Rudi Gerbrecht** made clothes for the liberated woman living in a modern world.

DIE WIENER WERKSTÄTTE erneuerte die Kunst durch Handwerk. Für sie war ein Kunstwerk das Produkt aller Künste. Sie strebte das allumfassende Konzept, die absolute Perfektion des Dekorativen durch Geometrie mit poetischen Ornamenten, Eleganz, Funktionalität und Angemessenheit an. Das *Zubehör des Lebens* war so reich, so vielfältig, so überladen, dass fast keinen Platz mehr für das Leben selbst blieb – fand **Thomas Mann** 1905.

MEMPHIS: Die Gruppe wollte das radikale Design der 1970er Jahre, dem es an Persönlichkeit und Individualität zu mangeln schien, überwinden und Alternativen dazu bieten. Eine Initiative, die ausschließlich von Designern geleitet und definiert wurde. Sie entwarfen in einem skulpturalen und farbenfrohen Design Beleuchtungen, Uhren, Möbel und Keramik.

ROBERT VENTURI & DENISE SCOTT BROWN
"[...] an architecture of complexity and contradiction must rather be a realization of difficult uniformity by integration than easy uniformity by elimination."

"[...] we acknowledge the elements of symbol and mass culture as vital to architecture, and the genius of the everyday, and the commercial vernacular as inspirational as was the industrial vernacular in the early days of Modernism."



ROBERT VENTURI & DENISE SCOTT BROWN „[...] eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs muss eher die Verwirklichung einer schwierigen Uniformität durch Integration als einer einfachen Uniformität durch Ausschluss sein.“

„[...] wir erkennen die Elemente des Symbols- und der Massenkultur als wesentlich für die Architektur an, den Genius des Alltäglichen, die kommerzielle Sprache als inspirativ, wie es die Sprache der Industrie in den frühen Tagen des Modernismus war.“

THE MEMPHIS GROUP Their common idea was to eliminate and present concrete alternatives to the Radical design of the 1970s that seemed to lack personality and individualism. An initiative that was defined and directed solely by designers themselves. In a sculptural and colourful way they designed lighting, clocks, furniture and ceramics.

RUDI GERNREICH & PEGGY MOFFIT Designer und Model. Sie arbeiteten während ihrer gesamten Laufbahn zusammen und fanden in jeweils anderen ihren Ausdruck. **RUDI GERNREICH** machte Kleider für die befreite Frau in einer modernen Welt.

WIENER WERKSTÄTTEN innovated art through craft. They considered a work of art as a product of all the arts. They aimed at the total-concept, the absolute perfection of the decorative through geometry with poetic ornament, elegance, functionality and appropriateness.

“The trimmings of life were so rich, so varied, so overloaded, that there was almost no room for living itself.”

Thomas Mann, 1905

JUDY CHICAGO UND IHRE ZUSAMMENARBEIT MIT KÜNSTLERN UND KUNSTHANDWERKERN IM ZUSAMMENHANG MIT THE DINNER PARTY. Das Projekt ist äußerst ehrgeizig und verlangt sowohl gründliche historische Recherche als auch technisches Geschick. Diese Fusion von Verständnis und Vergnügen gipfelt in einem sehr bedeutenden Werk von großer Schönheit.

Obwohl das Projekt nicht das Produkt einer kollektiven Entscheidung war, sondern nur ein System wie das des Ateliers der Renaissance, schien in der tatsächlichen Arbeitssituation jeder ein Experte und deshalb unentbehrlich zu sein.

BijaRi

In the beginning when most of the group were students at the architecture school, the group was called **FÁBRICA DA BIJARI** [“Bijari’s Factory”] an allusion to **Andy Warhol’s Factory** for its multiplicity of activities and pop iconography and Brazilian Indian origin of the second name which comes from tupi [“bijari”]. This hybridization of cultures and references illustrates also cultural Brazilian traditions such as modernist **Antropofagia** later re-elaborated by the **Tropicália movement**, and which stands for the several foreigner cultural influences which are absorbed, mixed and re-elaborated through our local view.

Influenced by **DADAISM** and later **FLUXUS** for its disturbing creativity and the implosion of frontiers between arts, city and everyday life, the **SITUATIONIST’S** heritage for the processes of derivation, psychogeography and critical issues which melted frontiers between art, politics, society and reality and established the basis and strategies for critical interventions in public life.

BijaRi

Am Anfang, als die meisten Mitglieder noch an der Architekturschule studierten, hieß die Gruppe **Fábrica de BijaRi** [„BijaRis Fabrik“], eine Anspielung auf **ANDY WARHOLS FACTORY** wegen ihrer Vielzahl von Aktivitäten, der Pop-Ikonografie und des brasilianisch-indianischen Ursprungs des zweiten Namensbestandteils [„bijari“], der aus der Tupi-Sprache stammt. Diese Hybridisierung von Kulturen und Referenzen illustriert auch brasilianische kulturelle Traditionen wie die modernistische **ANTROPOFAGIA-BEWEGUNG**, welche später durch die **TROPICÁLIA-BEWEGUNG** wieder aufgegriffen wurde und für die Aneignung, Vermischung und Verarbeitung verschiedener fremder kultureller Einflüsse durch unsere lokale Perspektive steht.

Wichtige Einflüsse sind **DADA** und später **FLUXUS** hinsichtlich der verwirrenden Kreativität und der Implosion der Grenzen zwischen Kunst, Stadt und Alltag; das Vermächtnis der **SITUATIONISTEN** hinsichtlich der Prozesse des *Dérive*, der Psychogeografie und der kritischen Themen, die die Grenzen zwischen Kunst, Politik, Gesellschaft und Realität verschmolzen und die Grundlage sowie die Strategien für kritische Interventionen im öffentlichen Leben schufen.

Dmitri GUTOV

In 353 A.D., on the third day of the third month, famed calligrapher **WANG HSI-CHIH** [or **XIZHI**] [321–379] gathered together forty-one literates at the Orchid Pavilion of a summerhouse near Shaoxing in the Guiji [modern day Zhejiang] area.

The Orchid Pavilion was located on a hill [Lanting] – a small island between two sleeves – by a meandering stream that fled between the picturesque mountains hidden by forests. The guests revelled in wine and verses. That day, in the company of his friends, **WANG HSI-CHIH** created his calligraphy masterpiece [Lanting Xu], outdoing himself. Many times after he tried to recreate the perfection as during that festive evening but he could never attain such heights again.

The artist **MI FU** [1052–1107] never painted better than during the time of a brief meeting with calligrapher **SU SHI** from Jiangsu. Their connection was foreign to the interests of everyday life. **MI FU** could not bear any other company than the company of those who were of equal quality to his spiritual life. Only those who were capable of sharing his rapture and understand his sharp railings against any kind of vulgarity and lies would become his friends. [E. Zavadska, *Wise Inspirations*, Moscow 1983]

OHO

In den 1960er Jahren war ich zuerst von **DADA** und der **POP ART** inspiriert, später jedoch mehr von ursprünglichen Kulturen wie der neolithischen und der keltischen. Was mich heute noch immer inspiriert, ist die Synthese aus der modernen Freiheit, die eigene Individualität auszudrücken, einerseits und den erdverwurzelten Traditionen, die die Verbindung aller Lebewesen kannten. [**MARKO POGAČNIK**]

IRWIN

Die offensichtlichste Antwort auf diese Frage wäre natürlich **OHO**. Diese Meinung teilen vermutlich alle Mitglieder von **IRWIN**. Es ist einfach eine Tatsache, dass ich mich deshalb schon sehr früh, sehr konkret und lebhaft für sie interessiert habe, weil sie aus Slowenien sind. Ihre Kunst war durchsetzt von Geschichten über sie selbst. Geschichten, die wegen ihrer Untergrund-Position im Verhältnis zur Staatskunst dieser Zeit immer einen leicht geheimnisvollen, mystischen Tenor hatten. Später, als ich ihre Arbeit besser kennenlernte, wurde dieser verschwommene, hypnotische Eindruck durch eine nüchternere Wahrnehmung ersetzt, aber ihre Arbeit überzeugt mich noch immer. Es gibt im Grunde viele Gruppen in der Kunstwelt, die ich sehr respektiere und die hinsichtlich der Bedeutung, die ihre Arbeit für mich hat, mit **OHO** vergleichbar sind. Aber ich möchte betonen, wie wichtig für mich die Präsenz von **OHO** war, nicht nur die Präsenz ihrer Arbeit, sondern auch ihre gesellschaftliche Präsenz.

In verschiedenen Publikationen wird darauf hingewiesen, welche bedeutenden Auswirkungen die Zuwanderung avantgardistischer Künstler aus Europa auf die Kunst in den Vereinigten Staaten hatte. Diese einzigartige, komplexe Entwicklung wurde durch äußere Faktoren und nicht vorsätzlich ausgelöst. In der Kunst waren Gruppen meistens immobil, nur ihre einzelnen Mitglieder bewegten sich. Sie waren derart an einen Ort gebunden, dass es nicht ungewöhnlich ist, durch ein Adjektiv im Namen der Gruppe auf den Ort ihrer Aktivität hingewiesen zu werden. Beispielsweise unterscheidet man **ZÜRICH DADA** vom **BERLINER DADA**. Meines Wissens gibt es nicht viele Ausnahmen – eine ist **DELTA X FORCE** mit ihrem Projekt aus den späten 1980er Jahren. Genau das Gegenteil traf für

IRWIN

At the time of the constitution and establishment of the group **IRWIN** there were several elements that served as role models: obviously the early avant-garde movements, various rock groups, after-the-war avant-gardes...

Today I could not say that there is an example of artistic collaborative practice that is important for our work; but since you want an example I think that what **ART & LANGUAGE** have done and are doing is of big interest.

[**ANDREJ SAVSKI**]

die Ketzereien zu, die im Mittelalter unter Pilgern sehr verbreitet waren. Es scheint ein gewisses Potenzial in der Bewegung sozialer Gruppen zu liegen. [Unser Projekt **NSK Embassy Moscow** basiert darauf.]

Zwei weitere Projekte, die ich erwähnen möchte, sind **NEW ACADEMISM** aus Sankt Petersburg und die Beteiligung von Medienkünstlern aus den USA an der Befreiungsbewegung der **ZAPATISTAS** in Chiapas. Beide Projekte hatten großen Einfluss auf die konkrete soziale Realität. Sie können beide als Echtzeitprojekte betrachtet werden, weil die Protagonisten sie als solche auffassten. Aber es scheint, als seien sie einfach zu effektiv und zu real gewesen, um als Kunst wahrgenommen zu werden. [**BORUT VOGELNIK**]



OHO

My initial inspiration in the 1960s was **DADA** and **POP ART**. This changed later to the original cultures like neolithic and celtic. The synthesis of the modern freedom to express one's individuality on one hand, and the earth-rooted traditions that knew the communion of all living beings on the other is what inspires me even today. **[MARKO POGAČNIK]**

IRWIN

The most obvious answer to this question would be **OHO** of course. This is probably shared by all members of **IRWIN**. It is simply a fact that they started to intrigue me very early in a very concrete, vivid manner, due to the fact that they are from Slovenia. Their art work was interwoven with the stories about them. Stories that, because of an underground position they have had in relation to the state art of that time, had always a little bit of secret, mystical tone. Later on was this hazy, mesmeric tone, by getting better knowledge of their work, replaced by a more sober perception. But their work still continues to convince me. There are in fact a lot of groups in art that I do highly respect that would be easily compared with **OHO** regarding the importance of their work for me. But I would like to stress the importance of their presence, not only through their work but for me through their presence in the society as well.

In various publications the important effect that the migration of European avant-garde artists had to the art in the United States is stressed. This was a unique event of this complexity that was caused by outer factors and not intentionally. In fact groups in art were usually immobile and only their members would move. They were fixed to space to such an extent that it is not unusual to use adjectives defining the location integrated in the name of the group; **ZÜRICH DADA** in difference to **BERLIN DADA** for instance. There are not many exceptions according to my knowledge. One of such is **DELTA X FORCE** with its project from late 1980s. Just the contrary was true for the middle age heresies that flourished between pilgrims for instance. It seems that there is a certain potential in displacements of social entities. [Our project **NSK EMBASSY MOSCOW** was based on this.]

The other two projects I would like to mention are **NEW ACADEMISM** from St. Petersburg and co-involvement of media artists from the USA with the **ZAPPATIST** liberation movement in Chiapas. Both projects seriously influenced the concrete social reality. Both can be regarded as real time projects especially because the protagonists did understand them as such. But it seems that they were simply too effective, too real to be perceived as art. **[BORUT VOGELNIK]**

IRWIN

Als sich die Gruppe **IRWIN** bildete, gab es verschiedene Elemente, die als Vorbilder dienten: natürlich die frühen Avantgarde-Bewegungen, verschiedene Rockgruppen, Nachkriegsavantgarden ...

Heute könnte ich kein Beispiel einer kollaborativen künstlerischen Praxis nennen, das für unsere Arbeit von Bedeutung wäre; aber da ein Beispiel gewünscht wird: Meiner Meinung nach ist das, was **ART & LANGUAGE** machen, von großem Interesse. **[ANDREJ SAVSKI]**

IRWIN

My first and one of the more important and intense experiences of group work was my work with **GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE** [**SCIPION NASICE SISTERS THEATRE**], especially work on the theatre piece *Krst pod Triglavom* [*Baptism below Triglav*] where the three of us founders and members of the Theatre worked intensively on all the developmental phases of the piece, in such a way that we erased the boundaries between the individual fields [directing, dramaturgy and scenography].

At the beginning, I was attracted to the possibility of being able to discuss the things I was interested in with people that I knew and whom I especially respected. Even though everyone would enter the project – like the director, dramatic producer or scenographer – through the work process itself, that division was no longer that strict. It is important to mention that in the group there was no hierarchical structure, save the necessary different roles that come about through creating the performance. When a shift in the direction towards hierarchization occurred in the group after many years of team work [which, in my opinion, was proportional to our then relative success in Yugoslavia] that type of work was no longer of interest to me, and I left the group.

From today's perspective, I think that the reason for that lies in the fact that theatre in itself is one hierarchical model [similar to film production], and that because of that we were not able to intersect the tenacious persistence of theatre tradition and from it the resulting division of roles.

[MIRAN MOHAR]

TUCUMÁN ARDE

My participation in the **ROSARIO AVANT-GARDE GROUP** is one of the most important and deepest experiences I had. The collective experience changed my vision of the world and my concept of art practice. Working with others is essential to me. I think creative activity is a social construction.

EL LEVANTE WORKSHOP PROJECT is a group experience tending to develop critical thinking and interchange in art production in relation to the actual context we are working in since 2003. The experience of **MUSEO DEL PUERTO** in Bahía Blanca, Argentina, especially the vision of **Sergio Raimondi**, is relevant for our work. **[GRACIELA CARNEVALE]**

URUCUM

Meiner Ansicht nach korrelieren die Aktionen der Gruppe **URUCUM** mit der Arbeit von **ARTUR BARRIO**, und selbst wenn es nicht möglich ist, sie als historisches Erbe zu präsentieren, so kann ich doch einige Parallelen mit seiner künstlerischen Einstellung gegenüber den soziopolitischen Fragen dieser Zeit feststellen. Dies ist jedoch ausschließlich meine Meinung, und ich hoffe, dass die anderen Mitglieder von **Urucum** diese Frage ebenfalls beantworten werden.

Außerdem ist es wichtig zu erwähnen, dass wir in permanentem Kontakt zu anderen brasilianischen Gruppen stehen. Dadurch werden die Grenzen zu diesen Gruppen fließend, so dass die Beteiligung an einer Gruppe die Beteiligung an einer anderen ermöglicht.

Die brasilianischen Gruppen fungieren als Solidaritätsnetz und beteiligen sich an der Arbeit anderer Gruppen; sie führen sogar projektierte Arbeiten für diese anderen Gruppen in ihren Heimatstädten durch.

Die Gruppe **URUCUM** steht in Kontakt und in solidarischer Beziehung mit **RÉS DO CHÃO**, **AGENTE DUPLA**, **CRIoulos DE CRIAÇÃO** [alle Rio de Janeiro], **GRUPO EMPREZA GO**, **GRUPO GRUPO CE**, **GRUPO DE INTERVENÇÃO AMBIENTAL GIA BA**, **CDM RS**, **LARANJAS RS**, **GRUPO PORO MG**, **ANTICINEMA SP**, **A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISI-ONADA / THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED SP**, **REJEITADOS** UND ANDEREN.

[ARTHUR LEANDRO]

TALLER POPULAR DE SERIGRAFIA

We could mention the **ATELIER POPULAIRE** of May 1968, France, as we recently learned that Argentinian **Julio Le Parc** belonged to it.

MAIL ART from Uruguay and Argentina from the 1970s and 1980s.

The **escraches** and the artist's groups involved in it.

THE TALLER DE GRÁFICA POPULAR linked to the **MEXICAN REVOLUTION**.

The **OCTOBER RUSSIAN** graphic works.

TUCUMÁN ARDE

Meine Beteiligung an der **AVANTGARDE-GRUPPE AUS ROSARIO** ist eine meiner wichtigsten und tiefgreifendsten Erfahrungen. Diese kollektive Erfahrung veränderte meine Sicht der Welt und mein Konzept der Kunstpraxis.

Mit anderen zusammenzuarbeiten ist sehr wichtig für mich. Ich halte kreative Aktivität für eine soziale Konstruktion. Das **El Levante Workshop Project** ist eine Gruppenerfahrung, bei der es darum geht, kritisches Denken und Austausch in der Kunstproduktion in Bezug auf den tatsächlichen Kontext zu entwickeln, in dem wir seit 2003 arbeiten. Die Erfahrung des **MUSEO DEL PUERTO** in Bahía Blanca, Argentinien, insbesondere die Vision von **SERGIO RAIMONDO**, ist für unsere Arbeit von Relevanz. **[GRACIELA CARNEVALE]**

URUCUM

I believe the actions of the **URUCUM GROUP** correlate with the work of **ARTUR BARRIO**, and even if it's not possible to present it as a historical heritage, I notice some similarities with his artistic attitude towards the socio-political questions of that period of time.

But, this is solely my opinion and I hope that the other members of **URUCUM** will also answer this question.

Also, it is important to mention that we are in permanent contact with other Brazilian groups and this constant contact makes the frontiers with these groups fluent, meaning participation in one group enables participation in another.

The Brazilian groups function as a solidarity net and participate in the work of other groups, they even execute projected works for these other groups in their native cities.

THE URUCUM GROUP maintains contacts and solidary relations with **RÉS DO CHÃO**, **AGENTE DUPLA**, **CRIoulos DE CRIAÇÃO** [all from Rio de Janeiro], **GRUPO EMPREZA GO**, **GRUPO GRUPO CE**, **GRUPO DE INTERVENÇÃO AMBIENTAL GIA BA**, **CDM/RS**, **LARANJAS RS**, **GRUPO PORO MG**, **ANTI-CINEMA SP**, **A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA SP**, **REJEITADOS** and others. **[ARTHUR LEANDRO]**



FREUD'S DREAMS MUSEUM

Die Frage ist, wie es in der Geschichte der westlichen Kultur dazu kam, dass Zusammenarbeit in der bildenden Kunst verglichen mit der Musik so selten ist. Warum ist die visuelle Kunst so individualistisch? In der Musik sind **JOHN CAGE** und **DAVID TUDOR**, oder **BILL LASWELL** und **TOSHINORI KONDO** [und viele andere], oder **SERGEI KURJOCHIN** und **POPULAR MECHANICS** Beispiele für eine Zusammenarbeit, die stets unerwartete Ergebnisse hervorgebracht hat. [VIKTOR MAZIN]

FREUD'S DREAMS MUSEUM

The question is how it happened in the history of western culture that collaboration in visual arts is so rare if you compare it with music? Why visual art is so individualistic? In music, **JOHN CAGE** and **DAVID TUDOR**, or **BILL LASWELL** and **TOSHINORI KONDO** [and many others], or **SERGEI KURYOKHIN** and **POPULAR MECHANICS** are the examples of collaboration always achieving unexpected results.

[VIKTOR MAZIN]

ESCAPE PROGRAM

Ich persönlich denke, dass man die Frage, welche Künstler für uns am wichtigsten waren, auf zwei verschiedene Arten betrachten kann. Vor der Gründung von **ESCAPE PROGRAM** war ich nicht von anderen Künstlern der Gegenwart oder der Vergangenheit beeinflusst. Ich betrachtete sie als meine Feinde. Sogar **LEONARDO DA VINCI**. Andererseits war ich mir als Künstler natürlich des kulturelle Erbes und der zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen bewusst. Ich glaube, das Gleiche trifft auch auf unsere Gruppe zu.

Wenn wir ein Projekt durchführen, denken wir dabei natürlich an sämtliche Kultur der Vergangenheit und der Gegenwart, aber gleichzeitig müssen wir sie vergessen, um original zu sein. [VALERY]

In letzter Zeit sind wir oft gefragt worden, ob unsere Arbeit von **ILYA KABAKOV** beeinflusst ist, da viele eine Reihe von Parallelen zu diesem bemerkenswerten Künstler sehen. Man kann in unserer Arbeit tatsächlich Parallelen zu der von **KABAKOV** finden.

Trotzdem glaube ich, dass beide, sowohl **KABAKOV** als auch wir, von einer weiteren Tradition russischer Kultur und Literatur des 19. Jahrhunderts beeinflusst sind, insbesondere der **GOGOL'SCHEN**, die ihrerseits fest in der Tradition des religiösen Bewusstseins der russischen Kultur verwurzelt ist. Meiner Meinung nach sind wir also nicht so sehr von einzelnen Künstlern beeinflusst, zumindest nicht bewusst, sondern eher vom Geist der russischen Kultur, der in einem Gefühl der Universalität gründet. [BOGDAN]

ESCAPE PROGRAM

I personally think that there are two ways of looking at this question. Before **ESCAPE PROGRAM** was formed, I wasn't influenced by other artists, past or present, I considered them my enemies. Even **LEONARDO DA VINCI**. On the other hand, as an artist, I was naturally aware of cultural heritage and contemporary artistic developments. I believe that the same applies to our group.

When we do a project we naturally keep in mind all culture, past and present. At the same time, in order to be original, we need to forget it.

[VALERY]

Lately we have often been asked if our work has been influenced by **ILYA KABAKOV** as many see a lot of similarities with this remarkable artist. One can really find similarities with **KABAKOV** in our work. However, I think that both **KABAKOV** and we are influenced by a wider tradition of the Russian culture and literature of the nineteenth century, particularly **GOGOL'S**, which is in turn firmly rooted in the tradition related to the religious consciousness of the Russian culture. I think in that respect we are not so much influenced by individual artists, at least not consciously, but we are influenced by the spirit of the Russian culture, which is based on the sense of universality.

[BOGDAN]



ODA PROJESI

[...] From the very beginning we were just practicing and our work was not so much based on theory or art history. But while acting in the art milieu [biennials or exhibitions...] we realized that we have common strategies with some art works or groups [GROUP MATERIAL, Thomas Hirschhorn surprised us for example with kind of similar projects/tactics]. Each project has its own reflection as an 'image' of 'what can be done together' in itself, as well as the whole landscape of what we did until now. So we cannot say that we have direct references but of course similar strategies on working together with people, creating meeting points. [...] We like to mention that the ODA PROJESI project and the "PROJECT" of the city are one and the same. This

idea of using spaces as flexible as possible comes from the situation of Istanbul city where all the boundaries between public and private are blurring. This is a kind of city which is transforming itself almost every day and this production of the daily life is so much seen in the streets. So we had different projects on how to develop strategies to survive in this city life and we made publications around the issue of the changing image of the city. [...]

ODA PROJESI

[...] Zu Beginn waren wir nur praktisch tätig, und unsere Arbeit gründete nicht so sehr in Theorie oder Kunstgeschichte. Als wir jedoch im Kunstmilieu [Biennalen, Ausstellungen] agierten, stellten wir fest, dass wir einige Strategien mit anderen Praktiken und Gruppen gemeinsam haben [GROUP MATERIAL, THOMAS HIRSCHHORN überraschte uns beispielsweise durch gewisse ähnliche Projekte/Taktiken]. Jedes Projekt stellt in sich eine Reflexion dar als ein

„Bild“ dessen, ‚was gemeinsam getan werden kann‘, ebenso wie die gesamte Landschaft unserer bisherigen Arbeit. Daher können wir nicht sagen, dass wir direkte Referenzen hätten, aber selbstverständlich wenden wir ähnliche Strategien der Zusammenarbeit mit Menschen an, um Orte der Begegnung zu schaffen. [...]

Wir möchten darauf hinweisen, dass das Projekt ODA PROJESI und das „PROJEKT“ der Stadt ein und dasselbe sind. Die Idee, die Räume so flexibel wie möglich zu nutzen, geht auf die Situation der Stadt Istanbul zurück, in der alle Grenzen zwischen öffentlich und privat verschwimmen. Es ist eine Stadt, die sich fast täglich verändert, und diese Produktion des täglichen Lebens wird auf der Straße sehr deutlich. In verschiedenen unserer Projekte ging es also darum, wie Strategien entwickelt werden können, um in dieser Stadt zu überleben; darüber hinaus haben wir Publikationen zum Thema des sich verändernden Bildes der Stadt herausgebracht. [...]

TEMPORARY SERVICES

Es gibt viele Beispiele kollaborativer Praxis, die uns beeinflussen. Einige sind für alle drei Mitglieder von Bedeutung, andere nur für einzelne. Hier seien nur wenige genannt:

There are multiple examples of collaborative practice that we draw from. Some of these examples are of importance to all three members; others are more individually significant. These are but a few: HaHa, Group Material, The Situationists, PAD/D, N55, RepoHistory, Rum 46, Gruppo A-12, The Guerilla Girls, Axe Street Arena, The Experimental Station, Center for Land Use Interpretation, Gran Fury, ABC No Rio, Artistical Studios, The Weather Underground, The Haymarket Martyrs, The Autonomous Zone, The Biotic Baking Brigade, The Pink Bloque, Anarchist People of Color, The Black Panthers, Up Against The Wall Motherfucker, Coalition For Positive Sexuality, ACT-UP, Queer Nation, Camp Trans, The Student Nonviolent Coordinating Committee, some labor unions, now, Voices in the Wilderness, The Ex, God Speed YOU! Black Emperor, Acid Mothers Temple, Amon Düül II, The Boredoms, High on Fire, Sonic Youth, Fanny, Parliament, Funkadelic, The JB's, Public Enemy, Wu Tang Clan, The Coup, Le Tigre, The Fugs, Video Freaks, boing-boing.net, Guerilla News Network, Indymedia, Medicin Sans Frontiers, Women on Waves, Resource Center [Chicago], Chicago Women's Health Center, WFMU, The Young Women's Empowerment Project

Kleines postfordistisches Drama • ACT-UP, AIR GALLERY, AK KRAAK, AN ARCHITEKTUR, ANYP, ART&LANGUAGE, ART WORKERS COALITION, BLACKGIRLSCOALITION BERLIN, B _ BOOKS, BOTSCHAFT E.V., BRITTA, BUCH HANDLUNG WELT, BÜRO BERT, CLIPCLUB BERLIN, CRITICAL ART ENSEMBLE, DOGFILM, ELEKTRO MUSIC DEPARTMENT, FRAUENLESBENFILMCOLLECTIF, FREIE KLASSE BERLIN, FREIES FACH, FRIESENWALL 120, GESELLSCHAFT FÜR LEGALISIERUNG GFL, GUERRILLA GIRLS, GROUP MATERIAL,

RADEK COMMUNITY

In the contemporary world, a group is a kind of utopia, because the world is divided into individualities. Each of us is forced to be an individual, separated from others. That's why each group is a utopian project. **Nobody can really tell how groups are actually formed, how they function or what they really are.** When we formed our group, we also didn't know the answers to these questions; we could only guess. That is the reason why we didn't follow the model of art groups, but rather of political groups. Also, throughout history political groups have been much more influential.

For instance, we were all influenced by the ideology of 1968 and terrorist groups of that time such as **BAADER-MEINHOF**, **RAF**. However, the notion we had about these movements was idealistic: none of us really thought that we would kill people or actually use weapons. In different ways these ideas were reflected in our work; we thought of ourselves as a kind of **RAF**. [MAXIM KARAKULOV]

RADEK COMMUNITY

In der heutigen Welt ist eine Gruppe eine Art Utopie, weil die Welt in Individualitäten geteilt ist. Jeder von uns ist gezwungen, ein Individuum zu sein, getrennt von anderen. Daher ist jede Gruppe ein utopisches Projekt. Niemand kann wirklich sagen, wie Gruppen tatsächlich gebildet werden, wie sie funktionieren oder was sie eigentlich sind. Als sich unsere Gruppe bildete, kannten wir die Antworten auf diese Fragen auch nicht; wir konnten nur mutmaßen. Deshalb folgten wir nicht dem Modell von Künstlergruppen, sondern eher dem politischer Gruppen. Zudem sind politische Gruppen in der Geschichte wesentlich einflussreicher gewesen. So waren wir beispielsweise alle von der Ideologie von 1968 und den Terroristengruppen dieser Zeit beeinflusst, **BAADER-MEINHOF**, die **RAF**. Die Vorstellung, die wir von diesen Bewegungen hatten, war jedoch idealistisch: Keiner von uns dachte wirklich daran, Menschen umzubringen oder Waffen zu gebrauchen. Ihre Ideen wurden auf verschiedene Art in unserer Arbeit reflektiert; wir sahen uns selbst als eine Art **RAF**.

[MAXIM KARAKULOV]

FlyingCity

At first, we were influenced by activities of **THE SITUATIONIST INTERNATIONAL**. As we proceeded, we found ourselves more like a group for anthropologic research or architectural design [regardless if imaginary or practical]. In other words, we realized **SI** was already history, and we needed a more expanded view to apply and revitalize its agenda. And sometimes the local situation was more important and fresh than theory or articulated analysis. In the middle of such understanding we realized the true meaning of collective labour. Labour, in the different context from modernist economy, occupies something absolute, which cannot be exchanged. So, I would say that we are approaching to the dimension of anonymous labourers.

FlyingCity

Zunächst waren wir von den Aktivitäten der **SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALE** beeinflusst. Im Laufe der Zeit sahen wir uns jedoch mehr als eine Gruppe oder ein Team, das sich mit anthropologischer Forschung und architektonischem Design befasst, ob imaginär oder praktisch. Mit anderen Worten, wir erkannten, dass die Situationistische Internationale bereits Geschichte war und dass wir eine umfassendere Sichtweise benötigten, um ihre Agenda wiederzubeleben. Manchmal war die lokale Situation, die wir vorfanden, wichtiger und aktueller als Theorien oder eloquente Analysen. In dieser Einsicht erkannten wir die wahre Bedeutung von kollektiver Arbeit. Im Gegensatz zum Kontext der modernistischen Ökonomie nimmt Arbeit einen absoluten Stellenwert ein, der nicht ausgetauscht werden kann. Daher würde ich sagen, dass wir uns der Dimension anonymer Arbeiter nähern.

KANAK ATTAK, KANAK TV, KEIN MENSCH IST ILLEGAL, KLASSE ZWEI/SCHRÖDERSTR., LES INTERMITTENTS, MINIMAL CLUB, NAME DIFFUSION, P.A.P [LES PRÉCAIRES ET ASSOCIÉS DE PARIS], PAPER TIGER TV, PARK FICTION, PRECARIAS À LA DERIVA, PTTL, RHYTHM KING AND HER FRIENDS, SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, STARSHIP, UNIVERSAL EMBASSY, THE WOMAN HOUSE, WOMEN'S ACTION COALITION, WOHLFAHRTSAUSSCHÜSSE, ZIGARETTEN RAUCHEN, ETC.



GRUPO DE ARTE CALLEJERO

Die Arbeit von **LA COMUNITARIA TV**: Ein Fernsehprogramm, das von sozialen Organisationen Arbeitsloser und anderer Nachbarn von Don Orione, Claypole, am Stadtrand von Buenos Aires entwickelt wurde; sie beteiligen sich an einem Presseprojekt mit dem Titel *Abriendo Caminos*. Das Programm wird in das Viertel übertragen und zeigt verschiedene Aspekte des politischen, künstlerischen und sozialen Lebens seiner Bewohner. **TV PIQUETERA**, **CINE INSURGENTE** und **GRUPO DE ARTE CALLEJERO** beteiligen sich an diesem Projekt.

TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA

Wir könnten das **ATÉLIER POPULAIRE** vom Mai 1968 in Frankreich erwähnen, zu dem, wie wir kürzlich erfuhren, der Argentinier **JULIO LE PARC** gehörte.

Mail Art aus Uruguay und Argentinien aus den 1970er und 1980er Jahren.

Die **ESCRACHES** und die daran beteiligten Künstlergruppen.

Die mit der mexikanischen Revolution verbundene **TALLER DE GRÁFICA POPULAR**.

Die grafischen Arbeiten der russischen **OKTOBERREVOLUTION**.

CONTRA FILÉ

We consider the present day movement that realizes the possibility of resistance against the dehumanisation of people as fundamental for the mobilisation and sustaining of the group's work. Our link with this movement is sustained as we are part of a network of groups and thinkers, based in São Paulo, who are willing to discuss and create strategies in order to bring this issue to the surface, as part of everyday life. We believe that only work in collaboration – starting from our radical needs – anchored in reality – by means of the acts that interfere in our present history, can generate the movement capable of transforming history into the direction of resistance.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO

The work of **LA COMUNITARIA TV** is a TV program developed by social organisations of unemployed and other neighbours from Don Orione, Claypole, in the outskirts of Buenos Aires, that join a press project called **ABRIENDO CAMINOS**. The program is transmitted by air to the neighbourhood, showing several aspects of political, artistic and social life of its inhabitants. **TV PIQUETERA**, **CINE INSURGENTE** and **GRUPO DE ARTE CALLEJERO** are collaborating in the experience.

ŠKART

[As in all the other cases, probably] **we didn't**

start the group because of experiences of others, but because of our own necessity to destroy selfish aura of self-satisfied art

CONTRA FILÉ

Wir betrachten die gegenwärtige Bewegung, die die Möglichkeit des Widerstands gegen die Entmenschlichung von Menschen realisiert, als grundlegend für die Mobilisierung und Nachhaltigkeit der Arbeit der Gruppe. Unsere Verbindung zu dieser Bewegung dauert an, weil wir zu einem Netzwerk aus Gruppen und Denkern in São Paulo gehören, die bereit sind, Strategien zu diskutieren und zu entwerfen, um dieses Thema als Bestandteil des täglichen Lebens an

die Oberfläche zu heben. Ausgehend von unseren radikalen Bedürfnissen – verankert in der Realität –, glauben wir, dass diese Bewegung, die die Geschichte in Richtung Widerstand zu verändern vermag, nur durch kollaborative Arbeit in Form von Handlungen, die in Echtzeit in die Geschichte eingreifen, hervorgebracht werden kann.



IRWIN

Meine erste und eine der wichtigeren und intensiveren Erfahrungen mit Gruppenarbeit war die Beteiligung am Theater der **Schwestern Scipion Nasice**, insbesondere die Arbeit an dem Stück *Krst pod Triglavom* [Die Taufe unter dem Triglav]. Wir drei Gründer und Mitglieder des Theaters arbeiteten in der Entwicklungsphase des Stückes so intensiv zusammen, dass wir die Grenzen zwischen den einzelnen Bereichen [Regie, Dramaturgie und Szenografie] aufhoben.

Zu Anfang reizte mich die Möglichkeit, mit anderen Menschen, die ich kannte und besonders schätzte, über Dinge, die mich interessierten, zu diskutieren. Auch wenn alle sich an dem Projekt beteiligten – der Regisseur, der Dramaturg oder der Bühnenbildner –, war während des Arbeitsprozesses die Trennung zwischen den einzelnen Bereichen nicht mehr so strikt. In der Gruppe gab es keine hierarchischen Strukturen, bis auf die verschiedenen Rollen, die sich aus der Inszenierung des Stückes ergaben. Als sich in der Gruppe nach vielen Jahren Teamwork jedoch Tendenzen einer Hierarchisierung abzeichneten [was meiner Meinung nach auf unseren damaligen vergleichsweise großen Erfolg in Jugoslawien zurückzuführen war], war diese Art des Arbeitens für mich nicht mehr interessant, und ich verließ die Gruppe.

Aus heutiger Sicht bin ich der Meinung, der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass Theater an sich ein hierarchisches Modell ist [ähnlich wie das Filmemachen] und wir die Hartnäckigkeit von Theatertraditionen und die damit zusammenhängende Rollenverteilung nicht durchkreuzen konnten.

[MIRAN MOHAR]

WHAT IS TO BE DONE?

Es gibt nicht nur eines, sondern viele Beispiele, weil die Geschichte der zeitgenössischen Kunst in Russland ohne Gemeinschaften und Künstlerkreise, Utopien der Freundschaft, kreative Kollektive, autodidaktische Kreise und Institutionalisierungen von Freundschaft nicht denkbar wäre. Zu den für uns wichtigsten gehören die Gruppen **AREFJEV** in Sankt Petersburg und **KOLLEKTIVE AKTIONEN** in Moskau. Aber es gibt noch viele andere, die unsere Erfahrung von künstlerischer Zusammenarbeit und künstlerischem Austausch geprägt haben. Nicht alle engagierten sich in einer kollaborativen Praxis, viele von ihnen distanzieren sich völlig und widmeten sich einzelnen oder mehreren metaphysischen Untersuchungen innerhalb der eigenen vier Wände, ausgeführt für ein intimes Publikum von Freunden. Um diese Tradition nachzuvollziehen, muss man andere Quellen heranziehen, bei denen kollektive Kreativität stärker im Vordergrund steht: die Erfahrung der russischen **LEF [LINKE FRONT DER KÜNSTE]**, der **SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALE** oder **FLUXUS**. Als Auslöser für eine Neubetrachtung der eher hermetischen russischen Erfahrung von Gemeinschaft, die zum Kontakt mit dem öffentlichen Bereich und der Welt insgesamt führte, sind vermutlich die **SITUATIONISTEN** am wichtigsten.

ŠKART

[Wie in wahrscheinlich allen anderen Fällen] gründeten wir die Gruppe nicht aufgrund der Erfahrungen anderer, sondern aus unserer eigenen Notwendigkeit heraus, die selbstsüchtige Aura selbstgenügsamer Kunst zu unterlaufen.



WHAT IS TO BE DONE?

Not one but many examples, because the history of contemporary art in Russia is unthinkable without communities and artist-circles, utopias of friendship, creative collectives, autodidactic circles, institutionalizations of friendship. Among the most important for us: **AREFJEV GROUP** in St. Petersburg, **COLLECTIVE ACTIONS** in Moscow. But there are many more that have formed our experience of artistic collaboration and exchange. Not all of them engaged in collaborative practice, many of them totally disengaged, embarking on singular or multiple metaphysical explorations from the confines of the kitchen, performed for an intimate audience of friends. To rethink this tradition, you have to look to other sources, where collective creativity is more prominent: the experience of the Russian **LEF [LEFT FRONT OF ARTISTS]** or those of the **SITUATIONIST INTERNATIONAL** or **FLUXUS**. The **SITUATIONISTS** are probably most important as a trigger for rethinking the somewhat hermetic Russian experience of community as becoming a point of contact with the public sphere and the world at large.



EINE EGALITÄRE KULTUR AUF DEM WEGE DER PARTIZIPATION FÜR ALLE, DIE BEREIT SIND, SOFORT ANZUFANGEN

Brian HOLMES

Manchmal muss man den Tatsachen ins Auge sehen, Tatsachen, die man sich nicht selbst aussucht. Ich bin das, was man einen Kunstkritiker nennt. Ich verfasse einen scheinbar endlosen Strom von Beschreibungen, Analysen und Reflexionen zu bestimmten Arten von Objekten, Bildern und Praktiken. Es gibt so viel zu sehen, zu erfahren, zu erleben. Doch manchmal scheint es, dass diese ganze hektische Aktivität nach einigen grundlegenden Fragen verlangt. Für mich geht es um die folgenden: Was ist Kunst heute? Wie vollzieht sich ihre Kritik? Und für wen kann sie von Nutzen sein?

Die Antworten, die ich geben möchte, sind recht persönlich. Sie entstammen einem speziellen Verlangen, einer speziellen Neugier. Sie sind aber auch das Erzeugnis der Geschichte mit all ihrer überwältigenden Macht. Das, was wir uns nicht aussuchen, lässt sich am leichtesten mit anderen teilen, oder wir kommen nicht umhin, es zu teilen. Die Antworten auf die grundlegenden Fragen enden also immer an einer unentscheidbaren Stelle, zwischen dem Einzelnen und dem Unvermeidlichen.

Der Frage nach der Definition der Kunst habe ich mich immer genähert, indem ich über den Rahmen nachdachte. Nicht nur verstanden als dasjenige, was sowohl physisch als auch diskursiv eine bestimmte Kategorie von Objekt definiert, sondern auch als das, was überschritten, übertroffen, umgestoßen oder überstiegen werden kann. Aber natürlich ist diese Art von Annäherung nicht unbedingt persönlich. Den Rahmen der schönen Künste zu überwinden war das Anliegen der historischen Avantgarden. Denken Sie an die **DADA**-Feldzüge und mit welcher Spontaneität und Respektlosigkeit **Hausmann** und **Van Doesburg** sie durchführten. Denken Sie an die **FUTURISTEN**, die gegenüber den schönen Künsten die Schönheit der Technik verherrlichten. Denken Sie an die surrealistische Collage, die den Schutt der Alltagserfahrung in die Kunst integrierte. Denken Sie an den **Neoplastizismus**, der Bildformen auf den architektonischen Raum ausdehnte. Denken Sie an **Duchamp**, der gleichzeitig auf das Museum als legitimierenden Kontext für Kunstobjekte wie auf den Blick des Betrachters als unabhängigen Mitschöpfer künstlerischer Erfahrung verwies. Jedes Mal steht das Überwinden des traditionellen künstlerischen Rahmens für ein größeres Verlangen, sich im Namen des Fortschritts oder der Emanzipation von den alten kulturellen Disziplinen und Werten frei zu machen. Und schließlich, nach einer langen Unterbrechung in den 1930er und 1940er Jahren, erreichten diese avantgardistischen Überschreitungen in den späten 1960ern und frühen 1970ern einen Kulminationspunkt, an dem die gängigen alten Definitionen von Malerei und Plastik durchgängig zusammenbrachen und die bildenden Künste nicht nur auf ungeheure Weise auf andere Genres oder Felder – Dichtung, Musik, Tanz, Philosophie, Soziologie, Design und andere – überliefen, sondern vor allem auf die anonyme Erfahrung des Alltagslebens in komplexen technisierten

Gesellschaften. Die avantgardistischen Bestrebungen, einst das Projekt einer Minderheit der aufgeklärten Bourgeoisie, wurden durch die subversiven Effekte des allgemeinen Bildungswesens der Nachkriegswelt auf eine sehr viel größere Anzahl von potenziellen Akteuren ausgeweitet. Nun schien es, dass das Verlangen, sich über die Kunst hinauszubewegen, endlich verwirklicht – und eine spezialisierte Klasse von Individuen, die sie hegte und pflegte, abgeschafft werden konnte.

Aus einer postavantgardistischen Perspektive hätte die Situation so aussehen sollen: Die künstlerischen Experimente der 1960er und 1970er Jahre – **FLUXUS, LETTRISMUS, SITUATIONISMUS, ARTE POVERA, MINIMALISMUS, KONZEPTUALISMUS, PERFORMANCE, BODY ART** und so weiter – hätten den Beginn einer umfassenden Neudefinition von Kunst und künstlerischem Rahmen markiert, das heißt des Ortes und der Grenzen, die den Praktiken zugeordnet sind, die mit Wahrnehmung, Empfindung, Erkennen und Ausdruck experimentieren. Das Paradigma der Tätigkeit [oder des Prozesses] hätte endgültig das Werkparadigma ersetzt. Kunst hätte dann eine Art kollektiver Workshop oder mobiles Theater werden können, das die Umwandlungen intimer und sozialer Beziehungen erforscht, die durch partizipatorische Experimente hervorgebracht werden. Oder wenigstens war dies das Versprechen, das ich persönlich bei den Arten von Kunst, die auf die späten 1960er und frühen 1970er Jahre zurückgingen, empfand.

Aber dieses Versprechen erfüllte sich nicht. Was einem als vorherrschender Umgang mit Kunst in den 1990er Jahren begegnete, war eine Aufhebung und Akademisierung der avantgardistischen Praktiken, die genau an jenem historischen Punkt in Beschlag genommen und still gestellt wurden, da sie anfangen, ihren Status als anerkannte Arbeiten massiv in den Rahmen der bildenden Kunst überlaufen zu lassen. Im Laufe der 1980er Jahre war dieser finale Punkt der Avantgarden zur Grundreferenz für eine ganze institutionelle Anlage so genannter „zeitgenössischer Kunst“ geworden, und ferner für einen expandierenden institutionellen Markt, der durch die Ausbreitung von Biennalen und anderen Megashows inzwischen einen globalen Maßstab erreicht hat. Innerhalb des neuen Rahmens werden experimentelle Praktiken nicht um des Wagnisses einer Erfahrung willen angewandt, sondern wegen der Nebenabsichten und der aufgezeichneten Spuren, die sie hinterlassen. Diese Spuren, die von einem Einzelnen signiert oder von einer Gruppe mit ihrem Markenzeichen

versehen und dann an der Stelle traditioneller Werke betrachtet werden, erfüllen das funktionelle Bedürfnis nach etwas Ausstellbarem und sorgen für eine notwendige Legitimierung von Tätigkeiten, die in Wirklichkeit in keiner Weise mehr den alten Definitionen des Kunstobjekts entsprechen.

Dieser Aufhebung und Akademisierung experimenteller Prozesse unterliegt sogar die Präsentation der klassischeren Formen [Malerei, Plastik, skulpturale Installationen, künstlerische Fotografie], indem dies die Radikalität von zeitgenössischer Kunst als einer Art Meta-Genre oder als einer spezialisierten Abteilung innerhalb der aufpolierten Kanones eines erweiterten Systems der schönen Künste gewährleistet, dessen Primärfunktion nicht mehr in der Erzeugung von kulturellem Kapital besteht, sondern darin, einen symbolischen Handel in Fluss zu halten und den Tourismus anzukurbeln. Die Wirkungsweisen dieser neuen Norm sind seit Mitte der 1990er Jahre besonders offenkundig gewesen beim Aufkommen und dem raschen Erfolg der so genannten „relationalen Kunst“, die das Paradigma künstlerischer Tätigkeit wiederbelebt und es zur Verwertung auf dem institutionellen Markt umrüstet. Als notwendiges Korrelat zu dem Gesamtprozess wird der Zeitpunkt der späten 1960er Jahre zum Objekt einer neuen Faszination – oder eigentlich einer Fetischisierung, die die Tatsache verschleiert, dass das, was gegenwärtig hervorgebracht wird, keine Experimente mit offenem Ausgang sind, die allgemeine Grenzen überschreiten und in das Alltagsleben einsickern, sondern stattdessen aufgezeichnete oder inszenierte Simulakren dieser Experimente, die von einer hochspezialisierten Kaste von Individuen für einen eindeutig definierten Markt und gemäß einem ausgearbeiteten akademischen Code unter relativ strenger institutioneller Kontrolle entwickelt werden. Der Vorteil dieses Prozesses besteht darin, dass das Publikum – normativ verstanden als Körper, die Produkte konsumieren – immer noch dazu gebracht werden kann, schweigend an den wartenden Simulakren vorbeizufilieren – etwas, das bei experimentellen Prozessen unter Einbeziehung jedes Einzelnen als Beteiligtem wohl ziemlich unmöglich wäre.

Bis zu einem gewissen Grade sind wir alle mitschuldig an dieser Faszination, dieser Fetischisierung, dieser Stillstellung des Umwandlungspotenzials. Der Beweis liegt darin, dass wir an noch einer weiteren Ausstellung experimenteller Praktiken zusammenarbeiten und auf verschiedene Weise das Unbehagen teilen, das diese Zusammenarbeit hervorbringt. Mit diesen Überlegungen spreche ich nicht nur von den Künst-

lern und Schriftstellern und Organisatoren, sondern auch von dem, was man die Öffentlichkeit nennt – denjenigen, die ich mit **Duchamp** als die Mitschöpfer der Arbeiten [oder der Simulakren] verstehe. Unbehagen ist eines der Dinge, die wir miteinander teilen, ohne sie uns auszusuchen. Es entspringt den Belastungen [den Beeinflussungen], denen jeder Einzelne in einer komplexen Gesellschaft ausgesetzt ist. Aber kann dieses Unbehagen an dem künstlerischen Rahmen, an dem, was Kunst heutzutage ist, nicht zu etwas Interessanterem, Leidenschaftlicherem, Nützlicherem werden? Gibt es nicht eine andere Möglichkeit, die Geschichte der Kunstentwicklung in den vergangenen zehn Jahren zu erzählen?

Der Bruch wurde meiner Erfahrung nach durch die Geschichte herbeigeführt. Aber auch hierbei handelt es sich um eine persönliche Angelegenheit, um die Frage, eine Außenseite oder einen Weg zu etwas Besserem zu finden. Die massiven Transportstreiks in Frankreich im Winter 1995/96 – die größten und längsten in diesem Land seit 1968 – legten den üblichen Verkehrsfluss lahm und gaben einen Raum für ein künstlerisches Experimentierfeld auf der Straße frei, wobei das Experimentieren gleichzeitig mit höchst drängenden sozialen und politischen Streitfragen verknüpft wurde [namentlich Fragen zur Inklusion in und Exklusion aus der neoliberalen Produktionsweise oder dem, was heute kulturell-informationelle Ökonomie genannt wird]. Die Straßenexperimente – das Experiment der Konfrontation mit der globalen Wirtschaftsordnung auf nationaler Ebene – konnten dann in den darauf folgenden Jahren in den experimentellen diskursiven Räumen, die via Internet weltumspannend entwickelt wurden, diskutiert und analysiert werden. Diese theoretische Diskussion, die außerhalb jedes akademischen Rahmens stattfand – und die viele verschiedene Ausdrucksformen [oder viele verschiedene Subjekt-Standpunkte] zuließ, ohne jedoch die Berücksichtigung von wissenschaftlichen Studien, künstlerischen Arbeiten und philosophischen Ideen auszuschließen –, erwies sich als extrem hilfreich bei der Bildung eines Autonomieverständnisses und eines Partizipationsvermögens für selbstorganisatorische Prozesse, die keine institutionellen Verteilerstationen mit all ihren manipulativen Budgets, ihren zwingenden Terminplänen und Zensurfiltern mehr benötigten. Rückblickend würde ich sagen, dass der parallele öffentliche Raum, der aus diesen experimentellen Nutzungen des Netzes hervorging, als so etwas wie eine Kritik der Kunst hinsichtlich ihres normativen Rahmens fungierte – aber auch als so etwas wie

eine Kritik der Technologie hinsichtlich ihrer industriellen Standardisierung [Hacking] und eine Politikkritik an Parteistrukturen und Parteidisziplin [Aktivismus]. Ich fing an, an der Erzeugung dieser drei Arten von Kritik, die sich auch weiterhin kollektiv als ein unaufhörliches Geben und Nehmen von Ideen, Affekten und Eindrücken entwickeln, teilzunehmen. Gleichzeitig begann ich sie als Formierung einer einzigen Realitätskritik jenseits der neutralisierenden und lähmenden Grenzen, die die Genres und Disziplinen voneinander trennen, zu verstehen.

Wenn postavantgardistische Kunst Individuen und Gruppen neue Begegnungsräume und Kreise für den Austausch eröffnet, um an Forschungs- oder Umwandlungsexperimenten zu Wahrnehmung, Empfindung, Erkennen und Ausdruck zu partizipieren – Experimente, die aufgrund ihres egalitären und direktdemokratischen Wesens fast unweigerlich zu Konfrontationen mit repressiven und vereinheitlichenden Kräften führen –, dann kann die Kritik dieser Art von Kunst nicht bloß die Beschreibung ihrer Praktiken, die Analyse ihrer Prinzipien oder die Feststellung ihrer relativen Erfolge oder Fehlschläge sein. Es ist ein Aspekt, ein wichtiger und interessanter, ein schöner Aspekt, würde ich sagen, der zum Vermögen der Menschen zur Selbstorganisation beiträgt, der Inspiration und Motivation teilen lässt und der dabei hilft, den Bereich des Benennbaren und Sagbaren auf partizipatorischem und innovativem Wege zu erweitern, genau wie die künstlerischen Experimente dabei helfen, die Bereiche des Wahrnehmbaren und des Ausdrückbaren zu erweitern. In der Tat ist das Experimentieren mit dem Schreiben im Geben und Nehmen eines autonomen Austauschs, vor den neuen Horizonten der Selbstorganisation, mit der Absicht, seine zwei [Kilobyte-]Brocken in einen sich ständig verändernden und antwortenden Mix zu werfen, für mich – als Intellektuellen sowieso – ein Lebensgenuss. Gleichzeitig aber hat die Kritik postavantgardistischer Kunst – womit ich Kritik im strengen Sinne meine, eine Kritik, die von dieser Art von Kunst und ihrer Tendenz zur Auflösung von disziplinären Grenzen, zur Kombination mit technologischen Innovationen und politischem Aktivismus herrührt – tatsächlich keine andere Wahl, als all die Kräfte zu erforschen, die ihre einschränkenden und begrenzenden Rahmen ausmachen. Zunächst die oben diskutierten institutionellen Strukturen, deren Funktion darin besteht, das Überlaufen, den Überschuss, die Ausbreitung experimenteller Praktiken aufzuhalten. Aber auch, in einem viel größeren Maßstab, die normativen ökonomi-

schen, technologischen und politischen Strukturen, die als so viele verschiedene Ebenen von Zwang und Kontrolle operieren, die Subjektivitäten kanalisieren, autonome Energien einfangen und das Gegenverhalten unterdrücken, das fortwährend irgendeinem mysteriösen menschlichen Streben nach Solidarität und Freiheit entspringt. Der Antrieb zum Aufzeichnen, der in den vergangenen fünf Jahren so stark geworden ist, hat vor allem mit dieser kritischen Forschungsarbeit zu tun, die darum bemüht ist, die äußerst realen materiellen [technologischen] und diskursiven [gesetzlichen, ideologischen] Rahmen, die unser Dasein zunehmend einschränken, zu lokalisieren, zu verstehen und wenn möglich zurückzudrängen. Es gibt ein grundlegendes Bedürfnis, diese Rahmenbedingungen zu verstehen und darzustellen.

Was mich verfolgt – während ich hier in einer Provinzstadt in Argentinien [ihr Name ist Rosario] sitze und an einem heißen Nachmittag, der allmählich in den Abend übergeht, diesen Text schreibe –, woran sich alles orientiert, was ich zu sagen versucht habe, ist eigentlich die globale Arbeitsteilung. Die schockierende Tatsache unseres heutigen gesellschaftlichen Daseins besteht für mich in der extremen Ignoranz, die hinsichtlich der Realitäten der globalen Arbeitsteilung [und der Arbeitslosigkeit, der Enteignung und der Umweltverschmutzung] vorherrscht. Der Kapitalismus in der jüngsten Phase seiner ungeheuren Aus-

breitung hat das Gefüge der menschlichen Beziehungen, der Hierarchien und Abhängigkeiten komplett umgewandelt und macht Ausbeutung, Armut und Hunger unsichtbar, während die Herrschaftsvertreter zerstreut, vervielfacht, depersonalisiert und effektiver und kälter gemacht werden [nämlich wann immer die repressiven Operationen, die sie auszuführen aufgefordert sind, nicht automatisiert und in einen maschinellen Code umgeschrieben werden können]. Unterdessen dehnt sich, wie hier in Rosario, die innerstädtische Überfluss-Zone immer weiter aus, und es

hat den Anschein, dass die unzähligen Eiscafés, deren Ausbreitung durch den Reichtum an genetisch veränderten, ausschließlich für den Export angebauten Sojabohnen gesichert ist, dazu da sind, die Tatsache zu verschleiern, dass heute mindestens vierzig Prozent der Bevölkerung unter der Armutsgrenze leben [legt man weniger als einen Dollar pro Tag für eine vierköpfige Familie zugrunde] und dass rund fünfzehn Prozent der Menschen des Landes mittellos sind [nicht genug zu essen haben]. Man kann diese offiziellen Statistiken in den Zeitungen lesen, und ihre Dringlichkeit kann man mit den äußerst klugen, hochgebildeten Menschen der einst [und wahrscheinlich immer noch] am höchsten entwickelten Mittelklasse Lateinamerikas diskutieren. Was man nicht tun kann, ist, über die Lebensbedingungen und die Lebensqualität in Argentinien auf irgendeine vernünftige und sinnvolle Weise mit den gebildeten Mittelklassevertretern anderer Gesellschaften zu diskutieren, trotz der Tatsache, dass sich sogar in den reichsten Ländern die öffentlichen Bildungs- und Gesundheitssysteme verschlechtern, das Niveau von Armut und Ungleichheit steigt und die wesentlichen Abläufe, die die Grundlagen der menschlichen Existenz herstellen, sich hinter einen kulturell-informationellen Schleier zurückziehen, ausgeführt entweder von Maschinen, deren Funktion und Potenzial wir nicht verstehen, oder von Menschen, die unter fremder Kontrolle in weit entfernten Ländern arbeiten, oder von Immigranten aus der

Nachbarschaft, deren Sprache wir nicht sprechen und deren Lebensgründe für uns im Dunkeln bleiben. Das hochflexible, sich ständig verändernde Spiel von Inklusion und Exklusion hat sich auf einen Weltmaßstab erweitert, der uns alle in äußerst asymmetrische Verhältnisse verstrickt, die wir uns nicht selbst aussuchen. Und genau diese Verhältnisse sind es, die zu verstehen uns gelingen könnte, wenn wir versuchen, über die uns auferlegte Ignoranz hinauszukommen.

Aber vielleicht ist genau hier zu fragen, für wen dieser ganze Wortschwall potenziell von Nutzen ist? Wer kann

**Was man nicht tun kann, ist, über
die Lebensbedingungen und die
Lebensqualität in Argentinien
auf irgendeine vernünftige und
sinnvolle Weise mit den gebildeten
Mittelklassevertretern anderer
Gesellschaften zu diskutieren, trotz
der Tatsache, dass sich sogar in den
reichsten Ländern die öffentlichen
Bildungs- und Gesundheitssysteme
verschlechtern und das Niveau
von Armut und Ungleichheit steigt**

„wir“ sagen, oder sich zumindest unwohl fühlen bei dem Gebrauch von „wir“ in dem Diskurs, den ich hier eröffne? Die Antwort, die ich gerne zur Diskussion stellen würde, ist die, dass wir – the producers of the show –, sowohl in den institutionellen als auch in den alternativen Kreisen der so genannten zeitgenössischen Kunst, nichts mehr oder weniger sind als die immer brüchiger werdende Mittelklasse, das so genannte „planetarische Kleinbürgertum“ [wie **Giorgio Agamben** verächtlich sagt], die Leute, die mitten im Niedergang und Verschwinden des fordistischen Systems aufwuchsen, die dessen Bildungssystem durchliefen und dann fortzuführen, irgendeine Richtung autonomen Denkens und Empfindens zu verfolgen, dabei an den Fäden der neuen Umgebung von Kultur und Informationsarbeit hängend, die zur allgemeinen Münze der täglichen Existenz geworden ist – ob in Rosario, wo sie heute unmöglich und nicht aufrechtzuerhalten scheint, oder in Zagreb, wo sie immer noch über die Stadtgrenzen hinausgehen könnte, oder in Kassel, wo sie zweifellos wie ein Schicksal erscheint. Diese neue Umgebung, wie peinlich dumm sie auch manchmal sein kann, ist unsere existenzielle und kulturelle Voraussetzung, und sie ist gewaltig, global. Die ererbte Geringschätzung, die die Wörter „Mittelklasse“ und „Kleinbürgertum“ umgibt, kann man getrost aus dem Fenster werfen, selbst wenn diese Bezeichnungen nicht besonders interessant oder bewahrenswert sind. Worauf es bei der Möglichkeit des „wir“-Sagens [oder zumindest der Vorstellung davon] ankommt, ist die Erkenntnis, dass gegenwärtig Menschen der verschiedensten Herkünfte und Klassen an dem zunehmend entmutigenden Projekt der Erhaltung und Umwandlung der egalitären Ideale und Strukturen zusammenarbeiten können, denen wir unsere Existenz, unsere ästhetische Experimentierfreude oder unser Vermögen zur philosophischen Forschung, unser Verstehen und unser Vergnügen, unsere Fähigkeit, mit Konzepten zu spielen und uns in einer komplexen Umgebung zu bewegen, zu verdanken haben. Das allmähliche Abrutschen und Zerfallen der nach unten offenen Mittelklassen ist genau das, was die Notwendigkeit neuer Solidaritäten mit anderen Klassen und kulturellen Horizonten eröffnet: eine Gelegenheit, die es wert ist, ergriffen zu werden.

Eine faszinierende Unterhaltung mit einem älteren Kollegen namens **Juan Carlos Marín** [dessen Bücher man auf Spanisch auf dem weltweiten Marktplatz finden kann] vermittelte mir eine, wie mir scheint, wichtige Einsicht: dass es sich bei der Erforschung der globalen Arbeitsteilung, und

damit der Verschiedenheit der globalen Klassenzusammensetzung, um genau das handelt, was in den entwickelten und den sich entwickelnden Gesellschaften seit den „Unruhen“ der 1960er und 1970er Jahre [zugunsten von Regierbarkeitsstudien] unterdrückt worden ist. Es ist erwähnenswert, dass diese Unterdrückung bis zur Ermordung gehen konnte – und es in vielen Fällen auch tat. Die Möglichkeit für Künstler, auf gründliche und ernsthafte Weise mit Sozialwissenschaftlern zusammenzuarbeiten, ist damit beschnitten worden; und mit dem Rückgang dieser Möglichkeit jede Chance, das globale Labyrinth zu verstehen. Aber wie wir alle sehen können, hat genau diese Art von Zusammenarbeit in den vergangenen Jahren eine Erneuerung erlebt, innerhalb der und über die dreifache Form der Kritik hinaus, die ich oben erwähnte. Hier haben wir etwas, das es wirklich wert ist, verteidigt zu werden: gegen die Attacken derer, die zu reineren [und einfacher zu kontrollierenden] Formen des künstlerischen Forschens und des künstlerischen Ausdrucks zurückkehren wollen. Das Unbehagen über das Museum erscheint eher untergeordnet angesichts dieser neuen Entwicklung, selbst wenn man nie vergessen sollte, dass nur die Existenz autonomer Kreise einen kritischen Umgang mit den Kunstinstitutionen ermöglicht [da nur diese autonomen Kreise einem die Kraft geben, nein zu sagen, wenn die Forderungen der Händler oder der Bürokraten inakzeptabel werden].

Mit alledem will ich aber nicht sagen, dass die Kunstpraxis nur eine Ersatzsoziologie, eine Möglichkeit, Statistiken herauszuputzen, sei. Was heute am rätselhaftesten an der Weltsituation ist, sind die kulturellen Unterschiede, die voneinander abweichenden Motivationen, die vielfältigen Gründe, Unterordnung vorzuziehen oder im Gegenteil auf unmittelbare oder komplexe Weise gegen ein absurdes und gefährliches System zu revoltieren. Was wir in den selbstorganisierten Kunstpraktiken erkennen, sind unheimlich verschiedene und zunehmend präzise, zunehmend aktivistische Formen der Erforschung dieser Vielfalt. Das Unvermeidliche und Intim-Persönliche, die globale Arbeitsteilung und die globale Verschiedenheit des Verlangens – ich mag Kunstkritiker sein, aber dies scheint es mir wert, erforscht zu werden.

Wenn wir uns das nächste Mal treffen, in welchem Raum oder Medium auch immer, erzählen Sie mir doch bitte von Ihren Vorstellungen.

AN EGALITARIAN CULTURE, THROUGH PARTICIPATORY MEANS, FOR ALL THOSE WILLING TO START RIGHT NOW

Brian HOLMES

Sometimes you have to face the facts, the ones you do not choose. I am what is called an art critic. I produce an apparently endless stream of descriptions, analyses and reflections on certain kinds of objects, images and practices. There is so much to be seen, to be known, to be experienced. But sometimes it seems that all this frenetic activity begs the basic questions. For me, they are these: What is art today? How is its critique carried out? And for whom can it be useful?

The answers I aim to give here are quite personal. They stem from a specific desire, a specific curiosity. But they are also the product of a history, with all its overwhelming force. What we do not choose is what we can most easily share, or what we can't avoid sharing. So the answers to the basic questions always end up in some undecidable place, between the singular and the inevitable.

I have always approached the question of art's definition by way of a reflection on the frame. Not only as that which both physically and discursively defines a particular category of object, but also as that which can be transgressed, surpassed, subverted, exceeded. But of course, this kind of approach is not exactly personal. Overcoming the *beaux-arts* frame was the ambition of the historical vanguards. Think of the **DADA** tours, performed with such spontaneity and irreverence by **Hausmann** and **Van Doesburg**. Think of the **FUTURISTS**, exalting the beauty of technology against

the *beaux-arts* tradition. Think of **SURREALIST** collage, integrating the detritus of everyday experience into art. Think of **NEOPLASTICISM**, extending pictorial forms into architectural space. Think of **Duchamp**, pointing simultaneously to the museum as the legitimating context of art objects, and to the beholder's gaze as the free co-creator of artistic experience. Each time, the overcoming of the traditional artistic frame stands for a larger desire to throw off the old cultural disciplines and values, in the name of progress or emancipation. And these vanguard transgressions, after a long interruption in the 1930s and 1940s, finally reached a point of culmination in the late 1960s and early 1970s, with a general collapse of the old generic definitions of painting and sculpture and a tremendous overflow of the visual arts, not only into other genres or fields – poetry, music, dance, philosophy, sociology, design, etc. – but above all, into the anonymous experience of everyday life in the complex technological societies. The vanguard ambition, once a minority project of the enlightened bourgeoisie, was extended to a vastly larger number of potential actors through the subversive effects of mass education in the postwar world. Now, it seemed, the desire to move beyond art could finally be realized – suppressing the specialized class of individuals who had conceived and nurtured it.

From a post-vanguard perspective, the artistic experiments of the 1960s and 1970s – **FLUXUS**, **LETRISM**,

SITUATIONISM, ARTE POVERA, MINIMALISM, CONCEPTUALISM, PERFORMANCE, BODY ART, etc. – should have marked the beginning of a sweeping redefinition of art and of the artistic frame, that is to say, of the place and limits attributed to the practices that experiment with perception, sensation, cognition and expression. The paradigm of the work should have been definitively replaced by the paradigm of activity [or process]. Art could then have become a kind of collective workshop or mobile theater for exploring the transformations of intimate and social relations that are produced by participatory experiments. Or at least, this was the promise that I personally sensed in the kinds of art that referred to the late 1960s and early 1970s.

But this promise was not fulfilled. What one encountered in the mainstream treatment of art in the 1990s was a suspension and academicization of the vanguard practices, which had been seized and frozen at exactly the historical moment when they began massively to overflow their status as authorized works within the *beaux-arts* frame. In the course of the 1980s this final moment of the vanguards had become the foundational reference for an entire institutional construction of so-called “contemporary art”, and also for an expanding institutional market which, through the proliferation of biennials and other megashows, has now attained a global scale. Within the new frame experimental practices are carried out, not for the risk of an experience, but for the accessory objects and recorded traces that they leave behind. These traces, signed by an individual or logotyped by a group, are then contemplated in the place of traditional works, fulfilling the functional need to have something to exhibit, and supplying a necessary legitimacy for activities that in reality no longer conform in any way to the old definitions of the art object.

This suspension and academicization of experimental processes underlies the presentation of even the more classical forms [painting, sculpture, sculptural installations, pictorial photography], because it is what guarantees the radicality of contemporary art as a kind of meta-genre, or as a specialized division within the revamped canons of an expanded *beaux-arts* system, whose principle function is no longer the generation of cultural capital, but the fluidification of symbolic commerce and the stimulation of tourism. The operations of this new norm have been particularly apparent since the mid-1990s, with the emergence and rapid success of so-called “relational art”, which revives the paradigm of

artistic activity and retools it for exploitation within the institutional market. As a necessary correlate to the whole process, the moment of the late 1960s becomes the object of a renewed fascination, or indeed, a fetishization, covering up the fact that what is now produced are not open-ended experiments that overstep generic boundaries and infiltrate everyday life, but instead, recorded or staged simulacra of such experiments, developed by a highly specialized caste of individuals for a clearly defined market, according to an elaborate academic code under relatively strict institutional control. The advantage of this process is that publics, normatively conceived as bodies consuming products, can still be made to file silently past the waiting simulacra – something that would be quite impossible with experimental processes involving everyone as a participant.

We are all to a certain extent complicit in this fascination, this fetishization, this freeze of the transformative potential. The proof is that we are collaborating on yet another exhibition of experimental practices, and sharing, in various ways, the anxiety that this collaboration produces. With these reflections, I do not only speak of the artists and writers and organizers, but also of what is called the public – those whom I understand, with **Duchamp**, as the co-creators of the works [or the simulacra]. Anxiety is one of the things that we share without choosing. It stems from the pressures [the manipulations] to which everyone in a complex society is subject. But can this anxiety about the artistic frame, about what art is today, not become something more interesting, more passionate, more useful? Is there not another way of telling the story of art's development over the last ten years?

The rupture, in my experience, was brought by history. But this was also a personal thing, a matter of finding an outside, or a way into something better. The massive transport strikes in France in the winter of 1995–96 – the largest and longest in the country since 1968 – shut down the routine flow of traffic and reopened a space for artistic experimentation in the streets, while at the same time linking that experimentation to the most pressing social and political issues [notably the issues of inclusion to and exclusion from the neoliberal mode of production, or what is now called the cultural-informational economy]. The experiences of the street – the experience of confrontation, on a national scale, with the global economic order – could then be discussed and analyzed over the following years, within the

experimental discursive spaces that were being developed on a world scale via the internet. And this theoretical discussion, which took place outside of any academic frame – admitting many different kinds of expression [or many different subject-positions], but not excluding references to scientific studies, artistic works, philosophical ideas – proved to be extremely useful in building a sense of autonomy and a capacity for participation in self-organizing processes, which would no longer need the institutional relays, with all their manipulative budgets, their coercive calendars, their censoring filters. Looking backwards, I would say that the parallel public space that emerged from these experimental uses of the net acted as something like art's critique of its normative frame – but also as something like technology's critique of its industrial standardization [hacking], and politics' critique of party structures and disciplines [activism]. I began to participate in the production of these three critiques, which continue to evolve collectively, as a ceaseless give-and-take of ideas, affects and sensations. And at the same time, I began to understand them as forming a single critique of reality, beyond the neutralizing and paralyzing boundaries that separate the genres and the disciplines.

If post-vanguard art opens up new spaces of encounter and circuits of exchange for individuals and groups to participate in exploratory or transformative experiments with perception, sensation, cognition and expression – experiments which, by their egalitarian and direct-democratic nature, lead almost inevitably to confrontations with repressive and normalizing forces – then the critique of this kind of art cannot only be the description of its practices, the analysis of its principles, the assessment of its relative successes or failures. That's one aspect, an important and interesting one, a beautiful one I would say, which contributes to people's capacity for self-organization, which shares inspiration and motivation, and which helps to expand the realm of the namable and sayable in a participatory and innovative way, just as the artistic experiments help to expand the realms of the sensible and the expressible. In fact, the experimentation of writing in the give-and-take of autonomous exchange, under the new horizons of self-organization, with the aim of throwing in one's two [kilo]bits into an ever-changing and ever-responding mix, is really the pleasure of my life, as an intellectual anyway. But at the same time, the critique of post-vanguard art – by which I mean critique in the strong sense, a critique that emanates from

this kind of art, and from its tendency to dissolve disciplinary boundaries, to meld with technological innovation and political activism – has really no choice but to investigate all the forces which constitute its restraining and limiting frames. First, the institutional structures discussed above, whose function is to halt the overflow, the excess, the proliferation of experimental practices. But also, on a far broader scale, the normative economic, technological and political structures, which operate on as so many different levels of coercion and control, channeling subjectivities, capturing autonomous energies, repressing the counter-behaviors that continually spring from some mysterious human aspiration to solidarity and freedom. The mapping impulse that has become so compelling over the past five years has everything to do with this critical research, which attempts to locate, understand, and if possible, push back the very real material [technological] and discursive [legal, ideological] frames that increasingly do fence in our existence. There is a vital need to understand and to represent those frames.

Sitting here in a provincial city in Argentina [Rosario is the name], writing this text on a hot afternoon that melts gradually into evening, what obsesses me, what orients everything I have been trying to say, is actually the global division of labor. For me, this is the shocking fact of social existence today: the extreme ignorance that prevails concerning the realities of the global division of labor [and of unemployment, and of expropriation and pollution]. Capitalism in its most recent phase of tremendous expansion has totally transformed the map of human relations, of hierarchies, of subordinations, rendering exploitation, poverty and hunger invisible, even while the agents of domination are dispersed, multiplied, depersonalized, made more effective and cold [that is, whenever the repressive operations they are called on to perform cannot be automated and written into the code of machines]. Meanwhile, as here in Rosario, the zone of center-city opulence continues to expand and the innumerable ice-cream parlors, whose proliferation is underwritten by the wealth of genetically modified soybeans grown exclusively for export, are apparently there to cover up the fact that at least 40% of the population now lives under the poverty line [calculated at less than \$ 1 a day for a family of four] and some 15% of the country is indigent [without enough to eat]. You can read these official statistics in the daily paper, and you can discuss their urgency with the extremely intelligent, well-educated people

of what was once [and probably still is] Latin America's most highly developed middle class. What you cannot do is discuss the conditions and qualities of life in Argentina in any reasonably meaningful way with the educated, middle-class people of other societies, despite the fact that even in the richest countries, the public education and health systems are deteriorating, the levels of poverty and inequality are rising, and the basic operations that produce the fundamentals of human existence are withdrawing behind a cultural-informational veil, to be performed either by machines whose functions and potentials we do not understand, or by people working under foreign control in far-off countries, or by immigrants living next door, whose language we do not speak and whose reasons for living remain obscure to us. The highly flexible, constantly changing game of inclusion/exclusion has expanded to a world scale, involving all of us in highly unequal relations that we do not choose. And these relations are exactly what we could come to understand, in an attempt to go beyond the ignorance that is imposed upon us.

But maybe the question to ask right now is, for whom is all this verbiage potentially useful? Who can say "we", or at least feel uncomfortable with the use of the "we" in the discourse I am now producing? The answer I would like to throw out for discussion is that in both the institutional and alternative circuits of so-called contemporary art, we – the producers of the show – are nothing more or less than the increasingly fragile middle classes, the so-called "planetary petty bourgeoisie" [as **Giorgio Agamben** says with disdain], the people who grew up amidst the decline and disappearance of the Fordist industrial system, who went through its public educational systems and then went on to pursue some line of autonomous thought and sensibility while hanging on the threads of the new environment of cultural and informational labor that has become the common

coin of daily existence – whether in Rosario where it now looks impossible and unsustainable, or in Zagreb where it still might expand beyond the city limits, or in Kassel where it undoubtedly appears like a destiny. This new environment, however painfully stupid it can sometimes be, is our existential and cultural condition, and it is massive, global. The inherited contempt that surrounds the words "middle class" and "petty bourgeois" is something to throw out the window, even if those designations are not particularly interesting or worth keeping either. What depends on the possibility of saying "we" [or at least of imagining it] is the realization that people of all different kinds of origins and class levels can now collaborate on the increasingly daunting project of preserving and transforming the egalitarian ideals and structures to which we owe our very existence, our aesthetic experimentalism or capacity for philosophical inquiry, our understanding and our pleasure, our ability to juggle concepts and to move through a complex environment. The gradual slide and decay of the downwardly mobile middle classes is precisely what opens up the necessity for new solidarities with other classes and cultural horizons: an opportunity worth seizing.

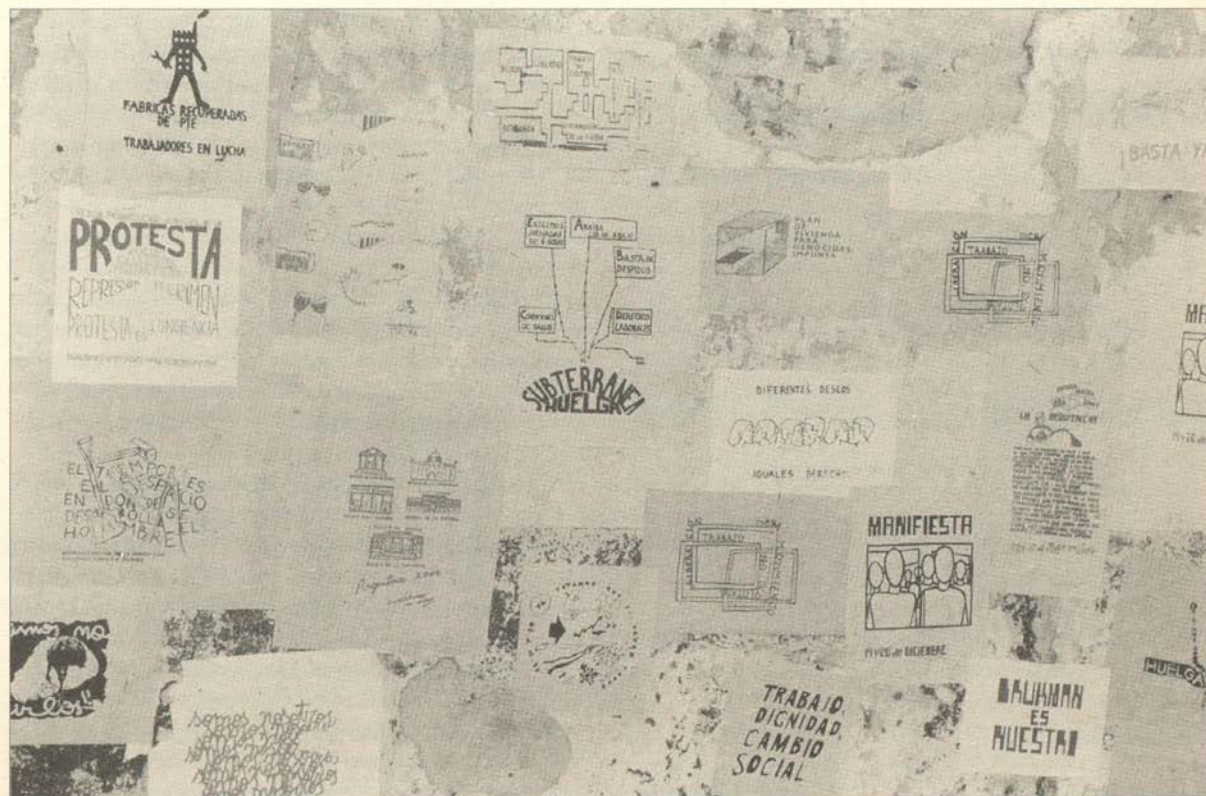
A fascinating conversation with an older fellow named **Juan Carlos Marín** [whose books you may be able to find, in Spanish, on the planetary marketplace] provided me with what seems like a vital insight: that research into the global division of labor, and therefore into the diversity of the global class composition, is precisely what has been suppressed in the developed and developing societies, since the 'troubles' of the 1960s and 1970s [in favor of studies on governability]. It is worth mentioning that this suppression could, and in many cases did, go all the way to the point of assassination. The possibility for artists to collaborate with social scientists in a deep and serious way has thereby been cut back; and with the decline of that possibility,

Capitalism in its most recent phase of tremendous expansion has totally transformed the map of human relations, of hierarchies, of subordinations, rendering exploitation, poverty and hunger invisible, even while the agents of domination are dispersed, multiplied, depersonalized, made more effective and cold

any chance of understanding the global labyrinth would disappear. But as we all can see, precisely that kind of collaboration has been undergoing a renewal in the last few years, within and beyond the triple form of critique that I mentioned above. Here is something really worth defending, against the attacks from those who want to get back to more pure [and more easily controllable] forms of artistic inquiry and expression. The anxiety about the museum appears rather minor in the face of this new development, even if one should never forget that only the existence of autonomous circuits makes any critical use of the art institutions possible [because only those autonomous circuits give you the strength to say no when the demands of the merchants or the bureaucrats become unacceptable].

But with all this, I don't mean to say that art practice is just a substitute sociology, a way of dressing up statistics. What is most enigmatic about the world situation today are the cultural differences, the diverging motivations, the multiple reasons for preferring subordination or, on the contrary, for revolting in immediate or complex ways against an absurd and dangerous system. What we are seeing in the self-organized art practices are vastly different and increasingly precise, increasingly activist forms of research into this multiplicity. The inevitable and the intimately personal, the global division of labor and the global divergence of desire—I might be an art critic, but that's what matters to me.

Next time we meet, in whatever space or medium, please tell me your idea.



**Denn wenn der Geist, während
er nicht existierende Dinge
als ihm gegenwärtig vorstellt,
zugleich wüßte, daß jene Dinge
tatsächlich nicht existieren,
so würde er sicherlich dieses
Vorstellungsvermögen einem Vorzug
seiner Natur, nicht einem Fehler
derselben zuschreiben, zumal wenn
diese Fähigkeit des Sichvorstellens
von seiner Natur allein abhinge, d. h.
[...] wenn diese Vorstellungsfähigkeit
des Geistes frei wäre.⁰¹**

Spinoza, Die Ethik

Kollektivität, bescheidene Vorhaben und unvernünftiger Optimismus

Charles ESCHE

Ich möchte mir ein Leben ohne strukturelle, instrumentale und politische Angst vorstellen. Ich möchte mir ein System kultureller und gesellschaftlicher Werte ausmalen, die sich von denen unterscheiden, die mich umgeben – ein System, das kollektiven menschlichen Anliegen den Vorrang vor persönlichem und nationalem Wohlergehen gewährt. Ich möchte, dass sich die Politik auf die Seite der Freiheit und nicht auf die der Reglementierung schlägt, und ich möchte, dass andere sich dem Vorhaben anschließen, Wege zu finden, diese Veränderungen möglich zu machen – schließlich bietet eine Vielzahl von Menschen immer noch mehr mögliche Ansätze als nur eine Person allein. Aber in ebendiesem Moment konstruktiver Begehrlichkeit muss ich zugeben, dass mein Wunsch nach Veränderung plötzlich gegen eine Wand der Undurchführbarkeit prallt. Demokratische Politik, so wie sie momentan betrieben wird, hat weniger als nichts zu bieten. Revolution[ismus] hat sich auf tragische Weise als unzulänglich erwiesen. Liberalismus ist nur ein anderer Name für Fatalismus und Kompromissbereitschaft.

Bevor ich also plane [bevor wir planen?], wie Widerstand zu leisten ist..., bevor wir abwägen, wie wir am besten zu handeln beginnen..., müssen wir uns meiner Meinung nach damit beschäftigen, wie wir dies gedanklich angehen sollten. Was passiert, wenn wir uns die Frage [oder ist es eine Feststellung?] „Was tun?“, die Lenin aufgeworfen hat, mit der gleichen inneren Einstellung wie er damals, allerdings unter heutigen Gesichtspunkten stellen? Offensichtlich hat sich viel verändert. Wir können genau die Dinge, auf denen Lenins Schlussfolgerung basierte [Gewerkschaften, Klassensolidarität und politische Machbarkeit], nicht mehr als selbstverständlich voraussetzen. Das Problem besteht darin, dass es keine *politische* Macht bzw. Struktur mehr gibt, von der man sich vorstellen könnte, dass sie eine kohärente Alternative darstellen könnte – unabhängig davon, wie sehr man sie sich herbeiwünscht. Zumindest kann ich nicht einmal fern am Horizont eine einzige brauchbare erkennen.

Die großen revolutionären linken Grundsatzprogramme, die das letzte Jahrhundert geprägt haben, waren letztlich ausnahmslos Misserfolge. Sie haben es einfach nicht geschafft, neue gesellschaftliche, kulturelle und imaginative Möglichkeiten zu entwickeln und dafür auf repressive Schutzmaßnahmen zu verzichten. Schließlich blieb ihnen – ob tragischerweise oder nicht, darüber lässt

01 | Benedictus de Spinoza, *Ethica/ Die Ethik*, Stuttgart 1977, S. 167 [Pars II, Lehrsatz 17].

sich streiten – nichts anderes übrig als zu kollabieren. Allerdings konnte der Kapitalismus seinen darauf folgenden Sieg vielfach kampfflos erzielen, und die Errungenschaften des Wildost-Kapitalismus kann man allerhöchstens als Teilerfolge bezeichnen. In der Politik hingegen weisen die Fürsprecher des Kapitalismus dieses Argument zurück, indem sie einfach behaupten, dass jeder neue Versuch in Richtung gesellschaftlicher Gleichheit und Emanzipation, der mit Hilfe von kollektiven Aktionen unternommen wird, nur das Produkt einer verquerten Einbildungskraft und unweigerlich ein Schritt auf dem Weg zu jenem Gulag und jenem Geheimstaat sei, den die großen Utopien letztlich errichtet hätten. Ihr Rezept für eine mögliche Zukunft basiert allein auf persönlicher ökonomischer Zufriedenheit und privater Sicherheit. Die Gesellschaft, die Kultur und die Gemeinschaft müssen zusehen, wie sie unter marktwirtschaftlichen Kontrollstrukturen allein zurechtkommen – außer in den Bereichen, in denen die offenkundige Unzulänglichkeit einer rein kommerziellen Lösung immer eindeutiger werdende Aufrufe nach sich zieht, an die persönliche Erlösung durch Gott zu glauben. Auf diese Weise wird das Ende politischen Engagements wirkungsvoll besiegelt, indem kollektives Handeln gänzlich abgelehnt und ins Lächerliche gezogen wird.

Allerdings lässt eine solche Aussicht ganz offensichtlich viele menschliche Erfahrungen und Wünsche außer Acht. Ein wesentlicher Teil unserer Bedürfnisse wird allein durch das Zusammensein und die Solidarität mit anderen befriedigt. Wir lernen uns selbst und unsere sich verändernden Identitäten mit Hilfe von gemeinsamen kulturellen Erfahrungen kennen. Der ‚Gemeinsinn‘ einer Gesellschaft ist nicht fest vorgegeben, sondern Veränderungen durch fantasievolle Provokationen im ‚Gemeinwesen‘ unterworfen. Genau dort und genau so kann die Kunst auf unnachahmliche Art und Weise die Welt verändern. In diesem Sinne verstehe ich Spinozas Lehrsatz am Anfang dieses Textes, nämlich seine Anregung, sich nicht existierende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, als eine Art bewusster Selbsttäuschung, die es der Kunst schon immer ermöglicht hat, sowohl für die Kunstschaffenden als auch für das Publikum von Nutzen zu sein. Angesichts unserer politischen Verzweiflung stellt sich die Frage: Können wir die ungezügelte Fantasie nutzen, um die Wünsche zu artikulieren, die im gegenwärtigen kapitalistischen Kontext kein Gehör finden? Ich glaube natürlich, dass wir das können. Um dies zu erreichen, müssen wir nach neuen gesellschaftlichen und kulturellen Verhaltensmodellen Ausschau halten, be-

sonders wenn es um den öffentlichen Raum geht, von dem die Kunst und ihre Institutionen wahrscheinlich einige der wenigen noch überlebenden Bestandteile sind.

„Das, was ich als ‚Agonismus‘ bezeichne, [...] ist eine andere Art der Manifestation von Antagonismus, weil es eine Beziehung impliziert, die nicht zwischen Feinden besteht, sondern zwischen ‚Gegnern‘. Hierbei definiere ich Gegner paradox als ‚freundschaftlich verbundene Feinde‘, d. h. als Personen, die zwar Freunde sind, weil sie einen gemeinsamen symbolischen Raum teilen, die gleichzeitig aber auch Feinde sind, weil sie diesen gemeinsamen symbolischen Raum auf unterschiedliche Art und Weise organisieren wollen.“⁰²

CHANTAL MOUFFE, THE DEMOCRATIC PARADOX

Wir können uns nun dafür entscheiden, uns im Sinne **Spinozas** vorzustellen, dass die Kunst diesen Ort des Agonismus darstellen könnte, eben weil sie sich mit symbolhafter Sprache beschäftigt und angesichts des weltweiten Unilateralismus der Supermächte Modelle und etwas, das ich als „bescheidene Vorhaben“ bezeichnen möchte, für das Zustandekommen einer solchen freundschaftlichen Feindschaft zur Verfügung stellen kann. „Bescheidene Vorhaben“ artikulieren sich selbst genau in seinem Sinne des ‚Was sein könnte‘ statt ‚Was ist‘. Sie sind letztlich Spekulationen, da sie sich die Dinge anders ausmalen, als sie im Augenblick sind. Allerdings sind solche spekulativen Aktionen äußerst konkret und aktuell. Sie vermeiden das eindeutig Fantastische ebenso wie die hermetische Reinheit des privaten Symbolismus, um sich mit den real existierenden Bedingungen zu beschäftigen und sich dem zuzuwenden, was möglicherweise nötig ist, um diese zu verändern. Bescheidene Vorhaben befassen sich grundsätzlich, wenn auch entsprechend den unterschiedlichen künstlerischen Verfahrensweisen auf verschiedene Art und Weise, mit dem Problem äußerer Notwendigkeiten im Verhältnis zur freien Entfaltung der Vorstellungskraft als einer Grundvoraussetzung für die Herstellung von Werken. Sie schließen Kritik nicht aus, sondern betrachten sie als ein *Apriori*, aus dem zukünftige Ideen entstehen müssen.

02 | Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, London 2000, S. 13.

Außerdem wird die Vorstellung von Neuproduktion und schöpferischer Kreativität häufig in Frage gestellt. Bescheidene

Vorhaben berücksichtigen in der Regel schon existierende Objekte, Bedingungen und Situationen und manipulieren die einzelnen Elemente, indem sie diese in neue, ambitioniertere oder sinnvollere Konfigurationen transformieren. Dieses Merkmal, das Augenmerk auf konkrete Sachzwänge zu richten, ist genau das, was derartige Aktionen gemäß unserem limitierenden Ausdruck zu „bescheidenen“ macht, und nicht so sehr die Bedeutung des involvierten Themas oder das Nichtvorhandensein eines ausgeprägten Verlangens nach Veränderung. Indem sie so verfahren, nutzen diese bescheidenen Vorhaben die Möglichkeiten der freien, transformativen und einzigartigen Imagination, die die Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert für sich bewahrt hat.

Die gegenwärtige große Anzahl an Projekten, bei denen Künstler zusammenarbeiten, ist zum Teil auf diese Motivation zurückzuführen. Sich bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge etwas vorzunehmen bedeutet immer auch, sich dem Vorwurf der Naivität oder noch Schlimmerem auszusetzen. Kollektives Arbeiten verleiht jene Stärke, mit der diese Widerstände überwunden werden können, und bietet Möglichkeiten, umfassende Ansätze zur Erforschung und Analyse existierender Umstände zu entwickeln, um das Werk sowohl auf äußere Notwendigkeiten als auch auf Imagination zu gründen. Wenn man es nüchterner betrachtet, so könnte die Zunahme an kollektiver Kunst allerdings auch darauf beruhen, dass solche Bestrebungen aus den meisten anderen Bereichen der Gesellschaft schon fast verschwunden sind. Kunst wirkt oft antizyklisch und bringt Wünsche zum Ausdruck, die sonst nicht ohne weiteres artikuliert werden. Man könnte meinen, kollektive Kreativität sei die normale künstlerische Reaktion auf eine Entwicklung, die geprägt ist von extremem Individualismus. Vielleicht könnte sie ja im Sinne eines dringend benötigten Anflugs von unvernünftigem Optimismus ein prophetischer Schritt hin zu der Vorstellung einer kreativen Solidarität sein, die ihren Ausdruck nicht in einem gemeinsamen politischen Programm, sondern in einem gemeinsamen spekulativen Diskurs innerhalb eines agonistischen Kunstraumes findet. Dies meint weder die erzwungene Solidarität des Realsozialismus oder des Nationalismus noch die diffusen geteilten Interessen von geografischen Gemeinschaften. Vielmehr bezeichnet es die freiwillige und individuelle Entscheidung, sich in Form eines Kollektivs zu gruppieren und zu kommunizieren ohne den Zwang, eindeutige und objektive Resultate erzielen zu müssen. Zumindest ist das eine mögliche Hoffnung, die mit

Hilfe einer Ausstellung wie **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** in Erfüllung gehen kann.

Ich will zum Schluss noch ein drittes Zitat anführen, das uns alle, ob Künstler oder nicht, auf eindrucksvolle Art und Weise dazu auffordert, sich für eine solche veränderte kollektive Zukunft einzusetzen.

„Denn wenn es den Menschen gelänge, statt weiterhin in der längst uneigentlichen und sinnlos gewordenen Gestalt der Individualität ihre Identität zu suchen, diese Uneigentlichkeit als solche anzunehmen, aus dem eigenen So-Sein nicht eine individuelle Identität und Eigenschaft zu machen, sondern eine identitätslose Singularität, eine gewöhnliche, völlig ausgestellte Singularität – wenn die Menschen es also vermögen würden, ihrem So-Sein nicht diese oder jene biografische Identität zu geben, sondern einzig *das* So zu sein, ihre singuläre Äußerlichkeit und ihr Gesicht, dann träte die Menschheit erstmals in eine bedingungslose Gemeinschaft ohne Subjekte ein, in eine Mitteilung, die nichts kennt, was nicht mitteilbar wäre. Unter den Merkmalen der neuen planetarischen Menschheit jene auszusuchen, die ihr das Überleben erlauben, die feine Scheidewand zu entfernen, die die schlechte mediale Öffentlichkeit von der vollkommenen Äußerlichkeit, die nur sich selbst mitteilt, trennt – das ist der politische Auftrag unserer Generation.“¹⁰³

GIORGIO AGAMBEN, DIE KOMMENDE GEMEINSCHAFT

Dies ist – seien wir optimistisch – genau der Auftrag, den die Gemeinschaft der im Bereich Kunst Tätigen hoffentlich zuallererst als den ihren begreift.

03 | Giorgio

Agamben, Die
kommende
Gemeinschaft,
Berlin 2003, S.
61f.

"For if the mind, while it imagined nonexistent things as present to it, at the same time knew that those things did not exist, it would, of course, attribute this power of imagining to a virtue of its nature, not to a vice – especially if this faculty of imagining depended only on its own nature, that is...., if the mind's faculty of imagining were free."

Benedict de Spinoza, Ethics

01 | Benedict de Spinoza, "The Ethics, Part II. The Mind, P17 Schol.", in Edwin Curley [Ed./Tr.], *A Spinoza Reader. The Ethics and other Works*, Princeton 1994, p. 130.

Collectivity, Modest Proposals & Foolish Optimism

I want to imagine a life without structural, instrumental, political fear. I want to picture a set of cultural and social values different from the ones I see around me – one that gives priority to collective human aspirations rather than personal and national salvations. I want politics to be on the side of liberty not control and I want to join others in finding ways to make these changes happen – because there still is greater possibility in the many than in the one. But there, at this moment of constructive longing, I have to admit that my desire for change suddenly hit a wall of impossibility. Democratic politics, as currently conducted, offer less than nothing. Revolution[ism] has shown itself to be tragically inadequate. Liberalism is fatalism and compromise by another name.

So, before I [before we?] plan how to resist..., before we consider how to begin to act..., I think we have simply to deal with how to think? What happens if we ask Len-

Charles ESCHE

in's old question [or is it a statement?], "What is to be Done" in the same spirit but in the light of today. Self evidently, much has changed. We cannot take for granted the very things – trade unions, class solidarity and political possibility – that Lenin built his argument upon. The problem is that, however strongly desired, there is no existing 'political' force or structure that could yet be imagined to articulate a coherent alternative. Or I cannot see one even on the horizon.

The big scale, one size fits all left revolutionary programmes that defined the last century were ultimately unmitigated failures. They simply failed to develop new social, cultural or imaginative possibilities in favour of defensive repression. Eventually, and arguably tragically, they simply ran out of any viable options except collapse. Yet in many ways the subsequent victory of capitalism was won by default and the successes of wild east capitalism have been mixed to say the least. Yet in the political field, capitalist apologists wave aside by rapidly arguing that any new steps towards social equality and emancipation through collective action are figments of a twisted imagination and lead step by inevitable step precisely to the Gulag and the secret state that the big Utopias did indeed provide. Their prescription for an imaginable future, such as it is, centres solely on personal economic satisfaction and private security. Society, culture, community are left to fend for themselves under the control of commercial imperatives – except where the obvious inadequacies of a total economic solution are answered by ever more overt calls to faith in personal salvation through God. In this way, the end of the political is effectively ensured because collective agency is entirely denied and ridiculed.

Yet such a prospect patently ignores much human experience and desire. A substantial part of our needs is fulfilled only in companionship and solidarity with others. We come to know ourselves and our shifting identities through common cultural experiences. The 'common

sense' of a society is not a fixed given but subject to change through imaginative provocation in 'common'. It is where and how art can in untraceable ways change the world. In these terms, I understand Spinoza's opening proposal of imagining "non-existent things as present" as a form of deliberate self-deception that has always allowed art to function for both its makers and its public. The question is, given our political desperation, can we use the free imagination to articulate the desires that have no voice in the current capitalist settlement? Of course, I believe we can. To do so, we need to look to new models of social and cultural behaviour, particularly when it comes to the public sphere of which art and its institutions are perhaps one of the very few surviving elements.

"...what I call 'agonism'... is a different mode of manifestation of antagonism because it involves a relation not between enemies but between 'adversaries', adversaries being defined in a paradoxical way as 'friendly enemies', that is, persons who are friends because they share a common symbolic space but also enemies because they want to organise this common symbolic space in a different way."⁰²

CHANTAL MOUFFE
THE DEMOCRATIC PARADOX

We can choose to imagine in Spinozan terms that the art sphere can be that place of agonism precisely because it deals in symbolic language and could provide models and what I term "modest proposals" for friendly enmity at a time of superpower unilateralism in the wider world. "Modest proposals" articulate themselves precisely in terms of this 'what might be rather than what is'. They are essentially speculative in that they imagine things other than they are now yet those speculative gestures are intensely concrete and actual. They avoid the clearly fantastical as well as the hermetic purity of private symbolism in order to deal with real existing conditions and

02 | Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, London, 2000, p 13.

what might be necessary in order to change them. In different senses according to varying artistic approaches, modest proposals at root address the problem of necessity in relation to the free imagination as a prerequisite to producing work. They do not abandon critique but take it as an *a priori* out of which prospective ideas have to emerge. The idea of new production and original creativity is also in question much of the time. Modest proposals generally make use of existing objects, conditions and situations and manipulate the elements into different, more aspirational or purposeful configurations. This concern for concrete necessity is the quality that defines the limits of the term 'modesty' in the expression, rather than the scale of the issue involved or the absence of grand ambition for change. In doing so, these modest proposals exploit the possibilities of free, transformative and singular imaginations that art has reserved for itself since the late eighteenth century.

The current abundance of artistic collaborations finds part of its motivation here. To propose in the current state of affairs is to open up to the charge of naivety or worse. Collective working provides strength to overcome such opposition as well as the means to develop extended research and analysis of existing conditions in order to base the work on necessity as well as imagination. Less instrumentality however, the reason for a growth in collective art may precisely be because of its demise in most other areas of society. Art often works countercyclically, expressing desires that are not easily articulated elsewhere. We could speculate that collective creativity is the normal artistic response to a moment of extreme individualism. Perhaps, in a necessary spirit of foolish optimism, it may be a predictive step towards an idea of creative solidarity expressed not in a common political programme but in shared speculative discourse within an agonistic art sphere. This is neither the forced solidarity of real socialism or nationalism nor the vague shared interests of geographic communities. Rather it is a willed and individual

choice to combine and communicate collectively without the need for clear, objective results. That, at least, is an imaginative hope that this kind of exhibition can help to realise.

I will conclude with a third quotation that, in its simple grandeur, commits us all, artists and not artists, to working for such a different, collective future.

"[...] if instead of continuing to search for a proper identity in the already improper and senseless form of individuality, humans were to succeed in belonging to this impropriety as such, in making of the proper being-thus not an identity and an individual property but a singularity without identity, a common and absolutely exposed singularity – if humans could, that is, not be-thus in this or that particular biography, but be only the thus, their singular exteriority and their face, then they would for the first time enter into a community without presuppositions and without subjects, into a communication without the incommunicable. Selecting in the new planetary humanity those characteristics that allow for its survival, removing the thin diaphragm that separates bad mediated advertising from the perfect exteriority that communicates only itself – this is the political task of our generation."⁰³

GIORGIO AGAMBEN
THE COMING COMMUNITY

Optimistically, this is the task that the community around art could first choose to accept.

03 | Giorgio
Agamben,
The Coming
Community,
Minneapolis 1993,
p 63.

D e r z u
s a m m
e n b r u
c h d e s
K o l l i e
k t i v s

Wann ist etwas aus und vorbei? Wann wird aus einem Treffen ein Abschiednehmen?

Ihr seid mit Menschen zusammen, die ihr mögt, mit denen ihr etwas gemeinsam erschafft. Es sieht so aus, als würdet ihr euch niemals trennen, als wärt ihr durch ein gemeinsames Karma miteinander verbunden, in einer Art Mission auf der Erde, bei der jeder für den anderen da ist. Ihr nehmt die Menschen in der Außenwelt gar nicht wahr. Euer Lächeln wird vom Lächeln der anderen in eurer Gruppe reflektiert. Andere, die sich außerhalb eures kleinen kreativen Zirkels befinden, beneiden euch um euer wechselseitiges Verflochtensein, um den Enthusiasmus, den ihr versprüht, um die Freude, die von euch ausgeht, um das Licht, das ihr in die Dunkelheit um euch herum aussendet. Je mehr sie euch beneiden und je mehr sie euch angreifen, desto enger rückt ihr zusammen, unbestechliche, leidenschaftliche Verfechter der Einzigartigkeit des Kollektivismus, miteinander verzahnt durch die Kraft, die ihr euch gegenseitig gebt. Ihr seid unendlich tapfer und schön, ihr widmet eure Werke einander, ihr unterzeichnet sie gemeinsam. Ein wahres kollektiv-kreatives Ideal. Ihr habt einander an den Händen gehalten und seid entschwebt.

In einem Moment des Lachens ruft einer von euch – es ist merkwürdig, wie schwierig es doch ist, im Nachhinein zu rekonstruieren, wer es war – jemanden von außen herbei und will ihm ein kleines Stück von eurem kreativen Vergnügen anbieten. Weil ihr durch es bereichert werdet und es teilen könnt. Ihr seid glücklich, diese Person kommt, umarmt euch alle, umarmt vielleicht einen von euch etwas mehr, wodurch sie diese Person aus der Gruppe heraushebt und sie etwas mehr für sich allein beansprucht. Einer von euch genügt ihr, die anderen dienen nur dem Zweck, an ihn heranzukommen. Für einen kurzen Moment verweist ihr darauf, im Spaß. Aber das, was vor einer halben Stunde noch eine witzige Bemerkung hätte sein können, ist bald nicht mehr lustig. Die ausgesonderte Person merkt nicht, dass sie herausgelöst wird. Sie erlebt eure Einwände nicht als besonders witzig, sondern fasst sie als Angriff auf.

Ljiljana FILIPOVIĆ

01 | Heiner Müller,
Herzstück, Berlin
1983, S. 7.

02 | Sigmund
Freud, „Das
Unbehagen
in der Kultur“
[1930], in: Ders.,
Studienausgabe,
Bd. 9: Fragen der
Gesellschaft.
Ursprünge der
Religion, Frankfurt
am Main 1982, S.
208.

03 | Vgl. Enrique
Carpintero,
„A Malaise of
Our Time: The
Fragmentation
of Collective
Identities“, in:
Mind & Human
Interaction
[Charlottesville/
Virginia], 13, 2004,
S. 201–211, hier
S. 209.

Ihr versucht zu verstehen, was gerade passiert, versucht zu erklären. Aber ihr habt keinen Erfolg. Euer Freund, der selbst auf die Distanz immer alles verstanden hat, merkt nicht mehr, dass ihr euch entschuldigen wollt. Die unsichtbaren Bande der einverständigen, stillen Freude sind für immer durchtrennt. Später fragt ihr euch, ob sie jemals wirklich existiert haben, wenn ihr in das abweisende Gesicht der Person schaut, über die ihr mittlerweile gar nichts mehr wisst, die dieses Gesicht jemand anderem zugewandt hat, dem zu begegnen ihr keine Gelegenheit hattet. Die Idee, deretwegen ihr euch zusammengetan habt, ist mit unbekanntem Ziel verschwunden. Eine Situation, über die ihr noch nie zuvor nachgedacht habt, nämlich, dass ihr euch letztlich zum Wohle der Gruppe selbst opfert, ist urplötzlich verschwunden. Diese Selbstaufgabe kommt jetzt zur Sprache. Die Schneekönigin hat wieder einmal gesiegt. Ein Passus aus Heiner Müllers Text *Herzstück* taucht unversehens in eurem Gedächtnis auf: Eine der Figuren des Stücks benutzt ein Taschenmesser, um das Herz desjenigen, der es ihm dargeboten hat, aus ihm herauszuschneiden. Plötzlich ruft er: „Aber das ist ja ein Ziegelstein. Ihr Herz ist ein Ziegelstein.“ Und die andere Person antwortet: „Aber es schlägt nur für Sie.“⁰¹

Einige Werke sind übrig geblieben, mit miteinander verwobenen Signatures, wie ein altes Herbarium, wie eine Monografie über die Aktionen des Kollektivs. Gruppenfotos, die zeigen, wie glücklich ihr wart, Bilder von einigen von euch, von denen ihr nichts mehr wisst, von denen ihr nichts mehr wissen wollt, genau wie von den T-Shirts mit dem Gruppen-Logo, um dessentwillen ihr alle gestritten habt. Auf einmal kommen Fremde auf euch zu und fragen euch, wie das damals war, als ihr noch alle zusammen gearbeitet habt. Ihr existiert nur noch in Magisterarbeiten und Zeitmaschinen. Ihr werdet dokumentiert. Urplötzlich könnt ihr nachvollziehen, was es heißt, ein Denkmal zu sein, was es bedeutet, Teil einer retrospektiven Zurschaustellung zu sein. Den Platz der Idee, die euch einst miteinander verbunden hat, haben gegenseitige Anschuldigungen eingenommen.

Indem sie zur einzigen noch existierenden tiefen interpersonellen Verbindung zwischen euch geworden sind, zeigen sie deutlich, dass der Mensch letztlich doch eine gewalttätige Natur besitzt. Nur sie stellen noch den Zusammenhalt zwischen euch dar. Ihr versucht euch zu erinnern, wie alles begann? Wie ihr zusammengefunden habt? Wie es war, als die Differenzen untereinander noch unwichtig waren?

Aber vielleicht warst du ja selbst derjenige außerhalb der Gruppe, der Zeuge war, als sie sich trennte. Das Medium, das als Katalysator des Zerfalls fungierte. Du bist in einem Moment zur Gruppe gestoßen, als sich alle gegenseitig liebten, und wusstest sofort: Schon ist hier alles aus und vorbei. Ein Bruch vor Zeugen bedeutet immer das endgültige Aus. Was mag wohl der Grund für eine solche Trennung sein, die häufig nicht einmal der Tod wieder versöhnen kann?

Kollektivismus – ein Narzissmus der kleinen Unterschiede?

Für den Menschen ist es laut Freud gar nicht so einfach, die Befriedigung seines Aggressionstriebes aufzugeben, weil er sich durch dessen Ausleben gut fühlt. Ein Mensch wird neurotisch, weil er das Maß an Frustration nicht ertragen kann, das ihm die Gesellschaft zum Wohle ihrer kulturellen Ideale aufbürdet. „Wir sind so eingerichtet, daß wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den Zustand nur sehr wenig [...]“⁰²

Man stelle sich vor, man wacht eines Morgens auf und muss feststellen, dass Zusammenkünfte von kreativen Menschen per Gesetz verboten sind. Eigentlich bedarf es keiner analytischen Theorien, die uns erst darauf hinweisen müssten, dass nichts ein Individuum mehr an die Realität bindet als das Verlangen nach Arbeit.⁰³ In diesem Sinne besteht die Kunst der Arbeit, welcher Art auch immer, in der Ausübung von Toleranz und Flexibilität, bis hin zur Auslösung von Denkweisen, die unangenehm und verwirrend sein können. Die Außenwelt ist ein Resonanzkörper für Gefühle, auf die eine Vielzahl an Interpretationen treffen. Arbeit besitzt eine menschliche Identität,

und wir neigen dazu, sie als solche zu betrachten und uns ihr emotional zuzuwenden. Sie sogar zu missbrauchen. Sie aber auch zu überhöhen und zu verklären, sie zu verherrlichen, sich mit ihr zu identifizieren, sie zu erkennen und unsere Identität mit ihr zu verflechten. Dabei werden häufig auch die kollektiven Symbole der menschlichen Entwicklungsprozesse offen gelegt. **Otto Rank** hat dies so formuliert: „Je nachdem, ob die Unsterblichkeit kollektiv, sozial oder individuell gesucht wird, unterscheiden sich die verschiedenen Kultur-Ideologien, aber auch deren religiöse und künstlerische Formen.“⁰⁴

Das Leben wird durch die Arbeit musealisiert. Man versucht, es von anderen zu trennen, es einzeln zu benennen. Und so wird das kollektive Schaffen zur Flucht vor der Angst vor dem Tod. Lebenserhaltung, Fortbestand der Spezies. **Rank** fährt fort: „In der Kunst endlich, die sich aus der kollektiven Tröstungs-ideologie der Religion entwickelt hat, und an deren Endpunkt wir den nach dem vollen Liebeserlebnis dürstenden romantischen Künstler finden, wird der Individualitätskonflikt derart gelöst, dass das nach Isoliertheit und Vereinigung gleichzeitig strebende Ich sich sozusagen eine eigene Privatreligion schafft, die nicht nur den Kollektivgeist der jeweiligen Epoche ausdrückt, sondern zugleich eine neue, eben die künstlerische, Ideologie hervorbringt, die der Masse die Religion ersetzt.“⁰⁵ Allerdings heben alle drei von Rank aufgeführten Ideologien, die kollektiv-religiöse, die sozial-künstlerische und die individuell-erotische, „das Individuum aus der biologischen Lebensebene der Realität, in der nur die sexuelle Unsterblichkeit der Fortpflanzung der individuellen Isoliertheit entgegenwirkt“, in eine höhere, überindividuelle, „in der eine ideale Kollektivität geschaffen wird, wie sie vom Individuum willensmäßig hervorgebracht wird und, nach Bedarf, jeweils geändert werden kann“.⁰⁶

Kollektivität dient daher auch dem Bedürfnis, sich mit Hilfe einer Gruppe eine Identität zu verschaffen, als Garant dafür, dass das Leben erhalten und verlängert wird. Aber auch der Macht des Erfolges durch das ‚elitistische‘ Ausschließen

anderer. Dadurch erhält sie auch für Individuen außerhalb der Gruppe Bedeutung, und zwar in Form des Kollektivs, mit dem man zwar nicht zusammenarbeitet, mit dem man sich aber identifiziert – weil kollektives Schaffen sogar für jene Personen außerhalb der Gruppe notwendig ist. Dieses narzisstische Sich-in-Stimmung-Bringen, das durch das Lachen über die anderen oder durch deren Zurückweisung entsteht, ist manchmal genau das, was die Gruppe antreibt. Es ist zudem von Bedeutung im Hinblick auf die Machtlosigkeit des Einzelnen, weil mit dem Nichtvorhandensein eines persönlichen Ich-Ideals auch die persönliche psychische Unterscheidbarkeit verschwindet. Unglücklicherweise wächst der persönliche Individualismus noch, während man auf die Trennung der Gruppierung wartet. Das Phantasma von so manch einer Gruppe hängt nämlich mit der Art und Weise zusammen, in der Menschen ihre *Jouissance* [grenzenloses Genießen] organisieren. Sie sind die Bewahrer der Museen, Sammler, die ihre individuelle Macht von der kollektiven verliehen bekommen, manchmal ohne zu verstehen, dass sich das, dem sie Vorschub leisten, oftmals gegen ihre eigenen Interessen richtet. Es ist leichter, das, was stört, zu akzeptieren, weil dessen Nichtakzeptanz auf ein Bedürfnis hindeuten könnte, das auf einem traumatischen persönlichen oder sozialen Element beruht, das man nicht symbolhaft darstellen kann.

Ab wann aber wirkt das Kollektiv nur noch performativ, ab welchem Punkt wird es nur noch durch Performativität als einzig möglicher Existenzform am Leben erhalten? Die Existenz für andere, für jemanden außerhalb der Gruppe? Für den Beobachter. Den Blick des Anderen. Wenn der Gegenstand des kollektiven Experiments nicht länger das Experiment ist, sondern das Kollektiv selbst.

Things fall apart

Warum also kann der Kern nicht länger aushalten? Der Kern, von dem ihr dachtet, er würde im Kollektiv nicht benötigt. Wann richtet sich das, was euch wichtiger zu sein schien als euer eigenes Leben,

04 | Otto Rank, *Kunst und Künstler* [1932], Gießen 2000, S. 97.

05 | Ebd., S. 107.

06 | Ebd.

07 | Vgl. Sigmund Freud, „Die Zukunft einer Illusion“ [1927], in: Ders., Studienausgabe, Bd. 9, S. 147.

08 | Carpintero, „A Malaise of Our Time“, S. 204.

09 | Vgl. Sigmund Freud, „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“ [1916–1917], in: Ders., Studienausgabe, Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Und Neue Folge, Frankfurt am Main 1982, S. 366.

10 | Vgl. Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“ [1908], in: Ders., Studienausgabe, Bd. X: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt am Main 1982, S. 172.

11 | Hanns Sachs, *The Creative Unconscious: Studies in the Psychoanalysis of Art*, Cambridge/Massachusetts 1942, S. 57.

feindlich gesinnt gegen die Gruppierung selbst? Wann verwandelt sich der Zusammenbruch der kollektiven Demokratie in den Totalitarismus des Individualismus? Wann wird der Zusammenbruch zur einzig noch möglichen Form der Kommunikation?

Der argentinische Psychoanalytiker **Enrique Carpintero** bezeichnet die Fragmentierung der Identität als eine der Krankheiten unserer Zeit und erinnert an den Todestrieb, der untrennbar mit dem Überlebenstrieb verbunden ist. Bekanntlich sah **Freud** die Aufgabe der Kultur darin, dem Eros zu dienen, der die Menschheit vereinen will, indem er einen Raum erschafft, in dem sich ein Austausch von libidinösen und symbolischen Akten vollziehen kann. Dabei bietet die Kunst eine Ersatzbefriedigung für die älteste kulturelle Entsagung, die wir tief in uns immer noch verspüren, und dient so dazu, den Menschen mit den Opfern zu versöhnen, die er um ihre willigen erbracht hat.⁰⁷ Die Entwicklung kreativer Möglichkeiten bringt die Fähigkeit hervor, zerstörerische und selbstzerstörerische Gewalt zu eliminieren. Wenn die Kultur einen solchen unterstützenden Raum allerdings nicht erzeugen kann, kommt es zu dem, wovon **Carpintero** warnt: zu „einer destruktiven Gemeinschaft, in der die Affirmation eines Mitglieds die Zerstörung eines anderen nach sich zieht“.⁰⁸ **Carpintero** sieht zudem in der Forderung nach einer individualistischen und narzisstischen Beziehung zum Konsum, auf dem in erster Linie das Selbstwertgefühl der Menschen basiert, einen der Gründe für die Schwächung individueller und kollektiver Identität. Auf diese Weise unterminiert die vorherrschende Ideologie aus Marktwirtschaft und auf Kommerz ausgerichteter Konsumkultur die Fähigkeit des Subjekts, sich mit seiner gesellschaftlichen Gruppierung zu identifizieren.

Trotzdem muss man festhalten, dass dieser ‚unterstützende Raum‘, der von der Kultur errichtet anstatt von außen oktroyiert werden sollte, medial vermittelt ist und sich kurz vor dem Zusammenbruch befindet. Diesem Raum Platz zu gewähren, heißt zugleich, die Zerstörung in Form der Zer-

streuung der Szene zu fördern. Mehr noch, sobald Sprache die inneren Barrieren durchbricht, kehrt sie aus Furcht vor dem Verlust von Individualität wieder zu den Restriktionen des Nationalismus zurück. Diese Art von Schutz ist mit Sicherheit gleichbedeutend mit eigener Einkerkung. Das heißt: mit Repressionen.

Fools' names, like fools' faces, are often seen in public places

Der Todestrieb, der Instinkt zur Selbstzerstörung, bezeichnet gleichzeitig auch das, was die Eigendynamik des Zusammenbruchs eines Kollektivs, egal welchen Typs, in Gang setzt: das Individuelle. Das kollektive Unbewusste führt uns automatisch immer zu denen, die das Kollektiv erschaffen. Die Frage stellt sich, was das Motiv für destruktive Aktionen ist. **Freuds** Ausführungen zur Kunst sind häufig kritisiert worden, weil sie im Gegensatz zum revolutionären Charakter seiner psychoanalytischen Theorien als sehr konservativ betrachtet wurden. Sie besagten, dass den Künstlern auf dem Weg, „der ihn in Form von Kunst von der Fantasie zurück zur Realität führt“, triebhafte Bedürfnisse antreiben. Er „möchte Ehre, Macht, Reichtum, Ruhm und die Liebe der Frauen erwerben; es fehlen ihm aber die Mittel, um diese Befriedigungen zu erreichen“.⁰⁹

Woher stammt dieses Unbehagen? Handelt es sich hierbei etwa nicht um berechtigte Wünsche? Vielleicht entsteht es, weil es sich genau genommen um Lügen handelt? Lügen sind unangenehm, aber sie wirken nicht so nachhaltig wie Unzufriedenheit. Jeder, der weiß, wie der menschliche Verstand arbeitet, weiß auch, so **Freud**, dass es für einen Menschen nichts Schwierigeres gibt, als auf ein einmal ausgekostetes Vergnügen zu verzichten, und dass das, was wie ein Verzicht aussieht, eigentlich das Formen eines Ersatzes darstellt.¹⁰ Unbeschadet der Tatsache, dass diese Theorie später im Rahmen der psychoanalytischen Forschung korrigiert wurde und neue Erkenntnisse gewonnen werden konnten¹¹ – so zum Beispiel, dass in dem Moment, in „dem der Künstler eine gewisse Reife erreicht, die Wahr-

nehmung durch die Öffentlichkeit von ihm sehr intensiv internalisiert und mit seinem Über-Ich gekoppelt wird. Dieses bekommt für ihn dadurch eine größere Bedeutung als irgendeine Art von Anerkennung, die die Außenwelt ihm zollt¹² –, kehrt das narzisstische Selbstbild mit einem Mal wieder zum Ich zurück und projiziert die eigene kreative Machtlosigkeit auf die Außenwelt, die an Bedeutung verliert, indem der Künstler ihr seine Zuwendung entzieht.

Während **Viktor Mazin**, der Begründer von **FREUD'S DREAMS MUSEUM** in Sankt Petersburg, der Meinung ist, dass „kollektive Kreativität nicht nur ein Mittel ist, um der Forderung des Kapitalismus nach Spezialisierung zu widerstehen, sondern auch eine Möglichkeit, im Verborgenen einen Kampf gegen die Illusion eines autonomen Ichs auszufechten“,¹³ ist es wichtig, daran zu erinnern, dass eben derjenige, dessen *Traumdeutung* die Gründung des Museums geschuldet ist, der Vorstellung sehr skeptisch gegenüberstand, dass der menschliche Fortschritt durch materielle Opfer während des Kommunismus ermöglicht würde – mit dem die Idee des Kollektivs eng verbunden ist und in dem die Geschichte aus marxistischer Sicht eine Form kollektiven Handelns darstellt. Freuds Standpunkt wird durch die Gegenwart bestätigt. Der Zusammenbruch des kommunistischen Ostblocks machte deutlich, dass der Individualismus gesiegt hatte und die Bereitschaft, sich für das Allgemeinwohl zu engagieren, immer mehr abnahm. Sogar auf selbstverschuldete ökologische Katastrophen auf der Welt wird häufig nur mit performativen und sich selbst beweihräuchernden Erste-Hilfe-Aktionen reagiert. Während wir behaupten können, eine gewisse Reife erreicht zu haben und die Impulse für unsere Aktionen nicht in der Außenwelt suchen zu müssen, wird der Name des Einzelnen zu seinem Kapital. Nicht nur im finanziell-pragmatischen Sinne, sondern als etwas, was dem Tod vorbeugt. Allerdings ist nach **Mazin** die Nennung des Urhebers einer Idee gleichbedeutend damit, diese Idee zu Tode zu tragen.

Ist die Einsamkeit unser Workshop?

Einer der Gründe für den Zusammenbruch des Kollektivs, das zudem häufig auch eine Möglichkeit des sozialen Widerstands darstellt, ist der, dass der Stimulus für das Schaffen kollektiver Arbeit von außerhalb der Gruppe selbst stammt. Die durch Verbot entstehende Isolation stimuliert paradoxerweise gerade die kollektive Kreativität. Unter nicht-repressiven gesellschaftlichen Bedingungen begibt sich die Gruppe selbst in Isolation, um eine möglichst intensive Atmosphäre kollektiver Kreativität zu erzeugen. Kollektive Aktionen, wie gering sie auch sein mögen, tragen immer auch zu einer generellen Veränderung der Gesellschaft bei, der das Kollektiv angehört und die es spiegelt. Selbst in linguistischer Hinsicht: Erinnern wir uns daran, wie aus einem „Happening“ eine „Performance“ wurde. Heutzutage ist die Subversivität des Kollektivs durch Korruption der demokratischen Kräfte und Stärkung von deren Gewährsleuten in das herrschende System integriert. **Foucault** würde sagen, dass die totalitäre Macht des Diskurses nicht überboten werden kann, dass nichts dem Diskurs der Macht entkommt. Allerdings verschwinden solche Gruppierungen, die oftmals unter dem entliehenen Deckmantel der kollektiven Kreativität agieren, sobald der finanzielle Rückhalt wegfällt, und die kollektiven Kräfte verflüchtigen sich, da sie in der potenziellen Dialektik ihrer eigenen Restrukturierung keine brauchbare Lösung sehen können. Die Geschichte könnte in diesem Fall als eine Art Psychotherapie dienen, allerdings arbeitet die menschliche Erinnerung selektiv, und wir können uns jetzt schon nicht einmal mehr an die zentrale Kunst des Erinnerns erinnern.

12 | Ebd., S. 57f.

13 | Viktor Mazin, „Dreaming Museums“, in: *Manifesta Journal*, 3, 2004.

14 | Carpintero,
„A Malaise of Our
Time“.

15 | Vilém Flusser,
„Budućnost ili
kraj“, in: *Quorum*
[Zagreb], 3, 2000,
S. 212.

Der Nazismus des Narzissismus

Der Rassismus als die stärkste und primitivste Form des Kollektivismus ist unauslöschbar. Sein Universalismus verstärkt sich immer wieder im Anschluss an gesellschaftliche Veränderungen, er nimmt neue Namen an und festigt sich in Form von Theorien als postmoderner Rassismus, Neorassismus, differenzieller Rassismus, Metarassismus und so weiter. Allerdings ist der Rassismus der Theorie immer einen Schritt voraus, schließlich bedarf es keiner Rechtfertigung für das Misstrauen gegenüber dem Anderen. In der modernen Gesellschaft, die sich selbst als hoch entwickelt und demokratisch bezeichnet, kommt er nicht länger in Form von Aussagen wie „Ich kann dich nicht tolerieren“, oder in der gemäßigeren Form „Ich nehme dich nicht wahr“, „weil du einer anderen Rasse angehörst“, vor. Sondern vielmehr als „Ich mag dich, ich begünstige dich, ich nehme dich wahr, weil wir seit Jahrhunderten die gleiche Gestalt und die gleiche Hautfarbe haben“. Diesem narzisstischen Winkelzug kann man schwerlich widerstehen. Er stellt hier einfach eine Art von Regression des Ego auf den Entwicklungsstand eines Kleinkindes noch vor der Entstehung des Über-Ichs dar. In diesem Fall tritt der Kollektivismus als Terrorismus auf – die gegenwärtig ausgeprägteste Form des Kollektivismus. Warum lernen wir nichts daraus? Vielleicht, weil es die Zerstörungswut anderer ist, die uns vereint? Oder stellt er eine Verbindung zu dem Teil unseres Lebens her, den wir verdrängen?

Carpintero erinnert daran, dass der Todestrieb, der untrennbar mit dem Lebenstrieb verbunden ist, Destruktion fördern, aber auch in den Dienst des Lebens gestellt werden kann. Wenn Macht durch kollektives Bemühen erfolgreich umverteilt werden kann, „so dass sie von der Elite auf die Mehrheit übergeht, wird dies eine Veränderung der Auswirkungen des Todestriebes auf der Basis des Prinzips von Kooperation, Solidarität und positiver sozialer Beziehungen, die durch die mit dem Überlebenstrieb einhergehenden Merkmale aufrechterhalten werden, nach sich ziehen“.¹⁴

Das Unbewusste ist als Zusammenbruch konzipiert

Während eine Gruppierung, egal welchen Typs, demokratisch ist, sind es Zusammenbrüche nur selten. Selbst bei der Frage „Ist es die Zukunft oder das Ende?“ geht es, wie **Vilém Flusser** betont, „nicht um meine oder deine Zukunft, sondern um die Geschichte“.¹⁵

Das Unbewusste ist transindividuell, solange es als ein aktiver Diskurs zwischen dem Subjekt und dem Anderen stattfindet. Das Kollektiv hat die Möglichkeit, sich das Andere einzuverleiben. Sämtliche kollektiven Aktionen werden dann aus der Perspektive des Anderen reflektiert. Dadurch öffnet es sich und rückt zugleich noch enger zusammen, da diese Anderen aus der Außenwelt, als Kollektiv, genau das offen legen, was ein Einzelner manchmal gar nicht erkennen kann. Man könnte sogar sagen, dass man, selbst wenn man alleine handelt, niemals allein ist. Das Unbewusste ist immer bei einem. Auf diese Weise weiß es schon, bevor man es sich eingestehen will, wann der Moment der Trennung gekommen ist, wann es notwendig ist, dass eine andere Gruppe gebildet wird, ein anderes Kollektiv – vielleicht ein schlechteres, vielleicht aber auch ein besseres. Obwohl du immer noch mit anderen Tiere auf Höhlenwände maltest. Die Psychoanalyse kann subversive Auswirkungen auf unsere destruktiven Fähigkeiten haben. Selbstreflexion ist die Voraussetzung für Selbstkritik. Die Institutionalisierung des Kollektivs würde höchstwahrscheinlich sein Überleben sichern, als eine vertraglich festgelegte Strategie, die leider auch als solche zu erkennen ist. Aber wer interessiert sich schon für so etwas? Kreative Kräfte im Innern des Menschen wären wohl die einzigen Triebfedern, die zur Veränderung einer solchen Situation führen könnten, indem der Kollektivismus als Vision einer Übergangs-Utopie verstanden würde. Es muss sich noch herausstellen, ob man dies mit Hilfe jenes optimistischen

Entwurfs einer „Multitude“ erreichen kann, die **Michael Hardt** und **Antonio Negri** zu bilden versuchen – die Autoren einer Philosophie, die **Rancière** als „un grand panthéisme de la vie“ – einen großen Pantheismus des Lebens – bezeichnet hat.¹⁶ Ihrer Meinung nach „**müssen die Mitglieder einer Multitude nicht eins werden oder ihre Kreativität aufgeben, um miteinander zu kommunizieren und zu kooperieren**“. Die beiden Autoren betonen, dass die kollektive Intelligenz aus einer ungemein breiten Vielfalt an Kommunikations- und Kooperationsmöglichkeiten entsteht.¹⁷ Daher „**sind in der Multitude das Recht auf Ungehorsam und das Recht auf Unterschiedlichkeit von fundamentaler Bedeutung. Die Demokratie der Multitude lässt sich somit auch als eine Art ‚Open-Source‘-Gesellschaft verstehen, als eine Gesellschaft, deren Quellcode sichtbar ist, so dass wir alle gemeinsam daran arbeiten können, seine ‚Bugs‘ zu beseitigen und neue, bessere soziale ‚Programme‘ zu entwickeln**“.¹⁸

In diesem Sinne könnte die „Multitude“ als eine militante kollektive Verpflichtung verstanden werden. Es bleibt abzuwarten, inwiefern man sich weigern kann, ein Borg innerhalb des Kollektivismus zu werden. Im Gegensatz zur Demokratisierung des Kollektivismus betrachten die

Schöpfer von *Star Trek* das Kollektiv als das gemeinsame Bewusstsein der Borgs, das mit Hilfe von technologischen Implantaten eingepflanzt wird. Die Borgs verkörpern die Furcht vor dem Individualismus, die Angst vor der eigenen Existenz in der Welt, die Weigerung, Verantwortung für sich selbst zu übernehmen.

Aber bevor die Möglichkeit unendlichen Fortschritts eintritt, ist es da nicht an der Zeit, anstelle von negativen Fantasien endlich auch positive Fiktionen in die Tat umzusetzen? Und sogar Utopien, vor deren Verwirklichung man keine Angst mehr haben sollte. Wir sollten uns mit der Frage beschäftigen, warum wir gar nicht wissen wollen, was wir wollen, und mit der ständigen Warnung, wir sollten Angst davor haben, dass diese Wünsche in Erfüllung gingen. „**Utopien sind nicht-fiktional, auch wenn sie nicht existieren. Utopien erscheinen uns vielmehr in Gestalt kaum wahrnehmbarer Botschaften aus einer Zukunft, die vielleicht niemals kommen wird.**“¹⁹ In diesem Sinne ist es notwendig, den Zusammenbruch als Akt der Liebe zu betrachten, der zur Auflösung führt, um so die Vergangenheit als Vermächtnis für die Zukunft bewahren zu können – so wie Thanatos, der Destruktionstrieb, Eros, den Lebenstrieb, bedingt und aufrechterhält.

16 | Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris 2000.

17 | Vgl. Michael Hardt & Antonio Negri, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*. Frankfurt am Main 2004, S. 118.

18 | Ebd., S. 374.

19 | Fredric Jameson, „The Politics of Utopia“, in: *New Left Review*, N.F., 4, 25,

When is the end?

H A L L O G O O D B Y E

B **r** **e**
a **k** **d**
o **w** **n**
o **f** **t**
h **e** **c**
o **l** **i**
e **c** **t**
i **v** **e**

When is the end?
When does a meeting turn into a good-bye?

You are with people that you like, with whom you are creating something, it seems to you that you will never part, that you are karmically connected in some mission on earth, living for one another. You do not notice those on the outside. Your smiles reflect one on another. Others, those outside your small creating circle, envy you for your intertwinedness, the enthusiasm you emit, the joy you spread, the light you bring to the dark around you. The more they envy you, and the more they attack you, the closer you are to each other, incorruptible, passionate in the uniqueness of collectivism, intertwined by the power which you offer among yourselves. You are endlessly brave and beautiful, you dedicate your works to each other, you sign them together. A real collective creative ideal. You have taken hold of each other's hands and flown away.

In one moment of laughter, one amongst you, it is unusual how difficult it is to reconstruct who it was in retrospect, calls on someone from the outside, wishing to offer her, or him, a little bit of your creative pleasure. Because you are richer by it and you can share it. You are happy, this person comes, hugs you all, perhaps hugging one of you more, singling her or him out from the group, wishing that person a little more for herself or himself, only one of you is sufficient, you others serve only as a means to get to him, her. At one moment you notice this through joking. However, that something, which half an hour earlier could have been a witty remark, is no longer. The one singled out does not notice that he or she has been singled out; they do not experience your objection as being particularly witty, but rather as an attack. You try to understand what is happening, to explain. But you do not succeed. Your friend who understood everything even from a distance no longer recognizes the language of apology, and the invisible threads of the understanding and silent joy have disappeared forever. You ask yourself afterwards whether they ever ex-

isted while you gaze at the cold face of the person about whom you no longer know anything, who has relinquished that face to someone whom you have not had the chance to meet. The idea that gathered you together has fluttered away in an unknown direction. A situation which you never even gave thought to, that you are in fact sacrificing yourself for the good of the group, has disappeared. Sacrificing is named. The ice queen has succeeded once again. A scene from the text of **Heiner Müller's Herzstück** bursts forth in your memory, when one character, using a pocket-knife to take out the heart of the person who offered it to him, exclaims: "But that's a brick. Your heart is a brick." And the other character responds: "But it beats only for you."⁰¹

Some works have remained, with interwoven signatures, like some old herbarium, like some monograph on collective activities, your group photos of happiness, pictures of some of you about whom you no longer know anything, about whom you no longer wish to know anything, as well as the t-shirts with the mutual logo for which you all contended. All at once, strangers come up to you and ask you what it was like when you all worked together. You exist only in master's theses and time machines. You are documented. You suddenly come to know what a monument feels like. What it is like to be part of some retroprinciple display. In the place of the idea that connected you mutual accusations have now entered. Confirming the fundamentals of a human being's violent nature, they now become the only deep interpersonal connection. Only they gather you together. You try to remember how it all began? How you gathered? How it was when interpersonal differences were not important?

Or, perhaps you yourself were that one, someone, outside of the group, who witnessed this break-up. The medium that catalysed the disintegration. You wandered into a scene of mutual love and at the same moment you knew: everything is already over here. A split before witnesses is final. What could have been the reason for such

a break-up, that often even death does not bring reconciliation?

Collectivism - a narcissism of minor differences?

It is not easy for people to relinquish the satisfaction of their aggressive tendencies, as **Sigmund Freud** would remind us, because in doing so they feel good. **A person becomes neurotic because he cannot tolerate the amount of frustration which society imposes on him in the service of its cultural ideals. In short, we are made so that we can derive intense enjoyment only from a contrast and very little from a state of things...**⁰²

Imagine that you wake up one morning only to find that creative gathering has been banned by the law. Actually, we do not need mentally analyzing theories to point especially to the truths that nothing ties an individual more to reality than the demands of work.⁰³ In that sense, the art of work, regardless of whichever type, is the practice of tolerance and flexibility, and even the provoking of thinking in ways which are unpleasant and disturbing. The external world is a resonator of emotions characterized by a diversity of interpretations. Work possesses a human identity and we tend to address it as such and place ourselves emotionally towards it. Even abuse it. But also extol it, idealize it, identify with it, realize it, interlacing our identity with it. While doing so, the collective symbols of man's developmental process are often uncovered. **Otto Rank** would say that **already according to that, if immortality is sought collectively, socially or individually, individual cultural ideologies are differentiated, and at the same time also their religious and artistic forms.**⁰⁴

Life is museumized in work. There are attempts to separate it, to name it, and collective creation becomes the flight of fear from death. Maintaining of life, prolongation of the species. In the art that developed from collective religious ideologies of consolation, as **Rank** explains, and **at whose final point the artist is located who**

01 | Cf. Heiner Müller, Herzstück, Berlin 1983, p. 7.

02 | Sigmund Freud, "Das Unbehagen in der Kultur" [1930], in Sigmund Freud, Studienausgabe vol. 9: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, Frankfurt/Main 1982, p. 208.

03 | Cf. Enrique Carpintero, „A Malaise of Our Time: The Fragmentation of Collective Identities“, in: Mind & Human Interaction, [Charlottesville/Virginia], 13, 2004, pp. 201-211, esp. p. 209.

04 | Cf. Otto Rank, Kunst und Künstler [1932], Gießen 2000, p. 97.

05 | *Ibid.*, p. 107.

06 | *Ibid.*

07 | Cf. Sigmund Freud, "Die Zukunft einer Illusion" [1927], in Sigmund Freud, Studienausgabe vol. 9: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, Frankfurt/Main 1982, p. 147.

08 | Carpintero, „A Malaise of Our Time“, p. 204

yearns for the experience of love, the individuality conflict is solved in that the ego, seeking at once isolation and union, creates, as it were, a private religion for itself, which not only expresses the collective spirit of the epoch, but produces a new ideology – the artistic – which for the bulk of them takes the place of religion.⁰⁵ However, all three ideologies, as recognized by Rank, collective-religious, social-artistic and individual-erotic, elevate the individual from a biological existential level of reality, where **only the sexual immortality of procreation works against individual isolation. Where the creation of an ideal collectivism takes place which the individual creates willingly and which, as necessary, can always be changed.**⁰⁶

Collectivism thus functions also as a need to identify through some group as a kind of promise for duration and extension of life. But also as the power of success through the 'elitist' exclusion of others. Thus receiving meaning also for individuals outside the group, as the importance of the collective with which one does not co-operate but with which one identifies himself. Because collective creation is necessary even for those outside the group. This narcissistic humouring of oneself through the humouring of the other, or, rejection, is what sometimes keeps the group going. It is important also for the possibility of power of individual powerlessness because the non-existence of a personal ego-ideal erodes even a personal psychical distinctiveness. Unfortunately, personal individualism gets stronger even in waiting for the break-up of the gathered. Namely, the phantasm of some group is linked to the way in which people organize their *jouissance*. These are the keepers of the museums, collectors who gain their individual power from the collective one, sometimes not understanding that what they are pandering to often speaks against their stands. It is easier to accept what disturbs, because non-acceptance would point to the desire that is structured around some personal or social traumatic element which cannot

be symbolized. However, when the collective becomes only performative, when it is maintained only through performativity as the only way for its existence? Existence for the Other, for one outside the group? The observer. The gaze of the Other. When the subject of the collective experiment is not an experiment but the collective itself.

Things fall apart

What is the reason, why the core can no longer hold out? The center that you thought was not necessary in the collective. When what seemed to you worth more than life itself is directed hostilely towards the very gathered? When the breakdown of the collective democracy transforms into a totalitarianism of individualism? When the breakdown becomes the only form of communication?

Enrique Carpintero, an Argentinean psychoanalyst, talking of the fragmentation of identity as an illness of our time, reminds us of the death instinct, which is inscribed in the life instinct. Namely, as it is already known, Freud saw the task of culture as engaging in the service of Eros which aims at uniting humankind by creating a space in which libidinal and symbolic exchanges are developed. In the process, art offers a substitutive satisfaction for the oldest of cultural renunciations, which we still feel deep within ourselves and because of this it serves to reconcile man with the sacrifices on its behalf.⁰⁷ The development of creative possibilities produces the ability of eliminating destructive and self-destructive violence. However, when culture cannot create that supportive space, as Carpintero warns, what is formed is **a destructive community in which the affirmation of one member implies the destruction of another.**⁰⁸ Carpintero also sees one of the reasons for the weakening of individual and collective identity in the calling for an individualistic and narcissistic relation towards consumption as the main source of self-respect. In this way, the prevailing ideology of market economy and consumer culture

undermines the ability of the subject to identify itself with its social group.

Nevertheless, it is necessary to mention that this 'supportive space' which should be built by culture instead of being reinforced, is being interceded by media and is in a state of collapse. Giving way to space means destruction in the dispersion of the scene. Moreover, what happens is that speech, when it breaks through the barriers of internal boundaries, returns to the restriction of the nationalistic as a fear of the loss of individuality. Clearly, this type of preservation is also its own incarceration. Repression.

Fools' names, like fools' faces, are often seen in public places

Death instincts and self-destruction, is the mutual title of what sets in motion the dynamics of the breakdown of a collective, regardless of the type: and that is the individual. The collective unconscious always leads us to those who create the collective, and the question is what is the motive of destructive action. When discussing art, **Freud's** words provoked disagreement among many, as being very conservative in contrast to the revolutionary quality of the psychoanalytical theories themselves, that on the path **that leads back from fantasy to reality, in the form of art**, instinctual needs set the artist in motion. **He longs to attain honour, power, riches, fame, and the love of women; but lacks the means of achieving those satisfactions.**⁰⁹

Why the uneasiness? Is it not about legitimate desires? Because an untruth is at heart? Untruths are offensive but they are not lasting like discontent. Everyone who understands the human mind, states **Freud**, knows that there is nothing more difficult for a person than to relinquish pleasure once tried, and what looks like relinquishment is in fact the formation of a substitute.¹⁰ Despite later psychoanalytic corrections and acknowledgement,¹¹ that at that moment when **the artist reaches maturity, perception of the public becomes considerably internalised, linked with his super-ego and this**

then has a greater value for him than any kind of acknowledgement that the external world could bestow to him,¹² what happens is that at one moment the narcissistic role returns to the ego, and projects one's own creative powerlessness onto the world which ceases to be relevant because of the withdrawal of love from it.

And while **Viktor Mazin**, founder of **FREUD'S DREAMS MUSEUM** in St. Petersburg, notes that **"collective creativity is not only a way to resist the capitalist call for specialization but a way of the hidden struggle with the illusion of the autonomous ego"**,¹³ it is essential to recall that the one whose *Interpretation of Dreams* set off the emergence of the museum, looked sceptically upon human advancement realized through material sacrifice during Communism with which the idea of the collective is linked to, in which from the Marxist point of view the history is a form of collective practice. The present confirms **Freud's** standpoint. The collapse of the Communist Bloc illuminated the domination of individualism and the lessening of the feeling of commitment toward the common good. Even the self-production of one's own worldly ecological catastrophe unifies only on the level of the often performative and self-promoting first aid. And while we can speak about attaining maturity and not looking back to the external world as the initiator of activity, the individual name becomes capital. Not only in the sense of financial pragmatism but as that which guards against death. However, the naming of the owner of ideas **"means to bury the idea"**, as it is noticed by **Mazin**.

Is loneliness our workshop?

One of the causes of the breakdown of the collective, which also often represents the way of social resistance, is in that the stimulus for creating collective work comes from without the group itself. The isolation imposed by prohibition actually paradoxically stimulates collective creativity. In socially non-repressive conditions the group imposes isolation onto itself in order to achieve an intensity of collective creation. Col-

09 | Cf.

Sigmund Freud, "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" [1916–1917] in Sigmund Freud, Studienausgabe vol. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/Main 1982, p. 366.

10 | Cf. Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, in Studienausgabe vol. 10: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt/Main, p. 172.

11 | Cf. Hanns Sachs, *The Creative Unconscious: Studies in the Psychoanalysis of Art*, Cambridge 1942, p. 57.

12 | *Ibid.*, p. 57 et seq.

13 | Viktor Mazin, "Dreaming Museums", in *Manifesta Journal*, no. 3, 2004, p. 19.

14 | Carpintero, „A Malaise of Our Time”.

15 | Vilém Flusser, “Budučnost ili kraj”, in *Quorum* [Zagreb] vol. 3, 2000, p. 212 [trans. Mirela Ramljak Purgar].

lective action, regardless of how minimal, always contributes to the general change of society to which the collective belongs and which it mirrors. Even on the linguistic scene. Let us recall how a ‘happening’ grew into a ‘performance’. Today the subversion of the collective is included in the budget of ruling structures, by corrupting democratic forces and the strengthening of those belonging to informant. Foucault would remind us that nothing oversteps the totalising power of discourse, nothing escapes the discourse of power. But such formed groups, which are often active under the borrowed name of collective creation disappear when the financial core disappears, and the collective forces evaporate not finding a solution in the possible dialectic in their own restructuring. History here could serve as a type of psychotherapy, but human memory is selective and we no longer even remember the very art of memory.

Nazism of Narcissism

Racism as the strongest and most primitive form of collectivism is ineradicable. Its universalism always consolidates time and time again following social changes, renaming and confirming itself in the theories of postmodern racism, neo-racism, differential racism, meta-racism, etc. Racism, however, is always a step further from theory and it does not need justification for ambivalence towards the other. Its present-day meaning in what calls itself a highly democratically developed society is no longer only “I cannot tolerate you”, or, in a milder form, “I don’t notice you”, because you are a different race. But rather, “I like you, and favour you, I notice you because for centuries we have been the same configuration and colour”. This narcissistic quirk is difficult to resist.

This is simply about a type of regression of the ego to an infantile degree of development prior to the emergence of the super-ego. Here collectivism performs as terrorism, as the momentary strongest collectivism. Why can nothing be learned from this? Is it because the destructiveness of others unifies us? Or does it

unify ourselves with the part of our being that we are repressing?

Carpintero reminds us that the death instinct which is inscribed in the life instinct can lean towards death but that it can also be used in the service of life. **“If collective efforts are able to redistribute the implementation and benefits of power from the elites to the majority, such actions can facilitate the displacement of the effects of the death instinct through the support of principles of collaboration, sharing, and positive social ties that reflect characteristics associated with the life instinct.”**¹⁴

The unconscious is structured like a breakdown

And while gathering, regardless of what type, is democratic, breakdowns are rarely such. Even the question “the future or the end”, as Vilém Flusser emphasizes, **does not ask about the end of my future or yours, but of the question of history.**¹⁵ The unconscious is transindividual as it takes place as an active discourse between the subject and the Other. The collective has the possibility of embodying the Other and any activity within is reflected from the position of the Other. It thus becomes external and closer still, as this Other on the outside, as a collective, uncovers that which is sometimes not seen individually. It could be said that even when you act individually, you are never alone. Your unconscious is with you. And in this way it knows, before you wish to admit it to yourself, when the moment of separation has come, when it is essential that another group is formed, a different collective, perhaps even an inferior one or possibly a better one. Although you would, perhaps, still continue drawing animals on cave walls with the others. Psychoanalysis itself can have a subversive effect on our destructive abilities. Self-reflection is at the beginning of every self-criticism. Institutionalisation of the collective is most likely what can uphold it, as a contractual strategy which unfortunately is recognized as such. But who is interested in this? Creative inner forces could perhaps be

the only ones to transform such a situation if collectivism would be understood as a vision of transitional utopia. What remains to be seen is whether this could be achieved with optimistic 'multitude' as **Michael Hardt** and **Antonio Negri** endeavour to establish, the authors whose philosophy **Rancière** called "un grand panthéisme de la vie".¹⁶ For them *the members of the multitude do not have to become the same or renounce their creativity in order to communicate and cooperate with each other*. They emphasize that what we need to understand is the collective intelligence that can emerge from the communication and cooperation of such a varied multiplicity.¹⁷ Thus, "in the multitude the right to disobedience and the right to difference are fundamental." In this regard, "one approach to understanding the democracy of the multitude is as an open-source society, that is, a society whose source code is revealed so that we all can work collaboratively to solve its bugs and create new, better social programs."¹⁸

In that sense 'multitude' could be considered as a militant collective obligation. What remains to be seen then is how one does not consent to being a Borg in collectivism. In contrast to the democratization of collectivism, the creators of *Star Trek* see collectiveness in the mutual

16 | Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétiques et politique*, Paris 2000.

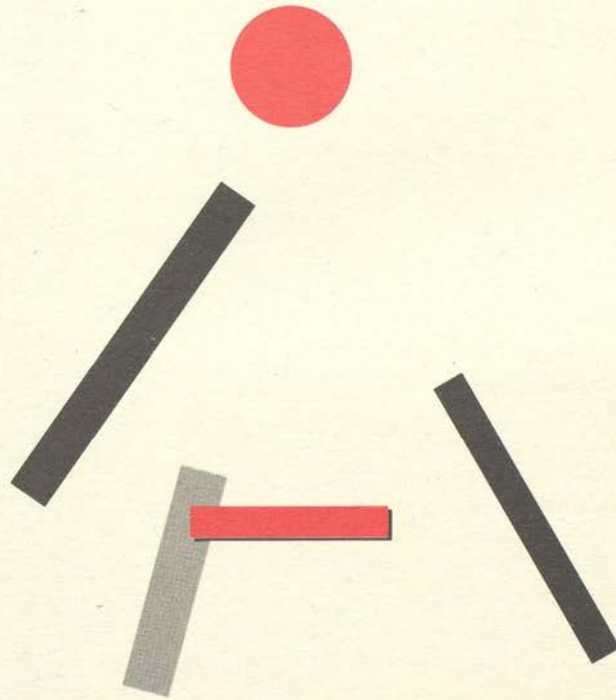
17 | Michael Hardt & Antonio Negri, *Multitude*, New York 2004, p. 92.

18 | *Ibid.*, p. 340.

19 | Fredric Jameson, "Politics of Utopia", in *New Left Review*, no. 25, Ivanić Grad 2004.

consciousness of the Borg imposed with technological implants. The Borg as the embodiment of fear from individualism, the sense of one's own anxiety of existence in the world, not consenting to one's own responsibility.

But before the possibilities of endless advancement isn't it about time that besides negative fantasies that positive ones begin to be realized? And even utopias. To stop being afraid of their realization. To confront ourselves with the reason why we do not wish to know what we want, as with the incessant warning that we should be fearful of the fulfilment of these wishes. "Utopias are no-fictional, even though they are also non-existent. Utopias in fact come to us as barely audible messages from a future that may never come into being."¹⁹ In this way then it is necessary, just like Thanatos conditions Eros and sustains it, to perceive the breakdown as love which leads to disintegration in order to preserve the past as a legacy for the future.



COLLABORATIVE CREATIVITY IS NOT ONLY A FORM OF RESISTING THE CAPITALIST CALL FOR SPECIALIZATION

BUT ALSO A FORM OF HIDDEN STRUGGLE WITH THE ILUSION OF THE "AUTONOMOUS **EGO**"...

Etcétera...

Etcetéra... presents Etcétera....

Etcétera... is not to be defined.
You may imagine what comes next!

Etcétera... from Latin "et", that means "and"; and "cetera / ceterum", "else". The word used to interrupt the discourse suggesting the omission of what should be told. It's represented by the abbreviation *etc.*

Etcétera... is the word which breaks the linguistic system.

Etcétera... closes and opens the discourse.

Etcétera... 'is' in all languages; therefore it is an ally all round the world.

Etcétera... is present time.

Its members cannot be counted.

Etcétera... singular and plural, female and male.

Etcétera... may be added, subtracted, divided and multiplied.

Etcétera... affirms the urgency of a

REVOLUTION

the upcoming will fix a scar in the body of this time...

capital strengths move forward without rest; the gloomy invisible mass of markets will try to capitalise the air; the surviving lands will spread their hidden roots.

Consequences are evident...

The whole humanity will become impoverished by this situation.

The asphyxiated society's Rebellions will grow and multiply, overcoming the ridiculous limits. The breezes will turn twister.

Reality's veils will open.

¡Stop!

We will take liberty to assume the magic instantiated of the present.

At this very instant:

Here and Now.

Towards the reformulation of any aspects of life, towards the transformation of the essential ties towards an overcoming stage where creative action may be strengthened.

Towards a transformation of life [of culture].

When living renews its means. When time and work get new dynamics.

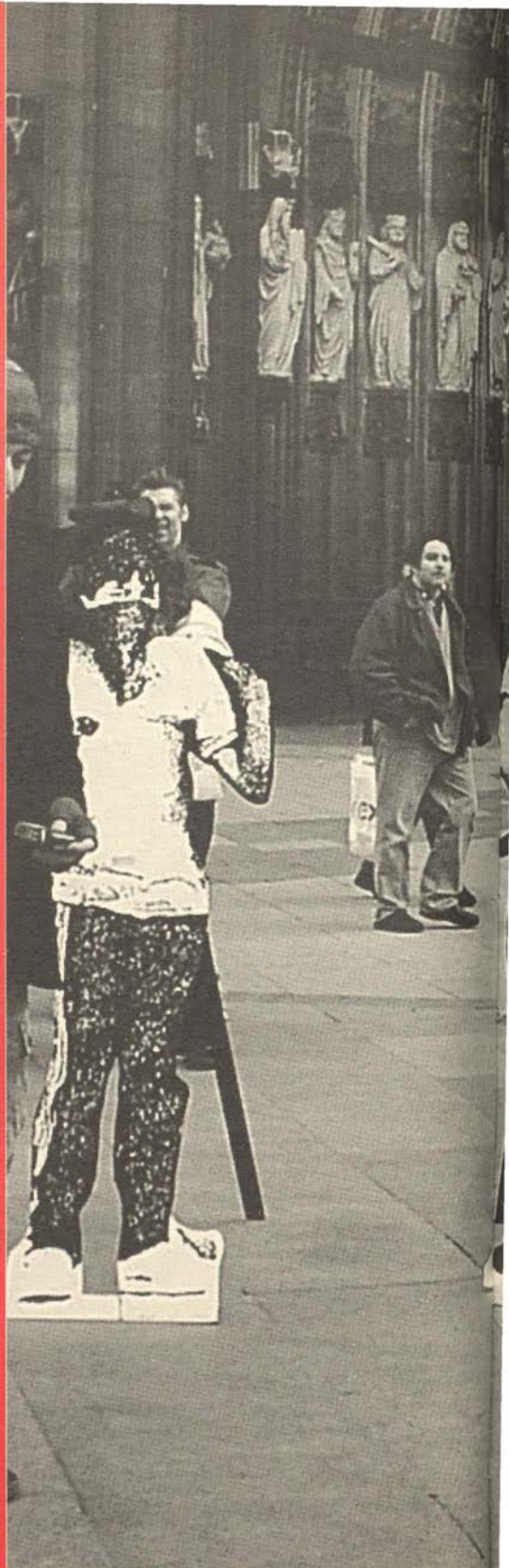
The problems of food, health, education which worry us today will disappear being once overtaken by all of us. That will be possible thanks to the endless collective production, to development of the participation and to the social self sufficiency.

Once it satisfies the basic necessities, the society will develop new basic necessities, related to the advance of the artistic and scientific, physical and mental potentialities, now hidden by the shadows of the past culture.

The creativity will expand itself as a virus, infecting sensibility and filling the everyday life with intensity, building a new temporal relation.

The collective participation in the permanent construction and renewing process of new reality [as an everyday practice], will lead to the overcoming of all limits.

Gente Armada, Köln / Cologne, 2004





The dissolution of the artificial barrier between life and art, giving space to new forms of cultural integration.
The expanding of poetry to spaces of life, as an emancipator elixir, allied to freedom and love.
The metaphor will get possessions of reality.
The buildings will be formed like sculptures.
Musicality and rhythm will install themselves in the movement.
Homes will be little theaters, places of self-recognition and human development.
The transformations in the subjectivity will produce new objectivations, new forms of art and science not yet imagined.
The liberation of unconscious poetic forces, repressed in the past society, will overflow spaces filling them with life.
The poetry will be the form of communication of a new society and the tool of construction of the new culture.
...but this will be another battle...
The time to fight for the upcoming has arrived.
We will manage it with our poetic weapons and with some others more real, if it would be necessary!

**TO EAT,
TO CREATE!!!
Etcétera...**

Etcétera... präsentiert Etcétera...

Etcétera... soll nicht definiert werden.

Man kann sich vorstellen, was als Nächstes kommt!

Etcétera..., von lat. „et“, „und“, und „cetera“/„ceterum“, „Weitere[s]“. Dient zur Unterbrechung des Diskurses und Kennzeichnung der Auslassung von etwas, das gesagt werden sollte. Dargestellt durch die Abkürzung „etc.“.

Etcétera... ist das Wort, das das linguistische System aufricht.

Etcétera... beendet und eröffnet den Diskurs.

Etcétera... ist in allen Sprachen; daher ist es auf der ganzen Welt ein Verbündeter.

Etcétera... ist Gegenwart; die Mitglieder sind unzählbar.

Etcétera... Singular und Plural, weiblich und männlich.

Etcétera... kann addiert, subtrahiert, dividiert und multipliziert werden.

Etcétera... bestätigt die Dringlichkeit einer

REVOLUTION

Die bevorstehende wird eine Narbe im Körper dieser Zeit hinterlassen...

Kapitalkräfte rücken ohne Unterlass vor; die bedrückende, unsichtbare Masse der Märkte wird versuchen, aus der Luft Kapital zu schlagen; die überlebenden Länder werden ihre verborgenen Wurzeln ausbreiten.

Die Konsequenzen sind offensichtlich...

Die ganze Menschheit wird durch diese Situation verarmen.

Die Rebellionen der ersticken Gesellschaften werden wachsen, sich vermehren und die lächerlichen Grenzen überwinden. Die Winde werden zum Wirbelsturm.

Die Schleier der Realität werden gelüftet.

¡Stop!

Wir werden uns die Freiheit nehmen, uns der konkreten Magie der Gegenwart zu bedienen.

In eben diesem Augenblick:

Hier und jetzt.

Für die Neuformulierung aller Aspekte des Lebens, für eine Transformation der lebenswichtigen Verbindungen, für eine Phase der Überwindung, in der kreatives Handeln gestärkt werden kann.

Für eine Transformation des Lebens [der Kultur].

Wenn das Leben seine Mittel erneuert. Wenn Zeit und Arbeit eine neue Dynamik erhalten.

Die Probleme der Ernährung, Gesundheit, Erziehung und Ausbildung, die uns heute Sorgen bereiten, werden verschwinden, wenn wir alle sie übernehmen. Dies wird möglich sein dank der endlosen kollektiven Produktion, dank weiterentwickelter Beteiligung und sozialer Autarkie.

Sobald die Grundbedürfnisse befriedigt sind, wird die Gesellschaft neue Grundbedürfnisse entwickeln. Sie hängen mit dem Fortschritt künstlerischer und wissenschaftlicher, körperlicher und geistiger Potenziale zusammen, die heute noch von den Schatten der vergangenen Kultur verborgen sind.

Die Kreativität wird sich wie ein Virus ausbreiten, die Sensibilität befallen und den Alltag mit Intensität erfüllen, indem sie ein neues Zeitverhältnis herstellt.

Die kollektive Beteiligung an dem permanenten Konstruktions- und Erneuerungsprozess einer neuen Realität [als alltägliche Praxis] wird zur Überwindung aller Schranken führen.

Zur Auflösung der künstlichen Grenze zwischen Leben und Kunst, die neuen Formen der kulturellen Integration Raum geben wird.

Zur Ausweitung der Poesie in Räume des Lebens, als emanzipatorisches Elixier, verbündet mit Freiheit und Liebe.

Die Metapher wird von der Realität Besitz ergreifen.

Die Gebäude werden wie Skulpturen modelliert sein.

Musikalität und Rhythmus werden Eingang in die Bewegung finden.

Jedes Heim wird ein kleines Theater sein, Ort der Selbsterkenntnis und der menschlichen Entwicklung.

Die Veränderungen der Subjektivität werden neue Objektivierungen hervorbringen, neue Formen der Kunst und Wissenschaft, die jetzt noch unvorstellbar sind.

Die unbewussten poetischen Kräfte, die in der vergangenen Gesellschaft unterdrückt wurden, werden, befreit, in Räume eindringen und sie mit Leben erfüllen.

Die Poesie wird die Kommunikationsform einer neuen Gesellschaft und das Werkzeug zur Errichtung der neuen Kultur sein.

... aber das ist eine andere Schlacht...

Die Zeit ist gekommen, für das Bevorstehende zu kämpfen.

Wir werden es mit unseren poetischen Waffen bewältigen, und mit realeren, wenn es nötig sein sollte!

UM ZU ESSEN, UM ZU SCHAFFEN!!!

ETCÉTERA...



Guerilla Art Action Group

ARTIKEL I

Unsere Kunstaktionen sind ein Konzept.

Jeder, der möchte, kann das Konzept und die Inhalte der **GUERRILLA ART ACTION** Group nach Belieben nutzen. Die von uns verwendeten Ideen, das schriftliche Material und andere relevante Inhalte dürfen unter keinen Umständen urheber- oder verwertungsrechtlich geschützt werden und können auch niemandes exklusives Eigentum sein.

ARTIKEL II

Wir befürworten weder Gewalt noch den Einsatz von Gewalt.

Wenn es in unseren Kunstaktionen physische Gewalt geben sollte, so richtet sich diese ausschließlich gegen uns selbst und dramatisiert auf symbolische Weise die Gefahr tatsächlicher Gewalt, Not und Unterdrückung.

Sollte eine andere Person als wir selbst oder die an den Kunstaktionen beteiligten Schauspieler Opfer einer Form physischer Gewalt werden, und sei es nur versehentlich, würde dies Ziel und Zweck unserer Kunstaktionen negieren.

ARTIKEL III

Wir sehen uns selbst als Fragensteller.

Wir wollen nie unseren eigenen Standpunkt aufzwingen, sondern Menschen zu einer Konfrontation mit bestehenden Krisen provozieren. Unsere Methoden stellen nur einige der Möglichkeiten dar, ein Problem zu dramatisieren.

ARTICLE I

Our Art Actions are a concept.

Anyone who wishes can use the concept of the Guerrilla Art Action Group, and its content, as they please.

Under no condition, may the ideas that we use, the written material, and other content involved, be copyrighted, nor can it become the exclusive possession of anyone.

ARTICLE II

We do not advocate violence, nor the use of violence.

If there is any physical violence in our Art Actions, it is only directed to ourselves, and as a means of symbolically dramatizing the danger of reality-violence, of oppression, and of repression.

If any person other than ourselves, or the performers involved in the Art Actions, should become the victim of a form of physical violence, even by accident, it would negate the aims and purpose of our Art Actions.

ARTICLE III

We see ourselves as questioners.

Our intention is never to impose our own point of view, but to provoke people into a confrontation with the existing crises.

Our methods are only a few of the possible ways to dramatize a problem.

SWORN TO BEFORE ME
THIS 4th DAY OF MARCH 1970
EDWARD M. SILVESTRI
NOTARY PUBLIC, STATE OF NEW YORK
No. 03-3673307
Qualified in Bronx County
Cert. Filed in New York County
Clerk's Office
Term Expires March 30, 1971

March 4, 1970.
GUERRILLA ART ACTION GROUP
Jon HENDRICKS
Jean TOCHE

Jon Hendricks
Jean Toche

2.

ADDENDUM I

Article I is retroactive to October 1, 1969, and is binding from that date on.

ADDENDUM II

Our concern is with people, not property, or any form of property.

We question the order of priorities in this country, the fact that property - how to defend property and how to expand property - always seems to have priority over people and people's needs.

March 18, 1970.
GUERRILLA ART ACTION GROUP
Poppy JOHNSON
Jon HENDRICKS
Jean TOCHE

Poppy Johnson
Jon Hendricks
Jean Toche

SWORN TO BEFORE ME
THIS 18th DAY OF MARCH 1970

Donna L...
Notary Public, State of New York
No. 31-9464285
Qualified in New York County
Commission Expires March 30, 1973

2.

ADDENDUM I

Artikel I gilt rückwirkend ab dem 1. Oktober 1969 und ist seither bindend.

ADDENDUM II

Unser Interesse gilt Menschen, nicht Eigentum oder irgendeiner Form von Eigentum.

Wir hinterfragen die Reihenfolge der Prioritäten in diesem Land, die Tatsache, dass Eigentum - wie man Eigentum verteidigt und vermehrt - stets Priorität vor Menschen und ihren Bedürfnissen zu haben scheint.

18. März 1970

GUERRILLA ART ACTION GROUP

Poppy Johnson

Jon Hendricks

Jean Toche

Jon HENDRICKS

Vorwort!

16. MÄRZ 2005

Bei **George Maciunas'** **FLUXUS**-Konzept stand der Gruppen-gedanke im Mittelpunkt. Ziel war die Gründung einer nicht-kommerziellen, provokativen, außerhalb des Mainstream agierenden, aktionistischen und politisch handelnden Bewegung... Das Vorgehen der Gruppe basierte auf Prinzipien der Anonymität, des Kollektivismus, der Uneigennützigkeit, des Internationalismus und der Vorstellung von einer „**ver-einigten Front**“ gegen die „**Krankheit, die die Spießbürger darstellen**“. Die Gruppe ist eine Art dritte Person, die sich von den Einzelpersonen unterscheidet, aus denen sie besteht. Genau darin liegt ihre Stärke begründet, und genau das ist auch die Ursache für ihre Selbsterstörung.

Das Buch *What's Fluxus? What's Not? Why.* stellt so etwas wie einen leicht missmutigen Versuch dar, die Aufmerksamkeit wieder auf das ursprüngliche Anliegen von **FLUXUS** zu lenken, das heißt auf Themen wie das Sein und die Selbstbestimmung. „Eine Einleitung“ greift bestimmte Protagonisten heraus, wie zum Beispiel **Joseph Beuys**, der schon früh versuchte, die Bezeichnung „**FLUXUS**“ für seine eigenen Zwecke zu nutzen, obwohl sie später in der Öffentlichkeit häufig mit „Gruppen“ in Verbindung gebracht wurde. Dieser Essay versucht zudem, die Strategie bestimmter Kuratoren zu entlarven. Ein Beispiel dafür ist **René Blocks** Konzept für die Ausstellung *Fluxus in Deutschland 1962–1994*, die möglichst allumfassend und allgemein gültig sein sollte, wodurch sie letztlich dazu beitrug, dass die wahre Bedeutung der Entstehung von **FLUXUS** verkannt und verborgen bleibt. Zugleich kritisiert der Essay vermeintliche **FLUXUS**-Werke aus der heutigen Zeit wie zum Beispiel **Francesco Conz'** *Multiples*, die nichts weiter sind als mitunter wunderschöne Produkte aus limitierten Editionen – und damit das genaue Gegenteil von **FLUXUS**-Editionen. Aber vor allem versucht der Essay den Leser davon zu überzeugen, die in dem Buch abgedruckten Originaltexte von **FLUXUS**-Künstlern zu lesen, die entweder bereits vor der Gründung der Bewegung oder aber während der ersten Jahre ihres Bestehens verfasst wurden. Der Essay zielt sicherlich auch darauf ab, Diskussionen anzuregen und Debatten anzuheizen. Zukünftige Aktivisten können neuen Mut schöpfen und Anhaltspunkte für neue Denkansätze finden, indem sie die Überreste der Bewegung hegen und pflegen. Die Probleme, mit denen sich **FLUXUS** in erster Linie beschäftigt hat, haben sich kaum verändert. Im Gegenteil, sie sind wahrscheinlich noch größer geworden, so dass es sehr viel fruchtbaren Boden gibt, auf dem sich die Saat der Veränderung ausstreuen lässt.

Eine Einleitung

NEW YORK, JUNI 2002

Seit über zwanzig Jahren bin ich Kurator der **Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection** in Detroit und habe dazu beigetragen, dass sie sich zu einer der wichtigsten **FLUXUS**-Sammlungen auf der ganzen Welt entwickelt hat. Ich habe zahlreiche Ausstellungen mit Werken aus ihrem Bestand mitorganisiert, habe mehrere Bücher und Kataloge veröffentlicht und sowohl die Sammlung als auch meine Zeit und meine Ideen vielen internationalen Institutionen und Wissenschaftlern, die auf diesem Gebiet forschen, zur Verfügung gestellt. Seit geraumer Zeit beobachte ich mehr oder weniger ruhig aus der Distanz, wie rund um die Welt eine Fülle von Ausstellungen ins Leben gerufen werden, die behaupten, „**FLUXUS** dies“ oder „**FLUXUS** das“ zu sein. Als Beispiele seien hier folgende Ausstellungstitel genannt: *Ubi Fluxus ibi Motus 1990–1962*; *Fluxus in Deutschland 1962–1994*; *Fluxers*; *Fluxus S.P.Q.R.*; *Fluxus Subjektiv*; *The Fluxus Constellation*; *Fluxus Da Capo*.

Ich behaupte, dass vielleicht nur acht oder neun Prozent der bei diesen Ausstellungen gezeigten Werke in irgendeiner Weise etwas mit **FLUXUS** zu tun haben. Die restlichen 91 oder 92 Prozent kann man eher als Anti-**FLUXUS**-Werke bezeichnen, als „bildende Kunst“, gegen die **FLUXUS** opponierte. Ausgefallene Materialien machen noch keine Bewegung aus, Ideen allerdings schon. Zugegeben, bei einer Ausstellung wie *Fluxus in Deutschland 1962–1994* bekommt man einige großartige Kunstwerke zu sehen. Wer würde angesichts der überwältigenden Werkreihe von **Arthur Köpcke** nicht in Verzückung geraten, wer würde ein beeindruckendes Objekt von **Henning Christiansen** nicht gerne in seinem Boudoir aufstellen? Es geht mir hier nicht um die Frage, ob dies gute oder schlechte Kunst ist. Vielmehr ist dies ein Versuch, all das aus dem Weg zu schaffen, was die Wichtigkeit und die Bedeutsamkeit einer Bewegung überdeckt hat oder von dem man eine Zeit lang glaubte, es mache deren Bedeutung aus. Ja, **FLUXUS** ist eine Bewegung – genau wie **FUTURISMUS**, **DADAISMUS**, **KONSTRUKTIVISMUS**, **SURREALISMUS** und so weiter. Jede Bewegung durchlebt ihre Höhen und Tiefen, sicherlich gibt es immer wieder Grauzonen, Einflüsse, Nachahmer, Abtrünnige, Wegbereiter, Blender und Versager, aber jede Bewegung muss ein bestimmtes Ziel

haben – einen Grund, ein zwingendes Erfordernis für ihre Existenz. Man kann die klassischen Komponenten einer Kunstbewegung regelrecht spezifizieren:

Eine Bewegung wird von einem Individuum [oder einer kleinen Gruppe von Individuen] in Gang gesetzt, von Visionären mit einem bestimmten Ziel, die vehement gegen den Status quo ankämpfen, die brillant und hochmotiviert sind, die an ihre Ideen glauben und sich gegenüber der Gruppe, die sie um sich herum formieren, selbstlos verhalten.

DADA: Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara...

FUTURISMUS: Filippo Tommaso Marinetti...

SURREALISMUS: André Breton...

KONSTRUKTIVISMUS: Kasimir Malewitsch, Naum Gabo und Antoine Pevsner, später auch Wladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Wladimir Majakowskij...

FLUXUS: George Maciunas...

Mit Hilfe von **FLUXUS** wollte **Maciunas** die Welt verändern, was ihm wohl auch gelungen ist. Jede Kunstbewegung will ihre Ideen propagieren, einige tun dies durch eigene Publikationen oder indem sie schon etablierte Publikationen infiltrieren – **FLUXUS** tat beides: Es hat eine Zeitung und Anthologien von **FLUXUS**-Werken herausgegeben, und es hat manchmal bei einer ‚konventionellen‘ Zeitschrift das Sagen übernommen und diese für eine Ausgabe zu einer **FLUXUS**-Zeitschrift gemacht, wie zum Beispiel *Kunst Van Nu* [September/Oktober 1966]. Allerdings kann eine Bewegung nur dann erfolgreich sein, wenn sich eine „**vereinigte Front**“ bildet. **Maciunas** wusste das. Er hatte schließlich Kunstgeschichte studiert. **DADA** brach nach nur wenigen Jahren auseinander, als die Ästhetiker mit den Idealisten und den Pragmatikern zu streiten begannen: Paris contra Berlin contra New York und so weiter.

Was **Hannah Höch**, **Raoul Hausmann**, **Johannes Baader** und **Richard Huelsenbeck** mit dem **DADAISMUS** in Berlin zu erreichen versuchten, spiegelt sich in den **FLUXUS**-Werken **Henry Flynts**, **George Maciunas**‘ und **Ben Vautiers** wider. Zwischen New York **DADA** – **Marcel Duchamp** und **Man Ray** – und etwa **George Brecht**, **Yoko Ono** oder **Robert Watts** bestehen Parallelen. Die Pariser **DADA**-Variante von **Tristan Tzara** und anderen findet ihren Widerhall in Werken beispielsweise von **Dick Higgins**, **Alison Knowles** oder **Larry Miller**.

Das Interessanteste bei einem Vergleich der Bewegungen **DADA** und **FLUXUS** – wie auch anderer – liegt allerdings in der Beobachtung, dass beide nach einer Anfangszeit, die geprägt war von intensiver kollektiver Arbeit und Originalität, in der unablässig äußerst bedeutsame und wesentliche Ideen hervorgebracht wurden, in Splittergruppen und unterschiedliche Lager zerfielen. Künstler verließen die Bewegung und wendeten sich eigenen Projekten zu, nur um wieder zurückzukehren, sobald die Luft rein war, und die Flagge ihrer Bewegung zu hissen. Nach **Maciunas'** Tod kann ich nur wenige neue kreative Impulse in der **FLUXUS**-Kunst erkennen. Ich bin vielmehr der Meinung, dass man von Oberflächlichkeit, Übersättigung und von einem Gehen an Krücken sprechen kann. Einige Künstler, die der **FLUXUS**-Bewegung angehörten, haben sich über deren Anforderungen hinweggesetzt und so neue bedeutende Werke kreiert – **William de Ridder** gehört zum Beispiel zu ihnen. Die vergrößerten Remakes, die **Francesco Conz** am laufenden Band erstellt, als „**FLUXUS**“ zu bezeichnen, ist allerdings lächerlich. Das soll nicht heißen, dass **Francesco** keine außergewöhnlichen Arbeiten produziert – das tut er sehr wohl, etwa im Falle von **Eric Andersens** *Crying Stones*. Nur handelt es sich dabei nicht um **FLUXUS**-Werke. Das gilt erst recht für **René Blocks** Ausstellung *Fluxus in Deutschland 1962–1994!* Schauen Sie sich die einmal genauer an! Der Katalog enthält eingangs eine Art **FLUXUS**-Dokumentation, ein wunderbares Kapitel mit Fotos von Manfred Leve von **FLUXUS**-Performances, eine Sektion mit **FLUXUS**-Werken von **George Maciunas** und schließlich eine mit einer Auswahl an **FLUXUS**-Editionen, die man „George Maciunas / Herausgeber“ genannt hat, wodurch die Rolle von **Maciunas** bei **FLUXUS** allerdings auf die eines Herausgebers bzw. Verlegers reduziert wird. Und dann konnte ich lediglich ein einziges **FLUXUS**-Werk in dem Abschnitt zu **Nam June Paik** und ein weiteres in dem zu **Takako Saito** finden. Die restlichen Werke in der Ausstellung und im Katalog sind – mit Ausnahme von wenigen Werken aus einer gewissen Grauzone – allesamt NICHT-FLUXUS, GEGEN-FLUXUS, ANTI-FLUXUS. Es sind sicherlich wertvolle, einzigartige, individualistische und ästhetische Kunstwerke – einige gelungen, andere weniger –, aber es sind keine **FLUXUS**-Werke. Entschuldige mal, **René**, aber was haben **Joseph Beuys'** aus dem Jahr 1957 stammende Montage *Ohne Titel* und sein 1973 entstandenes Werk *Das Schweigen mit FLUXUS zu tun?* Rein gar nichts, außer dass das Werk aus dem Jahr 1973 von der Edition Block in Berlin in einer

Edition von fünfzig Exemplaren produziert wurde und dass das Werk von 1957 seinen Titel erst 1963 erhielt, in dem Jahr, in dem **Beuys** mehrere seiner Werke mit neuen Titeln versah, die das Wort **FLUXUS** enthielten, und in dem er seiner Ausstellung, die von Oktober bis November 1963 im Haus van der Grinten zu sehen war, folgenden Titel verlieh: *Joseph Beuys – Fluxus*.

Nein, keines der beiden Werke ist ein **FLUXUS**-Werk in dem Sinne und in dem Kontext, die **George Maciunas** in zahlreichen Manifesten, Definitionen, Mitteilungsblättern und Programmen formuliert hat und die **Beuys** sehr wohl kannte. Tatsächlich war es wohl eher so, dass **Beuys** selbst **Maciunas'** Manifest vom Februar 1963 veröffentlicht hat, nachdem er **Maciunas** schriftlich gebeten hatte, ihm ein Exemplar für die Konzerte zu schicken, die er im Februar in Düsseldorf veranstalten wollte. Während der Konzerte wurde das Manifest zum allerersten Mal verteilt, als die **FLUXUS**-Gruppe es am 2. Februar 1963 dem Publikum von der Bühne herab zuwarf. Indem sich **Beuys** das Wort **FLUXUS** aneignete, entstand der Eindruck, dass er die Ideale, die in **Maciunas'** Manifest zu lesen waren, mitrug: „Purge the world of [...] ,intellectual' [...] culture, [...] of dead art, [...] illusionistic art [...]“ „Befreien wir die Welt von [...] ,intellektueller' [...] Kultur, [...] von toter Kunst, [...] idealistischer Kunst [...]!“ So waren während der **Beuys**-Ausstellung im Jahr 1963 unter anderem auch so bemerkenswert prophetische Werke wie das aus den Jahren 1948/49 stammende *Fluxus für Vierzehnjährige* und eine 1955 entstandene Arbeit namens *Entladung am Fluxus-Gerät* zu sehen. Auf Beobachtungen bei *Katzen-Fluxus* aus dem Jahr 1956 folgen 1957 vier Werke: *Fluxus-Gerät*, *Fluxus-Programm*, *Plastiken mit Akustik: Mona Lisa Fluxus* und *Notationen zu Leonardo-Fluxus*. 1958 schuf er *Fluxus-Brenner* und *Fluxus-Spielzeug*, anschließend 1959 *Fluxus-Gerät*. Darauf folgte eine Dürreperiode, bis 1961 *Fluxus-Gerät* entstand. 1962 wurden neun Werke gezeigt, die das Wort **FLUXUS** im Titel trugen, 1963 drückte er zwei weiteren Werken die Bezeichnung **FLUXUS** auf. Zwei **FLUXUS**-Werke von **Beuys** sind in dem 1963 erschienenen Katalog vertreten: *Fluxus-Getränk* [1962] und *Fluxus-Lied* [LA LA LA] aus dem Jahr 1963. Für mein ungeübtes Auge scheinen sie sich von den anderen abgebildeten Werken in nichts zu unterscheiden. Beide scheinen einzigartig zu sein, bei beiden wurden ‚einfache‘, wahrscheinlich vergängliche Materialien verwendet. Ich möchte allerdings behaupten, dass beide „intellektuell“ sind und keines von beiden „von allen Menschen und nicht

„Eine Einleitung“ erschien 2002 unter dem Titel „An Introduction“ in: Jon Hendricks [Hg.]: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. / What's Fluxus? What's Not! Why., Centro Cultural Banco Do Brasil Rio de Janeiro in Zusammenarbeit mit der Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit, S. 18–20.

nur von Kritikern, Dilettanten und Professionellen verstanden" werden kann [„to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals“]. Als einzigartige, individualistische, zerbrechliche, wertvolle Kunstwerke entsprechen sie nicht im Entferntesten dem in **Maciunas'** Manifest geäußerten Aufruf, „**die Kader der kulturellen, sozialen & politischen Revolutionäre miteinander zu einer vereinigten Front & Aktion zu verschmelzen**“ [„Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.“]. Vielleicht hat **Beuys** dies ja später versucht, aber überwiegend nicht unter dem Banner von **FLUXUS** und nicht zusammen mit dem **FLUXUS**-Kollektiv, sondern vielmehr in Form eines Personenkults, indem er in der Regel ein Foto von sich verwendete, um das Produkt zu verkaufen. Infolgedessen wurden für gewöhnlich **Beuys** und all das, was mit ihm zu tun hatte, mit **FLUXUS** gleichgesetzt. Das mag den Mythenbildnern entgegenkommen, entspricht aber nicht der Wahrheit.

Es geht nicht darum, jedes Werk der Ausstellung von **Block** im Hinblick auf seinen **FLUXUS**-Gehalt in Frage zu stellen... Ohne Zweifel verschleiert sie weitgehend die Ziele von **FLUXUS** und ersetzt dessen Ideale durch sich selbst genügende Kunst.

Meiner Meinung nach besteht das Problem nicht so sehr darin, dass eine Menge Leute großen Spaß daran haben, es sei ihnen gegönnt – und sicherlich ist eine Menge von all dem, was in den letzten vierundzwanzig Jahren mit dem Label „**FLUXUS**“ versehen wurde, wirkliche Kunst. Nein, mein Problem ist vielmehr, dass ich an den Idealismus von **FLUXUS** glaube, so wie **Maciunas** ihn artikuliert hat und wie er in einer Art sozialem Kontrakt die Zustimmung von zahlreichen außergewöhnlichen Künstlern der damaligen Zeit gefunden hat – dieser Idealismus ist unterwegs irgendwo verloren gegangen. Ich bin nicht bereit, mehr als zwanzig Jahre meiner Arbeit einfach so wegzuworfen und zu sagen: „Oh, nun ja, ich habe mich geirrt.“ Nein, ich glaube, dass die Ideale es wert sind, an ihnen festzuhalten, und dass sie die Mystifizierung durch **Beuys**, die Verwässerung durch **Block**, die Verschleierung durch **Conz**, die Vereinnahmung durch **Friedman**, die... irgendwie überstehen werden.

Irgendwo existiert das Echte, das Hartnäckige, das Wichtige, das Essenzielle, das Mutige und das Explosive, das mich daran glauben lässt, dass **FLUXUS** wiederaufleben und all dies andere langsam verblassen wird.



Im gleichen Katalog vertritt René Block in einem Gespräch mit Tobias Berger die Überzeugung, dass Fluxus als weltumfassende künstlerische Bewegung nicht auf die wenigen frühen Manifeste von Maciunas und dessen Thesen beschränkt werden kann, sondern sich erst in der Befreiung vom Diktat Maciunas entfalten konnte. Auch wenn Maciunas' Idee von Fluxus als Kollektiv scheiterte, so ist seine Leistung und künstlerische Bedeutung von René Block nicht in Frage gestellt, bestenfalls im Vergleich mit anderen Künstlern der Bewegung relativiert worden.

Vgl. Tobias Berger und René Block, „What is Fluxus?“, ebd., S. 38-45 [Anm. d. Red.]

In the same catalog, in a conversation with Tobias Berger, René Block stated his opinion that Fluxus, as a worldwide artistic movement, cannot be reduced to Maciunas's few early manifestos and his theses, and in fact could only develop after it was freed of Maciunas's dictate. Even if Maciunas's idea of Fluxus as a collective failed, René Block was not calling into question his achievement or artistic significance but at most qualifying it by comparison to other artists in the movement.

Cf. Tobias Berger und René Block, "What is Fluxus?", *ibid.*, pp. 38-45 [Ed.]



Jon HENDRICKS

MARCH 16, 2005

The notion of group was basic to **George Maciunas'** concept of **FLUXUS**, creating an art movement that was anti-commercial, provocative, outside the main, activist, politically-based... Fundamental to the ideas of the group were principles of anonymity, collectivism, anti-egotism, internationalism, a "**united front**" against "**bourgeois sickness**." Group is a third person, different from the individuals that it is composed of, and there lies its strength, or its self-destruction.

The book **What's Fluxus? What's Not! Why.** is a kind of grumpy attempt to steer thoughts back to **FLUXUS'** original necessity of being and self-definition. Along the way, "An Introduction" points out egos, such as **Joseph Beuys'** early attempt to co-opt the name for his own self-purposes, even though later he would frequently be identified with "groups" in the public's mind. The essay also tries to debunk curatorial strategies, such as **René Block's** all-inclusive, anything goes *Fluxus in Deutschland 1962-1994*, which ultimately confuses and obscures the very real importance that is inherent in the foundation of **FLUXUS**. This essay dismisses later-day purported **FLUXUS** productions, such as **Francesco Conz's** multiples, which are no more than sometimes beautiful limited edition product – the antithesis of **FLUXUS** editions. But most importantly, the essay tries to lure the reader into reading the original texts by a number of **FLUXUS** artists that are contained in the book, written before and during the early years of the movement. The essay certainly is intended to create discussion and controversy; after all, that's part of what **FLUXUS** was about, not morbidity, but change. By preserving and observing the relics of the movement, future activists can gain courage and find clues for new approaches. The problems addressed by **FLUXUS** in the first place haven't changed much; in fact, they've probably gotten worse, so there's a lot of fertile terrain to sow change.

Foreword!

An Introduction

NEW YORK, JUNE 2002

For more than twenty years, I have been curator of **The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection**, Detroit, helping to build it into among the most important **FLUXUS** collections in the world, mounting numerous exhibitions from its holdings, publishing several books and catalogues and making both the collection and my time and ideas available to many international institutions and scholars in the field. For a number of years now, I have stood more or less silently aside while a plethora of exhibitions purporting to be "**FLUXUS**" this or "**FLUXUS**" that, have been mounted around the world, a few of them, with titles such as: *Ubi Fluxus ibi Motus 1990–1962*; *Fluxus in Deutschland 1962–1994*; *Fluxers*; *Fluxus S.P.Q.R.*; *Fluxus Subjektiv*; *The Fluxus Constellation*; *Fluxus Da Capo*.

I would say that perhaps 8% or 9% of the content of these shows had anything to do with **FLUXUS**. The remaining 91% or 92% had much more to do with anti-**FLUXUS**, with „fine art“ that **FLUXUS** was against. Quirky materials do not a movement make, ideas do. Oh sure, there are some very good art works in a show like *Fluxus in Deutschland 1962–1994*. Who wouldn't drool over the stunning group of **Arthur Köpcke** works, or love to have a funky **Henning Christiansen** object in their boudoir. This is not a discussion about good or bad art; rather it is an attempt to push aside all the crap that obscures and for a time consider the importance and meaningfulness of a movement. Yes, a movement – just as **FUTURISM**, **DADA**, **CONSTRUCTIVISM**, **SURREALISM** etc., were movements. Any movement gets twiggied around and certainly there are grey areas, influences, imitators, secessionists, precursors, quasisists and failures, but a movement must have a purpose – a reason to be, a need to be. The classic components of an art movement can almost be itemized:

A movement would be started by an individual [or small group of individuals] visionaries with a goal, who react strongly against the status quo, who are brilliant, driven, believe in their ideas and are selfless to the group they form around them.

DADA: **Hugo Ball**, **Emmy Hennings**, **Richard Huelsenbeck**, **Tristan Tzara**...

FUTURISM: **Filippo Tommaso Marinetti**...

SURREALISM: **Andre Breton**...

CONSTRUCTIVISM: **Kasimir Malevich**, **Naum Gabo** and **Antoine Pevsner**, then **Vladimir Tatlin**, **Alexej Rodchenko**, **Varvara Stepanova**, **Vladimir Mayakovsky**...

FLUXUS: **George Maciunas**...

Through **FLUXUS**, **Maciunas** set out to change the world, and probably did. Every art movement wants to propagandize its ideas, some through their own publications, or by infiltrating establishment publications, **FLUXUS** did both – publishing a newspaper, anthologies of **FLUXUS** works and at times taking over a 'straight' journal such as *Kunst Van Nu* [September/October 1966] and making it a **FLUXUS** journal for an issue. But a movement only succeeds if there is a 'United Front'. **Maciunas** knew this. He studied history. **DADA** fell apart after a few years when the aesthetician did combat with the idealists and pragmatists: Paris vs. Berlin vs. New York etc.

What **Hannah Höch**, **Raoul Hausmann**, **Johannes Baader** and **Richard Huelsenbeck** tried to do with **DADA** in Berlin is reflected in **FLUXUS** by **Henry Flynt**, **George Maciunas** and **Ben Vautier**. New York **DADA** – **Marcel Duchamp** and **Man Ray** have parallels with **George Brecht**, **Yoko Ono** and **Robert Watts** etc., and in the Paris **DADA** of **Tristan Tzara** etc. one can see parallels with **Dick Higgins**, **Alison Knowles** and **Larry Miller**, etc.

But what is most interesting in comparing movements such as **DADA** and **FLUXUS** is seeing how, after initial periods of great collective activity and originality, periods when ideas of great importance and vitality were spit out constantly, both movements lapsed into splinter groups and camps, some artists wandering off to do their own thing, then returning when the coast was clear and raising their movements' flag. After **Maciunas'** death I see little new original initiative in **FLUXUS**. Rather, I feel there is a lot of superficial repletion and crutch leaning. A few artists associated with **FLUXUS** dropped the standard and continued on in vital new work – **William de Ridder** is one – but to call the enlarged remakes that **Francesco Conz** churns out "**FLUXUS**" is ridiculous. This is not to say that **Francesco** doesn't produce some extraordinary works – he does, such as **Eric Andersen's** *Crying Stones*. It's just they are not **FLUXUS**. And **René Block's** *Fluxus in Deutschland 1962–1994*! Check it out! There is some **FLUXUS** documentation in the introduction, a great section of photographs by **Manfred Levé**

of **FLUXUS** performances, a section of **George Maciunas'** **FLUXUS** works and then something they called "George Maciunas / Herausgeber" with a selection of **FLUXUS** editions, but editorially reduces **Maciunas'** role in **FLUXUS** to that of editor or publisher. Then I found one **FLUXUS** work in the **Nam June Paik** section and another in the **Takako Saito** section. The rest of the works in the show and catalogue with few grey-area exceptions, are all NON **FLUXUS**, COUNTER **FLUXUS**, ANTI-**FLUXUS** – precious, unique, individualistic, aesthetic-art works – some good, some bad, but NOT **FLUXUS**. Give me a break René. What do **Joseph Beuys'** *Untitled* 1957 montage, and his 1973 *Das Schweigen* have to do with **FLUXUS**? Nothing except that the 1973 work was produced in an edition of 50 by Edition Block, Berlin, and the 1957 work was titled in 1963, a year that **Beuys** back titled several works, appropriating the word **FLUXUS**, and titling his October – November 1963 exhibition at Haus van der Grinten: *Joseph Beuys – FLUXUS*.

No, neither is a **FLUXUS** work in the sense and context that was put forward by **George Maciunas** in numerous manifestos, definitions, newsletters and programs that **Beuys** was well aware of. In fact, it was probably **Beuys** who published **Maciunas'** February 1963 manifesto, having written to **Maciunas** requesting one for the February concerts in Düsseldorf that **Beuys** was arranging and where the manifestos were first distributed when the **FLUXUS** group threw them at the audience from the stage on February 2, 1963. So, by appropriating the word, **Beuys** would seem to have endorsed the ideals stated in **Maciunas'** manifesto: "**Purge the world of [...] 'intellectual' [...] culture of dead art, illusionistic art [...]**" In fact, the 1963 **Beuys** exhibition included such remarkable prescient works as his 1948/49 *Fluxus für Vierzehnjährige*, and a 1955 work titled *Entladung am Fluxus-Gerät*. The 1956 *Beobachtungen b. Katzen-Fluxus* is followed in 1957 by four works: *Fluxus-Gerät*; *Fluxus-Programm*; *Plastiken mit Akustik*; *Mona-Lisa Fluxus* and *Notations zu Lionardo-Fluxus*. 1958 brought *Fluxus-Brenner* and *Fluxus-Spielzeug*, with *Fluxus-Gerät* following in 1959. Then, there was a dry period until 1961 when *Fluxus-Gerät* was made. Finally in 1962, nine works using **FLUXUS** in their titles were shown, and then in 1963 two more got **FLUXUSED**. Two of **Beuys'** **FLUXUS** works are illustrated in his 1963 catalogue: *Fluxus-Getränk*, 1962 and *Fluxus-Lied [LA LA LA]*, 1963. To my untrained eye they both seem indistinguishable from the other works illustrated. Both appear to be unique, and

employ 'poor', perhaps ephemeral materials. But I would say that both are "intellectual", neither could be "**grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals**". And as unique, individualistic, fragile, precious art works they are a far cry from the **Maciunas** Manifesto's call to "**Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.**" Perhaps **Beuys** attempted that later, but generally not under the **FLUXUS** banner, and not with the **FLUXUS** Collective, but rather as a sort of personality cult figure generally using a photo of himself to sell the product. The result has been a usual equation of **Beuys** and all that he was about, and **FLUXUS**. Not all bad for the myth-makers, but confusing the truth.

There is no point in questioning each work in the **Block** show as to its **FLUXUS**ness... Needless to say, it goes a very long way in totally obscuring what **FLUXUS'** goals were and replaces those ideals with self-serving Kunst.

For me, the problem is not that a lot of people are having a field day, no one should begrudge that – and certainly a lot of the stuff that has been labelled "**FLUXUS**" these past 24 years is genuine fine art. No, my problem is that I believe in the Idealism of **FLUXUS** as articulated by **Maciunas** and joined in a kind of social contract by numerous extraordinary artists at the time – the idealism got lost somewhere down the tracks. I am not ready to chuck out more than twenty years of my work, and to say: "Oh well, I was wrong." No, I think the ideals are worth holding onto and they will somehow survive the **Beuys**mystification, the **Block**ization, the **Conzobscurisation**, the **Friedmancentricity**, and the...

At some point the real, the tough, the essential, the provocative, the gutsy and the explosive that makes you think, **FLUXUS** will re-emerge, and the rest will do a slow fade.



"An Introduction" was first published in 2002 in Jon Hendricks [Ed.]: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. / What's Fluxus? What's Not! Why.*, Centro Cultural Banco Do Brasil Rio de Janeiro in cooperation with the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit, p. 18–20.

Gilbert and George, the sculptors, say:—

'WE ARE ONLY HUMAN SCULPTORS'

We are only human sculptors in that we get up every day, walking sometimes, reading rarely, eating often, thinking always, smoking moderately, enjoying enjoyment, looking, relaxing to see, loving nightly, finding amusement, encouraging life, fighting boredom, being natural, daydreaming, travelling along, drawing occasionally, talking lightly, tea drinking, feeling tired, dancing sometimes, philosophising a lot, criticising never, whistling tunefully, dying very slowly, laughing nervously, greeting politely and waiting till the day breaks.

With Very Best Wi

George

‘ART FOR ALL’

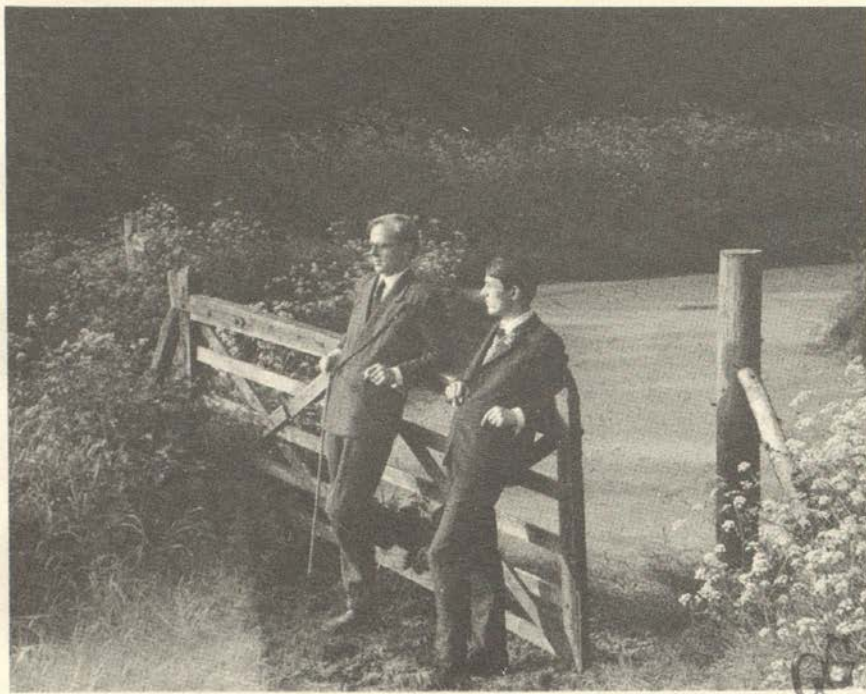
Wir sind nur menschliche Skulpturen insofern, als wir jeden Tag aufstehen, manchmal spazieren gehen, selten lesen, oft essen, immer denken, mäßig rauchen, Spaß an der Freude haben, schauen, uns entspannen, um zu sehen, nächtlich lieben, Vergnügen finden, zum Leben ermuntern, gegen Langeweile kämpfen, natürlich sind, tagträumen, umherreisen, gelegentlich zeichnen, plaudern, Tee trinken, müde sind, manchmal tanzen, viel philosophieren, niemals kritisieren, melodisch pfeifen, sehr langsam sterben, nervös lachen, höflich grüßen und warten, bis der Tag anbricht.

ches to You All from

Gilbert

Autumn 1970

Diese beiden Leute, die an einem Tor mit fünf Gitterstäben lehnen. So eine einfache Sache, und doch verbirgt sich ein wenig mehr hinter der Geschichte. Man beachte zum Beispiel die Ähnlichkeit ihrer Posen, oder die Unterschiede: der eine dunkel, der andere hell. Der Spazierstock. Ein einreihiger und ein zweireihiger Anzug. Man denke an all die diagonale Auflockerung, denn nur das Bild dahinter ist symmetrisch.



These two people resting on a five-bar gate. Such a simple easy thing to do and yet there is a little more to the story. Observe, for instance, the similarity of their poses, or look to the differences, one dark, one light. See the walking stick. One single-breasted suit and one double-breasted suit. Think of all that diagonal relaxation, for only the picture behind is symmetrical.

With Very Best Wishes to You All from

George



Gilbert

'ART FOR ALL'

Autumn 1970

GRUPPO PAROLE E IMMAGINI, eine Low-Budget-Unternehmung ohne lukrative Absichten, wird einzig und allein durch die Leidenschaft ihrer Mitarbeiter zusammengehalten. Die Intention der im Sommer 2004 von **Luca Frei** ins Leben gerufenen **GRUPPO PAROLE E IMMAGINI** ist die freie Aneignung, Ausarbeitung und Verbreitung textuellen und visuellen Materials, das die Mitarbeiter unbedingt mit anderen teilen wollen.



Fog is the sailor's worst enemy, 2004



When will..., 2005

[Zitat/quotation Simone Weil, Bild/picture Miljenko Stančić]

Gruppo Parole e Immagini

A low budget activity without lucrative intentions, **GRUPPO PAROLE E IMMAGINI** is held together solely by the passion of its contributors. Initiated during summer 2004 by **Luca Frei**, the intention behind **GRUPPO PAROLE E IMMAGINI** is the free appropriation, elaboration and distribution of textual and visual materials which the contributors feel an urgency to share.



Grupo de Arte Callejero

Jede Kunst ist politisch, insofern sie ein Instrument der Macht ist, um Tendenzen und Diskurse durchzusetzen, insofern sie ein Werkzeug ist, um Macht zu konfrontieren und würdigere menschliche Beziehungen aufzubauen. Dabei verkennt die Kunst, zumindest dem Anschein nach, ihre eigene politische Konstruiertheit und normalisiert die vermutete Neutralität der etablierten symbolischen Produktionsform.

Jede Kunst ist politisch, insofern die Materialien und die menschliche Zeit, die für die Förderung bestimmter Beziehungen, bestimmter so genannter „talentierter“ Individualitäten verwendet wird, ein Produkt der Gewinnung

kreativer und produktiver Kapazitäten einer Armee so genannter „nichttalentierter“ Menschen sind, die gezwungen sind, Galerien zu errichten, zu putzen, Dinge herzustellen, zu transportieren und Künstler zu ernähren oder sich gegenseitig im Krieg, der von den Medien verbreitet und unter den Teppich der Normalität gekehrt wird, umzubringen.

Die Nützlichkeit der so genannten Kunst für dominante Sektoren ist nicht allein ein Ergebnis derjenigen, die sie bewusst benutzen, um ihre ideologische Hegemonie aufrechtzuerhalten, sondern ebenso des Zusammenfließens von Überlebensstrategien und des sozialen Aufstiegs

individualistischer Spekulationen – von Beziehungen, die für den gegenseitigen Gewinn gebaut werden und für die der Fortbestand der Kunstökonomie eine Notwendigkeit ist.

Jede Kunst ist politisch, insofern sie sich anstrengt, ihre Grenzen zu definieren und sich von anderen Beziehungsformen zu unterscheiden, bei denen die Produktion entfremdender oder widerständiger Bilder und Symbole Teil einer täglichen Praxis bildet, die nicht darüber nachdenkt, ob sie künstlerisch ist.

Von **GAC** aus begreifen wir das Politische als Praxis und nicht als Thema der Repräsentation. Wir machen keinen Unterschied zwischen Aktivismus und Kunst; das Politische ist impliziter Bestandteil ein und desselben Verfahrens.

Unsere Praxis beruht auf der Arbeit mit anderen. Aus der Interaktion erwachsen Ideen, die sich verwandeln, um in einem bestimmten Kontext materialisiert zu werden. Das Interesse ist auf den Prozess der Konstruktion gerichtet, in dem die sozialen Bande geschlossen werden.

Der Objekt- oder Materialaspekt unseres Arbeitens wird zu einer ‚Rechtfertigung‘, uns einzusetzen und in einer bestimmten Situation oder einem bestimmten Kontext Veränderungen auszulösen.

Uns interessiert nicht, ob unsere Arbeit von den legitimierenden Instanzen als „Kunst“ verstanden wird, auch wenn dies manchmal passiert, und wir haben auch an bestimmten künstlerischen institutionellen Events teilgenommen, bei denen häufig die „künstlerische Qualität“ unseres „Œuvres“ in Frage gestellt wurde, auf Kosten seines Potenzials zur politischen Veränderung.



Blancos, 2004

All art is political in as much as it is an instrument of power in order to inspire tendencies and discourse, in as much as it is a tool to confront power and build up more dignified human relationships, in as much as it fails to recognize, at least to all appearances, its own political nature and normalizes the assumed neutrality of the established symbolic mode of production. All art is political to the extent of which materials and human time is used for the promotion of certain relationships, of certain individualities called "talented"; it is a product of the extraction of the productive and creative capacity of an army of "not talented" persons, who are forced to construct galleries and clean them, to produce canvases and transport them, to clothe and feed the artists, or to kill themselves in wars which are disseminated by the media or swept under the carpet of normality.

The usefulness of so-called art for the dominant sectors is not produced only by those people who use them consciously to maintain their ideological hegemony, but also by the confluence of survival strategies and the social rise of individualistic speculations, well as by structures of relations of mutual benefit. And it is a necessity for the continuity of the economy of art.

All art is political in as much as it makes an effort to define its limits and to differentiate itself from other kinds of relationships where the production of images and symbols - alienating or opposing - forms part of an everyday practice which does not pause to reflect if it is artistic.

Through the **GAC** we comprehend politics as practice and not as a theory of representation. We do not make a difference between activism and art; the political is implicitly to be found in this same procedure.

Our experience is based on work with others. Ideas arise from the interaction and they are transformed in order to be materialized in a specific context. Our interest is concentrated on the process in which social bonds are tied.

The aspect of our work concerned with the object or materials develops into an 'excuse' to intervene and to trigger transformations in a specific situation or context.

It is not of interest for us if our work is considered as "art" by the legitimizing instances, even though this does happen sometimes and we have participated in various certain institutional artistic events, where the "artistic quality" of our work has been questioned many times at the expense of its potential to precipitate political change.

Wir können heute sagen, dass **RADEK COMMUNITY** unser Versuch ist, die Frage zu beantworten, was Gemeinschaft ist und wie wir in der gegenwärtigen Welt zusammen sein können. **RADEK COMMUNITY** war von Anfang an mehr als nur ein Kunstprojekt. Wir interessierten uns für die Möglichkeit, die Gruppe zu sein, die sich in ihren Interaktionen mit der ganzen Welt befasst und nicht nur mit der Welt der zeitgenössischen Kunst. Niemand kann sagen, wie Gruppen tatsächlich entstehen, wie sie funktionieren oder was sie wirklich sind. Jede Gruppe hat ihren eigenen, ganz speziellen Traum, der nicht auf eine andere Gruppe übertragen werden kann. Dieser Traum muss jedes Mal neu entdeckt werden.

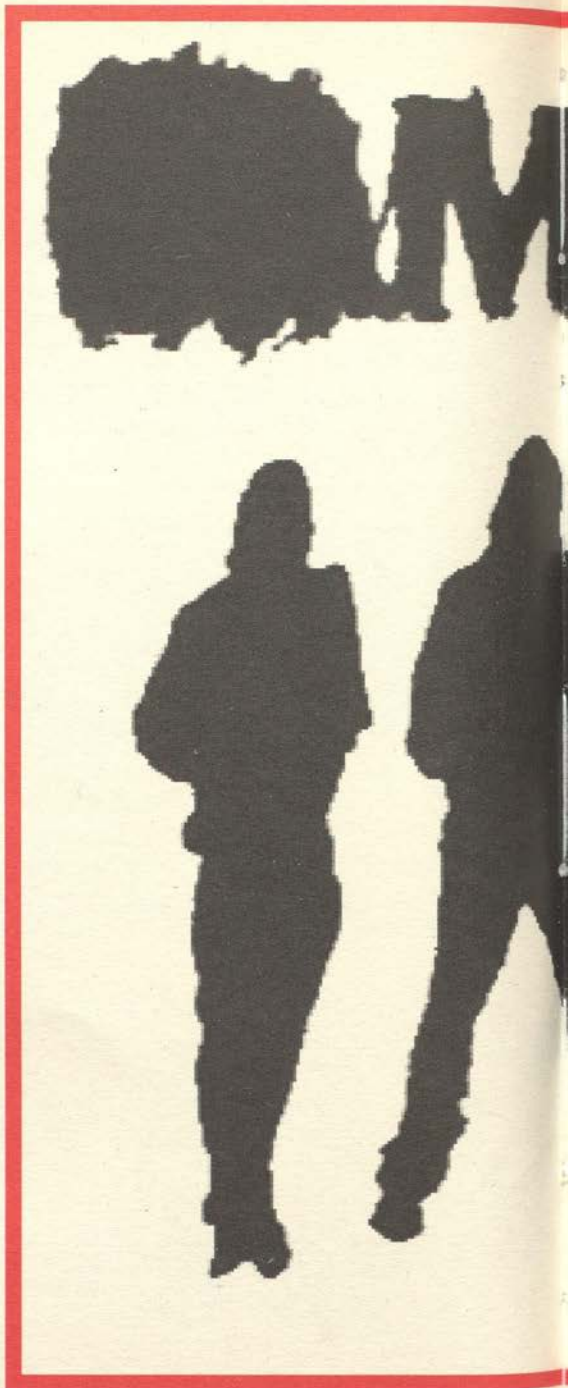
Daher sind die meisten unserer Projekte Erkundungen auf der Suche nach Gruppenidentität im Allgemeinen und der Identität der **RADEK COMMUNITY** im Besonderen. Sie verfolgen jene alternativen kommunikativen Praktiken, die das Nervengewebe jeder Gemeinschaft bilden; sie versuchen die linguistischen Mechanismen zu lokalisieren, durch die Kollektivität in breiteren, umfassenderen sozialen Räumen Autonomie erlangt; sie können aufgefasst werden als Versuche, unseren eigenen Traum zu entdecken.

Eine Gemeinschaft entsteht in dem Augenblick, da eine Gruppe von Menschen einen gemeinsamen Traum träumt, einen Traum, der anders ist als der von außen auferlegte Traum. Der Versuch, diesen Traum in der Realität sichtbar zu machen, alternative Mechanismen für seine Produktion zu entdecken, führt zu vielseitigen kommunikativen Praktiken und Experimenten im eigenen Umfeld. Diese Experimente sind von einer pulsierenden existenziellen Bedeutung und dienen als Grundlage für die Existenz der Gemeinschaft im Allgemeinen.

Dieser Traum kann nicht auf ein bestimmtes, zu erreichendes Ziel reduziert werden. Ein Ziel ist die Basis von Organisationen – nicht von Gemeinschaften. Der Sinn gemeinschaftlicher Existenz besteht darin, eine Zusammengehörigkeit zu schaffen, die den Traum Wirklichkeit werden lässt. Jedes spezifische Ziel zeugt davon, dass diese Zusammengehörigkeit bereits existiert und wir nur die Instrumente zur Erreichung des Ziels auswählen müssen. Und es gibt keinen Platz für eine neue Gemeinschaft.

Das so genannte Massenbewusstsein resultiert aus dem Wunsch einer wachsenden Anzahl zunehmend dissoziierter Menschen, trotzdem zusammen zu sein. Die wirkliche Frage ist, welche Mechanismen dieses Bewusstsein eigentlich produzieren und um welchen Traum dieses Bewusstsein organisiert ist. Wenn dieser Traum einst von den Kirchen produziert wurde, dann wird ihr Platz nun von Unternehmen und ihren Marken eingenommen, den zeitgenössischen Instrumenten der Traumproduktion. Und welche peinlichen Formen dies auch annehmen mag, wir haben einfach keine andere Möglichkeit, zusammen zu sein. Wir müssen fremde Träume kaufen.

Radek Community





We can say now that **RADEK COMMUNITY** is our attempt to answer the question: what community is and how we can be together in contemporary world. From the very beginning **RADEK COMMUNITY** was more than just an art project. We were interested in the possibility of being the group concerning its interaction with whole world, not only the world of contemporary art. No one can really tell how groups are actually formed, how they function or what they really are. Every group has its own very particular dream that can't be transferred to another group. Every time this dream must be discovered anew.

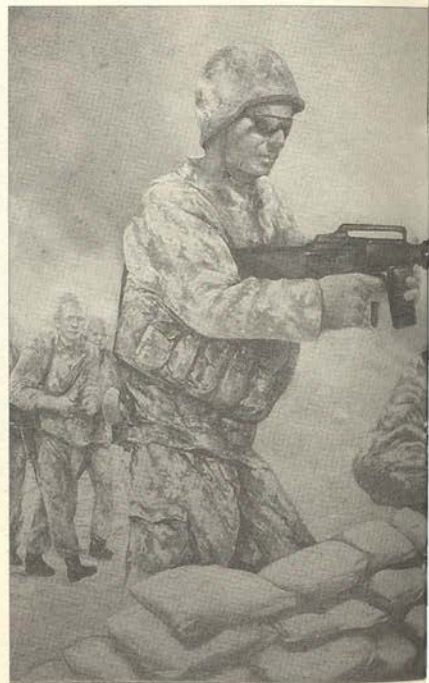
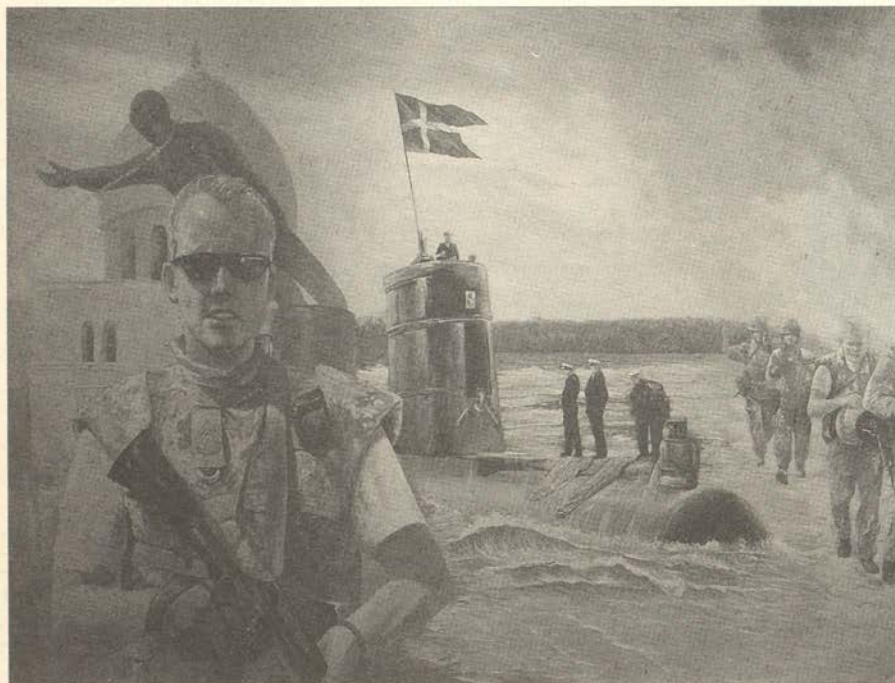
Therefore the majority of our projects are explorations in search of group-identity in general and the identity of the **RADEK COMMUNITY** in particular. They trace those alternative communicative practices that make up any community's nerve-tissue; they attempt to locate the linguistic mechanisms through which collectivity gains autonomy in broader, more total social spaces; they can be read as attempts to discover our own dream.

Any community arises at the moment in which a group of people dreams a common dream, a dream that differs from the dream that is imposed from the outside. The attempt to reveal this dream in reality, to uncover alternative mechanisms for its production, organizes versatile communicative practices and experiments around itself. These experiments are endowed with a pulsating existential importance, serving as a basis for the existence of the community in general.

This dream can't be reduced to any specific goal which should be achieved. Goal is a basis of organizations – not of communities. The sense of community being is to construct such sociality which allows the dream to come possible. Any specific goal testifies that this sociality already exists and we have just to choose the instruments to achieve the goal. And there is no place for a new community.

In fact, so-called mass-consciousness is a result of the desire of a growing, increasingly dissociated number of people to be together nonetheless. The real question is which mechanisms actually produce this consciousness and around which dream this consciousness is organized. If this dream was once produced by the churches, their place is now taken by corporations and their brands, which are contemporary instruments of producing dreams. And no matter which awkward forms this takes on, we simply have no other possibility for being together. We must buy alien dreams.

Superflex



Dieses Wandgemälde ist eine Kopie eines Wandgemäldes mit dem Titel **Iraqi freedom** in Twentynine Palms, Kalifornien, USA. Das Wandgemälde in Twentynine Palms zeigt bekannte Bilder des Konflikts, beispielsweise vom Sturz der Statue **Saddam Husseins** in Bagdad, neben Porträts amerikanischer Soldaten.

In dieser Kopie wurden die amerikanischen Truppen durch dänisches Militärpersonal und dänische Waffen ersetzt.

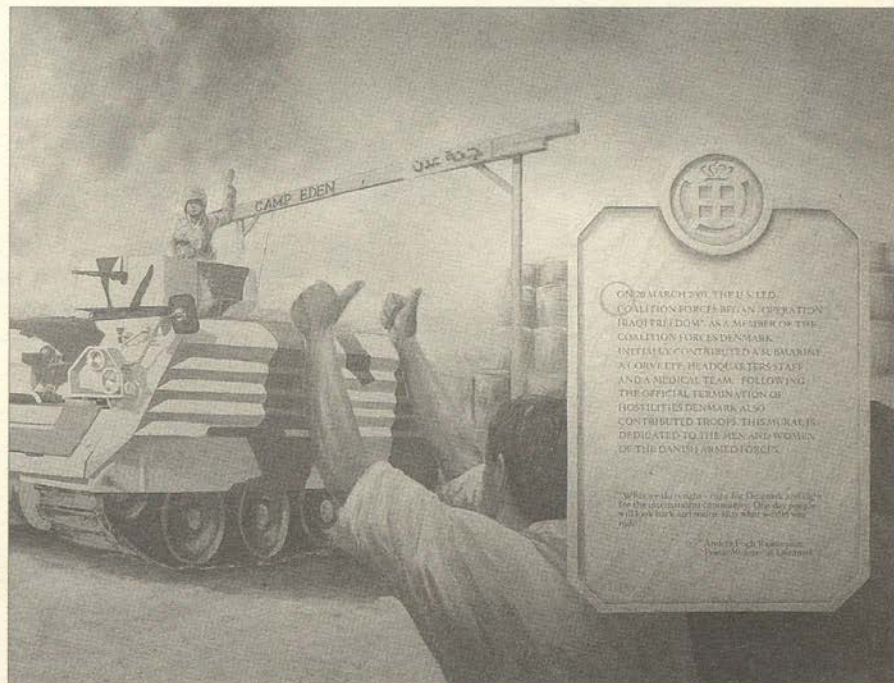
Superdanish

Superdanish, 2004

[Wandgemälde realisiert von / mural painted by Mark Bell & Issam Idano]

This mural is a copy of a mural titled **Iraqi freedom** in Twentynine Palms, California USA. The Twentynine Palms mural includes signature images of the conflict, such as the toppling of the statue of **Saddam Hussein** in Baghdad, alongside portraits of American soldiers.

In this copy American troops are replaced by Danish military personal and weaponry.



Taller Popular de Serigrafia



Wir sind eine Gruppe von bildenden Künstlern, die sich im Kontext des Kampfes um soziale Gerechtigkeit engagieren. Dabei nutzen wir Bilder, die versuchen, den Moment, den Raum und die Atmosphäre festzuhalten, in denen der Protest sich entwickelt. Mit den Bildern als Zeugnissen der Probleme, in denen wir intervenieren wollen, bringen wir die Werkstatt auf die Straße, dorthin, wo der Protest stattfindet, und bedrucken die Kleidungsstücke, die die Menschen tragen. Dies bewirkt, dass ein Bild nicht nur bei einer bestimmten Protestaktion zu sehen ist, sondern darüber hinaus auch bei anderen Demonstrationen verbreitet wird, überall dort, wo jemand mit diesem Aufdruck erscheint. Die Bilder, die wir schaffen, werden immer wieder in verschiedenen Kontexten des Kampfes gedruckt und gezeigt.

Die TPS entstand aus einer der vielen Volksversammlungen, die sich in den Stadtteilen von Buenos Aires nach dem Volksaufstand vom Dezember 2001 bildeten. An einem zum Gedenken an den Staatsstreich von 1976 organisierten Kulturtag fand auf den Straßen ein in Form öffentlicher Versammlungen organisierter offener Siebdruckkurs statt. Die Erfahrung, auf der Straße zu drucken, hat uns dazu ermutigt, diese Aktivität zu wiederholen, aber nicht mehr in Form eines Kurses, sondern als künstlerische und politische Aktion. Nachdem verschiedene Künstler dazugestoßen waren, entstand aus der Werkstatt Ende des Jahres 2002 ein autonomes Kollektiv.

Seit dieser Zeit arbeiten wir mit Bewegungen arbeitsloser Arbeiter, mit Volksversammlungen, mit Arbeitern, die ihre Fabriken selbst verwalten, mit Menschenrechtsorganisationen, mit Parteien aus dem linken Spektrum, mit Angehörigen und Befreundeten von Volkskämpfern, die bei sozialen Protestaktionen ermordet wurden, mit Künstlergruppen und Künstlern. Wir demonstrieren gemeinsam und knüpfen Bande der Kooperation und gegenseitigen Partizipation, wenn wir Veranstaltungen und Gedenktage organisieren oder Kleidung und bedruckte Objekte herstellen, mit denen wir unsere Arbeit finanzieren.



Maquinazo, eine Veranstaltung, die von den Arbeitern der Cooperativa 18 de Diciembre durchgeführt wurde. Um den Streik finanziell zu unterstützen, wurden Halstücher mit Bildern von TPS, Arde! Arte und Etcétera... hergestellt.



We are a group of graphic artists engaged in the battle for social justice, using pictures which try to witness the atmosphere of the time and the place where protest evolves. With the pictures as a substantiation of the problems we want to engage in, we bring our workshop to the street where the protest takes place, and we make prints on the clothes people are wearing. This has the effect that a picture not only becomes visible during a specific protest, but that it is also dispersed to other demonstrations any place where somebody arrives wearing this print. The pictures we generate are printed and shown again and again in different areas of strive.

The **TPS** came into being through one of the many people's assemblies which arose in the districts of Buenos Aires after the national uprising in December 2001. During an open silk screen class in memory of the coup of 1976 which took place in the street on a festival of culture and which was organized in public meetings, the experience of printing in the street encouraged us to possibly repeat this activity, however not in form of a class, but rather as an artistic and political action. At the end of 2002, after different artists had joined, the workshop formed itself into an autonomous collective.

Since that time we have involved ourselves with movements of unem-

ployed workers, people's assemblies, workers who administrate their factories themselves, organisations for human rights, left-wing parties, relatives and friends of popular fighters who were assassinated during social protests, art groups and artists; we demonstrate together and tie bonds of cooperation and mutual participation with them in the organization of events and days of commemoration, as well as in the production of clothing and printed objects in order to finance our work.

Maquinazo, event, organized by the workers of Cooperativa 18 de Diciembre. To support the strike financially scarfs with images from TPS and Arde!Arte and Etcétera... have been produced.

¡No a la explotación!, 2004

Tucumán Arde Archive

[Graciela Carnevale]

TUCUMÁN ARDE [„Tucumán brennt“] war der Höhepunkt eines radikalen Prozesses einer avantgardistischen Gruppe von Künstlern. Dieser Prozess wird sichtbar in den vielfältigen Werken, Manifesten und Aktionen, die zwischen 1966 und 1968 entwickelt wurden, eine Zeit intensiver Diskussionen, Forschungen und ideologischer Veränderungen, die uns die Kunst als politische Praxis mit dem Ziel annehmen ließen, die Kunst nicht der Politik unterzuordnen.

Die politischen Konnotationen von **TA** liegen nicht nur in ihren Inhalten, sondern auch in der Art, wie die Gruppe den Status quo von Kunst und Politik in Frage stellt und auf eine Verlagerung weg von künstlerischer Institution und hin zum sozialen Bereich verweist.

Unsere bewusste Wahrnehmung der sozialen Bedingungen und der Art, wie Macht in der Gesellschaft ausgeübt wurde, lassen uns die Bedeutung von Kunst, Kunstinsti-

tutionen, die Funktion von Kunst, Form und Inhalt des Kunstwerks hinterfragen und Kunst als eine soziale Praxis betrachten, die nicht vom Leben und dem ideologischen Bewusstsein des Künstlers getrennt ist.

Im heutigen Kontext der sozialen Mobilisierung in einer globalen kapitalistischen Gesellschaft entstehen neue Formen der Organisation und des Kampfes; neue Arten der künstlerischen Praxis und des sozialen Aktivismus werden sichtbar, die nach neuen Praktiken und Räumen für kollektive Beteiligung suchen.

TUCUMÁN ARDE war ein Versuch, in einem anderen sozio-politischen Kontext und in einer anderen Zeit künstlerische, kulturelle und politische Bedingungen zu hinterfragen. Heute kann die Bewegung als Referenz stehen, als eine Einladung, sich alternative Richtungen für eine Kunstpraxis unter derzeitigen Bedingungen vorzustellen.



Tucumán Arde-Ausstellung im CGT /
Tucumán Arde exhibition in the CGT, Rosario, 1968



TUCUMÁN ARDE ["Tucumán is burning"] is the culmination of a radical process of an avant-garde group of artists. This process is made visible through the various works, manifestos and actions developed along the years 1966 to 1968; period of intense debates, searches and ideological transformations that made us assume art as a political practice intending not to subordinate art to politics.

The political connotations of **TA** is not only in its content but also in the way it put into question the status quo of art and politics, pointing out a disruption from artistic institution to social sphere. The awareness of social conditions and how power was exercised in society make us question the meaning of art, art institutions, the function of art, the shape and content of the work of art and to consider art as a social praxis not separated from life and the ideological consciousness of the artist.

Nowadays in the context of social mobilizations within a global capitalistic society new ways of organization and struggle arise and new kinds of artistic practices and social activism are becoming visible searching for new practices and new spaces for collective participation.

TUCUMÁN ARDE was an attempt to challenge artistic, cultural and political conditions in a different socio-political context and time. Nowadays, it can stand as a reference, an invitation to imagine alternative directions for art practice in our actual circumstances.

FREUD'S DREAMS MUSEUM ist in vieler Hinsicht ein kollektives Kunstwerk.

Ein Aspekt betrifft seine physische Schaffung. Die Installation des **FDM** wurde von dem Künstler **Vladimir Kustov** und dem Kurator und Psychoanalytiker **Viktor Mazin** geschaffen. Wichtig ist, dass die Positionen ‚ein Künstler‘ und ‚ein Kurator‘ nicht beibehalten werden. In der Zusammenarbeit verliert sich die Illusion eines autonomen Egos.

Der zweite Aspekt ist der Ursprung des **FDM** als Konzept. Die Idee entstand in Diskussionen zwischen Künstlern, Analytikern und Museologen.

Beim dritten Aspekt geht es um die Existenz des **FDM**. Es fungiert als ein dezentraler Schauplatz wie das Subjekt in der Psychoanalyse. Die Installation ist auf die Vorstellungskraft der Zuschauer und Teilnehmer der Aktionen hin orientiert. Zuschauer und Teilnehmer sind nicht passiv, sondern so aktiv, wie sie es als Analysanden in einer Sitzung sein sollten. **FDM** ist zugleich bestimmt und unbestimmt. Die Installation wandelt sich je nach dem Standpunkt der Person, die sie betrachtet. Sie appelliert an die Aktivität der Vorstellungskraft des Besuchers. In diesem Sinne funktioniert **FDM** als ein kontra-mediales [gegen Medien gerichtetes] Museum.

FREUD'S DREAMS MUSEUM is a collective work of art in many respects.

One aspect concerns its physical creation: the installation of was created by an artist **Vladimir Kustov** and a curator and psychoanalyst **Viktor Mazin**. What's important is non-maintenance of the positions of 'an artist', 'a curator'. In the collaborative work one loses an illusion of an autonomous ego.

The second aspect is **FDM** origins as a concept. The idea of **FDM** was born in discussions, in between different artists, analysts, and museologists.

The third aspect is about **FDM** existence. It works as a discentered venue, as well as a subject in psychoanalysis does. The installation is oriented towards imagination of viewers and participants of the events. The viewers and participants are not passive but as active as supposed to be an analysand at a session. **FDM** is terminable and interminable installation. It changes depending on the displacements of one who looks at it. It appeals to the activity of visitor's imagination. In this sense **FDM** works as contra-media museum.



Freud's Dreams Museum



Freud's Dreams Museum, 1999

What is to be done?

Eine Plattform für engagierte Kreativität

CHTO DELAT?/WHAT IS TO BE DONE? [„Was tun?“] wurde Anfang 2003 gegründet und bringt Künstler, Philosophen, Sozialwissenschaftler und Autoren aus Moskau und Sankt Petersburg zusammen. Diese Arbeitsgruppe gibt eine gleichnamige Zeitung in englischer und russischer Sprache mit zentralen Themen aus den Bereichen Lyrik und Politik heraus, deren besonderer Schwerpunkt auf der künstlerisch-intellektuellen Situation in Russland liegt. Unsere Gruppe engagiert sich auch in einer Vielzahl von Kunstprojekten, unter anderem in öffentlichen Aktionen, Radiosendungen und künstlerischen Untersuchungen des urbanen Raums. Jüngstes Ausstellungs- und Forschungsprojekt war *Drift – Narvskaya Zastava*, eine Gemeinschaftsuntersuchung eines konstruktivistisch-proletarischen Viertels in Sankt Petersburg.

Unsere Zeitung – von der bislang acht Ausgaben erschienen sind – reflektiert die Heterogenität unserer Arbeitsgruppe, für die interdisziplinäre Begegnungen weder bloße Gelegenheiten zur Artikulation persönlicher Ähnlichkeiten oder Unterschiede noch akademische Übungen sind. Sie ist ein nicht-entfremdetes Mittel, um zusammenzukommen und ein Gegenwissen zu produzieren, das den Bedingungen, unter denen sich die zeitgenössische russische Kultur entwickelt, angemessen ist. Jede Ausgabe der Zeitung ist ein Experiment, das Künstler, Kritiker und Philosophen in einen engagierten redaktionellen Prozess einbindet, aus dem theoretische Essays, Kunstprojekte, Open-Source-Übersetzungen, Fragebögen, Gespräche und Comicstrips hervorgehen. Insgesamt könnte man das Format als eine Mischung aus Theoriezeitschrift und Fanzine beschreiben. Der wesentliche Unterschied zu einem Magazin ist jedoch, dass unser Ziel nicht nur darin besteht, die Stimme unserer Mikro-Gemeinschaft zu kultivieren oder ein intimes Publikum anzusprechen. Die Zeitung entsteht meist im Zusammenhang mit

speziellen Ereignissen und wird kostenlos bei Kongressen oder Ausstellungen verteilt, wo sie ein breiteres kulturelles Publikum erreicht. Als Ergänzung zu Kunstwerken oder als Intervention ist sie ein taktisches Medium, ein Auslöser. Aber sie verfolgt auch das strategische Ziel, eine Plattform für eine Neukonzeption von Solidarität sowohl in lokaler, mikro-politischer Hinsicht als auch als Basis für Internationalismus zu bieten. Es geht nicht nur darum, die Vielzahl kritischer Ansätze und Begriffe erneut anzusprechen und zu aktualisieren, sondern darum, sie zu nutzen, um neue Möglichkeiten des Lesens und Um-Schreibens der lokalen Situation zu finden und einen Beitrag zur verstärkten internationalen Diskussion über die sich verändernde Beziehung zwischen Kunst und Politik zu leisten. Kurz, unser Ziel ist es, die Vielzahl von Mitarbeitern, Kollektiven und Gemeinschaften aus Russland und dem Ausland an einem Ort zusammenzubringen, an dem sie gemeinsam denken und diskutieren [und hoffentlich handeln] können.

David RIFF und Dmitry VILENSKY
Herausgeber der Zeitung **CHTO DELAT?**

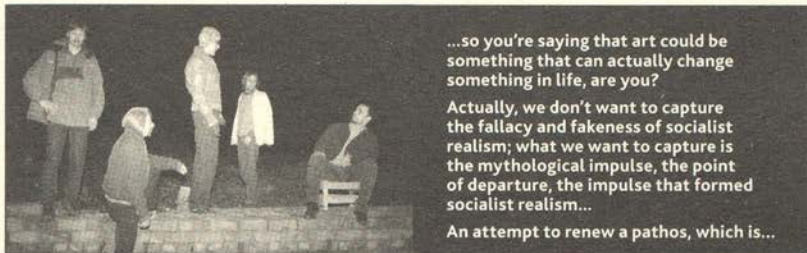
A Platform for Engaged Creativity

Founded in early 2003, **CHTO DELAT?/WHAT IS TO BE DONE?** brings together artists, philosophers, social scientists and writers from Moscow and St. Petersburg. This workgroup publishes an English-Russian newspaper on issues central to poetics and politics today, with a special focus on the Russian artistic-intellectual situation. The workgroup also engages in a variety of art projects, including public actions, radio programs, and artistic examinations of urban space. Its most recent exhibition and research project is *Drift – Narvskaya Zastava*, a community-examination of a constructivist-proletarian neighborhood in St. Petersburg.

Our newspaper – of which eight issues have appeared so far – reflects the heterogeneity of our workgroup, for whom cross-disciplinary encounters are neither only articulations of personal similarities or differences, nor academic exercises but a non-alienated means of getting together and producing counter-knowledge adequate to the conditions



...Revolutionary art is that which calls for a non-existing people and a new world. It yawns with the absence of this people and this world. But it is implicitly and covertly directed toward that boiling-point, that flaming-point, that inner pathos; its vector is directed at the creation of that people, maybe on a small scale, to become your co-creator...



...so you're saying that art could be something that can actually change something in life, are you?

Actually, we don't want to capture the fallacy and fakeness of socialist realism; what we want to capture is the mythological impulse, the point of departure, the impulse that formed socialist realism...

An attempt to renew a pathos, which is...



There are thousands of workers behind "The Builders of Bratsk", but who's behind us?

It turns out that the place at which they stand and look to the future has been vacated and that we have the same right to look to the future and hope...



That's really true... But tell us, David, quickly, are we going to change the world?

There's no question that we will...

Are you sure?

I'm absolutely sure that we are going to change the world...



under which contemporary Russian culture is evolving. Each issue of the newspaper is an experiment that draws artists, critics, and philosophers into a heated editorial process, which results in theoretical essays, art projects, open-source translations, questionnaires, dialogues, and comic-strips. On the whole, its format could be described as something between a theoretical journal and a fanzine. However, the key difference to a 'zine is that our goal is not only to reclaim the voice of our micro-community or to speak an intimate audience. The newspaper is usually made in connection with specific events and is distributed for free at congresses or exhibitions, where it reaches a broader cultural public. As a supplement to artworks or as an intervention, the newspaper is a tactical medium, a trigger. However, it also pursues a strategic goal, namely to provide a platform for rethinking solidarity, both in the local micro-political sense and as a basis for internationalism. The goal is not only to readdress and actualize a variety of critical approaches and notions, but to use them to invent new ways of reading and re-writing the local situation, as well as contributing to the unfolding international discussion on the changing relationship between art and politics. In short, our goal is to bring together a variety of contributors, collectives, and communities from both Russia and abroad, providing a space in which they can think, argue, [and hopefully act] together.

David RIFF and
Dmitry VILENSKY
editors of the newspaper **CHTO DELAT?**

AA BRONSON

The founding of **INTERMEDIA**, a seminal multidisciplinary artists group, in Vancouver in the mid-1960s. The group included artists, dancers, poets, performers, musicians and for a brief but intense period created an explosion of collaborative multi-media activity on the West Coast of Canada. The energy reverberated across Canada and to a large extent influenced the art-making of the entire country. **THE PARIS RIOTS OF 1968** - the world was changed as of this moment: the intersection of art, politics and activism, but also the emergence of youth culture as a dominant cultural and political force.

COLLECTIVE ACTIONS

One cannot separate just ONE example as being the most important again. The efforts of Russian cosmism and the work of **NASA** in cosmos research as well as the activities of scientific-research institutes in the **USSR** from the 1960s and 1980s, which have been practically destroyed today, were all shown to be extremely important. **[ANDREY MONASTYRSKY]**.

flayingCity

Anonyme, aber natürlich sukzessive Arbeit ist die wichtigste Form des kollektiven Handelns. Wie die Arbeit, von der in alten Volksliedern und Märchen erzählt wird.

flayingCity

Anonymous but naturally successive labour is the most important mode of collective operating. Like the one expressed in the old folk songs or tales.

QA

Welcher Akt, welches Ereignis, welche Geste oder Bewegung der Zusammenarbeit [der jüngeren Zeit

und/oder der Vergangenheit] als Form des Operierens in der Welt an sich ist für Sie am wichtigsten?

B+B

ART & LANGUAGE

Wir sind keine Kollaborationsfetischisten. Wenn wir ein Beispiel angeben müssten, könnten wir **CLEMENT GREENBERG** und **JACKSON POLLOCK** nennen. Sie sind jedoch schwerlich als inspirativ zu bezeichnen. Es ist nur eines von vielen vernachlässigten Beispielen.

Feminist movements and actions, past and present
ANTI-WAR DEMO, London, 15th February 2003
MUJERES CREANDO presentation at **CAMDEN ARTS CENTRE**, London, 3rd February 2005

BijaRI

Collaborative acts between social and artistic movements have been showing a growing relevance for the exchange of different practices: objective x subjective, practice x aesthetics and the creation of devices and strategies for the re-activation of public life through possibilities of resistance and desire. Those encounters, even being punctual, are trying to break consolidated barriers established on a segregated city and creating new forms of acting politically and aesthetically: in that way reinventing the city.

BijaRI

Die Kollaboration von sozialen und künstlerischen Bewegungen hat die zunehmende Relevanz des Austauschs verschiedener Praktiken gezeigt: objektiv x subjektiv, Praxis x Ästhetik, Schaffung von Instrumenten und Strategien zur Reaktivierung des öffentlichen Lebens durch Möglichkeiten des Widerstands und Begehrens. Diese Begegnungen, auch wenn sie nur punktuell sind, versuchen, die konsolidierten Schranken in Städten mit Rassentrennung niederzureißen, neue Formen des politischen und ästhetischen Handelns zu etablieren und auf diese Weise die Stadt neu zu erfinden.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO

In this moment, in which multimedia construct a state of insecurity and paranoia in order to increase the power and budgets of local and international security forces, the collaborative strategy is most important for our work. In different ways, millions of people around the world [a wide range from experts to consumers] are actively collaborating with their body-minds, producing discourses, images, communicational strategies and obeying implicit or explicit orders in big and small wars against the poor and against other capitalists...

GRUPO DE ARTE CALLEJERO

In dieser Zeit der multimedialen Konstruktion eines Zustands der Unsicherheit und Paranoia, der die Macht und das Budget lokaler und internationaler Sicherheitskräfte erhöhen soll, hat die kollaborative Strategie höchste Bedeutung für unsere Arbeit. Millionen von Menschen auf der Welt [von Experten bis zu Konsumenten] kollaborieren auf verschiedene Art aktiv mit ihrem Geist und ihrem Körper, produzieren Diskurse, Bilder, Kommunikationsstrategien und gehorchen implizit oder

explizit, in großen und in kleinen Kriegen Befehlen gegen die Armen und gegen andere Kapitalisten ...

Which collaborative act/event/gesture/ movement [recent or historical or both] – as a mode of operating in the world as such is the most important for you?

B+B

Feministische Bewegungen und Aktionen
der Vergangenheit und Gegenwart •

ANTIKRIEGS-DEMO, London, 15. Februar 2003 •

Die Präsentation von MUJERES CREANDO im CAMDEN

ARTS CENTER, London, 3. Februar 2005

Art & Language • We are not collaboration fetishists.

If we had to choose an example, we might suggest

Clement Greenberg and Jackson Pollock. It would

be hard to make it inspirational, though. It's merely

one of many neglected examples.

URUCUM

In the context of Brazilian art, I haven't heard of anything like **AÇÚCAR INVERTIDO** ["The inverted sugar"], a quarantine of the occupation of **National Foundation of Art's** headquarters [**Fundação Nacional de Arte – FUNARTE**] by 70 artists in Rio de Janeiro in May/June 2002.

What stands out in the worldwide frame is what I call "the day of NO", or – a day when the relieved colonized people showed to the master of world that he is also vulnerable.

[**ARTHUR LEANDRO**]

URUCUM

Im Kontext der brasilianischen Kunst ist mir nichts bekannt, was **AÇÚCAR INVERTIDO** [„Invertzucker“] gliche, einer Inbesitznahme der Zentrale der **NATIONALEN KUNSTSTIFTUNG** [**FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE – FUNARTE**] von siebzig Künstlern in Rio de Janeiro im Mai/Juni 2002.

Was im weltweiten Rahmen heraussticht, ist das, was ich „den Tag des Nein“ nenne, der Tag, an dem die ehemals kolonisierten und nun befreiten Menschen dem Herrn der Welt zeigten, dass auch er verwundbar ist. [**ARTHUR LEANDRO**]

kpD

"Food", New York 1971

"1. Frauenfilmseminar 1973", **Helke Sander /Claudia von Alemann**, Berlin 1973 • "If you lived here", **Martha Rosler**, New York 1989 • "Copy Shop", BüroBert, Köln 1992 • "when tekkno turns to sound of poetry", Shedhalle Zurich/Kunst Werke Berlin 1994-95 • "Messe 2OK – ÖkonoMiese machen", Köln 1995 • "Sex&Space", Shedhalle Zürich / Forum Stadtpark Graz 1996-97 • „MicroStudio surplus – 11 Tage des didaktischen Liedes“, Berlin 1996 • „Minus 96: Geld.Stadt.Tausch“ Berlin 1996
"InnenstadtAktion" in many cities in Germany, Austria, Switzerland 1997, 1998 • "A-Clips" 1997, 2000, 2003 • "Reproduktionskonten fälschen", Boudry/Kuster/Lorenz, Berlin 1999 • "MoneyNations", Shedhalle Zürich / Kunsthalle Exnergasse 1998-2001 • "Intermittents: Strike in Avignon" 2003 • „Antikoloniale Konferenz“ Berlin 2004
... etc.

TEMPORARY SERVICES

CULTURE IN ACTION [a public art exhibition] had an enormous impact on us. The **ANTI-CORPORATE GLOBALIZATION MOVEMENT** has had a big impact on some of our members. The **ANARCHIST INFO-SHOP** and **AUTONOMOUS ZONE MOVEMENT** has also impacted us as have anti-spaces [**AKA ALTERNATIVE ALTERNATIVE SPACES**] from all over the place. The vast world of independent music, record labels, self-publishers and distributors is a constant source of inspiration. Reading interviews with people who are working together to create and circulate their own culture is important for us.

ONO

I work towards developing a network of people called "Life web: geomancy and transformation" [founded 2001] that connects people world-wide interested in changing themselves and the modern civilisation. I see it as a part of the planetary movement of **CULTURE CREATIVES CREATORS** – a name for countless movements and groups concerned with the planetary changes. [**MARKO POGAČNIK**]

KOLLEKTIVE AKTIONEN

Auch hier kann man nicht ein Beispiel als das wichtigste anführen. Die Leistungen der russischen Kosmonautik und die Arbeit der NASA im Bereich der Weltraumforschung sowie die Aktivitäten der wissenschaftlichen Forschungsinstitute der UdSSR in den 1960er bis 1980er Jahren, die heute praktisch zunichte gemacht sind, waren alle äußerst wichtig.

[**ANDREJ MONASTYRSKI**]

TEMPORARY SERVICES

CULTURE IN ACTION [eine öffentliche Kunstausstellung] hatte sehr großen Einfluss auf uns. Die **ANTIGLOBALISIERUNGSBEWEGUNG** hatte großen Einfluss auf einige unserer Mitglieder. Die **ANARCHISTISCHE AUTONOMOUS ZONE INFO-SHOP** hat uns ebenso beeinflusst wie Gegenräume [**ANTI-SPACES** – auch bekannt als alternative Alternative Spaces] überall um uns herum. Die weite Welt der Independentmusik, von Plattenlabels, Selbstverlagen und Händlern ist ein ständiger Quell der Inspiration. Für uns ist es wichtig, Interviews mit Menschen zu lesen, die zusammenarbeiten, um ihre eigene Kultur zu schaffen und zu verbreiten.

IRWIN

Let's say the research line of French sociology of culture that starts with **PIERRE BOURDIEU** – I don't know if it is actually a collaborative act or not but I have read several books that seem to me very much a continuation of **BOURDIEU's** work.

[**ANDREJ SAVSKI**]

ESCAPE PROGRAM

Die entscheidendste Idee in der Geschichte des kollektiven Geistes war für mich die **REVOLUTIONÄRE BEWEGUNG VON 1968**. **HIPPIEKOMMUNEN** sind meiner Meinung nach ideale Gemeinschaften, und als ich Mitglied der Gruppe **EMERGENCY EXIT** war, folgten wir dieser Form der Kollektivität. Eine weitere wichtige Idee ist das „**SOBORNOST**“-KONZEPT. Der russische Begriff **SOBORNOST** bedeutet nicht das Gleiche wie „Kollektivismus“; er umfasst Vorstellungen von Zusammengehörigkeit, Einheit und Gleichheit und folgt der Tradition russischer Religionsphilosophie. Schließlich ist für mich die **RUSSISCHE DISSIDENTENBEWEGUNG VON 1968** wichtig. Meine Eltern und viele Freunde waren Dissidenten. Seit meiner Kindheit interessiere ich mich besonders für den künstlerischen Aspekt der **DISSIDENTENBEWEGUNG** und wollte es mir zur Lebensaufgabe machen, ihn aufrechtzuerhalten. Aus diesem Grund bin ich Künstlerin geworden. [**LISA**]

WHAT IS TO BE DONE?

The concept of multitude by **Negri** and **Hardt**, understood as a multiplicity of singularities, drawn together by a common teleology. The appearance of this concept is capable of redefining many of the more isolated community-experiences of the past. It's important because it supplies a model and an impulse for solidarity, expressed through networking out to other groups and maintaining dialogue with them, even if their 'personal ontology' is different from your own.

Mladen STILINOVIĆ

I think that I created my model of behaviour in relation to the group's activities, but also in relation to myself. That behaviour has no set of rules or... but is dependent on situation.

Mladen STILINOVIĆ

Ich glaube, dass ich mein Verhaltensmodell in Bezug auf die Aktivitäten der Gruppe, aber auch in Bezug auf mich selbst geschaffen habe. Dieses Verhalten hat keine Regeln oder ..., sondern hängt von der jeweiligen Situation ab.

TUCUMÁN ARDE

Die **MAI-UNRUHEN IN FRANKREICH** und die **KUBANISCHE REVOLUTION** in den 1960er Jahren. Bestimmte Gruppen, die eine Verbindung zum sozialen Aktivismus in Europa haben. Die **MADRES DE PLAZA DE MAYO** mit ihren hartnäckigen Forderungen, ihre Kinder lebendig zurückzubekommen. Lehrtätigkeit als kreativer und kommunikativer Akt.

[**GRACIELA CARNEVALE**]

TUCUMÁN ARDE

THE MAY FRENCH MOVEMENT and the **CUBAN REVOLUTION** in the 1960s. Certain groups actually related to social activism in Europe.

PLAZA DE MAYO MOTHERS with their constant reclaim for their children to appear alive. Teaching as a creative and communicative act. [**GRACIELA CARNEVALE**]

ESCAPE PROGRAM

For me, the most decisive notion in the history of collective mind was **THE REVOLUTIONARY MOVEMENT OF 1968**. **HIPPIE COMMUNES** are in my opinion ideal communities and when I was a member of **EMERGENCY EXIT** group we followed this type of collectivity. Another important idea is the concept of "**SOBORNOST**". The Russian term "**SOBORNOST**" is not the same as "collectivism"; it comprises a notion of togetherness, unity and equality and follows the tradition of Russian religious philosophy. The third important thing is the **RUSSIAN DISSIDENT MOVEMENT** of the same time, 1968. My parents and many friends were dissidents. Since I was a child, I have been particularly interested in the artistic aspect of the **DISSIDENT MOVEMENT**, and I wanted to dedicate my life to keeping it alive. That is the reason why I became an artist. [**LIZA**]

ODA PROJESI

Being and acting as a 'neighbour' and creating our own strategies and ethical standpoints, is still a very important collaborative act. In Stockholm Tensta, the **MARKNAD EVENT**, a neighbourhood festival, that is once a year organized by people living there, is a good example of a collaborative event that operates well in the desolated, planned and well-organized immigrant neighbourhood. The gesture of Istanbul as a whole is the very organic collaborative one, as to show the way, the duration and the never ending result with openings to new tactics. Revolution as the movement, the idea with different possible or impossible realizations is still and will be the strongest collaborative movement, realized or dreamed of in micro- or macro-situations.

ŠKART

[As in all the other cases, probably] we didn't want to be like others, especially during the wartime when all values were turned upside down [if we are to vote, let's vote for the unknown, for new, upcoming poets]

OHO

Ich arbeite an der Entwicklung eines Netzwerks von Menschen mit dem Titel **LIFE WEB: GEOMANCY AND TRANSFORMATION** [gegründet 2001], das weltweit Menschen verbindet, die daran interessiert sind, sich selbst und die moderne Zivilisation zu verändern. Ich sehe dies als Teil der planetarischen Bewegung „**CULTURAL CREATIVES**“ – eine Bezeichnung für zahllose Bewegungen und Gruppen, die sich mit planetarischen Veränderungen beschäftigen.

[**MARKO POGAČNIK**]

TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA

Die Aufstände vom 20. Dezember 2001. • Die Ermordung der Streikposten **DARÍO SANTILLÁN** und **MAXIMILIANO KOSTEKI** am 26. Juni 2002. • Die Unterstützung der **BEWEGUNG RECORDED FACTORIES**. • Die Beteiligung an der **BEWEGUNG DES KAMPFES FÜR DEN SECHS-STUNDEN-TAG**. • The 20th December 2001 insurrection. • The 26th June 2002 killing of the piqueteros **Darío Santillán** and **Maximiliano Kosteki**. The support of the **MOVEMENT OF RECORDED FACTORIES**. The participation in the **MOVEMENT FOR SIX HOURS WORKING DAY**.

RADEK COMMUNITY

Die **RADEK COMMUNITY** entstand nicht als ein Projekt mit einer bestimmten Absicht. Es war nicht so, dass wir plötzlich festgestellt hätten, dass wir eine Gruppe waren. Sie entstand einfach deshalb, weil wir zusammen waren, denn wir glaubten, als Gruppe wesentlich effektiver sein und größeren Einfluss auf die Gesellschaft haben zu können. Es schien, dass man nur in einer Gruppe eine alternative Lebensform erreichen konnte. Eine Gruppe kann einen legitimen Einfluss haben, eine eigene Philosophie und eigene Kommunikationsmittel. Sie kann eine Alternative zur Gesellschaft darstellen. Schließlich verwendeten wir dieses Modell als künstlerisches Projekt, während wir am Anfang nur eine Gruppe von Leuten gewesen waren, die die Welt verändern wollten. Wie ich bereits sagte, waren unsere Vorbilder politische Gruppen wie die **RAF**. Und ich sagte auch, dass niemand den Entstehungsprozess einer Gruppe wirklich erklären kann. Man muss persönliche Erfahrungen sammeln und diesen Prozess selbst durchlaufen. Es gibt keine allgemein gültigen Regeln. Jede Gruppe ist anders; jede Gruppe ist von den Umständen beeinflusst, unter denen sie entstanden ist. Die Erfahrung der einen Gruppe kann nicht direkt auf eine andere Gruppe übertragen werden.

Das ist bei allen Gruppen ein Problem. Man kann nie vollkommen sicher sein, dass eine Gruppe existiert. Ihre Mitglieder müssen sich stets besonders darum bemühen, für Gruppenzusammenhalt und Gruppengefühl zu sorgen und zu verhindern, dass die Gruppe auseinander bricht. Die Umwelt steht der Existenz von Gruppen feindlich gegenüber, weil sie eine echte Alternative zur Gesellschaft darstellen. Jede Gruppe hat ihren inneren Zusammenhalt, und Interaktionen mit der Außenwelt drohen ihre Homogenität zu zerstören. Ich fürchte, dass dies derzeit auch mit der **RADEK COMMUNITY** passiert. Vielleicht ist es schon passiert: Wenn eine Gruppe keine eigenen Ressourcen besitzt, bricht sie auseinander. [**MAXIM KARAKULOV**]

OHÖ

Meine Beteiligung an der Gruppe OHÖ ist Geschichte. Ich erinnere mich nicht an spezielle Bücher, Bewegungen oder Ereignisse, die unsere Arbeit besonders beeinflusst hätten, nur an eine allgemeine erfrischende modernistische Stimmung, ausgelöst durch Filme, Bücher und Gemälde in der frühen Zeit der Demokratisierung der slowenischen Gesellschaft und der maßvollen Öffnung gegenüber der modernen Welt. Erst später konnte ich die Bedeutung und den Sinn unserer Aktivitäten reflektieren und artikulieren, bei denen Kreativität die Hauptsache war. Die Gruppe stellte eine Art sicheren Schoß dar, der inspirierende intellektuelle Exkursionen in die Außenwelt ermöglichte. Daher würden ein paar clevere Aussagen post festum eine recht präntiöse Geste darstellen. [NAŠKO KRIŽNAR]

ŠKART

(Wie in wahrscheinlich allen anderen Fällen) wollten wir nicht wie alle anderen sein, besonders während des Krieges, als alle Werte auf den Kopf gestellt waren (wenn wir wählen könnten, würden wir für das Unbekannte, für neue, für kommende Dichter stimmen)

OHÖ

My collaboration in OHÖ group is a history. I do not remember specific books, movements or events which influenced considerably our work, except a general and refreshing modernistic mood, generated by films, books, paintings in that time of early democratization of the Slovene society and modest opening to the modern world. Only later I could reflect and articulate the significance and meaning of our activities, the main point of which was creativity. The group represented a safe uterus which enabled inspiring intellectual excursions to the outer world. So that some clever post festum statements imply quite pretentious gestures. [NAŠKO KRIŽNAR]

WHAT IS TO BE DONE?

Das Konzept der Multitude von NEGRI und HARTD, aufgefasst als eine Vielzahl von Singularitäten, die durch eine gemeinsame Teleologie verbunden sind. Das Erscheinen dieses Konzepts ermöglichte es, viele der eher isolierten Gemeinschaftserfahrungen der Vergangenheit neu zu definieren. Es ist deshalb von Bedeutung, weil es ein Modell und einen Impuls liefert für Solidarität, die sich durch ein kollaboratives Netzwerk mit anderen Gruppen ausdrückt und den Dialog mit ihnen aufrechterhält, selbst wenn sich deren ‚persönliche Ontologien‘ von der eigenen unterscheiden.

IRWIN

Sagen wir, die Forschungstradition der französischen Kultursoziologie, die mit PIERRE BOURDIEU beginnt. Ich weiß nicht, ob es tatsächlich als Akt der Zusammenarbeit aufzufassen ist oder nicht, aber ich habe verschiedene Bücher gelesen, die mir durchaus eine Fortsetzung von BOURDIEUS Arbeit darzustellen scheinen. [ANDREJ SAVSKI]

ODA PROJESI

Nachbar zu sein, als ein solcher zu handeln und eigene Strategien und kritische Standpunkte zu entwickeln ist noch immer ein sehr wichtiger kollaborativer Akt. Der MARKNAD im Stockholmer Stadtteil Tensta, ein Straßenfest, das einmal im Jahr von den Anwohnern organisiert wird, ist ein gutes Beispiel für ein funktionierendes kollaboratives Ereignis innerhalb des Lebens in einem trostlosen, geplanten und gut organisierten Immigrantenviertel. Der Gestus von Ýstanbul als Ganzem ist ein sehr organischer, kollaborativer, einer, der den Weg, die Dauer, das nie abgeschlossene Ergebnis und Möglichkeiten für neue Taktiken aufzeigt: Revolution als Idee mit verschiedenen möglichen oder unmöglichen Umsetzungen ist und bleibt die stärkste kollaborative Bewegung, eine Bewegung, die in Mikro- oder Makrosituationen realisiert oder erträumt wird.

AA BRONSON

Die Gründung von INTERMEDIA, einer einflussreichen multidisziplinären Künstlergruppe in Vancouver Mitte der 1960er Jahre. Die Gruppe umfasste Künstler, Tänzer, Dichter, Schauspieler, Musiker und sorgte eine kurze, aber intensive Zeit lang für eine Explosion kollaborativer Multimedia-Aktivitäten an der kanadischen Westküste. Die Energie breitete sich über ganz Kanada aus und hatte großen Einfluss auf das Kunstschaffen im gesamten Land. Die UNRUHEN IN PARIS 1968 die die Welt wurde durch diesen Moment verändert: durch den Schnittpunkt von Kunst, Politik und Aktivismus, aber auch das Entstehen der Jugendkultur als dominante kulturelle und politische Kraft.

TUCUMÁN ARDE

Tucumán is still burning because this northern province is still an exponent of the most chronic form of squalor, as has not long ago been pointed out by the front pages of our newspapers. Tucumán is a place where malnutrition keeps furnishing the news through the recurrence of child mortality in the province's public hospitals.

Juan Pablo Renzi, "Tucumán Arde" ["Tucumán is burning"], 1968

Brennt Tucumán noch immer?

Ana LONGONI

»TUCUMÁN BRENNT NOCH IMMER« – das verkündet ein mit Hilfe einer Schablone gedruckter Text, der in den letzten Monaten auf mehreren Wandreklametafeln in den Straßen von Buenos Aires aufgetaucht ist. Der anonyme Verfasser ist **Leandro Iniesta**, ein dreiundzwanzig Jahre alter Künstler. Das in schwarzer und roter Farbe gedruckte Statement ahmt die ein wenig psychedelisch anmutende Typografie des Stickers nach, den **Juan Pablo Renzi** 1968 anlässlich der Aktionen von **TUCUMÁN ARDE** [„Tucumán brennt“] entworfen hatte. Es stellt – erkennbar zumindest für die, die schon einmal etwas davon gehört haben – ohne Zweifel eine Reminiszenz an die kollektiven politisch-künstlerischen Werke dar, die den Höhepunkt der radikalen Avantgarde-Experimente bildeten, die ab Mitte der 1960er Jahre in Buenos Aires und Rosario durchgeführt wurden.

Den Schablonentext ergänzte ein weiterer nicht unterzeichneter Text, eine Auflistung aktueller statistischer Daten über die sozioökonomische Situation in Tucumán. Die ersten Zeilen lauteten: „**Tucumán [ist eine] kleine Provinz, die dicht besiedelt und seit den 1960er Jahren von Armut betroffen ist, was auf die Schließung der Zuckermühlen und die darauf folgende Deindustrialisierung zurückzuführen ist.**“

So lässt diese Aktion – die man auf den ersten Blick für einen privaten, auf den Kunstmarkt ausgerichteten Hinweis halten könnte, der auf einem kunstgeschichtlichen Zitat basiert, dessen Bedeutung sich nur denjenigen voll und ganz erschließt, die die mythische Bezugnahme auf die Arbeit aus den sechziger Jahren erkennen können – auch eine andere Lesart zu, die es zum Beispiel einem zufällig vorbeikommenden Fußgänger erlauben würde, Informationen über die Provinz zu lesen, ohne einen Bezug zu einem Ereignis herstellen zu müssen, das sich vor mehr als dreißig Jahren zugetragen hat, und ohne gezwungen zu sein, sie als Kunst [bzw. als Meta-Kunst] zu deuten. Unser hypothetischer Fußgänger würde daraus schließen, dass Tucumán noch immer brennt, weil diese Provinz im Norden immer noch ein typisches Beispiel für chronisches Elend ist, wie es auch kürzlich erst wieder auf den Titelblättern unserer Tageszeitungen zu lesen war. Tucumán ist ein Ort, der ständig für Schlagzeilen sorgt, da in den öffentlichen Krankenhäusern der Provinz immer wieder Kinder an Unterernährung sterben.

Iniesta einfache Strategie geht also weit über einen bloßen Hinweis auf einen sinnbildlichen Namen hinaus. In

kleinerem Rahmen reproduziert er in dreifacher Hinsicht die Komplexität der Aktionen, die von **TUCUMÁN ARDE** durchgeführt wurden. Zum Ersten nimmt er auf die Situation Bezug, dass der Künstler zum Sozialwissenschaftler wird: 1968 untersuchten Künstler die Ursachen für die Krise, die die Provinz erschütterte. Auch wenn sie dabei Soziologen und Ökonomen zu Rate zogen, so reisten sie doch selbst nach Tucumán, um als Augenzeugen der Konsequenzen, die die Schließung von zahlreichen Zuckermühlen für die Bevölkerung mit sich brachte, an den Ereignissen teilzuhaben. Die Künstler benutzten Fotos, Interviews, Filme und andere Dokumentationsmedien, um die Unaufrichtigkeit der offiziellen Propaganda hinsichtlich des Ausmaßes der Krise zu enthüllen.

Folgerichtig betrifft die zweite Methode den Aufbau einer Gegenöffentlichkeit mittels eines Informationsangebotes, das an die breite Masse von Zuschauern außerhalb des in sich abgeschlossenen Kunstmarkts gerichtet ist. **TUCUMÁN ARDE** wollte sich selbst als Gegen-Diskurs etablieren. Um dieses Ziel zu erreichen, wandten die Initiatoren eine ausgeklügelte Strategie an, die darin bestand, die Probleme in Tucumán in der breiten Öffentlichkeit publik zu machen, und zwar mit Hilfe unterschiedlicher Maßnahmen, deren Umsetzung auf mehreren Ebenen erfolgte: irreführenden Pressekonferenzen, mysteriösen Anzeigenkampagnen [zu denen auch der bereits erwähnte Sticker gehörte] und zahlreichen Ausstellungen von Forschungsergebnissen, die in den Räumen der oppositionellen Gewerkschaften in Rosario und Buenos Aires stattfanden, wodurch man das Versammlungsverbot, das die **Onganía**-Diktatur verhängt hatte, geschickt umging.

Die dritte Übereinstimmung mit den Zielen von **TUCUMÁN ARDE** ist die Infragestellung der Räume, die eigentlich für die Ausstellung von Kunstwerken vorgesehen sind. 1968, noch bevor sie aktiv eine zentrale Rolle bei der Kommission für künstlerische Aktionen der **GEWERKSCHAFTSORGANISATION CGT** [Unión General de Trabajadores] einnahm, bildete die Avantgarde die Speerspitze einer ganzen Reihe von Aktionen und Initiativen, die sie letztlich die Kunstinstitutionen verlassen ließen. Dadurch vollzog sie einen offenen und endgültigen Bruch mit diesen der Moderne verpflichteten Institutionen, die ihr zuvor Gelegenheit geboten hatten, ihre Werke auszustellen und Präsenz zu zeigen, allen voran das Instituto Di Tella, eine Privatstiftung, die mit ihrer Unterstützung zeitgenössischer Kunst experimentelle Ansätze gefördert hatte.

Heute weigert sich **Iniesta**, den Stempeltext „Tucumán brennt noch immer“ im Rahmen einer Schablonen-Ausstellung im Centro Cultural Recoleta [einer Einrichtung, die sich für unbekannte Künstler und neue Kunsttendenzen einsetzt] zu verwenden, weil aus seiner Sicht eine Durchführung der Aktion in diesen Räumlichkeiten die von ihm verwendeten Methoden nicht zur Wirkung kommen ließe und die Arbeit eigentlich auf die Straße gehört. Er glaubt fest daran, dass die Kunst ihre Umgebung verändern kann. Aus derselben Überzeugung heraus wurde damals ein Interventionsprogramm entworfen. Das Vorhaben bestand darin, eine „neue Ästhetik“ zu schaffen, die als spezifischer Beitrag zu einer Revolution dienen sollte, von der die Künstler glaubten, sie stünde unmittelbar und unausweichlich bevor. Sie wollten „einen neuen Bereich“, „eine neue Funktion“ und „neue Materialien für die Umsetzung dieser Funktion“ festlegen, um „neue Werke zu schaffen, deren Inhalte das ideologische Bewusstsein des Künstlers zum Ausdruck bringen“. Die „neue Ästhetik“ befreite das Bemühen der Künstler, Kunst und Leben miteinander verschmelzen zu lassen, aus der Umklammerung durch das Ideenkonstrukt, das die historischen Avantgarde-Bewegungen errichtet hatten.

Lässt sich aus diesen Übereinstimmungen schließen, dass Tucumán noch immer brennt? **Iniestas** Schablonendruck ist nicht das einzige Werk, bei dem es um eine Rückbesinnung auf mythenumrankte Werke aus dem Jahr 1968 geht. Im Gegenteil, die Verweise sind zahlreich und vielfältig. So erinnert etwa eine „Tucumán Arde“ benannte Bar an der Hauptstraße von Luján City an dieses Ereignis, und eine der sich für Gegenöffentlichkeit einsetzenden Gruppen hat sich nach dem Volksaufstand, der Ende 2001 ausbrach, den Namen **ARGENTINA ARDE** [„Argentinien brennt“] gegeben. In den letzten Jahren ist **TUCUMÁN ARDE** zu dem Werk der argentinischen Kunst geworden, das am meisten zitiert und über das mit Sicherheit am meisten geschrieben worden ist – und das nicht nur von Kunsthistorikern, Kuratoren und Kritikern, sondern auch von politischen Aktivisten.

Neben dem Risiko, von Kunstinstitutionen vereinnahmt zu werden, und der Gefahr, lediglich auf ein frühes Beispiel für Konzeptkunst reduziert zu werden [ein Umstand, auf den die Protagonisten selbst schon sehr früh die Aufmerksamkeit lenkten],⁰¹ ist die heute interessierende Frage vor allem, wie Tucumán Arde von Aktionskünstlern verstanden wird, die sich der Agitation auf der Straße verschrieben haben – ein Vorgehen, das aktuelle künst-

lerische [und politische] Praktiken aus der Erfahrung von 1968 übernommen hat.

Kunst und Politik auf der Straße: Von den 1980er Jahren bis ins Jahr 2001

Zu Beginn der 1980er Jahre, als die Militärdiktatur in den letzten Zügen lag, entwickelten einige Künstler-Initiativen konkrete Ausdrucksformen, um dem Kampf gegen einen völkermordenden Staat, der für das Verschwinden von dreißigtausend Menschen verantwortlich war, eine Plattform zur Verfügung zu stellen. Die sinnbildlichste visuelle Arbeit bestand in der Herstellung mehrerer Tausend lebensgroßer menschlicher Silhouetten, die auf Papier gedruckt und dann aufrecht auf Wände, Bäume und Säulen geklebt wurden. Diese „Siluetazo“ genannte Aktion begann am Abend des 21. September 1983 anlässlich des III. *Marcha de la Resistencia* [des dritten Widerstandsmarsches], zu dem die **MADRES DE PLAZA DE MAYO** und andere Menschenrechtsorganisationen aufgerufen hatten. Ihre beeindruckende Wirkung erzielte sie nicht nur aufgrund der Art ihres Zustandekommens [die Demonstranten erlaubten Hunderten von Künstlern, Zeichnungen ihrer Körperumrisse anzufertigen, die jeweils eine verschwundene Person symbolisieren sollten], sondern auch durch die Eindringlichkeit der großen Anzahl an Silhouetten, deren stumme Schreie den Passanten am nächsten Morgen von den Gebäuden im Geschäftsviertel entgegenhallten. Die Initiative zu dieser Aktion war von den drei bildenden Künstlern **Rodolfo Aguereberry, Julio Flores** und **Guillermo Kexel** ausgegangen, und sie wurde auf breiter gesellschaftlicher Basis aufgegriffen. In ihrer Folge entstanden eine Reihe von Aktionsformen, sämtlich beeindruckende visuelle Darstellungen, die die Aufmerksamkeit dar-

auf lenkten, wie präsent eine abwesende Person sein kann.

Zur gleichen Zeit kam es in Buenos Aires zur Gründung einer Künstlergruppe, die sich anfänglich **GAS-TAR** nannte, ihren Namen aber später in **CAPATACO** [„*Colectivo de arte participativo tarifa común*“, Kollektiv für partizipative Kunst Normaltarif] änderte.⁰² Dieses Akronym ist ein Wortspiel, das auf der Doppelbedeutung von „Kollektiv“ [= Gruppe] und „colectivo“, in Argentinien die Bezeichnung für ein öffentliches Transportmittel, basiert. Bis Anfang der 1990er Jahre

führte diese Gruppe, deren Wirken bislang noch nicht eingehend erforscht worden ist, eine Reihe von Straßeninterventionen durch [sowohl grafische Aktionen als auch Performances], die überwiegend in enger Beziehung zu Protestaktionen des Volkes außerhalb des Kunstzirkels standen. Zudem versuchten sie, eine Brücke zu **TUCUMÁN ARDE** zu schlagen, indem sie deren noch lebende Protagonisten aufspürten und sich ausdrücklich in deren Tradition stellten. Ähnliches geschah in Rosario, als 1984 eine neue Künstlergeneration⁰³ eine Konferenz organisierte, die dazu beitragen sollte, Werke, Dokumente, Manifeste und Zeugnisse der **GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA** [Gruppe der avantgardistischen Kunst] **de Rosario**, die sich nach den Aktionen von **TUCUMÁN ARDE** aufgelöst hatte, zu retten.

Auf diese Weise riefen die jungen Künstler ein künstlerisches und politisches Vermächtnis wieder in Erinnerung, das von der Diktatur gnadenlos mundtot gemacht und vollkommen zerstört worden war. Die Rehabilitation erfolgte eher im Geheimen, fast beiäufig und prophetisch: Es sollten noch viele Jahre vergehen, bis **TUCUMÁN ARDE** als ein unverzichtbarer Referenzpunkt für alle, die Kunst und Politik miteinander vereinen wollten, offiziell in die Annalen der argentinischen Kunst eingegangen war.⁰⁴

01 | In mehreren zwischen 1969 und 1973 verfassten Schriften sprachen sich Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi und León Ferrari mit Nachdruck gegen die Forderung aus, die Bedeutung von *Tucumán Arde* auf den Status eines Werks der Konzeptkunst zu reduzieren.

02 | *CAPataco* bestand aus Fernando „Coco“ Bedoya, Emei, Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, José Luis Meirás und mehreren anderen Künstlern. Viele der Mitglieder gehörten dem *MAS* [Movimiento al Socialismo] an, einer den Trotzlisten nahe stehenden Partei.

03 | Sie bestand aus einer Gewerkschafts-kooperative [Artistas Plásticos Asociados], zu der Graciela Sacco, Daniel García und Gabriel González Pérez gehörten. Ein weiteres Mitglied war der Wissenschaftler Guillermo Fantoni.

04 | Einige der heutigen Gruppierungen haben sich Vorbilder auserkoren, deren Ursprünge noch weiter in der Vergangenheit liegen. Die Bandbreite der Bezüge reicht vom Surrealismus [auf den die Gründungsgeschichte der Gruppe Etcétera... verweist] über russische Avantgardebewegungen [TPS verwendete Poster von Malewitsch und Majakowski] bis hin zu weniger deutlichen Einflüssen: dazu zählen etwa die während der 1968er Mai-Unruhen in Frankreich produzierten Grafiken, Fluxus und Situationismus, die chilenische *CADA* und nicht zuletzt das Vermächtnis

Im Laufe der 1990er Jahre – einem Jahrzehnt, das von der Demontage des Staates und von der nichtssagenden Zurschaustellung der neoliberalen „Er rungenschaften“ der **Menem**-Regierung geprägt war – wurden einige Künstlergruppen gegründet, die sowohl auf der Straße als auch in traditionell der Kunst vorbehaltenen Räumen Interventionen durchführten: darunter **EN TRÁMITE** [Rosario], **COSTURAS URBANAS** [Córdoba], **ESCOMBROS** [La Plata], **MUTUAL ARGENTINA** und **ZUCOA NO ES** [Buenos Aires]. Zu ihnen sind zwei weitere Gruppen zu rechnen, die auch heute noch existieren: **GAC** [**GRUPO DE ARTE CALLEJERO**] und **ETCÉTERA...**, deren Ursprünge eng mit der Entstehung von **HIJOS** verbunden sind, jener Menschenrechtsorganisation, in der sich die Kinder – viele erst an der Schwelle zum Erwachsenenalter – von verschwundenen Personen, Exilanten und militanten Aktivisten der 1960er und 1970er Jahre zusammengeschlossen haben. Beide Gruppen arbeiteten aktiv bei der Inszenierung von „Escraches“ zusammen, einer Protestform, mit der Menschenrechtsorganisationen darauf reagierten, dass denjenigen, die für den Völkermord verantwortlich waren, Straffreiheit zugesichert wurde. Die Escraches entstanden aus dem Bedürfnis heraus, die gesellschaftliche Ächtung von Unterdrückern zu stimulieren, die aufgrund des Ley de Obediencia Debida [„Befehlsnotstandsgesetz“], des Ley da Punto Final [„Schlusspunktgesetz“]⁰⁵ oder des von **Menem** unterzeichneten Gnadenerlasses entweder aus dem Gefängnis entlassen oder erst gar nicht vor Gericht gestellt worden waren. Als Protestaktionen, die mit Aufdeckung arbeiteten, legten die Escraches gegenüber ahnungslosen Nachbarn und Arbeitskollegen – in der Regel wurden ehemalige Unterdrücker in privaten Sicherheitsdiensten ‚recycled‘ – die Identität eines Unterdrückers, sein Aussehen, seine Adresse und vor allem seine kriminelle Vergangenheit offen.

Ab 1998 entwarf **GAC** eine eigene grafische Darstellungsweise für Escraches. Die für sie typischen Mitteilungen machen sich den Code von Verkehrszeichen zu Nutze, indem sie scheinbar wie ein ganz normales Straßenschild aussehen [in der Tat könnte ein solches Schild durchaus

des Konzeptualismus, der durch Künstler wie Alberto Greco, Oscar Bony, León Ferrari, Victor Grippo, Edgardo Vigo und viele andere Einzug in die argentinische Kunst der 1960er Jahre gehalten hat.

05 | Mit diesem Gesetz von 1986 wurde eine Frist von maximal sechzig Tagen für die Einreichung von neuen Anklagen wegen Menschenrechtsverletzungen während der Militärdiktatur festgesetzt.

06 | Das Errichten von Straßenposten ist eine weit verbreitete Maßnahme des öffentlichen Protests, die in der Regel von entlassenen Arbeitern initiiert wird. Dabei unterbrechen sie den Verkehrsfluss auf den Straßen, indem sie sie mit Hilfe einer dicht gedrängten Menschenmenge blockieren, die den Autos den

der Aufmerksamkeit eines unkonzentrierten Betrachters entgehen], während sie eigentlich auf ganz anderes verweisen – etwa auf ein nahe gelegenes ehemaliges geheimes Strafgefangenenlager [„El Olimpo 500 km⁴“]; oder auf die Flughäfen, von denen aus die „Todesflüge“ starteten, bei denen Gefangene bei lebendigem Leibe aus Flugzeugen in den Rio de la Plata geworfen wurden; oder auf einen Aufruf, Unterdrücker anzuklagen und zu bestrafen.

Die Gruppe **ETCÉTERA...** leistete ihren Beitrag zu den Escraches, indem sie beeindruckende Theateraufführungen inszenierte, die etwa unter Verwendung von riesigen Puppen, Masken oder Verkleidungen Folterszenen nachspielten, darstellten, wie Unterdrücker einer inhaftierten Mutter ihr neu geborenes

Baby wegnahmen oder ein Armeeeingehöriger sein Gewissen erleichterte, indem er einem Priester seine Sünden beichtete, oder ein Fußballspiel initiierten, bei dem Argentinien gegen Argentinien spielte.

Anfänglich blieben sowohl die Hinweisschilder von **GAC** als auch die Theaterperformances von **ETCÉTERA...** als „Kunstaktionen“ im Kunstbetrieb gänzlich unbeachtet. Auf der anderen Seite verliehen sie den Escraches eine gewisse gesellschaftliche Identität und Präsenz und trugen so dazu bei, dass diese Aktionen als eine neue Maßnahme des Kampfes gegen die Straffreiheit beachtet wurden.

Ermutigt durch den Volksaufstand, der im Dezember 2001 ausbrach, entstand eine eindrucksvolle Anzahl an Gruppen, die sich aus bildenden Künstlern, Film- und Videoregisseuren, Dichtern, progressiven Journalisten, Denkern und Gesellschaftsaktivisten zusammensetzten. Sie entwickelten neue Strategien der Intervention mit Bezug auf die gesellschaftliche Situation und soziale Bewegungen in der Hoffnung, die Lebensumstände in Argentinien zu verändern. Zu diesen neuartigen Maßnahmen gehörten öffentliche Versammlungen, das Errichten von Straßenposten,⁰⁶ die Übernahme still gelegter Fabriken durch die ehemaligen Arbeiter, Arbeitsloseninitiativen, Tauschclubs und anderes. Einige dieser Gruppen existierten nur sehr kurze Zeit oder lösten sich wieder auf, sobald sich die entsprechenden

Umstände verändert hatten. Andere wiederum setzten ihre Aktionen fort und führen nach wie vor Projekte zur Mobilisierung der Gesellschaft durch, wie etwa **TPS [TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA, „Siebdruck-Workshop für das Volk“]** und **ARDE! ARTE** [„Brenne, Kunst, brenne!“].

TPS geht auf ein konkretes Ersuchen der Asamblea Popular [Volksversammlung] de San Telmo vom Februar 2002 zurück: Die Teilnehmer wollten den Siebdruck erlernen und für dessen Verbreitung in der Gesellschaft sorgen. Die Gruppe begann schon bald Poster herzustellen, auf denen die Bevölkerung zu Demonstrationen und Aktionen aufgerufen wurde, und kam auf die Idee, während politischer Versammlungen und Gedenkfeiern Kleidungsstücke zu bedrucken [T-Shirts, Taschentücher, Banner, Sweatshirts und anderes: all das, was Menschen anziehen und „aus Verlangen nach Liebe ausziehen“], wobei sie vor allem mit den Straßenposten zusammenarbeiteten. Dank der bedruckten Kleidungsstücke, die die Menschen auch wirklich trugen, konnte die Gruppe ihre Bilder erfolgreich in Umlauf bringen und den Anlass für den Protest auch in anderen Bereichen publik machen.

Für jede einzelne Aktion bereiteten ihre Mitglieder ein Repertoire an aussagekräftigen, um nicht zu sagen eindeutigen, Bildern und Slogans vor, unbeeindruckt von der Frage, ob diese als Pamphlete bezeichnet werden könnten – Hauptsache, sie gaben den Grund des Aufrufs und die zugrunde liegende Einstellung wider. **TPS „versucht, den Kampf mit Hilfe eines Bildes darzustellen, das die Zeit und den Ort des Protests deutlich herauslesen lässt“**. Sie tut dies auf der Basis eines unmittelbaren interpersonellen Austauschs, zwischen demjenigen, der druckt, und demjenigen, der dafür ein eigenes Kleidungsstück zur Verfügung stellt.

ARDE! ARTE ist ein Ableger von **ARGENTINA ARDE**. Genau wie die Gruppe, auf die sie sich bezieht, will sie Gegenöffentlichkeit herstellen. Auch sie entstand während der aufgeheizten Atmosphäre der Demonstrationen des Jahres 2001 in der Folge eines Aufrufs von Indymedia an alle, Aufzeichnungen vom Geschehen auf den Straßen zu machen, als feststand, dass die Massenmedien keine wahrheitsgemäßen Informationen veröffentlichen würden [damals wurden in Buenos Aires Graffiti auf die Wände gesprüht, in denen zu lesen war: „**Sie pinkeln uns auf den Kopf,**

und Clarín schreibt, dass es regnet“, eine Anspielung auf die Zeitung mit der höchsten Auflage im Lande]. **ARGENTINA ARDE** war eine von Dutzenden damals aktiven Nachbarschaftsversammlungen. In ihr schlossen sich über einhundert Mitglieder von Gruppen zusammen, die sich mit Kunst, Video, Fotografie, Journalismus und Kulturaktionen beschäftigten.

Nach einem Streit innerhalb der politischen Gremien, der zur Auflösung von **ARGENTINA ARDE** führte [dabei ging es um „die belanglose Frage der Militanz“, wie es **Javier del Olmo**, ein Mitglied von **ARDE! ARTE**, formulierte], existierte **ARDE! ARTE** in Form einer Gruppe von mindestens sechs Künstlern weiter, die auf der Straße Aktionskunst inszenierten.

Aus dem gleichen Antrieb heraus, Widerstand leisten zu wollen, entstanden andere Initiativen, deren oberstes Ziel nicht die Kontaktaufnahme mit Bewegungen zur Mobilisierung des Volkes war, sondern die Wiederherstellung sozialer Beziehungen – sei es zwischen Künstlern oder Nicht-Künstlern –, die Wiederbelebung der Verbindungen der Menschen unter-

einander und die Schaffung von neuen Lebensstilen und Erfahrungen. **PROYECTO VENUS** sieht sich selbst als ein „experimentelles Bündnis“ in Form eines Netzwerks, das aus ungefähr zweihundert Mitgliedern besteht, die sowohl Güter als auch ihre Arbeitskraft untereinander austauschen und dafür eine gruppenspezifische Währung benutzen. Darüber hinaus rufen sie weitere gemeinsame Projekte ins Leben. Die **PTV [PARTIDO TRANSPORTISTA DE VOTANTES, „Partei des Wählertransports“]** inszeniert sich selbst als ernst zu nehmende Parodie einer politischen Partei, deren einziges Anliegen darin besteht, für den Transport der Wähler in die Wahllokale zu sorgen. In Córdoba hat die Gruppe bereits zwanzig ständige und dreihundert sporadische „Mitglieder“⁰⁷

Zwischen dem Volksaufstand im Dezember 2001 und der Amtseinführung von Präsident **Néstor Kirchner** Mitte 2003 durchlebte das Land eine Zeit, die von einer Atmosphäre noch nie da gewesener institutioneller Instabilität und permanenter Agitation geprägt war. Künstlergruppen wurden von neuen Kollektiven angesprochen, die eine radikale Veränderung des politischen Systems forderten [„**Weg**

07 | Beide Initiativen wurden von Künstlern ins Leben gerufen: Proyecto Venus von Roberto Jacoby, einem der Begründer von Tucumán Arde, der heute auch als Koordinator von Zonas Temporalmente Autónomas [„Temporäre Autonome Zonen“] fungiert. Er betrachtete die Gruppe als einen Baustein für die Errichtung von experimentellen Gesellschaften. Der „Künstler“ von PTV ist Lucas Di Pascuale.

mit jedem von ihnen“], und hatten an der Entstehung eines wiedererstarkten Aktivismus teil. „Ich war nie ein Opfer der Unterdrückung gewesen“, berichtet **Javier del Olmo**, als er sich an die Kugeln erinnert, die auf ihn abgefeuert wurden, als die Polizei im Sommer 2002 gegen das allgemeine Topf-schlagen vorging. „Es war ein völlig neues Gefühl: Wir fühlten uns als Vorkämpfer der Realität.“

Damals erlebten die Künstlergruppen eine lange, intensive Zeit des Aktivismus und wurden mit Anfragen von Versammlungen und Straßenposten-Initiativen überhäuft. Auslöser dafür waren die konkreten Bedürfnisse, die sich aus den ständigen Aufrufen zu Demonstrationen ergaben. Die Gruppen gingen sogar so weit, wöchentliche Aktionen ins Leben zu rufen. Mehrere Künstlerkollektive partizipierten und arbeiteten gemeinsam an einer Aktion. Künstler, die mehreren Gruppen angehörten, wechselten innerhalb kürzester Zeit von einer Aktion zu einer anderen.

Dabei kam es auch zu spontanen Aktionen. So gelang es Künstlern, die Menschenmenge dazu zu bewegen, während einer Demonstration den monotonen Rhythmus der Töpfe und Trommeln zu verändern, indem sie dazu übergingen, auch die metallenen Laternen entlang der Avenida de Mayo als Schlaginstrumente zu benutzen. Einige Aktionen wurden von Künstlergruppen initiiert und später bei Versammlungen zur Diskussion gestellt. Ein Vorschlag, den **ETCÉTERA...** bei der Versammlung der Künstler eingereicht hatte, gelangte bei der Generalversammlung der unterschiedlichen Interessengruppen mit positivem Ergebnis zur Abstimmung, um später von Nachbarschaftsversammlungen wieder aufgegriffen und in abgewandelter Form umgesetzt zu werden. Diese „Mierdazo“ – eine Aktion, bei der tonnenweise menschliche und tierische Fäkalien vor den Türen des Parlaments abgeladen wurden mit dem Ziel, die Regierung zu verstören – wurde am 28. Februar 2002 endlich durchgeführt und löste einen Eklat in den Medien aus. In anderen Fällen wurden Vorschläge für Aktionen, die ursprünglich von Künstlern stammten, vom Volk aufgegriffen und variiert. Im Mai 2003 führten die weiblichen Beschäftigten der Textilfabrik Brukman – nach der Schließung durch die Eigentümer hatten die ehemaligen Arbeiter die Fabrik zunächst übernommen, waren dann jedoch im April 2003 von einem Infanteriebataillon gewaltsam vertrieben worden – unter Mithilfe von mehreren Künstlern eine Aktion durch, die sie „Maquinazo“ nannten: Nur wenige Meter von der geräumten Fabrik

entfernt, die jetzt leer stand und von einer Polizeiabsperrung umgeben war, stellten die Frauen Nähmaschinen auf der Straße auf und nähten Kleider für die Opfer der Flut in Santa Fe, wodurch sie einen Akt der Solidarität in eine öffentliche Aktion verwandelten.

Die Grenzen, die festlegen, ob solche vielgestaltigen Straßenaktionen nun Kunst sind oder nicht, beginnen zu verschwimmen. Hängt ihre Klassifizierung von der Definition der Künstler selbst ab? Oder von ihrem Status als Künstler? Oder von der Interpretation der Arbeiten durch Kritiker und Kuratoren, von dem Urteil, das der Kunstmarkt fällt? Viel passender scheint das Bild von einem öffentlich zugänglichen Reservoir, von mehreren frei zugänglichen Quellen, mit deren Hilfe Protestaktionen in kreative Akte verwandelt werden können: Man denke nur an die von einer Familie der „betrogenen Sparer“ aufgeführte Performance, bei der sich Eltern und Kinder entschlossen, ihre Ferien in den Räumlichkeiten jener Bank zu verbringen, die sich weigerte, ihnen ihr Geld zurückzugeben. Die ganze Familie richtete sich in dem Gebäude gemütlich ein, zog Badeanzüge an und nahm Sonnencreme zur Hand.⁰⁸

Bei all diesen Aktionen geht es um die Schaffung von neuen Lebensstilen und den Aufbau von Beziehungen zu anderen, darum, Not, Kummer und Wut in etwas anderes zu verwandeln, in einen gelungenen Appell an andere Menschen in Zeiten, die von Chaos und sozialer Kreativität geprägt sind.

Verschieden und doch ähnlich

Im Dezember 2002 versammelten sich im Tatlin, dem Raum, in dem **PROYECTO VENUS** sich traf, etwa zwanzig Kollektive, um das so genannte „Encuentro Multiplicidad“ [„Treffen der Mehrzahl“] abzuhalten. Sie wollten sich über ihre Gemeinsamkeiten informieren und die Unterschiede herauszufinden versuchen, die die je besondere Identität der einzelnen Gruppen ausmachten. Im Rahmen seiner Analyse der vielfältigen Aktionen, die bei dieser Gelegenheit vorgestellt wurden, kommt **José Fernández Vega** zu dem Ergebnis, dass diese Gruppen nur wenig Unterschiede, aber viele Gemeinsamkeiten aufweisen: „**Einvernehmliche interne Abläufe, offene Zugangsmöglichkeiten und Mitgliederrotation [...], Aktivitäten, die auf der Basis von besonderen Projekten organisiert werden [...], grundsätzliche Übereinstimmung, die Hoffnung, als Netzwerk zu fungieren, ja**

08 | Eine Idee, die von Javier del Olmo stammte.

sogar mit anderen Gruppen zu kooperieren. [...] Es ist richtig, dass diese Gruppen sich anhand ihrer je charakteristischen Werke, Besonderheiten, Geschichte, Standorte und Bestandteile identifizieren lassen. Dennoch vertreten sie fast identische Prinzipien."⁰⁹ Die Aufzählung der Gemeinsamkeiten ließe sich noch fortsetzen: Sie ziehen die kollektive Urheberschaft vor und befürworten das Verschwinden der Figur des Künstlers als Individuum. Stattdessen sprechen sie sich dafür aus, dass der persönliche „Stil“ und der Name des Künstlers nicht mehr zu erkennen sein, sondern anonym bleiben bzw. durch eine Kunstgattung ersetzt werden soll.

Allerdings möchte ich im Folgenden, statt auf diese gemeinsame Basis einzugehen, zum einen die jeweiligen Besonderheiten der vier Gruppen **GAC, ETCÉTERA...**, **TPS** und **ARDE! ARTE**, die allesamt zur Zeit in Buenos Aires aktiv sind, darlegen, indem ich mich mit ihrer Arbeitsweise, Formenwahl und Sprache, ihrem Verständnis von Kunst sowie ihren Verbindungen zu politischen Aktivisten und ihren Beziehungen zu politischen Organisationen, Gewerkschaften und gesellschaftlichen Bewegungen beschäftige. Zum anderen werde ich auf Spannungen zwischen ihnen und Kunstinstitutionen eingehen.

Organisch oder autonom?

Der erste Unterschied besteht in der Art und Weise, wie Beziehungen etwa zu Menschenrechtsbewegungen oder Arbeitsloseninitiativen sowie zu sie unterstützenden Organisationen gestaltet werden. Ebenso wie die meisten Argentinier tendieren diese Gruppen dazu, die alten Parteistrukturen [sogar die der Linken] abzulehnen und deren Interventionsmethoden bei Konflikten mit Misstrauen zu begegnen, da sie deren Vorgehensweisen als aufdringlich, manipulativ und sektiererisch empfinden. Sie wenden sich sporadisch oder regelmäßig an neue Organisationen: Sie sind Mitglieder von Koordinations-Komitees wie dem Ausschuss für Escrachés oder dem Kampf für den Sechs-Stunden-Tag; sie nahmen [oder nehmen bis heute] an Volksversammlungen teil und arbeiteten [oder arbeiten immer noch] mit verschiedenen Gruppierungen der Straßenposten-Bewegung zusammen, vor allem mit den Regionalbüros der **MTD**, der Bewegung der arbeitslosen Arbeiter.

Auf welche Weise richten Künstlergruppen ihre Vorhaben nach diesen

Organisationen aus, und wie diskutieren sie diese mit ihnen? Um was bitten diese Organisationen sie? Nun, sicherlich nicht immer nur darum, die Rolle einzunehmen, die normalerweise der politischen Kunst zufällt, indem sie „die Inhalte der Politik illustriert“ und die Bilder und das grafische Design für Aktionen entwirft [Banner, Poster, Wandgemälde]. Sie bitten Künstlergruppen auch darum, didaktisch tätig zu werden, indem sie etwa bestimmte Techniken [wie zum Beispiel den Siebdruck] vermitteln, die Arbeitslosen bei der Arbeitssuche behilflich sein könnten. Dementsprechend produzieren **TPS** und **MTD LA MATANZA** unter der Prämisse, „etwas herzustellen, ohne ausgebeutet zu werden“, Kleidungsstücke, die sie mit ihren Bildern bedrucken, und lassen sie dann über ein Fair-Trade-Netzwerk vertreiben.

Allerdings verlaufen diese Beziehungen nicht immer nur harmonisch, und die Sympathie beruht nicht immer auf Gegenseitigkeit – besonders wenn es um Versammlungen geht, an denen vor allem Mitglieder der Mittelschicht von Buenos Aires teilgenommen haben und deren Teilnehmerzahl zuletzt stetig gesunken ist. **Magdalena Jitrik**, ein Mitglied von **TPS**, berichtet über ihre Erfahrungen auf einer Nachbarschaftsversammlung, bei der es um die Einrichtung einer Suppenküche für Kinder ging. Sie hatte vorgeschlagen, „dass deren Vorderseite und architektonischen Merkmale eine bestimmte Meinung zum Ausdruck bringen sollten, denn da diese Versammlungen schließlich ein neues Phänomen darstellten, sollte auch ihre Architektur neuartig sein. [...] Diesen Kampf habe ich allerdings verloren, entweder weil mein Vorschlag missverstanden worden ist oder weil ihnen [...] die Vorstellung einfach nicht gefiel, dass man alle visuellen, grafischen, schriftlichen oder auditiven Aussagen einer Bewegung unter Berücksichtigung ihrer Ziele konzipieren soll“. Als einige Zeit nach dieser Auseinandersetzung die **TPS** gegründet wurde, entschieden sich ihre Mitglieder dafür, über ihre Kunstproduktion nicht mit den Volksversammlungen zu diskutieren, sondern sich ihre Autonomie zu bewahren: „Die künstlerische Produktion hat etwas Undemokratisches an sich. Es wäre sehr undemokratisch für die **TPS**, ein Poster zu verändern, nur um den Forderungen eines Kollektivs nachzugeben, das von Kunst keine Ahnung hat und auch keine Anstalten macht, sie verstehen zu wollen.“ Dies war nicht das einzige Mal, dass es zu Spannungen zwischen den Künstlern und den Ver-

09 | José Fernández Vega: „Variedades de lo mismo y de lo otro“, in: *Multiplicidad, Malba-Proyecto Venus*, Mai 2003, S. 25f.

sammlungen kam. **ARDE! ARTE** zog sich letztlich aus einer Nachbarschaftsversammlung zurück, als die Diskussion über ein relativ unbedeutendes Vorhaben – es ging darum, eine Wand des Gebäudes, in dem man sich traf, als Ausstellungsfläche zu nutzen – sich zu einer lang andauernden, zermürbenden Auseinandersetzung entwickelte.

Im Gegensatz dazu scheint unter der Straßenposten-Bewegung größere Akzeptanz künstlerischer Vorhaben geherrscht zu haben, umso mehr, als ihre Vorstellungen von einer „politisch korrekten“ Form politischer Kunst gering ausgeprägt waren.

Die **TPS** fühlt sich den Straßenposten sehr eng verbunden. Sie sieht sich lediglich als Ausführende, die die Bilder kreiert, um die sie gebeten wird. „**Wir sind sie**“, erklärt die **TPS**. Die Straßenposten fällen ihre Entscheidungen gemeinsam mit der **TPS**, die sie als echten Mitstreiter betrachten. Das, was die **TPS** erlebt, fließt in die Gestaltung eines jeden Bildes oder Mottos, das gedruckt werden soll, mit ein. „**Die Tatsache, dass wir unsere Workshops auf der Straße durchgeführt und die Produktionsprozesse vergesellschaftlicht haben, hat die Entstehung einer Beziehung gefördert, einer ‚partizipativen Form von Kunst‘.**“

Die **GAC** ist weit entfernt von einer solch ausgeprägten Identifikation. **Lorena Bossi** verweist auf die anarchische Natur der Verbindungen zwischen der Gruppe und den Organisationen, zu denen sie ursprünglich stabile und organisch gewachsene Beziehungen aufgebaut hat.

Bei **ARDE! ARTE** – die ursprünglich in Verbindung mit der Universidad Popular de las Madres de Plaza de Mayo stand und jetzt einen Raum nutzt, der ihnen von der Palermo-Volksversammlung zur Verfügung gestellt wird – hat die Beschäftigung mit der Frage, ob sie ihre Autonomie wahren, sich unterordnen oder die Forderungen der einzelnen Organisationen mittragen sollten, verschiedene Phasen durchlaufen. Aktuell haben sie sich dafür entschieden, nur solche Aktionen durchzuführen, die in einer ‚organischen‘ Beziehung zu dem Konflikt stehen, an dem sie gerade arbeiten. Jüngstes Beispiel ist eine Aktion mit Bezug auf die fast zweihundert jungen Opfer eines Feuers, bei dem im Dezember 2004 die Diskothek „República de Cromañón“ bis auf die Grundmauern niederbrannte. Einen Monat nach der Tragödie baute die Gruppe zusammen mit der Palermo-Versammlung fünfzig Papierdrachen für die Demonstration, zu der Angehörige und Freunde der Opfer aufgerufen hatten. Die Gruppe wollte die Doppelbedeutung des Wortes „cometa“

[Drache] nutzen – es bezeichnet sowohl ein Spielzeug, das man fliegen lassen kann, als auch das Bestechungsgeld, das man korrupten Beamten zahlt –, um zum einen auf die Jugend der Opfer und zum anderen auf die Anschuldigungen anzuspielen, mit denen die unverantwortliche Gedankenlosigkeit der Stadtverwaltung angeprangert worden war. Als die Demonstranten dann allerdings losmarschierten, prasselte ein nasskalter Dauerregen auf sie herab, und der Schmerz und die Trauer waren so stark, dass die Gruppe beschloss, die Drachen nicht steigen zu lassen. Einen Monat später waren es die Angehörigen selbst, die die Gruppe baten, die Drachen doch bei der nächsten Demonstration steigen zu lassen.

Wie gingen die Mitglieder von **TUCUMÁN ARDE** mit ähnlichen Spannungen um? Die Gewerkschaft **CGT DE LOS ARGENTINOS** hatte einen Aufruf an Studenten, Intellektuelle und Künstler veröffentlicht, sich ihr anzuschließen. In dem hier zur Rede stehenden Fall wurde dieses Ersuchen in einem Künstler-Komitee diskutiert. Dessen Mitglieder meinten zwar, dass die Gewerkschafter sich nicht in die Arbeit von Künstlern einmischen sollten. Allerdings beeinflusste dieser Aufruf eindeutig die Wahl des Themas, mit dem sich die Gruppe beschäftigen wollte: Einer der zehn Punkte des Gewerkschaftsprogramms formulierte das Ziel, Aufmerksamkeit auf die Situation in Tucumán zu lenken. Zudem eröffnete der Aufruf die Möglichkeit, ihr Projekt mit Hilfe der Kontakte und der Unterstützung der Gewerkschaft sowohl in Tucumán als auch in den Gewerkschaftsräumen, in denen die Ergebnisse ausgestellt wurden, in Gang zu bringen. Die Tatsache, dass hier eine Avantgarde-Arbeit in einer politisch-gewerkschaftlichen Institution der Opposition ausgestellt wurde, trug zur Veränderung der Spielregeln bei, die die Art der Verhandlungen und die Verbreitung von Arbeiten bestimmen. In dieser Beziehung sowie in der kollektiven Urheberschaft und den offenkundigen Bemühungen, ein neues [Massen-] Publikum zu erreichen und sich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erarbeiten, manifestiert sich deutlich ein Bestreben: die künstlerische Kreativität in den Dienst der Veränderung der Gesellschaft zu stellen und so das Verhältnis zwischen Kunst und Politik neu zu definieren. Die Wirkungen dieses Vorhabens waren allerdings wegen des Drucks, den die Regierung auf die Gewerkschaftsführer ausübte, gering. So war man gezwungen, die Ausstellung in Buenos Aires schon bald wieder zu beenden. Die Künstler folgerten daraus, dass sie an die Grenzen ihrer Arbeit in legalem Rahmen gestoßen waren,

worauf innerhalb der Gruppe darüber diskutiert wurde, ob es nicht sinnvoller sei, in den Untergrund zu gehen.

Was den **SILUETAZO** betrifft, so wurde die Initiative der Künstler 1983 von den **MADRES DE PLAZA DE MAYO** übernommen und abgeändert. Die Aktion wurde jetzt von den Mitmarschierenden ausgeführt und im Laufe der Demonstration modifiziert. Ursprünglich sollten alle Silhouetten gleich aussehen, aber die Madres baten darum, doch auch Kinder und Schwangere darzustellen. Die Silhouetten sollten keine Merkmale aufweisen, die Rückschlüsse auf deren Identität erlaubten. Allerdings schrieben einige Demonstranten spontan die Namen von Verschwundenen und die entsprechenden Daten auf die Umrissbilder, andere wiederum bedeckten die Silhouetten mit Slogans.

Dies macht deutlich, dass zwischen Organisationen und Bewegungen viele unterschiedliche und zumeist auch veränderliche Beziehungen existieren: Aus Identifikation wird Autonomie, aus der Abbildung eines Mottos wird die Vermittlung von bestimmten Fähigkeiten. Die meisten dieser Gemeinsamkeiten und Diskrepanzen geben Anlass, über den Status von künstlerischen Aktionen nachzudenken, die politisch etwas bewirken wollen.

Kunst oder Militanz?

Man kann sich mit diesen Künstlerkollektiven auch beschäftigen, indem man ihre Definition einer künstlerischen Arbeitsweise und die Rolle, die ihrer Meinung nach ein Künstler einnehmen sollte, untersucht.

Bei der **GAC** sorgt dieses Thema für große Irritationen. Die Mitglieder betrachten ihre künstlerischen Aktionen als eine besondere Art von Militanz. Sie beschreiben sich selbst als „eine Gruppe von Menschen, die sich durch Kunst in die Politik einzumischen versuchen. [...] Wir sind nicht der Meinung, dass Politik zwangsläufig nur mit Hilfe des klassischen Rüstzeugs gemacht werden sollte.“¹⁰ – „Wir wurden von Leuten als Künstler bezeichnet, die aus dem Bereich der Kunst stammen“, meint **Carolina Golder**.



ETCÉTERA... hingegen vertritt die Überzeugung früher surrealistischer Manifeste, dass die Revolution von der Kunst ausgehen müsse und jeder danach streben könne, Künstler zu werden. Laut **Nancy Garín** hat die Gruppe bereits damit begonnen, „die Kunst professionell auszuüben“. Was bedeutet eine solche Professionalisierung? „Dass wir uns auf die ursprünglich surrealistische Ausrichtung der Gruppe zurückbesinnen, dass wir zudem eine Verbindung zur Realität herstellen, uns dem Theorie-Studium widmen und uns ständig über die neuesten Entwicklungen auf dem Kunstmarkt informieren – abgesehen davon, dass wir auch weiterhin aktiv am Kunstgeschehen teilnehmen und Vernissagen besuchen.“ Die Gruppe ist sich erst kürz-

lich bewusst geworden, dass „diese Dinge“ [etwa die Objekte, die sie für Demonstrationen herstellen] „eigentlich Kunstwerke sind“ und von ihr wie auch von anderen dementsprechend behandelt werden müssten. Folglich gab sie die Vorstellung auf, sie könnten einfach weggeworfen und nach Bedarf beliebig oft reproduziert werden. Diese Wertschätzung eines Gegenstands, der als ein Kunstwerk angefertigt wurde, steht den Vorstellungen von **GAC** und **TPS** diametral gegenüber. Diese betrachteten die Ressourcen, die sie bei ihren Interventionen verwenden, als keineswegs einzigartig, sondern von oftmals vergänglicher und anonymer Natur. Sie begrüßen es, wenn sie von anderen übernommen und wiederverwendet werden, ob es sich nun um ein Druckwerk oder um eine Umfrage handelt.

Bei den Mitgliedern von **ARDE! ARTE** wird dieses Thema weit weniger kontrovers diskutiert: Ihnen geht es nicht darum, zu definieren, ob das, was sie tun, Kunst ist oder nicht. Sie sind sich in jedem Fall sicher, dass Kunst sich nicht nur in dem produzierten Objekt manifestiert [einem Wandgemälde, einem Poster, einem Banner oder was auch immer sie zu einer Aktion beitragen], sondern die ganze Aktion mit ihrem ureigenen Kontext Kunst ist.

Einige Mitglieder von **TPS** und **ETCÉTERA...** haben unter ihrem eigenen Namen Arbeiten geschaffen, die wahrscheinlich vor oder während der Grün-

10 | Zitiert nach: Ebd.

derung der Gruppen entstanden sind. Diese Werke werden in traditionellen Ausstellungsräumen gezeigt und scheinen insgesamt keinerlei Bezüge zu der im Kollektiv entstandenen Produktion aufzuweisen. **TPS** ist der Meinung, dass es sich bei Letzterer um eine dem Konzept der Autorschaft entgegengesetzte Praxis handelt, bei der individuelle Stilmerkmale nicht mehr zu erkennen sind und der Kunstschaffende zu einer Gruppe wird, die auf ihre Umwelt einwirken kann. Laut **Karina Granieri** ist „**der Arbeitsprozess an sich das, was zählt, und nicht so sehr das Bild selbst. Direkte Kontakte untereinander, in kleinem Rahmen, das sind Bedingungen, die nicht vermittelt, sondern nur gelebt werden können**“. Sie erwähnt, dass die Gruppenmitglieder, wenn sie an einer Protestaktion teilnehmen, oft genug gebeten werden, Kleidungsstücke zu bedrucken, mit denen sie schon bei früheren Interventionen gearbeitet haben. Die sich überdeckenden Spuren dieser Aktionen auf solchen T-Shirts sind



Zeugnisse der Geschichte von **TPS** und ihrer Mitwirkung an den Kämpfen der Straßenposten.

Festzuhalten bleibt, dass diese Gruppierungen – mit Ausnahme der **GAC** – das, was sie tun, mit mehr oder weniger Nachdruck als Kunst definieren und sich selbst als Künstler bezeichnen. In diesem Punkt stimmen sie mit den Mitgliedern von **TUCUMÁN ARDE** überein, die auf ihrem Status als „wahre Avantgarde-Künstler“ beharrten und

stets auf ihren besonderen Beitrag zum revolutionären Prozess hinwiesen. Indem sie ihre künstlerische Arbeit und ihre Ansichten über Kunst auf das Gebiet der Politik verlagerten, wollten diese Künstler einen Raum nur für sich erobern, um auf diese Weise aktiv an der kollektiven Transformation des öffentlichen Raumes teilhaben zu können. Ihre militanten Praktiken – sie verteilten etwa Flyer, die den Rücktritt bestimmter Personen forderten, auf den Stufen des Instituto Di Tella, sabotierten die Verleihung des Braque-Preises oder störten eine Lesung von **Jorge Romero Brest**, dem Guru der Avantgarde-Bewegungen – bezeichneten sie als Kunstwerke, als leidenschaftliche kollektive Aktionen, die dieselben Auswirkungen auf die Realität hätten wie „eine politische Versammlung“. Auf der anderen Seite wurden die Silhouetten weder von ihren Herstellern als Kunstwerke konzipiert noch von den Zuschauern als solche betrachtet. Sie wurden vielmehr als eine visuelle Ausdrucksform des Kampfes und des Gedenkens wahrgenommen.¹¹

Drinne oder draußen?

In den Beziehungen zwischen diesen Gruppen und dem Kunstsystem liegt ein weiterer Konflikt. In einer Art Umkehrung der Ereignisse des Jahres 1968, da die Künstler einen radikalen Bruch mit den Räumen und den restriktiven Vertriebswegen, die der Kunst vorbehalten waren, vollzogen hatten – ein Akt des Widerstands, der sie zu Außenseitern oder gar zu Gegnern des modernen institutionellen Kunstbetriebs gemacht hatte, an dem sie bis dahin partizipiert hatten; ein Aufstand, der sie auf die Straßen getrieben und nach neuen Herausforderungen außerhalb des Feldes der Kunst hatte Ausschau halten lassen –, werden die Künstler heute von Institutionen des Kunstmarkts angesprochen

und gebeten, ihre Straßenaktionen in deren Räumlichkeiten zu zeigen oder zu dokumentieren.

Während die **GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA de Rosario** und die aus Buenos Aires stammende Avantgarde-Künstlergruppe als die wichtigsten Akteure in diesem Bereich galten, erschienen die meisten jungen Künstlergruppen seit 2001 als Newcomer auf dem Gebiet der Kunst, die wenig oder kein symbolisches Kapital besaßen und sich infolge ihrer internationalen

11 | Eine frühe Ausnahme bildet Edward Shaw, ein Kunstkritiker des *Buenos Aires Herald*, der dort im Januar 1984 einen längeren Artikel veröffentlichte, in dem er die Silhouetten als die „wichtigste künstlerische Manifestation des Jahres“ bezeichnete.

12 | Es handelt sich hierbei um eine ganz andere Situation als die, in der sich **CAPataco** in den 1980er Jahren befand, insofern sie vom Kunstmarkt erst gar nicht registriert und folglich auch nicht kritisiert wurde.

Präsenz als Gastkünstler bei renommierten Kunst-Events [GAC bei der *Biennale in Venedig* 2003, GAC und ETCÉTERA... 2004 bei der Ausstellung *Ex Argentina*, um nur zwei Beispiele zu nennen] urplötzlich im Rampenlicht der Öffentlichkeit wiederfanden. Dies führte natürlich dazu, dass sie auch die Aufmerksamkeit im eigenen Lande auf sich zogen. Von dem Moment ihrer Gründung an wurde die TPS zum Gegenstand einer Unmenge von akademischen Haus- und Doktorarbeiten, die sie über Nacht zu einer Fallstudie machten.¹²

Eine derart überraschende Entwicklung [vom Straßen-Aktivismus zur unaufhaltsamen Anerkennung durch den internationalen Kunstmarkt] führte ohne Zweifel zu Spannungen innerhalb der Gruppen, besonders innerhalb der GAC, die den Beschluss fasste, ihre Werke nicht mehr in den traditionellen Ausstellungsräumen zu zeigen.

So entschied sich ARDE! ARTE, wenn auch nicht mit der kategorischen Haltung, wie GAC sie vertrat, die Einladung zur Teilnahme an der Kunstmesse *ArteBA* abzulehnen [die, nebenbei bemerkt, ein großes Aufhebens um die von ihr gehegte Erwartung machte, die „politische Kunst“ dem Markt einverleiben zu können]. Stattdessen beschloss die Gruppe, eine Aktion in der Nähe der Messe durchzuführen: Sie übermalte die Werbepлакate der *ArteBA* mit schwarzer Farbe, um auf diese Weise die weißen, nichtssagenden Silhouetten zu überdecken, die einen Bezug zu jenen Aktionen, die mit dem SILUETAZO begonnen hatten, herstellen sollten. Zudem hatten Unbekannte im Andenken an einen verschwundenen Künstler auf jedes Plakat ein Blatt Papier geklebt.

Auch ETCÉTERA... wählte das Umfeld der *ArteBA*, um über einen Zeitraum von drei Jahren hinweg die *Arte Biene* zu inszenieren, in deren Rahmen sie am Eingang der Messe – und manchmal trotz Verbots auch in den Messehallen selbst – nichtautorisierte Aktionen und Installationen präsentierte. Es ging ihr vor allem darum, deutlich zu machen, dass sie institutionelle Räume nicht grundsätzlich ablehnte, sondern sich für deren Demokratisierung aussprach.

Die TPS wiederum hält es für möglich, Ausstellungs- und Produktionsräume zu kreieren, die in keinerlei Beziehung zu bereits existierenden stehen – wie etwa Straßenposten –, und den Kunstmarkt davon zu überzeugen, wie wichtig solche Räume sind. So spricht sie sich dafür aus, den Kunstmarkt auf andere Bereiche auszudehnen, anstatt ihn völlig zu ignorieren.

Auch ARDE! ARTE vertritt die Meinung, dass auf der Straße andere Gesetze herrschen – obwohl die Grenzen zum

Kunstmarkt längst immer mehr verschwimmen – und dass das, was auf der Straße funktioniert, nicht ohne weiteres auch in einer Kunstgalerie funktionieren muss. Letztlich ist der beste Platz für die Betrachtung eines Gemäldes immer noch der White Cube. ETCÉTERA... bezeichnet laut Garín ihre Haltung gegenüber dem Kunstsektor als „mit einem Fuß in der Tür und mit einem Fuß draußen“. Allerdings beharrt die Gruppe darauf, dass ihr entscheidender Kampf als Künstler sich „innerhalb des Bereichs von Gleichgesinnten“ abspielen muss.

Während die Avantgarde 1968 glaubte, die „neue Ästhetik“ könnte sich ihre revolutionäre Natur nur dadurch bewahren, dass sie sich von Kunstinstitutionen fern hielte, scheint heutzutage der Unterschied zwischen dem, was sich innerhalb dieser Institutionen abspielt, und dem, was außerhalb geschieht, allmählich zu verschwimmen. Die Grenzen werden immer wieder neu gezogen und formuliert.

Experimentieren oder kommunizieren?

Als sie die gleiche Richtung wie ihre Kollegen aus dem Jahr 1968 einzuschlagen begannen, merkten die Künstler, dass ihre formalen Experimente dazu führten, dass ihr Publikum bald nur noch aus Gleichgesinnten bestand. Das Herstellen einer avantgardistischen Arbeit im Umfeld einer Gewerkschaft führte zu Spannungen zwischen formalen Vorstellungen und den Anforderungen, die aus der Beteiligung der Gewerkschaft erwachsen. Außerdem war der Aktionsaufruf an ein Laienpublikum gerichtet, das sich aus der Arbeiterklasse bzw. dem Volk rekrutierte. León Ferrari lenkt die Aufmerksamkeit auf das Thema Sprache, das an Bedeutung gewinnt, sobald die Avantgarde sich in ein neues Umfeld begibt, dabei auf den typischen elitären Kunst-Code, den die Mehrheit der Bevölkerung nicht versteht, verzichtet und nach einer neuen Sprache zu suchen beginnt, die für das neue Publikum einen ‚Sinn‘ ergibt. Das Dilemma, das aus der Kluft zwischen Kommunizierbarkeit und Experimentierfreude entsteht, trat bei der Konzeption der Ausstellungen von TUCUMÁN ARDE deutlich zutage: Einige der Mitwirkenden bedauerten es noch viele Jahre später, dass sich der Aspekt der Information auf Kosten der künstlerischen Entschlossenheit durchgesetzt hatte.

Treten derartige Spannungen auch heute noch bei Gruppen auf? Das Problem der Kommunizierbarkeit von Aktionen wird auf unterschiedliche Art und Weise gelöst, wobei ein Verzicht auf Informationsvermittlung generell nicht in Frage kommt. Bei der TPS hängt die Wahl ihrer Sprache, die man

durchaus als direkt und reißerisch-pamphletisch bezeichnen kann, unmittelbar mit der Entscheidung zusammen, den Schwerpunkt auf die Kommunikation mit einem Laienpublikum zu legen – eine freiwillige Entscheidung, die der Gruppe ein gewisses Maß an Freiheit in Gestalt einer Abkehr von den „Zwängen der Autorschaft“ gewährt. Tatsächlich sind die von **TPS** entworfenen Bilder von einigen Protagonisten aus dem Bereich der Kunst abqualifiziert worden: Die Kritiker bezeichnen das, was die Mitglieder tun, als „misslungenen sozialistischen Realismus“ und werfen ihnen eine Tendenz vor, sich mit unbedeutenden „Arbeiter“- und „Guerilla“-Themen zu beschäftigen. Die **TPS** verteidigt allerdings ihre kreative Arbeit, die es ihr möglich mache, eine angestrebte Kombination aus Bild und Slogan zu realisieren [„**eine Möglichkeit, die notwendigen Bedingungen für eine Intervention herzustellen; eine Zeit für das, was wir denken; eine Aktion, in der ein Bild eine wichtige Hilfe bei der Intervention in jenen Problemen darstellen kann, deren wir uns annehmen wollen**“]. Auf der anderen Seite kann es auch vorkommen, dass dieselbe Entscheidung sich zu einem elaborierten Zitat der Kunstgeschichte entwickelt. So stellte die Gruppe etwa im Jahr 2004 anlässlich der Gedenkfeiern zum 1. Mai, kurz vor der Eröffnung einer Retrospektive mit Arbeiten des Konzeptkünstlers **Victor Grippo** im MALBA, einem bedeutenden privaten Museum in Buenos Aires, eine Siebdruckarbeit her, die auf einer Fotografie aus dem Jahr 1973 basiert, auf dem **Grippo** beim Bau seines berühmten Brotofens auf dem Roberto-Arnt-Platz zu sehen ist. Die Bildunterschrift – „Bau eines Brotofens auf einem öffentlichen Platz“ – löst utopische und politische Assoziationen aus, die deutlich weiter reichen als die Wirkung herkömmlicher kunstgeschichtlicher Zitation. Vielmehr wird der Text zu einer poetischen Metapher, die die Verstaatlichung von Produktionsmitteln symbolisiert. Andere so kurze wie treffende Slogans wenden sich von der traditionellen Rhetorik der Linken ab und öffnen sich gegenüber Möglichkeiten, die über den direkten Kampf um die politische Macht hinausgehen. Beispiele hierfür sind „Kultur der Arbeiterklasse“, „Es geht um uns“ und „Das 21. Jahrhundert hat begonnen“.

Auch **ARDE! ARTE** geht es darum, dass die Menschen ihre Arbeit verstehen, sich ihre Aktionen zu Eigen machen und sie selbst in die Hand nehmen. Allerdings versucht die Gruppe, Lösungen zu vermeiden, die zu offensichtlich oder geradlinig sind. Dabei ist sie sich der Tatsache bewusst, dass eine unvollendete, interpretativ offene Arbeit auch zu

Mehrdeutigkeit führen kann und dass alternative Bedeutungsebenen auf der Straße häufig unbemerkt bleiben.

Genau dies sind die Risiken, die **ETCÉTERA...** eingeht, wenn sie sich bei ihrer Arbeit humoristischer, absurder und surrealistischer Elemente bedient, um auf diese Weise eine passende Metapher für eine Intervention zu finden, mit der sie die bestehenden politischen Verhältnisse verändern will. Nicht immer werden diese Metaphern richtig dekodiert: So gab es etwa Probleme, als die Gruppe am 24. März 2004, dem Jahrestag des Staatsstreichs von 1976, im Rahmen einer „Frühjahrsputz“ genannten Aktion Seifenstücke verteilte. Das Ganze fand während einer Feier statt, bei der die **ESCUELA DE MECÁNICA DE LA ARMADA**, eines der größten von der Diktatur errichteten Strafgefangenenlager, offiziell an Menschenrechtsorganisationen übergeben wurde, um in eine Gedenkstätte umgewandelt zu werden. Die Intervention war als Anspielung auf den „schmutzigen Krieg“ gedacht – die Bezeichnung der Militärregierung für den Guerilla-Krieg –, wurde allerdings von **Hebe de Bonafini**, der Leiterin einer der beiden Organisationen der **MADRES DE PLAZA DE MAYO**, als Anschuldigung eines stillschweigenden Einverständnisses mit dem Regime [„eine Schönheitsoperation“] missverstanden, und sie bedachte die Gruppe der Presse gegenüber mit harschen Worten.

ETCÉTERA... hat sich zudem auf Provokationen verlegt, indem sie Straßen-Performances inszeniert, bei denen die herrschende Klasse [Politiker, Offiziere, Priester, Geschäftsleute, Richter] die tragenden Rollen stellt. Die Künstler geben sich nicht damit zufrieden, diese Charaktere nur bloßzustellen: Meistens parodieren sie sie und lassen die Darsteller Demonstranten angreifen, um aufzuzeigen, wie brutal der Kampf im Rahmen des Herrschaftsdiskurses geführt wird. So ruft zum Beispiel ein „Geschäftsmann“ den streikenden Arbeitern zu: „Geht zurück an die Arbeit!“, und ein „Militäroffizier“ sagt zu den Müttern der Verschwundenen: „Eure Kinder sind bestimmt nicht ohne Grund gefangen genommen worden.“ Die **GAC** greift bei ihren Arbeiten auf eine andere Form von Überidentifikation zurück, indem sie ihre Aussagen hinter international geläufigen Codes [Verkehrsschildern, Werbeplakaten, Meinungsumfragen und anderem] verbirgt, um ihr Irritationspotenzial zu steigern, ohne dabei jedoch auf den zugrunde liegenden ‚Witz‘ einzugehen. **„Mit unserer Arbeit wollen wir die Sprache des Systems infiltrieren. Wenn wir dies erst einmal erreicht haben, wollen wir kleine Risse, Fehler und Veränderungen auslösen, um so die**

Ränkespiele der Mächtigen zu demaskieren und zu denunzieren", so lautet das Ziel der Gruppe. Angesichts der beunruhigenden Sicherheitsprobleme in Argentinien – die Menschen sind dazu übergegangen, sich als Schutz vor den zahlreichen Raubüberfällen, Plünderungen und Entführungen Feuerwaffen zuzulegen – hat die **GAC** eine Intervention in Form einer Werbeanzeige durchgeführt: Auf einem Poster werden billige Waffen angeboten, einschließlich Informationen darüber, wofür sie in Zeiten der Unterdrückung verwendet wurden und inwiefern sie heutzutage wieder als Mittel der Unterdrückung dienen. Diese Poster wurden nicht von der **GAC** signiert, sondern gaben die Telefonnummern des Innenministeriums preis, das für die Wahrung des inneren Friedens zuständig ist. Die Werke von **TPS** wiederum sind weder Parodien noch Bloßstellungen: Sie erinnern an eine Geschichte von Kämpfen.

Diese Darstellung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Aktion und Produktion der aktuellen Künstlerkollektive und ihres historischen Hintergrundes hinsichtlich ihrer formalen, rhetorischen und diskursiven Methoden ließe sich fortsetzen. Bemerkenswert ist das eindeutige Bemühen all dieser Künstlerkollektive, die vorgegebenen Grenzen der Kunst in Frage zu stellen, auszudehnen und wenn möglich zu überschreiten. Sie wollen dies über eine Neudefinition ihrer Intervention erreichen, indem sie von Parametern ausgehen, die geeignet sind, der Kunst eine gesellschaftliche Funktion zurückzuerobern, die ihr gegenwärtig nur allzu oft nicht mehr zukommt. Ungeachtet der offenkundigen kontextuellen Unterschiede entsprechen die Gruppen der 1960er Jahre und die der Gegenwart einander in ihrem festen Willen, die Kunst Wirkungen auf ihre Umgebung entfalten zu lassen. Die Risiken, die dem Konzept der aktiven Teilnahme von Künstlern an Protestaktionen immanent sind [das heißt: dem Konzept einer Nutzen bringenden Kunst], betreffen nicht nur die traditionelle Vorstellung von der Autonomie der Kunst, sondern auch deren Beschränkung auf jenen ornamentalen und ausschließlich dekorativen Raum, in dem die Kunst vonseiten der Politik situiert wurde. In diesem Sinne geht eine Neuinterpretation von Kunst auch immer mit einer Neuinterpretation von Politik einher. Meiner Meinung nach ist diese Risikobereitschaft das wichtigste Vermächtnis von **TUCUMÁN ARDE** und der Grund für ihre bis heute andauernde Relevanz.

Aus dem Englischen: **Uli Nickel**



Leandro Iniesta, "Tucumán sigue ardiendo"
["Tucumán is still burning"] Buenos Aires, 2004

Ana LONGONI

Is Tucumán still burning?

»TUCUMÁN IS STILL BURNING« declares a stencil that appeared on several street advertisements on Buenos Aires walls over the last few months, anonymously authored by **Leandro Iniesta**, a solitary 23-year old artist. The black and red statement replicates the slightly psychedelic typography of the sticker sketched by **Juan Pablo Renzi** on occasion of **TUCUMÁN ARDE** ["Tucumán is burning"] in 1968, and – to those who have at least heard about – it cannot but stand as a reminder of the political and artistic collective work that marked the peak of the radicalising avant-garde experience that took place in the cities of Buenos Aires and Rosario after the mid-sixties.

The stencil was accompanied by an unsigned text recording recent statistical data about Tucumán's socio-economic situation, starting from the following description: "**Tucumán [is a] small province, densely populated and historically impoverished as from the 1960s thanks to the shutdown of its sugar mills and the ensuing de-industrialisation processes.**"

Thus, this intervention, which at first sight might be taken for a private wink aimed at the art circuit stemming from a quotation of the history of art, and whose full comprehension would seem to be restricted exclusively to those who have some knowledge of the mythical reference to the work of the 1960s, provides the possibility of a different reading, exercised by the uninformed pedestrian who, coming across the statement as he walks the streets, can read information about the province without having to refer it to an episode that occurred over thirty years ago or being forced to understand it as art [or as meta-art]. Our hypothetical pedestrian would infer that Tucumán is still burning because this northern province is still an exponent of the most chronic form of squalor, as has not long ago been pointed out by the front pages of our newspapers. Tucumán is a place where malnutrition keeps furnishing the news through the recurrence of child mortality in the province's public hospitals.

Iniesta's simple strategy, then, reaches far beyond a mere reference to an emblematic name. In a small scale, he is reproducing, in three different ways, the complexity involved in the actions that took place in **TUCUMÁN ARDE**. The first way is related to the fact that the artist becomes a social researcher: in 1968, artists explored the causes for the crisis that was tearing the province to pieces. While it is true that that they turned to sociologists and economists

for help, they also travelled to Tucumán themselves, in an effort to become involved in the events as eye witnesses of the consequences brought upon the population by the shutdown of tens of sugar mills. The artists resorted to photographs, interviews, films, and other documentary media to show the falseness of official propaganda regarding the course of the crisis.

Consequently, the second way consisted in the construction of counter-information within the public space, addressed to a mass spectator outside the limited art circuit. **TUCUMÁN ARDE** intended to set itself up as a counter discourse; in order to achieve their goal, its makers carried out an elaborate strategy installing Tucumán's problems in mass circuits through sundry means divided into various stages, such as misleading press conferences, mysterious advertising campaigns [a part of which was the above mentioned sticker], mass exhibitions of the research outcomes, held at the premises of the opposition Trade Unions in Rosario and Buenos, in open defiance to the ban on public meetings imposed by **Onganía's** dictatorship.

The third coincidence lies in the questioning of the spaces allotted to the exhibition of art. Throughout 1968, and before moving on to work at the heart of the trade union **CGT's [UNION GENERAL DE TRABAJADORES]** Commission of Artistic Action, the avant-garde had been at the head of an itinerary composed of actions and definitions that had driven them out from the art institution, in an open, definitive rupture with such modernising institutions as had so far allowed them room and visibility, specially **Instituto Di Tella** [a private foundation whose support of contemporary art had welcomed experimental trends.] Now **Iniesta** refuses to stamp "Tucumán is still burning" for a stencil exhibition held at Centro Cultural Recoleta [an institution that legitimises new artists and tendencies] because, in his view, entering this space goes against the potentiality of the means he is using as well as of its being recorded in the streets. He diffidently believes that art is able to alter its own surroundings. Out of this belief, an intervention programme was devised. The proposal consisted in setting out to produce a "new aesthetics" as a specific contribution to a revolution that these artists perceived both as imminent and inevitable. They sought to define "a new field", "a new function", and

01 | In a number of writings produced between 1969 and 1973, Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi and León Ferrari made an emphatic pronouncement against the claim that Tucumán Arde be reduced to the status of a conceptual work of art.

"new materials to perform this function" so as to achieve "a new work whose structure will realise the artist's ideological conscience". The "new aesthetics" recovered the endeavour of merging art and life from the set of ideas upheld by historical avant-garde movements.

Does it follow from these coincidences that Tucumán is still burning? **Iniesta's** stencil is not exceptional as far as its recovery of the mythical work of 1968 goes. Quite the contrary; references are as frequent as they are varied. For instance, a bar located on the main avenue of Luján City pays homage to the event by bearing the name "**TUCUMÁN ARDE**", just as one of the counter-information groups that arose after the popular revolt staged at the end of 2001 was named **ARGENTINA ARDE** ["Argentina is burning"]. In the last few years, Tucumán Arde has become the most frequently revisited work of Argentine art, and it is certainly the one that has been written about the most, not only by art historians, curators, and critics, but also political activists.

Besides the risk of being engulfed by the art institution, added to the reductionism involved in reducing it to stand for an early instance of conceptual art [a risk the protagonists themselves soon pointed out],⁰¹ the question that matters now is how **TUCUMÁN ARDE** is read by activist artists that have thrown themselves into street agitation, an activity that present artistic – and – political practices have taken over from the original 1968 experience.

Art and politics in the streets: from the 1980s to 2001

In the early 1980s, at the closing stages of the last military dictatorship, some artists' initiatives that provided visibility to the fight against a genocidal State that caused the disappearance of 30,000 people were expressed in concrete terms. The most emblematic of these visual productions was the making of thousands of life-size human silhouettes printed on paper and then glued, in a standing posture, onto walls, trees, and pillars. This practice began on the evening of September 21st, 1983, on the occasion of the III Marcha de la Resistencia [Third March of Resistance] called by **MADRES DE PLAZA DE MAYO** and other human rights organisations. Its remarkable impact was due not only to its mode of production [the demons-

trators lent their bodies for hundreds of artists to outline their contours, which in turn came to stand for each of the disappeared] but also to the effect achieved by the crowd of silhouettes whose voiceless screams addressed passers-by from the walls of downtown buildings on the following morning. The initiative for this procedure had come from three visual artists [**Rodolfo Aguerreberry**, **Julio Flores**, and **Guillermo Kexel**] and was adopted by the society from then on, turning into a series of mobilisations, an overwhelming visual manner of drawing attention to how present an absence can be.

At the same time, Buenos Aires witnessed the production of a group of artists who, at the beginning, went by the name of **GAS-TAR**, a name that they later changed to **CAPATACO** ["Colectivo de arte participativo tarifa común", ordinary fare participative art collective]. The new acronym hints at a pun based on the twofold sense of "collective" [meaning group] and "colectivo", a word used in Argentina as a synonym for a vehicle in public transport.⁰² Until the early 1990s, this group, which has not been thoroughly examined yet, carried out a series of street interventions [both graphic and performatic], mostly related to popular mobilisations outside the art circuit. Moreover, they sought to lay a bridge towards **TUCUMÁN ARDE**, tracking down those of its protagonists that were still alive and attributing them a parental role they felt was lacking. Something similar happened in Rosario, when in 1984 a new generation of artists⁰³ organised a conference with the purpose of rescuing works, documents, manifestos and testimonials from **GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA** [group of avant-garde art] de **Rosario**, self-dissolved after the events of Tucumán Arde.

These young artists thus re-articulated an artistic and political memory that had been smashed to pieces by the ruthless gagging imposed

by the dictatorship. The vindication was almost secret, marginal, and anticipatory: long years were to pass before **TUCUMÁN ARDE** entered the official narratives of Argentine art as an inescapable reference for whoever intends to bring art and politics together.⁰⁴

All throughout the 1990s – a decade marked by the stripping of the State and the vacuous ostentation of the neo-liberal "achievements" of the **Menem** administration – there emerged a few isolated groups of artists that promoted interventions in the streets as well as in spaces dedicated to art: **EN TRÁMITE** [Rosario], **COSTURAS URBANAS** [Córdoba], **ESCOMBROS** [La Plata], **MUTUAL ARGENTINA** and **ZUCO NO ES** [Buenos Aires], among others. Here we should include other two groups that have survived to this day: **GAC** [Grupo de Arte Callejero] and **ETCÉTERA...**, whose origins are strongly bound to the birth of **HIJOS**, the human rights organisation that gathers the children of

the disappeared, exiles, and militants of the 1960s and 1970s, many of whom were then entering adulthood. Both groups actively collaborated in staging "escraches" [exposure protests], the mode adopted by the struggle for human rights on the face of the impunity granted to the perpetrators of the genocide. The *escrache* arise from the need to stimulate 'social condemnation' of repressors who had either been exempted from prison or simply not brought to trial thanks to the Law of Due Obedience, Ley de Punto Final,⁰⁵ and the Pardon Decree signed by **Menem**. The exposure protest discloses the repressor's identity, his face, his address and, above all, his past as a repressor to his neighbours and work mates [as a rule, repressors have been 'recycled' in companies offering private security], who know nothing about his criminal record.

Ever since 1998, **GAC** has been generating a graphics of *escraches*. Their typical notices subvert the highway code by pretending to depict an ordinary traffic sign [in fact; such a sign

02 | Composed by Fernando Coco Bedoya, Emei, Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, José Luis Meirás and several others. Many of its members belonged to the MAS [Movimiento al Socialismo], a party of Trotskyist leanings.

03 | Gathered in a Trade Union co-operative [Artistas Plásticos Asociados] including Graciela Sacco, Daniel García and Gabriel González Pérez, with the collaboration of researcher Guillermo Fantoni.

04 | In current groups, heredity or filiation does not end there. References range from surrealism [Etcétera's foundational myth] and Russian avant-garde movements [posters by Malevich and Maiakovsky, cited by TPS] to less explicit influences like the graphics produced in France's May events, Fluxus and situationism, Chilean CADA and, last but not least, the legacy of conceptualism introduced into Argentine art in the 1960s by such artists as Alberto Greco, Oscar Bony, León Ferrari, Víctor Grippo, Edgardo Vigo, among so many others.

05 | A 60-day deadline for the presentation of further accusations against repressors.

might well pass unnoticed to the unaware spectator] while what they are really pointing to is, for example, the proximity of what used to be a clandestine detention centre [El Olimpo – 500 km away]; the airfields from where “death flights” took off [detainees, still alive, were dumped into the Río de la Plata from aeroplanes], or a claim for the trial and punishment of repressors.

ETCÉTERA... contributed to *escraches* by staging stunning theatrical performances where huge dummies, masks, or people in disguise played scenes of torture, showed repressors stealing a new-born baby from its mother in prison, a member of the Armed Forces relieving his conscience by confessing his sins to a priest, or a football game where Argentina played against Argentina.

In the beginning, both **GAC** notices and **ETCÉTERA**'s theatrical performances were utterly invisible to the realm of art in terms of “art actions”; on the other hand, they endowed *escraches* with social identity and visibility, contributing to their being seen as a novel way of fighting impunity.

Encouraged by the popular revolt that erupted in December 2001, there arose a striking number of groups composed by visual artists, film and video-makers, poets, alternative journalists, thinkers, and social activists who created new ways of intervention related to social facts and movements in the hope of changing the Argentine lifestyle. These new ways comprised popular assemblies, pickets,⁰⁶ factories recovered from inactivity by their former workers, movements gathering the unemployed, bartering clubs, etc. Some of these groups were extremely short-lived or vanished when the conjuncture had passed, but others carry on with their work in articulation with social mobilisations, as is the case with **TPS** [Taller Popular de Serigrafía, “Silkscreen Printing Popular Workshop”] and **ARDE! ARTE** [“Burn, Art!”].

TPS originated from a concrete request posed by **Asamblea Popular** [people's assembly] de San Telmo in February 2002 [they wanted to learn silkscreen printing and to disseminate the technique into the society]. They soon started to produce posters that called the population to demonstrations or activities and, in a rather random manner, they found themselves printing garments [T-shirts, handkerchiefs,

banners, sweatshirts: whatever people wear and “take off in amorous demand”] during political meetings and commemorations, particularly hand in hand with the pickets. By working on garments that people actually wear, they succeed in circulating their images and spreading the reason for the protest in other circuits. For each particular occasion they prepare a repertory of direct, not to say obvious, images and slogans, mindless of whether these could be labelled as pamphletary so long as they reflect the frame of mind and the reason for the call. **TPS** “tries to provide the struggle with an image that may identify the time and place of the protest.” They do so on the basis of a one on one exchange, from the hand that prints to the hand that offers a personal garment.

ARDE! ARTE is an offshoot of *Argentina Arde*; just like the work it pays homage to, it aims at producing counter-information. It also came to life in the heated atmosphere of the 2001 demonstrations, after a call issued by *Indymedia* to whoever was recording the events in the streets around that time, once it was confirmed that the mass media were not releasing the expected information [in those days, graffiti on the walls of the city read: “**They're peeing on our heads and Clarín reports it's raining**”, in direct reference to the newspaper with the largest nation-wide circulation]. **ARGENTINA ARDE** functioned as one more among the dozens of neighbourhood assemblies that flourished at the time, gathering more than one hundred people that included art, video, photography, journalism, and cultural activism groups.

After a conflict among political apparatuses that broke up **ARGENTINA ARDE** [the “pettiness of militancy”, remarked **Javier del Olmo**, a member of **ARDE! ARTE**], **ARDE! ARTE** continued existing as a group of six or more artists working on action art in the streets.

As part of the same feeling [a turmoil] there originated other initiatives whose chief aim did not lie in establishing a connection with popular mobilisations but in recreating social bonds – among artists or non-artists – in re-establishing bonds among people and generating new lifestyles and experiences. **PROYECTO VENUS** defines itself as a network “experimental association” composed of about 200 people who exchange either goods or work and use a currency in-

06 | Pickets are a frequent mode of popular protest, usually staged by unemployed workers, whose modus operandi consists in interrupting the flow of traffic on roads and avenues by blocking them with a compact group of people standing in the way and burning tyres.

ternal to the group, or else undertake joint projects. **PTV** [**PARTIDO TRANSPORTISTA DE VOTANTES**, "Voters' Transport Party"] appears as a serious parody of a political party whose single platform consists in providing transport to the voting centres. In the city of Córdoba they already have about 20 permanent and 300 sporadic 'members'.⁰⁷

Between the revolt of December 2001 and President **Néstor Kirchner's** inauguration in mid-2003 the country experienced an atmosphere of unprecedented institutional instability and ceaseless agitation. Art groups were addressed by the rising of new collective subjects demanding a radical change within the political system ["**out with them all**"] and were involved in the emergence of renewed activism. "**I had never been a victim of repression**", says **Javier del Olmo** as he remembers the bullets shot past him when the police rushed forth against the generalised pot-banging in the summer of 2002. "**It was a completely new sensation: we felt we were protagonising reality**".

In those days they went through an unceasing, intense time of activism, and were showered with requests from assemblies and pickets, urged by the concrete needs posed by the continual calls to demonstrations. They went as far as to produce weekly actions. Several art collectives would participate and collaborate in one single call. Artists who belonged to more than one group moved from one action to another in a matter of seconds.

Spontaneous actions also occurred. For instance, artists succeeded in proposing that the crowd should change the monotonous rhythm of pots and drums during a demonstration by beating the metal lamp posts along Avenida de Mayo. Some of the actions originated in an art group to be later discussed by an assembly. One of the proposals made by **ETCÉTERA...** to the artists' popular assembly was eventually voted and accepted by the general inter-assembly meeting, to be later taken up again and redefined by neighbourhood assemblies. The **MIERDAZO** [consisting in massively carrying human and/or animal faeces to Parliament with the purpose of annoying the administration] was finally put into practice on February 28th, 2002, bringing about a commotion in the media. On other occasions, popular mobilisations appropriated and transformed proposals

originally made by artists. In May 2003, **Brukman's** female workers, aided by several artists [Brokman was a textile factory that, after being closed down by its owners, was recovered by the workers, who were violently evicted by an Infantry battalion in April] performed an action which they named **MAQUINAZO**: a few meters away from the evicted factory, now empty and surrounded by a police fence, the women installed sewing machines on the street and made clothes for the victims of the Santa Fe floods, thus turning an act of solidarity into a public intervention.

The boundaries that define whether or not these various street practices are art or, at any rate, which of them truly are art, suddenly become blurred. Does it depend on the artists' own definition? Does it depend on their status as artists? On the reading of their works by critics or curators, on the judgement passed by the art milieu? Rather than all of this, what comes to mind is the image of a public reservoir, of a number of available resources to turn protest into an act of creation: just think of the performance staged by the "swindled family", when parents and children chose to spend their holidays inside the premises of the Bank that refused to return their money. The whole family settled down in the building wearing their bathing suits and keeping their sun-tan lotions at hand.⁰⁸

It is about creating new ways of life and of relating to others, about turning shortage, grief, and wrath into something else, into a colourful call to others in times of frenzy and social creativity.

Dissimilar yet alike

In December 2002, a score or so of collectives gathered at **Tatlin** [the space that sheltered **PROYECTO VENUS**] to hold what was named **ENCUENTRO MULTIPLICIDAD** ["Multiplicity Encounter"]. They sought to learn about their common

features and to find the specificity from which each of them derived their particular identity. In his analysis of the various interventions that were presented for the occasion, **José Fernández Vega** finds that these groups have few differences and much in common: "**Consensual internal functioning, open entrance regimes and member rotation [...], activities organised on the basis of special**

07 | Both initiatives were thought out by artists: Proyecto Venus by Roberto Jacoby, one of the promoters of Tucumán Arde, now also a co-ordinator of Zonas Temporalmente Autónomas ["Temporarily Autonomous Zones"], as part of the invention of experimental societies. PTV's "founding artist" is Lucas Di Pascuale.

08 | A suggestion from Javier del Olmo.

projects [...], basic agreements, the hope to work as a net, even to co-operate with other groups. [...] It is true that these groups can be identified through their specific works, characteristics, history, location and component parts. Still, their principles are almost one and the same."⁰⁹ The list of what they share could certainly be enlarged: they prefer collective authorship and are in favour of effacing the figure of the artist as an individual, blurring the artist's "style" and proper name and replacing it by anonymity or by a generic name.

However, at this point, rather than insist on this common basis I will explore, on the one hand, the uniqueness of four of these groups [GAC, ETCÉTERA..., TPS and ARDE! ARTE, all of them currently active in Buenos Aires], looking into their manner of working, their choice of forms and language, their notions about art and their connection with political action, the ways in which they solve their relation – or affiliation – to political or Trade Union organisations and social movements and, on the other hand, their tensions regarding their relation to art institutions.

Organic or autonomous

The first difference may be found in the way they relate to movements of human rights, of unemployed workers, etc. and to the organisations that support them. Like the majority of Argentine society, these art groups tend to reject old party structures [even those of the Left] and to distrust their modes of intervention in the face of conflicts, for they view these modes as intrusive, manipulative, or sectarian. They do sporadically or permanently approach new organisations: they are members of co-ordinating committees like the BOARD OF ESCRACHE or the STRUGGLE FOR A SIX-HOUR WORKING DAY; they participated [or are participating] in popular assemblies; they collaborated [or are collaborating] with diverse sectors of the picket movement, especially with regional branches of MTD [movement of unemployed workers].

How do art groups adjust to and discuss their proposals with these organisations? What do these organisations ask of them? Well, certainly not always the conventional role that political art plays by "illustrating the letter of politics", devising the images or the graphic design that accompanies mobilisations [banners, posters, wall paintings]. They also ask art groups to

fulfil a didactic role, to transmit certain technical skills [like silkscreen printing, for instance] that are believed to provide the unemployed with job opportunities. Along these lines, and seeking "to manufacture without being exploited", TPS and LA MATANZA MTD manufacture garments on which they have printed their images, and these are then distributed through a "network of fair trade".

Relations do not always run smoothly nor are they mutually sympathetic, particularly when it comes to assemblies, a phenomenon that basically brought together members of the Buenos Aires middle class and whose summoning capacity has been dwindling steadily. TPS Magdalena Jitrik tells about her experience in a neighbourhood assembly during a meeting where the building of a soup kitchen for children was being discussed. She suggested that **"the front and architectural features should convey meaning, because if assemblies were a new phenomenon, the architecture should also be new. [...] This was a battle I lost, either because my proposal was misunderstood or simply because they didn't like [...] the idea that every visual, graphic, written or sound expression of a movement ought to be conceived of in terms of what the movement itself aspires to achieve."** Some time after this argument, when TPS was created, its members decided not to discuss their production with the assemblies and to keep their autonomy: **"There is something about artistic creation that is not democratic. It would be terribly undemocratic for TPS to alter a poster for the sake of yielding to the demands of a collective that knows nothing about art and does not feel like making the effort to understand what it is."** This was not the only case in which tensions between artists and assemblies surfaced. ARDE! ARTE ended up by withdrawing from another neighbourhood assembly when a minor proposal – using one wall of the building where they met as a space for exhibitions – turned into a tedious, corroding argument.

In contrast, it would seem as if the picket movements' acceptance of artists' proposals were much better, and inversely proportional to the fact that pickets have no preconceived ideas about a "politically correct" form for political art.

TPS feel extremely identified with pickets; they perceive themselves as mere executors or performing agents of the images they are asked to pro-

09 | José Fernández Vega, "Variedades de lo mismo y de lo otro", in *Multiplidad*, Malba-Proyecto Venus, May 2003, p. 25-26.

duce. "We are they", **TPS** declare. They make joint decisions with **TPS** as if it were a tangible subject, and the situations that this subject undergoes define the image and the motto to be printed. "Bringing our workshops out into the streets and socialising the production process encouraged the construction of a relationship, of a 'participative form of art'."

GAC is very far from such a strong identification. **Lorena Bossi** speaks of the anarchic nature that has lately been ruling the bonds between the group and the organisations with which it used to establish solid, organic relations.

As for **ARDE! ARTE** [initially connected to **UNIVERSIDAD POPULAR DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO** and now using a space provided by the Palermo assembly], the issue of autonomy or subordination or acquiescence to the demands made by the various organisations has gone through several phases. To date, they have decided to perform only actions that are 'organically' related to the conflict on which they are working. A recent instance of this decision is related to the nearly two hundred young victims of the fire that burnt the República de Cromañón disco down to the ground in December 2004. One month after the tragedy, the group, together with the **Palermo assembly**, made fifty kites. They meant to take them to the demonstration called by the victims' relatives and friends. Their proposal was to take advantage of the pun implied in the two meanings of "cometa" [kite] [the flying toy and the bribe paid to corrupt officials] as an allusion to the victims' tender years and to the accusations levelled at the local government for its irresponsible thoughtlessness. However, as the demonstration marched on, the rain fell on them, grey and persistent, and grief and mourning weighed so heavily that the group decided against flying the kites. Now, when another month has gone by, the relatives themselves are asking them to launch the kites into the sky at the next demonstration.

How did the makers of **TUCUMÁN ARDE** deal with similar tensions? **CGT DE LOS ARGENTINOS** had issued an unprecedented call for students, intellectuals, and professionals to join their ranks. In the case that concerns us here, the support requested came under an **Artists' Committee**. Their memberships did not mean that unionists were to interfere with the artists' work, but it definitely contributed to the choice of subject [denunciation of the situation in Tucumán

was one of the ten items included in the workers' Union programme]. At the same time, it provided the means to bring off their project through the contacts and support from Trade Unions in Tucumán and the Union premises where the findings were exhibited. Moving an avant-garde work of art into a political-and-unionist institution from the opposition changed the rules of the game, the manners of negotiation, and the circulation of the work. This relation, as well as collective authorship, the apparent efforts to reach new [mass and popular] audiences and to find a new language are ways in which a quest becomes manifest: a redefinition of the connection between art and politics stemming from the need to direct the impact of artistic creation towards the transformation of the society. The scope of this quest was constrained by the pressure that the government put on Trade Union leaders, forcing the immediate closure of the exhibition in Buenos Aires, driving the artists to conclude that they were confronting the limitations of working within a legal framework, and bringing about discussions on the convenience of their going underground.

Regarding the **SILUETAZO**, in 1983 the artists' initiative was accepted and re-formulated by **MADRES DE PLAZA DE MAYO**, carried out by the mobilisation that marched with them, and transformed as the demonstration was in progress. The original idea was to have a uniform pattern, and Madres asked for children and pregnant women to be represented as well. The silhouettes were not to bear any marks that might point to their identity, but some of the people spontaneously wrote on them the names of the disappeared and the corresponding dates and others covered the surfaces with slogans.

From this trajectory it is clear that the relations with organisations and movements is wide and changing, shifting from identification to autonomy and from the illustration of a motto to the transmission of a skill. Many of these agreements and disagreements provide grounds to reflect on the status of artistic practices that aspire to intervene in politics.

Art or militancy

Yet another possible approach to this set of art collectives is to question the artistic definition of their practices and to explore the nature of the artist.

GAC evidently finds this issue most irritating. Its mem-

bers view their production as a specific form of militancy. They describe themselves as **"a group of people who try to militate in politics through art. [...] We are not of the opinion that politics should necessarily be exercised using classic tools."**¹⁰ **"We were called artists from the field of art"**, declares **Carolina Golder**.

At the opposite end, **ETCÉTERA...** claims – like in early surrealist manifestos – that revolution should come from art, and that anyone can aspire to become an artist. According to **Nancy Garín**, the group has already begun **"to exercise art as professionals"**. What does such professionalisation involve? **"To recover the surrealist view of the group's origins and combine it with a connection to reality, the study of the theory and a permanent update about what is going on in the world of art, besides sustaining our critical presence in the milieu and attending openings."** The group **"has only recently become aware that 'these things' [the objects they produce for demonstrations, for example] are in fact works of art"** and that they had to appreciate and have it appreciated as such, giving up the idea that these objects could be discarded and reproduced as often as necessary. Such an appreciation of a device produced as a work of art is diametrically opposed to the ideas upheld by **GAC** or **TPS**, who maintain that the resources used during their intervention are of a multiple, often ephemeral and anonymous nature, and favour their being taken up again and used by others, whether the object in question be a print or a survey.

For members of **ARDE! ARTE** the matter is less controversial: it is of little importance to define whether what they do is art or not. In any case, they are sure that the manifestation of art is not restricted to the object that has been produced [a wall painting, a poster, a banner, whatever the support] but that it lies in the whole of the action within its own context.

Some of the members of **TPS** and **ETCÉTERA...** possess their individual work, which may be previous to or simultaneous with the establishment of the groups. These works circulate in conventional exhibition spaces and, on the whole, do not seem to be related with collective production. **TPS** maintains that the latter is the outcome of an anti-author practice, and that it erases

individual style-marks while vindicating the subject-producer as a group that can intervene in their surroundings. In **Karina Granieri's** words, **"what matters is the work process rather than the image itself. Micro scale, one-on-one contact, are situations that cannot be transmitted but lived."** She tells that often enough, when attending a mobilisation, they are asked to print garments on which they themselves had made a previous intervention on different and remote times. The overlapping traces on those T-shirts bear the inscription of **TPS's** history and its articulation with picket struggles.

It is thus to be noticed that, exception made of **GAC**, and more or less emphatically, they all define what they do as art and describe themselves as artists. On this point they coincide with the makers of **TUCUMÁN ARDE**, those who defended their status of "true avant-garde" together with the specificity of their contribution to the revolutionary process. By tautening their production and their reflections upon art in the direction of the political arena, those artists intended to gain a space of their own so that they could intervene in the collective transformation of the public realm. They defined their militant practices [handing out resignation flyers at the door of the Di Tella, the violent sabotage to the Braque Prize, breaking into a lecture by **Jorge Romero Brest**, the guru of avant-garde movements] as works of art; collective, violent actions that made an impact on reality as "a political meeting" would do. On the other hand, the silhouettes were not presented as art by those who made them, nor were they read as art by those who watched them. Rather, they were seen as a visual form of struggle and memory.¹¹

Inside or outside

The relation between these groups and the institution of art is another point of conflict. In a movement that inverted the trajectory of 1968, when the artists staged a ruthless rupture with spaces and restricted modes of circulation reserved to art – a rebellion that drove them outside or, worse still, on the opposite side of the modernising institutional circuit with which they had shared their lives till then; a rebellion that forced them out onto the streets and made them seek for alternative environments away

10 | Ibid.

11 | We can find an early exception in **Edward Shaw**, art critic at *The Buenos Aires Herald*, who in January 1984 published a lengthy article in which he spoke of the silhouettes as being "the year's most important artistic manifestation".

from the field of art – at present artists are addressed by the institutions of art and asked to show either their street practices or a record of them inside the circuit.

While it is true that, at that time, **GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA DE ROSARIO** as well as the group of avant-garde artists from Buenos Aires were visibly acknowledged as the most dynamic area in the field, until 2001 most of the young people in present-day groups appeared as newcomers to art, with little or no symbolic capital, and were suddenly pushed towards tremendous exposure as a consequence of their international projection after being guest artists at major events [**GAC** at the *Venice Biennial 2003*; **GAC** and **ETCÉTERA...** at *Ex Argentina* in 2004, just to give a few examples]. This naturally attracted domestic attention to them. From the very moment **TPS** was established, they became the subject of a flood of academic papers and theses that overnight turned them into a case study.¹²

Such an unprecedented parable [from street activism to non-stop acknowledgement by the international art milieu] no doubt aroused tensions inside the groups, particularly in the case of **GAC**, where it was decided that the group would cease to exhibit their production in conventional exhibition spaces.

Although not in the same categorical, absolute terms, **ARDE! ARTE** decided to refuse an invitation to participate in the latest *Arte BA* fair of art galleries [which, incidentally, made a big fuss of their expectations to annex "political art" to the market], choosing instead to make an intervention in the vicinity of the fair, laying black paint on *Arte BA*'s advertising posters in order to offset the white, empty silhouettes that referred to the procedure that had started with the **SILUETAZO**. Also, on these very posters, an anonymous hand had glued a sheet of paper in memory of a disappeared artist.

ETCÉTERA... also chose the margins of *Arte BA* to stage, over a period of three years, *Arte Biene*, consisting of unauthorised interventions or installations at the entrance to the fair when not illegally inside the premises. The point they were trying to make was that they were not giving up institutional spaces, but claiming for their democratisation

On its part, **TPS** holds that it is possible to create exhibition and production spaces totally disconnected from those that have long been

established: a picket, for example – and persuade the art circuit to acknowledge the validity of such spaces. Thus they claim for an enlargement of the art circuit rather than for its neglect.

ARDE! ARTE also posits that, although the boundaries are far from clear, the codes ruling the streets are different, and that what works successfully on the streets cannot be transplanted into an art gallery. Ultimately, the most suitable place to gaze at a painting is still the 'white cube'. In **Garín's** opinion, **ETCÉTERA...** describes its position before the art institution as that of "**one foot in the door and the other out**", yet insists that their crucial struggle as artists is to be held "**inside the realm of our peers**".

While in 1968 the avant-garde believed that the "new aesthetics" could preserve its revolutionary nature only if it kept away from the institutions of art, in our days the difference between the inside and the outside of these institutions seems rather blurred, and the boundaries are undergoing constant revision and re-formulation.

Experimenting or communicating

On arriving at the itinerary of 1968, artists perceived that their formal experiments had carried them so far that their only audiences were composed of their peers. The making of an avant-garde work of art in a Trade Union opened up an area of tensions between formal quests and the adjustments required by their insertion in the Union, in addition to a call addressed to a lay audience, whether working class or popular. **León Ferrari** underscores the issue of language that arises when the avant-garde moves into a new environment, abandons the elite code typical of experimental art unknown to the majorities, and starts seeking for a new language that can convey 'meaning' to the new audiences. The dilemma between communicability and experimentation was seen in the assembling of the exhibitions of **TUCUMÁN ARDE**; many years later, some of the participants regretted that the informative aspect had prevailed at the expense of an impoverishment of the artistic resolution.

Are such tensions present in art groups nowadays? The issue of communicability of action is solved in various ways, but is never experienced in terms of renunciation. In the case of **TPS**, the choice of a language that might be read as obvious or pamphletary is clearly related to the decision

12 | This is a very different situation from the one lived by **CAPataco** in the 1980s, as they were not taken into account by the art world, not even to argue against them.



of prioritising communication with a lay audience, and this is lived as a voluntary choice, with the degree of freedom involved in moving away from "authorship pressures". It is also true that the images produced by **TPS** are disqualified by some of the voices coming from the field of art: it is said that what they do is "poor socialist realism" and that they are prone to tackle run-off-the-mill "workerish" or "guerrillarish" topics. **TPS** defend the creative process that enabled them to reach a given combination of image and slogan ["**the possibility of generating the right circumstances for intervention; a time for our thoughts; an invention where an image can provide material support to those problems where we wish to intervene**"].

On the other hand, there are occasions when this decision ends up being an elaborate citation of the history of art. For example, in 2004, at the commemoration ceremony of May 1st, shortly before the opening of conceptual artist **Victor Grippo's** retrospective exhibition at MALBA [a major private museum in Buenos Aires], the group made a silkscreen print based on a photograph in which **Grippo** is seen building his famous bread oven at Roberto Arlt square in 1973. The caption – "building a bread oven at a public square" – is suggestive of utopic and political readings that reach far beyond the learned quotation from the history of art; in fact it turns into a poetic metaphor pointing to the socialisation of the means of production.

Other slogans, while still brief and accurate, move away from the conventional rhetoric of the Left and open up to something that exceeds a strict fight for political power. Examples of this are "working-class culture", "it's us", "21st Century has started".

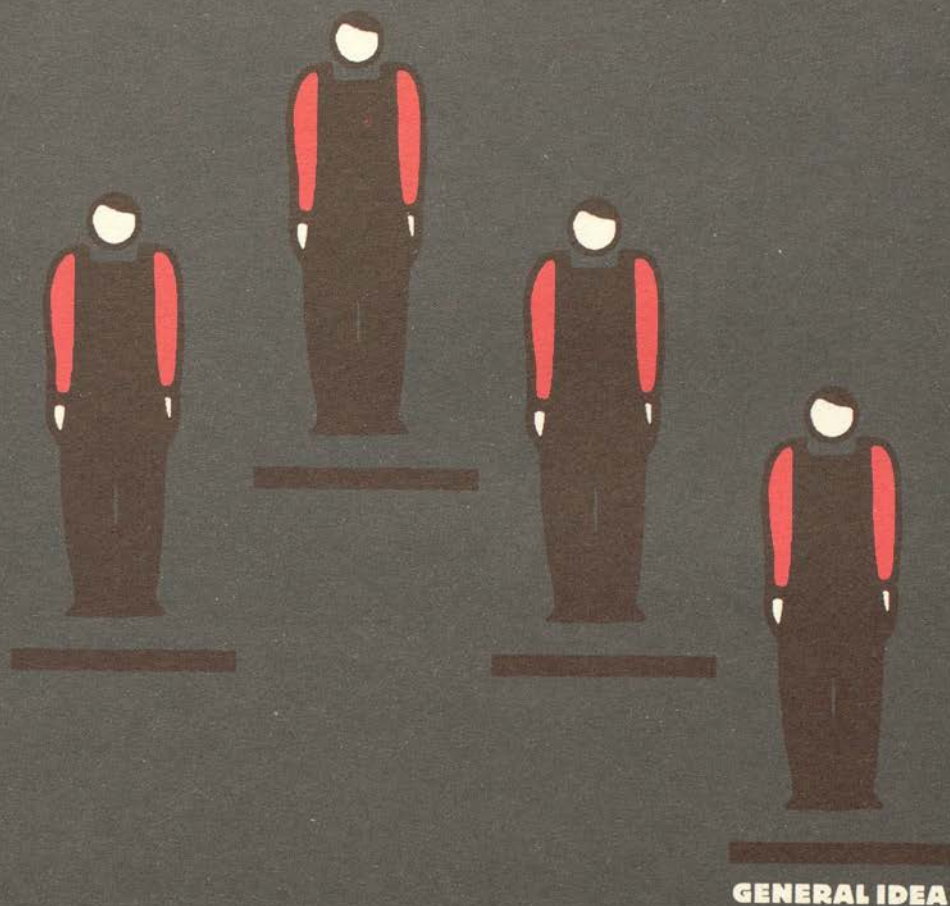
It is also **ARDE! ARTE**'s concern that people may understand their work, that they may appropriate it and take it into their own hands, but they try to avoid solutions that would look either too obvious or too linear. Nevertheless, they are aware of the fact that an open-end work that allows for multiple readings may result in ambiguity and that, on the streets, a second meaning will often pass unnoticed.

These are the risks that **ETCÉTERA...** runs when it works on humour, on the absurd, or on surrealistic games to find the right metaphor for an intervention in certain political conjunctures. Their metaphors are not always suitably decoded: on March 24th, 2004 – an anniversary of the coup d'état staged in 1976 – during the ceremony at which **ESCUELA DE MECÁNICA DE LA ARMADA** [one of the largest clandestine detention centres furnished by the dictatorship] officially passed into the hands of human rights organizations to be converted into a memorial, when the group handed out bars of soap and called their action "spring cleaning", they faced problems. Their intervention was meant as an allusion to the "dirty war", the name given to guerrilla warfare by the military, but it was misinterpreted as an accusation of connivance with the regime ["a cosmetic surgery"] by **Hebe de Bonafini**, Chair of one of the two organisations **MADRES DE PLAZA DE MAYO**, and she fed the mass media with harsh words on the group.

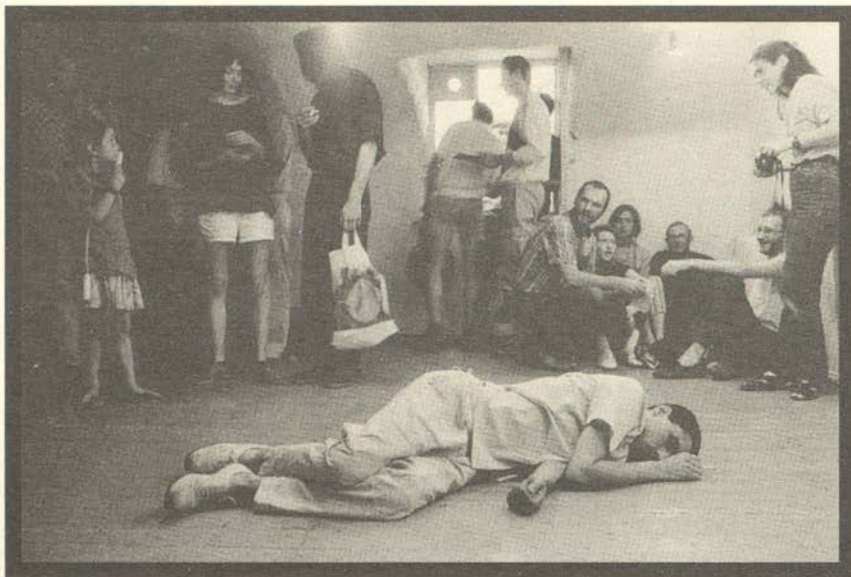
ETCÉTERA... also resorts to provocation by staging street performances where the ruling class is represented [politicians, military, priests, businessmen, judges, etc.] They are not content with just denouncing these characters; they mostly parody them and make the performers attack demonstrators, exposing the brutal nakedness of the topics involved in the dominant discourse. The "businessman" shouts: "Go back to work!" at workers on strike. Or the "military man" tells Madres of the disappeared that "it can't have been without reason that your children were captured". **GAC**'s works resort to a different kind of over-identification when it camouflages its devices with ruling institutional codes [traffic signs, advertising, public opinion polls, etc.] to make them more irritating, without ever explaining the underlying 'joke'. "**Our production seeks to**

infiltrate the language of the system and, once there, bring about small ruptures, faults, alterations, so as to unmask or denounce the games of relation played by those in power;" they say. On the face of the worrying security problems in Argentina – the population has begun to purchase fire arms for self-protection because of the continual robberies, muggings, and kidnappings – **GAC** intervened by means of an advertisement consisting of a poster offering inexpensive guns [and information about the uses they had been put to during the past repression, and also ways in which they are being used for repression purposes at present]. The posters were not signed by **GAC**; instead, they featured the telephone numbers of the Ministry of the Interior, in charge of dealing with domestic strife. On the other hand, **TPS**'s works neither parody nor denounce; they recall a history of struggles.

I could continue drawing attention to differences and coincidences in the formal, rhetoric or discursive modes of action and production of current art collectives and their historical background. What should be borne in mind when associating them is their clear effort to question the legitimised boundaries of art, their intention to expand their frontiers or even abandon their territory as a result of re-defining their intervention from parameters that have been freed from the lack of a social function to which modernity has condemned art. Regardless of obvious contextual differences between the 1960s and the present, they become one in their manifest will to achieve an incidence of art in their surroundings. The risks involved in thinking of an active form of art within mobilisation processes – a form of art that invokes usefulness – not only go against the established ideology of autonomous art, but also defy the ornamental or merely illustrative space where political convention has lodged art. From this set of practices, to re-think art implies to re-think politics. In my view, such a risk is the most outstanding legacy of **TUCUMÁN ARDE** and the reason why it is still sparkling.



the model of a **“band”** ...
as opposed to the model of a **“collective”**



Vom existenziellen Individualisten zur

Solidarität

**Kollektiv und Kollektivität
in der zeitgenössischen russischen Kunst**

Viktor MISIANO

Ilya Kabakovs berühmte Arbeit *Plan zum Leeren einer Mülltonne* – ein in Fünf-Jahres-Schritte eingeteilter Zeitplan, nach dem die Bewohner einer Kommunalwohnung ihren Müll wegwerfen sollten – zeigt uns sehr deutlich das Verständnis des Künstlers von Kollektivität. Das Kollektiv entstammt einer Disziplinargesellschaft, in der das Individuum in die Masse hineingezwungen und absurden, äußeren Gesetzen

Avdei Ter-Oganian, *On the Side of the Object*, Trekhprudny Gallery, Moskau/Moscow, 1992

unterworfen ist. Viele von **Kabakovs** Total-Installationen erinnern uns an **Benthams** *Panoptikum*, das **Michel Foucault**, ein anderer Kritiker der Moderne, bevorzugt aufgriff. **Kabakovs** Denken steht jedoch in größerer Nähe zur existenziellen Kritik der Moderne: Der anonymen Masse wird eine auf Transzendenz ausgerichtete Subjektivität entgegengesetzt.

Die Masse läuft auf etwas hinaus, das **Kabakov** selbst [und später auch zahlreiche andere] einen „Gemeinschaftskörper“ nannte, das heißt: „**ein kollektiver Körper in einem frühen Urbanisierungsstadium, in dem Aggressivität unter den Einflüssen einer unvorteilhaften Umgebung zunimmt**“.⁰¹ Ein metaphysischer Individualist, der sich dieser aggressiven Masse widersetzt, lebt mit Ängsten und Zwangsvorstellungen und entwickelt schließlich verschiedene Methoden, um sich vor einer ständigen disziplinarischen Beobachtung zu verstecken.

Ein solches Bild der Welt entspricht allerdings eher der Epoche der 1930er bis 1950er Jahre, als die sowjetische Gesellschaft gewaltsam modernisiert wurde. In den 1960er Jahren, als **Kabakov** künstlerisch zu arbeiten begann, unterschied sich die sowjetische Gesellschaft deutlich vom militärischen Kollektivismus. **Kabakovs** Arbeiten sind dafür der beste Beweis. Durch ihre Schaffung ergab sich eine soziale Substanz zwischen einem „Gemeinschaftskörper“ und einem existenziellen Individualisten! Diese Arbeiten konnte man konsumieren! **Kabakov** selbst stimmt der Existenz dieses Beweises zu: In seinen Erinnerungen an die 1960er und 1970er Jahre beschreibt er eine breite Gemeinschaft von unabhängige denkenden Intellektuellen, zahlreiche „Salons“ und schließlich „einen befreundeten Kreis“, der einem Individuum ent-

sprach.⁰² Überdies hatte, laut Aussage von **Boris Groys**, einem Freund **Kabakovs**, „**jeder Sowjetbürger seinen eigenen Kreis, oder sogar mehrere**“.⁰³ Anders gesagt, die sowjetische Gesellschaft hatte – zeitgleich mit dem Westen – Disziplinarschemata aufgegeben und sich in ein Netz aus unabhängigen Gemeinschaften aufgelöst, und später trat auch sie in „eine Epoche der Tribalisierung“⁰⁴ ein. Laut Zeugen gab es in der Gesellschaft „Monarchisten, Antisemiten,

Zionisten, Orthodoxe, Schüler okkulturer Wissenschaften, Anhänger östlicher Religionen, Postmodernisten, Hippies, Altgläubige, Trotzisten, westlich orientierte Liberale, gemäßigte Slawophile, **Castaneda**-Jünger, Gnostiker, Stalinisten und reine Epikureer“.⁰⁵

Obgleich **Kabakov** auf seiner Rolle als metaphysischer Individualist bestand, versuchte er die Vorstellung von einem „befreundeten Kreis“ zu entthronen und meinte, es sei dies „bloß die letzte Utopie“⁰⁶ gewesen. Dennoch sind **Kabakovs** Arbeiten nicht von ihrer Verbreitung innerhalb einer ausgewählten Gemeinschaft zu trennen. Seine Alben setzen dementsprechend die gemeinsame Rezeption in einer Gruppe voraus. Der Künstler blätterte die Seiten eines auf ein Lesepult gestellten Albums um und las Textstellen und Kommentare laut vor. **Kabakov** bezeichnete dies als „Haustheater“.

★★★

In den 1970er Jahren begann der Kreis der Konzeptkünstler [„unser Kreis“ gemäß **Groys**] sich mit dem eigentlichen Umstand kollektiver Gruppenarbeit auseinander zu setzen. **KOLLEKTIVE AKTIONEN** wurde aus folgenden Gründen zur wichtigsten Gruppe:

★ Nachdem **Kabakov** mit dem „Haustheater“ als individueller Autor einen Gruppendialog in Gang gesetzt hatte, präsentierte sich **KOLLEKTIVE AKTIONEN** selbst als ein kollektiver Autor;

01 | „Словарь терминов московской концептуальной школы“ [Slovar terminov moskovskoj konceptual'noj shkoly, Wörterbuch der Termini der Moskauer konzeptuellen Schule], in: Ad Marginem, Moskau 1999, S. 53.

02 | Vgl. die Erinnerungen von Ilya Kabakov: Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, Wien 2001.

03 | Борис Гройс [Boris Groys], „О нашем круге“ [O naschem kruge, Über unseren Kreis], in: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44: „Mein Russland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Wien 1997, S. 413–421, hier S. 413.

04 | So die Definition des französischen Soziologen Michel Maffesoli zur Frage der Postmoderne. Vgl. Michel Maffesoli, Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse, Paris 1988.

05 | Lew Lürje, „Kommunismus und Kanarienvögel“, in: Berlin–Moskva, Moskau–Berlin 1950–2000. Bd. 1: Kunst aus fünf Jahrzehnten, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau, Berlin 2003, S. 104–106, hier S. 106.

06 | Siehe hierzu das Gespräch mit Ilya Kabakov und Erik Bulatov [Moskau, Juli 1987] in: Erik Bulatov. Moskau, Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich, Portikus Frankfurt am Main, Kunstverein Bonn, Zürich 1988, S. 37–47, bes. S. 40f.

die Inhalte der Gruppe wurden abgeändert, aber der Kern blieb immer konstant: **Andrei Monastyrski, Igor Makarewitsch, Jelena Jelagina, Sergei Romaschko** und **Nikolai Panitkow**.

- ★ Kollektive Arbeit erhielt komplexe Formen: Zunächst gab es eine Gruppe [„einen kollektiven Autor“], die Aktionen durchführte, und dann einen recht dauerhaften Kreis von Aktionsteilnehmern [nämlich „unseren Kreis“].
- ★ Die Verbindungen zwischen den Gruppenmitgliedern und den Aktionsteilnehmern waren nicht auf eine Dichotomie – Autor und Öffentlichkeit – beschränkt, sondern dialogisch: Die Beteiligten hatten aktiven Anteil an der Aktion und anschließend an der Diskussion [in diesem Fall wurde der dialogische Charakter wörtlich genommen].
- ★ Bedeutend ist ferner, dass die Poetik von **KOLLEKTIVE AKTIONEN** mit ihrer Nähe zur Aktionsform und der Umsetzung im „Machen“ den natürlichen Lauf der Alltagsroutine ästhetisierte und die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufhob.
- ★ Schließlich konzentrierte sich **KOLLEKTIVE AKTIONEN** in ihrer Praxis darauf, durch die Entwicklung des so genannten „Seitenblicks“, „einer Zone des Ununterscheidbaren“, der „unbegründeten Aktion“, ein disziplinarisches Zentrum zum Verschwinden zu bringen.

Die Erfahrung von **KOLLEKTIVE AKTIONEN** – einer Gemeinschaft, die ihr Wesen als Gruppe reflektiert – stellt somit das Kernproblem der neuen sozialen Struktur in der spätsowjetischen Gesellschaft dar, in welchem Zusammenhang die Künstler eine – benutzt man ihren Lieblingsbegriff – Metaposition einnehmen wollten. Man könnte ihre Hinwendung sowohl zu Formen der Aktion und Performance wie auch zur Ästhetisierung des Alltagslebens ein Programm nennen. Seit Ende der 1960er Jahre wurde eine individuell- und gruppenkünstlerische Haltung für Millionen von Sowjetbürgern zu einer routinisierten Praxis, indem sie die Unmöglichkeit der Selbstverwirklichung durch zivile Aktionen kompensierten. Dies wurde zur Legitimation kollektiver Arbeit: In einer Gesellschaft, in der die Kunst in routinehaftes Leben aufgelöst wird, wurde der Anspruch auf individuelle Autorschaft als archaisch betrachtet.

KOLLEKTIVE AKTIONEN spielte für einen großen Kreis von Moskauer Konzeptkünstlern, Schriftstellern und Theoretikern die Rolle eines institutionellen Zentrums: Mit regelmäßigen Aktionen gaben sie einen sozialen Rhythmus vor, durch die

Initiierung von Diskussionen unterstützten sie die Bildung unabhängiger Diskurse und schufen parainstitutionelle Strukturen – das **MANI**-Archiv, -Museum, -Editionen und so weiter. Auf diese Weise bemühten sich die Moskauer Konzeptualisten – im Gegensatz zum westlichen Konzeptualismus, der an der Analyse externer Wirkungsweisen von Kunst interessiert war – um die Organisation ihrer internen Verbreitung, um andere künstlerische und soziale Kreise außen vor halten zu können. Jedoch verblieben sie immer, indem sie so genannte „unbegründete Aktionen“ durchführten, im Prozess der Institutionalisierung und erlangten nie die Form von wirklichen Institutionen. Dies deckt sich mit dem Kernpunkt der sowjetischen Gesellschaft dieser Jahre: Zeitgleich mit dem Westen in eine „Epoche der Tribalisierung“ eingetreten, bietet sie nicht das Bild einer Zivilgesellschaft.

★★★

Die 1970er und 1980er Jahre waren die Zeit, in der die Kunsthistoriker **Sergej Awerinzew, Leonid Batkin** und die Tartuer Semiotische Schule unter Führung von **Jurij Lotman** bestimmend für das intellektuelle Leben in Russland wurden. Ohne dass eine Verbindung zu den französischen Überlegungen bestand, arbeiteten diese Intellektuellen ein dem „Tod des Autors“ entsprechendes Konzept aus. Die Aktualisierung der Theorie zur Kultur des Karnevals von **Michail Bachtin** wurde zu einer weiteren Ausrichtung der zeitgenössischen Kunst. Die Kultur des Karnevals kennt – im Gegensatz zur Ironie, zur romantischen Ironie **Kabakovs** und **Bulatovs** – keinen Autor; sie ist eine vollkommen kollektive Interaktion. Die Praxis der Gruppen **MUCHOMORS** [**Konstantin Swedotschetow, Sergej** und **Wladimir Mironenko, Sven Gundlach**], **s/z** [**Viktor Skersis** und **Wadim Sacharow**] und **ROSCHAL-DONSKOJ-SKERSIS** realisierte sich im Dialog mit diesen Ideen.

Dies bildet die Grundlage für das Verständnis der Künstler von kollektiver Arbeit. Der Karneval wurde nie mit einer Metaposition befrachtet; vielmehr ist er die Rückseite des sozialen *Status quo*. Daraus ergibt sich Folgendes:

- ★ Die Künstler waren durch den Eintritt in einen externen Dialog nie auf einen ausgewählten Kreis beschränkt. Jeder kann zu ihrem Partner werden – zufällige Passanten [wie in der Aktion *Slogan* von **ROSCHAL, DONSKOJ UND SKERSIS**] oder jemand, der sich Tausende von Kilometern entfernt auf der anderen Seite der Erde befindet [wie in ihrer Aktion *Let's become a meter closer*]. Wie jeder Karneval hatten ihre Aktionen einen totalen Charakter.

- ★ Mit diesem totalen Charakter kultivierten die Künstleraktionen einen direkten und fokussierten Blick: Sie zeichnen sich nicht durch externe Kontemplation aus, wie sie typisch für **KOLLEKTIVE AKTIONEN** war. Dementsprechend sucht die Gruppe **s/z** in ihrem Bestreben, eine alternative Sprache hervorzubringen, diese nicht in den Rissen und Lücken der bestehenden Sprache, sondern versucht, eine vollkommene Alternative zu ihr zu schaffen.
- ★ Stets richtet sich ihre Kunst nicht auf esoterische, sondern auf offensichtliche Bedeutungen und Assoziationen, auf Motive des „Eisernen Vorhangs“, auf Kultfiguren wie **Che Guevara, Andrej Sacharow und Alexander Solschenizyn**.
- ★ Und schließlich folgten die Künstler dem Ziel des Karnevals, im Lachen die für die Disziplinargesellschaft typischen sozialen Rituale auf den Kopf zu stellen. So organisierte die Gruppe **ROSCHAL-DONSKOJ-SKERSIS** – in einer Epoche der Massenemigration Moskauer Intellektueller – als Parodie sowjetischer Sportfeste eine Rundfahrt mit der Zielrichtung „Moskau–Jerusalem“ in einem Moskauer Garten.

Die Praxis des Lachens dieser Künstler lässt sich als typisches Phänomen der spätsowjetischen Gesellschaft als ein „Doppeldenken“ begreifen: Alternative Werte und Lebensweisen bilden sich parallel zu offiziellen Normen und Ritualen aus. Die Künstler der Gruppen **MUCHOMORS, s/z** und **ROSCHAL-DONSKOJ-SKERSIS** lebten in völliger Eintracht mit den meisten ihrer Landsleute und erfüllten die Anordnungen der Staatsgewalt, während sie sich gleichzeitig über die beschränkte Regierung lustig machten. Das bedeutete, dass all diese Gruppen, im Gegensatz zu **KOLLEKTIVE AKTIONEN**, die immer noch besteht, ihre Existenz in der postsowjetischen Epoche aufgaben. **Konstantin Swesdotschetow, Wadim Sacharow und Michail Roschal** begannen mit ihrer eigenen, individuellen künstlerischen Arbeit.

★★★

Das Phänomen der Gruppe **MEDICAL HERMENEUTICS** [**Sergej Anufrijew, Juri Leiderman und Pawel Pepperstein**] wurde möglich aufgrund innerer, für **KOLLEKTIVE AKTIONEN** typischer Widersprüche. Während man im Prozess der Selbstorganisation einer gänzlichen Institutionalisierung entkam, begann es nicht nur zu methodologischer Strenge zu kommen, sondern auch zu einer Hierarchie. So berechnete der Anführer der Gruppe, **Andrei Monastyrski**, den Beitrag eines je-

den Mitglieds zu den gemeinsamen Unternehmungen von **KOLLEKTIVE AKTIONEN**. Er war besessen von Hierarchiebildung und schuf ein Pyramidenschema der Moskauer Kunst, in dem jeder einen militärischen Rang innehatte.

Bei ihrem Erscheinen Ende der 1980er Jahre beschloss **MEDICAL HERMENEUTICS** unmittelbar, diesen Widerspruch zu nutzen, und besetzte im Verhältnis zu **KOLLEKTIVE AKTIONEN** eine Metaposition innerhalb dessen, was als „unser Kreis“ bezeichnet wurde. Dennoch konstituierte sich **KOLLEKTIVE AKTIONEN** zu ihrer Zeit als Metaposition gegenüber dem Moskauer konzeptuellen Kreis und der gesamten spätsowjetischen Gesellschaft. **MEDICAL HERMENEUTICS** wiederum machte die eigentümliche Kommentarpraxis von **KOLLEKTIVE AKTIONEN** zum Gegenstand des Kommentars: Hauptthemen und -gespräche der Gruppenmitglieder waren vor allem die interne Struktur und Tradition der Moskauer Konzeptualistengemeinde. Zum Höhepunkt dieser Kommentarpraxis wurde die Einführung und Rechtfertigung des Begriffs „NOMA“, der das Markenzeichen „unseres Kreises“ bildete – ein unverständliches und mysteriöses Markenzeichen wie das einer Geheimsekte oder einer Loge.

Mit ihrem Erscheinen am Ende der Sowjetepoche verhalf **MEDICAL HERMENEUTICS** der übernommenen Praxis kollektiver Arbeit zu einer neuen Legitimation. In dieser Situation, als die sowjetische Gesellschaft und ihre Kunstgemeinde aus der Isolation traten, wurde **MEDICAL HERMENEUTICS** zum Theoretiker und Analytiker der Repräsentationserfahrung des Moskauer Untergrunds in der internationalen Kunstszene. **NOMA** wurde von „unserem Kreis“ bereitwillig angenommen, und 1993 fertigte **Ilya Kabakov** eine riesige Installation mit dem Titel **NOMA** an, bei der tatsächliche Künstler der kollektiven Untergrunderfahrung die Hauptdarsteller waren.

★★★

Anfang der 1990er Jahre bekam die postsowjetische Gesellschaft ein lumpiges Gesicht, das an dasjenige erinnerte, das **Ilya Kabakov** rekonstruierte und mit dem er beängstigte. Der Hauptunterschied bestand in der Tatsache, dass es keine disziplinarischen Normen, die einen kollektiven Übergang ermöglichten, und keinen auf fünf Jahre festgelegten „Plan zum Leeren einer Mülltonne“ mehr gab. Der Moskauer Philosoph **Waleri Podoroga** beschreibt die Atmosphäre dieser Jahre auf folgende Weise: „**Die Kunst der Post-Perestroika-Periode, die Kunst der 1990er Jahre, spiegelt einen Zustand extremer psychischer Depression**“

wider und bietet nicht einmal Raum für Nostalgie. [...] Gemeinschaftliche Verbindungen sind zusammengebrochen, und der Künstler kann sich nicht mehr auf selbstverständliche Unterstützung, auf Sympathie und Anerkennung verlassen. Er ist auf sich allein gestellt. [...] Enttäuscht von nahen und fernen Freunden und Kollegen, gezwungen, seinen Lebensunterhalt außerhalb der Sphäre der Kunst zu verdienen, desillusioniert vom Westen, wendet er sich aber auch nicht dem Osten zu [es ist nicht lange her, dass der Glaube an die Kunst ein Leben in Hunger bedeutete, als der Künstler das bevorzugte Opfer des Molochs der Produktion war] [...] Die Künstler sehen sich der Verantwortung für sich und für andere beraubt, und sie verlangen nicht länger größere Aufmerksamkeit als in der Vergangenheit [...] Spätherbst, Blätter fallen, Wind und Regen [...]“⁰⁷

Diese Worte verkündete der Philosoph während des Gruppenprojekts *Visual Anthropology Workshop*, das in Moskau in einer flüchtigen Einrichtung namens **Contemporary Art Center [CAC]** stattfand, die bald darauf verschwand. Das Projekt fand von Juni 1993 bis Juni 1994 statt, und verschiedene Künstler nahmen gemeinsam mit **Waleri Podoroga** daran teil: **Wladimir Archipow, Alexander Brener, Wadim Fischkin, Dmitri Gutov, Nina Kotel, Wladimir Kuprjanov, Juri Leiderman, Anatoli Osmolowski, Guja Rigwawa** und einige andere. Der Leitgedanke des Projekts bestand darin, eine sich von selbst fortentwickelnde Diskussion zwischen einem Philosophen und Künstlern in Gang zu setzen, bei der der Philosoph Themen anbot und die Künstler Projekte ausführten, die später in der Gruppe zur Diskussion kamen.

Das Projekt regte eine neue, dem postsowjetischen Kontext angemessene Art von Gruppenarbeit an. Die Auflösung disziplinarischer Normen gab den Weg frei für eine aggressive Individualisierung: Der Mensch erschien – sym-

07 | Valery Podoroga, „Moscow Anthropology Workshop. 1993–1994: Documentation of a Project/Project of Documentation“ [Moscow Art Magazine 2000], in: Cream. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 10 Writers, 100 Artists, London, New York 2000, S. 38–42, hier S. 38.

08 | Vgl. Viktor Misiano, „Das Hamburg-Projekt: Abschied von der disziplinären Ordnung“, in: Berlin–Moskva, Moskau–Berlin 1950–2000. Bd. 2: Chronik, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau, Berlin 2003, S. 155–158. In anderer Fassung: „The ‚Hamburg Project‘: A Farewell to Discipline“, in: Manifesta Journal, 5, Amsterdam 2005 (noch nicht erschienen).

09 | Vgl. Viktor Misiano, „The Institutionalisation of Friendship“, in: Eda Čufer (Hg.): Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art, Ljubljana 1999, S. 182–192, sowie: „L’amitié comme engagement. Europe de l’Est: projets confidentiels“, in: L’engagement. Actes du symposium de l’Association International des Critiques d’Art (Les Abbatois, Toulouse, 15–16 juin 2000), Rennes 2002, S. 81–93.

NOMA verwirklichte sich diese Gemeinschaft nicht durch die Ausarbeitung eines gemeinsamen Programms, einer gemeinsamen Poetik und Strategie: Jeder Teilnehmer der am CAC veranstalteten Diskussionen blieb in seiner ganz eigenen Position und seinem künstlerischen Credo verwurzelt. Die „Vertrauensgesellschaft“ basiert auf der Tatsache der physischen Anwesenheit ihrer Mitglieder zu einem konkreten Zeitpunkt an einem konkreten Ort. Infolgedessen ist, bei allen möglichen Formen von sozialer Zusammenarbeit, geschäftlicher Zusammenarbeit, gemeinschaftlichen Ideen, verwandtschaftlichen und nationalen Verbindungen, die Freundschaft das einzige, das sich mit der Erfahrung dieser Projekte vergleichen lässt.⁰⁹

Die Erfahrung von „Vertrauensgemeinschaften“ betrachtet sich selbst als Teil der Problematik dessen, was heute allgemein als „Biopolitik“ bekannt ist. „Es geht dabei um

bolisch wie sozial – wie in einen leeren Raum gesetzt: Er wuchs immer größer und wies den anderen immer mehr zurück.

Gleichzeitig jedoch gab das Gefühl, sich verteidigen zu müssen, die Veranlassung zu etwas Gegensätzlichem: In einer Situation infrastrukturellen Zusammenbruchs sind professionelle Identität und künstlerischer Status nur möglich als eine Angelegenheit kollektiven Nachahmens und performativer Leistung. Die über ein Jahr andauernde Diskussion zwischen Künstlern und Philosoph war die einzige Möglichkeit, einen Diskurs und einen Sozialkörper für die Gemeinschaft zu konstituieren. Die Erfahrung dieses und weiterer dialogischer Projekte aus der Mitte der 1990er Jahre [zum Beispiel das *Hamburg-Projekt*]⁰⁸ wurden als „Vertrauensgemeinschaft“ definiert. Anders als die stets selbstorganisiert arbeitenden Untergrundgemeinschaften, anders als „unser Kreis“, baute diese Gemeinschaft auf gegensätzlichen Positionen auf und stützte sich selbst nur auf der ersten Ebene der Institutionalisierung. Gegenüber der Loge

die Entstehung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, welche die Existenz eines Individuums, sein Bewusstsein und seinen Körper ihrer Kontrolle zu unterwerfen versucht. Die Ganzheit des Soziums wird fortan nicht mehr durch disziplinäre Regeln, sondern durch die ‚Verwaltung des Lebens‘ erhalten.“¹⁰ Wie die „Vertrauensgemeinschaften“ zeigen, „kann diese neue Verwaltungsordnung im Sinne einer ‚Selbstverwaltung‘ neu gedacht werden eher als konstituierende Koexistenz immanenter Einzigartigkeiten denn als die Funktion einer homogenisierenden Souveränität eines Verwalters“.¹¹

★★★

Zu der Zeit, da das CAC den Ort für ein dialogisches *work in progress* bildete, wurde die Trekhprudny-Gasse mit ihren Künstlerateliers in eine Galerie umgewandelt, in der fast jeden Donnerstag um neunzehn Uhr eine eintägige Ausstellung eröffnet wurde. Verantwortlich für diese Nonstop-Ausstellung waren die Künstler **Awdej Ter-Oganjan**, **Konstantin Reunow**, **Alexander Segutin** und das Künstlerduo **Wladimir Dubossarski** und **Alexander Winogradow**. Im Laufe von zwei Jahren, von September 1991 bis Mai 1993, gab es 87 Einzelausstellungen und gemeinsame Veranstaltungen in dem winzigen Raum von sechs mal sechs Metern. Im Gegensatz zu **KOLLEKTIVE AKTIONEN** und den Gewohnheiten der „Vertrauensgemeinschaften“, die interne Präsentationen etablierten, befasste sich die **Trekhprudny-Galerie** mit der externen Präsentation. Als erstes Beispiel eines von Künstlern geführten Raumes im postsowjetischen Russland hatte die Galerie nicht den Status einer Alternative, sondern war das Zentrum des institutionellen Lebens, eines Lebens, das nur unter diesen speziellen Umständen möglich war. Gleichzeitig wurde von **Dubossarski** und **Winogradow** auch das Autorenprojekt *Kunst auf Bestellung* entwickelt. **Dubossarski** und **Winogradow** identifizierten sich mit unterwürfigen Künstlern, die bereit waren, jeden Kundenwunsch zu verwirklichen, und versprachen dem Friseur „ein Gemälde für den Friseur“, Kanzler Kohl „ein Gemälde für einen Kanzler“, Frankreich „ein Gemälde für Frankreich“ und Großbritannien „ein Gemälde für Großbritannien“. Ob man nun die Trekhprudny-Galerie ein Künstlerprojekt nennen mag – nicht in dem Sinn, dass es sich um ein künstlerisches Projekt handelte, sondern weil seine Kuratoren Künstler waren, die sich selbst als „artist to order“ [Künstler

auf Bestellung] bezeichneten – verspotteten **Dubossarski** und **Winogradow** nicht die Skrupellosigkeit ihres Marktes, sondern die Tatsache, dass es niemanden gab, der sie ausnutzte.

Schon bald jedoch tauchten Leute auf, die einen marktlichen Vorteil aus **Dubossarskis** und **Winogradows** Malerei ziehen wollten. Zur gleichen Zeit entstand aus ihrer Förderfähigkeit das **Art Klyazma**, ein Festival in einem Moskauer Stadtpark, und gegenwärtig **ART-Strelka**, ein Block von Galerien im Moskauer Zentrum.

Die Aktivitäten von **Dubossarski** und **Winogradow** sind symptomatisch, da sie den Rückgriff auf Zusammenarbeit und kreatives Kapital, wie sie im klassischen Kapitalismus gegenwärtig sind, sowohl als künstlerisches Duo als auch mit ihrer Produzententätigkeit verwirklichen. Dieses Duo und seine Aktivitäten sind einzigartig, weil der russische Kapitalismus in Wirklichkeit weder zu einem kooperativen noch zu einem kreativen Kapitalismus wurde, sondern auf aggressive Weise individualistisch und korrupt war.

★★★

Die Spannungen aufgrund von konfrontativer Polemik, die das Kräftespiel der „Vertrauensprojekte“ betrafen, verstärkten sich, weil jeder Beteiligte einen reduktionistischen Gestus als Grundlage für seine individuelle Poetik benutzte, einen Gestus völliger Ablehnung und Umgestaltung. Der neue russische Staat wurde in Entsprechung dazu mit dem gleichen reduktionistischen Gestus errichtet – einer totalen Ablehnung von siebzig Jahren Erfahrung und dem Versuch, ganz von vorne anzufangen [oder zum „unverfälschten Russland“ zurückzukehren].

Aus dieser neuen sozialen Situation zog **Anatoli Osmolowski** seine Schlüsse – wenn sich eine Avantgarde-Ideologie in diesem Land niederschlägt [und die Sowjeterfahrung war ihr politischer Anteil], dann ist es notwendig, sich ihrem Wiedererwachen zu widmen. Sollte sich herausstellen, dass der sowjetische Gesellschaftstypus in einer – um einen Ausdruck **Elias Canettis** zu benutzen – „Inflationsmasse“ aufgeht, dann ist es sinnlos, etwas Hermetisches wie „unseren Kreis“ zu rekonstruieren. Genau dieser Fall, wie er

in Form von **NOMA**, einer geschlossenen, einflussreichen Gruppe, Gestalt angenommen hatte, schien sowohl ihm wie auch vielen anderen diskreditiert zu sein. Man sollte sich nicht an eine ausgewählte Gruppe wenden,

¹⁰ Misiano, „Das Hamburg-Projekt: Abschied von der disziplinären Ordnung“, S. 158.

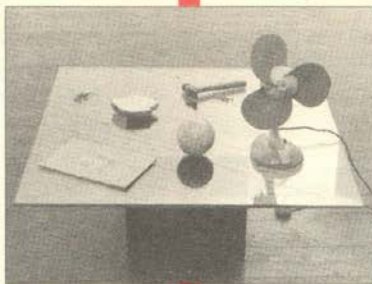
¹¹ Misiano, „The ‚Hamburg Project‘: A Farewell to Discipline“.

sondern an das neue soziale Subjekt der postsowjetischen Gesellschaft, an die Masse. Dementsprechend wurden die ersten künstlerischen Äußerungen **Osmolowskis** in der Sprache provokativer Straßenaktionen ausgeführt. Später erkennt sich **Osmolowski** in den Ideen der Situationisten wieder, und **Guy Debords** Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* erscheint auf Russisch durch seine Initiative und von ihm gestaltet. Die Rekonstruktion einer Avantgarde kann kein individuelles Projekt sein, insofern Avantgarde ihrer Idee nach eine künstlerische und soziale Bewegung ist. Folglich lässt sich **Osmolowskis** künstlerischer Weg nicht von Gruppengründungen trennen. Sein Debüt hatte **Osmolowski** als Mitglied der Gruppe **ETI** [EXPROPRIATION OF ART TERRITORY], es folgten **REVOLUTIONARY BEARER**, **NEZESIUDIK** und **NON-GOVERNMENTAL CONTROL COMMISSION**. Die Gruppen, die **Osmolowski** gründete, waren keine Netzwerk-Gemeinschaften: Er selbst, Mitglied der Netzwerk-Projekte des CAC, versteht eine Gruppe als eine Stoßbrigade. Seine Führungsqualitäten im Rahmen einer Gruppensolidarität führten **Osmolowski** zur kuratorischen Praxis, zur maßgeblichen Rolle bei dem Projekt *Radek* und zur Lehrtätigkeit an der von Künstlern gegründeten **Schule für zeitgenössische Kunst**. Dieses Verfolgen von disziplinarischen Prinzipien bei der internen Organisation von Gemeinschaften findet sich auch in deren externer Strategie und Vorgehensweise. Fast immer befassen sich **Osmolowskis** Gruppen mit modernen Erneuerungsgedanken, Generationskonflikten¹² und „konkurrierenden Theorien“.¹³

In Verbindung mit der Verwandlung des postsowjetischen Chaos in **Putins** „vertikale Macht“ und dem Erscheinen eines kunstbetriebsartigen Gebildes begann **Osmolowski** seine Ziele zu verändern.

Straßenaktionen wurden durch kuratorische Projekte abgelöst, bei denen zumeist seine Schüler und Mitstreiter [aus der **RADEK COMMUNITY**] beteiligt waren. Die Strategie revolutionärer Attacken wurde durch Kritik aus dem Inneren des Kunstbetriebs heraus ersetzt. Als Folge konzentrierte **Osmolowski** sich im Jahr 2004 auf seine individuellen künstlerischen Aktivitäten.

★★★



Dmitri Gutov machte, während er zu Beginn der 1990er Jahre eine reduktionistische Haltung vorgeführt hatte, das gesamte Projekt der Moderne im 20. Jahrhundert zum Gegenstand der Überarbeitung. Die methodologischen Grundlagen seiner Kritik erwarb er mit dem philosophischen Erbe des sowjetischen Ästhesiologen **Michail Lifshitz**, der für den westlichen Modernismus die

legendäre Definition von der „Krise der Hässlichkeit“ prägte. Wir sprechen hierbei von einer Rückkehr zum Grundverständnis von Aufklärung, ihren anleitenden und erzieherischen Werten. Solche Ziele entsprechen einem sowjetischen Marxismus, der sich auf den konstruktiven Aufbau eines Landes mit einem realem Sozialismus konzentriert und sich darin vom westlichen Marxismus, der auf die Kritik des Kapitalismus abzielt, unterscheidet. Der westliche Modernismus, und nach ihm **Gutovs** Gegenspieler **Osmolowski**, stellte die Vorstellungen vom „Tod der Kunst“, von Sprachdestruktion und Dekonstruktion in den Vordergrund. Gleichzeitig erlaubt eine wahre Aufklärung [im Gegensatz zur „Dialektik der Aufklärung“] direkte künstlerische Verbindungen. Seine Bezugspunkte findet **Gutov** dementsprechend in der klassischen europäischen Malerei, in der realistischen Tradition, in der sowjetischen Malerei der 1920er bis 1930er und der 1960er Jahre.

Mit der Idee zur Gründung des **LIFSHITZ-INSTITUTS** Ende der 1980er Jahre, das ein Zentrum zur Diskussion und Erforschung von Überlegungen sein sollte, die in Nachbarschaft zu dem betreffenden sowjetischen Denker stünden, huldigte **Gutov** nicht der kollektiven Arbeit. Kollektivität wurde natürlich aus einem demokratischen Charakter heraus geboren, der seinem Ideal entsprach: Die Kategorie des Subjekts nach westlichem Verständnis war der sowjetischen Sozialstruktur fremd. Als Hauptverfechter der Lifshitz'schen Ideen war er selbstverständlich offen für die Diskussion

dieser Ideen in einem lebendigen Dialog und gemeinsamer Arbeit. Zur gleichen Zeit wurde **Osmolowski**, der sein Ziel in der Dekonstruktion der in Russland in Erscheinung tretenden „Gesellschaft des Spektakels“ sah, zur Integration in das System und folglich zur zwangsläufigen Akzeptanz von

12 | Vgl. Anatoli Osmolowski, „Generation Kills Generation“, in: *Khudozhestvenny Zhurnal* [Moskau], 2, 3, 1994, S. 2.

13 | In den 1990er Jahren benutzte Anatoli Osmolowski regelmäßig diese von Paul Fejerabend übernommene Wendung.

Spielregeln gedrängt – zur Akzeptanz von Subjektivität und individueller Autorschaft.

Da das **LIFSHITZ-INSTITUT** nicht in das russische Gesellschaftsleben eingebunden ist, beinhaltet diese Initiative jedoch einen inneren Widerspruch. Anders als **Osmolowskis** Dekonstruktivismus und **Dubossarskis** und **Winogradows** künstlerische Geschäftsunternehmungen, deren Kunst in der Gegenwart realisiert wird, kann **Gutovs** tutorielles Pathos, das seine Inspiration aus der Vergangenheit bezieht, erst in der Zukunft umgesetzt werden. Infolgedessen muss sich seine demokratische Konstruktivität unvermeidlich in Melancholie verwandeln.¹⁴

★★★

Die Gruppe **ESCAPE PROGRAM** tauchte in den ausgehenden 1990er Jahren auf, nachdem es die ersten reduktionistischen Haltungen in der Kunst bereits gegeben hatte, doch es gelang ihr, eine letzte an den Schluss zu setzen. Globalistischer Offenheit und massenmedialer Spektakelhaftigkeit stellt das Programm eine kommunikative Intimität gegenüber. Diese Intimität wird auf eine ganz persönliche Ausrichtung reduziert: Die meisten ihrer Performances wenden sich an nur einen Zuschauer. Kunst soll persönlich überreicht und in Umlauf gebracht werden. Dennoch geben sie sich nicht wie „unser Kreis“ als Elite aus: Vielmehr ist es dienende Bereitwilligkeit, allen Leidenden Gottes Wort zu überbringen.

Wenn das **LIFSHITZ-INSTITUT** frühen marxistischen Kreisen ähnelt, dann ist **ESCAPE PROGRAM** eine Rückkehr zu den Katakomben der ersten Christen.

Zu diesem Programm gehörte Kollektivität: Mit der individuellen Pflege kommunikativer Intimität brachten sie es unweigerlich zu einer Vereinigung: Leidende Seelen fanden sich gegenseitig. Ihre Eintracht wurde sowohl zur Garantie für ihre Arbeit wie auch zum Gegenstand ihrer Aktivitäten. Der größte Teil ihrer Arbeiten, das heißt ihrer externen Kommunikation, ist ihren internen Zusammenhängen, das heißt der internen Kommunikation, gewidmet.

Bei der Schaffung von künstlerischen Projekten, die einen individuellen statt eines Massenkontakts voraussetzen, vermitteln die Künstler unwillkürlich einen größeren Reiz mit ihrer Arbeit; die Arbeit verwandelt sich in ein exklusives Produkt. Ihr sanfter Reduktionismus, der sich auf eine moralisierende Distanz und eine interne Hermeneutik konzentriert, erwies sich als von den gegenwärtigen Zuschauern gewünscht – in einem Augenblick, da

man von den skandalösen und radikalen Künstlern der 1990er Jahre ermüdet war. Sie entkommen einem formalen Bekenntum und gründen eine Sekte, und doch zeichnet sich der Ort ihres Verweilens durch perfektes Design aus. Je länger die Gruppe arbeitet, desto mehr sieht die Ausstellung ihrer internen Bezüge wie selbstgenügsamer Narzissmus aus.

Die Kollektivität der Gruppe **ESCAPE PROGRAM** ist ein Symptom der sozialen Enttäuschung über alle russischen Utopien des 20. Jahrhunderts einschließlich der jüngsten – der Utopie eines Kapitalismus mit menschlichem Antlitz. Die Künstler der Gruppe **ESCAPE PROGRAM** arbeiten zusammen, weil sie sich gemeinsam wohl fühlen, und öffentlich betrachtet mag jeder Zuschauer sie, weil er sich unwohl fühlt, wenn er alleine ist.

★★★

Die Gruppe **CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?** [„Was tun?“] ist die erste Erscheinung in der neuen Dekade. Sie ist frei von reduktionistischem Pathos. Sie übernahmen, was ihnen passend erschien: von **ESCAPE PROGRAM** den ethischen Antrieb, vom **LIFSHITZ-INSTITUT** die interdisziplinäre Struktur, von **Osmolowski** den politischen Aktivismus. Indem sie sie anerkennen, beziehen sie ihre Vorgänger in einen künstlerischen und intellektuellen Dialog ein. Dies ist insofern absolut einleuchtend, als es ihr Ziel ist, kritisch denkende Künstler und Intellektuelle zusammenzuführen. Folglich sind ihnen reduktionistische Haltungen, deren Pathos und Analysen konkreter Ereignisse fremd. Nicht am marxistischen Denken der 1920er und 1930er Jahre sind sie interessiert, sondern hauptsächlich am heutigen Marxismus in Russland und in der gesamten globalisierten Welt. Ethik wird nicht in einem internen, sondern in einem externen Dialog vergegenwärtigt. Damit ist ihr Dialog nicht der der Konfrontation wie bei den obsessiven Neurotikern der Mitte der 1990er Jahre, sondern der einer gemeinsamen Arbeit, die nicht durch eine Sekte oder „unseren Kreis“ vereint wird, sondern durch Solidarität. Ihr ambitioniertes Ziel hat die Chance, verwirklicht zu werden.

Ungeachtet der so offensichtlichen Unterschiede gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen den konsolidierten Gemeinschaften und den Individuen: Sie alle leiden an der ewigen Frage: „Was tun?“

¹⁴ | Vgl. Gutovs Text über Dürers Melancholie in: *Khudozhestvenny Zhurnal* [Moskau], 1, 1993.

From an Existential Individualist **2**



Solidarity

Collective and Collectiveness in Contemporary Russian Art

Viktor MISIANO

Ilya Kabakov's famous work *Plan for Throwing out a Garbage Can* – a schedule of throwing out garbage by the inhabitants of a communal flat, divided into five-years' periods – shows us very vividly the artist's understanding of collectiveness. Collective is a derivation of disciplinary society, where an individual is forced into the mass, submitted to some external and absurd laws. Many of Kabakov's total installations remind us of Bentham's *Panopticum* that was favored by Michel Foucault, another famous critic of modernity. How-

Alexander Segutin, *Overcoat*, Trekhprudny Gallery, Moskau / Moscow, 1991

ever, **Kabakov's** thinking is closer to the existential critics of modernity: faceless mass is contradicted by subjectivity yielding for transcendence.

The mass comes to something that **Kabakov** himself [and later many others] called 'a communal body', i.e. **"a collective body on the stage of primary urbanization when aggressiveness is intensified under the influence of unfavorable environment."**⁰¹ A metaphysical individualist resisting to this aggressive mass, lives with scares and obsessions and finally works out various methods of hiding from disciplinary all-seeing.

However, such picture of the world is adequate to the epoch of the 1930s to the 1950s, when the society was forcedly modernized. In the 1960s, when **Kabakov's** creative work started, the Soviet society differed greatly from military collectivism. **Kabakov's** works are the best evidence. Since they were created there existed some social substance between 'a communal body' and an existential individualist! Somebody might consume those works! **Kabakov** himself accepts the existence of that instance: in his memoirs about the 1960s and the 1970s he describes a wide community of independently thinking intelligentsia, numerous 'salons' and, finally, 'a friendly circle' adequate to an individual.⁰² Moreover, according to the evidence of **Boris Groys**, a close friend of **Kabakov**. **"Any Soviet person had his own circle, even several ones"**.⁰³ In other words, simultaneously with the West, Soviet society had departed disciplinary schemes and disintegrated into the net of self-sufficient communities; later it entered "an epoch of tribes".⁰⁴ According to witnesses "the society consisted of adherents of monarchy,

Zionists, orthodoxies, followers of occult sciences, advocates of Eastern religions, postmodernists, hippies, old believers, Trotskists, western liberals, moderate Slavophiles, followers of **Castaneda**, Gnostics, Stalinists and pure Epicureans".⁰⁵

Although **Kabakov**, insisting on his role of being a metaphysical individualist, tried to uncrown the idea of "a friendly circle" saying that it was "just the last utopia".⁰⁶ However, **Kabakov's** works are inseparable from their circulation inside the community of the chosen. Thus, his albums presume performative group consumption. The artist, having placed the albums on the reading stand, turned pages and read out loud textual remarks and comments. **Kabakov** called this "home blow".

★★★

In the 1970s the circle of conceptual artists ["our circle", according to **Groys**] started to reflect the very fact of collective group work. The group **COLLECTIVE ACTIONS [CA]** became the most important because of the following reasons:

- ★ Since **Kabakov** started a group dialogue as an individual author during the 'home blow', **COLLECTIVE ACTIONS** presented themselves as a collective; the content of the group was changed but the core was always constant: **Andrey Monastyrsky, Igor Makarevich, Elena Elagina, Sergey Romashko, Nikolay Panitkov**.
- ★ Collective work obtained complex forms: first, there existed a group ["a collective author"] that was doing actions, and, second a quite permanent circle of the actions' participants [i.e. "our circle"].
- ★ The relations between the members of the group and the actions'

01 | See "Словарь терминов московской концептуальной школы" [Slower terminov moskovskoj konceptual'noj shkoly, Dictionary of Moscow Conceptual School terms] in Ad Marginem, Moscow 1999, p. 53.

02 | See the memoirs by Ilya Kabakov: Wiener Slawistischer Almanach, special issue no. 47:60-e – 70-e ... Zapiski o neoficial'noj zizni v Moskve, Vienna 1999; in German language: Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, Vienna 2001.

03 | See Борис Гройс [Boris Groys], "О нашем круге" [O naschem kruge, On Our Circle] in Wiener Slawistischer Almanach, special issue no. 44: "Mein Russland". Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Vienna 1997, pp. 413–421, here, p. 413.

04 | That was the definition of post-modern time tissue by the French sociologist Michel Maffesoli. Cf. Michel Maffesoli, Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse, Paris 1988.

05 | Lew Lurje, "Kommunismus und Kanarienvögel" in Berlin–Moskva, Moskau–Berlin 1950–2000. Vol. 1: Kunst aus fünf Jahrzehnten, exhib. cat. Martin-Gropius-Bau Berlin, The State Tretyakov Gallery Moscow, Berlin 2003, pp. 104–106, here, p. 106.

06 | Cf. the interview with Ilya Kabakov and Erik Bulatov [Moscow, July 1987] in Eric Bulatov. Moscow, exhib. cat. Institute of Contemporary Arts London, MIT List Visual Arts Center, Boston, The Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, The Renaissance Society at the University of Chicago, Zurich 1989, pp. 38–47, esp. p. 41.

participants were not limited by dichotomy – an author and the public – but were dialogical: participants took an active part in the action and then in the discussion [in this case dialogic character became literal].

- ★ It is also important that **CA's** poetics – being close to the form of an action and realized in “doing” – estheticised natural flow of everyday routine and destroyed borders between art and life.
- ★ Finally, in their practice **COLLECTIVE ACTIONS** focused on the disappearance of disciplinary center by developing so-called ‘side gaze’, ‘a zone of indistinguishable’, ‘ungrounded action’.

Thus, the experience of **COLLECTIVE ACTIONS**, a community reflecting its group nature, is the core problem of new social structure of the late Soviet society, in relation to which the artists wanted to take up, if using their favorite term, a meta-position. One might call their appeal both to the forms of action and performance and aesthetisation of everyday life, a program. From the end of 1960s individual and group artistic attitude has become routine practice for millions of Soviet people by compensating impossibility of self-realization in civil action. That became legitimization for collective work: in a society where art is dissolved in routine life, desire for individual authorship was regarded archaic.

COLLECTIVE ACTIONS played a role of an institutional center for a wide circle of Moscow conceptual artists, writers and theoreticians: by periodic actions they set a social rhythm, by initiating discussions they helped to form self-sufficient discourse, created para-institutional formations – **MANI** archive, museum, editions, etc. Thus, contrary to the Western conceptualism interested in the analyses how art functions externally, Moscow conceptualists were interested in the organization of its internal circulation so that they can shut off other artistic and social circles. However, while cultivating so-called “ungrounded action”, they always remained in the process of institutionalization and never obtained forms of real institutions. That corresponds with the very core of the Soviet society of those years: having entered the “epoch of tribes” at the same time with the West, it did not have a view of civil society.

★★★

The 1970s and 1980s were the times when art historians **Sergei Averinzev**, **Leonid Batkin** and Tartu Semiotic School headed by **Yuri Lotman** became very authoritative for Rus-

sian intellectual life. Not being connected with the French thought, these intellectuals worked out analogue to the concept of ‘the death of the author’. Actualized theory of carnival culture by **Michail Bakhtin** has become another justification of contemporary art. Carnival culture, contrary to irony, romantic irony of **Kabakov** and **Bulatov**, does not know an author – it is total collective interaction. Practice of the groups **MUKHOMORS** [**Konstantin Zvezdochetov**, **Sergei** and **Vladimir Mironenko**, **Sven Gundlakh**], **s/z** [**Viktor Skersis** and **Vadim Zakharov**] and **ROSHAL-DONSKOI-SKERSIS** was realized in a dialogue with those ideas.

This is the basis for these artists’ special understanding of collective work. Carnival was never fraught with a meta-position; it is more a reverse side of social status quo. Consequently:

- ★ Entering an external dialogue these artists were never limited by the circle of chosen ones. Anyone can become their partner – occasional walker [like in the action *Slogan* by **ROSHAL-DONSKOI-SKERSIS**] or someone being thousands kilometers apart, on the other side of the earth [like in their action *Let's become a meter closer*]. Like any carnival their actions had character of totality.
- ★ Having total character, these artists’ actions cultivated a straight and focused gaze: they do not have any external contemplation, typical for **COLLECTIVE ACTIONS**. Thus, trying to create alternative language, the **s/z** group is not looking for it in cracks and gaps of the existent language, but tries to create a total alternative to it.
- ★ Their art constantly appeals not to esoteric but to obvious senses and associations, to motives of ‘iron curtain’, to cult figures of **Che Guevara**, **Andrej Sakharov** and **Aleksandr Solzhenitsyn**.
- ★ Finally, in their actions the artists followed the carnival aim for laughing ‘turning inside out’ of social rituals typical for disciplinary society. Thus, in the epoch of mass emigration of Moscow intelligentsia the group **ROSHAL-DONSKOI-SKERSIS**, by parodying Soviet sport feasts, organized a round in the direction Moscow – Jerusalem in one Moscow garden.

Laughing practice of these artists recognizes itself in such typical phenomenon of the late Soviet society as ‘double thinking’: when alternative values and way of life builds up parallel to official norms and rituals. The artists of the

groups **MUKHOMORS, s/z** and **ROSHAL-DONSKOI-SKERSIS** lived in total unification with most of their compatriots, fulfilling the orders of power and concurrently laughing at the foolish government. That meant that, contrary to **CA** that still exists, all those groups terminated their existence in post-Soviet epoch. **Konstantin Zvezdochetov, Vadim Zakharov** and **Mikhail Roshal** started their own individual creative work.

★★★

The phenomenon of the group **MEDICAL HERMENEUTICS [MH]** with members **Sergei Anufriev, Yury Leiderman** and **Pavel Peppershtein** has become possible because of internal contradiction, typical for **COLLECTIVE ACTIONS**. While escaping total institutionalization, in the process of self-organization, it started to come not only to methodological strictness but also to hierarchy. Thus, the group leader **Andrey Monastyrsky** calculated contribution of each member into the common business of **COLLECTIVE ACTIONS**. Building hierarchies had possessed his mind and he created a pyramidal scheme of Moscow art where everybody had military ranks.

Having appeared at the end of the 1980s, **MEDICAL HERMENEUTICS** immediately decided to use this contradiction and occupied meta-position in relation to **CA** inside the so-called 'our circle'. However, in their time **CA** constituted itself as meta-position towards Moscow conceptual circle and to the whole late Soviet society. **MH** transformed commentary practice peculiar to **CA** into the subject of comment: the main topics and dialogues of the group members were mostly the internal structure and tradition of Moscow conceptualist community. The climax of that commentary activity became introduction and justification of the notion "NOMA", that was a logotype of 'our circle' – an obscure and mysterious logotype like every logotype of any secret sect and a Masson lodge.

Having appeared at the end of the Soviet epoch, **MH** introduced new legitimization into the inherited practice of collective work. In the situation when Soviet society and art community were exiting isolation, **MH** was becoming an ideologist and analytic of the experience of representation of the Moscow underground at the international art scene. 'Our circle' eagerly accepted **NOMA** and in 1993

Ilya Kabakov made a huge installation titled **NOMA**, where real artists of underground collective experience became the main characters.

★★★

At the beginning of the 1990s post-Soviet society obtained a *lumpen* view reminding of the one reconstructed and frightened by **Ilya Kabakov**. The main difference was in the fact that there were no more disciplinary norms, possible to keep collective transgression, no more *Schedule of throwing out of a garbage can fixed for five years*. Moscow philosopher **Valery Podoroga** describes the atmosphere of those years in the following way: "Art of the post-perestroika period, 1990s art, has reflected a state of extreme psychological depression, of lost hope, and has had no place even for nostalgia.... Corporate unities have collapsed, and the Artist can no longer rely on automatic backing, sympathy and recognition. He is on his own ... Disappointed in close and distant friends, colleagues; obliged to earn a living outside the realm of art, disillusioned with the West and not yet turning to the East [not long ago belief in art as truth meant a life of hunger, while the artist was the favourite victim of the Moloch of Production] ... Artists find themselves deprived of responsibility for themselves and for others, and no longer demand more recognition than in the past... Late autumn, falling of leaves, wind and rain..."⁰⁷

These words were pronounced by the philosopher during one group project *visual anthropology workshop*, held in Moscow in a fragrant institution **Contemporary Art Center [CAC]** that soon disappeared. The project was held from June 1993 to June 1994 and several artists took part in this project together with **Valery Podoroga: Vladimir Arkhipov, Alexander Brener, Vadim Fishkin, Dmitri Gutov, Nina Kotel, Vladimir Kuprianov, Yury Leiderman, Anatoly Osmolovsky, Guia Rigvava** and some others. The main idea of the project was to create a self-developing discussion between a philosopher and artists where the philosopher was offering topics and artists were doing projects and discussing in a group.

The project suggested a new type of group work adequate to the new post-Soviet context. Disintegration of disciplinary norms opened an exit to aggressive individualization: a hu-

⁰⁷ Cf. Valery Podoroga, „Moscow Anthropology Workshop. 1993–1994: Documentation of a Project/Project of Documentation" [Moscow Art Magazine 2000] in *Cream. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 10 Writers, 100 Artists, London, New York 2000*, pp. 38–42, here, p. 38.

man being appeared to be placed in a, symbolically and socially, empty space: it hyperbolically grew, rejecting another one.

However, at the same time self-defense feeling prompted something opposite: in the situation of infrastructural collapse professional identity and an artist's status is possible only as a fact of collective imitating and performative effort. The discussion between artists and philosopher continuing for a year was the only possible way of constituting discourse and social body of the community. The experience of that and other dialogical projects of the middle of the 1990s [for example, *Hamburg Projekt*⁰⁸] were defined 'confidential community'. Contrary to underground communities, to 'our circle', constantly working with self-organization, this community, built upon polar positions, supported itself only on the basic level of institutionalization. This community, opposite to the Masson lodge **NOMA** is not realized in the working out of common program, poetics and strategy: every participant of the discussions held in CAC was rooted in his unique position and artistic credo.

'Confidential society' is based upon the fact of physical presence of its members in concrete time and concrete place. Consequently, of all possible types of social cooperation, business cooperation, common ideas, relational and national connections, etc., friendship is the only one that relates to the experience of these projects.⁰⁹

Experience of the 'confidential communities' "**recognizes itself as a part of the problem of what is now commonly known as bio-politics... – the formation of a new social order that tries to extend its control over the very existence of the individual, her/his body and her/his consciousness. Society's integrity is no longer simply maintained by systemic disciplinary rules, but by the 'administration of life'**"¹⁰. As the 'confidential communities' show, "**this new administrative order can be rethought in terms of 'self-administration', as the constituent**

co-existence of immanent singularities rather than as a function of the curator's homogenizing sovereignty".¹¹

★★★

At the time when CAC was the place for dialogical work in progress, Trekhprudny lane with artists' studios was transformed into a gallery, where a one-day exhibition opened nearly every Thursday at 7 p.m. Artists **Avdei Ter-Ogani-an, Konstantin Reunov, Alexander Segutin** and a creative couple **Vladimir Dubossarsky** and **Alexandre Vinogradov** were responsible for that exhibition non-stop. There were 87 solo exhibitions and collective shows in that tiny space [six by six meters] during two years, from September 1991 till May 1993. Opposite to **CA** and 'confidential communities' practices, that were establishing internal representation, **Trekhprudny Gallery** was turned to external representation. Being the first example of an artist-run space in the post-Soviet Russia, the gallery did not have a status of any alternative but was a center of institutional life, the life that was possible in those specific conditions.

Simultaneously, the author's project *Art made to order* by **Dubossarsky** and **Vinogradov [d&v]** was also developing. Identifying themselves with servile artists ready to realize any customer's will, **d&v** promised "a painting for the hairdresser" to the hairdresser, and to the chancellor Kohl – "a picture for a chancellor", to France – "a picture for France", and to Britain – "a picture for Britain". Whether **Trekhprudny Gallery** might be called artists' project, not in the sense that it was an artistic project, but because its curators were artists, then calling themselves "artists to order", **d&v** did not sneer at their market unscrupulousness but at the fact that there was nobody to use it.

However, very soon there appeared people who wanted to use marketable advantage of **d&v's** painting. At the same time their promoters activity transformed into **ART Klyazma**, a festival

08 | Cf. Viktor Misiano, "Das Hamburg-Projekt: Abschied von der disziplinären Ordnung", in Berlin–Moskva, Moskau–Berlin 1950–2000. Vol. 2: Chronik, exhib. cat. Martin-Gropius-Bau Berlin, The State Tretyakov Gallery Moscow, Berlin 2003, S. 155–158. Another version as: "The 'Hamburg Project': A Farewell to Discipline" in: *Manifesta Journal*, 5, Amsterdam 2005 [not yet published].

09 | Cf. Viktor Misiano, "The Institutionalisation of Friendship", in Eda Čufer (ed.): *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, Ljubljana 1999, pp. 182–192, and also "L'amitié comme engagement. Europe de l'Est: projets confidentiels" in: *L'engagement. Actes du symposium de l'Association International des Critiques d'Art* [Les Abbattois, Toulouse, 15–16 juin 2000], Rennes 2002, pp. 81–93.

10 | Cf. Misiano, "The Hamburg Project: A Farewell to Discipline".

11 | *Ibid.*

in a suburban Moscow park, and presently, **ART-Strelka** – a block of galleries in the center of Moscow.

d&v's activity is symptomatic because they realized the recourse of cooperation and creative substance, present in classic capitalism both in their creative duet and in their work as producers. This duet and its activity are unique because in reality Russian capitalism has become neither cooperative, nor creative, but was aggressively individualistic and corrupted.

The tension of confrontation polemics assigning dynamics of 'confidential projects' strengthened because every participant was using a reductionist gesture as a basis for his individual poetics, a gesture of total rejection and reconstruction. New Russian state was being created in accordance with the same reductionism gesture – total rejection of seventy years' experience and an attempt to begin everything from the starting point [or return to the 'Genuine Russia'].

Anatoly Osmolovsky made conclusions out of this new social situation – if vanguard ideology is precipitated in this country [and Soviet experience was its political part], then it is necessary to devote oneself to its resurrection. In case the Soviet type of society turned out to be absorbed, if to use a term by **Elias Canetti**, by "inflation crowds", then it is senseless to reconstruct some hermetic 'our circle'. That very event transformed into the form of **NOMA**, a solid and influential group, seemed both to him and to many others, to be discredited. One should not appeal to the group of chosen but to the new social subject of post-Soviet society, to the crowd. Consequently, the first creative expressions by **Osmolovsky** were realized with the language of provocative street actions. Later **Osmolovsky** recognized himself in the situationists' ideas, and the book *Society of the Spectacle* by **Guy Debord** is coming out in Russian by his initiative and with his own design.

Reconstruction of vanguard can't be an individual project as vanguard as a notion is artistic and social movement.

Consequently, **Osmolovsky's** artistic way cannot be separated from group foundation. He debuted as a member the group **ETI [EXPROPRIATION OF ART TERRITORY]**, then **REVOLUTIONARY BEARER**, **NEZESIUDIK**, and **NON-GOVERNMENTAL CONTROL COMMISSION**. The groups that were founded by

Osmolovsky were not net communities: being a member of **CAC** net projects, he himself understands a group as a shock-brigade. Leadership understanding of group solidarity led **Osmolovsky** to curatorial practice, to the main role in the journal project *Radek*, to teaching in the **School for contemporary Art**, created by the artists. This following disciplinary principles in internal organization of communities, recognizes itself also in their external strategy and tactics. Nearly always **Osmolovsky's** groups cultivate modernist ideas of innovation, generations' conflict¹² and 'competing programs',¹³ etc.

Together with the transformation of post-Soviet chaos into **Putin's** 'power vertical', and the appearance of art system contours, **Osmolovsky** started to correct his aims.

Street actions were substituted by curatorial projects, where his pupils and collaborators [from **RADEK COMMUNITY**] mostly participated. Strategy for revolutionary attacks was substituted by critics from inside art system. As a result, in 2004 he focused at individual creative activity.

While performing his reductionist gesture at the beginning of the 1990s, **Dmitri Gutov** made the whole modernist project of the twentieth century the subject of revision. He gained methodological basis for this critique from the philosophic heritage of Soviet aesthetician **Mikhail Lifshits**, who gave legendary definition of the "crisis of ugliness" to the Western modernism. We are speaking about the return to the basic sense of enlightenment, its tutorial and educational values. Such aims are appropriate for Soviet Marxism focused at constructive building of the country of real socialism; that is how it differs from the Western Marxism aimed at the critique of capitalism. Consequently, Western modernism, and after it, **Gutov's** opponent, **Osmolovsky**, put forward the ideas of 'death of art', language destruction and deconstruction. At the same time truthful enlightenment [contrary to the 'dialectics of enlightenment'] sanctions straight creative communication. Consequently,

Gutov finds his reference points in the classical European painting, in realistic tradition, in the Soviet painting of the 1920s, 1930s and 1960s.

Having come to the idea to create **LIFSHITS' INSTITUTE** at the end of 1980s, that might become a center for discussion and investigation of ideas, close

12 | Cf. Anatoly Osmolovsky, "Generation Kills Generation" in *Khudozhestvenny Zhurnal* [Moscow], 2, 3, 1994, p. 2.

13 | This notion, borrowed from Paul Feyerabend, was constantly used by Anatoly Osmolovsky in the middle of 1990s.

to this Soviet thinker, **Gutov** was not worshipping collective work. Collectivity naturally was born out of the democratic character of his ideal: Soviet social structure was alien to the category of subject in its Western understanding. Being the main propagandist of **Lifshits'** ideas he was naturally open to the discussion of these ideas in a lively dialogue and common work. At the same time **Osmolovsky**, seeing his aim as the deconstruction of 'the society of the spectacle' appearing in Russia, was pushed to the integration into the system, and, consequently, to inevitable acceptance of game rules – to the acceptance of subjectivity and individual authorship.

However, this initiative is internally contradictory because **LIFSHITS' INSTITUTE** is not included in the Russian social way of life. Opposite to **Osmolovsky's** deconstructivism and to **D&V's** creative business undertakings, whose art is realized in the present, **Gutov's** tutorial pathos, getting inspiration in the past, might be realized only in the future. Consequently, his democratic constructiveness is inevitably transforming into melancholy.¹⁴

The **ESCAPE PROGRAM** appeared at the end of 1990s, when first reductionist gestures had already been done in art but managed to do the last one at the end. The program counterpoints communicational intimacy to globalist openness and mass-media spectacularity. This intimacy is brought to personal appeal: this intimacy is reduced to personal orientation: most of their performances are addressed to one spectator. They want to bandy about, to hand art over personally. However, they do not pretend to be elite like 'our circle': moreover, it is ministerial readiness to carry God's word to any suffering.

In case **LIFSHITS' INSTITUTE** resembles the first Marxist circles, then the **ESCAPE PROGRAM** is a return to the catacombs of the first Christians.

Collectivity was appropriate to this program: by individual cultivation of communicational intimacy, they inevitably came to consolidation: suffering souls found each other. Their unity became both guarantee of their work and a topic for their activity. The major part of their works, i.e. external communication, is dedicated to their internal relations, i.e. internal communication.

While creating projects that presume an individual and not a mass contact, the artists involuntarily impart

more attractiveness to their work; the work transforms into an exclusive product. Their gentle reductionism, focusing at moralizing distance and internal hermeneutics, proved to be required by present spectators – in the moment of fatigue of scandalous and radical artists of the 1990s. They escape formal confessionalism and create a sect, however, their dwelling place is distinguished by perfect design. The more this group works, the more exposition of their internal reference looks like self-sufficient narcissism.

The **ESCAPE PROGRAM's** collectiveness is a symptom of social disappointment in all Russian utopias of the twentieth century including the last one – utopia of capitalism with a human face. Artists of the group **ESCAPE PROGRAM** work together because they are comfortable together, and in the public, each spectator likes them because he feels badly being alone.

The group **CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?** is the first phenomenon of the new decade. It is free from reductionist pathos. They inherited what seemed appropriate to them: ethical motivations – from the **ESCAPE PROGRAM**, interdisciplinary structure – from **LIFSHITS' INSTITUTE**, political activism – from **Osmolovsky**. While accepting, they include their predecessors into creative and intellectual dialogue. It is absolutely reasonable as their main goal is to consolidate critically thinking artists and intellectuals. Consequently, they are alien to reductional gestures, their pathos and analyses of concrete events. They are not interested in Marxist thinking of the 1920s and 1930s but mostly in Marxism today, in Russia and in the whole globalized world. Ethics is not realized in internal dialogue but in external one. Consequently their dialogue is not a confrontation of obsessive neurotics as in the middle of the 1990s, but common work, united neither by a sect or 'our circle', but by solidarity. Their ambitious aim has a chance to be realized.

Contrary to so obvious differences, there is something common to consolidated communities and individuals: they all suffer from the eternal question: "What is to be done?"

MOSCOW, FEBRUARY 2005

14 | Cf. Gutov's text on Albrecht Durer's Melancholy in *Khudozhestvenny Zhurnal*, 1, 1993.

4

ESCAPE PROGRAM

heads are

BIJARI

1

better

1

11

than

1

In a group you belong to something bigger than you alone.

3N0S3

Anthropophagie

Sueley ROLNIK

SZENE 1 – Caetés-Indios tanzen um einen Kessel, in dem sie auf loderndem Feuer den zerstückelten Leib des ersten Bischofs von Brasilien kochen. **Bispo Sardinha** [Bischof Sardine] war im Auftrag der portugiesischen Kirche gekommen, um die christliche Glaubenslehre zu verbreiten, hatte dann jedoch an der Küste des kurz zuvor eroberten Landes Schiffbruch erlitten. Er wurde zusammen mit seiner neunzigköpfigen Crew verspeist. Dies ist die Episode, mit der die Geschichte der Christianisierung Brasiliens beginnt. Ihr Ziel war es, das subjektive und kulturelle Fundament zur Kolonialisierung des Landes durch die Portugiesen zu legen.⁰¹

01 | Nossa Senhora da Ajuda, das Schiff, das Bischof Pedro Fernandes de Sardinha mit einer neunzigköpfigen Mannschaft nach Brasilien brachte, erlitt am 16. Juni 1556 in der Nähe von Coruripe [im heutigen Bundesstaat Alagoas] Schiffbruch. Die portugiesische Regierung beschloss mit Unterstützung der Kirche einen Rachefeldzug, bei dem im Laufe von fünf Jahren die Indiobevölkerung vollständig ausgerottet wurde. Zwar gibt es unterschiedliche Darstellungen dieses Ereignisses, doch die Annahme eines solchen „Festmahls“ wird von historischen Dokumenten gestützt, unter anderem von Briefen zeitgenössischer jesuitischer Missionare.

SZENE 2 – **Hans Staden**, ein deutscher Abenteurer, befindet sich in Gefangenschaft der Tupinambás-Indios. Sie treffen die nötigen Vorbereitungen, um ihn zu töten und zum exquisiten Hauptgang eines gemeinschaftlichen Festmahls zu machen. Doch als alles vorbereitet ist, entschließen sich die Einheimischen, auf den Schmaus zu verzichten: Sie befinden, dass seinem Fleisch die Würze der Tapferkeit fehlt. Die offenkundige Feigheit des Fremden hat ihnen den Wunsch nach einer Kostprobe vergällt: Der anthropophagische Appetit bleibt diesmal ungestillt. Mit dem Bericht von diesem Abenteurer, von **Staden** selbst verfasst, nimmt die Reiseliteratur des kolonialen Brasilien ihren Anfang.⁰²

02 | Hans Staden war ein deutscher Abenteurer, der 1554 nach einem Schiffbruch an der Küste von Itanhaém [im heutigen Bundesstaat São Paulo] strandete. Der Bericht von seiner Reise nach Brasilien in der Frühphase der Kolonisierung machte ihn berühmt, und er gilt als der Begründer der Reiseliteratur über dieses Land. Sein Buch, eine Mischung aus Fiktion und Bericht von alltäglichen Ereignissen, illustriert mit 53 Tafeln, hatte erheblichen Einfluss auf die Reiseschriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts.

Dies sind die beiden berühmtesten Berichte von anthropophagischen Festessen, mit denen die Einheimischen jenen Europäern begegneten, die in der Absicht kamen, ihre Welt auszubeuten. Sie nehmen in der brasilianischen Vorstellungswelt einen herausragenden Platz ein, als nationale Gründungsmythen im Hinblick auf die Politik der Beziehung zum Anderen und seiner Kultur, insbesondere zu einem Anderen, der habgierig nach den eigenen Ressourcen trachtet – nach den materiellen ebenso wie nach den kulturellen und den subjektiven [Arbeitskraft].

Aber warum gibt es zwei verschiedene Szenen? Wir können vermuten, dass die heterogenen Reaktionen der Indios auf die Eindringlinge uns den Weg weisen zum Verständnis der Politik der Beziehungen zum Anderen, zur Praxis dieser Politik bei den Indios, die auf dem Territorium jenes zukünftigen Staates lebten, dessen Gründung die Kolonisatoren damals vorbereiteten. Indem sie **Bischof Sardine** und seine Mannschaft verspeisten, konnten sie sich, so die Legende, die Macht des Kolonisators aneignen und ihren eigenen Kampfgeist stärken. Indem sie andererseits darauf verzichteten, **Hans Staden** zu verspeisen, vermieden sie es, von der Feigheit des Fremden angesteckt zu werden. Doch was genau ist in diesem besonderen Fall unter Feigheit zu verstehen? Vielleicht die Einstellung, mit der er ihre Welt aufsuchte, um ihr ein idealisiertes Bild des Anderen zu entnehmen, das seine metaphysischen Illusionen nährte, sein Unbehagen und seine Schuldgefühle minderte, statt ihn in seiner eigenen Macht zu bestärken – im Zuge der Konfrontation mit der gewaltträchtigen Beziehung zwischen Kolonisator und Kolonisierten, aber auch über die Deterritorialisierung seines Selbstbildes, die sich unweigerlich aus dieser Beziehung ergab.

In den 1930er Jahren wurde dieser Mythos von der modernistischen Avantgarde in São Paulo reaktiviert und erhielt, wortwörtlich abgeleitet aus dem Akt des Verzehrs, den die Indios praktizierten, einen Ehrenplatz in der kulturel-

03 | Das Movimento Antropofágico war eine bedeutende Strömung der brasilianischen Kunst in den 1920er Jahren. Mit seiner transfigurierten dadaistischen Basis und seiner konstruktivistischen Praxis bildete es ein eigenständiges Phänomen innerhalb der internationalen Moderne, obwohl es außerhalb Brasiliens weitgehend unbekannt blieb. Die wichtigste Quelle zu dieser Bewegung ist das 1928 von dem Dichter, Dramatiker und experimentellen Romancier Oswald de Andrade veröffentlichte Manifesto Antropófago.

len Vorstellungswelt. Die „Anthropophagische Bewegung“¹⁰³ übernahm die moralische Verhaltensformel für die Beziehung zum Anderen und seiner Kultur, die in dieser Praxis ritualisiert war, und übertrug sie auf die brasilianische Gesellschaft als Ganze, zur Geltendmachung ihrer Politik des Widerstands und der Neuschöpfung.

Woraus besteht diese Verhaltensformel? Man muss den Anderen entweder verzehren oder ihn laufen lassen. Aber man verzehrt nicht jeden Beliebigen. Die Entscheidung hängt von der Einschätzung ab, wie seine Gegenwart die Lebenskraft des eigenen Körpers beeinflussen würde: Die Regel lautet, sich von dem fernzuhalten, was sie schwächen würde, und sich dem zu nähern, was sie zu stärken vermag. Wenn man sich für die Nähe entscheidet, muss man sich so physisch wie irgend möglich beeinflussen lassen: den Anderen als eine lebendige Präsenz verzehren, ihn sich einverleiben, um die Partikel seiner bewunderten und begehrten Differenz in die Alchemie der eigenen Seele einzuziehen und an der eigenen Vervollkommnung, Erweiterung und Entstehung mitwirken zu lassen.

Die Anthropophagische Bewegung lenkt den Blick auf die Wirksamkeit dieser Formel in einem Modus der kulturellen Produktion, der seit der Gründung des Landes besteht: Die brasilianische Kultur wurde im Zeichen dieses kritischen und respektlosen Verzehrs einer Andersartigkeit geboren, die immer schon vielfältig und wechselhaft war. Die Idee der Anthropophagie ist eine Reaktion auf die Notwendigkeit, sich nicht nur der imposanten Präsenz der kolonisierenden Kultur zu stellen, sondern auch – und vor allem – dem Prozess der kulturellen Hybridisierung, den das Land im Zuge der verschiedenen Einwanderungswellen seit seiner Entstehung erlebt hat. Das Kriterium für die Entscheidung, ob eine Kultur sich als Speise für das anthropophagische Festmahl eignet, liefert weder das System der von ihr verkörperten Werte per se noch sein Status innerhalb irgendeiner Hierarchie des Wissens, sondern die Frage, ob dieses System funktioniert, wodurch es funktioniert, in welchem Maße es ihm gelingt, besondere Kräfte anzubieten, und in welchem Umfang es Elemente für die Erschaffung neuer Welten bereitstellt. Dies gilt nie für ein System in seiner Gesamtheit, sondern nur für einzelne Fragmente, die sich ohne Skrupel mit Fragmenten anderer, zuvor verzehrter Systeme verbinden lassen. Zu dem Test, ob die Fragmente einer Kultur im affirmativen Sinn funktionieren, gehört die Einschätzung, ob sie Freude erwecken – „Freude ist der Lackmuestest“, wie

das Manifest der Poesia Pau-brasil⁰⁴ wiederholt bekräftigt, zum Beweis einer pulsierenden Vitalität.

Auf diese Weise bereichert, verlieren die Kulturen jede Konnotation einer Identität, jede Möglichkeit, eine feste Position in einer a priori etablierten Hierarchie des Wissens einzunehmen, sei es eine privilegierte oder eine abseitige Position. Und das gilt für das Wissen der Kolonisatoren ebenso wie für das der Kolonisierten und aller anderen Völker. In den Worten des brasilianischen Anthropologen **Darcy Ribeiro**:

„Die Kolonisierung bestand in Brasilien in dem beharrlichen Versuch, eine europäische Wesensart zu implementieren, die dem tropischen Umfeld angepasst und in allen Rassenmischungen verkörpert war. Doch sie stieß sich immer wieder am störrischen Eigensinn der Natur und an den Launen der Geschichte, so dass wir entgegen dieser Intentionen geworden sind, was wir sind, das Gegenstück zum zivilisierten Weißen, im Innern ebenso Un-Europäer wie Un-Indios und Un-Afrikaner.“⁰⁵

Können wir diese Worte nicht ebenso gut als eine Definition unserer zeitgenössischen Subjektivität verstehen? Und zwar an jedem beliebigen Ort der Erde, da unter dem Empire des transnationalen Finanzkapitalismus alle Orte einander gleichen? Ich beziehe mich auf die Politik der Subjektivierung, die dieses Regime etablierte und zu dessen Merkmalen auch die Hybridisierung von Welten, die Auflösung sämtlicher Hierarchien auf der Weltkarte der Kulturen und die Unmöglichkeit jeglicher Stabilität gehören, was im Grunde das Ende jeder Illusion von Identität impliziert – all dies gewürzt mit einer gehörigen Portion Freiheit, Flexibilität und Respektlosigkeit. Dieser Zustand der zeitgenössischen Subjektivität wurde zudem so begeistert begrüßt, dass er eine allgemeine Verblendung auslöste – die ihrerseits dazu neigt, eine Entfremdung mit, wie wir sehen werden, höchst perversen Auswirkungen hervorzurufen.

Die brasilianische Erfahrung mit dieser Form der Politik der Subjektivierung im Laufe der letzten fünf hundert

Jahre lässt erkennen, dass es kaum einen Grund gibt, diesen Zustand zu verherrlichen: Die Anthropophagie allein reicht nicht hin, um die Vitalität einer Gesellschaft zu garantieren. Sie kann im Einklang mit den unterschiedlichsten Politikformen stehen: von der Affirmation der kreativsten und in höchstem Maße ethischen Kräfte bis zur unterwürfigsten Flexibilität, deren Kehrseite eine abgrundtief perverse Instrumentalisierung des Anderen ist. In Brasilien findet man zwischen diesen beiden Polen eine Vielzahl von Tendenzen, die jedoch meist eindeutig zum perversen Pol neigen.

Kann eine kritische Analyse der anthropophagischen Erfahrung in Brasilien einen Beitrag zur Problematisierung der zeitgenössischen Subjektivität leisten? Oder genauer, kann sie einen Beitrag leisten zur Problematisierung der Politik der Beziehung zum Anderen, aber auch zur Frage nach dem Schicksal der Kräfte des Wissens und der Kreativität, die dieser neuen Gestalt der Subjektivität zu Eigen sind? Und vermag sie letzten Endes einen Beitrag zur ‚Heilung‘ der gegenwärtigen blinden Begeisterung für die Flexibilität und die Freiheit der in jüngster Zeit erfolgten Hybridisierung zu leisten?

Die Beantwortung dieser Fragen erfordert zwei Umwege. Der erste betrifft das Paradoxon der Sensibilität – die zwei irreduziblen Erscheinungsformen jeder sensiblen Annäherung an das Andere – und den Status dieses Paradoxons im Prozess der Individuation. Der zweite handelt von einer Genealogie der dominanten Politik der Subjektivierung unserer Zeit.

Das Paradoxon des Sensiblen

Die Andersartigkeit der materiellen Welt zu erkennen und sich zu ihr zu verhalten erfordert eine Aktivierung verschiedener Potenziale der Subjektivität in ihrer sensiblen Dimension, je nachdem, ob man die materielle Welt vorrangig als fest umrissene Form oder als Kraftfeld begreift. Um die Welt als Form zu erkennen, bedarf es der Perzeption, einer empirischen Ausübung der Sensibilität; um die Welt als Kraft zu erkennen, bedarf es dagegen der Empfindung, einer inwendigen Ausübung der Sensibilität. Letztere entspringt der Begegnung zwischen dem Körper als einem Kraftfeld – bestehend aus den nervalen Energien, die ihn durchströmen – und den Kräften der Welt, die auf ihn einwirken. In diesem Verhältnis zur Welt als einem Kraftfeld pulsieren neue Empfindungsblöcke innerhalb der körperlichen Subjektivität,

04 | „Manifesto da Poesia Pau-brasil“ [1924], in: Oswald de Andrade, *Obras completas de Oswald de Andrade*, Bd. 6: *A Utopia Antropofágica*, São Paulo 1990.

05 | Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo 1995.

sobald neue Erfahrungen der vielfältigen und wechselhaften Andersartigkeit der Welt auf ihn einwirken.

„Perzeption“ und „Empfindung“ beziehen sich auf zwei verschiedene Fähigkeiten des sensiblen Körpers. Die Perzeption des Anderen vermittelt seine formale Existenz an die Subjektivität [eine Existenz, die in visuelle, akustische und andere Repräsentationen übersetzt wird], die Empfindung dagegen vermittelt die lebendige Gegenwart des Anderen. Durch die Empfindung oder den Affekt der Vitalität kann die Subjektivität beurteilen, ob das jeweilige Andere eine Stärkung oder eine Schwächung der Lebenskräfte auslösen würde. Der Effekt dieser lebendigen Gegenwart kann nicht repräsentiert oder beschrieben, sondern nur zum Ausdruck gebracht werden durch einen Vorgang, der einer performativ konkretisierten Erfindung bedarf: einer Lebens-, Gefühls- oder Denkweise, einer Form des sozialen Miteinanders, eines Territoriums der Existenz, aber auch eines Kunstwerks.

Zwischen diesen beiden Formen der Welterfassung besteht eine grundsätzliche Unvereinbarkeit. Als Paradoxon ist sie konstitutiv für die menschliche Sensibilität, sie ist die Quelle ihrer Dynamik, die treibende Kraft par excellence im Prozess der Subjektivierung – der Auslöser jener unablässigen Bewegungen des Erschaffens und Erneuerns der eigenen Realität und der Realität der Welt. Der Grund hierfür liegt darin, dass das Paradoxon die gegenwärtigen Formen der Realität letztlich in Schach hält, wenn sie zu einem Hindernis für die Integration neuer Anknüpfungspunkte des Begehrens werden, die das Entstehen neuer Empfindungsblöcke hervorrufen. Die gegenwärtigen Formen können dann innerhalb des Prozesses nicht mehr richtungweisend sein, sie verlieren ihre Vitalität und ihre Bedeutung. Eine Krise der Subjektivität setzt ein, die Druck erzeugt, Erstaunen und Furcht hervorruft und Unsicherheit verursacht.

Als Reaktion auf diesen unangenehmen Druck wird in der Subjektivität das Leben als Schaffenskraft und Tatkraft mobilisiert. Die Gefühle des Erstaunens und der Furcht zwingen zum Ausdruck einer neuen Konfiguration der Existenz, einer neuen Konfiguration des Selbst, der Welt und der Beziehungen, die zwischen beiden bestehen – was wiederum die Schaffenskraft mobilisiert [der künstlerische Effekt]. Dieselben Gefühle drängen uns auch zum Handeln, damit die neue Konfiguration sich in der Existenz etablieren und, zum Abschluss des Prozesses, als eine gemeinsame Realität der herrschenden Kartografie einschreiben kann – was wiederum die Tatkraft mobilisiert [der politische Affekt,

sowohl in seiner konstruktiven Form als auch in der Form des Widerstands gegen Tyrannei].

Dieser Prozess kulminiert im Übergang von einer virtuellen, innerlichen Realität zu einer tatsächlichen, empirischen, ausgelöst durch die Unvereinbarkeit der beiden Erfahrungen der Andersartigkeit. Ich nenne diesen Übergang ein „Ereignis“: Es ist die Erschaffung einer Welt, es ist das, was die Welt in Gang setzt.

In Bezug auf die Welt als Form orientiert die Subjektivität sich im Raum ihrer empirischen Realität und situiert sich selbst innerhalb der entsprechenden Kartografie der Repräsentationen. Im Verhältnis zur Welt als Kraftfeld orientiert sich die Subjektivität an dem Kräfteplan der Empfindungen – die durch die irreduzible lebendige Gegenwart des Anderen hervorgerufen werden – und nimmt als Lebewesen seinen Platz unter anderen Lebewesen ein. Und im Verhältnis zum Paradoxon zwischen diesen beiden Sensibilitäts-Erfahrungen orientiert die Subjektivität sich innerhalb der Zeitlichkeit ihres vitalen Pulsierens und situiert sich selbst als Ereignis, als ihr eigenes Anders-Werden.

Dieser Prozess macht sämtliche Erscheinungsformen der Subjektivität zu ephemeren Konfigurationen in einer labilen Balance. Daher ist jede Politik der Subjektivierung elastisch; stets verschiebt und verändert sie sich – und entsteht als eine Funktion neuer Empfindungspläne und alter Kartografien, die ihre Bedeutung verloren haben; sie variiert daher mit dem soziokulturellen Kontext, dessen sensible und existenzielle Konsistenz sie liefert. Ihre Spezifität wird unter anderem von ihrer Politik der Erkenntnis bestimmt: von dem Platz, den die beiden Formen der sensiblen Annäherung an das Andere einnehmen, von der Dynamik des Verhältnisses und vom Status der paradoxen Beziehung zwischen beiden.

Wie können diese Überlegungen nun genutzt werden, um die dominante Politik der Subjektivierung in den späten 1970ern und frühen 1980ern zu problematisieren? Und welche Resonanzen bestehen zwischen diesem Typus der Subjektivität und dem Typus der Anthropophagie?

Zur Genealogie der Politik der Subjektivierung in den späten 1970er Jahren

Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir ein Jahrzehnt weiter zurückblicken, in die späten 1960er und frühen 1970er Jahre, als der sich seit langem abzeichnende Bankrott des so genannten modernen Subjekts – ein Prozess des Nie-

dergangs, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte – seinen Tiefpunkt erreichte und eine massive gesellschaftliche, kulturelle und politische Krise auslöste. Wenn ich hier vom modernen Subjekt spreche, beziehe ich mich damit auf die Figur des „Individuums“ mitsamt seinem Glauben an die Beherrschbarkeit der Natur, der Dinge und des Selbst durch den Willen und den Verstand unter der Führung des Ich. Auf welcher Politik der Erkenntnis basierte dieses krisengeschüttelte Modell der Subjektivität?

Um die Illusion der Kontrolle über die Turbulenzen des Lebens aufrechtzuerhalten, bedarf es eines bestimmten Status der empirischen und inwendigen Ausübung der Sensibilität. Einerseits besteht in diesem Zustand eine Narkotisierung der inwendigen Ausübung der Sensibilität, andererseits eine Hypertrophie ihrer empirischen Ausübung. Die Subjektivität bewegt sich daher mehr oder weniger ausschließlich innerhalb der Grenzen ihres gegenwärtigen existenziellen Territoriums und ihrer entsprechenden Kartografie, die hier verdinglicht sind. Die Erfahrung des Paradoxons zwischen neuen Empfindungen und der bestehenden Kartografie wird verleugnet und verdrängt, wodurch die Ursache der Gefühle des Bedeutungsverlusts, des Erstaunens und der Furcht unerkannt bleibt. Folglich werden die Schaffenskraft und die Tatkraft, die sonst auf natürlichem Weg von dieser Verluste Erfahrung ins Spiel gebracht werden, von der Empfindung abgeschnitten – das heißt von den Einflüssen der lebendigen Gegenwart des Anderen, von den Zeichen, die ihrer Entzifferung harren, und von ihrem kritischen Potenzial im Hinblick auf die vorherrschenden Orientierungsgrößen.

Das Resultat ist eine Hypertrophie des Ichs: Es überschreitet seine Hauptfunktion, die darin besteht, die Subjektivität durch die verschlungenen Pfade der gegenwärtigen Kartografie der Repräsentationen zu führen, und beansprucht die Befehlsgewalt über jene Prozesse, die neue Formen des sozialen und subjektiven Lebens erschaffen und uns eine subjektive Konsistenz geben. Das hieraus resultierende Selbstgefühl ist zugleich verräumlicht und totalisiert, ohne Bezug zur Welt und ihrer Zeitlichkeit – daher die Vorstellung vom Individuum und seiner vermeintlichen Innerlichkeit. Mit dieser Form einer vom Identitätsprinzip beherrschten Subjektivität verbreitete sich eine Narkotisierung ihrer lebendigen Dimension, und dies war vom 17. bis zum 19. Jahrhundert die dominante Politik der Subjektivierung.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann der Niedergang dieser Figur der Subjektivität, der in den Jahrzehnten

nach dem Zweiten Weltkrieg zum Abschluss kam. Die Gründe für diesen Niedergang sind vielfach analysiert worden; wir brauchen hier nicht weiter auf sie einzugehen. Doch einen bedeutsamen Aspekt gilt es für unsere Zwecke festzuhalten: Seit dem späten 19. Jahrhundert ist die Subjektivität einer größeren und wechselhafteren Vielfalt an Welten ausgesetzt als je zuvor, einer Vielfalt, die sie mit ihrer psychischen Ausstattung nicht mehr bewältigen kann. Das Verhältnis zwischen dem Virtuellen und dem Realen muss neu verhandelt werden, um die unablässig entstehenden neuen Zustände der Sensibilität zu integrieren, die sich nicht länger verdrängen lassen, wie es im Rahmen der modernen Politik der Subjektivierung geschehen war.

Flexible Subjektivität

In dieser Situation entsteht eine neue Strategie des Begehrens. Ich nenne sie in Anlehnung an einen Begriff von **Brian Holmes** „flexible Subjektivität“⁰⁶ und möchte sie hier im Hinblick auf ihre Psychodynamik problematisieren, unter besonderer Berücksichtigung der Formen ihrer sensiblen oder sinnlichen Annäherung an die Andersartigkeit und des Status dieses Paradoxons zwischen den beiden Formen innerhalb des Prozesses der Individuation. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tauchte diese Figur vor allem in den Kreisen der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde auf. Wenn die neue Politik des Begehrens, die sich in dieser Zeit herausbildete, einerseits eine Reaktion auf das Erfordernis war, sich den Einschränkungen der europäischen bürgerlichen Subjektivität zu stellen, so zeichnet eben diese Bewegung sich andererseits durch eine Utopie aus, deren Modell das Andere des Europäischen war, das die Avantgarden idealisierten, als wäre es ihr eigenes Spiegelbild. Tatsächlich war es jedoch nur ein Abglanz jener utopischen Bilder, die Europa seit dem 16. Jahrhundert auf die kolonisierten Völker in Amerika, Afrika und Asien projizierte.

Die Anthropophagische Bewegung lässt sich im Kontext dieser Ambiguität verorten: Wie die europäischen Avantgarden ihrer Zeit kritisierten auch die brasilianischen Modernisten die damalige Politik des Begehrens und die

06 | Vgl. Brian Holmes, „The Flexible Personality“, in: Ders., *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a Networked Era*, Zagreb 2002; online verfügbar unter: <http://www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html>

kulturelle Produktion. Ihr bissiger Spott zielte insbesondere auf die akademischen Intellektuellen ihres Landes, die sich pathetisch vor der dominanten Kultur verneigten und sich zugleich arrogant als Träger der Wahrheit inszenierten. Die Wahrheit, so lautet einer der berühmtesten Sätze des Anthropophagischen Manifests, „ist eine viele Male wiederholte Lüge“.⁰⁷

Einen Unterschied gilt es jedoch zu betonen: Während die europäischen Avantgarden das Andere fantasierten, indem sie es auf außereuropäische Kulturen projizierten, reklamierte die brasilianische Avantgarde stolz den Platz des idealisierten Anderen für sich selbst. Zwar trifft es zu, dass die in diesen Bewegungen neu entstandene Politik der Subjektivierung in einigen Zügen mit lokalen Traditionen übereinstimmte: ein fortwährender Prozess der Hybridisierung, der die Subjektivität und die Kultur zu Bereichen eines von der unvermeidlichen Existenz des Anderen angetriebenen Werdens machte. Doch indem sie sich mit dem Objekt der Projektionen der europäischen Avantgarde identifizierten, unterwarfen die Brasilianer sich unkritisch dem Bild des Kolonisierten, das die Kolonisatoren vorzeichneten – was im Übrigen auch mit dem Anspruch einer nationalen Identität einherging, der in offenem Widerspruch zu ihrer Hauptthese stand: Ein Rückfall in eine Form der Subjektivität, die als eine in sich ruhende Einheit konstruiert und narkotisiert ist gegenüber den Einflüssen der lebendigen Präsenz des Anderen, dessen Mitwirkung an der fortwährenden Produktion des Selbst negiert wird. Mit dieser zwiespältigen Haltung trug die Anthropophagische Bewegung zur Fetischisierung des fantasierten Bildes bei und folglich auch zur Unterdrückung des kritischen Potenzials im Verhältnis zum Anderen, das in den Thesen der Anthropophagen und der europäischen Avantgarden angelegt war, und verhinderte so eine nachhaltige Veränderung des Modus der Subjektivität, die dieses Potenzial schon damals hätte fördern können.

Seit den 1950er Jahren und vermehrt in den 1960ern und frühen 1970ern erfasste die flexible Subjektivität die

07 | „Manifesto Antropófago“ [1928], in: Andrade, A Utopia Antropofágica. Der volle Wortlaut im Original: „Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.“ [„Gegen die Wahrheit der missionarischen Völker, definiert durch die Weisheit eines Anthropophagen, des Visconde von Cairu: – Sie ist eine viele Male wiederholte Lüge.“]

kulturelle Avantgarde, ihre Präsenz wurde in einer ganzen Generation spürbar. In aller Welt, vor allem unter der bürgerlich-wohlhabenden Jugend, entstand eine Bewegung der massiven Desidentifizierung mit den dominanten Mustern der Gesellschaft. Die durch die vehemente Krise mobilisierten Kräfte des Begehrens, der Kreativität und des Handelns wurden für kühne existenzielle Experimente eingesetzt, die radikal mit dem Establishment brachen. Eine Vielzahl von Menschen unterschiedlichster Herkunft übernahmen die flexible Subjektivität als ihre Politik des Begehrens und bewirkten so eine Art Exodus, in dem gegenwärtige Lebensweisen verändert und andere Kartografien gezeichnet wurden – ein Prozess, der durch ihre weitläufige kollektive Ausdehnung ermöglicht und gefördert wurde.

In Brasilien formte sich in dieser Zeit eine breite Bewegung des makropolitischen Widerstands, die von einem intensiven Prozess kultureller und existenzieller Experimente begleitet wurde, an dem eine ganze Generation beteiligt war. Die Wiederentdeckung der Anthropophagie beeinflusste einige der wichtigsten Bewegungen dieser Jahre, die in gewisser Hinsicht das kritische Potenzial der Anthropophagie nachträglich verwirklichten, während sie ihre reaktionäre Dimension [ihre tendenzielle Forderung nach einem nationalen Bild, das die Existenz des Anderen aus dem Prozess der fortwährenden Konstruktion des Selbst ausschloss] außer Acht ließen. Ich beziehe mich hier auf die Bewegungen der Konkreten Poesie [in den frühen 1950ern],⁰⁸ des Neo-Konkretismus in der visuellen Kunst [in den späten 1950ern und frühen 1960ern]⁰⁹ und des Tropicalismo vor allem in der

08 | Die unter dem Namen „Konkrete Poesie“ bekannt gewordene Bewegung entstand 1953 aus den Aktivitäten und Experimenten der Noigrandes-Gruppe – bestehend aus Décio Pignatari und den Brüdern Haroldo und Augusto de Campos – und ihrer gleichnamigen Zeitschrift. Sie wurde öffentlich bekannt durch die Ausstellungen der Konkretistischen Bewegung [Exposição Nacional de Arte Concreta] in São Paulo [1956] und in Rio de Janeiro [1957], an denen Dichter und bildende Künstler aus beiden Städten teilnahmen.

09 | Die Neo-Konkretisten waren eine Gruppe von Dissidenten innerhalb der Konkretistischen Bewegung, die sich 1959 mit der Veröffentlichung ihres Manifests im *Jornal do Brasil* abspaltete. Dieser Gruppe unter der ideellen Führung des Dichters und Kritikers Ferreira Gullar gehörten Künstler aus Rio an, wie Hélio Oiticica und Lygia Clark, die gegen den ihrer Ansicht nach exzessiven Rationalismus und Formalismus ihrer Kol-

Musik [in den späten 1960ern].¹⁰ Letzterer reichte als soziale und massenkulturelle Bewegung weit über die Avantgarden hinaus. Durchtränkt von den Werten der Gegenkultur, also von einem auf die Spitze getriebenen existenziellen Experiment, übertraf diese Bewegung in Brasilien vergleichbare Bewegungen in Europa und Nordamerika bei weitem. Sie forderte nicht die Rückkehr zu einer angeblichen Essenz des Menschen und der Natur, sondern im Gegenteil einen fortwährenden Prozess der Hybridisierung und Verschmelzung, der die Errungenschaften der Industrie und Technik ebenso mit einbezog wie das gesamte Spektrum der kulturellen Populationen des Landes – das, ohne Rücksicht auf Klassenschranken, selbst jene umfasste, die allgemein als rückständig, altmodisch oder unterentwickelt angesehen wurden. Sie berücksichtigte, neben weiteren Elementen der lokalen Massenkultur, auch eine Vielzahl internationaler Bezugsgrößen – die durch die damals einsetzende mediatisierte Globalisierung auch auf lokaler Ebene zunehmend präsent waren –, ohne nationalistische oder ideologische Vorurteile, aber auf der Basis einer kritischen Respektlosigkeit gegenüber jeglichen Formen serviler Faszination.

Diese neue Politik der Subjektivierung zeichnet sich durch verschiedene Merkmale aus. Zu ihnen zählen unter anderem die Aktivierung der inwendigen Ausübung der Sensibilität und die Entstehung einer Instanz der Subjektivität, deren Aufgabe es ist, die Dissonanzen zwischen den Auswirkungen der beiden Ausübungsformen der Sensibilität und die Mängel der empirischen Kartografien sowie die Notwendigkeit, neue zu erstellen, aufzudecken, sobald das Leben dies nahe legt oder als eine Bedingung für das

legen aus São Paulo protestierten. Sie propagierten eine andere Politik der Kunst: die Verkörperung der Beziehung zwischen Kunst und Leben und die Bejahung der existenziellen, subjektiven und affektiven Dimensionen des Kunstwerks. Ihr wichtigster philosophischer Bezugspunkt war die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer und Susan Langer. Auf Betreiben von Hélio Oiticica vereinigten beide Gruppierungen sich einige Jahre später wieder im Rahmen der Ausstellung Nova Objetividade Brasileira [1967].

10 | Der Tropicalismo war eine kulturelle Bewegung der späten 1960er Jahre, die mit Spott, Respektlosigkeit und Improvisation die populäre, von der Ästhetik des Bossa Nova dominierte Musik Brasiliens revolutionierte. Unter der Führung von Musikern wie Caetano Veloso und Gilberto Gil [dem heutigen Kulturminister in Lulas Regierung] bezog

Fortbestehen seiner Prozessualität erfordert. Diese Instanz nenne ich das „Selbst“.

Ein intaktes Selbst versetzt die Subjektivität in die Lage, ihr nomadisches Potenzial zu entwickeln: Die Freiheit, die gewohnten Territorien zu verlassen, zwischen verschiedenen Referenzsystemen zu verhandeln, andere Verbindungen herzustellen, neue Territorien zu besiedeln. Hierfür muss das Ich auch seine kognitiven Kapazitäten verbessern, etwa um sich in neuen Kartografien bewegen zu können. Doch es gibt viele verschiedene Strategien zur Eroberung neuer Territorien: Damit dieser Prozess sich in Übereinstimmung mit der Bewegung des Lebens entfaltet, müssen die Territorien auf der Grundlage dessen hergestellt werden, was die Empfindungen notwendig erscheinen lassen. Diesen Prozess steuert das Selbst in seiner Eigenschaft als Schnittstelle zwischen dem virtuellen Plan und der empirischen Kartografie, so dass es neben seiner Warnfunktion, mit der es die Notwendigkeit eines Wechsels zwischen diesen beiden Registern anzeigt, die zweite Funktion erfüllt, diesen Wechsel zu vollziehen. Gemäß dieser Politik steuert nicht mehr das Ich, sondern das Selbst die Prozesse der Subjektivierung – es wird zur organisierenden Instanz der Subjektivität, was auch heißt, dass es für die subjektive Konsistenz zuständig ist. Und so entsteht ein Typus der Subjektivität, der das Paradoxon verkörpert, durch das sich die Subjektivität in ihrer Zeitlichkeit konstituiert – mit anderen Worten, eine prozessuale Subjektivität, die eine Mannigfaltigkeit und ein Werden ist.

Ist es nicht eben dieses Auftreten des Selbst einschließlich der Aktivierung dieser beiden Kräfte, was den anthropophagischen Modus der Subjektivierung ausmacht,

der Tropicalismo seine Inspiration aus Ideen, die man in Oswald de Andrades Anthropophagischem Manifest fand – insbesondere die Art, wie Elemente aus fremden Kulturen übernommen und mit der brasilianischen Kultur verschmolzen werden, wobei andere Werte als die der dominanten Kultur zum Zuge kommen. Der Tropicalismo manifestierte sich auch in anderen Kunstgattungen, so zum Beispiel in Hélio Oiticicas Skulptur Tropicália [1965], die der Bewegung ihren Namen gab, und in der Inszenierung von Oswald de Andrades Schauspiel O Rei da Vela [1967] durch José Celso Martinez Corrêa, Direktor des Teatro Oficina. Die Bewegung fand ein abruptes Ende, als die Militärdiktatur im Dezember 1968 den Fünften Institutionellen Akt [AI-5] erließ. Caetano und Gil wurden verhaftet und nur unter der Bedingung aus dem Gefängnis entlassen, dass sie das Land verließen. 1969 gingen sie nach England ins Exil.

insbesondere in seiner neuen, spezifischen Gestalt jener Zeit? Ist es nicht eben dieses Selbst, das eine Einschätzung der Auswirkungen des Anderen und damit die Entscheidung, sich ihm zu nähern oder sich von ihm zu entfernen, erst ermöglicht? Doch wie ich schon sagte, der anthropophagische Modus der Subjektivierung lehrt uns, dass die Freiheit der Hybridisierung an und für sich keinerlei Sicherheit gewährt, da sie mit sehr verschiedenen Politiken verknüpft werden kann, von den kritischsten bis zu den reaktionärsten.

Global Reality Show

Dieser Wandel in der Politik des Begehrens löste eine tiefgreifende subjektive, gesellschaftliche und kulturelle Krise aus, die das bestehende politische und ökonomische Regime in Frage stellte. Angesichts dieser Situation war das Machtgefüge auf neue Strategien angewiesen, um sich konsolidieren und die Situation wieder unter seine Kontrolle bringen zu können. Das sollte ihr in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren gelingen. Die von der Deterritorialisierung und der Krise verursachte Eruption kreativer Kräfte wurde vom Kapital instrumentalisiert, das die gesellschaftliche Ausbreitung der flexiblen Subjektivität für sich nutzte – nicht nur ihr Funktionsprinzip, sondern auch die Formen der Kritik, die sie hervorgebracht hatte, und die Lebensweisen, die sie im Laufe von zwei Jahrzehnten erfunden hatte. Wie in fernöstlichen Kampfsportarten, wo man sich den Stärken des Gegners nicht widersetzt, sondern sie gegen ihn selbst wendet, dienten die Erfindungen der 1960er und 1970er Jahre dem neuen Regime als Rezept und Treibstoff.

In dieser Zeit entfaltete der transnationale Finanzkapitalismus sich in all seinen Dimensionen, er wurde, was man mit **Toni Negri** und **Michael Hardt** den „kognitiven“, „kulturellen“ oder „kulturell-informationellen“ Kapitalismus nennen kann,¹¹ um zu betonen, dass die Arbeitskraft, aus der der Mehrwert generiert wird, heute nicht mehr in erster

11 | Vgl. Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt am Main, New York 2002.

12 | Vgl. Maurizio Lazzarato, „Créer des mondes: Capitalisme contemporain et guerres „esthétiques““, in: *Multitudes [Paris]*, Sonderband, 15, Winter 2004: *Art contemporain: La recherche du dehors*. – Eine überarbeitete Fassung dieses Textes ist unter dem Titel „Entreprise et Néomonadologie“ abgedruckt in: Maurizio Lazzarato, *Les Révolutions du Capitalisme*, Paris 2004.

Linie der mechanischen Kraft des Proletariat entspringt, sondern dem Wissen und dem Erfindungsgeist einer neuen produktiven Klasse, die manche Autoren schon als „Kognitariat“ bezeichnen. Doch wie kann dieser Erfindungsgeist abgeschöpft werden?

Eine These von **Maurizio Lazzarato**,¹² die ich hier aus der Perspektive der Politik des Begehrens weiterentwickeln möchte, kann helfen, diese Frage zu beantworten. Lazzarato verweist auf einen wesentlichen Unterschied zwischen dem industriellen und dem postindustriellen Kapitalismus, der sich in dieser Zeit weltweit ausbreitete. Das neue Regime widmet sich im Grunde nicht mehr der Produktion von Dingen, wie in der fordistischen Fabrik, sondern der „Erschaffung von Welten“ – von Bildwelten, die von der Werbung und der Massenkultur fabriziert und von den Medien verbreitet werden und die dazu dienen, den kulturellen, subjektiven und gesellschaftlichen Boden für die Errichtung von Märkten zu bereiten.

In den späten 1970ern waren die Subjektivitäten einer intensivierten Deterritorialisierung ausgesetzt, vor allem aufgrund der rapiden Entwicklung und Verbreitung von Telekommunikationstechniken sowie aufgrund der Anpassungszwänge an einen immer rascheren Veränderungen unterworfenen Markt. Ein radikaler Wandel wurde durch spezifische subjektive Deterritorialisierungseffekte der kapitalistischen Bildwelten ausgelöst. Dieser Wandel stellt einen der wichtigsten Aspekte der in jener Zeit entstandenen Politik der Subjektivierung dar.

In der Produktionskette der heutigen kapitalistischen Welt-Fabrik gibt es vier Arten von Produzenten, die über ihre Arbeitskraft in Form von Intelligenz, Wissen und Kreativität, aber auch über ihre Überzeugungen, Spontaneität, Geselligkeit, affektive Präsenz und anderes instrumentalisiert werden. Die ersten sind die Kreativen, einschließlich einer ganzen Reihe neuer Produktionssektoren wie der Werbung mit den verschiedensten Experten, die für sie tätig sind [Konzepter, Fotografen, Grafik-Designer, Texter, Audiovisonstechniker und andere]. Die zweiten sind die Berater, wie etwa Wirtschaftsprüfer, Marketingexperten, Headhunter, Personalberater und so weiter.

Die Kreativen und die Berater sind das strategische Rüstzeug in einer neuen Art von Krieg, den wir alle seit dieser Zeit erleben und den **Lazzarato** als „planetarischen ästhetischen Krieg“ bezeichnet. In diesem Krieg geht es um Konfektionswelten, die das Kapital produziert, in einem erbarmungslosen

Konkurrenzkampf zwischen Ausdrucksmaschinen, die um die Vorherrschaft auf dem krisengeschüttelten Markt der Subjektivitäten konkurrieren. Denn es genügt nicht, Bildwelten zu produzieren; sie müssen auch verführen können, damit die Subjektivitäten sie als Vorlage für die Neukartografierung ihrer Welt wählen und sie im alltäglichen Leben konkretisieren. Um auf dem Markt erfolgreich zu sein, müssen diese Welten, die durch Werbekampagnen erschaffen werden, deren Realität nur eine Realität der Bilder, der Zeichen ist, letztlich ins soziale Leben integriert werden.

Hier kommt die dritte Art von Produzenten ins Spiel: die Konsumenten, die diese Bildwelten in ihrer empirischen Existenz verwirklichen und damit zugleich zu Produzenten innerhalb dieses Regimes werden. Sie brauchen eine enorme kognitive Beweglichkeit, um die Vielzahl der Welten, die pausenlos entsendet werden, zu erfassen und zu selektieren, eine athletische Mobilität des Ich, um von einer Welt zur nächsten zu springen, und eine nie nachlassende Elastizität, um stets ihre eigene Gestalt entsprechend der spezifischen Lebensweise der jeweiligen Konfektionswelt anzupassen. Mit der Arbeitskraft dieser subjektiven Fähigkeiten partizipieren die Konsumenten an der Produktion der Welten, die das Kapital erschafft, indem sie sie in ihrer empirischen Realität konkretisieren.

Zu diesem Zweck ist eine völlig neue Gattung von Experten entstanden, die die vierte Art von Produzenten in der kapitalistischen Welt-Fabrik darstellen: die Human-Layout-Dienstleister [Persönlichkeitsberater, Persönlichkeitsstylisten, Typberater, Modeberater, Dermatologen, Schönheitschirurgen, Kosmetiker, Dekorateure, Innenarchitekten, Selbsthilfe-Experten und so weiter]. Ihre Haupttätigkeit besteht darin, den Konsumenten ihre Dienste zu verkaufen, mit dem Versprechen, dank ihrer Hilfe die neue, flexible Form der Subjektivität erreichen zu können.

Aus diesem Prozess entsteht ein verkäufliches Selbst, das seine Fähigkeit kommerzialisiert, die Abweichung zwischen dem Virtuellen und dem Realen zu signalisieren, um als Kreativer, als Konsument oder als Berater die Welten des Kapitals zu produzieren. Hier wird eine flexible Subjektivität für den Laufsteg sichtbar: Was dem Anderen – der auf die Funktion des Zuschauers/Konsumenten reduziert ist – vorgeführt wird, sind Elemente der neuesten modischen Welten und die Fähigkeit und Geschwindigkeit, mit der man sie verkörpert, in einer Art Marketing- oder Werbekampagne für einen selbst. Angesichts dieser Verirrung stehen wir vor

der Frage: Was ist so verführerisch an den Konfektionswelten des Kapitals? Was unterscheidet sie von wirklichen, konkreten Welten?

Perverse Verführung

Die Antwort auf letztere Frage springt ins Auge, wenn es uns gelingt, den dichten Schleier der Bilder zu zerreißen, der die empirische Ausübung unserer visuellen Sensibilität lähmt und ihre inwendige Ausübung verwirrt. Dann können wir sehen, dass es der verführerische Eindruck von Selbstvertrauen, Prestige und Macht ist, den jene Personen vermitteln, die diese Bildwelten bevölkern, als hätten sie das Paradoxon aufgelöst, als hätten sie für alle Zeiten einen Platz im Gefilde der vermeintlich „Gesicherten“ gefunden.¹³ Mit anderen Worten: Das Verführerische an den vom Kapital produzierten Bildwelten ist eigentlich die von ihnen vermittelte Illusion, es gäbe eine Welt, deren Bewohner nie ein Gefühl der Verletzlichkeit und Unsicherheit erleben oder wenigstens in der Lage sind, derartigen Gefühlen auszuweichen oder das Unbehagen zu beherrschen, das sie auslösen; Menschen, die ein hedonistisches Leben führen, glatt und ohne Störungen, für alle Zeit stabil. Diese Illusion birgt das Versprechen, dass es ein solches Leben gibt, dass es uns zugänglich ist, und mehr noch, dass der Zugang nur von unserer Verkörperung der vom Kapital produzierten Welten abhängt. So entsteht eine perverse Beziehung zwischen der Subjektivität des Empfängers/Konsumenten und diesen Bild-Personen.

Der Glamour dieser privilegierten Personen und der Umstand, dass sie in ihrer Eigenschaft als bloße Medienwesen jedem realen Zugang entzogen sind, wird vom Empfänger als ein Zeichen ihrer Überlegenheit interpretiert. Wie in jeder perversen Beziehung, in der ein Verführter die arrogante Überheblichkeit eines Verführers idealisiert – anstatt in ihr ein Zeichen seiner narzisstischen Armut und seiner Unfähigkeit, sich vom Anderen affizieren zu lassen, zu erkennen –, fühlt der Empfänger/Konsument dieser Bilder sich ver-

¹³ | Mit dieser Bezeichnung beziehe ich mich auf den Begriff, der in den 1970er Jahren in Italien von verschiedenen Strömungen innerhalb der *Autonomia Operaia* in Umlauf gebracht und dann von Félix Guattari aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Siehe Félix Guattari und Suely Rolnik, *Micropolitica: Cartografias do desejo*, Petrópolis 1986, 7., erw. Auflage 2005, S. 187–190; englischsprachige Ausgabe: Schizo-analysis in Brazil, New York 2006 [noch nicht erschienen].

schmäht und aus ihrer Welt ausgeschlossen. Im Zuge der Identifikation mit diesem Bild-Wesen wählt die Subjektivität des Konsumenten es zu ihrem Vorbild, in der Hoffnung, eines Tages würdig zu sein, selbst seiner Welt anzugehören. In ihrem Wunsch, diesem Wesen zu gleichen, begibt sie sich in eine Position der Unterwürfigkeit und der ständigen Bitte um Anerkennung. Doch dieser Wunsch bleibt per definitionem unerfüllt und die Hoffnung kurzlebig. Das Gefühl des Ausgeschlossenenseins kehrt immer wieder, und um sich von diesem Gefühl zu befreien, unterwirft die Subjektivität sich noch mehr, mobilisiert ihre Kräfte von Mal zu Mal intensiver, versucht in einem halsbrecherischen Rennen Konfektionswelten aufzuspüren, die sie verkörpern und konkretisieren kann.

Dieses verlogene Versprechen bildet den grundlegenden Mythos des integrierten Welt-Kapitalismus¹⁴ – die treibende Kraft seiner Politik der Subjektivierung, die Differenz, die er in die heutige Erfahrung der Deterritorialisierung einführt. Die Illusion, die vormals dazu diente, die Strukturen des modernen Subjekts aufrechtzuerhalten, folgt nun einer neuen Formel. Sie wird umgewertet und erreicht den Höhepunkt ihrer Glaubwürdigkeit in der Religion des kulturellen Kapitalismus. Eine monotheistische Religion, die ihr Ausgangsszenario letztlich mit allen Religionen dieser Tradition teilt: Es gibt einen allmächtigen Gott, der das Paradies verspricht, mit dem einzigen Unterschied, dass hier das Kapital die Rolle des Gottes einnimmt und das versprochene Paradies nicht im Jenseits, sondern im diesseitigen Leben liegt. Die glamourösen „gesicherten“ Wesen der Welt der Werbung und der massenkulturellen Unterhaltung sind die Heiligen des kommerziellen Pantheons – „Superstars“, die im Bildhimmel über unseren Köpfen glitzern und die Möglichkeit verkünden, zu ihnen aufzusteigen.¹⁵

Der Glaube an das religiöse Versprechen des kapitalistischen Paradieses ist die Grundlage für die erfolgreiche Instrumentalisierung der subjektiven Kräfte. Das von diesem Glauben erzeugte Gefühl der Erniedrigung und die Hoffnung,

14 | Den Begriff „Integrierter Welt-Kapitalismus“ [„Capitalisme Mondial Intégré“, CMI] prägte Félix Guattari bereits Ende der 1960er Jahre als Alternative zu dem der „Globalisierung“, den er für zu allgemein hielt und der letztlich dazu diene, die fundamental ökonomische, spezifisch kapitalistische und neoliberale Bedeutung des Phänomens der Transnationalisierung zu verschleiern, dessen Ausbreitung in der damaligen Zeit begann.

eines Tages könnte man ‚es schaffen‘ und den Ausschluss überwinden, mobilisieren den Wunsch, die auf dem Markt angebotenen Konfektionswelten zu realisieren. Durch diese Dynamik wird die Subjektivität zum tatkräftigen Produzenten solcher Welten: eine freiwillige Knechtschaft, die nicht wie in den traditionellen monotheistischen Religionen, in denen der Zugang zum Paradies von Tugenden abhängt, durch einen repressiven oder normativen moralischen Codex bewirkt wird. Hier existiert kein solcher Codex, ganz im Gegenteil, je origineller die Welt ist, die eine Firma anbietet, desto größer ist ihre Konkurrenzfähigkeit, wobei „Originalität“ in diesem Kontext nur einen Kunstgriff des Bildes bezeichnet, mit dem sich seine Welt von allen anderen unterscheiden lässt. Dieser Unterschied ist das Verführerische, denn seine Verkörperung würde den Konsumenten zu einer Person machen, die sich von allen anderen abhebt und über ihnen steht – ein essenzieller Punkt innerhalb dieser Politik der Beziehung zum Anderen, da dies zugleich die Illusion einer Annäherung an das imaginäre Pantheon nährt.

In diesem Kontext wird das öffentliche Leben durch eine globale Reality Show ersetzt, inszeniert von einem kulturell-informationellen Kapitalismus, der den gesamten Planeten überzieht. Eine Art weltumspannender Bildschirm, auf dem Menschen sich um eine eventuell zu vergebende Statistenrolle drängeln, um einen flüchtigen und imaginären Platz, der permanent verwaltet, ausstaffiert und gegen alles und jeden abgesichert werden muss.

Das käufliche Selbst

Die gegenwärtige Politik der Subjektivierung hat damit eine Möglichkeit gefunden, mit der Reaktivierung des öffentlichen Lebens, die durch die gesellschaftliche Verbreitung einer flexiblen Subjektivität in den 1960ern und frühen 1970ern entstanden war, umzugehen und sie zu neutralisieren. Sie übernimmt den Wechsel von einem identitätsbasierten zu einem flexiblen Prinzip der Subjektivierung, jedoch nur als

15 | Vgl. Brian Holmes, „Reverse Imagineering: Toward the New Urban Struggles, Or: Why smash the state when your neighborhood theme park is so much closer?“ [dt.: Reverse Imagineering: „Die neuen Kämpfe der Städte. Oder: Warum den Staat zerschlagen, wenn der nächste Themenpark viel näher ist?“], in: *dérive*, 16, Juli 2004], sowie: „Warhol in the Rising Sun: Art, Subcultures and Semiotic Production“, beide im englischen Original online verfügbar unter: <http://www.utangente.org>

eine effizientere Methode, um die Narkotisierung des modernen Subjekts und seine Isolation von den Auswirkungen der lebendigen Gegenwart des Anderen wiederherzustellen. So entsteht eine flexible Identität, deren Träger keine Verbindung zum kollektiven Leben haben und von einer Illusion der Einheit geprägt sind.

Einerseits führt die pausenlose Erschaffung neuer, lautstarker Konfektionswelten zu einer Hyperstimulation des Paradoxons zwischen den beiden Ausübungsformen der Sensibilität, der daraus resultierenden Krise und des damit verbundenen Leidens; andererseits wird die Distanzierung der Subjektivität von den Ursachen dieser Angst noch gesteigert durch die perverse Beziehung zwischen dem Konsumenten und dem Markt, deren treibende Kraft der Glaube an das versprochene Paradies ist. Das Selbst wird dabei in seiner Funktion, die Notwendigkeit zur Erschaffung neuer Territorien zu signalisieren, durch den Markt instrumentalisiert, und das Ich übernimmt die Leitung der Schaffens- und Tatkräfte, die vom Selbst mobilisiert wurden. Aber das Ich kennt nur die empirische Ausübung der Sensibilität – seine Hauptfunktion ist, wie wir sahen, die Subjektivität durch die Kartografie der bestehenden Territorien zu leiten. Wenn das Ich die Herrschaft über die Prozesse der Erzeugung neuer Kartografien der eigenen Existenz und der Welt übernimmt, ist es ihm daher nicht möglich, die Ursachen der Verunsicherung zu erkennen, die aus der Erfahrung des Paradoxons und dem Verlust fester Bezugspunkte entsteht. Es neigt dazu, seine Desorientierung einem Kollaps nicht nur der gegenwärtigen Konfiguration, sondern der gesamten Subjektivität zuzuschreiben. So beginnt es, imaginäre Gründe zu ersinnen, die die vermeintliche Notlage erklären – daraus entsteht dann das Gefühl der Unterlegenheit und des Ausgeschlossenenseins. Um sich vor diesem Unbehagen zu schützen, verdrängt das Ich dieses Gefühl und errichtet Barrieren zu seiner Verteidigung. Da dieser Zustand vor allem durch die vom Kapital dargebotenen Bildwelten mobilisiert wird, ist die nächstliegende Verteidigungsstrategie, diese Bilder begierig aufzugreifen und zu versuchen, ihnen zu entsprechen, in der Hoffnung, auf diese Weise die Angst zu überwinden.

Damit schließt sich der Kreis der Instrumentalisierung der subjektiven Kräfte durch das Kapital. Sämtliche Phasen des Prozesses der Subjektivierung werden nun als primäre Energie für die Produktion von Welten für den Markt genutzt: die inwendige und die empirische Sensibilität, das Unbehagen aufgrund des Paradoxons zwischen ihren Ausübungsformen

[das vom Markt als Turbolader genutzt wird], der von diesem Unbehagen ausgehende Druck, sich selbst und die Welt ebenso umzugestalten wie die Kräfte des Begehrens und die Schaffens- und Tatkräfte, die durch diesen Druck mobilisiert werden. So entsteht allmählich eine Population aus hyperaktiven Zombies, die sich in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts weltweit ausbreitet, Verkörperungen einer Subjektivität, deren Motto „The winner takes all“ lautet.

Die kollektiven Experimente der 1960er und 1970er Jahre, deren Ziel die Emanzipation von der dominanten Form der Subjektivität war, wurden letztlich ununterscheidbar von ihrer Eingliederung in die neue Politik der Subjektivierung unter dem kognitiven Kapitalismus. Viele Protagonisten der Bewegungen aus dieser Zeit gingen in die Falle: Geblendet vom Jubel über ihre Kreativität und ihre transgressive und experimentelle Haltung, aufgrund deren man sie früher stigmatisiert und marginalisiert hatte, geblendet von ihrem prestigeträchtigen Bild in den Medien und den hohen Honoraren, wurden sie zu den geistigen Schöpfern der vom Kapital produzierten Welten.

Lüsterne Knechtschaft

In Brasilien bekam diese Entwicklung des Kapitalismus einen ganz eigenen Anstrich. Zum einen, weil, wie erwähnt, die 1960er und 1970er Jahre in diesem Land von makropolitischen Widerstandsbewegungen geprägt waren, aber auch von intensiven Prozessen einzigartiger kultureller und existenzieller Experimente und von der Kühnheit ihrer Widerstands- und Schaffenskraft. In diese Zeit fiel auch die bereits erwähnte Wiederentdeckung der Anthropophagie, die die ursprüngliche Ambiguität dieser Bewegung überwand.

Zum zweiten, weil in Brasilien die Entwicklung dieser Bewegung zwischen dieser Phase und dem Anbrechen des kulturell-informationellen Kapitalismus abrupt durch die Militärdiktatur unterbrochen wurde, die mit dem Staatsstreich von 1964 errichtet wurde und einundzwanzig Jahre lang an der Macht blieb. Zwar bestanden die politischen und kulturellen Bewegungen in der ersten Zeit der Militärherrschaft, bis 1968, nicht nur weiter, sondern wurden sogar noch radikaler: Der makropolitische Aktivismus ging in den Untergrund, und sowohl im ländlichen Raum als auch in den Städten intensivierte er seine Guerilla-Aktivitäten. Doch ab Ende 1968, mit der Verkündung des **Fünften Institutionellen Akts** [AI-5],¹⁶ der es erlaubte, für jede als subversiv

erachtete Aktion eine Gefängnisstrafe zu verhängen, ohne dass der Fall vor ein ordentliches Gericht kam, verlor die Bewegung zusehends an Tatkraft. Von dieser Zeit an wurden makro- und mikropolitische Aktivisten in erheblicher Zahl inhaftiert und in den Gefängnissen vielfach auch gefoltert; viele starben, andere wurden wahnsinnig oder flohen ins Exil.¹⁷ Eine Lähmung legte sich über das Land, die Kräfte der Kreativität und des Widerstands wurden von einer Art Paralyse erfasst, vergleichbar der Reaktion mancher Tiere, denen die Logik des Überlebens gebietet, angesichts eines aggressiven Feindes zu erstarren und sich tot zu stellen, bis der Aggressor sich wieder entfernt – eine defensive Reaktion, die von Angst ausgelöst wird, deren Wirkung aber auch fortauern kann, wenn keine reale Gefahr mehr besteht.

In diesem Sinne waren die schädlichsten Auswirkungen der Diktatur in Brasilien, wie bei jedem totalitären Regime, nicht die sichtbaren oder spürbaren – die Gefängnisse, die Folter, die Unterdrückung und die Zensur –, sondern die subtileren, unsichtbaren, die zu fassen, durchzuarbeiten und schließlich abzuwerfen erheblich schwerer war. Der Grund für diese Schwierigkeit liegt darin, dass die Kräfte der Kreativität und des Widerstands unter diesen Umständen mit brutalen Strafen bis hin zum Tod bedroht waren. Der dadurch erweckte Angstzustand der Seele lähmt die Kollektivkräfte des Widerstands ebenso wie die der Kreativität und der Intelligenz – Traumata, die selbst nach dem Ende des Regimes, das sie bewirkte, noch fortbestehen können.

Mit diesem Kontext musste sich der Neoliberalismus auseinander setzen, als er sich in Brasilien zu entfalten begann. Wenn es stimmt, dass die allmähliche Auflösung der Diktatur in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren

16 | AI-5 wurde am 13. Dezember 1968 von der Militärregierung verkündet.

17 | Zahllose Brasilianer wurden damals ins Exil getrieben. Diejenigen, die am tatkräftigsten an der Gegenkultur beteiligt waren, gingen zum größten Teil nach London. Diejenigen, die sich, zumeist im Untergrund, am makropolitischen Aktivismus in Brasilien beteiligt hatten, wählten Exilländer, die sich in einer „revolutionären“ Phase befanden – wie Chile, Argentinien und natürlich Kuba in Lateinamerika, Angola und Mosambik in Afrika –, und flohen von einem Land ins nächste, wenn die dortigen Regierungen gewaltsam gestürzt wurden. Nicht wenige suchten Zuflucht in Paris, wo Anfang der 1970er Jahre ungefähr 30.000 Exil-Brasilianer lebten.

durch den Druck der politischen und sozialen Bewegungen innerhalb des Landes herbeigeführt wurde, dann ist es ebenso zutreffend, dass der Druck des transnationalen Kapitals gleichermaßen daran beteiligt war. Die tabula rasa des öffentlichen Lebens, die die Militärregierung hinterließ, war für das neue Regime durchaus nützlich, doch die damit einhergehende dominante Politik der Subjektivierung war mit der neuen Ordnung völlig inkompatibel, denn diese Subjektivität unterlag einem äußerst rigiden Prinzip der Identität, das sich auf die Werte von Tradition, Familie und Vaterland berief, die charakteristischen Werte der konservativsten Kräfte im Land. Das neue Regime musste die Subjektivität mit ihrer Flexibilität und ihren kreativen und handelnden Kräften, mit ihrer Freiheit zu Experimenten aller Art, wie sie in den Jahren vor der Diktatur bestanden hatte, wieder aktivieren, jedoch mit dem Ziel ihrer Instrumentalisierung, im Dienst der Erfindung virtueller Welten durch ihre Produzenten und der Realisierung dieser Welten durch die Konsumenten und ihre Berater, zur Schaffung neuer Märkte.

Mit ihren Erinnerungen an die intensive Vergangenheit dieser kreativen Kräfte und gezeichnet von den Narben der Wunden, die die Diktatur schlug, erlebte ein erheblicher Teil dieser Generation die Ausbreitung des kognitiven Kapitalismus als ihre Rettung. Ihre vormalig unterdrückten Kräfte wurden wieder befreit, ja sogar bejubelt, und sie bekamen Gelegenheit, in vorderster Linie an der Errichtung der neuen Ordnung mitzuwirken. So erfolgte die Wiedererweckung der kreativen Bewegung im nachdiktatorischen Brasilien im Zeichen des Neoliberalismus, und ein beachtlicher Teil dieser Bewegung wurde, wie auch in anderen Ländern, zum eigentlichen Motor des neuen Wirtschaftsregimes.¹⁸

Berücksichtigt man darüber hinaus den spezifisch brasilianischen Umstand, dass die Reaktivierung dieser Kräfte mit den anhaltenden Nachwirkungen des brutalen Traumas der

18 | Der Kampf um die Redemokratisierung in den späten 1970ern und frühen 1980ern führte zur Entstehung einer ganzen Reihe verschiedener Bewegungen – der Frauenbewegung, der Schulfrauenbewegung, der Bewegung der Schwarzen und anderen – von denen sich viele um die damals gegründete Arbeiterpartei scharten. In den folgenden Jahrzehnten, während ein beträchtlicher Teil der Kräfte der Kreativität und des Widerstands dieser Generation vom Neoliberalismus instrumentalisiert wurde, entwickelten die Bewegungen sich weiter, und schließlich gelang es ihnen zusammen mit anderen Kräften in der brasilianischen Gesellschaft, Lula zum Staatspräsidenten zu wählen.

Wenn die anthropophagische Tradition, an ihrem reaktionären Pol, dazu beitrug, die Brasilianer zu erfolgreichen Athleten der marktgerechten Flexibilität zu machen, so reiht sich ihr aktiver Pol in den Chor dieser dissonanten Stimmen ein, mit seinem ganzen Know-how und seinem unverwechselbaren Timbre.

Diktatur zusammenwirkte, so zeigt sich, dass viele führende Vertreter der Bewegungen der vergangenen Jahrzehnte in diese Falle gerieten, in eine Form der Knechtschaft, die noch entfremdeter war als die in Westeuropa und Nordamerika und die eine monströse Abart jener käuflichen flexiblen Subjektivität hervorbrachte, die sich damals auf der internationalen Bühne konsolidierte. Die lokale Subjektivität, viel anfälliger für ihre Instrumentalisierung, ergab sich in eine lüsterne Unterwerfung unter die perverse Prostitution ihrer kreativen und kämpferischen Kräfte, im treuen, beinahe fanatischen Glauben an die Religion des kulturell-informationellen Kapitalismus und sein verlogenes Glücksversprechen. Sie identifizierte sich völlig kritiklos mit den virtuellen Welten, die der Markt offeriert, und versuchte sie gänzlich zu reproduzieren und alle ihre Waren und Dienstleistungen zu konsumieren, in der Hoffnung, so Zutritt zu ihrem imaginären Paradies zu erhalten. Die anthropophagische Tradition – deren reaktionärste Kräfte hier zusammenkamen – trug das ihre zu dieser Flexibilität der Hybridisierung bei.

Ein Monster, geboren aus der Unfähigkeit der Kräfte des Begehrens, in diesem Kontext Widerstand zu leisten und kreativ zu werden, vermutlich, da sie noch unter den traumatischen Auswirkungen der diktatorischen Gewalt litten, noch verschärft durch ihre perverse Nutzbarmachung durch den Neoliberalismus. Eine Überdosis an Gewalt, die die Grenzen des Erträglichen überschreitet und daher auch eine Reaktion verhindert, die einen Prozess des Durcharbeitens mobilisieren könnte. Nach einem Jahrhundert der Psychoanalyse wissen wir, dass es manchmal drei Generationen dauert, bis ein Trauma dieser Größenordnung verdaut ist und die toxischen Nachwirkungen dieser Unterbrechung des Lebensstroms abflauen – Nachwirkungen, die trotz des defensiven Vergessenmachens der Wunde im Herzen der kreativen und kämpferischen Kräfte aktiv bleiben. Diese

19 | Das Kulturministerium der Regierung Lula unter Leitung von Gilberto Gil stieß bei seinen Bemühungen, die perversen Auswirkungen dieser Situation zu ändern, unter denen die Kultur in der brasilianischen Gesellschaft noch immer leidet, auf erhebliche politische und juristische Schwierigkeiten.

schädlichen Nachwirkungen zeigten sich nicht nur in Bezug auf die Politik der Subjektivierung, sondern auch im Bereich der damals einsetzenden Kulturpolitik, wo sie bis heute spürbar sind.¹⁹

Auf diese Merkmale der brasilianischen Lage dürfte man in allen Ländern stoßen, die während der Ausbreitung des integrierten Welt-Kapitalismus in den späten 1970er Jahren von einem totalitären Regime beherrscht wurden, sei es ein Totalitarismus von rechts, wie in den meisten lateinamerikanischen Ländern, oder ein Totalitarismus von links, wie in Osteuropa. Man darf sogar vermuten, dass der Zusammenbruch dieser Regime, wie in Brasilien, im Wesentlichen den Erfordernissen der neuen Gestalt des Kapitalismus entsprach, die sich in dieser Zeit herausbildete. Um die Politik der Subjektivierung – und insbesondere das Schicksal der Kräfte der Kreativität und des Widerstands – im heutigen kapitalistischen System zu verstehen, ist es daher unerlässlich, aus einer mikropolitischen Perspektive zu problematisieren, was in diesen Kontexten tatsächlich geschah.

Antivirus

Wir sind heute weit entfernt von der Anthropophagie der Festessen unserer Vorfahren, die sich der Vorstellungswelt der Brasilianer so tief einbrannten, dass sie zu den Gründungsmythen unseres Landes wurden, und noch weiter entfernt von der Formel der Beziehung zum Anderen und der Kultur, die die Anthropophagische Bewegung aus diesen Mythen extrahierte; und – was schwerer wiegt – auch weit entfernt von der Wiederentdeckung dieser Bewegung in den 1960ern und 1970ern, die eine flexible Subjektivität schuf, die nicht mehr das Bild einer stabilen, mutierenden oder mehr oder weniger idealisierten nationalen Identität verkörperte. In der neuen Szene werden Körper nicht mehr aus den Partikeln des Anderen erschaffen, die wir in Gestalt der Einwirkungen seiner Vitalität erfassen und verzehren, während sie zugleich unsere Bezugssysteme in eine Krise stürzen und somit an einer kollektiven Konstruktion mitwirken, die man das „öffentliche Leben“ nennt. Stattdessen werden Körper nur noch ausgehend von den Bildern der Konfektionswelten erzeugt, die das Kapital uns anbietet, indem es die Illusion

einer individuellen [und dennoch mutanten] Einheit reaktiviert, die sich von dem Traum nähren, dass wir eines Tages zu den schwelgerischen virtuellen Festessen der prominenten Medienwesen zugelassen werden, die diese glamourösen Bildwelten bevölkern.

So entsteht heute eine Subjektivität, die in ihrer inwendigen Ausübung der Sensibilität noch nachhaltiger narkotisiert und dementsprechend abgeschnitten von der lebendigen Gegenwart des Anderen ist. Eine Art Zombie-Anthropophagie: die gegenwärtig äußerst erfolgreiche Verwirklichung der reaktionären Tendenzen dieser alten Tradition.

Doch wie ich schon sagte, die Nachwirkungen eines Traumas währen nicht ewig, auch ihre Zeit ist begrenzt. Und es scheint, dass seit Ende der 1980er, Anfang der 1990er und insbesondere seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre in Brasilien und anderswo²⁰ das Virus des Glaubens an das Paradies, das der kulturelle Kapitalismus verspricht – dieser Mythos, der wie ein Parasit die essenziellsten Fähigkeiten der Subjektivität absorbiert –, endlich identifiziert worden ist.

Seitdem ist überall die Suche nach einem Antivirus, mit dem diese Epidemie bekämpft werden kann, in Gang gekommen, mit unterschiedlichen Mitteln und in den verschiedensten Bereichen, von der Kunst über soziale Bewegungen bis zum politischen Aktivismus, einschließlich aller erdenklichen Querverbindungen zwischen ihnen. Man beginnt, die Verblendung durch den Glanz, in dem das Kapital das Leben als kreative Kraft erscheinen lässt, um es umso

20 | Die Reaktivierung dieser Kräfte der Kreativität und des Widerstands begann in Brasilien ungefähr im Jahr 2000, kurz bevor Lula und seine Arbeiterpartei die Präsidentschaftswahlen gewannen. Die neue Regierung, die seit 2002 im Amt ist, billigt und unterstützt die Bewegung von der kaum wahrnehmbaren Warte der Mikropolitik aus. Von der sichtbaren Warte der Makropolitik aus dagegen kennzeichnet dieselbe Regierung eine Ambiguität, die wohl teilweise auf die schwierige Situation des Landes zurückzuführen ist, in der es nur sehr eingeschränkt möglich ist, bedeutende Reformen durchzuführen. Der Handlungsspielraum der Regierungsmacht wird auf internationaler Ebene von der Weltmacht der Finanzmärkte und ihrer regulierenden Institutionen, wie dem Internationalen Währungsfonds und der Weltbank, sowie von der Schuldenlast, die frühere Regierungen aufgetürmt haben, eingeschränkt und auf nationaler Ebene von Kräften, die sich mit dem Neoliberalismus identifizieren, aber auch von konservativen Kräften – und all das auf einer politischen Bühne, die traditionell höchst anfällig für Korruption ist.

leichter der Prostitution zu unterwerfen, zu ‚behandeln‘, um seine kritische Kraft – seine Gesundheit – zu reaktivieren.

Der wieder einsetzende Exodus hin zu immer dichter bevölkerten künstlerischen, politischen und existenziellen Experimentierfeldern scheint die heutige flexible Subjektivierung aus ihrer perversen Instrumentalisierung zu befreien. Ein Exodus, der die anthropophagische Politik wieder in die Lage versetzen könnte, singuläre Kartografien zu erschaffen und im selben Moment die Veränderungen im Plan der Empfindungen zu verwirklichen – Effekte einer Öffnung in Richtung einer lebendigen Andersartigkeit, die in der zweifachen Ausübung der Sensibilität und der Spannung ihres Paradoxons erfasst wird. Im Zuge dieses Exodus trachtet die irreversible Eroberung der Flexibilität und des Privilegs, zu einer so reichhaltigen und wandelbaren Andersartigkeit Zugang zu haben – was erst die Globalisierung und die flächendeckenden Kommunikationstechnologien ermöglichten –, danach, sich wieder in den Dienst des Lebens zu stellen.

Doch dies ist kein Happy End: Diese Art des Glaubens ist unsere schwerwiegendste Pathologie, sie infizierte das ganze Spektrum der idealistischen Utopien, von rechts bis links, das sich heute in Form der virtuellen Paradiese des Neoliberalismus zeigt. Dennoch kann man spüren, dass der Soundtrack dieser globalen Reality Show nicht mehr ganz so monoton ist: Man hört dissonante Stimmen, die sich von den verführerischen Melodien der Sirengesänge des Kapitals und ihrer marktgerecht flexiblen Subjektivitäten abheben. Wenn die anthropophagische Tradition, an ihrem reaktionären Pol, dazu beitrug, die Brasilianer zu erfolgreichen Athleten der marktgerechten Flexibilität zu machen, so reiht sich ihr aktiver Pol in den Chor dieser dissonanten Stimmen ein, mit seinem ganzen Know-how und seinem unverwechselbaren Timbre.

Selbst wenn diese Stimmen nicht so zahlreich sind und ihr Timbre leise und fragil klingt – kaum hörbar unter dem arroganten Dröhnen der dominanten Stimmen –, so sind sie doch in der Lage, eine unsichtbare, aber keineswegs wirkungslose Verschiebung in der globalen Kartografie der politischen, kulturellen und subjektiven Kräfte in Gang zu setzen. Es scheint, dass wir uns nicht mehr in derselben Landschaft befinden.

Anthropophagy

N Zombie

Suely ROLNIK

SCENE 1 – Caetés Indians dance around a cauldron where, over a roaring fire, they are cooking the chopped-up body of Brazil's first bishop. **Bispo Sardinha** [Bishop **Sardine**] had been shipwrecked on the recently conquered land, where he had come to inaugurate the Portuguese Church's catechism of the native population. He and the ninety crew members accompanying him were all eaten. This is the founding episode in the history of catechism in Brazil, the objective of which was to ensure the subjective and cultural groundwork for the country's colonization by Portugal.⁰¹

SCENE 2 – **Hans Staden**, a German adventurer,⁰² has been captured by the Tupinambás Indians, who are preparing to kill him and make him into the exquisite main course of a collective meal. When the time comes, however, the natives decide to forego the feast: to their minds, his flesh would lack the savors of bravery. The foreigner's manifest cowardliness had taken away all their desire to taste him, and the anthropophagic appetite, on this occasion, went hungry. The narrative of this adventure, recounted by **Staden** himself, founded the travel literature of colonial Brazil.

These are the two most famous accounts of the anthropophagic banquet practiced by the natives against the Europeans who had come to exploit their worlds. They stand out in the imaginary of Brazilians as one of the country's founding myths, concerning the politics of the relationship to the other and his culture, particularly the other as a predator of one's resources – whether material, cultural or subjective [labor power].

Why are there two different scenes? It may be supposed that the heterogeneity of the Indians' reaction in the face of the predator's presence provides us with a possible key to the politics of relating to the other, as practiced by the Indians who inhabited the territory of the future country that colonization was then establishing. Legend has it that swallowing Bishop **Sardine** and his crew enabled them to appropriate the potency of the colonizer, thus feeding their own warrior bravery. Not swallowing **Hans Staden**, on the other hand, enabled them to avoid being contaminated by the foreigner's cowardliness. But what exactly should be understood by cowardliness in this particular case? Probably his attitude of coming to their worlds in order to extract from them an idealized image of the other, so as to nourish his metaphysical illusions and to appease his malaise and guilt, instead of affirming his own potency – in a confrontation with the violence of the relationship between colonizer and colonized, but also with the deterritorialization of his self-image, to which this relationship certainly led.

01 | Nossa Senhora da Ajuda, the ship carrying Bishop Pedro Fernandes de Sardinha and a crew of ninety men, was sunk near Coruripe [today in the state of Alagoas] on 16 June 1556. In retaliation, Indians were exterminated in the course of five years of battles, decided by the Portuguese government with the support of the Church. Despite conflicting versions as to the actual course of events, the 'banquet' thesis is upheld by historical documents, including letters written by Jesuits at the time.

02 | Hans Staden was a German adventurer who was shipwrecked off the coast of Itanhaém [now in the state of São Paulo], in 1554. He became famous through his travel narratives in Brazil in the early years of colonization, and is considered the founder of this genre of literature in the country. His writings are a blend of fiction and narrative about everyday life, illustrated with 53 plates, which had a considerable influence on travel writers of the sixteenth and seventeenth centuries.

In the 1930s, the myth was reactivated by the modernist vanguards of São Paulo and assumed a place of pride in the cultural imaginary, which extrapolated on the literality of the act of devoration practiced by the Indians. Known as the **ANTHROPOPHAGIC MOVEMENT**,⁰³ it took up the ethical formula of the relationship to the other and his culture, ritualized through this practice, and transposed that formula to Brazilian society in its entirety, as an assertion of what were held to be its characteristic politics of resistance and creation.

What are the constitutive elements of this formula? The other is to be devoured or let go. It is not just any other that one devours. The choice depends on evaluating how his presence affects the body in its vital potency: the rule is to move away from those who would weaken it and to approach those who would intensify it. When the decision is made to come closer, one must allow oneself to be affected as physically as possible: swallowing the other as a living presence, absorbing him into the body, so that the particles of his admired and desired difference are incorporated into the alchemy of the soul, in such a way as to promote one's refinement, expansion and becoming.

The **ANTHROPOPHAGIC MOVEMENT** makes visible the active presence of this formula in a mode of cultural production that has been ongoing since the country was founded: Brazilian culture was born under the sign of this critical and irreverent devouring of an otherness, which has forever been multiple and variable. The idea of Anthropophagy is a response to the necessity of facing up not merely to the imposing presence of colonizing cultures, but also – and above all – to the process of cultural hybridization, as part of the country's lived experience, through the different waves of immigration which populated it, from the outset of its existence until today. The criteria of selection in order for a culture to be admitted as a dish in the anthropophagic feast is not the system of values per se which it embodies, nor its status in some sort of

03 | *The Movimento Antropofágico [Anthropophagist Movement] was an important aspect of Brazilian art in the 1920s. With its transfigured Dadaist basis and constructivist practice, it distinguished itself within the international context of modernism, though it is little known outside Brazil. The Manifesto Antropófago, launched in 1928 by Oswald de Andrade – a poet, playwright and experimental novelist – is the movement's principal reference.*

hierarchy of knowledge, but rather if this system works, with what it works, to what extent it summons or fails to summon up particular powers, and to what extent it provides or fails to provide elements for creating worlds. This does not hold for a system in its totality, but only for several of its fragments that can be articulated, completely unscrupulously, to fragments of other systems that had been previously devoured. The test to determine if the fragments of a culture function in the affirmative sense involves assessing if they produce joy – "joy is the litmus test", as the Manifesto of **PAU-BRAZIL POETRY**⁰⁴ asserts twice, the test of a pulsating vitality.

Empowered in this way, cultures lose all identity-based connotation, all possibility of occupying a stable place in any hierarchy of knowledge that might have been set up a priori, whether the place itself is privileged or disqualified. And that is no less the case for the knowledge of the colonizers than for that of the colonized, or any other people. As Brazilian anthropologist **Darcy Ribeiro** puts it:

"Colonization in Brazil functioned as a persistent effort to implement a Europeaness adapted to these tropics and incarnated in these miscegenations. But it always collided with the stubbornness of nature and with history's fancies, so that despite those intentions we became who we are, the opposite of whiteness and civility, so innerly de-European as de-Indian and de-Afro."⁰⁵

Could these same words not be understood as a definition of contemporary subjectivity? And this, at any point whatsoever on the planet, given that all the points resemble one another under the transnational empire of finance capitalism? I am referring to the politics of subjectivation established by this regime, which is also characterized by the hybridization of worlds, the dissolution of any hierarchy on the world map of cultures and the impossibility of any stability, which would, in principle, imply the end of any illusion of identity – all of this seasoned with heavy doses of liberty, flexibility and irreverence. This condition of contemporary subjectivity has, moreover, been

04 | *"Manifesto da Poesia Pau-brasil" [1924], in A Utopia Antropofágica, Obras Completas de Oswald de Andrade, São Paulo 1990.*

05 | *Darcy Ribeiro, O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil, São Paulo 1995.*

enthusiastically received, actually triggering generalized bedazzlement, which tends to produce an alienation whose effects, as we shall see, are highly perverse.

The Brazilian experience with this type of politics of subjectivation over the past five centuries makes it clear that there is little reason to celebrate this condition: anthropophagy alone by no means ensures the vitality of society. It can be invested in keeping with different politics: from the affirmation of the most creative and ethical forces to the most servile flexibility, whose corollary is the most perverse instrumentalization of the other. In Brazil, one finds a variety of tendencies between these two poles, often more significantly weighted toward the perverse pole.

Can the critical elaboration of the Brazilian anthropophagic experience contribute to problematizing contemporary subjectivity? More specifically, can it contribute to problematizing the politics of the relationship to the other, as well as the fate of powers of knowledge and creation, inherent in this new figure of subjectivity? Can it, ultimately, contribute to 'healing' today's blinding fascination with regard to the flexibility and the freedom of recently acquired hybridization?

To respond to these questions, two detours will be necessary. The first will concern the paradox of human sensibility – the two irreducible modes of sensible approach to otherness – and the status of that paradox within the process of individuation. And the second, a genealogy of the dominant politics of subjectivation at the present time.

Paradox of the Sensible

Knowing and relating to the otherness of the world as matter implies the activation of different potentials of subjectivity in its sensible dimension, depending on whether the matter-world is grasped primarily as an outline of forms, or as a field of forces. Knowing the world as form calls upon perception, which is carried out by the empirical exercise of sensibility; whereas knowing the world as force calls on sensation, which is carried out by the intensive exercise of sensibility. The latter is engendered in the encounter between the body as a field of forces – constituted by the nervous energies that course through it – and the forces of the world that affect it. In this relation to the world as a field of forces, new blocks of sensation pulse within the body-subjectivity as it is affected by fresh experiences of the world's varied and variable otherness.

'Perception' and 'sensation' refer to different powers of the sensible body. The perception of the other brings his or her formal existence to subjectivity [an existence translated into representations which are visual, auditory, etc.], while sensation brings the living presence of the other. It is through the sensation or affect of vitality that subjectivity can judge if the other at issue produces an effect of intensification or weakening of the life forces. The effect of this living presence cannot be represented or described but only expressed, in a process requiring an invention which is concretized performatively: a way of being, feeling or thinking, a form of sociability, a territory of existence, but also a work of art.

Between these two modes of apprehending the world there is an invincible disparity. This paradox is constitutive of human sensibility, the source of its dynamics, the driving force par excellence of the processes of subjectivation – triggering the inexhaustible movements of creation and recreation of the reality of oneself and the world. The reason why is that the paradox ultimately places the current forms of reality in check, as they become an obstacle to the integration of new connections of desire that provoke the emergence of a fresh block of sensations. Those current forms then cease to be the guides and conductors of the process, they are drained of vitality and lose their meaning. A crisis of subjectivity sets in, exerting pressure, arousing feelings of astonishment and dread, causing vertigo.

To respond to this uncomfortable pressure, life is mobilized within subjectivity as the power of invention and action. The feeling of astonishment and dread forces the expression of a new configuration of existence, a new figuration of oneself, the world and the relations between them – which is what mobilizes the power of creation [the artistic affect]. The same feeling also forces one to act so that the new configuration can assert itself in existence and inscribe itself within the reigning map as a shared reality, without which the process cannot be fulfilled – which is what mobilizes the power of action [the political affect, both in its constructive aspect and in its resistance to oppressive forces].

The culmination of this process is the passage from a virtual, intensive reality to an actual, empirical one, unleashed by the disparity between those two experiences of otherness. I'll call this passage an "event": it is the creation of a world, it is what puts the world to work.

In the relation to the world as form, subjectivity orients itself in the space of its empirical actuality and situates itself within the corresponding cartography of representations. In the relation to the world as a field of forces, subjectivity orients itself within the diagram of sensations – which are the effect of the irreducible living presence of the other – and situates itself as a living being among living beings. And in the relation to the paradox between those two sensible experiences, subjectivity orients itself within the temporality of its vital pulsation and situates itself as event, its becoming-other.

This process makes any and all forms of subjectivity into ephemeral configurations in an unstable balance. Thus the politics of subjectivation are elastic, they shift and transform – they emerge as a function of new sensible diagrams and the loss of meaning of existing cartographies; thus they vary along with the sociocultural contexts, of which they are the sensible and existential consistency. What determines their specificity is, among other factors, their politics of cognition: the place that is occupied by the two modes of sensible approach to the world, the dynamics of their relation, the status of the paradox between them.

How then can these considerations be used to problematize the dominant politics of subjectivation in the late 1970s and early 1980s? And what are the resonances between this type of subjectivity and that of anthropophagy?

Genealogy of the Politics of Subjectivation of the late 1970s

Answering this question requires going back a decade, to the late 1960s and early 1970s, when the long bankruptcy on which the so-called modern subject had embarked – a process of decline that began at the close of the nineteenth century – reached its nadir and provoked an important social, cultural and political crisis. When I speak of the modern subject I am referring to the figure of the 'individual' with its belief in the possibility to control nature, things and oneself by will and reason, under the command of the ego. On what politics of cognition does that crisis-ridden model of subjectivity depend?

Sustaining the illusion of control over the turbulences of life depends on a certain status of the empirical and intensive exercises of the sensible. On the one hand, there is an anaesthesia of the intensive exercise of the sensible;

and on the other, there is a hypertrophy of the empirical exercise. Subjectivity therefore tends to move exclusively within the limits of its current existential territory and the outlines of its corresponding cartography, which are reified. The experience of the paradox between the new sensations and the current cartography is denied and repressed, and with this, the cause of the feelings of loss of meaning, astonishment and dread becomes unknown. As a consequence, the powers of creation and action naturally brought into play by the experience of the loss of references are dissociated from sensation – that is, from the effects of the living presence of the other, the signs that they ask one to decipher, and their critical force with respect to the reigning orientations.

The result is a hypertrophy of the ego: it oversteps its primary function, which is to guide subjectivity through the meanders of the current map of representations, and claims the power of command over the processes of creating new forms of social and subjective life, of providing oneself with a subjective consistency. This gives rise to a feeling of oneself as spatialized and totalized, detached from the world and from temporality – hence the idea of the individual with its supposed interiority. With this kind of subjectivity governed by the identity principle, an anaesthesia of its living dimension installs itself as the dominant politic of subjectivation that took form between the seventeenth and the nineteenth centuries.

This is the figure of subjectivity that begins to enter its decline at the end of nineteenth century, in a process that will be completed after World War II. The causes for this breakdown have been widely studied and we need not go into them here. Yet there is an aspect to be noted for our purposes: from the late nineteenth century onwards, subjectivity is increasingly exposed to a greater and more swiftly changing diversity of worlds than it had formerly known, exceeding what it had equipped itself for psychically. A negotiation between the virtual and the actual becomes necessary in order to incorporate the new sensible states that are ceaselessly engendered, and that can no longer be contained in their state of repression, as they had been in the modern politics of subjectivation.

Flexible Subjectivity

A new strategy of desire begins to emerge. I will call it "flexible subjectivity" in reference to a notion proposed by

Brian Holmes,⁰⁶ which I will problematize here in terms of its psychodynamics, and especially its modes of sensible or sense-based approach to otherness and the status of that paradox between them, within the process of individuation. From the end of nineteenth century and throughout the first half of the twentieth century, this figure appeared primarily among the artistic and the intellectual vanguard. If, on the one hand, this new politics of desire which began to take shape at that time is in effect a response to the exigencies of dealing with the constraints of European bourgeois subjectivity, on the other hand, this same movement is marked by a utopia, whose model is the other of the European, idealized by the vanguards, like the other side of its own mirror – a reverberation of the utopian images which, since the sixteenth century, Europeans projected onto the peoples that they colonized in America, Africa and Asia.

It is in the context of this ambiguity that one can situate the Anthropophagic Movement: like the European vanguards of the same period, the Brazilian modernists critiqued the politics of desire and cultural creation of the day. With biting humor, they particularly targeted the country's academic intellectuals, who pathetically kowtowed to the dominant culture and arrogantly posed as the bearers of the truth. The truth, according to one of the most famous lines in the *Anthropophagist Manifesto*, "is a lie repeated many times."⁰⁷

One difference, however, should be pointed out: whereas the European vanguards fantasized about their other by projecting him on non-European cultures, the Brazilian vanguard proudly attributed itself the place of this idealized other. It is true that certain traits of this new politics of subjectivation which began to take shape with these movements corre-

spond, in effect, to a local tradition: a continued process of hybridization which makes subjectivity and culture the field of a becoming, driven by the unavoidable existence of the other. But by identifying themselves with the object of the European vanguards' projections, their Brazilian counterparts subjected themselves acritically to the image of the colonized as construed by their colonizers – which implies, moreover, laying claim to a national identity, and thus contradicts their main thesis. One lapses back into a type of subjectivity constructed as a unity in itself, anaesthetized to the effects of the living presence of the other, whose participation in the ongoing process of production of oneself is thus denied. With this ambiguity, the Anthropophagic Movement contributed to fetishizing the fantasized image and, consequently, to blocking the critical potency of the relation to the other [embodied in both the anthropophagists' propositions and those of the European vanguards] and thereby halting the shift that this potency can in fact foster in the mode of subjectivation of the day.

Beginning in the 1950s, and more intensively in the 1960s and early 1970s, this flexible subjectivity overflowed the cultural vanguard, to take on a palpable presence among an entire generation. A movement of massive disidentification with the dominant model of society was unleashed among broad sectors of mostly middle-class youth throughout the world. The forces of desire, creation and action, intensely mobilized by the crisis, were invested into audacious existential experimentation, in a radical rupture from the establishment. Flexible subjectivity was adopted as a politics of desire by a wide range of people, who began an exodus in which current ways of life shifted and other cartographies were traced – a process supported and made possible by its broad collective extension.

In Brazil, at the time, a vast movement of macropolitical resistance emerged, along with an intense process of cultural and existential experimentation that was shared by an entire generation. A revival of anthropophagy influenced certain of the most important movements of the period, which in some sense realized the critical power of anthropophagy, by leaving aside its reactive dimension [its tendency to lay claim to a national image, excluding the existence of the other in the ongoing process of self-construction]. I am referring here to the movements of **CONCRETE POETRY** [in the early 1950s],⁰⁸ **NEO-CONCRETISM** in the visual arts [in the late 1950s and the early 1960s]⁰⁹ and **TROPICALISM**,

06 | Cf. Brian Holmes, "The Flexible Personality", in *Hieroglyphs of the Future*, Zagreb 2002.

online at: <www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html>.

07 | "Manifesto Antropófago" [1928], in *A Utopia Antropofágica, Obras Completas de Oswald de Andrade*, São Paulo 1990. The full sentence in the original text reads as follows: "Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida." [Against the truth of missionary peoples, defined by the sagacity of an anthropophagist, the Viscount of Cairu: it is an often repeated lie].

particularly in music [in the late 1960s].¹⁰ The latter was a social and mass-cultural movement, extending well beyond the vanguards. Imbued with the values of the counterculture

08 | The movement known as Concrete Poetry originated in 1953 in the activities and experiments of the Noigrandes group – comprised of Décio Pignatari and the brothers Haroldo and Augusto de Campos – and their book-journal of the same name [1952]. This movement was launched publicly in the exhibition of the Concretist Movement [Exposição Nacional de Arte Concreta], held in São Paulo, in 1956, and in Rio de Janeiro, in 1957, in which poets and visual artists from the two cities took part.

09 | Neo-concretism was a dissident faction of the Concretist Movement, which emerged in 1959, on the basis of a manifesto published in the *Journal du Brésil*. Made up of artists from Rio, including Hélio Oiticica and Lygia Clark, and under the theoretical leadership of the poet and critic Ferreira Gullar, their difference was founded essentially in opposition to what they saw as the excessive rationalism and formalism of their colleagues from São Paulo. They laid claim to a different politics of art: the embodiment of the relationship between art and life and the affirmation of the artwork's existential, subjective and affective dimension. Their principal philosophical reference was the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer and Susan Langer. The two groups were reunited several years later at the initiative of Hélio Oiticica, at the exhibition entitled *Nova Objetividade Brasileira* in 1967.

10 | Tropicalism was a cultural movement in the late 1960s, which, by making use of derision, irreverence and improvisation, revolutionized popular Brazilian music, dominated at the time by the aesthetics of Bossa Nova. Spearheaded by such musicians as Caetano Veloso and Gilberto Gil [today, Minister of Culture in Lula's government], Tropicalism drew its inspiration from ideas found in Oswald de Andrade's *Anthropophagic Manifesto* – particularly the way in which elements of foreign culture are included and fused with Brazilian culture, making use of values other than those of the dominant culture. Tropicalism manifested itself as well in other artistic realms, such as visual artist Hélio Oiticica's *Tropicália* sculpture [1965] – hence the movement's name – and in the staging of Oswald de Andrade's play *O Rei da Vela* [1967], by José Celso Martinez Corrêa, director at the *Oficina Theater*. The movement came to a brutal interruption in December 1968, when the Fifth Institutional Act [AI-5] was decreed by the military dictatorship. Caetano and Gil were sent to prison and subsequently freed only on the condition that they leave the country. They went into exile in England, in 1969.

and thus of an existential experiment pushed to the outer limit, the movement went far beyond comparable movements in Europe and North America. It laid claim not to a supposed essence of man and nature to be reconquered, but on the contrary, to a continuous process of hybridization and fusion, incorporating the achievements of industry and technology, as well as a broad spectrum of cultural groups in the country, without class barriers – including those considered outdated, old-fashioned or underdeveloped, as well as elements of local mass culture. It incorporated, too, a variety of international references – increasingly present on the local stage given the then-nascent mediatized globalization – without any nationalist or ideological prejudice, but on the basis of a critical irreverence toward any attitude of servile fascination.

A series of aspects characterize the new politics of subjectivation. These aspects include the activation of the intensive exercise of the sensible and the emergence of an instance of subjectivity whose function is exactly that of marking the dissonance between the effects of the two exercises of the sensible, as well as the inadequacy of empirical maps and the need to create others, each time that life indicates or requires it as a condition for maintaining its processuality. I'll call this instance the "self".

With a functioning self, subjectivity is led to develop its nomadic potential: the freedom of letting go of the territories to which it is accustomed, negotiating between sets of references, making other articulations, setting up other territories. To do this the ego must also upgrade its cognitive capacity, so as to learn how to move within new cartographies. Yet there are many different politics of the creation of territories: for this process to unfold in the direction of life's movement it is necessary to create the territories on the basis of the urgencies indicated by the sensations. It is the self that orients this process through its condition as interface between the virtual diagram and the actual map, complementing its function as an alarm indicating that a shift between the two registers is necessary, with its other function as the operator of this shift. In this politics, the self replaces the ego as the guide of the processes of subjectivation – as the organizing instance of oneself, and therefore, that which supplies subjective consistency. What forms is a type of subjectivity that embodies the paradox that constitutes it as temporality – in other words, a processual subjectivity that is multiplicity and becoming.

Is it not precisely the arrival on the scene of the self with the activation of these two powers that defines an anthropophagic mode of subjectivation, particularly in its new version, specific to that period? It is not precisely the self that enables an evaluation of the effect of the other, and the choice to approach or to move away? But, as I stated earlier, the anthropophagic mode of subjectivation teaches us that the freedom of hybridization in and of itself is no guarantee of anything, in that it can be invested with very different politics, ranging from the most critical to the most reactive.

Global Reality Show

This shift in the politics of desire is what provoked a serious subjective, social and cultural crisis that threatened the existing economic and political regime. In the face of this situation, the power structure needed new strategies to reassert itself and regain control. This would be achieved in the late 1970s and early 1980s. The flowing fountain of creative force mobilized by deterritorialization and crisis would be instrumentalized by capital, which seized upon the social proliferation of flexible subjectivity itself – not only its functional principle, but also the forms of critique which it manifested and the modes of existence which it had invented over the course of two decades. As in the martial arts of the Far East, where one does not attack the enemy's strength but rather uses it against him, the inventions of the 1960s and early 1970s were to serve as the formula and fuel of the new regime.

In that period, transnational finance capitalism took on its full dimensions, becoming what we may call, with **TONI NEGRI** and **MICHAEL HARDT**,¹¹ "cognitive", "cultural" or "cultural-informational" capitalism, stressing that the labor power from which surplus value is now primarily extracted is no longer the mechanical force of the proletariat, but instead the power of knowledge and invention of a new productive class, which some authors call the "cognitariat". But how is this invention power siphoned off?

An idea of **MAURIZIO LAZZARATO**,¹² which I will develop from the viewpoint of the politics of desire, could help

answer this question. **LAZZARATO** points to an important difference between industrial capitalism and the entrepreneurial capitalism that was spreading across the planet at that time. Instead of objects in the Fordist factory, what the new regime fundamentally produces is the 'creation of worlds'. These are image-worlds fabricated by advertising and mass culture, conveyed by the media, serving to prepare the cultural, subjective and social ground for the implantation of markets.

In the late 1970s, subjectivities were exposed to an intensifying deterritorialization, principally because of a powerful deployment of the technologies of communication at a distance and the necessity of adaptation to a market which changed at an ever more rapid rate. But a radical change is introduced by the particular subjective effects of deterritorialization produced by the image-worlds of capital. This particular difference constitutes one of the principle aspects of the politics of subjectivation that emerged at that time.

The chain that constitutes this capitalist world-factory includes four types of producers, who are instrumentalized in their labor power of intelligence, knowledge and creativity, but also of belief, spontaneity, sociability, affective presence, etc. The first are the creators, including a series of new productive sectors such as advertising and all the different professionals it involves [concept creators, photographers, graphic artists, designers, audiovisual technicians, etc.]. The second are the consulting professionals such as business and marketing experts, head-hunters, personnel managers, etc.

Creators and consulting professionals are the strategic equipment for a new kind of war that we have all been living through since that period, which **MAURIZIO LAZZARATO** calls "a planetary aesthetic war". A war that takes place over the ready-to-wear worlds created by capital, in the ferocious competition between machines of expression rivaling with each other to conquer the market of subjectivities thrown into crisis. For it is not enough to create image-worlds; they must also have the power to seduce, so that the subjectivities choose them as models for their

11 | Toni Negri and Michael Hardt, *Empire*, Cambridge 2000.

12 | Cf. Maurizio Lazzarato, "Créer des mondes: Capitalisme contemporain et guerres 'esthétiques'", in *Multitudes* 15, special

issue: "Art Contemporain: La recherche du dehors", Paris Autumn 2003. A revised version of this text has been included under the title "Entreprise et Néomonadologie", in: Maurizio Lazzarato, *Les Révolutions du Capitalisme*, Paris 2004.

remapping and concretize them in their everyday life. Indeed, in order for them to move the market, these worlds born in the form of advertising campaigns – whose reality is only one of images, a reality of signs – must ultimately be built in social life.

Here intervenes the third type of producers of the chain: the consumers, those who actualize the image-worlds in empirical existence, and thus simultaneously become producers of the regime. They must have great cognitive agility to catch and select the plurality of worlds that never cease being released into the air all at once; an athletic mobility of the ego to leap from one world to the other; a plasticity in resculpting themselves according to the mode of being specific to each ready-to-wear world. With the labor force of these subjective powers the consumers participate in the production of the worlds created by capital, concretizing them in empirical reality.

To this end, another whole new series of professionals comes into existence, who are the fourth type of producers of the capitalist world-factory: the human layout providers [personal trainers, personal stylists, clothing stylists, fashion consultants, dermatologists, plastic surgeons, estheticians, designers, interior architects, self-help professionals, etc]. Their major business consists in selling their work to the consumers, which would have the power to help them to achieve this new kind of flexible subjectivity.

This process gives rise to a self-for-sale that commercializes its power to signal the dissonance between the virtual and the actual in order to produce the worlds of capital, either as creator, consumer or consultant. A showroom-type flexible subjectivity is embodied here: what is exposed to the other – reduced to the condition of spectator/consumer – are the elements of the latest fashionable worlds and the ability and speed to incorporate them, in a kind of marketing or advertising campaign for oneself. In the face of this aberration, a question arises in our minds: what is so seductive about the ready-to-wear worlds created by capital? What differentiates them from actual, concrete worlds?

Perverse Seduction

The answer to this last question leaps out before our eyes, if we can cut through the tightly woven veil of images that mesmerizes the empirical exercise of our visual sensibility and obfuscates its intensive one. We can then see that what seduces is the image of self-confidence, prestige and power

of the characters inhabiting these image-worlds, as though they had resolved the paradox, forever rejoining the ranks of the supposedly 'guaranteed'.¹³ In other words, what seduces about the image-worlds created by capital is, basically, the illusion they convey that there exist worlds whose inhabitants would never experience fragility and feelings of vertigo, or who would at least have the power to avoid them or to control the disquiet they provoke, living a kind of hedonistic existence, smooth and without turbulence, eternally stable. This illusion bears the promise that such a life exists, that access to it is possible, and even more, that it depends only on the incorporation of the worlds created by capital. A perverse relation sets itself up between the subjectivity of the receiver/consumer and these image-characters.

The glamour of these privileged people and the fact that, as media beings, they are inaccessible in their very nature, is interpreted by the receiver as a sign of their superiority. As in any perverse relationship where the seduced idealizes the arrogant indifference of the seducer – instead of seeing it as a sign of his narcissistic poverty and his incapacity to be affected by the other – the receiver/consumer of these characters feels disqualified and excluded from their world. Identified with this image-being and taking it as a model in the hope of one day becoming worthy of belonging to its world, consumer subjectivity begins wishing to resemble it, placing itself in a position of submission and perpetual demand for recognition. As such a desire remains unsatisfied by definition, the hope is short-lived. The feeling of exclusion always returns and, to free itself of this feeling, subjectivity submits even more, continually mobilizing its forces to a higher degree, in a breakneck race to find ready-to-wear worlds to be embodied and concretized.

This mendacious promise constitutes the fundamental myth of integrated world capitalism¹⁴ – the driving force of

13 | I'm referring here to the notion put forward by various tendencies within *Autonomia Operaia* in the 1970s in Italy, as it has been taken up and reworked by Félix Guattari. See Félix Guattari and Suely Rolnik, *Micropolítica: Cartografias do desejo*, Petrópolis 1986 [7th ed. revised, 2005], pp. 187-90. Forthcoming in English: *Schizo-analysis in Brazil*, New York 2006.

14 | "Integrated World Capitalism" [*Capitalisme Mondial Intégré – CMI*] is a term coined by Félix Guattari as early as the late 1960s as an alternative to the term "globalization", which he considered to

its politics of subjectivation, the difference that it introduces in the contemporary experience of deterritorialization. The illusion that upheld the structure of the modern subject takes on a new formula here. It is transvalued and attains the apex of its credibility in the religion of cultural capitalism. A monotheistic religion whose scenario is basically the same as in all the religions of this tradition: there exists an all-powerful God who promises paradise, with the difference that capital is in the role of God and the paradise that it promises is within this life and not beyond it. The glamorous guaranteed beings of the worlds of advertising and mass-culture entertainment are the saints of a commercial pantheon – ‘superstars’ that glitter in the image-sky above the heads of everyone, announcing the possibility to join them.¹⁵

The belief in the religious promise of a capitalistic paradise is what sustains the successful instrumentalization of subjective powers. The feeling of humiliation that this belief produces and the hope to one day ‘make it’ and escape exclusion mobilizes the desire to realize the ready-to-wear worlds offered on the market. It is through this dynamic that subjectivity becomes the active producer of these worlds: a voluntary servitude that is not achieved through repression or obedience to a moral code, as in the traditional monotheistic religions where access to paradise depends on virtue. Here, the code does not exist, but on the contrary, the more original the world that the corporation conveys, the greater its power to compete, understanding originality in this context as a mere artifice of image that differentiates one world from all the rest. This difference is what seduces, since its embodiment would make the consumer into a being distinct from and above all the others – which is essential in this politics of relation to the other,

be excessively generic and which serves to hide the fundamentally economic, specifically capitalist and neoliberal senses, of the phenomenon of transnationalization which began to be installed at that period.

15 | Cf. Brian Holmes, *Reverse Imagineering: Toward the New Urban Struggles. Or: Why smash the state when your neighborhood theme park is so much closer?* [Creative Commons Attribution-NoDerivs-NonCommercial License; <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>; see also Warhol in the Rising Sun: Art, Subcultures and Semiotic Production, available at www.u-tangente.org]

because it feeds the illusion of being nearer to the imaginary pantheon.

In this context, public life is replaced by a global reality show orchestrated by the cultural-informational capitalism that has taken over the entire planet. A kind of world-wide display screen where people jostle their way toward a possible role as an extra, a fleeting and imaginary place that has to be incessantly administrated, invested and guaranteed, against everything and everyone.

Self for Sale

The contemporary politics of subjectivation thus found a way to confront and neutralize the reactivation of public life brought by the social propagation of a flexible subjectivity in the 1960s and early 1970s. It embodied the shift from an identity-based principle of subjectivation to a flexible one, but only as a more successful way to reinstate the anaesthesia of the modern subject and its dissociation from the effects of the living presence of the other. That gives way to a flexible sort of identity, whose different figures have no link with collective life and remain marked by the illusion of unity.

On one hand, the non-stop creation of noisy new ready-to-wear worlds provokes a hyperstimulation of the paradox between the two exercises of the sensible, of the crisis to which it leads and the suffering it brings; while on the other hand, the dissociation of subjectivity from the cause of this anxiety is pushed to the extreme by the perverse relation established between the consumer and the market, whose driving force is belief in the promise of paradise. The self, in its function as an alarm that signals the necessity of creating new territories, is therefore instrumentalized by the market; and the ego takes over the management of the forces of creation and action that this alarm convokes in response. But the ego knows only the empirical exercise of the sensible – its primary function being, as we have seen, to guide subjectivity through the cartography of current territories. When it is placed at the command of the processes of creating the cartographies of oneself and the world, the ego has no way to know the causes of the vertigo arising from the experience of the paradox that causes it to lose its references. It tends to interpret its disorientation as the result of a collapse of its very subjectivity, and not only of its current configuration. It then begins to fabricate imaginary reasons that are supposed to explain its

distress – hence this feelings of inferiority and exclusion. To protect itself from its unease, it represses the feeling by constructing defensive barriers. Given that this state is mainly mobilized by the image-worlds proposed by capital, the most obvious defensive strategy consists in seizing upon their images and trying to fulfill them in existence, in the hopes of overcoming anxiety.

Thus the instrumentalization of subjective forces by capital comes full circle. In fact, all the phases of the subjectivation process are used as primary energy for the production of worlds for the market: intensive and empirical sensibility; the unease of the paradox between their two exercises [which is turbo-charged by the market]; the pressure that this feeling of unease exerts to realign oneself and the world; and the forces of desire, creation and action that this pressure mobilizes. What begins to take form is the population of hyperactive zombies that will proliferate increasingly across the planet in the last decades of twentieth century and the beginning of twenty-first, as the models of a winner-take-all subjectivity.

The experimentation that had been carried out collectively during the 1960s and early 1970s in order to attain emancipation from the dominant subjectivity pattern became indistinguishable from its incorporation to the emergent politics of subjectivation under cognitive capitalism. Many of the protagonists of the movements of the previous decades fell into the trap: dazzled by the celebration of their creative force and their transgressive and experimental posture which had formerly been stigmatized and marginalized, dazzled as well by their prestigious image in the media and their high salaries, they became the creators of the worlds produced by capital.

Voluptuous Servitude

In Brazil, this whole capitalistic operation takes on a specific face. First of all, because in this country, as already mentioned, the 1960s and 1970s were marked by movements of macropolitical resistance, as well as by intense processes of highly singular cultural and existential experimentation, that were particularly daring in their forces of resistance and creation. As we saw, it was also the era of revival of Anthropophagy, which had moved beyond the ambiguity of the movement at its origin.

Secondly, because in Brazil between this period and the time of cultural-informational capitalism, there was

a robust interruption in this movement's flow, carried out by the military dictatorship, which came to power through a coup d'état in 1964 and remained in power for the next twenty-one years. It is true that at the beginning of the regime, and up until 1968, the political and cultural movement not only continued, but actually radicalized; macropolitical activism went clandestine and rural and urban guerilla activity intensified. Nevertheless, from late 1968 on, with the promulgation of the **Fifth Institutional Act [AI5]**,¹⁶ which punished actions considered subversive with prison time, without any right to habeas corpus, the movement progressively lost its momentum. From those years on, a significant number of Brazilian macro and micropolitical activists did prison time, and were quite frequently tortured – and many of them died, sunk into madness or fled into exile.¹⁷ A sort of paralysis of the forces of creation and resistance was set up in the country, rather like the reaction of animals which, in the face of an aggressive predator, through a logic of survival, freeze and feign death until the aggressor departs – a defensive reaction, triggered by terror, but whose effects can continue even when there is no longer any real danger.

In the same sense, the most nefarious effects of the Brazilian dictatorship, as moreover with any totalitarian regime, were not those which were palpable or visible – such as the prisons, the torture, the repression and the censorship – but rather those which were more subtle, invisible, and for that very reason, more difficult to apprehend, work through and finally cast aside. The reason for this difficulty is that the forces of creation and resistance in this sort of situation are threatened with punishment – whose level of violence can extend to death. The consequence of this

16 | The AI5 was promulgated by the military dictatorship on 13 December 1968.

17 | Countless Brazilians were forced into exile at the time. Of those most involved in the counterculture, the majority went to London. Those who were involved in largely clandestine macropolitical activism in Brazil went into exile in countries that were in the midst of 'revolutionary' situations – such as Chile, Argentina and, of course, Cuba, in Latin America, and Angola and Mozambique in Africa – running from one country to the next as the governments were brutally overthrown. A certain number of them also sought refuge in Paris, where in the early 1970s there were some 30,000 Brazilians in exile.

state of terror in the soul is the paralysis of the powers of collective struggle, creation and intelligence. Those are the traumatic effects which tend to linger even after the demise of the regime which provoked them.

This was the context with which neoliberalism had to contend as it installed itself in Brazil. If it is true that the process of dissolution of the dictatorship, in the late 1970s and early 1980s, resulted from the pressure of political and social movements inside the country, it is no less true that it certainly also resulted from the pressure exerted by transnational capitalism. The *tabula rasa* of public life carried out by the military government was useful for the new regime, but the dominant politics of subjectivation which accompanied and supported it was totally incompatible – for it was a subjectivity overseen by a particularly rigid principle of identity, laying claim to the values of tradition, the family and the fatherland, specific to the most conservative forces within the country. The new regime needed to reactivate subjectivity in its flexibility and its forces of creation and action, in all their freedom of experimentation, the way they had existed in the years prior to the dictatorship, but in order to instrumentalize them in the service of the invention of virtual worlds by its producers as well as their actualization, by its consumers and their advisors, through which the markets are established.

Embodying the memory of the intense past of these forces of creation, and bearing the scars of wounds inflicted by the dictatorship, a significant portion of this generation experienced the advent of cognitive capitalism as a salvation. It freed their forces from repression, and what is more, it celebrated them and gave them the power to play a forefront role in constructing the new regime. The awakening of the movement of creation in post-dictatorship Brazil thus occurred under the auspices of neoliberalism, and a significant part of this movement became, as elsewhere in the world, the very engine of the new economic regime.¹⁸

18 | The struggle for the country's re-democratization in the late 1970s and early 1980s gave rise to several different movements – including the women's movement, the gay movement, the Black movement – many of which rallied around the Labor Party, which was created at that time. Over the following two decades, in parallel with the instrumentalization of a significant part of the forces of creation and resistance of that whole generation by neoliberalism, the movement

If one adds to this the fact, specific to the local situation, that this reactivation was mingled with the lingering after-effects of the dictatorship's brutal trauma, the result was such that many of the protagonists of the movements of the previous decades fell into the trap, in a sort of servitude that was still more alienated than in Western Europe or the United States, producing a monstrous version of the sort of flexible subjectivity-for-sale that was consolidating itself on the international scene. Far more vulnerable to instrumentalization, the local subjectivity abandoned itself to voluptuous submission to the perverse pimping of its forces of creation and struggle, in a devout or even fanatical adhesion to the religion of cultural-informational capitalism and its mendacious promise of paradise. Entirely devoid of critique, it identified with the virtual worlds proposed by the market, seeking to reproduce everything about them, to consume all of their objects and services, in the hope of gaining admission to their imaginary paradises. The anthropophagic tradition – summoned up, in this particular case, in its most reactive pole – no doubt contributed to this sort of flexibility of hybridization.

A monster born of the impotency of the forces of desire to create and resist in this context, probably because of the traumatic effect of the dictatorship's violence, aggravated by the perverse use made of it by neoliberalism. An overdose of violence that exceeds the limits of tolerability, and therefore, of the possibility to react and mobilize a process of working-through. It is well known, after a century of psychoanalysis, that traumas of this magnitude sometimes require three generations to be digested, so as to quell the toxic effects of an interruption of the vital flux – effects that remain active, despite the defensive forgetting of the wound at the heart of the forces of creation and of struggle. That was to have nefarious effects not merely in the realm of the politics of subjectivation, but also in terms of the cultural politics which would be established in the country from that point forth, and which is still ongoing today.¹⁹

continued to move forward and, along with other forces within Brazilian society, finally managed to have Lula elected president.

19 | The Ministry of Culture in Lula's government, led by Gilberto Gil, has faced serious political and legal difficulties in its attempts to change the perverse effects of this situation, which pervades the status of culture in Brazilian society.

The specificity of this situation in Brazil is no doubt something that is common to all the countries who had been under a totalitarian regime at the time of the installation of integrated world capitalism in the late 1970s – be it rightwing variant of totalitarianism, as in most of the countries of Latin America, or leftwing variant, as in the countries of Eastern Europe. One may even suppose that, as in Brazil, the collapse of these regimes corresponds fundamentally to the needs of the new figure of capitalism which was then being put into place. In order to better grasp the politics of subjectivation under the contemporary capitalist empire – particularly as concerns the fate of forces of creation and resistance – problematizing what actually occurred in those contexts from a micropolitical point of view becomes an unavoidable task.

The Anti-Virus

We are far from the anthropophagy of the ancestral banquets, which struck the imaginary of the Brazilians as one of the country's founding myths; further still from the formula of the relationship to the other and to culture that the **Anthropophagic Movement** drew from it; far too – and more gravely – from the revival of this movement in the 1960s and 1970s, which created a flexible subjectivity that no longer embodied the image of a national identity, whether stable or mutant or more-or-less idealized. In the new scene, bodies are no longer created from particles of the other, which are apprehended and devoured in the form of affects of vitality, while throwing our own references into crisis and thus participating in a collective construction which might be referred to as 'public life'. Instead, bodies are only created on the basis of images of the ready-to-wear worlds proposed by capital, in reactivating the illusion of an individual, and still mutant, unity, nourished by the dream of one day having the privilege of finally being admitted to the luxurious virtual banquets

20 | In Brazil, the reactivation of the forces of creation and resistance began in about 2000, just prior to Lula's and the Labor Party's election to the presidency. The new government, which has been in power since 2002, supports and authorizes the movement from the impalpable perspective of micropolitics. At the same time, from the visible perspective of macropolitics, this same government is stamped with an ambiguity which is due, in part, to the fact that the country's current situation is difficult to manage and the possibility for the

shared by the VIP media-beings, who populate these glamorous image-worlds.

A subjectivity still more seriously anaesthetized in its intensive exercise of the sensible and, thus, very strongly dissociated from the living presence of the other, now comes into being. A sort of Zombie Anthropophagy: the highly successful, contemporary actualization of the reactive pole of this long tradition.

Nevertheless, as I mentioned earlier, the effects of traumas are not eternal; they have a time-limit. In effect, it would seem that since the end of the 1980s and the early 1990s, and even more so beginning in the second half of the 1990s, in Brazil and elsewhere,²⁰ the virus in faith in the paradise promised by cultural capitalism – this myth that parasites subjectivity in its most essential powers – has begun to be identified.

A movement in search of an antivirus to fight this epidemic has begun everywhere, with different methods and in a variety of domains – from art to political activism, via social movements and through all sorts of transversality between them. The bedazzlement brought on by the celebration that capital makes out of life as power of creation, whose goal is to subject it to a relationship of pimping, has begun to be 'cared for', in such a way as to reactivate the critical force – the health – of this power.

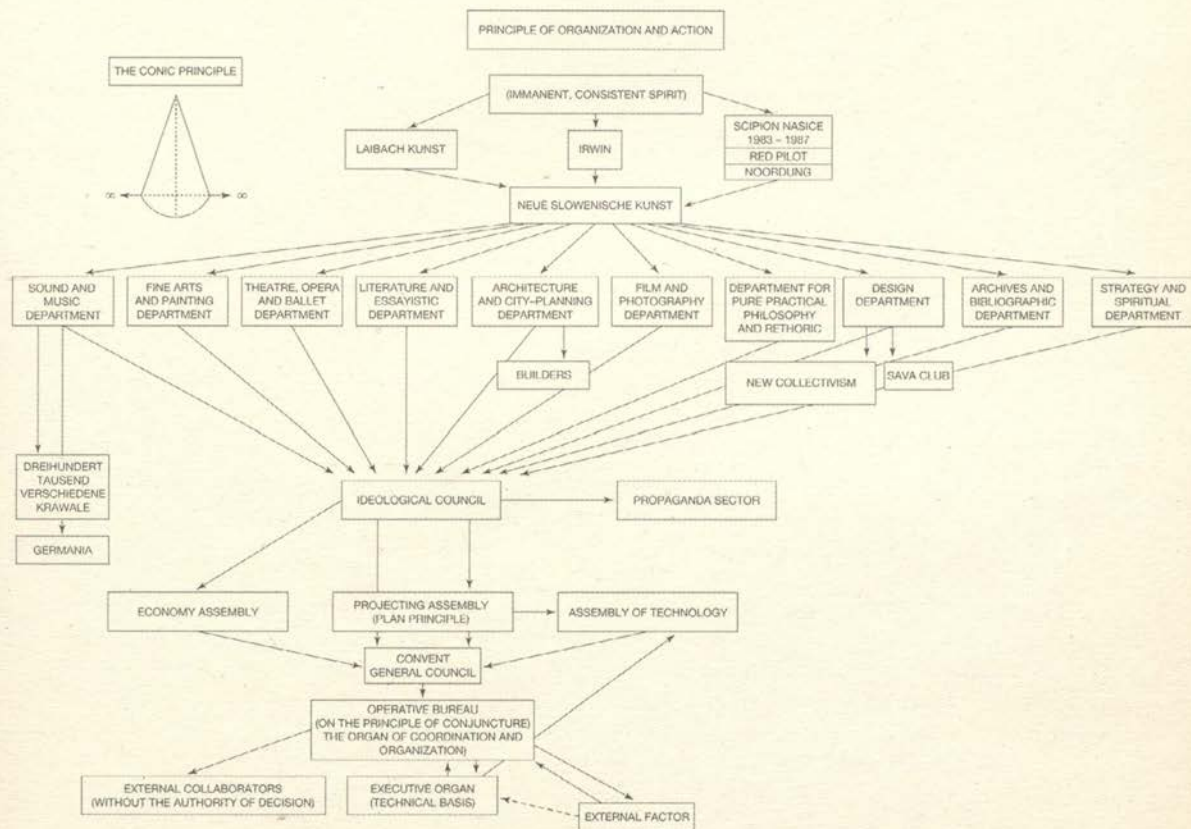
The revival of a movement of exodus toward ever more populated artistic, political and existential experimentation would seem to be starting to free contemporary flexible subjectivity from its perverse instrumentalization. An exodus which would restore to anthropophagic politics the power to create singular cartographies, actualizing the changes in the diagram of sensations at this time – effects of the opening onto a living otherness, captured in the double exercise of the sensible and the tension of their paradox. In this exodus, the irreversible conquest of flexibility and of the privilege to have access to such rich, heterogeneous

introduction of significant reform is highly restricted. The space of governmental power is hemmed in, internationally, by the world power of the financial markets and their regulatory institutions such as the International Monetary Fund and the World Bank, and the heavy debt that the country had accumulated under previous governments, and nationally, by the power of forces identified with neoliberalism, but also conservative forces, all of which plays itself out on a political stage traditionally marked by corruption.

and variable otherness – made possible by globalization and long-range communications technologies – seeks to put itself once again in the service of life.

No, this is not a happy ending: that type of faith is our main pathology; it stretches across the whole gamut of idealizing utopias, from left to right, presenting itself today in the form of neoliberalism's virtual paradises. What can be sensed, however, is quite simply that the soundtrack of this global reality show is no longer so monotonous: one hears dissonant voices with respect to the seductive melodies of the sirens of capital and their subjectivities made flexible for the market. If the anthropophagic tradition, in its reactive pole, contributed to placing Brazilians in the front ranks of the athletes of flexibility for the market, its active pole, on the other hand, partakes of this chorus of dissonant voices, with its know-how and its own timbre.

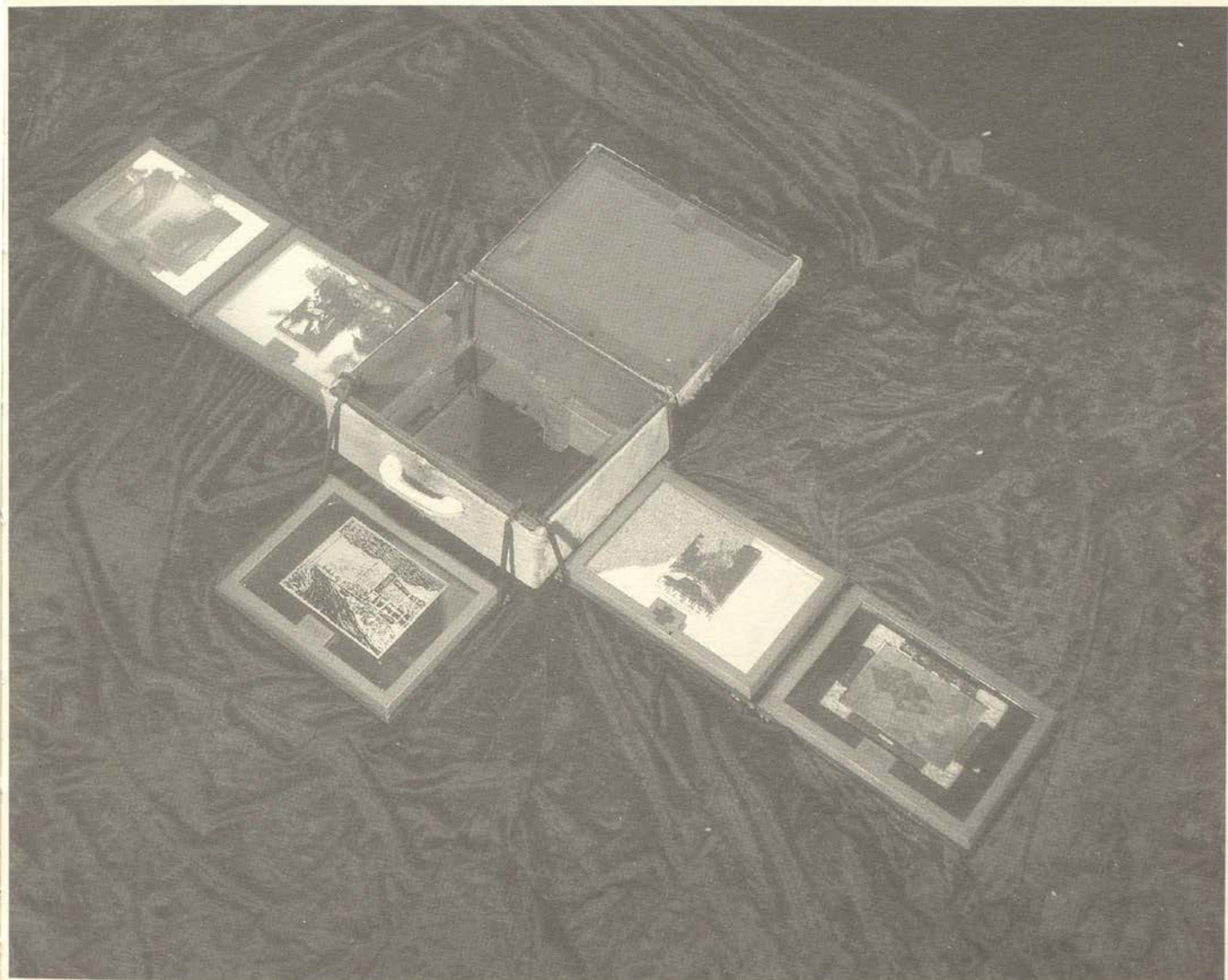
Even if these voices are not so numerous and their timbre subtle and fragile – scarcely audible beneath the arrogant din of dominant voices – they have the power to foster a shift that although invisible is by no means impotent, in the planetary cartography of political, cultural and subjective forces. It seems that we are no longer in the same landscape.



Eines der Schlüsselereignisse in der Geschichte der **NSK**-Bewegung war die Performance oder rückläufige Aktion mit dem Titel *Die Taufe unter dem Triglav* des **THEATERS DER SCHWESTERN SCIPION NASICAS**, die zum ersten Mal im Februar 1986 in der großen Halle des Kultur- und Kongresszentrums Cankarjev Dom in Ljubljana stattfand. Das monumentale Theater- und Musikspektakel, an dem alle Gruppen des **NSK**-Kollektivs [**IRWIN, LAIBACH, THEATER DER SCHWESTERN SCIPION NASICAS, NEUER KOLLEKTIVISMUS, ABTEILUNG FÜR REINE UND ANGEWANDTE PHILOSOPHIE**] teilnahmen, folgte dem Prinzip des Wagner'schen Gesamtkunstwerks [**Eda Čufer, 2001**] und basierte nicht auf einem Text: Der Inhalt manifestierte sich durch die vorherrschende Aktivität der Form. Es spielte auf das bekannte Epos *Krst pri Savici* [Die Taufe an der Savica] von **France Prešeren** und damit auf die slowenischen National-symbole an, indem es die Geschichte der Christianisierung der Nation aus dem Blickwinkel der Kunst präsentierte. Während der Vorbereitungen zu der Performance machte der *Suitcase for Spiritual Use* [„Koffer für den spirituellen Gebrauch“] mit den Symbolen und Dokumenten aller **NSK**-Gruppen die Runde unter den Bewohnern von Ljubljana. Jeden Tag wurde der Name des jeweiligen Benutzers in der Zeitung veröffentlicht. Der Koffer wurde von **NEW COLLECTIVISM** [Neuer Kollektivismus], der Design-Gruppe der **NSK**, entworfen.

Neue Slowenische Kunst

One of the key events in the history of **NSK** movement was the performance or retrogarde event entitled *Baptism under Triglav* by the **SCIPION NASICE SISTERS THEATRE**, which was staged for the first time in February 1986 in the great hall of Cankarjev Dom Congress and Cultural Centre in Ljubljana. The monumental theatre and music spectacle, in which all groups of the **NSK** collective [**IRWIN, LAIBACH, SCIPION NASICE SISTERS THEATRE, DEPARTMENT OF PURE AND APPLIED PHILOSOPHY**] participated, followed the Wagnerian Gesamtkunstwerk principle [**Eda Čufer, 2001**] and was not based on a text: the content manifested itself through the prevalent activity of the form. It alluded to the well-known poem by **France Prešeren** *Krst pri Savici* [Baptism at the Savica] and therefore to the Slovene national symbols, presenting the story of the christianization of the nation through the lens of art. During the preparations for the performance *Suitcase for Spiritual Use* containing the symbols and documents of all **NSK** groups, circled among the inhabitants of Ljubljana. Every day the name of the current user of the suitcase was published in the newspaper. The suitcase was designed by **NEW COLLECTIVISM**, **NSK**'s design group.



Suitcase for Spiritual Use, 1986

IRWIN

The commonwealth [state] is created by the speech act performed in making the civil covenant.
"Nature is by the art of man, as in many other things, so in this also imitated, that it can make an artificial animal.
This artificial animal [person] is the commonwealth." [Thomas HOBBS, Leviathan]

Das „Retroprinzip“ ist IRWINS Arbeitsweise. Es wurde in den 1990er Jahren entwickelt und geht auf der Aktivität der Gruppe IRWIN innerhalb des Künstlerkollektivs NSK [NEUE SLOWENISCHE KUNST] in den 1980er Jahren zurück, durch das es auch realisiert wurde. Die Struktur der NSK basierte seit deren Gründung 1984 auf der Verbindung zwischen Gruppen und Individuen, die in verschiedenen Bereichen aktiv waren; Anfang der 1990er Jahre wurde aus dieser Bewegung der NSK Staat. Im Rahmen dieses Prozesses entstand 1993 das architektonische Modell des NSK Staat in Time [NSK Staat in der Zeit] als Übergang der zweidimensionalen Struktur der NSK in eine dreidimensionale. Diese Architektur ist eine Union der bereits verwirklichten Projekte des NSK-Kollektivs; sie wird von Mitgliedern der NSK bewohnt, in ihr finden Ausstellungen, Performances, Präsentationen und ähnliche Ereignisse statt, und auch IRWINS Gemälde aus der Serie *Was ist Kunst* hängen dort. Weil diese Gemälde einen genau festgelegten Platz im Inneren des NSK Staat-Artefakts haben, wandeln sie sich nach und nach zu *Ikonen*. Nachdem IRWIN sich in dem Projekt eingerichtet hatte, skizzierten sie in den 1990er Jahren ihre dortigen Aktivitäten. Sie wurden in dem Projekt *Construction of Context* präsentiert, dessen Titel wörtlich als die Konstruktion eines künstlerischen Systems zu verstehen ist.

Die Tatsache, dass es in Osteuropa kein gewachsenes künstlerisches System gab [das heißt, kein System symbolischer und ökonomischer Wechselseitigkeit], wurde nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems deutlicher als je zuvor. Jürgen Harten beschrieb in seinem Beitrag zu dem Symposium *Living with Genocide: Art and the War in Bosnia* [Museu de Arte Contemporânea, Ljubljana 1996] die Umstände der Zeit als eine Situation, in der sich die Vision für

die Zukunft zerschlagen habe, die gegenwärtige kulturelle Identität eine Fälschung und die Vergangenheit ein Rätsel, wenn nicht gar ein absolutes Tabu sei. Im Vergleich zur Aktivität in einem offiziell diktierten künstlerischen System, in dem das Künstlerische in einem Netzwerk offensichtlicher Erwartungen und Autoritäten gefangen ist, hat ein amorpher Status [der zeitlich begrenzt ist und sich notwendigerweise erneut in eine feste Struktur differenziert] jedoch gewisse Vorteile. Neben der Tatsache, dass er Einblick in die Prozesse gesellschaftlicher Veränderung ermöglicht, kann man gerade wegen der gelockerten Beziehungen in ein solches System eintreten und auf eine Art daran teilnehmen, wie es in einem stabilen künstlerischen System nicht so ohne weiteres möglich wäre.

IRWINS Aktivitäten in den 1990er Jahren orientierten und organisierten sich entlang dreier Leitkonzepte, die sich nicht nur gegenseitig beeinflussten, sondern auch ermöglichten oder gar auseinander erwachsen. So waren etwa von Anfang an Bücher als Endprodukte der geopolitischen Projekte geplant; *Kapital* ermöglichte die Eröffnung der NSK *Embassy Moscow*, das vollkommen andere Kapital von *Opus Slovenija* hatte entscheidenden Einfluss auf die Einrichtung der Sammlung ARTEAST 2000+ und so weiter.

- ★ Die Politik der künstlichen Person: Bewahrt IRWINS Kohärenz und lenkt sie [die performative Funktion der Benennung und Eigenbenennung]
- ★ Geopolitik: Die Herstellung von Beziehungen und Kooperationen mit Künstlern auf internationaler Ebene
- ★ Instrumentelle Politik: Der Einsatz von Instrumenten, durch die Künstler und ihre Produktion in den breiteren sozialen Kontext eingebunden werden

IRWIN

Retroprinciple



The "retroprinciple" is **IRWIN**'s working procedure. Its activity, which was based on **IRWIN**'s activity within the collective **NSK** [**NEUE SLOVENISCHE KUNST**] in the 1980s and realised through it, was plotted out in the 1990s. The structure of **NSK** since the time of its founding in 1984 had been based on the connection between groups and individuals active in various fields; at the beginning of the 1990s this movement realised itself as the **NSK STATE**. As part of this process, in 1993 the architectonic model of the **NSK State in Time** resulted from the transfer of the two-dimensional structure of **NSK** into a three-dimensional one. This architecture is a union of the already realised projects of the **NSK** collective, it is inhabited by members of **NSK** and within its interior there take place representations, performances, presentations and similar events, and **IRWIN**'s paintings from the series *Was ist Kunst* hang there. Because these paintings have a precisely defined place in the interior of the **NSK State** artefact, they are subsequently becoming transformed into icons. **IRWIN**, settled into this project, outlined its activity from it in the 1990s. This was presented in the project *Construction of context*, the title of which must be understood literally as the construction of an artistic system.

Birds of Feather [**IRWIN/OHO**], 1985

The fact that there was not a developed artistic system in Eastern Europe [i.e., a system of symbolic and economic alternation] became all the more apparent following the collapse of the socialist system than it had existed previously. **Jürgen Harten**, in his contribution to the symposium *Living with Genocide: Art and the War in Bosnia* [Museu de Arte Contemporânea, Ljubljana 1996], described the circumstances of the time as a situation in which the vision of the future had evaporated, present-day cultural identity was a forgery and the past was an enigma, if not outright taboo. However, in comparison with activity in an officially dictated artistic system, in which the artistic is caught up in a network of obvious expectations and authority, an amorphous status [which is temporary and necessarily differentiates itself once again into a firm structure] has certain advantages. In addition to the fact that it makes possible a view into the interior of the process of societal transformation, it is precisely because of loosened relations that it is possible to enter into it and to actually participate in it in a way that would be difficult in a stabile artistic system.

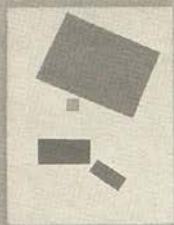
IRWIN's activity in the 1990s was organised along three main lines, which not only influenced one another, but mutually enabled, and even gave rise to, each other. In this way, for example, books were planned from the very beginning as the final product of the geopolitical projects, *Kapital* made possible the opening of the **NSK Embassy Moscow**, the entirely different capital of *Opus Slovenija* significantly influenced the setting up of the collection **ARTEAST 2000+**, and so on.

- ★ The politics of the artificial person: preserves **IRWIN**'s coherence and directs it [the performative function of naming and naming oneself].
- ★ Geopolitics: the establishment of relations and cooperation with artists in the international sphere.
- ★ Instrumental politics: the use of the instruments through which artists and their output are caught up in the wider social context.

IRWIN

Retroava

2000



Malevich
Belgrade 1985

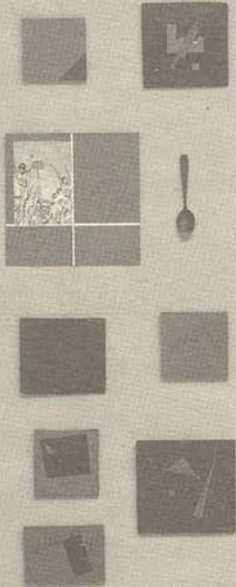
1980

Laibach Kunst
RETROAVANTGARDE
Trbovlje

1970



1950



Stilino
Zagreb

Mange

0
1
0
0
0
0

1920

Zenit

Ein Vehikel, ein Werkzeug und ein Artefakt

WHW [Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović] im Gespräch mit IRWIN [Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnik]

SABINA: Ich weiß, dies ist gleich eine fundamentale Frage, aber ich möchte zuallererst wissen, wie ihr euch getroffen habt und was euch bewogen hat, als Gruppe zusammenzuarbeiten?

NATAŠA: Und habt ihr sofort den Wunsch verspürt, als Gruppe zusammenzuarbeiten, oder ergab sich das spontan?

ANDREJ: Soweit ich mich erinnern kann, hat sich das einfach so ergeben. Anfangs haben wir einige Gemeinschaftsprojekte zusammen gemacht, aber das war noch eine ganz andere Art von Gruppenarbeit. Einige von uns haben gemeinsam an der Kunstakademie studiert, und wir haben vor allem untereinander Kontakte geknüpft, weil wir uns über die Club-Szene kannten, über das K4, das Študent und ähnliche Treffpunkte.

NATAŠA: Wann war das?

ANDREJ: 1983. Wir waren noch an der Kunstakademie, nur Dušan arbeitete schon als Solo-Künstler und hatte sich in alternativen Künstlerkreisen einen Namen gemacht.

BORUT: Genauer gesagt war Roman die Schlüsselfigur, um die herum sich die Gruppe IRWIN bildete, er hat uns zusammengebracht.

ROMAN: Andrej und ich sind durch Europa getrampt. In Luzern haben wir uns die Ausstellung *Zurück in die USA* angeschaut und einen Katalog geklaut. Als wir nach Ljubljana zurückkehrten, wollten wir eine Ausstellung machen, die dem Aufbau des Katalogs, aber nicht dem der Ausstellung entsprach, weil wir der Meinung waren, dass die slowenische Kunst sehr eklektisch ist. Wir sprachen mit Borut, Dušan und den beiden Bildhauern Marko Kovačić und Bojan Štokelj, die ebenfalls zur Gruppe gehörten. Ich kannte Miran schon vom Gymnasium her, er war damals Mitglied einer Theatergruppe, des THEATERS DER SCHWESTERN SCIPION NASICAS. Zwei Jahre später schloss sich Miran IRWIN an. Mit den beiden Bildhauern gab es einige Missverständnisse, so dass sich unsere Wege 1984, nach der ersten Ausstellung *Zurück in die USA*, schon wieder trennten. Von da an sind wir die ganze Zeit in derselben Besetzung zusammengeblieben. Ich möchte einen sehr wichtigen Punkt bei dieser Geschichte hervorheben: Obwohl ich die Gruppe zusam-

mengebracht habe, hatte **IRWIN** noch nie einen Anführer. Das ist wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass wir die ganze Zeit zusammengeblieben sind. Wir arbeiten grundsätzlich nach einem gemeinschaftlichen Prinzip, das ist das Entscheidende.

BORUT: Vielleicht waren uns damals einige Dinge noch nicht so bewusst, die man aber jetzt als entscheidende Faktoren bezeichnen kann: Vor allem wollten und konnten wir die eklektische Kunstproduktion, die damals in der slowenischen Kunst vorherrschte, nicht akzeptieren. Wir hatten kein Interesse daran, ein Spiel mitzuspielen, das von den internen Regeln dieses Kunstkontextes definiert wurde. Das stand für uns von Anfang an fest. Der zweite entscheidende Punkt war das Bedürfnis, möglichst viel kritische Masse anzusammeln, so dass wir aus eigener Kraft Grenzen überschreiten konnten, ohne auf die Unterstützung von Institutionen angewiesen zu sein, die zu der Zeit die Möglichkeiten eines unabhängigen künstlerischen Arbeitens innerhalb dieses Kontextes stark einschränkten. Künstler konnten sich entweder dem bestehenden System anpassen oder emigrieren. Genau das war zehn Jahre zuvor schon passiert: **Marina Abramović** und **Braco Dimitrijević**, die ins Ausland gegangen waren und dort Fuß fassen konnten, vertraten ganz andere Positionen und verfügten über ganz andere Möglichkeiten als **Raša Todosijević** und **Neša Paripović**. Auch das waren Künstler mit klaren Standpunkten, allerdings waren sie bestimmt von den Forderungen ihres Milieus, von dem sie nicht loskamen.

NATAŠA: Bedeutet das, dass ihr als Gruppe zu arbeiten begonnen habt, weil ihr euch einen Kontext schaffen wolltet, in dem ihr arbeiten konntet?

ROMAN: Genau. Wir vertraten ein besonderes Verständnis von Eklektizismus. Die Generation vor mir, **Dušan's** Generation, schuf formal eklektische Gemälde, aber das Format der Werke knüpfte durchweg an die großformatigen amerikanischen Gemälde an, was im sozialistischen Jugoslawien, wo es nur kleine Wohnungen gab, vollkommener Blödsinn war. Wir konnten die ontologische Argumentation nicht verstehen, die solche Kunstproduktion rechtfertigte, außer vielleicht das Bedürfnis, eine Arbeitsweise von einem Bereich auf einen anderen zu übertragen. Wir nannten es höfische Kunst und reagierten formal darauf, indem wir kleinere Formate

herstellten, mit einem Rahmen, der ein integraler Bestandteil war und nicht nur ein Dekor, das den Übergang von der Wirklichkeit zur Kunst symbolisiert.

BORUT: Man sollte nicht vergessen zu erwähnen, dass in den siebziger Jahren, also vier oder fünf Jahre, bevor wir zu arbeiten begannen, die Bildsprache der abstrakten Kunst in Slowenien vorherrschte. Wir definierten uns eben durch die Abgrenzung gegenüber dieser Position.

MIRAN: Abstraktion war die offizielle Kunst. Die Kunst, die in den sechziger Jahren von der Generation unserer Professoren – Modernisten und abstrakte Maler – geschaffen wurde, war die offizielle Position. Konzeptkunst war fast vollkommen von der Bildfläche verschwunden, insbesondere die politisch orientierte Konzeptkunst. Ich unterscheide hier eine politisch-konzeptuelle und eine metaphysische Richtung. Für mich ist das zum Beispiel der Unterschied zwischen **Goran Đorđević** und **Marina Abramović**. Zu dem Zeitpunkt erschien auch **LAIBACH** auf der Bildfläche. Als erste Künstler verwendeten sie, die hier den Begriff Retro-Avantgarde. Zu dem Zeitpunkt war die politische Avantgarde an der Macht – die Kommunistische Partei und die Kommunistische Liga und der offizielle Kunststil war der Modernismus. Das war Jugoslawien. Deshalb begannen wir mit unseren Aktivitäten in einem Kontext, in dem unsere Professoren schweren Herzens auf unsere Gemälde aus der *Was ist Kunst*-Serie blickten, für deren Bildsprache wir Motive der Populärkultur, des Modernismus und der Kunst von totalitären Regimes verwendeten. So reagierten wir auf den offiziellen Modernismus. Damals war das wichtig, weil zu jener Zeit niemand über den sozialistischen Modernismus gesprochen hat, anders als heute.

BORUT: Das war genau die Zeit, in der die New-Image-Malerei entstand, die zu dem Zeitpunkt, als wir mit unserer Arbeit begannen, Transavantgardia genannt wurde.

ANA: Wie sah damals eure Beziehung zu **OHO** aus, zur Generation vor euch?

DUŠAN: **OHO** spielte in dem Kontext eine entscheidende Rolle. Der erste alternative Ausstellungsraum in Ljubljana, die Galerie **ŠKUC**, wurde 1978 mit einer Ausstellung von Fotos und Dokumenten von **OHO** eröffnet. Danach blieb die Ga-



lerie ein Jahr lang geschlossen, weil das ganze Geld für die Erstellung des Katalogs ausgegeben worden war. Mit der Eröffnung dieses Ausstellungsraumes ergab sich erstmals die Gelegenheit, auch Kunstformen zu zeigen, die von der damals vorherrschenden Richtung abwichen. Die damalige Kunst war total statisch. Die Galerie der Moderne verfügte über eine ständige Sammlung, nie veränderte sich dort etwas, und es wurden keine Ausstellungen gezeigt.

ANDREJ: **OHO** besaß einen Kultstatus, aber nur innerhalb eines sehr kleinen Kreises von Leuten, denn es gab nur wenige Informationen über sie. Sie hielten sich damals schon nicht mehr in Ljubljana auf, einige von ihnen hatten sich sogar ganz von der Kunst abgewandt.

ROMAN: Allerdings bestand eine der ersten Aktionen von **IRWIN** darin, Gemälde zu schaffen, die auf fotografischen Dokumentationen einiger Konzeptkunstaktionen von **OHO** basierten. Wir gingen zu **Marko Pogačnik** und erzählten ihm, dass wir mit Hilfe von Malerei genau das erreichen wollten, was **OHO** vorhatte, nämlich die Kunst aus dem Museum zu holen. Wir hatten ein sehr konstruktives Gespräch mit **Pogačnik**, er gab uns sogar ein Schreiben mit auf den Weg, in dem er erklärte, dass er mit unserer Aktion einverstanden sei und dass sie dem Konzept von **OHO** entspreche.

SABINA: Wie reagierte die Kunstszene auf eure ersten Werke?

DUŠAN: Negativ.

MIRAN: Ich würde sagen, dass unsere Arbeit sich aus diesen ersten Reaktionen gespeist hat. Manchmal passierte gar nichts, keiner hat über uns geschrieben, aber manchmal gab es auch direkte Angriffe auf uns. Das war keine Kritik, das waren Diffamierungen, die auch mit Medienkampagnen einhergingen. Uns wurde unterstellt, dass wir etwas machten, das nichts mit Kunst zu tun hat.

BORUT: Zu der Zeit hatte die New-Image-Malerei so etwas wie ein Heimatrecht hier, sie hatte in Jugoslawien große Bedeutung. Wir grenzten uns von Anfang an klar von ihr ab und stellten eine direkte Verbindung zu **OHO** her: Unsere Position bestand ausdrücklich darin, uns von der New-Image-Malerei zu distanzieren und unmittelbar an die Konzeptkunst anzuknüpfen.

ANDREJ: Damals gab es klare Erwartungen in Bezug auf die Kunst und wohin sie sich entwickeln sollte. Sie richteten sich allesamt auf den Fortbestand und die Weiterentwicklung der abstrakten Kunst. Die Kunstform, die dafür vorgesehen war, war offensichtlich die Malerei. Hier gab es zwei starke Gruppierungen: Auf der einen Seite die offizielle alte modernistische Linie, die staatlichen „abstrakten Künstler“, und auf der anderen Seite eine gerade entstehende neue Generation, die in den siebziger Jahren die Avantgarde bildete – eine etwas andere Form des Modernismus. Wir erhielten von beiden Seiten negative Reaktionen.

BORUT: Die Generation aus den Siebzigern trug dazu bei, dass sich die abstrakte Kunst als vorherrschender Kunststil durchsetzen konnte, was der Künstlergeneration der 60er Jahre nicht gelungen war. Dies war eine wichtige Veränderung. Aber genau wie wir wurden auch sie an den Rand gedrängt. Sie betrachteten uns mit Skepsis, jedoch auf eine andere Art als die Vertreter der offiziellen Linie. Allerdings standen sie uns nicht alle vollkommen negativ gegenüber, so dass wir mit ihnen ins Gespräch kommen konnten. Einige von ihnen waren Kollegen von **Dušan**.

MIRAN: Letztlich ging es um ideologische und ästhetische Fragen. Wir waren eigentlich überall Außenseiter. Das Kollektiv **NEUE SLOWENISCHE KUNST [NSK]**, das in den achtziger Jahren weder der alternativen Szene angehörte noch die offizielle Position vertrat, war im Grunde eine Institution für sich. Die Idee von **NSK** bestand darin, nach

außen hin als Institution zu erscheinen, aber in Wirklichkeit besaßen wir damals weder ein Büro noch ein Sekretariat und waren noch nicht einmal eine juristische Person.

NATAŠA: Warum gehörte **NSK** deiner Meinung nach nicht zur Alternativszene?

MIRAN: Weil es für die alternative Szene, zum Beispiel für die Punkbewegung, einfach dazugehörte, gegen die Institutionen zu opponieren und bestimmte positivistische Mittel im Kampf gegen irgendetwas einzusetzen. Die Methoden von **LAIBACH** waren von Anfang an ganz andere, und in gewisser Weise prägte das die Vorgehensweisen der anderen Gruppen aus dem **NSK**-Kollektiv.

BORUT: Das sind wichtige Unterschiede, aber wichtiger war damals etwas anderes. Die alternative Szene war nicht nur an den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen unmittelbar beteiligt, sie wurde auch für politische Zwecke in Dienst genommen und in dem ideologischen Konflikt instrumentalisiert, der um die Bürgerrechtsbewegung und die politischen Veränderungen der achtziger Jahre entbrannt war. In den neunziger Jahren gab es Versuche, die Alternativszene zu reaktivieren und ihr in Form von Kunst Ausdruck zu verleihen. Aber es zeigte sich, dass das nicht möglich war, weil es sich nicht um eine kohärente ästhetische Bewegung

handelte. Damals wurde zwischen der **NSK** und anderen Gruppierungen unterschieden, weil die **NSK** die Form in den Vordergrund stellte.

ROMAN: Ich kann mich an unsere langen Diskussionen über dieses Thema erinnern. Nehmen wir zum Beispiel die zwei Musikgruppen **LAIBACH** und **BORGHESIA**, die damals ganz unterschiedliche Ansätze vertraten. **BORGHESIA** griffen gewissermaßen auf die westliche zeitgenössische Form der Independentmusik zurück, und sie machten es genauso gut wie die Bands aus dem Westen. Die Form und die Ausdrucksweise, die **LAIBACH** verwendeten, erhielten nie die gleiche Anerkennung. Sie hatten ein besonderes Verhältnis zum Westen: Sie betrachteten ihn als etwas, das sich außerhalb ihrer Welt befand, während sie hier waren, in diesem Land, und daher waren Form und Ausdrucksweise vollkommen verschieden.

MIRAN: Die Strategie der Achtundsechziger des direkten Angriffs und der Kritik gegenüber Institutionen wurde in der Zeit des Punks fortgesetzt, diese Vorgehensweise existierte noch in den achtziger Jahren. Aber mit **LAIBACH**, und das ist das Entscheidende, kam eine neue Strategie ins Spiel, die der Überidentifikation.

BORUT: Die Schlüsselfiguren im theoretischen Diskurs der damaligen Zeit, **Rastko Močnik** und **Slavoj Žižek**, stammten aus der Achtundsechziger-Generation. Sie hatten bereits eine Denkweise etabliert, die sich in Bezug auf das Verhältnis zu Institutionen vom Widerstand der Achtundsechziger unterschied. Sie handelten nach der Maxime „der Marsch durch die Institutionen“, allerdings war die alternative Szene mehr oder weniger politisch auf Widerstand eingestellt.

IVET: Wie sah die Szene damals aus? Wie entwickelte **LAIBACH** ihre Methode?

DUŠAN: Das war genau der Punkt, an dem sich die ganze Szene zu entwickeln begann. Es boten sich völlig neue Möglichkeiten. 1978 wurde, wie erwähnt, die Galerie **ŠKUC** mit der **OHO**-Ausstellung eröffnet, musste dann aber für ein Jahr schließen und wurde 1979 wiedereröffnet. Die Zeit war geprägt von Vorstößen in verschiedenste Räume. Der Punkt ist ganz einfach: Die Menschen begannen, selbst die Initiative zu ergreifen, da der Sozialismus dies bereits zuließ. Die ver-



schiedenen Räumlichkeiten wurden meistens sofort wieder geschlossen, aber die ŠKUC-Galerie überlebte irgendwie. Eine einzigartige Veränderung trat ein, als sich plötzlich Räume auftaten, die es den Leuten ermöglichten, sich in ganz unterschiedlichen Kreisen zu präsentieren. In der ŠKUC-Galerie gab es eine Literaturgruppe, eine Kunstgruppe, eine Musikgruppe, und das gleiche Modell wurde auch in andere Bereiche hineingetragen. Diese Aktivitäten sprachen sich innerhalb des Landes sofort herum, und schon bald kamen auch die ersten Besucher aus dem Ausland. Zuvor war Slowenien hermetisch abgeschlossen gewesen.

ANDREJ: Die ŠKUC-Galerie funktionierte nach einem Prinzip, das bereits in Belgrad und Zagreb etabliert war. Ich glaube, dass das Studenten-Kultur-Zentrum SKC in Belgrad eine Art Vorbild war. Dadurch war es der jungen Kunstszene in Ljubljana möglich, engere Beziehungen zu den Kunstszenen in Zagreb und Belgrad aufzubauen.

SABINA: Welche strategische Bedeutung hatte die Tatsache, dass ihr eine Gruppe wart, für euch, für eure Arbeit und für die Art und Weise, wie ihr von der Szene wahrgenommen wurdet?

NATAŠA: Ich vermute, ihr habt zu einem bestimmten Zeitpunkt begriffen, dass ihr eine Gruppe seid, und das hat euch noch stärker gemacht.

ROMAN: Außer **Dušan**, dessen Arbeiten bereits vor der Gründung von **IRWIN** bei Ausstellungen zu sehen gewesen waren, hatte niemand von uns zuvor bereits eine Karriere als Solokünstler eingeschlagen. Für uns stand das, was wir taten, von Anfang an in der Tradition des Bauhauses und anderer historischer Kontexte, und einiges andere stieß hier dazu. Als Erstes gründete sich **LAIBACH**, dann das **SCIPION NASICE THEATER** und darauf **IRWIN**, und schließlich begründeten wir alle zusammen den **NEUEN KOLLEKTIVISMUS**, eine Unterabteilung der **NSK**, die sich mit Grafikdesign beschäftigte. Es war eine neue Lebensform und eine neue Denkweise.

BORUT: Im damaligen Kontext war es nicht so schwierig, zu einer Entscheidung zu gelangen, denn wir befanden uns in der folgenden Lage: Auf der einen Seite konnte man sich dazu entschließen, zu einem Bestandteil des Systems zu werden, wobei man schon im Voraus wusste, dass und

welche Einschränkungen in Kauf zu nehmen sein würden. Auf der anderen Seite konnte man genug kritische Masse ansammeln, um für sich allein zu arbeiten.

NATAŠA: Inwieweit war der Entschluss, als Gruppe zu arbeiten, ideologisch geprägt?

MIRAN: Damals – und das scheint mir wichtig – war es noch etwas anderes als heute, sich dafür zu entscheiden, als Gruppe zu arbeiten. Es war wahrscheinlich sogar einfacher. Als wir beschlossen, zusammenzuarbeiten, zeigte es sich, dass sich die Dinge sehr schnell entwickelten und dass die Gruppe als eine Art Beschleuniger wirkte. Projekte, für die man vorher ein oder zwei Jahre gebraucht hätte, entstanden in nur wenigen Monaten. Die Gruppe funktionierte wie eine Schule: Wir hatten gemeinsame Interessen, wir verzichteten darauf, unsere Nachnamen zu benutzen, jeder brachte sein gesamtes Wissen in die **IRWIN**-Projekte ein. Auf der anderen Seite entstand dadurch eine kritische Masse. Wir wollten irgendwann einmal aus Slowenien raus, denn wir waren nie ausschließlich auf den slowenisch-jugoslawischen Raum ausgerichtet. Wir wussten aber genau, dass wir das Land nur mit einem starken Rückhalt verlassen konnten. Und wir stammten aus der unteren Mittelschicht und der Arbeiterklasse und hatten nicht die Möglichkeit, viel herumzureisen. Auf der Ebene von **IRWIN** und **NSK** war es wichtig, dass wir eine Gruppensituation geschaffen hatten und die Möglichkeit, konzeptionell und finanziell nicht nur zu überleben, sondern uns sogar noch zu erweitern. Wir waren uns vielleicht nicht all dieser Probleme bewusst, aber einiger durchaus. Uns war klar, dass wir etwas unternehmen mussten in einem Bereich, der uns nicht viele Möglichkeiten ließ.

Der konzeptionelle Kontext in Verbindung mit dieser kritischen Masse, die durch unsere Eroberung jenes Raumes entstand, brachte uns an einen Punkt, auf den wir uns damals schon geeinigt hatten, nämlich, dass wir hier bleiben würden. 1988 wurden wir eingeladen, nach New York zu gehen, aber selbst da entschieden wir uns, hier zu bleiben. Wir wollten zwar herumreisen, aber hierher zurückkommen und hier arbeiten.

NATAŠA: Seid ihr davon überzeugt, dass die Gruppe – und hier meine ich jetzt nicht nur **IRWIN** – in diesem Land oder in irgendeinem anderen Bereich auch heute noch dieses Potenzial hat?

BORUT: Ich kann nur für dieses Land sprechen, aber ich glaube, dass hier die Gruppe dieses Potenzial auf jeden Fall noch hat. In einer Situation, in der der Kunstkontext derart unterrepräsentiert ist und kein Raum für den Diskurs bleibt, kommt der Gruppe immer noch große Bedeutung zu.

NATAŠA: Ihr glaubt, dass ein zentraler Zusammenhang zwischen der Entstehung des Kollektivs und der Situation der Kunst darin besteht, dass das Kollektiv umso mehr gebraucht wird und umso größeren Nutzen entfaltet, je weniger öffentlich artikuliert und elaboriert das diskursive Umfeld ist?

BORUT: Du hast vorhin nach der Bedeutung ideologischer Kontexte in Bezug auf **IRWIN** gefragt. Man kann sagen, dass ein direkter Zusammenhang zwischen der Gruppenbildung und der Lage im ehemaligen Jugoslawien der ausgehenden siebziger und frühen achtziger Jahre bestand, als der Zusammenbruch des Sozialismus schon absehbar war. Das Aufkommen des Post-Strukturalismus war dabei von entscheidender Bedeutung. **Rastko Močnik** wurde damals zum Leiter des neu gegründeten Instituts für Kultursoziologie an der Universität von Ljubljana ernannt. Eine öffentliche Vortragsreihe von mehreren Theoretikern wurde ins Leben gerufen, und die gesamte alternative Szene hat diese Vorträge besucht. Dies trug entscheidend dazu bei, dass ein gemeinsamer ideologischer Hintergrund entstehen konnte.

ROMAN: Es ist immer gut, den soziologischen Hintergrund eines Künstlers zu kennen. Ich glaube, dass wir osteuropäischen Künstler uns allesamt in einem Vakuum bewegt haben, insofern, als die Qualität künstlerischer Arbeit, ihre Bedeutung und ihre Kontextualisierung von zeitgenössischen Kunstzeitschriften, Kunstbüchern, Museumsausstellungen, Ausstellungen in privaten Galerien und von Sammlern bestimmt wurde. Diese Dinge beeinflussen sich gegenseitig, aber nichts von alledem existierte in Osteuropa. Wie aber verleiht man so der eigenen Idee in der Zeit, in der man lebt, mehr Dynamik? Für uns war es wichtig, dass sich dies alles innerhalb der Gruppe entwickeln konnte, denn so entstand ein dynamischer Prozess, ein Ort der Kontemplation und der Reflexion. Da wir eine kleine Gruppe waren, war diese Denkarbeit ein konstanter Faktor, wir haben ständig über irgendetwas diskutiert. Wir trafen uns jede Woche, was ja auch ein Teil des Prozesses war. Wenn man sich die gegenwärtige Situation anschaut, so muss man feststellen, dass

sich Osteuropa kaum verändert hat. Es gibt noch immer keine Zeitschrift für zeitgenössische Kunst, die sich mit mehr als nur der nationalen Kunst beschäftigt. Es gibt keine bedeutenden Museen, keine wichtigen privaten Galerien und keine relevanten Sammler.

NATAŠA: Was könnte eine Gruppe aber dann in einem Land bewirken, in dem die Kunst sich mittels eines differenzierten Systems artikulieren kann, zum Beispiel in Deutschland?

ROMAN: In Deutschland hat ein Künstler auch als Einzelperson die Möglichkeit, auf sich aufmerksam zu machen und sich zu präsentieren, sogar über die Grenzen des Landes hinaus, weil alle erwähnten Faktoren gegeben sind. Die osteuropäischen Länder hingegen bringen nur Repräsentanten hervor, Künstler, die stellvertretend für etwas stehen und nicht als Künstler an sich betrachtet werden. Das gilt genauso für Rumänien, Bulgarien, Ungarn oder die Tschechische Republik, wo es vermutlich Hunderte von Künstlern gibt, und ich kenne höchstens fünf aus jedem Land.

BORUT: Ich weiß gar nicht so genau, was ein Künstler in Deutschland in der Hinsicht tun kann. Ich könnte mir vorstellen, dass dort ganz andere Probleme relevant sind. Was bestimmte Probleme angeht, sollte man sich immer mit dem gesellschaftlichen Umfeld auseinandersetzen, in dem ein Künstler lebt; es ist wichtig, dass man sich unmittelbar mit dem gesellschaftlichen Kontext befasst. Eine Verallgemeinerung wäre problematisch. Das heißt nicht, dass wir eine Kommunikation mit Leuten, die andere Standpunkte vertreten, ausschließen, aber für uns ist es wichtig, dass wir zunächst einmal unsere eigene Position finden. Unter bestimmten Umständen kann die Entwicklung einer autonomen Position an sich die produktivste Art von Kommunikation darstellen.

MIRAN: Wir haben oft darüber gesprochen... Ein Student, der seit drei Jahren in Düsseldorf Kunst studiert, kann den Besitzer der Galerie von gegenüber schon ansprechen, das heißt, er kann seine Arbeit bereits als Beruf betrachten. Aber jemand, der in Moskau oder Zagreb studiert hat, sieht diese Entscheidung für die Kunst als etwas, an dem er ein Interesse hat, und nicht als Beruf. Manch einer hält das dann über Jahre durch, und ein anderer eben nicht. Man könnte umgekehrt auch sagen, dass diese fehlenden Möglichkeiten sich

auch andersherum auswirken, also nicht im negativen Sinne, sondern positiv. Zwischen Nord- und Südkorea existiert ein zehn Kilometer breiter Korridor, der intakt geblieben ist. Dort sind Pflanzen und Tiere nicht vom Aussterben bedroht. Dieser Teil hat sich in eine ganz andere Richtung entwickelt. Wenn man Osteuropa aus dieser Perspektive betrachtet, also als einen Raum, auf den die westlichen Theorien nicht angewendet werden können, in dem es keinen Früh- und keinen Spätkapitalismus gab, so kann man sagen, dass einige absolut einmalige Dinge entstanden sind, wie es auch die Ergebnisse unseres Präsentationsprojekts für Kunst aus Osteuropa *East Art Map* deutlich zeigen.

ANDREJ: Ich glaube schon, dass die Gruppe auch für Künstler aus dem Westen eine Entwicklungsmöglichkeit darstellt. Wie die Geschichte gezeigt hat, schließen sich Künstler zu Gruppen zusammen, wenn sie ein gemeinsames Interesse daran haben, eine neue Form zu bilden, um so eine kritische Masse und einen internen Dialog zu erzeugen.

ANA: Die Gestaltung eines autonomen Bereichs ist bei **IRWIN** ein fortdauernder Prozess, sie wird nicht als abgeschlossenes Projekt betrachtet. Inwieweit haben sich eure Methoden und Strategien im Laufe der letzten zehn Jahre verändert?

BORUT: Sie haben sich drastisch verändert. Sie beschäftigen sich mit anderen Problematiken und werden anders artikuliert. Allerdings können sie von Beginn an kontinuierlich nachvollzogen werden, vor allem anhand der Organisation des Kontextes. Ich glaube, es war 1986, als wir öffentlich bekannt gaben: „**Wir sind Künstler und keine Politiker. Wenn die slawische Frage irgendwann einmal für alle Zeiten gelöst sein sollte, werden wir unser Leben immer noch als Künstler zu Ende führen.**“ Und tatsächlich tun wir ja genau das bis heute.

MIRAN: Schon in den achtziger Jahren war uns bewusst, dass ein Künstler einen Kontext schaffen muss, innerhalb dessen sein Werk gelesen werden kann, denn wenn ein Kunstwerk oder ein Artefakt nicht Teil einer Geschichte ist, einer Erzählung oder eines Systems, dann existiert es nicht, kann nicht einmal entstehen. Die Gründung von **IRWIN** bedeutete die Konstruktion unseres eigenen Kontextes. Unser Kontext und unser Werk sind beides Artefakte, das eine hat Auswirkungen auf das andere.

BORUT: Wenn wir auf das Thema Ideologie zurückkommen, geht es auch wieder um den Versuch, uns von der alternativen Szene abzugrenzen. Der Grund dafür war genau diese Ambivalenz, das Verhältnis zwischen dem formalen Element und der Konstruktion unseres eigenen Kontextes. Unser Kontext ist als Form konstruiert. Das unterscheidet unsere Position von einer, die sich ideologisch direkt gegen etwas richtet, insofern dieses duale Verhältnis von Anfang an unserer Arbeitsweise immanent war.

MIRAN: Wir wollten unseren Kontext selbst herstellen. Wir wollten einen Platz einnehmen, der uns gehört. Das bedeutete, dass wir ihn selbst schaffen mussten.

NATAŠA: Und jetzt, da er existiert, signiert jeder von euch seine Bilder selbst?

DUŠAN: Das betrifft wieder die Frage nach der Gruppe, die Frage, wie eine Gruppe funktioniert. Der Unterschied zwischen einem unabhängigen Künstler und einer Gruppe besteht darin, dass die Gruppe eine innere Dynamik besitzt, die letztlich auf etwas Statisches abzielt. Die Gruppe erzeugt eine Formel, an der sie festhält...

ANA UND SABINA: Die nutzt sich dann irgendwann ab und muss überarbeitet werden.

DUŠAN: Ja, und das muss gemeinsam innerhalb der Gruppe geschehen.

ROMAN: Seit wir unsere Bilder signieren, ist das Ganze dynamischer geworden, hat an Vitalität gewonnen. Diese Dynamik ist sehr stark, und nach zwanzig Jahren noch tun sich wieder neue Aspekte in Bezug auf Ästhetik und Form auf. Im Grunde glaube ich nicht an das Gemälde als solches, sondern an den Kontext, in dem es existiert.

BORUT: Ich möchte Folgendes betonen: Es stimmt, dass wir die Arbeit der Gruppe mit Hilfe von internen Spielregeln organisieren möchten, die nach Möglichkeit produktiv wirken sollen. Ihr wisst selbst, dass interne Probleme in einer Gruppe ein komplexes Thema sind. Dass wir uns diesen Methoden zuwenden mussten, weist auf ein Scheitern einer Strategie hin, auf die Notwendigkeit, die Grundlage dieser Strategie zu verändern.

MIRAN: Wir befinden uns jetzt in einer Lage, in der es möglich ist, zu sagen: „Dieses Werk gefällt mir nicht, aber fragen Sie doch den Urheber, und er wird Ihnen mehr darüber erzählen.“ Das ist sehr wichtig. Wenn die einzelnen Werke mit **IRWIN** signiert sind, und der Name des Urhebers steht in runden Klammern dahinter, dann bedeutet das, dass eine Verbindung zwischen dem Werk und **IRWIN** besteht, die allerdings durch den Urheber initiiert ist.

BORUT: Das kennt man aus der Geschichte. Wenn man sich um eines gemeinsamen Ziels willen zusamm tut, wird in dem Moment, da dieses Ziel bis zu einem gewissen Grad erreicht ist, deutlich, dass man eben aufgrund der Unterschiede mehr als eine summarische Einheit bildet und dass gerade sie sehr bald eine wichtige Rolle zu spielen beginnen.

MIRAN: Hier kommen wir zu der Feststellung, dass die Gruppe nicht unbedingt einen Wert an sich darstellt. Gruppenarbeit hat ihre besonderen positiven Qualitäten, sie hat aber auch negative Seiten, ihre Eigenheiten. Wenn man in einer Gruppe arbeitet, und es herrscht eine gewisse Übereinstimmung, dann gewöhnt man sich bald so sehr daran, dass man sich gar nicht mehr fragt, ob man die Dinge nicht auch ganz anders machen könnte. Aus Häresie innerhalb der Gruppe entwickeln sich Dinge. So gesehen glaube ich nicht, dass das Arbeiten in der Gruppe grundsätzlich besser ist. Damals haben wir uns einfach für die Gruppe entschieden. Ich bereue das zwar nicht, aber es bringt gewisse Einschränkungen mit sich.

ANA: **IRWIN** hat nie wie eine sich nach außen abschottende Sekte funktioniert. Das Interessante ist, dass die Gruppe von Anfang an eine nicht-hierarchische Struktur hatte. Wir wissen aus eigener Erfahrung, wie schwierig es ist, dies über eine lange Zeit hinweg aufrechtzuerhalten. Wir interessieren uns für **IRWINS** Offenheit für Projekte wie die *Transnacionale* oder die intensive Kommunikation mit Russland ... Inwiefern hat diese intensive Kooperation – und hier besonders die gemeinsamen Themen und Strategien, die die Moskauer Szene und die Szene in Ljubljana verbinden – die innere Dynamik eurer Gruppe beeinflusst?

BORUT: Ich glaube, Moskau war der entscheidende Schritt, der **IRWIN** in den neunziger Jahren ein neues Arbeitsfeld eröffnet hat – ein Schritt, der unser Aktionsprinzip aus den

Achtzigern auf den Kopf gestellt hat. Im Hinblick auf das Signieren und die Verwendung von Eigennamen befinden wir uns nun in einem ernsthaften Transformationsprozess. Wenn man ein Jahrzehnt als einen maßgeblichen Zeitabschnitt in der Kunst betrachtet, so muss man sich im Grunde alle zehn Jahre komplett neu erfinden. Damit meine ich nicht, dass man so tun soll, als habe man sich selbst auf den Kopf gestellt, sondern dass man sich in einer völlig neuen Situation wiederfindet, als Gruppe, als Einzelperson, als Mitglied der Gruppe. Genau das tun wir im Moment. Wir wollen **IRWIN** verändern, so wie die Gruppe sich im Laufe der Zeit immer schon verändert hat.

MIRAN: Unsere wichtigsten Transformationen waren die Gründung des **NSK Staats** in den neunziger Jahren und die Hinwendung zum Osten. Die **NSK EMBASSY MOSCOW** war ein absolut entscheidender Punkt.

BORUT: Man darf nicht vergessen zu erwähnen, dass dies zu starken Spannungen innerhalb der **NSK** geführt hat.

MIRAN: In dem Buch **NSK EMBASSY MOSCOW. How the East sees the East** von 1992 haben wir uns bei den Diskussionen zum ersten Mal mit unseren Eigennamen zu erkennen gegeben, wir haben damit begonnen, die Geschichte niederzuschreiben und über sie nachzudenken. Dies geschah in der **NSK** zuvor nicht.

ROMAN: Ich möchte an das anknüpfen, was **Borut** über die Zehnjahresperioden sagte. Wenn man zu arbeiten beginnt, ist man immer ein Künstler, der aus einer bestimmten Zeit stammt. Es ist deine Zeit, und du artikulierst dich in dieser Zeit. Nach zehn Jahren verändern sich die Dinge, plötzlich entsteht eine neue Sensibilität, und du befindest dich in gewisser Weise in einer Gegenposition. Es ist äußerst schwierig, im zweiten Jahrzehnt durchzuhalten, und sobald das dritte Jahrzehnt naht, bist du, sofern du es überhaupt geschafft hast, das alles zu überstehen, nicht länger ein Künstler deiner Zeit, sondern ein Künstler, der für seinen eigenen Namen oder für eine Gruppe steht. **IRWIN** erreicht jetzt so langsam das dritte Jahrzehnt, und erst jetzt ist es uns möglich, uns auf **IRWIN** zu beziehen und dadurch an unserer Struktur zu arbeiten.

NATAŠA: Wird **IRWIN** dann immer noch benötigt?

ROMAN: Für mich ist es eine Art zu leben. Ich lebe und denke auf diese Art und Weise.

BORUT: Ich glaube, die Gruppe hat immer noch große Bedeutung, und diese Bedeutung ist nicht abstrakt, sondern relativ konkret. Die Gruppe wird gebraucht, da sie eine Funktion erfüllt. Sie ist letztlich ein Vehikel, ein Werkzeug und nicht zuletzt auch ein Artefakt. **IRWIN** ist nicht einfach nur ein Raum der Identifikation.

MIRAN: Wir können **IRWIN** mit **WHAT, HOW & FOR WHOM** vergleichen. Wir bezeichnen uns beide als Gruppen, die die gleichen Dinge tun. Ihr seid Kuratorinnen und organisiert Ausstellungen, wir sind Künstler, genauer gesagt Maler.

Ich bin mir sicher, dass es einige Dinge in eurer und in unserer Gruppe gibt, über die nie gesprochen wird. Als wir uns vor einigen Jahren in Zagreb unterhalten haben, haben wir zu euch gesagt, dass wir, wenn wir euch alles erzählen würden, gar nicht existierten. Wenn ich jetzt zurückblicke, dann hatte für mich die Erfahrung am Theater wahrscheinlich größere Bedeutung als die Arbeit mit **IRWIN**, vielleicht, weil es in erster Linie meine individuelle Erfahrung war. Allerdings ist **IRWIN** wichtiger für mich, da die Gruppe eine horizontale Struktur besitzt, und diese Struktur hat sie die ganze Zeit über beibehalten.

IVET: Ich glaube, dass die Rollen in einer Gruppe sich verändern und neu verteilt werden, anders als in einem Team, in dem jeder eine besondere Rolle übernimmt und diese auch beibehält.

NATAŠA: Ich denke, dass die Rollen genauso festgelegt sind wie in allen Beziehungen zwischen Menschen. Ich glaube, dass in der Art und Weise, wie die Rollen innerhalb einer Gruppe wechseln, das Geheimnis ihres Fortbestehens liegt. Was ich gerne wissen möchte, ist, inwieweit ihr die Rollen verändert habt, sobald euch eine Rolle zufiel, die ihr einnehmen musstet. Die Frage ist doch, wie man die Beziehungen untereinander ständig verändert, ohne dass die Harmonie in der Gruppe beeinträchtigt wird.

BORUT: Es ist ungeheuer wichtig, die Positionen innerhalb einer Gruppe möglichst laufend zu verändern, aber ich stimme zu, dass sich die Positionen im Laufe der Zeit immer mehr verfestigen. Deshalb ist es besonders wichtig für

IRWIN, dass jeder von uns an seinen eigenen Gemälden arbeitet. Aus eben diesem Grund bleiben wir bei der Malerei, aus eben diesem Grund nehmen die Gemälde den Mittelpunkt unserer Aktivitäten ein, denn so befinden wir uns auf dem gleichen Level.

Die Regeln der Gruppe müssen so definiert werden, dass sie von sich aus dazu beitragen, das gemeinsame Ziel zu erreichen, ohne gleichzeitig eine zu große Belastung darzustellen. Die Produktion von Gemälden in den neunziger Jahren wurde in Anbetracht gewisser Standards als vollkommen archaisch betrachtet, aber abgesehen davon, dass wir sie gut fanden, erfüllte sie auch gruppenintern eine Funktion.

ROMAN: Rückblickend scheint es mir von großer Bedeutung, dass wir seit 1984 kontinuierlich die Entwicklung der Malerei betrieben haben, als eines archaischen Mediums, das in enger Beziehung zur Gegenwart steht.

BORUT: Projekte haben diese Art der Malerei erst möglich gemacht, da sie dafür sorgten, dass ihr Standpunkt und ihr Kontext einer Neubewertung unterzogen wurden.

LJUBLJANA, 2005

Aus dem Englischen: **Uli Nickel**

A VEHICLE, A TOOL AND AN ARTIFACT

WHW [Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolovič] in conversation with IRWIN [Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelink]

SABINA: I know this is a basic question, but to start off, I would like to ask how you met and what motivated you to begin working together as a group?

NATAŠA: Did you immediately wish to work as a group or did that happen spontaneously?

ANDREJ: As far as I can recall, the group just happened. In the beginning, we started to work on a couple of joint projects, but it was a somewhat different grouping; some of us had been together at the art academy and we socialised together mainly connected with the club scene, K4, Študent, etc.

NATAŠA: What year was that?

ANDREJ: 1983. We were at the academy, and **Dušan** was already working solo and was established in the alternative circles.

BORUT: More concretely, the key person around whom the **IRWIN** group evolved was **Roman**, he gathered us together.

ROMAN: **Andrej** and I hitchhiked across Europe and in Lucerne we saw the exhibition *Back to USA*, where we stole a catalogue. When we returned to Ljubljana we wanted to make an exhibition according to the catalogue, but not according to the exhibition itself because our idea was that Slovenian culture was eclectic. We spoke with **Borut**, **Dušan** and two sculptors, **Marko Kovačič** and **Bojan Štokelj**, who were also members of the group. I had known **Miran** back in high school and he was member of theater at the time – **GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE** [Scipion Nasice Sisters Theater]. Two years later **Miran** joined **IRWIN**. There was quite a bit of misunderstanding with the two sculptors so that already in 1984 after the first exhibition *Back to the USA* we parted ways with them. From that point on we have been together the entire time. I would like to emphasize what is important in this whole story and that is that even though I gathered the group, **IRWIN** never had a leader and this is most likely why we have remained together the entire time. Our way of functioning is truly that of a community and that is what is most important.

BORUT: Perhaps some things were not so clear then, but

now they can be defined as crucial points: the first was that we did not want, nor could we accept the eclectic situation that was reigning in art in Slovenia at the time; we were not interested in accepting a game which was defined by the internal rules of that space. That was clear from the very start. The second important thing was the need to accumulate enough critical mass so that we ourselves could cut across borders without the help of some institutions which were limiting the possibilities of independent functioning of artists in that space back then. Artists could either fit in to the existing system, or emigrate. Just as it had happened ten years earlier: **Marina Abramović** and **Braco Dimitrijević** who went abroad and managed to incorporate themselves there had a completely different position and possibilities then did **Raša Todosijević** or **Neša Paripović**. Those were people with clearly defined positions, but the gravitation of the milieu, however, determined them.

NATAŠA: Does that mean that you began to work as a group in order to create a context for yourselves within which you could work?

ROMAN: Exactly. We took on the position of a specific understanding of eclecticism. The generation before me, **Dušan's** generation, created formally eclectic paintings, but the format was completely tied in with American large format paintings which was complete nonsense within the locale of socialist Yugoslavia [where flats were small]. We could not understand the ontological reasoning by which such art was being created, except for the need for translating the experience of one space into another. We called it court art and we reacted to it in a formal sense by creating smaller formats, with a frame which is its integral part and not a decoration between the real and art.

BORUT: It should be mentioned here that in the Slovene art of the 1970s, four to five years before we began to work, what was key was adopting an abstract assortment and we constituted ourselves exactly through difference in relation to that.

MIRAN: Abstraction was the official art. The art that was created in the 1960s by the generation of our professors, who were modernists and abstract painters, was the official position, and the conceptual practice was almost completely

erased, especially politically oriented conceptual art. I divide the conceptual along the political conceptual and metaphysical line. For me this is the difference between, for example, **Goran Đorđević** and **Marina Abramović**. This was also the moment when **LAIBACH** appeared on the scene, and they were the first to use the notion of retro-avant-garde in the region. The political avant-garde was in power at the time – the Communist Party and the Communist League, and the official art was modernism. That was Yugoslavia. Therefore, we started out in the context in which our professors looked with heavy hearts at our paintings from the *Was ist Kunst* series with motifs taken out of low culture, modernism and the art of totalitarian regimes. It was our reaction to official modernism. At that moment it was important because no one had spoken about socialist modernism at the time, which is being talked about now.

BORUT: That was actually the time of the 'new image' or *Transavantguardia* how it was called in Yugoslavia when we started.

ANA: What was your relation toward **OHO** at that time, to the generation that was before you?

DUŠAN: **OHO** was very significant in that context. The first alternative exhibition space in Ljubljana, the **ŠKUC** Gallery, was opened in 1978 with an exhibition of **OHO** photographs and documents. After this, the gallery closed down for a year because all the money had been spent on publishing the catalogue. The opening of that exhibition space opened up the possibility for exhibiting other types of art different from the kind that was prevalent at the time. Art at the time was completely static. The Modern Gallery had a permanent collection, nothing was changing there and there were no exhibitions.

ANDREJ: **OHO** had a cult status, but in a very tight circle as there was very little information about them. They were no longer in Ljubljana then, some had stopped altogether with art...

ROMAN: But one of the first actions by **IRWIN** was to produce paintings based on photo documentation of some **OHO** conceptual actions. We came to **Marko Pogačnik** and told him that we wanted to do in a manner of paintings what

OHO had done to bring art out of the museum. We had a very constructive dialogue and **Pogačnik** even wrote a letter of support in which he announced that he accepted our action and that it was in the spirit of **OHO**.

SABINA: What was the general reaction of the art scene with regards to your first pieces?

DUŠAN: Negative.

MIRAN: I would say that we fed ourselves with those reactions. Sometimes there was silence, no one would write about us, but sometimes we experienced direct attacks. Those were not criticisms, but rather disqualifications tied in with the media, accusations that we were doing something that had nothing to do with art.

BORUT: That was the time when the 'new image' had its 'homeland right' here. It was very significant in Yugoslavia. We set up a clear relation against the new image from the start, and created a direct link with **OHO**. Our explicit position was to distance ourselves from the 'new image' and to directly link into the conceptual.

ANDREJ: There were certain expectations that were tied in with art at that time, how it should develop, and all these expectations were linked to the continuation and further development of abstraction. The form in which it should happen was obviously the painting. There were two strong groupings in the field. On the one hand the official, old modernist line, state "abstractionists", while on the other there was the emergence of a new generation which was avant-garde during the 1970s – it was a somewhat different form of modernism. We received negative reactions from both sides.

BORUT: The generation from the 1970s contributed to the setting up of complete abstraction in those spaces as the generation from the 1960s had not yet done so. It was a very important shift. But they were marginalized just as we were. They had a sceptical relation toward us, but in a different way from the official line. The fact was that they were not all of them and not entirely negative toward us and it was possible for us to establish communication with them. **Dušan** was a colleague with some of them.

MIRAN: It was about ideological, aesthetic difference, really. We were actually outside of it all. **NEUE SLOWENISCHE KUNST/NSK** [New Slovenian Art] collective, which did not belong to the alternative nor to the official line during the 1980s, was in fact its own institution. The idea of **NSK** was to look from the outside as an institution but in reality we didn't even have an office or a secretary, nor did we exist at that time as a legal entity.

NATAŠA: Why do you think it did not belong to the alternative?

MIRAN: Because for the alternative such as it was, let's say, the punk movement, it was typical to work against the institutions, to use specific positivist methods of attacks against something. Even at the beginning, **LAIBACH's** method was different, and this in some way in the 1980s defined the methods of other **NSK** groups.

BORUT: Those are significant differences, but back then they were not of major importance. The alternative was not only actively co-involved in the social and political changes but it was also used for political means and instrumentalized in the ideological clash regarding civil society movement and political changes in 1980s. During the 1990s it was an attempt to reconstruct alternative and articulate it in the terms of art, but it turned out this was impossible because it was not a coherent aesthetic movement in fact. And at that time, a distinction was made between **NSK** and others as the **NSK** took form into account.

ROMAN: I remember our long discussions about that. Let's take two groups from the musical field, **LAIBACH** and **BORGHESIA** for example; those were two separate things during the same time. **BORGHESIA** in some way used the Western contemporary alternative form and they did it just as good as it was done in the West. What **LAIBACH** was doing, their form and manner of expression, was never accepted in the same way. Their position was specific towards the West, they saw the West as being outside, out there, and that they were here, in this space, and the form and manner of expression were completely different.

MIRAN: The strategy of 1968 positivistic attacks and critiques on institutions, still continued in the time of punk and this

model still existed in 1980. But with **LAIBACH**, and that is the key moment, a new strategy of over-identification took place.

BORUT: The people that were key figures for theory at the time, **Rastko Močnik** and **Slavoj Žižek**, they were the generation of 1968. Theoretically, they had already established a relation that differed from the 1968 resistance to institutions. They coined the maxima "march through institutions", but the alternative was more or less politically functionalized in the former way.

WHW: What did the scene look like at the time? How did **LAIBACH** develop their method?

DUŠAN: That was the beginning of the creation of the entire scene, the start of opening up the space. As we already mentioned, the **ŠKUC** Gallery was opened in 1978 with the **OHO** exhibition, after which it was closed for a year and in 1979 it began to work again. That was a time of taking up various spaces. The issue is completely concrete: people moved toward taking over the initiative as socialism already allowed this. These various spaces were always being closed down, but **ŠKUC** somehow survived. A unique shift happened when alternative spaces appeared where people could present themselves to various circles. **ŠKUC** had a literary circle, an art one, a music one, and this same model was carried on further. Those activities spread immanently within this region and brought in the first people from abroad. Prior to this the Slovenian space had been completely closed.

ANDREJ: **ŠKUC** functioned on the logic that was already established earlier in Belgrade and Zagreb. I think that the Student Cultural Centre [SKC] from Belgrade was a kind of model. This allowed Ljubljana's younger art scene to establish stronger relations with Zagreb and Belgrade art scenes.

SABINA: How important was it for you strategically at the time that you were a group, and for your work and for how you were perceived within the scene?

NATAŠA: I'm assuming that at one time you understood that you were a group and that this made you stronger.

ROMAN: Except for **Dušan** who had exhibited prior to **IRWIN**,

not one of us has an individual career. We immediately saw that what we were doing was a reference to **BAUHAUS** and to some other historical references, and some things were linked in to this. First **LAIBACH** started, then the **SCIPION NASICE THEATER** and **IRWIN**, and then we created the **NEW COLLECTIVISM**, a group for design. That was a way of life and thinking.

BORUT: Within the context of the time it was not difficult to bring about a decision as the situation was as follows: on the one hand you could take a side to become a part of the system for which you knew in advance that it was limited as well as what is the nature of its limitations, and on the other hand you could concentrate enough critical mass to work on your own.

NATAŠA: How ideological was the position that you work as a group?

MIRAN: It seems crucial to me that in that context it was a different thing to decide on working in a group from how it is now, it was perhaps even easier. When we decided to work together, it turned out that things developed quickly, that the group served as some kind of accelerator. Projects that would otherwise last a year or two evolved in a few months. The group functioned like a school – we had a mutual interest, we didn't use personal names, everyone contributed his entire knowledge to **IRWIN** projects. On the other hand, this created a critical mass, and we were interested in stepping out of the Slovenian space, we never counted only on the Slovenian-Yugoslavian space. We knew exactly that one could only step out of that space with a strong backing, and we were from the lower-middle and working classes and we didn't have a chance of travelling around much.

At the **IRWIN** and **NSK** level it was important that we created a group situation and the possibility of not only surviving conceptually and economy-wise, but that we could expand. Perhaps at the time we were not aware of all these things, but of some we were. It was evident to us that we needed to undertake something within a space which did not offer us many possibilities.

A combination of conceptual context and creating that critical mass in occupying ourselves with this space brought us to the point that we had already decided back

then that we would remain here. In 1988 we were invited to move to New York, but even then we decided that we would stay here, that we would travel around but come back and work here.

NATAŠA: Do you think that the group even at this moment, and I don't mean just **IRWIN**, has that potential in this or any other different space?

BORUT: I can only speak for this space, and I think that the group absolutely has that potential. In a situation where the context of art is so unarticulated and where there is no space for discourse, I think that the group still has a meaning.

NATAŠA: Does it seem to you that one of the main links between the appearance of the collective and the art situation is such that in a less articulated artistic situation the collective is more needed and useful?

BORUT: You have asked before about the ideology in relation to **IRWIN**. It can be said that there was a direct relation to the situation in former Yugoslavia during the late 1970s and beginning of 1980s when the collapse of socialism was already obvious. The appearance of post structuralism was very important factor in this regard. **Rastko Močnik** became a head of the newly established Department for Sociology of Culture at Ljubljana University at the time and a series of lectures by different theorists open to the public was initiated that were attended by the entire alternative scene. This helped importantly in establishing a common ideological background for it.

ROMAN: It is always good to understand the sociological background from where the artist originates. I think that all of us artists from Eastern Europe were in an erased space, as the quality of artistic work, its significance and contextualisation given by contemporary art journals, books on art, museum exhibitions, exhibitions in private galleries and collectors. These are things that influence one another, and there was none of this in Eastern Europe. And how to make your idea more dynamic in the time in which you live? For us it was important that this could develop within the group, as this was a dynamic process, a place for contemplation and reflection. Seeing as we were a small group, this reflection was constant as we were always discussing something, every

week we had meetings and that was part of the process. If we observe the current situation, Eastern Europe has not changed that much, there is still no journal for contemporary art for an area wider than the national one; there are no strong museums, private galleries or collectors.

NATAŠA: What can a group do then in, for example, Germany, where there is definitely an articulated artistic system?

ROMAN: An artist in Germany has the possibility of being visible/present as a person even outside of Germany because of everything already mentioned. While the countries of Eastern Europe produce only representatives, artists who are references for something, and not artists as such. The same is the case with Romania, Bulgaria, Hungary, the Czech Republic, where there must be hundreds of artists, and I know of only five at most from each country. As an artist in Eastern Europe, you are functioning within local system as you do not have the possibility of being visible because of all the things I mentioned earlier.

BORUT: I don't know, not really, what an artist can do in Germany in that respect. I can imagine that they have an entirely different set of problems. Regarding certain problems it is always necessary to refer directly to the social scope in which artists exist, it is necessary to function in direct relation to the social context. A generalisation would be problematic.

It does not mean that we are excluding communication with other positions but it seems necessary to us to establish our own position first. In certain circumstances to establish an autonomous position in itself can be regarded as the most productive way of communication.

MIRAN: We have talked about that many times... A third-year student in Düsseldorf can already approach the gallery owner across the street, which means to approach one's work as a profession. But someone who has studied in Moscow or in Zagreb approaches that as a decision, as something that he is interested in doing, but not as a profession. And throughout the years someone perseveres in that, and someone else not. We can turn this around and say that this impossibility functions completely in reverse, not negatively, but positively in fact.

Between Northern and Southern Korea there exists

one passage that is ten kilometres wide which has remained intact, in which plants and animals were not endangered, and this part developed into a different direction. If we observe Eastern Europe in that light, as a certain space where Western theory cannot be used, where there was no early or late capitalism, we can say that some completely original things developed, which are also indicated by the results from *East Art Map*.

ANDREJ: I think that Western artists have that kind of possibility. As we know from history, artists link themselves into groups when they share a common interest in producing some sort of a new form in order to obtain a critical mass and internal dialogue.

ANA: The formation of an autonomous field is a constant process with **IRWIN**, it is not seen as a finished project. How much have your methods and strategies changed in the past ten years?

BORUT: They have changed drastically. They are directed towards different problems, articulated in a different way, but they can be followed in continuity from their very beginning, precisely through the organisation of the context. I think that in 1986 we openly stated: "**We are artists and not politicians. When the Slav question is solved once and for all we want to finish our lives as artists.**" And we are in fact still doing just that.

MIRAN: Already in the 1980s we were aware that an artist has to set up a context within which his work is read, because if an artistic work, artefact is not part of one story, narration, one system, then it does not exist, it cannot even happen. The development of **IRWIN** was the construction of our own context. Our context and our work are both artefacts, one has an effect on the other.

BORUT: If we go back to the question of ideology, we return to the attempt to separate us from the alternative. It was exactly because of the ambiguity, because of the relation between the formal element and the construction of our own context. Our own context is constructed as a form. It is for this reason that we differ from the direct ideological position toward something, because this dual relation was incorporated in our functioning from the very beginning.

MIRAN: We were interested in making our own context by ourselves, to take a place that belonged to us, that is, to create it.

NATAŠA: And now that it has been created you started sign your paintings individually?

DUŠAN: That again is a question of the group, a question of how a group can go on. The difference between an independent artist and a group is in that a group has an internal dynamic that aims towards the static, the group creates some formula that it sticks to...

ANA AND SABINA: Then this is used up and needs to be made up again.

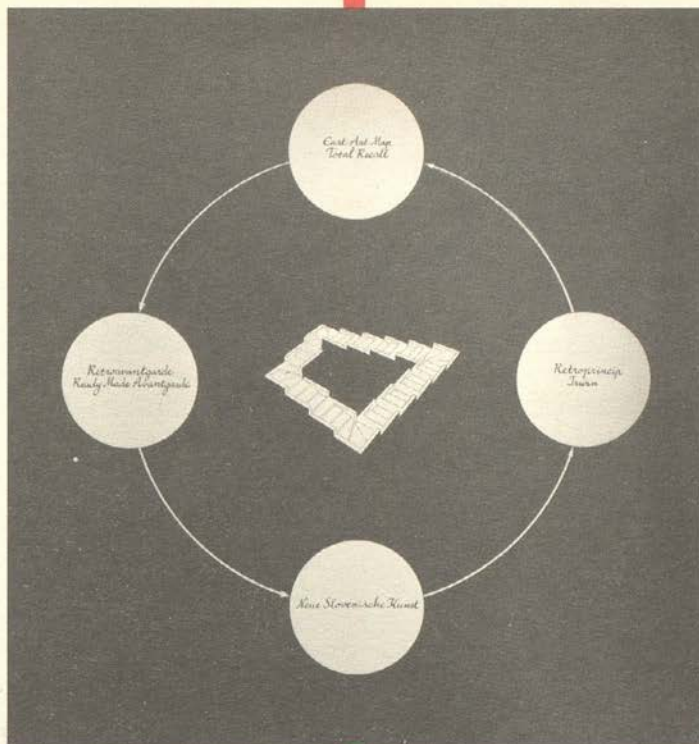
DUŠAN: Yes, and this needs to be done together as a group.

ROMAN: Ever since we have been signing our paintings, it has become more dynamic, it has brought a new freshness. These are very strong dynamics and now after twenty years aesthetics and form is in expansion again. In essence I do not believe in the painting as such, but in the context which comes with it.

BORUT: There is something that needs to be emphasized here. It is true that the intention is to organize group's life with the help of internal laws which are aimed to function productively. You yourselves know that internal problems are a complex issue in a group. It is true and it needs to be acknowledged that the fact that we had to take on these measures shows the collapse of one strategy, the necessity to transform the core of that strategy.

MIRAN: We now have a situation in which it is possible to say: "That work does not appeal to me, but ask the author and he will tell you more about it." This is very important. If the individual works are signed as **IRWIN** with the name of the author in parentheses, this means that the work has a link to **IRWIN**, but through the author.

BORUT: This is known from throughout history. If you join because of some goal, at the moment when the goal is realized to some degree, it becomes obvious that it is precisely the differences, for which it was only possible to



come to the point of not just a summary unity, that begin to play a very important role.

MIRAN: Now we come to the point that a group as such is not good in itself. Group work has its specific qualities that are positive, but it also has negative sides some of which are specific. If you work in a group and you have some kind of consensus, you become so used to no longer asking whether some things could be done differently. Inner heresy is something that develops things. In that sense, I don't think that working in a group is better in general. But at that moment we easily decided on the group, and I don't have any regrets, but it still has its limitations.

ANA: IRWIN never functioned as some kind of closed sect. What is interesting here is that from the very beginning there was a non-hierarchical structure that was in place of which we know from our own experience how difficult it is to maintain through a longer period of time. We are interested in **IRWIN's** openness in projects such as *Transnacionala* or

in the intense communication with Russia... How did this intensive co-operation, or rather this sharing of territory and strategy especially in the sense of the Moscow scene and its connection with the Ljubljana scene influence your internal dynamic?

BORUT: I think that Moscow was the key move that opened the new field for **IRWIN** during the 1990s, a move that turned our principle of activity in the 1980s upside down. In connection with what we spoke of before, signing and individual names, we are now seriously in the process of transformation. It all comes down to that, if we take a decade as a relevant measure of time in the field of art seriously, one needs to turn oneself upside down every ten years. This does not mean to pretend that you have turned yourself from your feet to your head, but that you find yourself in a completely different situation, as a group and as a person, member of the group. This is what we are doing now. It is our interest to transform **IRWIN**, just as it has already been transformed through time.

MIRAN: Our important transformation was the **NSK** state in time in the 1990s and the move towards East Europe. The *NSK Embassy Moscow* was the absolute break.

BORUT: It also needs to be mentioned that this caused serious tensions within the **NSK**.

MIRAN: In the first book [*NSK Embassy Moscow. How the East sees the East, 1992*] in discussions we begin to perform for the first time with our names, we begin to write down history and reflect upon it. This did not exist before in the **NSK**.

ROMAN: I would like to tie in with what **BORUT** said about decades. When you begin to work, you are always an artist of your time. That is your time and you are speaking out in it. After ten years things turn around and suddenly a new sensibility emerges and you are then in an antithesis in some way. It is extremely difficult to sustain yourself in the second decade, and by the time the third decade rolls around, it is only then that you are no longer an artist of your time, if you have managed to endure, but an artist with a reference to your name or group. **IRWIN** is now slowly coming to its third decade and only now is it possible for us to refer to **IRWIN** and to work on our structure through that.

NATAŠA: And is **IRWIN** still necessary?

ROMAN: For me it is a way of life. I live and think like that.

MIRAN: We can make a comparison between **IRWIN** and **WHW**. We declare ourselves as groups who do the same thing. You are curators and you make exhibitions, and we are artists, painters. I am certain that within your and within our group there are some things which we never talk about. When we spoke in Zagreb several years ago, we told you that if we if we were to tell you everything, then we would not even exist. When I look back now, for me the experience with the theater was perhaps stronger than the experience with **IRWIN**, perhaps because it was first for me. But **IRWIN** is more important to me as it has a horizontal structure, and it has maintained this quality throughout time.

IVET: I think that in contrast to the team where the roles are quite specific and which are held to, in a group roles change and are re-examined.

NATAŠA: I have the feeling that roles are fixed all the same, just as in people's relations. It seems to me that the way roles change is the secret of the endurance of a group. I am interested in knowing in which way you changed roles, as a role fell to you, you had to carry it. And the question is how to constantly change those relations in harmony with the group reality.

BORUT: I can answer the previous question of whether **IRWIN** makes any sense anymore. I think that it makes sense, and that this sense is not defined abstractly but rather concretely. The group makes sense if it has function. **IRWIN** is in fact a vehicle, a tool and last but not least an artefact. **IRWIN** is not a bare space of identification.

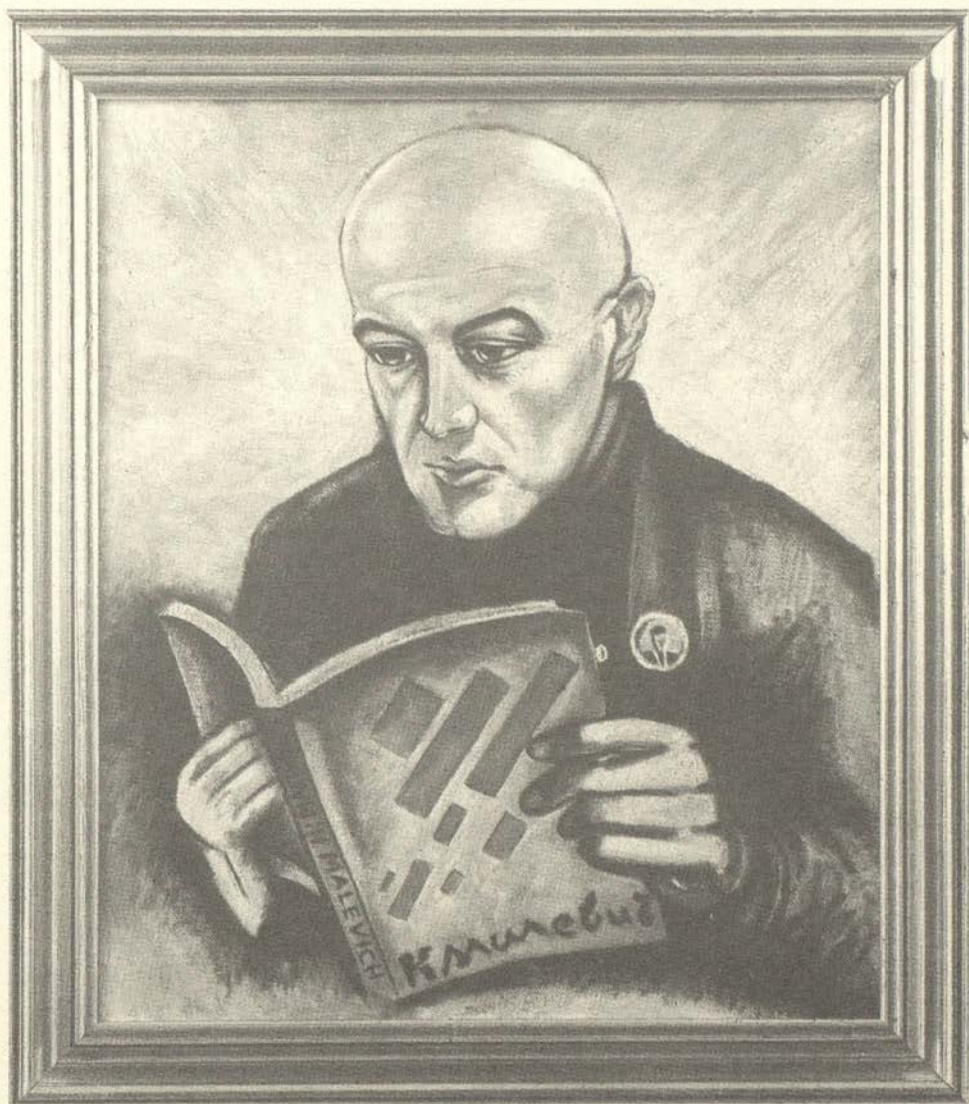
It is extremely important to obtain changing of positions in a group as far as it goes, but I do agree that positions become more and more fixed with time. Because of this it is crucial importance for **IRWIN** that every one of us is working on his own paintings. It is for this reason that we insist on paintings, that the paintings are in fact occupying the central position in our activities, because we are equivalent in them.

The rules of the group need to be made so that they by themselves help to construct the mutual goal by not being too cumbersome at the same time. The production of paintings during the 1990s was by certain standards regarded as completely archaic, but beside the fact that we liked it, it had its internal function.

ROMAN: Now when we look back, it is very important that from 1984 on for the entire time we have had the development of the painting as an archaic medium that has tied into the contemporary.

BORUT: Projects made the painting possible as they always redefined its position and context.

LJUBLJANA, 2005



Moscow Portraits

Adrian Kovacs, Self-portrait with book, 1989

Moscow Portraits

Das Atelier war erfüllt von einem starken Rosenduft, und als die leichte Sommerbrise durch die Bäume im Garten wehte, schwebte der schwere Duft von Flieder und der zartere Geruch des blühenden Weißdorns durch die geöffnete Tür. Das undeutliche Summen der Bienen sirrte durch das hohe, aufrechte Gras, kreiste monoton um die Pollenkelche des Geißblatts und machte die Stille noch tiefer. Das leise, gedämpfte Rattern des Moskauer Verkehrs klang wie der Bass einer entfernten Orgel.

Auf der Staffelei in der Mitte des Zimmers stand das Porträt eines überaus attraktiven jungen Mannes, der ein offenes Buch in den Händen hielt. Später sollte ich herausfinden, dass es sich um ein verbotenes Buch über einen russischen Maler handelte, der zu Beginn des Jahrhunderts gelebt hatte, an dessen Namen ich mich aber leider nicht mehr erinnern kann. In einiger Entfernung von dem Porträt saß der Künstler, dessen plötzliches Verschwinden vor ein paar Jahren für viel Aufregung und Spekulation gesorgt hatte. Während er den ansprechenden und charmanten Ausdruck betrachtete, den er mit seiner Kunst so gekonnt eingefangen hatte, erschien ein zufriedenes Lächeln auf dem Gesicht des Malers, als wollte es nicht wieder verschwinden. Aber plötzlich zuckte er zusammen, schloss die Augen und bedeckte sie mit den Händen, als fürchtete er, aus diesem seltsamen Traum aufzuwachen.

„Das ist dein bestes Werk, besser als alles, was du je gemacht hast“, sagte ich langsam. „Nächstes Jahr musst du es an eine Galerie am West Broadway schicken. Der Arbat ist eine zu große und zu plumpe Straße. Immer, wenn ich hinging, waren entweder zu viele Menschen da, so dass ich die Bilder nicht sehen konnte – was schrecklich ist –, oder es waren zu viele Bilder da, so dass ich die Menschen nicht sehen konnte – was noch schrecklicher ist. Der West Broadway ist der einzig geeignete Ort für dein Bild. Ich habe das Gefühl, dass es nur dort richtig

interessant wird. Und du weißt, dass mich meine Intuition noch nie im Stich gelassen hat.“

„Ich glaube nicht, dass ich es irgendwohin schicken werde“, antwortete er und warf dabei auf diese seltsame Art den Kopf in den Nacken, über die bereits seine Freunde an der Akademie immer gelacht hatten. „Nein, ich werde es nirgendwohin schicken.“

Ich hob erstaunt die Augenbrauen und schaute ihn durch einen dünnen Schleier aus blauem Rauch an, der sich aus meiner reichlich mit Opium gefüllten Zigarette kräuselte. „Du wirst es nirgendwohin schicken? Mein lieber Freund, warum denn nicht? Gibt es einen Grund dafür? Ihr Maler seid ein seltsames Völkchen! Ihr tut alles, um euch einen Ruf zu erwerben. Und wenn ihr ihn dann habt, scheint ihr ihn wieder loswerden zu wollen. Das ist lächerlich, denn wenn über einen geredet wird, ist das nicht so schlimm, als würde nicht über einen geredet. Dieses Porträt würde dir einen Platz weit über allen anderen jungen russischen Malern sichern und die älteren neidisch machen.“

„Ich weiß, dass du über mich lachen wirst“, sagte der Künstler, nun sichtlich nervös, „aber ich kann es wirklich nicht ausstellen. Ich habe zu viel von mir selbst hineingetan.“

Ich lehnte mich auf dem Sofa zurück und lächelte ihn an. „Ja, ich wusste, dass du so reagieren würdest, aber was ich dir gesagt habe, stimmt. Du hast zu viel von dir selbst hineingetan! Glaub mir, ich hatte keine Ahnung, dass du so eitel bist; wirklich, ich sehe keine Ähnlichkeit zwischen dir, deinem kräftigen Gesicht und dem pechschwarzen Haar, und diesem jungen, eierköpfigen Adonis, der in Elfenbein gemeißelt zu sein scheint. Nun, mein lieber Künstler, er ist Narziss, und du hast natürlich ein gefühlvolles Gesicht und alles, was dazugehört. Aber Schönheit, wahre Schönheit endet dort, wo der gefühlvolle Ausdruck beginnt. Dein



mysteriöses Modell, dessen Identität du bis jetzt nicht verraten hast und dessen Bild mich fasziniert, denkt nie. Dessen bin ich mir sicher. Er ist ein hübsches, hirnloses Wesen, das im Winter immer hier sein sollte, wenn es keine Blumen gibt, die man anschauen kann, und das im Sommer den Geist erfrischt. Mach dir nichts vor, mein Freund, du bist in keinster Weise so wie er."

„Natürlich bin ich nicht so wie mein Modell“, antwortete der Künstler. „Das weiß ich sehr wohl. Aber jedes Porträt, das mit Gefühl gemalt ist, ist ein Porträt des Künstlers und nicht des Modells. Das Modell ist nebensächlich, ein bloßer Zufall. Es ist nicht das, was der Maler zeigt; auf der bemalten Leinwand zeigt der Maler sich selbst. Deshalb leiden wir alle. Wir leiden wegen dem, was die Götter uns geschenkt haben. Du wegen deiner Position und deines Reichtums. Ich wegen meiner Klugheit und meines Könnens – wenn das überhaupt etwas wert ist –, und mein Modell leidet wegen seiner Schönheit.“

„Ich muss gehen“, murmelte ich und streckte mich, „aber vorher musst du meine Frage beantworten.“

„Und die wäre?“, sagte der Maler, den Blick zum Boden gerichtet.

„Das weißt du sehr gut.“

„Nein, das weiß ich nicht.“

„Gut, dann will ich meine Frage wiederholen. Ich möchte, dass du mir erklärst, warum du dieses Porträt nicht ausstellen willst. Ich möchte den wirklichen Grund hören.“

„Ich habe dir den wirklichen Grund genannt.“

„Nein, das hast du nicht. Du hast gesagt, es sei zu viel von dir persönlich darin. Und das ist kindisch.“

„Also gut“, sagte der Künstler und schaute mir direkt in die Augen, „wie du willst. Ich werde es dir sagen: Ich will dieses Gemälde nicht ausstellen, weil ich Angst habe, dass es sein Geheimnis verrät, ein Geheimnis, von

dem ich dir nichts sagen wollte. Weißt du, das ist nicht das einzige Porträt, das von diesem Modell gemacht wurde. Du weißt wahrscheinlich nicht, dass es mehrere Gemälde wie dieses gibt.“

„Seltsam“, bemerkte ich ein wenig ironisch, was vermutlich an der wohltuenden Wirkung des Opiums lag. „Du willst mir also sagen, dass das nicht das einzige Porträt ist, das du von deinem mysteriösen Modell gemalt hast?“

„Nein, du verstehst mich nicht. Nur dieses Gemälde, das du hier siehst, ist mein Werk. Aber soweit ich weiß, sind bis jetzt insgesamt sechs Porträts wie dieses gemalt worden! Leider habe ich die anderen nicht gesehen und weiß auch nicht, wer sie gemalt hat. Ja, ich glaube, ich werde es nie erfahren. Und obwohl die Porträts alle dasselbe Modell haben, werden wir in ihnen nur ihren Autor erkennen. Wenn und falls diese Porträts zusammen in derselben Galerie aufgehängt werden, wird der Betrachter in ihnen nur den Künstler sehen. Deshalb wird das wahre Bild unseres bezaubernden Modells unbestimmt und vollkommen unbekannt bleiben. Kurz, es wird für immer verloren sein. Das ist das fatale Geheimnis des Porträts“, schloss der Künstler leise.

Langsam und ohne ein Wort stand ich vom Sofa auf, nahm meinen Hut und den Stock mit dem geschnitzten Elfenbeinkopf und verließ schweigend und ohne Gruß das Atelier meines Freundes, des Künstlers. Auf der Straße zündete ich mir eine weitere Opiumzigarette an und inhalierte tief. Der Wind riss ein paar Blüten von den Bäumen, und die schweren Trauben sternförmiger Fliederblüten schwankten in der schweren Luft hin und her. Eine Grille zirpte von der Mauer, und eine lange, schlanke Libelle schwebte wie ein blauer Faden auf ihren dunklen, durchsichtigen Flügeln vorbei. Die Dämmerung legte sich auf die Mauern des Kremls. Moskau versank langsam in der Dunkelheit.

Daniil Charms, „Masterska Hudoznika“,
in: Literaturnaja Gazeta, März 1953

Moscow Portraits

The studio was filled with a powerful fragrance of roses, and when the light summer breeze moved through the trees in the garden, the heavy perfume of lilac or the more delicate smell of pink hawthorn in blossom would float through the open door. The faint buzzing of bees that flew through the tall unmowed grass or circled monotonously around the honeysuckle pollen cups made the silence even deeper. The low, muffled rumble of the Moscow traffic sounded like the bass of a distant organ.

On the easel in the middle of the room was the portrait of an exquisitely handsome young man holding an open book in his hands. Later I was to find out that it was a banned book on a Russian painter from the beginning of the century, whose name I can unfortunately no longer recall. And at some distance away from the portrait there sat the Artist whose sudden disappearance a few years ago had been a matter of much excitement and speculation. While he was looking at the pleasant and charming countenance he had so skilfully captured by his art, a smile of satisfaction appeared on the painter's face as if to stay there. But he suddenly shook, closed his eyes and covered his eyelids with his fingers as if fearing he might wake up from this strange dream.

"This is your best work, better than anything you have created", I said slowly. "Next year you must send it to a gallery on West Broadway. You know, Arbat is too large and too crude a street. Whenever I went there, there were either too many people so I couldn't

see the paintings, which is terrible, or there were too many paintings so I couldn't see the people, which is even worse. West Broadway is the only proper place for your painting. I have a hunch that only there it will become really interesting. You know my intuition has never failed me."

"I don't think I'll send it anywhere", he replied, throwing back his head in that odd way that already his friends at the Academy used to laugh at. "No, I won't send it anywhere."

I raised my eyebrows and, surprised, looked at him through the thin mist of blue smoke coming in strange circles from my cigarette, well-laced with opium. "You won't send it anywhere? My dear friend, why not? Do you have a reason? You painters are a strange lot! You do everything to gain reputation. Once you have it, you seem to want to be rid of it. That's ridiculous, because there's only one thing worse than being talked about, and that's not being talked about. This portrait would earn you a place far above all other young Russian painters and make the old ones envious."

"I know you're going to laugh at me", said the Artist, now perceptibly nervous, "but I really cannot exhibit it. I've put too much of myself in it."

Reclining on the sofa, I smiled at him. "Yes, I knew you were going to react like this; but what I have told you is true. You have put too much of yourself in it! Believe me, I had no idea you were so vain; indeed, I see no resemblance between you with your strong



IRWIN: Anastasia, 1990 [Was ist Kunst: Moscow Portraits]

face and coal-black hair, and this young, egg-headed Adonis who seems to be carved in ivory. Well, my dear Artist, he is Narcissus and you, of course, have a soulful face and everything that goes with it. But beauty, true beauty, ends where the soulful countenance begins. Your mysterious Model, whose identity you have not yet revealed and whose painting fascinates me, never thinks. I am positive about that. He is a beautiful brainless creature who should always be here in wintertime when there are no flowers to look at, and to refresh our mind in summer. Do not delude yourself, my friend, you are not at all like him."

"Of course I am not at all like my Model", replied the Artist. "I know that perfectly well. Yet, every portrait painted with feeling is a portrait of the artist and not the model. The model is but circumstantial, a mere chance. He is not what the painter reveals; on the painted canvas the painter reveals himself. That is why we all suffer, we suffer because of that which the gods have bestowed upon us. You because of your position and wealth, I because of my cleverness and skill – if that is worth anything – and my Model suffers because of his beauty."

"I must be off", I murmured, stretching, "and before I leave I want you to answer my question."

"And that is?" said the painter, with his eyes riveted to the ground.

"You know well enough."

"No, Sir, I do not."

"All right, then I shall repeat my question. I want you to explain why you do not want to display this portrait. I want to hear the real reason."

"I told you the real reason."

"No, you did not. You said there is too much of you personally in it. And that is childish."

"Very good, Sir", said the Artist, looking me straight

in the eyes, "as you insist, I shall tell you: the reason I do not want to exhibit this painting is that I am afraid it would reveal its secret, a secret I did not want to tell you about. You see, this is not the only portrait done of the same model. You are probably not aware that there are several paintings like this one."

"Curious", I remarked, slightly ironically, probably due to the beneficial effect of the opium. "You are trying to tell me that this is not the only portrait of your mysterious Model that you have painted?"

"No, you haven't understood. Only this painting you are looking at is my work. Nevertheless, as far as I know, altogether six portraits like this have been painted up to now! It is my regret that I haven't seen the others nor do I know their authors. Indeed, I do not think I shall ever know. And although the portraits have all been painted with the same model, in them we shall only recognize their authors. When, and if, these portraits are hung together in the same gallery, in each of them the visitor will see only the artist, thus the true image of our enchanting Model will remain elusive and completely unknown. Simply, it will be lost forever. So, this is the fatal secret of the portrait", finished the Artist softly.

Slowly and without a word, I got up from the sofa, carefully took my hat and cane with the carved ivory handle and, in complete silence, without greeting, I left the studio of my friend the Artist. In the street I lit another opium cigarette and inhaled deeply. The wind tossed a few blossoms off the trees, the heavy clusters of star-like lilac flowers swayed in the thick air. A cricket chirped from the wall and a long, slender dragonfly, like a blue thread, floated by on its dark, transparent wings. Dusk shrouded the walls of the Kremlin. Moscow slowly sank into darkness.

Group of Six Artists

Nicht-Verbundenheit im deklamativen Sinn
Aktivitäten mit dem Akzent auf Individualität
Die Art der Kriterien hat sich von der Position der
Bestätigung zur Position des Werkprozesses verschoben
[Terminologien haben sich von der Position der
Vorstellung zur Position des Werkprozesses verschoben]

Ausstellungs-Aktionen sind nicht-kompakte Einheiten
Informationen über die einzelnen Arbeiten werden von
den Arbeiten selbst und durch unsere Beteiligung gegeben
Die Art der Präsentation schließt unsere Praxis ein
[direkte Arbeit]
Durch diese Art der Aktion werden theoretische und
programmatische Prinzipien ausgeschlossen

Signatur für das Statement der Group of Six Artists,
ZAGREB 1977

Non-connectedness in a declarative sense
Activities accented on individuality
The character of criteria has been changed from the
position of validation to the position of work process
[terminologies have been changed from the position of
notion to the position of work process]

Exhibitions-Actions are uncompact units
Information about the individual work is given by the
work itself and by our participation
The manner of presentation includes our practice
[direct work]
With this type of action theoretical and program
principles are excluded

Signature for Group of Six Artists statement
ZAGREB, 1977

Aus/From: Exhibitions-Actions 1975-1977, exhib. cat. Cefft, Galleries of the City of Zagreb /
Ausst.-Kat. Cefft, Galerien der Stadt Zagreb, 1997



Exhibition-Action, Zagreb, 1977



Maj 75

A. Der Grund für die Entstehung von MAJ 75

Ein Versuch, die Arbeit zu präsentieren und diese Präsentation durch mündliche Beiträge zu ergänzen, als Alternative zu dem aktuellen Trend, ein Kunstwerk mit anderen Medien zu schaffen und es ausschließlich über die Institutionen zu präsentieren.

B. Der Entwurf eines Profils für das Magazins

Eine Reihe von Arbeiten verschiedener Künstler. Der Umfang des Beitrags hängt von den inneren Gründen des Künstlers ab. Arbeiten sind nur dann komplementär, wenn sie eine gemeinsame Haltung verbindet.

C. Das Problem der Information

Die Entscheidung des Künstlers, über die Konzeptualisierung und Verbreitung von Informationen zu verfügen.

D. Das Magazin ist ein Versuch, die mündlichen Informationen zu ergänzen. Er begann im MAI 1975 mit der ersten Ausstellungsaktion.

E. Das Prinzip der Zusammenarbeit und die Frage der Kriterien basieren auf der Annahme, dass jeder Künstler für seine Arbeit steht.

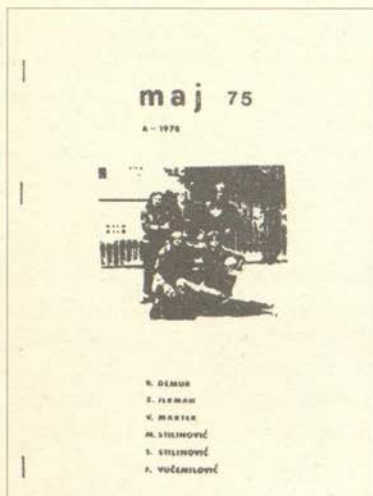
F. Zagreb, 7.7.1978; 15.11.1978; 16.2.1979; 20.4.1979

Autoren des Magazins: Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović.

j-1982. MAJ 75

ovaj časopis-katalog pokrenula je grupa prijatelja, koja je održavala izložbe-akcije od 1975. godine.
Publikacija je impuls alternativnog djelovanja spram oficijelne politike situiranja i prezentiranja umjetničkih radova.
Radovi nisu komplementarni, osim ako se ne ujedinijuju u stavu. Radna participacija je slobodna.

Zagreb 7.7.1978 - 24.12.1982.



A. The reason for starting MAJ 75

An effort to present the work and to complement its presentation with oral support an alternative to a contemporary trend which is the creation of art work by different media and its presentation through institutions exclusively.

B. The sketch of the profile of the magazine

A set of work of several artists. The quantity of contribution depends on inner reasons of the artist. Works are not complementary except if they unite in attitude.

C. The problem of information

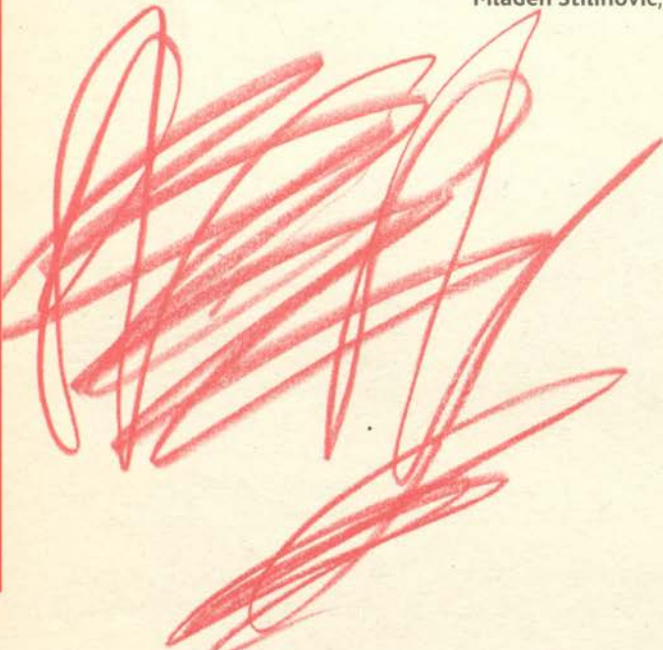
The decision of the artist to dispose of conceptualisation and distribution of information.

D. The magazine is an attempt to supplement the oral information which began in MAY 1975, i.e. since the first exhibition-action.

C. The principle of collaboration and the question of criteria are based on the assumption that each artist stands for his work.

F. Zagreb 7.7.1978, 15.11.1978, 16.2.1979, 20.4.1979

Authors of the magazine: **Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović**



ŠTETA PAPIRU



pismo redakciji 18. decembra 1978

mitteilug no. 1 (+ no. 2)

izložba "radovi u podrumu" još je u toku.
večeras se zatvara samostalna izložba
bore ivandića "pojzaž u novijem hrvatskom
slikarstvu" a sutra se otvara izložba
"black out" v. dodiga trokuta.

- taj tip organizacije javnog nastupa
samostalnih izložbi u okviru kolektivne
1. kao i pojava radno zajednice
 2. ostaće zabilježena u analima javnih nastupa
kao jedinstven prijaer samoupravljačkog koncepta.

mitteilug no. 3

na izložbi je skoro isključivo prisutan
metod kvantitativne analize.

mitteilug no. 4

estetički stavovi nisu prisutni.

zaključak se nameće sam.

mangelos

maj 75 g 1981.



Wednesday, October 18, 1979

SECURITY

JOIN US*

* CARMIC BIRGEN • PETER BOGDANOVICH • THOMAS BRANDBO • FRANCIS FORD COPPOLA
JOYCE CRIST • PETER DAVIS • EMILE DE ANTONIO • GARY ESSERT • JANE FONDA • BELLA KAZAN
MICHAEL J. RUFFALO • MARY LAMPSON • SAUL LANDAU • JIM McGRIDY • TERRY MALICK
ARTHUR MAYER • ALBERT AND DAVID MAYLIS • JACK NICHOLS • ARTHUR PENN • BEL RYD
RICHARD ROOD • BERT SCHNEIDER • JOHN SIMON • LAM STAVIS • DENIEL TALBOT • PIER THOMAS
RIP TORR • AMOS VOGL • VON VOIGHT • HANNAH WEINSTEIN • HASKELL WEXLER • ROBERT WISE

LATIN AMERICAN FILMMAKERS ARE BEING JAILED AND TORTURED



CARMEN BUENO

She was arrested in Chile in 1978 and is now in the hands of the Chilean secret police.



JORGE MULLER

He was arrested in Chile in 1978 and is now in the hands of the Chilean secret police.

We are concerned about fellow filmmakers in Latin America who are being jailed, tortured and even killed. CARMEN BUENO and JORGE MULLER were working together on a film when, on November 20th, 1978, they were abducted by the Chilean secret police. Although the Chilean authorities have refused to acknowledge their imprisonment, it has been learned that they are being held at the Tres Alamos concentration camp outside Santiago. Two recently released prisoners have testified that they saw Carmen and Jorge there. They reported that both Carmen and Jorge had been subjected to beatings and torture with electric currents and commented that, in addition, Carmen received special attention from the torturers of the SPA (Los Tres Alamos) and CIA (the national intelligence agency). For several weeks straight, she was taken on a daily basis to long torture sessions where she was forced to repeat. They would bring her back with her legs badly swollen and we would hear her screaming in pain day and night.

We strongly urge all members of the U.S. and international film community to join us in our efforts on behalf of Carmen and Jorge.

(1) Send telegrams or letters demanding the immediate recognition and immediate release of Carmen Bueno and Jorge Muller to Ambassador Manuel Trujillo, Chilean Embassy, 1728 Massachusetts Ave., N.W., Washington, D.C. 20036.

(2) Send a copy to the State Department, Washington, D.C. 20520.

(3) Send another copy to us.

The national effort we are asking you to make can be of tremendous importance in helping to save the lives of these two young filmmakers.

EMERGENCY COMMITTEE TO DEFEND LATIN AMERICAN FILMMAKERS

101 Street of the Americas, Park Ave. Plaza, New York, N.Y. 10017

Phone: (212) 677-1111; Telex: 251111; Cable: EMBL

Bank: Chase National Bank, New York, N.Y. Branch: 100 Wall Street, New York, N.Y. 10038

Account: Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, Inc.

Check or money order payable to: Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, Inc.

For a copy of the Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, Inc. brochure, please write to: Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, Inc., 101 Street of the Americas, Park Ave. Plaza, New York, N.Y. 10017

For a copy of the Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, Inc. brochure, please write to: Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, Inc., 101 Street of the Americas, Park Ave. Plaza, New York, N.Y. 10017

3NÓS3

Ende der 1970er und zu Beginn der achtziger Jahre entstand in Brasilien, insbesondere in São Paulo, eine neue Generation von Künstlern, deren systematische Arbeit unter dem Begriff „Urbane Interventionen“ bekannt wurde. Ziel dieser Aktionen, die in der Regel von Gruppen oder Kollektiven junger Künstler durchgeführt wurden, war die Besetzung der öffentlichen Räume der Stadt. Dabei wurden häufig architektonische Einrichtungen wie Boulevards, Überführungen,



Parks, Tunnel sowie städtisches Mobiliar wie Denkmäler, Reklametafeln und Verkehrsschilder als Träger der jeweiligen Arbeiten genutzt. Die Arbeiten dieser urbanen Interventionsgruppen, die nach Autonomie vom traditionellen Umfeld der visuellen Kunst strebten, wie es von Galerien und Museen repräsentiert wird, entstanden gleichzeitig mit dem Erscheinen von Graffiti in verschiedenen brasilianischen Städten – eine Bewegung, die auch in vielen europäischen und nordamerikanischen Städten zu beobachten war. Und ähnlich dem, was sich auch in anderen großen kulturellen Zentren der Welt ereignete, zielten ihre Manifestationen darauf ab, die Kunstszene über die institutionellen Räume hinaus auszuweiten. Diese ‚aufstrebende‘ Kunst jener Zeit, die auch Musik, Film und Poesie auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen erfasste, wurde als „unabhängige Kunst“ bekannt, eine Bewegung, die eine „**Alternative zum Kulturmarkt und zur Kulturindustrie**“ schaffen wollte. Das Aufkommen der urbanen Interventionsgruppen und die Verbreitung von Graffiti können in diesem Zusammenhang symbolisch als eine Möglichkeit der Rückeroberung öffentlicher Räume in der entscheidenden Periode politischer Veränderungen betrachtet werden, die durch das Ende der Militärdiktatur Mitte der 1980er Jahre gekennzeichnet war.

Zu diesen Gruppen gehörten auch **3NÓS3**, bestehend aus **Hudinilson Jr.**, **Rafael França** [† 1991] und **Mario Ramiro**, die für viele umfangreiche, zwischen 1979 und 1982 in São Paulo realisierte urbane Interventionen verantwortlich waren. Viele unserer Arbeiten wurden mit großen Mengen industriellen Materials geschaffen, das uns eine Firma in São Paulo zur Verfügung stellte, und an strategischen Punkten innerhalb des urbanen Netzwerks installiert. Die von **3NÓS3** gestarteten Interventionsprojekte wurden als „**Zeichnungen auf der Blaupause der Stadt**“ aufgefasst – visuelle Merkmale, die der Architektur verliehen wurden und mit ihr im Dialog standen, wenn auch nur für kurze Zeit. Die Arbeiten, die für eine visuelle Veränderung im Stadt-

Die Gruppe 3NÓS3 und die Urbanen Interventionen in São Paulo



bild sorgten, wurden größtenteils heimlich in den frühen Morgenstunden aufgebaut, wenn es in der Stadt langsamer zuzuging und die normalerweise mit Autos und Fußgängern überfüllten Straßen fast leer waren. Da unsere Installationen nur für kurze Zeit bestanden, gelangten wir zu der Einsicht, dass wir sie der breiten Öffentlichkeit am besten über die Printmedien und das Fernsehen vermitteln konnten;

Ensacamento, 1979

ohne dies wäre es praktisch unmöglich gewesen, unsere Arbeit dem kulturellen Moment einzuschreiben. Während die physische Existenz unserer Arbeiten im urbanen Raum äußerst flüchtig war, hatten sie als ‚journalistisches Material‘ in den Massenmedien weitaus länger Bestand. Die urbanen Interventionen waren so viel mehr als nur materielle Installationen in einem physischen Raum – sie nahmen eine Existenz als journalistische Tatsachen an. Daher können wir so weit gehen, zu sagen, dass die Interventionen von **3NÓS3** als eine embryonale Form der Medienkunst betrachtet werden können, die ab 1982 in Brasilien systematisch weiterentwickelt wurde.

Mario RAMIRO



The Group 3NÓS3 and the Urban Interventions in São Paulo

At the end of the 1970s and the beginning of the 1980s there arose in Brazil, and especially in the city of São Paulo, a new generation of artists working systematically with what became known here as "Urban Interventions". These actions, normally carried out by groups or collectives of young artists, were aimed at occupying the city's public spaces. In many of these interventions, architectural spaces such as avenues, overpasses, parks, tunnels, as well as urban furnishings such as monuments, billboards and traffic signs were used as the support of the respective work.

Seeking an autonomy in relation to the traditional circuit of the visual arts, represented by galleries and museums, the urban intervention groups created works that coincided circumstan-

tially with the rise of graffiti in various Brazilian cities; a movement that also occurred in many European and North American cities. Also in a way similar to what was happening in other great cultural centers around the world, these manifestations aimed to bring about an expansion of the artistic circuit beyond the institutional spaces. This 'emergent' art of that era, which also included a kind of music, filmmaking and poetry in search of new spaces for its expression, became known as "independent art", a movement that sought for an **"alternative to the cultural market and industry"**.

The rise of the urban intervention groups and the proliferation of graffiti can, in this context, be symbolically considered as a way of recovering



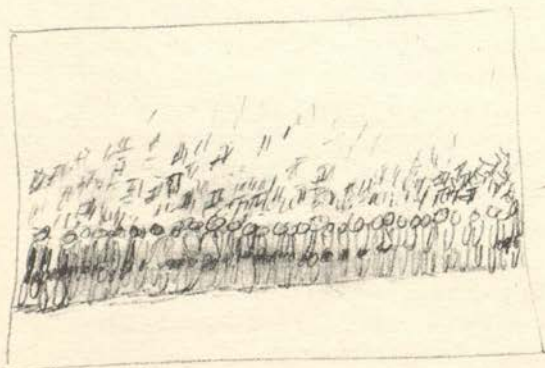
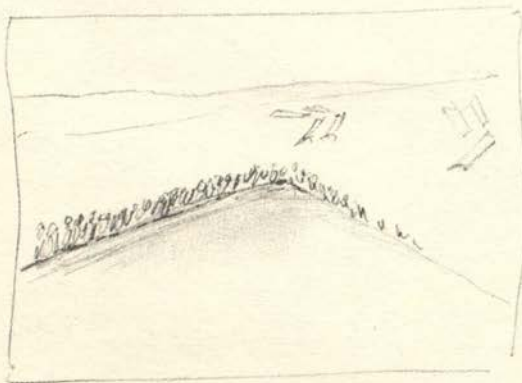
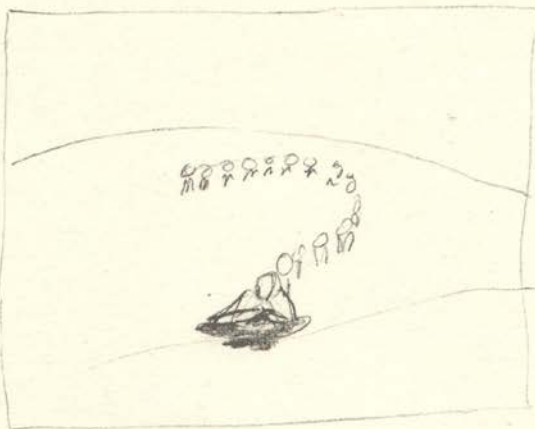


the public spaces in the crucial period of political transition that marked the end of the military dictatorship in the mid-1980s. Among these groups, **3NÓ3**, made up of **Hudinilson Jr.**, **Rafael França** [† 1991] and **Mario Ramiro**, was responsible for many large-scale urban interventions realized in São Paulo between 1979 and 1982. Many of our works were created with large quantities of industrial material, sponsored by a São Paulo company and installed at strategic points within the urban network. The intervention projects effectuated by **3NÓ3** were conceived as "**drawings on the city's blueprint**" – a visual mark imposed on and in dialogue with the architecture, even if it only lasted a short while. These works, which produced a visible alteration in the cityscape, were for the most part carried out clandestinely during the wee hours of the morning, when the

city's space is slower and the streets, normally full of cars and pedestrians, were almost empty. Due to the brief stay of our installations, we discovered that the best way to make them known to the public at large was through the printed and televised media, without which it would have been practically impossible to inscribe our work in that cultural moment. Although the physical existence of our works in the urban space was extremely fleeting, their permanence as 'journalistic material' in the mass media was much longer. Much more than a material installation in a physical space, the urban interventions took on an existence as journalistic facts. For this reason we can go so far as to say that the interventions by **3NÓ3** can be seen as an embryonic form of media art that would be systematically developed in Brazil from 1982 on.

Mario RAMIRO

Allegoric Postcard Union



ALLEGORIC POSTCARD UNION, ein Projekt von **BAK** [basis voor actuele kunst], ist eine vorübergehende Allianz der Künstler **Francis Alÿs**, **Július Koller**, **Roman Signer** und der Kuratorin **Binna Choi**. **ALLEGORIC POSTCARD UNION** besteht bis jetzt aus drei Postkarten.

Die Union entsteht anlässlich der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** in der **Kunsthalle Fridericianum** in Kassel, um aufzuzeigen, wie dringend notwendig es ist, sich mögliche Formen der Solidarität vorzustellen und diese zu praktizieren.

Gleichzeitig erkennt **ALLEGORIC POSTCARD UNION** die politische Kraft der visuellen Allegorie an, die wir als „singuläre Plurale“ gemeinsam vortragen und produzieren.

ALLEGORIC POSTCARD UNION, a project by **BAK** [basis voor actuele kunst], is a temporary alliance of artists **Francis Alÿs**, **Július Koller**, **Roman Signer**, and curator **Binna Choi**. **ALLEGORIC POSTCARD UNION** consists – for the moment – of three postcards.

It is created on the occasion of the exhibition **COLLECTIVE CREATIVITY** at the **Kunsthalle Fridericianum**, Kassel, in order to address the urgency of imagining and practicing possible forms of solidarity.

At the same time, **ALLEGORIC POSTCARD UNION** acknowledges the political force embedded in the visual allegory that we, as “singular plurals”, perform and produce together.

Zeichnungen von Arjan van Meeuwen nach Reproduktionen von Mitgliedern der Allegoric Postcard Union / Drawings after reproductions of the presented works of members of Allegoric Postcard Union by Arjan van Meeuwen:

Július Koller, Universal Futurological Question Mark[U.F.O.], 1978

Francis Alÿs, When Faith Moves Mountains, 2002 [mit / with Rafael Ortega und / and Cuahtémoc Medina]

Roman Signer, Action for Orangerie, 1987



BankMalbekRau

Der Schock, die Welt zu sehen, jede Minute, jeden Tag.

Zu Besuch in dem methodisch dekorierten Haus unserer Großmutter, wo die Geschichte unserer Familie in jedem Zentimeter der Ornamente präsent ist, die sich über Teppiche, Polster, Tapeten, Bilderrahmen und sogar über ihre Kleider ausbreiten. Wenn wir in unserer Stadt die Straße überqueren und darauf warten, dass die Ampel auf Grün springt und wir gehen dürfen, während wir die Laster und Autos betrachten und wahrnehmen, was sie uns zu sagen haben über das, was sich in ihnen befindet. Wenn wir fernsehen und versuchen, die Ästhetik von Ratgebershows zu verstehen, die live im Tagesprogramm des amerikanischen Fernsehens laufen, oder

wenn wir in einem kleinen Boot auf dem Nil segeln – es ist das Boot dreier halbwüchsiger Jungen, und ägyptische Musik plärrt aus einem sehr alten Kassettenrecorder.

Es ist eine nie endende, schmerzhaft, überwältigende und brillante Präsenz.

Nur die gewöhnliche alltägliche Erfahrung, eine Tasse Kaffee, ein Autounfall, ein Kuss, ein Sonnenuntergang, eine demokratische Wahl. Und wie all diese Bilder zu einem einzigen großen Organismus verwoben sind, ihre Position zueinander und damit ihre Bedeutung verändernd.

Es scheint immer, als ob wir nicht dazugehörten, als wären wir nur Augen, die das Tosen der Informationen aufnehmen, die an uns vorüberziehen. Wie



navigieren wir durch diese Flut von Zeichen, die sich uns aufdrängen?

Das ist der Augenblick, da wir handeln und antworten müssen; wir schaffen noch immer unsere Parallelwelten, in denen sich die Organisation und Definition von Zeichen, Bildern und Sprache an uns als Wesen orientiert, an unserer je spezifischen Position in der Welt.

Wir interessieren uns dafür, wie das, was wir sehen, konstruiert ist und wie das Erfahrene visualisiert wird. Wir sind drei verschiedene Menschen, die einander ihre je eigene Sicht auferlegen und so eine Art Einheit schaffen. Eine Einheit potenzieller Geschichten, die umgeschrieben werden können und stets von Interpretationen abhängen.

The shock of seeing the world, every minute, every day.

Whether visiting our grandmothers methodically decorated house, with the history of our family present in every inch of ornament spreading itself over the carpets, upholstery, wallpaper, picture frames, even onto her frocks. Crossing the road in our town, waiting for the stop signs to change and let us go, looking at the vans and lorries and cars and what they have to tell us about what is inside them. Watching TV trying to understand the aesthetics of live counselling on American daytime television or sailing in a small boat on the Nile, it is the boat of three young boys and Egyptian music is banging out from a very old tape recorder.

It is a never ending painful, overwhelming and brilliant presence.

Just the ordinary, everyday experience, a cup of coffee, a car crash, a kiss, a sunset, a democratic election. And

how all these images are interlocked into one big organism, changing their positions to each other and thereby their meaning.

It always feels like we're not a part of it, like we are just eyes receiving the roar of information passing by us. How do we navigate this flood of signs imposing themselves on us?

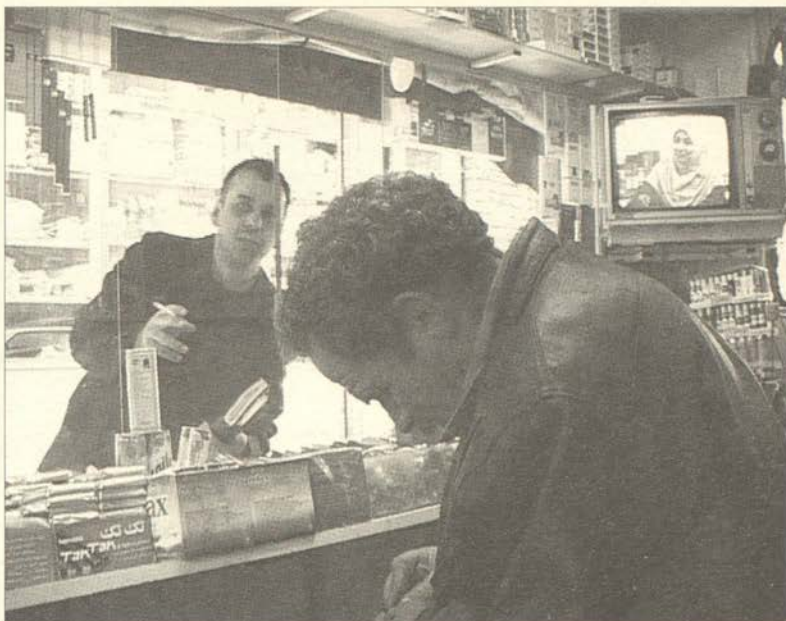
That's when we have to act and answer back; we are all creating our own parallel worlds, where signs and images and language are organized and defined according to us as beings, from our specific positions in the world.

We are concerned with how what we see is constructed and how the experienced is visualized. We are three different people imposing our own views on each other, creating some sort of entity. An entity of potential and rewritable stories, always dependent on interpretation.

Pages

Die Idee zur Publikation von **PAGES** entstand aus dem Bedürfnis nach einem fortgesetzten Ideenaustausch jenseits der derzeitigen Trends der Darstellung von „kultureller Differenz“ und „Lokalität“. Wir interessieren uns insbesondere für kulturelle Produktionen, die die spezifischen Bedingungen und Umstände kommunizieren, unter denen sie entstehen, jene kulturellen und soziopolitischen Verflechtungen und Dissonanzen, vor deren Hintergrund eine künstlerische Produktion unweigerlich als ein Diskurs gelesen wird. Wir sehen **PAGES** als ein Vehikel, die Zirkulation dieser Diskurse anzugehen. In dieser Hinsicht war es ein nahe liegender Schritt, das Magazin zweisprachig, auf Farsi und Englisch, herauszubringen.

Neben der Publikation von **PAGES** schien die Durchführung von Gemeinschaftsprojekten von großer Bedeutung zu sein. Diese Projekte, die stets verschiedene soziokulturelle Strömungen aufgreifen, wollen Räume für künstlerische und kulturelle Dispositionen bieten.



Kiosk N°947

Ein Projekt von Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi in Zusammenarbeit mit dem Architekten Kianoosh Vahabi

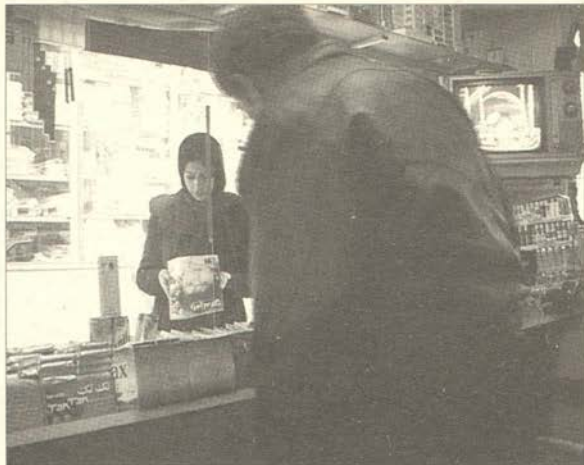
Unser Projekt für die Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** ist eine Anspielung auf den instabilen Zustand der Presse im Iran. In Teheran werden 90% dieser Publikationen über 946 [legale oder illegale] Zeitungskioske vertrieben, die sich an verschiedenen Orten der Stadt befinden. Die Ausstellungsfläche dieser Kioske ist so gering, dass die Zeitungen und Zeitschriften häufig auf den Gehsteig gelegt oder an umstehenden Bäumen aufgehängt werden müssen. Bei Bedarf werden zusätzlich Plastikplanen darüber angebracht, um die Publikationen vor Regen zu schützen. Das räumliche Management des Kiosks wird durch eine ständige An- und Umordnung seiner Waren betrieben [was gestern ausgelegt werden konnte, muss heute vielleicht entfernt werden]. Für dieses Projekt bedienen wir uns des Kiosks in seinem fragmentarischen, desorientierten Zustand, um auf die kaleidoskopische Zirkulation von Informationen im Iran hinzuweisen, wo der Mangel an konsistenten Diskursen [ob sozial oder politisch] durch eine ständige Neuordnung von einzelnen Teilen bedeutsamer Fragmente kompensiert wird.

The idea for the publication of **PAGES** was first triggered by a need for an ongoing traffic of ideas beyond the current trends in representing "cultural difference" and "locality". We were in particular interested in those cultural productions that communicate the specific conditions and circumstances in which they are produced; those cultural and socio-political intricacies and dissonances against which an artistic production is inevitably read as a discourse. We see **PAGES** as a vehicle for tackling the circulation of these discourses. In this regard the choice of publishing the magazine in Farsi and English was an obvious step. Next to the publication of **PAGES**, the initiation of collaborative projects seemed very important. Always touching on different socio-political currents, these projects are intended to offer spaces for artistic and cultural dispositions.

Kiosk N°947

A project by Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi in collaboration with the architect Kianoosh Vahabi

Our project for the exhibition **COLLECTIVE CREATIVITY** is an allusion to the unstable condition of the press in Iran. In Tehran 90 per cent of these publications are distributed through 946 [legitimate or illegitimate] newspaper kiosks located in various spots in the city. The display space of these kiosks is so limited that newspapers and magazines often have to be laid on sidewalks or hung from the nearest trees. Occasionally plastic sheets as extra roofs are installed to protect the publications from rain. The spatial management of the kiosk is pursued through a continuous arrangement and rearrangement of its goods [what could be displayed yesterday may have to be excluded today]. For this project we address the kiosk in its fragmentary, disoriented condition to allude to the kaleidoscopic circulation of information in Iran, where the lack of a consistent discourse [social or political] is compensated by a continual reconfiguring of bits and pieces of signifying fragments.



Kiosk – Golha Square, 2005

Kiosk Factory, 2005

Kiosk – Shahid Hosseini Street, 2005

Es war einmal

In Nord- und Südamerika wurden nach vielen Jahrhunderten voller Konflikte auch einige neue Nationen geboren, zu denen wir gehören; das Vermächtnis dieser zivilisierten Nationen. Hier begannen wir, so lehrte man uns, einander auszubeuten. Aber es wurden hier auch viele junge Rebellen geboren, die ihre politischen, philosophischen und künstlerischen Manifeste vorbrachten [...]. Schließlich entstand in der Mischung eines solchen Stroms aus Zeit und Raum, zwischen den Flüssen des Amazonasbeckens in der Stadt Macapá, eine Künstlergruppe junger Rebellen mit dem Namen **URUCUM**.

Die Gruppe **URUCUM** kommuniziert wie Kinder, mit einer Naivität, die denunziert, provoziert und die Gesellschaft zum Nachdenken bringt. Beeindruckendes Denken, ungewöhnliche Schönheit, aber auch der Widerschein eines unübertrefflich schlechten Geschmacks, besonders für jene, die in diesem historischen Strom entstandene exklusive Konzepte anerkennen und für die Kunst in den Grenzen angemessener und korrespondierender Architektur bewahrt werden muss, unter der Führung von akzeptablen Kultfiguren. Diese Kunst hat es jedoch nicht nötig, Bewusstsein und Wissen zu akkumulieren, die auf einen bestimmten Bereich der sozialen Macht oder auf spezialisiertes Wissen beschränkt sind. Es ist eine Kunst, die auf der Straße anzutreffen ist, die in den Ghettos oder in Palästen lebt, und deshalb kann das Ausmaß ihrer Schönheit und ihres Verständnisses zu Tränen rühren. Sie zeigt Probleme eben auf dem Wege dieser großen Einfachheit auf, und die Poesie, die aus ihren kollektiven Arbeiten erwächst, ist magisch, wie der Flug der Spatzen.

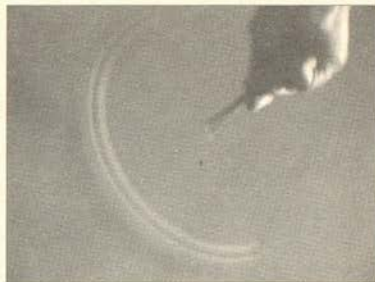


URUCUM ist wie Farbe, die den Körper bemalt, und ebenso ist ihre Kunst, zum Ausdruck gebracht auf der Haut und im Geist ihrer Mitglieder, sorgfältig hervorgehoben in ihren Ausstellungen, die die Reflexion der Schönheit der Gruppe sind.

Sie sind wie Kinder, die Kindergeschichten erzählen und auf eure Gesellschaft eine Anziehungskraft ausüben, um sie dann bloßzustellen. Sie sprechen über die gewalttätigsten Handlungen auf sehr einfache Art, ohne Euphemismen, ohne den Versuch irgendeiner Rechtfertigung oder Erklärung. Sie geben nicht vor, Experten zu sein, was die Welt betrifft, oder Anführer verrückter Massen. Im Gegenteil, es handelt sich um eine Gruppe, die sich kollektiv künstlerisch ausdrückt, ohne Elitedenken, ohne das Verlangen nach etwas Zivilisierterem oder danach, Gefühle entsprechend den Wünschen von Kunstproduzenten oder Akademikern zu kontrollieren.

Die Gruppe **URUCUM** ist auch – und daher ihre innere Schönheit – mit der Natur verbunden, die uns umgibt, sowie mit unserer eigenen gesellschaftlichen Natur. Solange die Gesellschaft Teil des Ökosystems ist, leiden wir. Und daher lebt in jedem menschlichen Herzen ein Schrei, der in der Kehle feststeckt, ein Schmerzensschrei.

In einer Zeit, da ökonomische, politische und soziale Bewegungen zusammen mit denen, die Macht ausüben, Individualismus und das Fehlen von Identität stimulieren, bringt die Gruppe **URUCUM** ihre Kunst auf kollektive Art zum Ausdruck und lässt auch Raum für den



Urucum

Ausdruck von Individualismus, der ihren Vorfahren so heilig war.

Im *Kommunistischen Manifest* wird auf politische, revolutionäre und bewegende Art erklärt: „**Alles Ständische und Stehende verdampft.**“ Die heiligsten Werte sind in einen Schatz verwandelt worden. Daher ist es eines der wichtigsten Interessen der Gruppe, keine politischen Kompromisse zu bedienen, die durch ökonomische Gründe auferlegt werden. Zusammen versuchen die Mitglieder der Gruppe, eine Rückwärtsbewegung in Gang zu setzen und das, was in der ideologischen Atmosphäre in Ideologie verwandelt wurde, in das Manifest einzubringen.

Mit ihrem Synkretismus drückt die Gruppe **URUCUM** ihre brasilianische Identität aus und bedient sich dabei der vielfältigen künstlerischen Möglichkeiten, die mit allen Bedeutungen des menschlichen Körpers verbunden sind. Sie versucht auch, den Schrei des Waldes zu verstärken und ihren Widerstand gegen den internationalen Markt zum Ausdruck zu bringen, der unser Ökosystem zerstört. Sie ist wie die Verschmelzung von Flüssen, wenn sie sich vereinigen und ins Meer fließen.

Roque-roque ist ein kunsthandwerkliches, nicht seriengefertigtes, von Kindern hergestelltes Spielzeug zur Befreiung der in unseren Kehlen gefangenen Schreie; es soll geografische Grenzen überwinden, um anzuklagen, zu stören und aufzudecken [...] ganz wie ein junger Rebell, der seine Stimme erhob [...] er brach mit dem *Es war einmal*, um der Gegenwart Geltung zu verschaffen und wieder Hoffnung zu schöpfen. Letztlich sind sie **SAMMLER DES TAUS, DIE AUF DAS GLÜCK WARTEN.**

João SIMÕES CARDOSO FILHO

Once upon a time

In the Americas, after many centuries full of conflicts, some modern nations were also born, of which we are a part; the legacy of these civilized nations. Here we began, as they taught us, to exploit one another. However, many young rebels were also born here who brought about their political, philosophical and art manifestos... In the end, in the blending of such a flow of time and space, between the rivers of the Amazon basin, in the city of Macapá, an artists group of young rebels emerged under the name of **URUCUM**.

The **URUCUM** group communicates like children, with a naiveté that denounces, provokes and drives society to think. Impressive thinking, unusual beauty, but also the reflection of unsurpassable bad taste, especially for those who acknowledge exclusive concepts created in this historical flow, for those for whom art must be maintained and limited in suitable and corresponding architecture, headed by acceptable, cult figures.

This art, on the contrary, does not have the need to accumulate awareness and knowledge limited to one specific area of social power, or to specialized knowledge. This is art that is present on the street, that lives in the ghettos or in palaces and that is why the magnitude of its beauty and understanding can move somebody to tears.

They present problems precisely via that magnitude of simplicity, and the poetry that rises from their collec-



tive works is magical, like the flight of sparrows.

URUCUM is like colour that paints the body, as is their art, expressed on their own skin and in their mind, carefully emphasized in their exhibitions, which are the reflection of group beauty.

They are like children who tell children's stories and attract and then expose your society. They speak about the most violent actions in a simple manner, without euphemisms, without an attempt at any kind of justification, explanation. They do not have pretensions of being experts about the world or leaders of mad masses. On the contrary, this is a group that collectively expresses itself artistically, without elitism, without the desire for something more civilized, or controlling emotions according to the desires of producers of art or academics.

The **URUCUM** group is such, from its inner beauty, linked also to the nature which surrounds us and with our own social nature. As long as society is a part of the ecosystem, we suffer. And thus, in every human heart lives a cry trapped in the throat, a cry of pain.

During the time when economic, political and social movements tied in with those who wield power stimulate individualism and the absence of identity, the **URUCUM** group pronounces its art in a collective manner, also leaving space for the expression of individualism, so sacred to their ancestors.



In the *Communist Manifesto* it is denounced in a political, revolutionary and touching manner. "All that is solid melts into air, ..." The most sacred values have been transformed into a store. For this, one of the very important interests of the group is not to cater to political compromises that are imposed by economic reasons.

Together they are trying to make a reverse movement and to bring that which in the ideological atmosphere has transformed into ideology into the manifest.

With their syncretism, the **URUCUM** group expresses their own Brazilianness, making use of the various artistic possibilities, linked to all the meanings of the human body. They are also increasing the cry of the forest and express their resistance towards the international market that is destroying our ecosystem. They are like the merging of rivers that unite and empty into the sea.

Roque-roque is a craft produced toy, made by children, not at all industrial, waiting to elicit from us the cry withheld in the throat, and stretch out the geographical boundaries in order to denounce, be inconvenient and give up secrets... in keeping with the young rebel who expressed himself in such a way... he broke up with "Once upon a time" in order to believe in the present and to have hope again. In the end, they are the **COLLECTORS OF DEW WAITING FOR THE HAPPINESS TO ARRIVE.**

João SIMÕES CARDOSO FILHO

Zagreb – Cultural Kapital 3000

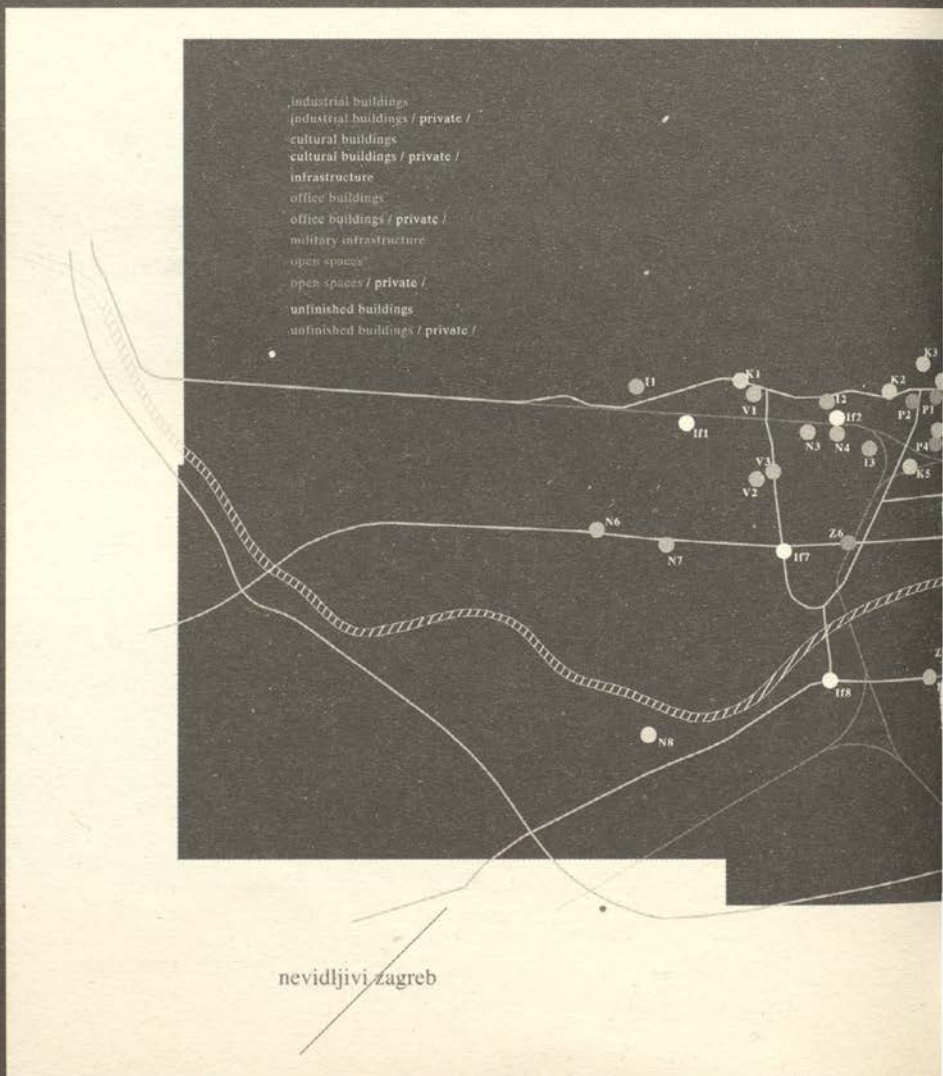
ZAGREB – CULTURAL CAPITAL OF EUROPE 3000 [CK 3000] ist eine kollaborative Plattform, die 2004 von verschiedenen unabhängigen Kulturorganisationen in Zagreb [Kroatien] ins Leben gerufen wurde. **CK 3000** entwickelt eine Vielzahl kollaborativer Praktiken innerhalb der lokalen Kulturszene und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Unzulänglichkeit herrschender Kulturmodelle, wenn es darum geht, den Herausforderungen kulturellen Handelns in der veränderten Situation gerecht zu werden. Diese neue Situation ist Folge einer Beschleunigung des globalisierten kommunikativen Austauschs, der Transversalität des Kapitals und der damit verbundenen wirtschaftlichen Globalisierung. Im Gegensatz zu diesen dynamischen Prozessen bleibt das kulturelle Feld weitgehend auf die Grenzen repräsentativer Kulturmodelle und deren ineffiziente institutionelle Rahmenbedingungen beschränkt.

CK 3000 ist der Versuch, ein Aktionsmodell zu entwickeln, das sich mit der Dynamik der Transformation des kulturellen Bereichs beschäftigt. Diese Dynamik ist besonders durch die Ambiguität des Begriffs „Kapital“ gekennzeichnet [der beispielsweise für „soziokulturelles Kapital“ oder „wirtschaftliches Kapital“ stehen und in einigen Sprachen auch in Wendungen wie „Kulturhauptstadt“ – *cultural capital city* – vorkommen kann]. **CK 3000** unterstützt die Bedeutung kulturellen Handelns als eines wichtigen Elements der Entwicklung des öffentlichen und sozialen Kapitals in einem neoliberalen Übergangskontext. **CK 3000** befürwortet Praktiken und Ak-

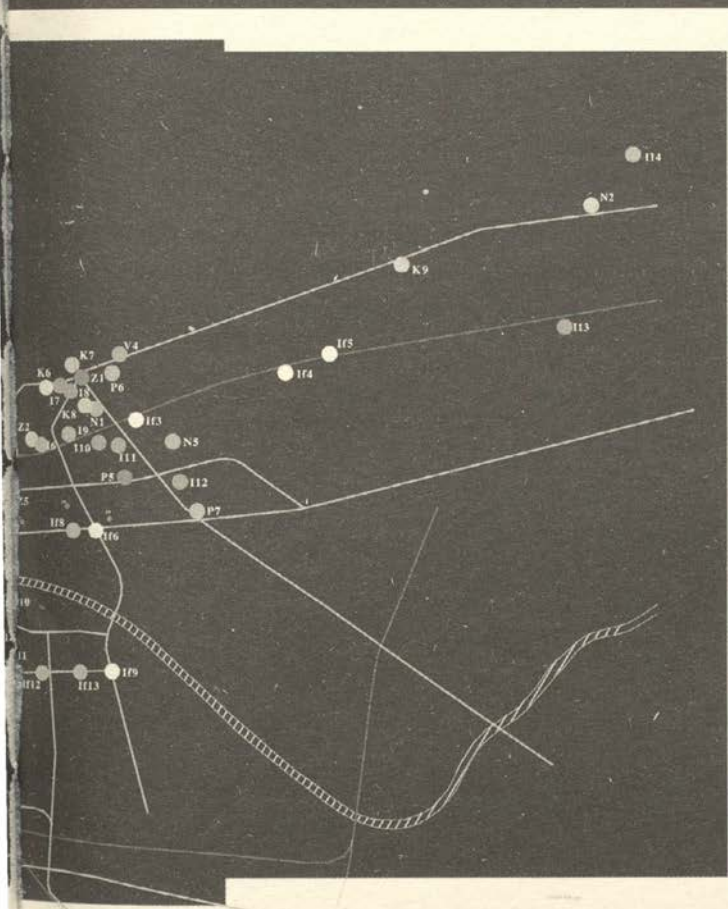
teure, die kulturelles Handeln in sozialer Vermittlung und artikulierte soziale Vermittlung in einer kritischen Kultur zum Ausdruck bringen. Die Gruppe ermöglicht Zusammenarbeit, während sie gleichzeitig deren Voraussetzungen erforscht und herbeiführt; kulturelles Kapital bedeutet nicht mehr Infrastrukturen, sondern eher Formen der Zusammenarbeit, denn Zusammenarbeit ist seine Infrastruktur.

Invisible Zagreb ist ein Projekt von **PLATFORMA 9,81**. Ziel dieses Ar-

chitektur- und Medienkollektivs, das seit 1998 in Zagreb arbeitet, ist die Erforschung räumlicher Implikationen der zeitgenössischen Kultur und die Beförderung der Wirkungen architektonischen Wissens, wenn es dem öffentlichen Gebrauch und der freien Interpretation verfügbar gemacht wird. Mittels **Invisible Zagreb** weist **CK 3000** auf unterdrückte politische Aspekte der Stadtplanung hin. Räumliche Implikationen von Kulturpolitik, wie **CK 3000** sie sich vorstellt, werden



anhand der Möglichkeit erprobt, die Stadt real zu planen und sie tatsächlich zu bewohnen. Solche Aktivitäten finden besonders an Orten und in Zonen statt, die die Karte von **Invisible Zagreb** ausweist. Diese Karte zeigt Orte, die ihre einstige soziale Funktion verloren haben und daher die Möglichkeit bieten, ihre Funktion als neue Gemeinschaftsorte zu verhandeln. Durch eine zeitweise Besetzung dieser Orte ermöglicht es **Invisible Zagreb** der nichtinstitutionellen Kulturszene, neue Orte der Kulturproduktion zu beanspruchen.



Invisible Zagreb Map, 2004
by Platforma 9,81

ZAGREB – CULTURAL CAPITAL OF EUROPE 3000 [CK 3000] is a collaborative platform initiated in 2004 by several independent cultural organizations in Zagreb [Croatia]. **CK 3000** develops a multitude of collaborative practices within the local cultural scene and draws attention to the inadequacy of dominant cultural models to meet the challenges in a changed setting for cultural action. This new setting comes as a consequence of acceleration of globalized communication exchanges, transversality of capital and attendant ubiquity of economic globalization. Contrary to these dynamic processes, the cultural field remains largely limited to and within the confines of the representative cultural models and its inefficient institutional framework.

CK 3000 is an attempt at developing an action model which deals with the dynamics of transformation of the cultural field, which are significantly marked by the ambiguity of the notion of capital [as in cultural capital city, socio-cultural capital and economic capital]. **CK 3000** promotes the importance of cultural action as a significant element in the development of the public and social capital in a neo-liberal transitional context. **CK 3000** endorses practices and actors articulating cultural action in terms of social agency and articulated social agency in terms of critical culture. It creates collaboration while investigating and inducing its conditions of possibility, because cultural capital no longer means infrastructures, but rather collaborations, for collaboration is its infrastructure.

The Invisible Zagreb is a project by **PLATFORMA 9,81**, an architecture and media collective working in Zagreb since 1998, whose goal is to investigate spatial implications of contemporary culture and empowering effects of architectural knowledge when made available to public use and free interpretation. It is through the **Invisible Zagreb** that **ZAGREB–CK 3000** addresses suppressed political aspects of urban planning. Spatial implications of cultural policy that **CK3000** envisions are examined through the possibility of physical planning and actual inhabiting of the city. This activity is particularly present at places and zones marked by the **Invisible Zagreb Map**. The map indicates places that are now devoid of former social function, thus opening up possibilities of negotiating their function as new community places. By temporary occupation of these places, **Invisible Zagreb** is enabling the non-institutional cultural scene to claim new sites of cultural production.

AA BRONSON As **GENERAL IDEA** declared, working in a group
In einer Gruppe zu arbeiten, so erklärte **GENERAL IDEA**,
"frees us from the tyranny of the individual genius".

»befreit uns von der Tyrannei
des individuellen Genies«.

COLLECTIVE ACTIONS

For technical reasons.

[**ANDREY MONASTYRSKY**]

Aus technischen Gründen.

[**ANDREI MONASTYRSKI**]

Freud's Dreams Museum

Die Zusammenarbeit eröffnet neue epistemologische,
ethische und imaginative Horizonte. [**VIKTOR MAZIN**]

The collaboration opens new
epistemological, ethical and
imaginary horizons.

[**VIKTOR MAZIN**]

Warum arbeiten Sie in einer Gruppe mit anderen zusammen?

Q
Why do
you work
in a group /
collaborate?

A

B+B

B+B

Aus Freude an der Gruppe!

Because of group enjoyment!

ODA PROJESI

ODA PROJESI ist eine von drei Frauen geführte Künstlergruppe. Die Kerngruppe bilden Özge Açıkkol, Güneş Savaş und Seçil Yersel, aber die Gruppe ist nicht auf diese drei Personen beschränkt. Ihre Struktur wächst oder schrumpft mit den Personen, mit denen sie arbeitet. In einer Stadt wie Istanbul, wo es schwerfällt, die täglichen Gesten zu definieren und zu begreifen, wo man steht; in einem Milieu, in dem Orte wie Zuhause oder die Kunstszene klar definiert sind, versucht ODA PROJESI, diese Dynamiken neu zu lesen und zu verändern und so einen Ort der Begegnung in einem gemeinsamen dritten Raum zu schaffen. Dabei ist es sehr wichtig, die etablierten Rollen des Künstlers, der Institution und des Nachbarn aufzuheben.

Als wir anfangen, lebten wir als ‚echte Nachbarn‘ in dem Viertel, nicht als Künstler. Daher kann man sagen, dass ODA PROJESI eher ‚Nachbar‘ als Künstlergruppe ist. Das Modell der kollaborativen Arbeit ist von der Situation der Nachbarschaft inspiriert, die in einigen Vierteln von Istanbul noch immer als ein gutes Vorbild für die Idee der Zusammenarbeit existiert. Betrachtet man es aus dem Kunstkontext, dann brauchen wir wirklich ein Feld, in dem wir frei handeln können, ohne befürchten zu müssen, dass es Probleme mit der institutionellen Struktur gibt. Gemeinsam zu arbeiten befreit uns gewissermaßen vom Stempel des Künstlers, der durch die Institution definiert wird. Unter „ODA PROJESI“ können neben unseren auch andere Namen erscheinen, was bedeutet, dass es jedem gehören kann, der die Praxis des Projekts als Modell nutzen möchte.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO

Because we are social individuals! We go further interacting, exchanging ideas and acting together. We get fun and affection. We believe that individualistic ideologies and practices are a long collective process that produce unhappy individuals and collective disasters.

Weil wir soziale Individuen sind! Wir werden weiterhin interagieren, Ideen austauschen und gemeinsam handeln. Wir haben Spaß und erhalten Zuneigung. Wir sind der Meinung, dass individualistische Ideologien und Praktiken ein langer kollektiver Prozess sind, der unglückliche Individuen und kollektive Katastrophen hervorbringt.

ODA PROJESI

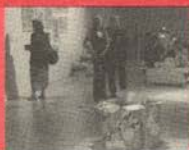
ODA PROJESI is an art group run by three women. The core group is Özge Açıkkol, Güneş Savaş, Seçil Yersel but it is not limited by these three persons. It has a structure growing or getting smaller with the collaborators it works with. In a city like Istanbul where you have difficulties to define the daily gestures, to understand where you stand, and also in a milieu with very defined spaces like home or the art scene, ODA PROJESI tries to create a meeting point in a common third space by re-reading and transforming these dynamics. While doing this, it is very important to displace the established roles of the artist and the institution as well as the neighbours.

We started to be in the neighbourhood as 'real neighbours' not like artists, so one can mention that ODA PROJESI is a 'neighbour' more than a group of artists. The model of working collaboratively is inspired by the situation of being neighbour, which is still existing in Istanbul, in some of the neighbourhoods, as a good model appropriate for the idea of collaboration. And when you look from the art context we really need a ground where you can act freely, without thinking about any problematic coming from the institutional structure. Working collaboratively is somehow saving us from the artist signature that is defined through the institution. And you can put different names under ODA PROJESI besides ours, it means that it can belong to everyone who wants to take the practice of the project as a model.

ART & LANGUAGE

In der Kollaboration erledigen wir unsere Arbeit. Unsere Arbeit hat die Form von Projekten. Es gibt kein großes, durch die romantische Persönlichkeit geeintes Œuvre.

In collaboration we get work done. Our work takes the form of projects. There is no grand oeuvre, unified by romantic personality.



TUCUMÁN ARDE

Für mich ist jedes Kunstwerk kollektiv konstruiert, auch wenn es von einem einzelnen Künstler geschaffen wird. Meiner Meinung nach ist Kreativität im Dialog, in der Interaktion und Zusammenarbeit mit anderen intensiver. Ich halte die Kunstpraxis für fähig, soziale Beziehungen zu schaffen und zu verändern. [GRACIELA CARNEVALE]

TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA

This is our way to participate in the political struggle.

URUCUM

I consider this experience to be an exciting one, richer than a solitary creation. [ARTHUR LEANDRO]

URUCUM

Ich halte die Erfahrung kollektiver Arbeit für aufregend und reicher als das einsame Schaffen. [ARTHUR LEANDRO]

BijaRi

Vor allem, weil zwei Köpfe besser sind als einer. Zweitens, weil es eine Frage der Notwendigkeit ist. Das Bedürfnis, sich in einem größeren Feld von Initiativen und Ideen zu artikulieren, mehr Einfluss auf die Konzeption und Realisierung von Aktionen und Strategien sowie auf die Produktionsmittel zu erhalten. Schließlich, um mit ökonomischen Härten klarzukommen, durch Aufteilung von Kosten und Infrastrukturen. Hier in Brasilien sprechen wir eher von „kollaborativem Denken“ als vom „Kollektiv“ [der Gruppe]. Der Grund dafür ist der „Boom der Kollektive“, ein Phänomen, das die lokalen Medien hervorbrachten in dem Versuch, deren kritische Masse zu leeren und daraus eine Marke zu machen, ein homogenisiertes Kunstprodukt, vollständig integriert in ein System, das sie ablehnten.

kollaborativ etikettiert sind, bis hin zu solchen, die als „Einzelausstellungen“ angekündigt werden. In praktischer Hinsicht bietet uns die Zusammenarbeit sowohl die Möglichkeit, mehrere Projekte gleichzeitig zu verfolgen, als auch die Flexibilität, unsere jeweiligen Erfahrungen zu unserem kollektiven Vorteil zu nutzen. Außerdem mögen wir die Zusammenarbeit wegen der ihr inhärenten Herausforderungen und der unglaublichen Möglichkeiten, die sich bieten, wenn wir miteinander und mit Menschen außerhalb der Gruppe arbeiten. Wir tun nicht nur mehr, wir sind auch verschiedensten Perspektiven und Meinungen ausgesetzt, die wir alleine vielleicht nie berücksichtigen müssten.

TUCUMÁN ARDE

I consider that all work of art is a collective construction even if it is done individually by a single artist. I think that creativity is more intense in dialogue, in interaction and participation with others. I think art practice is capable of creating and transforming social relations.

[GRACIELA CARNEVALE]

TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA

Gruppenarbeit ist unsere Form der Beteiligung am politischen Kampf.

TEMPORARY SERVICES

Es ist ein alter Mythos unserer Kultur, dass Menschen isolierte Individuen seien, die sich mittels eines guten Gewissens und harter Arbeit bemühen, ein ehrbares Leben zu führen. Das ist der Mythos des krassen Individualismus. Dieser Mythos rückt auf hinterlistige Weise Individuen in den Vordergrund und nicht das komplexe Netz von Menschen, die deren Leistungen ermöglichen. Dieser Mythos verschleiert auch die extreme Ausbeutung anderer, die häufig notwendig ist, um diese Art von persönlichem Gewinn zu erringen.

In Wirklichkeit sind wir alle in ein kompliziertes System sozialer Beziehungen und ethischer Verantwortlichkeiten verwickelt. Der Mythos des krassen Individuums ist deshalb so heimtückisch, weil die meisten Menschen ihn für eine naturgegebene Wahrheit halten und nicht für das Produkt eines bestimmten sozialen und historischen Weges. Indem wir den Schwerpunkt auf Zusammenarbeit und einen ethischen Umgang mit Menschen legen, mit denen wir arbeiten, können wir beginnen, herrschende Modelle der Kultur- und Identitätsproduktion anzufechten und missbräuchliche Strukturen aufzudecken, die für die wenigen von Nutzen sein sollen, die Macht und Zugang zur Repräsentation haben. Gruppenarbeit funktioniert in fast allen Kunstprojekten – von solchen, die als kollektiv oder

TEMPORARY SERVICES

A long-standing myth of our culture is that people are isolated individuals, struggling by the grace of their own good conscience and hard work to make a noble life. This is the myth of the rugged individual. This myth deceitfully places emphasis on individuals rather than the complex web of people that makes their accomplishments possible. This myth also obfuscates the extreme exploitation of others that is often necessary to achieve this kind of personal gain.

The reality is that all of us are immersed in a complicated system of social relations and ethical responsibilities. The myth of the rugged individual is so insidious because most people take it as a natural truth and not the product of a specific social and historical trajectory. By putting an emphasis on collaboration and the ethical treatment of the people we work with, we can begin to contest dominant models of cultural production and identify abusive structures that seek to benefit the few who hold power and access to representation. Group work functions in almost all art projects – from those that are labelled collective or collaborative to those advertised as solo shows.

On a practical level, working together gives us both the ability to do multiple projects at once and the flexibility to use each other's experiences to our collective advantage. We also like collaboration because of the inherent challenges and incredible possibilities that come from working with each other and with persons outside of our group. We not only do more, but we are also exposed to varied perspectives and opinions that we might never have to address on our own.

BijaRI

First of all, because two heads are better than one. Then because it comes to the question of necessity. The need of being articulated in a wider range of initiatives and ideas, of having a greater strength on the conception and realization of actions and strategies as well as the means of production. Finally to deal with economic adversities by splitting costs and infra-structures.

Here in Brazil, we are talking more about 'collaborative thinking' in opposition to 'collective' [as a group]. This because of the 'boom of the collectives', a phenomenon engendered by the local media seeking to empty their critical mass and make it a brand, a homogenized art product fully integrated in a system they came to deny.



ETCÉTERA...

Since we started with **ETCÉTERA's** practices and actions, we have been wishing to be part of big international art and political movement. Today we meet a lot of other groups and people. They are fighting on the basis of the same or similar ideas. The present moment is a very new opportunity to build together different possibilities to try to change the capitalist system and collaborate with other organizations [social organizations, organisations of workers, of unemployed, of students, of scientists as well as human rights organizations etc.] to fight also inside of the art media with our weapons.

On the other hand, being a group and working in it is a possibility to try to break the 'big ego' of the artists. For ourselves it is the only possibility to make 'total art' in the mix of different disciplines and practices, and to construct a new reality and new society.

ETCÉTERA...

Seit wir mit den Praktiken und Aktionen von Etcétera... begonnen haben, möchten wir Teil einer großen internationalen künstlerischen und politischen Bewegung sein; es gibt heute zahlreiche andere Gruppen und Personen, die für die gleichen oder ähnlichen Ideen kämpfen. Der gegenwärtige Augenblick bietet eine ganz neue Gelegenheit, gemeinsam verschiedene Möglichkeiten zu schaffen, um das kapitalistische System zu verändern, mit anderen Organisationen zusammenzuarbeiten [im sozialen Bereich, mit Organisationen von Arbeitern, Arbeitslosen, Studenten, Wissenschaftlern, mit Menschenrechtsorganisationen und anderen] und auch innerhalb künstlerischer Medien mit unseren Waffen zu kämpfen.

Auf der anderen Seite bietet eine Gruppe die Möglichkeit, das 'große Ego' des Künstlers aufzubrechen. Für uns selbst stellt es die einzige Möglichkeit dar, durch Mischung verschiedener Disziplinen und Praktiken 'totale Kunst' zu machen und eine neue Realität und Gesellschaft zu schaffen.



ESCAPE PROGRAM

I think it is very important to point out that our group was formed, which was in the beginning of the 1990s, as a result of the processes that were happening in the Moscow art scene at that time. I wouldn't connect it so much with the social processes in general, although that could also be done. At that time the whole artistic life in Moscow was going on in only five or six galleries, whose owners were a sort of 'artistic oligarchs'. Among these were **GUELMAN, XL, REGINA** and others. Also, a number of influential curators appeared on the scene. Many artists became curators, like **Oleg Kulik**, for example. And the artists started to act like mere contractors of the curators' wishes. We wanted to resist this situation, we all had experiences with Moscow galleries and curators, and we realized that in order to protect our integrity as artists we had to find a way to oppose this. The only way we could do that and survive was to form a group. The situation today is different, and this is no longer a question of survival. We feel comfortable. But now we have another problem, we do not want to work alone anymore. We grew together, sort of like **SIAMESE TWINS**. If we were to separate, we would most likely perish. As artists, we exist and can only work together. For instance, when I think about a project, I no longer think how I would do it, but how **Valera, Liza, Anton** and me would do it.

None of us is a famous artist by himself or herself: we are a mosaic-like combination of four people, each being vital to the group. **[BOGDAN]**

Before I joined the group I used to paint, do installations etc. for many years. However, in the 1990s I started to feel that the times have changed and that individuals can no longer make an impact. I saw parallels with doing installations and working in a group of people. This was like a spirit installation, a ritual. Four heads are much stronger than one. **ESCAPE PROGRAM** was structured by our feelings and emotions and not by consciousness. This is the main idea. **[VALERY]**

For five years I lived in Tsarskoe Selo/Pushkin and worked in a group, **EMERGENCY EXIT**. **ESCAPE** is a logical extension. Also, I am a psychotherapist by vocation, and in addition to being an artist, I have continued to work as a group therapist. I'm a specialist in psycho drama. In some aspects, psycho drama can be compared to collective art and group performance. In that respect I like the work of **COLLECTIVE ACTIONS**, or **MEDICAL HERMENEUTICS**. **[LIZA]**

ist eine logische Fortsetzung. Außerdem bin ich Psychotherapeutin aus Berufung, und neben meiner Praxis als Künstlerin arbeite ich weiterhin als Gruppentherapeutin. Ich bin auf Psychodrama spezialisiert. Psychodrama ist in mancher Hinsicht mit kollektiver Kunst und Künstlergruppen

ESCAPE PROGRAM

Ich glaube, es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass unsere Gruppe Anfang der 1990er Jahre als Folge der Prozesse, die sich damals in der Moskauer Kunstszene vollzogen, entstand. Ich würde es nicht so sehr mit den sozialen Prozessen im Allgemeinen in Verbindung bringen, obwohl auch dies möglich wäre. Zu jener Zeit spielte sich das gesamte künstlerische Leben in Moskau in nur fünf oder sechs Galerien ab, deren Besitzer eine Art 'künstlerischer Oligarchen' waren. Dazu gehörten **GUELMAN, XL, REGINA** und andere. Es tauchten auch ein paar einflussreiche Kuratoren in der Szene auf. Viele Künstler wurden zu Kuratoren, wie beispielsweise **OLEG KULIK**. Künstler fungierten mehr und mehr als bloße Auftragnehmer, die die Wünsche der Kuratoren erfüllten. Wir wollten uns dieser Situation widersetzen. Da wir alle Erfahrungen mit Moskauer Galerien und Kuratoren hatten, erkannten wir, dass wir zur Wahrung unserer Integrität als Künstler einen Weg finden mussten, dem etwas entgegenzusetzen. Die einzige Möglichkeit, dies zu tun und zu überleben, war die Bildung einer Gruppe. Heute ist die Situation eine andere, und es geht nicht mehr ums Überleben. Uns geht es gut. Jetzt haben wir jedoch ein anderes Problem: Wir wollen nicht mehr alleine arbeiten. Wir sind zusammengewachsen wie **SIAMESISCHE ZWILLINGE**. Sollten wir uns trennen, müssten wir wahrscheinlich umkommen. Als Künstler können wir nur zusammen existieren und arbeiten. Wenn ich etwa über ein Projekt nachdenke, stelle ich mir nicht mehr vor, wie ich es machen würde, sondern wie **Waleri, Lisa, Anton** und ich es machen würden.

Für sich genommen ist keiner von uns ein berühmter Künstler oder eine berühmte Künstlerin: Wir sind eine mosaikartige Kombination aus vier Personen, von denen jede einzelne für die Gruppe unerlässlich ist. **[BOGDAN]**

Bevor ich mich der Gruppe anschloss, habe ich viele Jahre gemalt, Installationen und anderes gemacht. Aber in den 1990er Jahren stellte ich fest, dass sich die Zeiten geändert hatten und man als Individuum nichts mehr erreichen konnte. Ich sah Parallelen zwischen der Installation und der Arbeit mit anderen in einer Gruppe, die eine Art Installation des Geistes, ein Ritual war. Vier Köpfe sind wesentlich stärker als einer. **ESCAPE PROGRAM** wurde durch unsere Gefühle und Empfindungen, nicht durch unser Bewusstsein strukturiert. Das ist die Hauptidee. **[VALERY]** Ich habe fünf Jahre in Tsarskoe Selo/Pushkin gelebt und in der Gruppe **EMERGENCY EXIT** gearbeitet. **ESCAPE PROGRAM**

IRWIN

Mainly because of two reasons: one is my laziness [also certain convenience that working in the group can give you in regard to the art system] and the other is the result that can surprise you when you don't have complete control over the creative process. [ANDREJ SAVSKI]

IRWIN

That question requires a somewhat longer response. At the beginning of the 1980s not one of the **IRWIN** members [with the exception of **Dušan Mandič**] had their own personal career, and considering that the entering into the group one's own personal story was not sacrificed, that decision for me was very simple. Work in the group had its advantages and disadvantages, but I never saw it as a quality in itself. I mean that that quality had to lie in the manner of work which is transformative and which sets up new conditions. I am currently a member of two art groups – **NEW COLLECTIVISM** and **IRWIN**. In **IRWIN**, and similarly in **NEW COLLECTIVISM**, the most important moment is the intense communication which is the result of work on a group project without a basic division of work. It is of mutual interest to the members that something is well done and that knowledge is divided mutually. The key for the work of **IRWIN** is the possibility that along with joint projects we also have our own individual productions. Each one of us can give a proposal, which in order to be presented as an **IRWIN** project has to be accepted by consensus through mutual discussion. A while ago we have come to an internal agreement about individual projects that can be realized with the participation of only some of the members.

Unfortunately, the group as a form in itself carries its own type of rigidity, which is the negative side of group work. Also, every gesture or work of that other person [whom you do not get along with] can narrow the space of interactivity. Considering that we do group projects in **IRWIN**, but those with a somewhat individualized character [even though we always decide on the concept collectively], it is not always possible to personally stand behind something that another member has done.

We resolved this by mutual agreement several years ago – personal productions are signed both by **IRWIN** and by the author, so that from the year 2002 on those works [Icons and drawings] are no longer recognized solely as just being **IRWIN** group works. This means that the signed author takes on the responsibility for those works, and not **IRWIN** in its entirety, as the works by an individual artist that are shown in the public are not decided on just by **IRWIN**, but by every member by name. It is important to note that in the first phase we did not use our personal names because we wished to save our private communication and to protect ourselves before the eyes of the media which would certainly have divided us by preferences.

After 20 years of group work we came to the realization that what was an advantage before can also become a difficulty and in keeping with this we brought about some new decisions. [MIRAN MOHAR]

IRWIN

Hauptsächlich aus zwei Gründen: Der eine ist meine Faulheit [also auch die gewisse Annehmlichkeit, die das Arbeiten in der Gruppe einem in Hinblick auf das Kunstsystem bieten kann], und der zweite Grund ist der, dass einen die Ergebnisse überraschen können, wenn man nicht die absolute Kontrolle über den kreativen Prozess hat. [ANDREJ SAVSKI]

IRWIN

Diese Frage erfordert eine etwas ausführlichere Antwort. Anfang der 1980er hatte keines der Mitglieder von **IRWIN** [außer **Dušan Mandič**] eine persönliche Karriere vorzuweisen, und da eine Beteiligung an der Gruppe nicht bedeutete, dass man die eigene Karriere opfern musste, war diese Entscheidung für mich sehr leicht. Die Arbeit in einer Gruppe hatte ihre Vor- und Nachteile, aber ich habe sie nie als eine Qualität an sich betrachtet. Diese Qualität sollte in der Art der Arbeit liegen, die transformativ sein und neue Bedingungen stellen muss. Ich bin derzeit Mitglied von zwei Künstlergruppen, **NEUER KOLLEKTIVISMUS** und **IRWIN**. In beiden Gruppen ist das wichtigste Moment die intensive Kommunikation, die aus der Arbeit an einem Gruppenprojekt ohne grundsätzliche Arbeitsteilung resultiert. Es liegt im Interesse aller Mitglieder, dass etwas gut gemacht wird und dass Informationen ausgetauscht werden. Die Möglichkeit, neben gemeinsamen Projekten auch individuell zu arbeiten, ist für die Arbeit von **IRWIN** fundamental. Jeder von uns kann Vorschläge machen, die, um als ein Projekt von **IRWIN** präsentiert zu werden, nach offener Diskussi-

on per Konsens akzeptiert werden müssen. Vor kurzem haben wir uns intern darauf geeinigt, dass individuelle Projekte auch mit Beteiligung nur einzelner Mitglieder der Gruppe realisiert werden können.

Leider besitzt die Gruppe als Form an sich ihre eigene Rigidität, was den negativen Aspekt von Gruppenarbeit ausmacht. Außerdem kann jede Geste oder jede Arbeit einer anderen Person, mit der du nicht klarkommst, den Raum für Interaktion verringern. Da **IRWIN** Gruppenprojekte realisiert – wenn auch von eher individualisiertem Charakter [obwohl wir immer kollektiv über ein Konzept entscheiden] –, ist es nicht immer möglich, persönlich hinter etwas zu stehen, was ein anderes Mitglied der Gruppe macht. Wir haben vor einigen Jahren einstimmig beschlossen, dass individuelle Produktionen sowohl von **IRWIN** als auch von ihrem jeweiligen Autor signiert werden, so dass diese Arbeiten [Ikonen und Zeichnungen] seit 2002 nicht mehr als reine Arbeiten der Gruppe **IRWIN** angesehen werden.

MLADEN STILINOVIĆ

Exchange of ideas, friendship, exchange of differences.

Austausch von Ideen, Freundschaft, Austausch von Unterschieden.

ŠKART

Ständige Gruppen-Kämpfe halten dich wachsam und kritisch: du musst keine neuen Freundschaften schließen; das Schuldbewusstsein liegt immer bei den Anderen; der andere Teil der Gruppe versteht und überdeckt deine Schwächen; allein ist man unsichtbar – auf die Gruppe ist man stolz.

OHO

I work in groups because I am interested in how basic units of a future society can be created [and become creative] right now. I am interested in the synergy that comes into being, if autonomous individuals interact towards a common goal that inspires them. **[MARKO POGAČNIK]**

Das heißt, dass der signierende Autor die Verantwortung für diese Arbeiten übernimmt und nicht **IRWIN** als Gruppe; über die Arbeiten von einzelnen Künstlern, die öffentlich gezeigt werden, wird nicht nur von **IRWIN**, sondern auch von jedem einzelnen Mitglied namentlich entschieden. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass wir in der ersten Phase nicht unsere persönlichen Namen benutzt haben, weil wir unsere private Kommunikation bewahren und uns vor dem Blick der Medien schützen wollten, die uns mit Sicherheit entsprechend ihren Präferenzen aufgeteilt hätten.

Nach zwanzig Jahren Gruppenarbeit sind wir zu der Erkenntnis gelangt, dass das, was einmal ein Vorteil war, auch zu einer Schwierigkeit werden kann, und haben dementsprechend einige neue Entscheidungen getroffen. **[MIRAN MOHAR]**

ŠKART

Constant in-group fights keep you awake and critical; you don't need to make new friendships; guiltiness is always on the other side; the other part of the group understands and covers for your inabilities; solo is invisible – group is to be proud of!

GROUP OF SIX ARTISTS

Das Arbeiten in einer Gruppe bietet viele Möglichkeiten für die persönliche künstlerische Entwicklung im Kontext verwandter Poetik und künstlerischer Richtungen. Gemeinsames Arbeiten eröffnet außerdem Möglichkeiten für die Weiterentwicklung sozialer Sensibilität und sozialer Instinkte im Geiste der historischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

[VLADO MARTEK]

GROUP OF SIX ARTISTS

Work in a group provides many possibilities for the personal artistic development in the context of related poetics and artistic directions. Joint work also opens possibilities of further development of social sensitivity and social instincts in the spirit of historic avant-gardes of the 20th century.

[VLADO MARTEK]

OHO

Ich arbeite in Gruppen, weil ich mich dafür interessiere, wie Grundeinheiten einer zukünftigen Gesellschaft jetzt geschaffen [und kreativ] werden können. Mich interessiert die Synergie, die entsteht, wenn autonome Individuen zur Verwirklichung eines gemeinsamen Ziels, das sie inspiriert, interagieren. **[MARKO POGAČNIK]**



WHAT IS TO BE DONE?

Das Bedürfnis, ‚zusammenzukommen‘, weist auf ein fundamentales Prinzip der Herstellung enger sozialer Verbindungen hin, die eine Situation möglich machen, in der unvermeidbare Differenzen produktiv genutzt werden und die kollektive Subjektivität zu einem Ort der freien und kreativen Entwicklung aller wird. [DMITRY]

Kunst als kollektive Praxis könnte etwas sein, das tatsächlich etwas im Leben verändert. Die Gemeinschaft entstand, weil wir die Grenzen der Kunst verschieben wollten. Also muss man neue Menschen ansprechen ... [GLUCKIYA]

Der Machtdiskurs und seine Mediensprache, die um den Mythos des individuellen Erfolgs kreisen, streben danach, jede kreative Leistung als Ergebnis einer einzigartigen Karriere darzustellen, wobei häufig das gesamte Lebensgeflecht kollektiver Beziehungen, Konflikte, Affekte, Solidaritäten und gegenseitiger Unterstützung, die in die Produktion dieser bestimmten Realität eingeflossen sind, maskiert oder ignoriert wird. „Entfremdung“ in ihrer elementarsten Form findet dann statt, wenn ein Objekt oder eine Person aus ihrem Lebensgeflecht gerissen wird, einen Mehrwert zugeschrieben bekommt und neu territorialisiert wird. Das modernistisch-sozialistische Paradigma der „kollektiven Kreativität“ hingegen wurde immer als etwas formuliert, durch das sich das Subjekt zugunsten der gemeinsamen, emanzipierten Arbeit von seiner fetischisierten Individualität befreien sollte, was in deutlichem Kontrast zum melancholischen Unternehmensalltag steht. [DAVID]

Nur in einem Kollektiv hat man das Gefühl, ein gemeinsames Gegenwissen zu produzieren. Dieses Wissen – das Macht ist – muss nicht notwendigerweise mit einem realen Produkt verbunden sein, es geht vielmehr darum, soziale und persönliche Beziehungen herzustellen, die nicht-entfremdet sind. [DMITRY]

Daher kann die Gemeinschaft zu einer Art Labor werden, einem Synchrophasotron, in dem wir uns selbst dabei helfen, schneller zu werden, uns mit Hilfe von Provokationen in den Zustand einer kritischen Masse zu beschleunigen, die unsere eigene Erfahrung und unsere früheren Leistungen in Frage stellen kann, um weiterzumachen und Augen und Ohren offen zu halten. [ALEXANDER]

The urge to 'get together' reveals a fundamental principal of establishing a tight social connection that allows to get up to a situation in which inevitable difference becomes productive, and development of collective subjectivity becomes a venue for the free and creative development of everyone. [DMITRY]

Art as collective practice could be something that can actually change something in life. The community came about because we wanted to move the boundary of art, so one has to call up new people... [GLUCKIYA]

The discourse of power and its media-language – centered around the myth of individual success – strives to represent any creative achievement as the result of a unique career, often masking or ignoring the entire living fabric of collective relationships, conflicts, affects, solidarities, and mutual assistances that went into the production of its particular reality. 'Alienation', in its most elemental way, takes place when a thing or a person is torn from this living fabric, ascribed with a surplus-value and reterritorialized. The modernist-socialist paradigm of 'collective creativity', in contrast, was always formulated as something through which the subject had to get rid of his/her fetishized individuality for the sake of the common, emancipated labour, standing in stark contrast to the melancholic corporate workaday. [DAVID]

Only in a collective you get a feeling of producing common counter-knowledge. This knowledge – which is power – does not necessarily have to be connected with a 'real product'; instead, it's all about producing social and personal relations that aren't alienated. [DMITRY]

This is why the community can become a kind of laboratory, a synchrophasotron in which we help ourselves to accelerate ourselves, using provocations to accelerate ourselves to the state of some critical mass, which can call our own experience into question, our own earlier achievements, in order to move on, keeping our ears and eyes open. [ALEXANDER]



Der militante Forscher⁰¹

COLECTIVO SITUACIONES⁰²

Einleitung

Letztlich haben wir begriffen, dass die Staatsmacht – das heißt der Staat, der hier als bevorzugter Schauplatz gesellschaftlicher Veränderungen betrachtet wird – nicht die zentrale Instanz des Politischen ist. Diese Macht, so hat es **Spinoza** vor langer Zeit treffend formuliert, ist der Ort der Traurigkeit und des absoluten Unvermögens. Deshalb wenden wir uns der Gegenmacht zu. Emanzipatorische Bewegungen, so meinen wir, wollen den Staatsapparat nicht erobern, um eine Veränderung herbeizuführen. Vielmehr versuchen sie, diese Orte zu meiden und die Bildung einer zentralen Organisation zu verhindern. Der Kampf für Würde und Gerechtigkeit geht weiter: Die Welt in ihrer Gesamtheit wird hinterfragt und neu gestaltet. Eben diese Aktivierung des Kampfes [die eine echte Gegenoffensive darstellt] leistet der Herstellung und Verbreitung von Hypothesen der Gegenmacht Vorschub.

In jüngster Zeit sind in Argentinien wieder populäre Formen des Kampfes zu beobachten gewesen. Die Piquetes⁰³ und der Aufstand vom Dezember 2001⁰⁴ haben zu einer Beschleunigung der Radikalisierung beigetragen.^[1] Der Einsatz von konkreten Interventionsformen und die Nachfrage danach sind wieder von zentraler Bedeutung. Diese Gegenoffensive arbeitet auf mehreren Ebenen und richtet sich nicht nur gegen offensichtliche Feinde, sondern auch gegen jene Aktivisten und Intellektuellen, die die sozialen Bewegungen der Gegenmacht in vorgefertigte Schemata pressen wollen.

Laut **James Scott** ist physischer, praktischer und sozialer Widerstand die Ausgangsbasis von Radikalität.⁰⁵ Ein auf Abhängigkeit beruhendes Machtverhältnis führt zu Begegnungen zwischen Herrschenden und Beherrschten. In diesen Bereichen der Begegnung vollziehen die Beherrschten einen öffentlichen Diskurs, der darin besteht, das zu sagen, was die Mächtigen hören wollen. Damit verstärken sie den Anschein ihrer eigenen Unterlegenheit, während sie sich –

01 | Dieser Essay setzt sich auf Wunsch der Herausgeber dieses Buches aus Fragmenten zweier Artikel zusammen, in denen die Methode der Intervention beschrieben wird, die uns vorschwebt: die militante Forschungsarbeit. Hierzu wurden Auszüge aus dem Essay „For a Politics beyond Politics“ verwendet, der in dem von unserem Colectivo herausgegebenen und im November 2001 im Verlag Ediciones De Mano en Mano erschienenen Buch „Contrapoder: una introducción“ veröffentlicht wurde. Zudem greifen wir auf große Teile des Textes „On Method“ zurück, der als Vorwort des im November 2002 ebenfalls bei De Mano en Mano veröffentlichten Buches „La Hipótesis 891: Más allá de los piquetes“ erschienen ist. Er wurde von unserem Colectivo gemeinsam mit der Arbeitslosenbewegung von Solana verfasst.

02 | Besuchen Sie unsere Website www.situaciones.org oder senden Sie uns eine E-Mail unter colectivo@situaciones.org, um mit uns über unsere Werke zu diskutieren, sich über unsere Bücher zu informieren und sie zu bestellen.

03 | Thema des oben erwähnten Buches „La Hipótesis 891“ sind die Entwicklungen, die von den Kämpfen und den Denkstrategien ausgelöst wurden, die von den als „Piqueteros“ bekannten Straßenblockaden ausgingen.

04 | Vgl. unser Buch „19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social“, das im April 2002 bei De Mano en Mano erschienen ist.

[1] In der Nacht zum 19. Dezember 2001 strömten Tausende Argentinier auf die Straßen, Plätze und öffentlichen Areale der Großstädte. Nachdem drei Dutzend Menschen bei den Straßenschlachten mit der Polizei getötet worden waren, trat Präsident Fernando de la Rúa am darauf folgenden Tag zurück. Der Aufstand sorgte dafür, dass die Phase intensiver gesellschaftlicher Kreativität, die mit der Gründung der Bewegung der Arbeitslosen – die, da sie Straßenblockaden durchführten, auch „Piqueteros“ genannt wurden – in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre eingesetzt hatte, wieder neuen Auftrieb gewann. In den Monaten nach dem Aufstand bildeten sich landesweit zahlreiche Volksversammlungen

in den Stadtteilen. Viele Fabriken und Geschäfte, die bankrott gegangen waren, wurden von den ehemaligen Arbeitern übernommen und gingen wieder in Betrieb. Mehrere dieser Initiativen schlossen sich zu auf dem Solidaritätsprinzip basierenden Handelsgenossenschaften zusammen. Dadurch trugen sie dazu bei, die lebensnotwendigen Bedarfsgüter für Millionen von Menschen bereitzustellen, die infolge einer Volkswirtschaft, die durch die unterwürfige Einhaltung der Vorgaben des Internationalen Währungsfonds und anderer globaler „Entwicklungs“-Agenturen am Boden lag, marginalisiert worden waren. [Anmerkung von Sebastian Touza, dem Übersetzer des Textes ins Englische]

05 | Vgl. James C. Scott, „Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts“, London, New Haven 1992.

[2] Im Spanischen gibt es zwei Wörter für den Begriff „Macht“: „Poder“ und „Potencia“, die von den lateinischen Wörtern „Potestas“ bzw. „Potentia“ abstammen. Colectivo Situaciones' Verständnis von Macht basiert auf dieser Unterscheidung, die wiederum auf Spinoza zurückgeht. Während „Potencia“ eine dynamische, konstituierende Dimension besitzt, ist „Poder“ statisch und festgelegt. „Potencia“ bezeichnet unsere Kraft, etwas zu tun, etwas zu bewirken und selbst beeinflusst zu werden, während der Mechanismus der Repräsentation, der „Poder“ charakterisiert, die „Potencia“ von den Repräsentierten trennt. Um die unterschiedlichen Akzentuierungen beider Begriffe zu bewahren, wird in diesem Abschnitt, soweit zutreffend, das spanische Wort „Potencia“ benutzt. [Anm. S. T.]

06 | Die Figur des „militanten Forschers“ taucht das erste Mal auf in dem von Miguel Benasayag und Diego Sztulwark verfassten Buch „Política y situación. De la potencia al contrapoder“, Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano 2000.

07 | Vgl. besonders Jacotots großartigen Beitrag in dem Buch von Jacques Rancière: „The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation“, Stanford/California 1991. Jacotot ist der Meinung, alle pädagogischen Lehren beruhen darauf, dass jemand von jemand anderem, der intelligenter ist als er, etwas ‚erklärt‘ [explicate] wird, und sie brächten vor allem ‚aufgeklärte‘ Kinder [explicated kids] hervor. Im Gegensatz dazu lehren ‚ungebildete Lehrer‘ [ignorant schoolmasters], ohne etwas zu ‚erklären‘. Sie können lehren, was sie nicht wissen, weil sie ihre Erfahrungen nach einem grundsätzlich anderen Prinzip organisieren: dem der Gleichheit von Intelligenz.

in aller Stille – in einem Bereich, der der Macht verborgen bleibt, eine Welt des Geheimwissens [Saber] schaffen, die zur Erfahrung des Widerstands im Kleinen und des Ungehorsams gehört.

Dies geschieht permanent, außer in Zeiten des Aufruhrs, in denen die Welt der Unterdrückten ans Tageslicht kommt und Freunde und Fremde in Erstaunen versetzt. So ist das Universum der Untergebenen in zwei Hälften gespalten: auf der einen Seite aktive Unterwürfigkeit und freiwillige Unterordnung, auf der anderen eine lautlose Sprache, die die Verbreitung von Witzen, Ritualen und Wissen möglich macht, die den Code des Widerstands bilden.

Diese Entstehung von Widerstandsbewegungen bildet die Grundlage für den ‚militanten Forscher‘, dessen Bestreben es ist, theoretisches und praktisches Handeln zu vollziehen, das darauf abzielt, bei der Produktion von Kenntnissen und Formen eines alternativen Gesellschaftsmodells mitzuwirken, beginnend mit der Macht [Potencia]^[2] der Kenntnisse der Marginalisierten.⁰⁶

Militante Forschung geht weder von ihrem eigenen Wissen von der Welt aus noch von einer Vorstellung davon, wie die Dinge sein sollten. Im Gegenteil, die einzige Bedingung, die militante Forscher erfüllen müssen, ist eine schwierige: Sie müssen ihrem ‚Nicht-Wissen‘ treu bleiben. In diesem Sinne ist sie eine authentische Anti-Pädagogik, von der zum Beispiel **Joseph Jacotot** gesprochen hat.⁰⁷

Deshalb unterscheidet sich der militante Forscher sowohl vom akademischen Forscher als auch vom militanten politischen Aktivist – ganz abgesehen vom Mitglied einer Nichtregierungsorganisation [NGO], dem alternativen Aktivist oder dem Menschen, der einfach nur gut gemeinte Absichten verfolgt. Gleichermaßen Distanz zu institutionellen Vorgängen wie zu ideologischen Gewissheiten während, stellt sich dem militanten Forscher auch die Frage, wie das Leben entsprechend einer Reihe von Hypothesen [praktischer und theoretischer Natur] mit dem Ziel der [Selbst-]Emanzipation am besten zu organisieren ist. Innerhalb autonomer Kollektive tätig zu sein, die die von den akademischen Institutionen vorgegebenen Regeln nicht beachten, heißt, eine positive Verbindung zu geheimem, verstreutem und verborgenem Wissen herzustellen und sich ein Grundgerüst an praktischen Kenntnissen des Widerstands anzueignen. Dies ist das genaue Gegenteil zur Verwendung von sozialen Bewegungen als einem Bereich zur Bestätigung von Laborhypothesen. Militante Forschung bedeutet demnach auch die

Kunst, Strukturen zu schaffen, die dem Ansinnen und den einzelnen Elementen eines alternativen Gesellschaftsmodells ihre Potencia verleihen.

Akademische Forschung ist einer ganzen Reihe entfremdender Mechanismen unterworfen, die die Forscher von dem eigentlichen Ziel ihrer Aktivität abhalten: Sie müssen ihre Arbeit nach festen Regeln, Themen und Schlussfolgerungen ausrichten. Finanzierungsfragen, Kontrolle, sprachliche Anforderungen, überbordende Bürokratie, nichtssagende Konferenzen und Protokolle – all das sind Bedingungen, mit denen sich die offizielle Forschungsarbeit arrangieren muss.

Militante Forschung distanziert sich von diesen Bereichen akademischer Arbeit, wobei sie weder gegen sie opponiert noch sie ignoriert. Es geht nicht um die Ablehnung und Negierung universitärer Forschung, es geht vielmehr darum, ein anderes Verhältnis zum populären Wissen zu schaffen. Während die an der Universität gewonnenen Kenntnisse gewöhnlich einen Bereich konstituieren, der mit dem Markt und dem wissenschaftlichen Diskurs verbunden ist [wobei jegliche anderen Formen außer Acht gelassen werden], ist militante Forschung durch die Suche nach den Berührungspunkten gekennzeichnet, an denen sich diese Kenntnisse mit dem Volkswissen kurzschließen lassen. Militante Forschung versucht, unter alternativen Bedingungen zu arbeiten, die vom Kollektiv selbst und von den Verbindungen zur Gegenmacht geschaffen werden, in denen es verankert ist. So möchte es die Effektivität der Herstellung von Wissen, das für den Kampf von Nutzen ist, erhöhen.

Dabei verändert militante For-

schung ihre Position: Sie versucht, die Fähigkeit der Selbstinterpretation von Kampfformen zu entwickeln und dabei die Fortschritte und Erfahrungen von anderen sozialen Bewegungen wieder ins Gedächtnis zu rufen und publik zu machen.

Im Gegensatz zum militanten politischen Aktivist, für den sich die Politik immer in ihrer eigenen separaten Sphäre abspielt, ist der militante Forscher jemand, der sich ständig Fragen stellt, der nicht zufrieden ist mit den ideologischen Auslegungen und Modellen der Welt. Ebenso wenig ist militante Forschung eine Sache ‚engagierter Intellektueller‘ oder einer Gruppe von ‚Beratern‘ von sozialen Bewegungen. Ihr Ziel besteht weder darin, die sozialen Bewegungen zu politisieren, noch darin, sie zu intellektualisieren. Es geht nicht darum, ihnen zu ermöglichen, große Fortschritte zu machen, um sich von einem gesellschaftlichen Gegenmodell zu ‚ernsthafter Politik‘ zu entwickeln.

Die Vielfalt der Organisationsformen steht im Gegensatz zu diesen Vorstellungen von Fortschritt und Ernsthaftigkeit: Dabei geht es weder um Lehre noch um die Verbreitung von wichtigen Texten, sondern um die Suche nach Bewegungen, die zunehmend Anzeichen für die Entstehung einer neuen Gesellschaftlichkeit aufweisen. Wenn die Sprache der militanten Forschung von diesen Initiativen losgelöst wird, wird sie auf die Verbreitung eines Jargons, einer Mode oder einer pseudo-akademischen Ideologie reduziert, der die situationale^[3] Verankerung entzogen ist.

Militante Forschung materialisiert sich in Form von Workshops und kollektiven Lesungen, in der Schaffung von

[3] Jede „Situation“ ist Teil eines Systems aus Beziehungen, Netzwerken, Verbindungen, Übermittlungen und Distributionen von Macht. Vgl. Colectivo Situaciones, „19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social“: Mit „Situation“ ist die Eigenschaft gemeint, Raum und Zeit auszublenden, die „sowohl Voraussetzung als auch Produkt der Entstehung von Sinn und Bedeutung“ sind [S. 19]. „Situation bedeutet nicht lokal. Die Situation besteht in der praktischen Affirmation, dass die gesellschaftliche Totalität nicht separat von ihren Teilaspekten existieren kann, sondern jeder Teilaspekt seinen Wert besitzt“ [S. 26]. „Die Situation kann man als ‚konkrete Universalität‘ betrachten.“ Wir können „die Universalität nur durch subjektive Verinnerlichung erkennen und in ihr intervenieren. Die Verinnerlichung ermöglicht es uns, die Welt als konkretes Element der Situation zu begreifen. Durch ein anderes Verständnis von der Welt – als etwas, das sich außerhalb der Situation befindet – würden wir zu einer abstrakten Wahrnehmung und zu Handlungsunfähigkeit verdammt werden“ [S. 30f.]. [ANM. S. T.]

[4] Wörtlich heißt „De mano en mano“ „von Hand zu Hand“. Der Verlag wurde von der Studentengruppe El Mate gegründet, der die Mitglieder von Colectivo Situaciones ursprünglich angehörten. Mate ist ein südamerikanisches Aufgussgetränk, das üblicherweise in einer Gruppe aus einer Schale, die von Hand zu Hand weitergereicht wird, getrunken wird. [ANM. S. T.]

[5] Die Autoren verwenden den Begriff „objetualizar“ [objektualisieren] sowohl im Sinne einer „Transformation in einen Forschungsgegenstand“ als auch für den Vorgang, „in ein Objekt verwandelt zu werden“ statt „zum Subjekt zu werden“. [ANM. S. T.]

Bedingungen für das Verfassen und den Vertrieb von produktiven Texten, in der Herstellung von Netzwerken, die auf den konkreten Erfahrungen des Kampfes basieren, und in der Bildung einer Kerngruppe von militanten Forschern. Seit dem Jahr 2000 haben wir einen besonderen Weg innerhalb der Vielzahl sozialer Bewegungen, Versammlungen und Entdeckungen eingeschlagen, die als „argentinisches Labor“ bezeichnet werden. Er erregte Aufmerksamkeit vor allem infolge der bisher noch nicht da gewesenen Art des Volksaufstands, der am 19. und 20. Dezember 2001 stattfand.

Um die Erkenntnisse, die sich aus dem Beschreiten dieses Weges ergeben haben, zu verbreiten, haben wir einen eigenen Verlag gegründet, *De Mano en Mano*,^[4] und einige Dossiers, Textentwürfe und Bücher veröffentlicht, die positiv auf die Forschung zurückgewirkt haben. Im folgenden Abschnitt werden einige Hypothesen über unsere Vorstellungen vom militanten Forscher präsentiert, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten auf diesem Weg entstanden sind und lediglich ein Zwischenergebnis darstellen, insofern sie laufend weiter ausgearbeitet werden.

1. Militante Forschung hat keinen Untersuchungsgegenstand

Wir sind uns bewusst, dass diese Aussage paradox klingt: Wenn geforscht wird, dann wird auch irgendetwas untersucht. Wenn es nichts zu untersuchen gibt, wie kann man dann von Forschung sprechen? Allerdings sind wir zugleich auch davon überzeugt, dass dieses Merkmal genau das ist, was der Untersuchung ihre *Potencia* verleiht. Einer Forschung, die auf Objektivisie-

rung^[5] verzichtet, ist das Absehen von der üblichen Vorstellung vom Forscher implizit, was genau dem Ziel des militanten Forschers entspricht.

Forschung kann sehr wohl ein Mittel zur Objektivierung sein [diese Erkenntnis ist nicht neu und stammt natürlich auch nicht von uns; trotzdem ist es wichtig, daran zu erinnern, dass dies eine der wichtigsten Einschränkungen der üblichen Subjektivität des Forschers ist]. Laut **Nietzsche** ist der Theoretiker – der etwas komplexer ist als der Deuter – derjenige, der eine Handlung von einem ausschließlich externen Standpunkt aus wahrnimmt [das heißt, seine Subjektivität ist in einer Art und Weise konstituiert, die vollkommen unabhängig von dieser Aktion ist]. Daher schreibt der Theoretiker dem Subjekt der Aktion eine Intention zu. Um es deutlich zu machen: Eine derartige Zuschreibung setzt hinsichtlich des Protagonisten der untersuchten Aktion einen Urheber und eine Aktion voraus. Sie vermittelt Werte und Ziele und produziert im Endeffekt ‚Erkenntnisse‘ über die Aktion [und über den, der agiert].

Auf diese Weise bleiben zwei entscheidende Momente der Kritik unzugänglich: Da ist zum einen das [externe] Subjekt, das die Aktion einer kritischen Beurteilung unterzieht. Forscher müssen keine Untersuchungen über sich selbst anstellen. Sie können schlüssige Erkenntnisse über die Situation konstruieren, solange sie [und vor allem weil sie] sich außerhalb von ihr befinden, in sicherer Distanz, die ihnen vermeintlich eine gewisse Objektivität garantiert. Diese Objektivität ist nur insofern authentisch und effektiv, als sie nichts weiter als die Kehrseite der intensiven Objektivierung der

Situation darstellt, die die Forscher untersuchen.

Zum anderen tun Forscher, die Merkmalszuschreibungen vornehmen, nichts anderes, als die ihnen in ihrer eigenen Forschungssituation zur Verfügung stehenden Methoden auf die unbekanntenen Erscheinungen anzuwenden, die ihnen das Objekt präsentiert. Auf diese Weise entwickeln sich Forscher zu Maschinen, die ihrem Untersuchungsobjekt Inhalte, Werte, Interessen, Hintergründe, Ursachen, Einflüsse, Rationalitäten, Intentionen und unbewusste Motive zuschreiben.

Diese beiden blinden Flecken der Kritik – oder zwei Aspekte ein- und desselben blinden Flecks [im Hinblick auf das Subjekt, das die Zuschreibung vornimmt, sowie auf die Methoden dieser Zuschreibung] laufen auf eins hinaus: dass eine Maschine in Gang gesetzt wird, die anhand vorgegebener Werte über Gut und Böse richtet.

Diese Art der Herstellung von Wissenszusammenhängen stellt uns vor ein großes Dilemma. Die herkömmliche universitäre Forschung – mit ihrem zu untersuchenden Objekt, mit ihrer Methode der Attribution und ihren Schlussfolgerungen – gelangt natürlich zu wertenden – und vor allem deskriptiven – Kenntnissen über die Objekte, die sie erforscht. Allerdings erfolgt diese deskriptive Operation nicht erst nach der Formierung des Objekts, denn dessen Form ist an sich schon das Resultat von Objektivierung. Dies geht sogar so weit, dass universitäre Forschung umso effektiver ist, je intensiver sie diese objektivierenden Kräfte nutzt. Dementsprechend fungiert die Wissenschaft, und besonders die als „sozial“ bezeichnete Wissenschaft, als trennender und vergegenständlichender Faktor

der Situationen, an denen sie partizipiert, und nicht als internes Element bei der Gestaltung möglicher Erfahrungen [sowohl praktischer als auch theoretischer Natur].

Forscher bieten sich selbst als Subjekte einer Synthese von Erfahrung an. Sie sind diejenigen, die die Rationalität des Geschehens erklären. Und damit bleiben sie die unentbehrlichen blinden Flecken einer solchen Synthese. Die sinngebenden Subjekte bleiben als solche von jeglicher Selbst-Analyse ausgeklammert. Sie und ihre Methoden – ihre Werte, ihre Vorstellungen und ihre Perspektive – sind anhand der Maschine festgelegt, die klassifiziert, Zusammenhänge herstellt, beschreibt, urteilt, verwirft und exkommuniziert. Letztlich ist der Intellektuelle derjenige, der der Wahrheit ‚gerecht wird‘ und das verwaltet und adaptiert, was am Horizont der Rationalität der Gegenwart zu erkennen ist.

2. Der „militante“ Charakter von Forschung

Wir haben uns mit den Themen Engagement und Militanz beschäftigt. Heißt das, wir glauben, dass der militante politische Aktivist höher einzuschätzen ist als der Forscher an der Universität?

Wir glauben nicht. Auch politische Militanz ist ein Handeln, das auf ein bestimmtes Objekt ausgerichtet ist. Dementsprechend bleibt sie auf einen instrumentellen Modus festgelegt: einen Modus, der eine Verbindung herstellt zu anderen Erfahrungen einer bereits konstituierten Subjektivität, die bereits über strategische Kenntnisse verfügt, die aus allgemein gültigen Aussagen rein ideologischer Natur bestehen. Ihr Zusammensein mit anderen ist dem Nützlichkeitsprinzip unterworfen: Nie geht es dabei um geistige Verwandtschaft und Affinität, sondern lediglich um Übereinstimmung. Es ist keine Form von ‚Begegnung‘, es geht immer nur um ‚Taktik‘. Insgesamt kann sich politische Militanz – insbesondere die von einer „Partei“ ausgeübte – selbst nicht als Erfahrung von Authentizität konstituieren. Von Beginn an ist ihr Interesse stets nur vorübergehend: Was sie an einer sozialen Bewegung wirklich interessiert, ist im Grunde immer etwas anderes als die soziale Bewegung an sich. So gesehen ist politische Militanz – auch die aus dem militanten linken Lager – genauso extern, vorurteilsbehaftet und objektualisierend wie universitäre Forschung.

Auch ein militanter Kämpfer für die Menschenrechte – wie zum Beispiel jemand, der sich in einer Nichtregierungsorganisation engagiert – kann sich diesen manipulativen Mechanismen nicht entziehen. Die heutige globalisierte

humanitäre Ideologie gründet auf einem idealisierten Bild von einer Welt, die schon gegeben und nicht veränderbar ist. Daher müssen wir unser Bemühen und unsere Aufmerksamkeit allein auf jene mehr oder weniger außergewöhnlichen Orte richten, an denen immer noch Elend und Unvernunft herrschen.

Die Mechanismen, die von einem auf Solidarität basierenden Humanitarismus in Gang gesetzt werden, verhindern nicht nur jegliche Kreativität. Durch ihr mitfühlendes, wohlwütiges Handeln und eine andere Menschen ausschließende Sprache begünstigen sie die Objektualisierung, die den Einzelnen seinen subjektivierenden und produktiven Fähigkeiten entfremdet.

Wenn wir von Engagement und vom „militanten“ Charakter von Forschung sprechen, dann tun wir dies in einem Sinne, der vier Bedingungen beinhaltet: **a**] den motivierenden Charakter, der der Forschung zugrunde liegt, **b**] ihren praktischen Charakter [in der Ausarbeitung von praktischen situationsbezogenen Hypothesen], **c**] die Bedeutung des Forschungsgegenstands – denn das Forschungsergebnis kann in seinem ganzen Ausmaß nur in Situationen verstanden werden, die derselben Problematik und derselben Konstellation von Bedingungen und Voraussetzungen unterworfen sind wie der untersuchte Gegenstand, und schließlich **d**] effektives Handeln – das Zustandekommen von militanter Forschung ist an sich schon ein Ergebnis und führt zu einer sofortigen Intensivierung der angewandten Methoden.

3. Eine radikale Kritik der gegenwärtigen Werte

Jegliche Idealisierung verstärkt den Mechanismus der Objektualisierung. Dies ist ein echtes Problem für die militante Forschung.

Idealisierung resultiert immer aus dem Mechanismus der Attribution [selbst wenn Letztere aufgrund wissenschaftlicher oder politischer Ansprüche gar nicht möglich ist]. Idealisierung blendet – wie jede Ideologisierung – all jene Aspekte des konstruierten Bildes aus, die verhindern, dass es dem Ideal von Kohärenz und Vollkommenheit entspricht. Wie sich zeigt, ist jedes Ideal entgegen dem Glauben der Idealisten allerdings eher auf der Seite des Todes als auf der des Lebens angesiedelt. Das Ideal schneidet die Realität vom Leben ab. Das Konkrete – das heißt, das Leben selbst – ist unvollständig und völlig unbegreiflich, unzusammenhängend und widersprüchlich. Solange das Leben sich auf seine Leistungsfähigkeit und seine Kraft [Potencia] verlassen

[6] Vgl. Colectivo Situaciones, „19 y 20: Apuntes para el nuevo protagonismo social“, S. 100f.: Die Gruppe der „Ausgeschlossenen“ besteht aus Subjekten mit Bedürfnissen, die nicht in der Lage sind, selbst kreativ tätig zu werden, und deren Aktionen immer eine bestimmte apriorische Interpretation zukommt. Das Konzept von Arbeitslosen und Ausgeschlossenen, das aus der Sichtweise der Regierung, der Medien, der NGOs und der meisten Akademiker heraus entsteht, führt dazu, dass die Intensität und die Kraft der Menschen, die durch den Neoliberalismus verarmt sind, abnehmen. Im Gegensatz zu diesem Konzept nennen sich die Arbeitslosenbewegungen selbst „Piqueteros“, eine Subjektivität, die nicht auf die Konfrontationen im Rahmen der Straßenblockaden, auf die sie sich bezieht, beschränkt ist. Vielmehr bezeichnet der Begriff den Kampf für die Würde, der über den Wunsch nach Aufnahme in den Kreis der Lohnarbeiter hinausgeht. [ANM. S. T.]

[7] Zu diesen vielschichtigen Praktiken, deren jede eine wichtige Rolle bei der Entwicklung von Colectivo Situaciones gespielt hat, gehört die aktive Teilnahme an Prozessen kollektiver Reflexion, die sich in Gestalt äußerst kreativer Ausdrucksformen von Argentiniens neuem Protagonismus manifestiert: Hierzu zählen die Arbeitslosenbewegung im Bezirk Solano im Großraum Buenos Aires, die Bauernbewegung in der im Norden des Landes gelegenen Provinz Santiago del Estero, die Organisation der Kinder während der Militärdiktatur Verschwundener HIJOS, Creciendo Juntos, eine von militante Lehrern geführte Schule, diverse Nachbarschaftsversammlungen und das mittlerweile aufgelöste Tauschnetzwerk sowie weitere Gruppen, etwa alternative Medien- und Kunst-Kollektive wie die Grupo de Arte Callejero. Zu den Aktivitäten von Colectivo Situaciones gehörte auch die Zusammenarbeit mit Intellektuellen aus Argentinien [unter anderen Horacio González, León Rozitchner und den Herausgebern der Zeitschrift La Escena Contemporánea] und dem Ausland [darunter Antonio Negri, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, John Holloway, die ehemaligen Anführer der legendären MLN-Tupamaros aus Uruguay und mehrere Kollektive wie zum Beispiel DeriveApprodi aus Italien und Precarias a la Deriva aus Spanien]. Viele dieser Zusammentreffen sind später in Form von Interviews veröffentlicht worden. [ANM. S. T.]

kann, muss es sich nicht nach einer bestimmten Vorstellung ausrichten, die ihm Bedeutung verleiht und es rechtfertigt. Es ist genau umgekehrt: Das Leben selbst ist die kreative Quelle – und nicht Objekt oder Verwahrungsort – der Werte der Gerechtigkeit. Im Grunde ist jede Idee eines reinen und vollständigen Subjekts nichts anderes als der Erhalt dieses Ideals. Dieser Mechanismus der Idealisierung kommt klar in dem Begriff der „Ausgeschlossenen“, mit dem die Arbeitslosen in Argentinien beschrieben werden, zum Tragen. Wir haben es erwähnt: „Die Exklusion ist der Ort, den unsere biopolitischen Gesellschaften schaffen, um Menschen, Gruppen und Gesellschaftsschichten auf eine unterordnende Art und Weise mit einbeziehen zu können.“^[6]

Daher verbirgt sich hinter der Idealisierung eine ungewollt konservative Vorgehensweise: Hinter der Redlichkeit und Rechtschaffenheit, die ihr scheinbar zugrunde liegen, verbirgt sich wie so oft eine Grundlage für die Dominanz der herrschenden Werte. Daher auch das rechtschaffene Auftreten der Idealisten: Sie wollen Gerechtigkeit walten lassen, das heißt, sie wollen die Werte, für die sie sich einsetzen, auch durchsetzen. Idealisten projizieren diese Werte lediglich auf die Idealisierten [und zwar in dem Moment, in dem etwas, was einst vielschichtig und komplex war, zum Gegenstand eines Ideals wird], ohne ihre eigenen Werte zu hinterfragen, das heißt, ohne die subjektive Erfahrung zu erleben, die sie verändern könnte. Dieser Mechanismus erweist sich als das größte Hindernis für den militanten Forscher: Die Idealisierung erfolgt zunächst in subtiler und kaum wahrnehmbarer Weise, sorgt aber nach und nach für eine unüberbrückbare Distanz. Dies geht so weit, dass militante Forscher nur das sehen, was sie auf etwas projiziert haben, das eigentlich schon an sich ein Ganzes ist.

Deshalb ist Handeln nicht möglich, bevor das Forscherkollektiv nicht selbst einer gewissenhaften Untersuchung unterzogen worden ist. Mit anderen Worten, das Kollektiv kann ohne eine ernsthafte Selbst-Analyse nicht existieren. Es muss sich verändern und auf die sozialen Bewegungen einstellen, an denen es partizipiert, es muss die Ideale und Werte, denen es einen hohen Stellenwert einräumt, einer Überprüfung unterziehen, es muss seine Ideen und Denkweisen permanent hinterfragen und letztlich auch Praktiken entwickeln, die auf alle denkbaren Aspekte ausgerichtet sind.^[7]

Diese ethische Dimension verweist auf die hohe Komplexität militanter Forschung, die in der subjektiven

Dekonstruktion des Hanges zur Objektivierung besteht. Mit anderen Worten: in der Forschung ohne Objekt.

Wie bei der Genealogie geht es darum, sich kritisch mit Werten auseinander zu setzen, sie zu durchdringen und das Statueske an ihnen zu zerstören, wie **Nietzsche** es forderte. Diese Arbeit, die an der – und auf die – Schaffung von Werten ausgerichtet ist, kann allerdings nicht durch bloße ‚Kontemplation‘ geleistet werden. Sie erfordert ein radikales Hinterfragen der allgemein anerkannten Werte. Daher bedarf es einer Dekonstruktion der vorherrschenden Wahrnehmungsformen [Interpretation und Bewertung]. Aus diesem Grunde ist die Schaffung von Werten nicht ohne die Herstellung von Subjektivität möglich, die in der Lage ist, sich radikaler Kritik zu unterziehen.

4. Die Herstellung von nicht-utilitaristischen Banden

Eine Frage stellt sich dabei zwangsläufig: Ist es möglich, sich in solcher Forschung zu engagieren, ohne gleichzeitig einen Prozess in Gang zu setzen, in dessen Zuge man sich in sein Gegenüber verliebt? Wie kann eine Verbindung zwischen zwei sozialen Bewegungen ohne das starke Gefühl von Liebe oder Freundschaft zustande kommen?

Die Erfahrung militanter Forschung gleicht mit Sicherheit der einer verliebten Person, vorausgesetzt, man versteht unter Liebe, was eine schon lange bestehende philosophische Tradition – nämlich die materialistische – darunter versteht: nicht etwas, das eine Person im Hinblick auf eine andere empfindet, sondern einen Prozess, für dessen Zustandekommen es zweier oder mehrerer Personen bedarf.^[6] Solch eine Liebesbeziehung partizipiert, ohne dass eine intellektuelle Entscheidung daran beteiligt ist: Vielmehr finden sich zwei oder mehrere Personen durch gemeinsame Erfahrungen verbunden. Dies ist keine Illusion, sondern die echte Erfahrung von Anti-Utilitarismus, die das ‚Eigene‘ in etwas ‚Gemeinschaftliches‘ verwandelt.

In der Liebe und der Freundschaft existieren im Gegensatz zu den Mechanismen, die wir bis jetzt beschrieben haben, weder Objektivität noch Instrumentalisierung. Niemand hält jemanden davon ab, eine solche Bindung einzugehen, und niemand bleibt von ihr unberührt. Man erlebt Freundschaft und Liebe nicht, ohne von ihnen ergriffen zu werden: Man ist nicht mehr derselbe. Diese Potencias – Liebe und Freundschaft – besitzen die Macht, die Subjekte, von denen sie Besitz ergreifen, zu konstituieren, zu beeinflussen und

zu verwandeln. Diese Liebe – oder Freundschaft – schafft eine Beziehung, die die Individualität verschwinden lässt, wodurch eine Gruppierung entsteht, die aus mehr als nur einem einzelnen Körper gebildet ist. Gleichzeitig löst die Existenz der Einzelpersonen, die an dieser Beziehung teilhaben, all jene Mechanismen der Abstraktion aus, durch die Einzelpersonen in messbare und austauschbare Objekte verwandelt werden und die für den kapitalistischen Markt ebenso charakteristisch sind wie die anderen bereits erwähnten objektivierenden Methoden.

Deshalb ist diese Liebe unserer Meinung nach eine Voraussetzung für militante Forschung.

Wir benutzen für diesen Prozess der Freundschaft bzw. des Sich-Verliebens den weniger belasteten Begriff der „Synthese“ [composition]. Anders als die „Gliederung“ [articulation] erfolgt die Synthese nicht nur auf intellektueller Basis.^[9] Ihr liegen weder Interessen noch Kriterien wie ein [politischer oder anderweitiger] Nutzen zugrunde. Anders als Abkommen oder Allianzen [seien es strategische oder taktische Allianzen, Teil- oder umfassende Abkommen], die auf schriftlich fixierten Übereinkünften basieren, ist Synthese mehr oder weniger unerklärbar und enthält viel mehr als das, womit man sie charakterisieren kann. Tatsächlich ist sie, solange es sie gibt, viel intensiver als alle Kompromisse, die lediglich auf politischer oder ideologischer Ebene geschlossen werden.

Liebe und Freundschaft zeigen, dass Qualität vor Quantität geht: Die Potencia eines Kollektivs, das aus Einzelpersonen besteht, erhöht sich nicht entsprechend der Anzahl der einzelnen Mitglieder, sondern nimmt zu, je intensiver die Verbindung ist, die zwischen ihnen besteht.

5. Militante Forschung will auf keinen Fall zu einem neuen Parteiprogramm werden

Sie handelt – notwendigerweise – auf einer anderen Ebene.

Wenn wir an der Unterscheidung zwischen ‚Politik‘ [im Sinne des Kampfes um die Macht] und den sozialen Bewegungen, in deren Reihen sich Prozesse der Herstellung von neuen gesellschaftlichen Zusammenhängen und Werten abspielen, festhalten, dann können wir auch zwischen dem militanten politischen Aktivist*innen [dessen Diskurs bestimmte Überzeugungen zugrunde liegen] und dem militanten Forscher [der seine Handlungsperspektive erst auslotet, nachdem er diese Überzeugungen kritisch beleuchtet hat] unterscheiden.

[8] Zu dieser materialistischen Tradition des Konzepts der Liebe gehören auch die Werke von Spinoza und die Interpretation seiner Philosophie in den Arbeiten von Antonio Negri und Gilles Deleuze. Negri weist darauf hin, dass die Liebe die grenzenlose Fülle und Vielfalt in Spinozas ethischem Materialismus konstituiert (vgl. Antonio Negri, „Die wilde Anomalie: Baruch Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft“ [1981], Berlin 1984). Laut Deleuze und Félix Guattari bezeichnen Liebe und Freundschaft das von Immanenz geprägte Verhältnis zwischen dem Philosophen und dem Konzept, das er entwickelt (vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, „Was ist Philosophie?“ [1994], Frankfurt am Main 2000). [ANM. S. T.]

[9] Die Kritik von Colectivo Situaciones an der „Gliederung“ ist ausführlich im letzten Kapitel ihres Buches „19 y 20: Apuntes para el nuevo protagonismo social“ nachzulesen. „Gliederung“ bezeichnet eine Art von Beziehung, die auf Hegemonie beruht und bei der sich die einzelnen Teile eines Netzwerks um ein Zentrum herum gruppieren. Dementsprechend stellt die Zugehörigkeit zu einem Netzwerk die Norm dar, und die Loslösung geschieht zum Nachteil der anderen Bestandteile. Im Gegensatz dazu lassen auf „Synthese“ beruhende Beziehungen unzählige Widerstandsbewegungen entstehen, die dezentrale und ungewöhnliche Netzwerke bilden. [ANM. S. T.]

[10] Gemeint sind Forschungs-Notizbücher mit dem Titel „Situaciones“, die bei De Mano en Mano erschienen sind. Jedes dieser Notizbücher ist eine Zusammenfassung der Ergebnisse der militanten Forschungstätigkeit, die Colectivo Situaciones mit einer bestimmten basisdemokratischen Bewegung durchgeführt hat. [ANM. S. T.]

Allerdings gerät diese Unterscheidung oft außer Acht, wenn eine soziale Bewegung einen modellhaften Charakter zugesprochen bekommt und zum Ausgangspunkt für die Ausformulierung eines neuen Parteiprogramms erklärt wird.

Daher glauben manche, sie erlebten die Geburt eines „situationalen“ Programms, das das idealisierte Ergebnis der Sprache bzw. des Jargons der Publikationen und Notizbücher^[10] darstellt und einen Einblick in unsere Kampfgeschichte gibt, den diese Texte scheinbar – zumindest nach Meinung einiger Leser – vermitteln.

Bei Gegnern und Befürwortern ist dieses neue Programm zu einem Auslöser für Auseinandersetzungen und Verschwörungstheorien geworden. Was das betrifft, so müssen wir zugeben, dass dies die Reaktionen sind, die uns von allen möglichen Resultaten dieser Forschungsarbeit am wenigsten interessieren – und zwar zum einen, weil solche Ablehnung oder Unterstützung zweifellos unproduktiv ist, und zum anderen, weil diese [positiven wie negativen] Idealisierungen gewöhnlich einen kritischeren Blick auf diejenigen verstellen, die sie zu verantworten haben. Auf diese Weise wird etwas vorschnell als abgeschlossen betrachtet, was sich als Experiment mit offenem Ausgang versteht.

6. Die Immanenz militanter Forschung

Man sollte noch einen Schritt weitergehen, was die konzeptionelle Entwicklung eines Forschungsansatzes angeht, der ohne ein Objekt als Forschungsgegenstand auskommt und der dabei davon ausgeht, dass ein Gedanke nicht unweigerlich auch zu einer ‚Er-

kenntnis‘ werden muss. Verinnerlichung und Immanenz sind nicht unbedingt identische Prozesse. Innen und außen, Einbeziehung und Ausschließung sind [der Ausdruck sei erlaubt] Kategorien der vorherrschenden Ideologie: Gewöhnlich verbergen sie mehr, als sie offenbaren. Bei militanter Forschung geht es nicht darum, sich innerhalb einer sozialen Bewegung zu bewegen, sondern darum, immanent zu handeln. Der Unterschied kann unserer Meinung nach wie folgt beschrieben werden: Das Innen [und auch das Außen] bezeichnet eine Position von einem bestimmten Punkt aus, den wir festlegen. Innen und außen beziehen sich auf den Standort eines Körpers oder eines Elements gegenüber einer Trennlinie oder Grenze. Sich ‚innen‘ zu befinden heißt also in diesem Sinne, gemeinsame Erfahrungen zu teilen, was uns zu Mitgliedern der gleichen Gruppierung macht.

Dieses Referenzsystem wirft Fragen auf nach der Position, die wir einnehmen: Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht und sogar der Haltung, die wir gegenüber den nächsten Wahlen, der Militärintervention in Kolumbien oder dem Kabelfernsehen einnehmen.

In ihrer extremsten Form treffen die Konzepte einer ‚objektiven Zugehörigkeit‘ [die aus der Wahrnehmung einer Gemeinsamkeit entsteht] und einer ‚subjektiven Zugehörigkeit‘ [die sich aus der Art der Wahrnehmung entwickelt] zur Freude der Sozialwissenschaftler aufeinander: Wenn wir arbeitslos sind, können wir uns einer Piquetero-Bewegung anschließen. Wenn wir aus der Mittelschicht kommen, können wir an einer Nachbarschaftsverammlung teilnehmen. Durch Determination – die gemein-

same Zugehörigkeit zur gleichen Gruppe, in diesem Fall zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht – ist es möglich und erstrebenswert, sich zu entscheiden [für eine Gruppe Gleichgesinnter, der wir uns anschließen].

In beiden Fällen heißt, sich innen zu befinden, eine existente Grenze zu respektieren, die die Verteilung von Standort und Zugehörigkeit mehr oder weniger unabsichtlich festlegt. Dabei geht es nicht darum, die Möglichkeiten, die sich aus der aktuellen Entscheidung [die überaus subjektivierend sein kann] ergeben, nicht wahrnehmen zu wollen. Eine weitaus größere Rolle spielt hierbei die Unterscheidung zwischen dem ‚Sein‘ an sich und dem Dasein ‚innerhalb‘ der Mechanismen der subjektiven Produktion [oder ‚außerhalb‘, das spielt keine Rolle], die durch die Missachtung dieser vorbestimmten Kategorien in Gang gesetzt wird. Entscheidend ist nicht so sehr die Reaktion auf bereits feststehende Optionen, sondern vielmehr, dass wir die situationalen Bedingungen selbst gestalten können.

In diesem Sinne ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass Immanenz etwas anderes bedeutet als nur, sich in etwas zu befinden.

Immanenz bezieht sich auf das Eintreten in eine Situation und die Arbeit auf Basis der Synthese [das heißt, Liebe oder Freundschaft], um auf diese Weise mögliche neue Aspekte einer solchen Situation zu erzeugen. Immanenz ist daher eine gemeinsame konstitutive Zugehörigkeit, die quer oder diagonal zu den Repräsentationen des ‚Innen‘ oder ‚Außen‘ verläuft. Als solche ist sie nicht per se existent, sondern bedarf der Initiierung, das heißt: der Synthese.

Kurz zusammengefasst: Die Begriffe Immanenz, Situation und Synthese spielen eine zentrale Rolle bei der Erfahrung von militanter Forschung. Sie sind hilfreich bei der Organisation eines gemeinsamen und vor allem konstitutiven Entstehens. Wenn sie in den Reihen einer anderen sozialen Bewegung zum Jargon eines Parteienprogramms oder zu Kategorien einer neumodischen Philosophie werden [das heißt, zu etwas, was uns nicht im Geringsten interessiert], dann werden sie mit Sicherheit auf der Basis neuer Ziele, die nicht die unseren sind, eine neue Bedeutung erlangen.

Die operationale Unterscheidung zwischen dem ‚Innen‘ der Repräsentation [der Grundlage für Zugehörigkeit und Identität] und der Verbindung über Immanenz [dem konstitutiven Werden] besagt zugleich, dass es uns die Immanenz eher ermöglicht, an neuen sozialen Bewegungen zu partizipieren.

7. Das, was militante Forschung bewirkt, geht über Konfrontation hinaus

Es scheint, als hätten wir eine Unterscheidung errichtet zwischen Liebe/Freundschaft und den Formen von Vergegenständlichung, gegen die die – wie wir betonen – nicht unumstrittene Person des militanten Forschers aufbegehrt. Aber wir sind immer noch nicht auf das fundamentale Thema der Ideologisierung von Konfrontation eingegangen.

Der Kampf aktiviert Fähigkeiten, Ressourcen, Ideale und Solidarität. Auf diese Weise macht er uns auf eine äußerst wichtige Disposition aufmerksam: die Würde. Das Risiko, im Kampf zu sterben, wird weder angestrebt noch gewünscht. Deshalb ist die Erinnerung an die toten Kameraden niemals abgeschlossen, sondern immer schmerzhaft. Dieser dramatische Aspekt des Kampfes wird allerdings heruntergespielt, wenn die Konfrontation ideologisiert wird. Das geht sogar so weit, dass sie als alleiniges Mittel gefordert wird.

Wenn dies passiert, hat die Forschung keine Chance mehr. Bekanntlich sind Ideologie und Forschung gegensätzlich strukturiert: Während Erstere sich aus Überzeugungen zusammensetzt, existiert die zweite ausschließlich auf der Basis eines Fragenkatalogs.

Kampf – der notwendige und gerechte Kampf – bewirkt nicht notwendigerweise, dass die Konfrontation zum vorrangigen Sinn des Lebens wird. Es besteht kein Zweifel daran, dass sich eine Organisation, die sich, wie zum Beispiel die Piquetero-Bewegung, permanent im Kampf befindet, auf einem schmalen Grat bewegt. Dies als selbstverständlich vorauszusetzen, hieße allerdings, ein vorschnelles Urteil zu fällen.

Anders als die militante Subjektivität, die von der extremen Polarisierung des Lebens – der Ideologisierung von Konfrontation^[11] – auf eine bestimmte Art und Weise Unterstützung erfährt, sind die sozialen Bewegungen, die ein gesellschaftliches Gegenmodell konstruieren wollen, intensiv darum bemüht, nicht der Logik der Konfrontation anheim zu fallen, nach der die Vielfalt von Erfahrungen allein auf die dominante der Konfrontation reduziert würde.

Aus Konfrontation allein entwickeln sich noch keine neuen Werte. Insofern tut sie nichts anderes, als zur Distribution der traditionellen Werte beizutragen.

Der Ausgang eines Krieges zeigt, wer über das Fortbestehen zu bestimmen hat, wer zukünftig Herr über die Eigentumsrechte an Gütern und Werten ist.

Wenn der Kampf die Struktur der Bedeutungen und Wer-

[11] Die Bewegungen, aus denen sich das zusammensetzt, was Colectivo Situaciones als Argentinien's neuen Protagonismus bezeichnet, also die Bewegungen, die sich der militanten Forschung verschrieben haben, zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich dagegen wehren, als direkte Opposition bezeichnet zu werden. Genau wie die Zapatistas lehnen sie die Logik der Konfrontation ab und setzen stattdessen mit Bedacht auf die Schaffung von Erfahrungen, Aktionen und Projekten, die dem Wunsch, das Leben zu verbessern, Ausdruck verleihen. „Zwischen der Macht, die zerstört, und den Aktionen der Gegenmacht besteht im Wesentlichen eine asymmetrische Beziehung“ (Colectivo Situaciones, „El silencio de los caracoles“, [www.situaciones.org \[http://194.109.209.222/colectivosituaciones/articulos_08.htm\]](http://194.109.209.222/colectivosituaciones/articulos_08.htm), Beitrag vom 17. Oktober 2003). [ANM. S. T.]

te nicht verändert, kommt es lediglich zu einem Rollenwechsel, was ein Garant dafür ist, dass genau diese Struktur auch weiterhin bestehen bleibt.

8. Eine neue Form von Gerechtigkeit

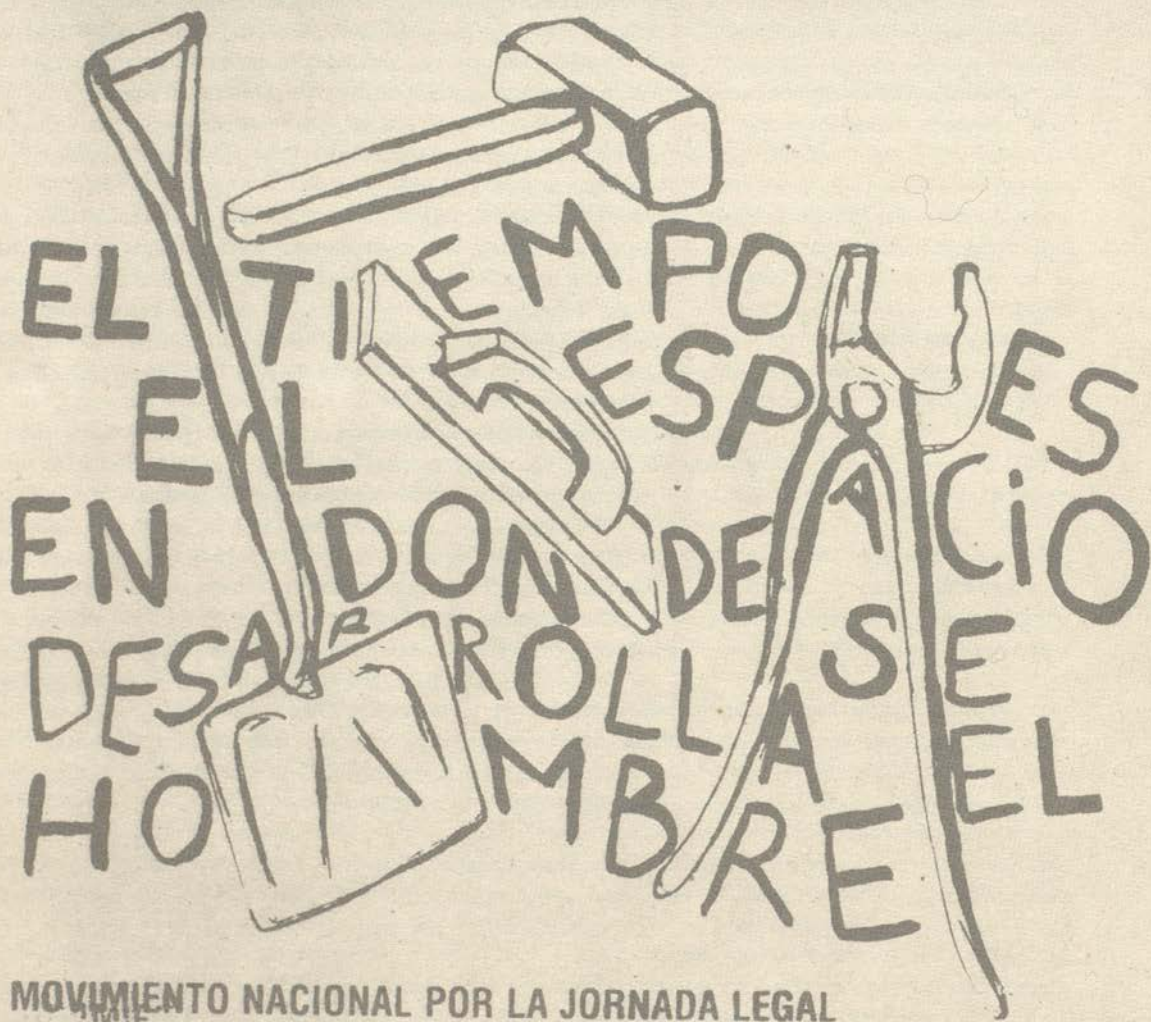
An diesem Punkt sehen wir uns mit zwei unterschiedlichen Konzepten von Gerechtigkeit konfrontiert. Letztlich geht es um genau diesen Punkt: Auf der einen Seite steht der Kampf, das Rechtssystem nutzen zu können. Gerechtigkeit walten zu lassen bedeutet, sich selbst das zuzuerkennen, was gerecht ist. Es bedeutet, die Verbreitung von herrschenden Werten auf eine neue Art und Weise zu interpretieren. Auf der anderen Seite geht es darum, selbst zum Schöpfer von Werten, Erfahrungen und Welten zu werden.

Deshalb besitzt jeder Kampf, der nicht idealisiert wird, zwei Stoßrichtungen, die von der Selbst-Affirmation ihren Ausgang nehmen: Er ist nach ‚innen‘ und nach ‚außen‘ gerichtet.

Militante Forschung sucht nicht nach der idealen sozialen Bewegung. Vielmehr spricht sie sich gegen ein solches Ideal aus. Mit Recht könnte man nun einwenden, dass es eine Sache sei, diesen Grundsatz zu verkünden, und eine ganz andere, ihn in die Tat umzusetzen. Man könnte auch meinen, die Verwirklichung dieses gerechtfertigten Ziels mache es erforderlich, dass wir offen ‚Kritik‘ äußerten – aber genau hier kommen uns die ersten Zweifel. Bei näherer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass dies von uns verlangen würde, an einem idealen ‚Modell‘ – hier verstanden in einem negativen Sinne – festzuhalten, um existierende soziale Bewegungen daran zu messen – ein Mechanismus, den die Sozialwissenschaft benutzt, um zu ihren ‚kritischen Urteilen‘ zu gelangen.

Wie man sieht, ist es kein leichtes Unterfangen, ein neues Gedankenkonstrukt aus der praxisbezogenen Herstellung von Wissen zu entwickeln, da es dabei um Formen der Gerechtigkeit geht [und ein Urteil ist nichts weiter als die von einem Gericht ausgesprochene Form von Gerechtigkeit]. Militante Forschung verfügt weder über etwas, das einem Gerichtsverfahren ähnelte, noch stellt sie Mittel zur Verfügung, mit denen man ein Urteil über andere soziale Bewegungen fällen könnte. Vielmehr trifft das Gegenteil zu: Wenn wir als ‚Autoren‘ überhaupt ein Ziel erreichen wollten, dann das, eine diametral entgegengesetzte Vorstellung von Gerechtigkeit zu entwerfen, die auf Synthese beruht. Wozu das gut sein soll? Auf diese Frage gibt es keine vorläufigen Antworten.

Bis in alle Ewigkeit
SEPTEMBER 2003



MOVIMIENTO NACIONAL POR LA JORNADA LEGAL
DE 6 HORAS Y AUMENTO DE SALARIOS

On the Researcher-Militant⁰¹

COLECTIVO SITUACIONES⁰²

Introduction

At long last we have learned that power – the state, understood as a privileged locus of change – is not the site, par excellence, of the political. As **Spinoza** stated long ago, such power is the place of sadness and of the most absolute impotence. Thus we turn to counterpower. For us, emancipatory thought does not look to seize the state apparatus in order to implement change; rather, it looks to flee those sites, to renounce instituting any centre or centrality.

Struggles for dignity and justice continue: the world, in its entirety, is being questioned and reinvented again. It is this activation of struggle – a true counteroffensive – that encourages the production and diffusion of the hypotheses of counter power.

Popular struggle has recently re-emerged in Argentina. The piquetes⁰³ and the insurrection of December 2001⁰⁴ have accelerated the pace of radicalization.^[1] Commitment to and questions about concrete forms of intervention are once again crucial. This counteroffensive works in multiple ways and confronts not only visible enemies, but also those activists and intellectuals that intend to encapsulate the social practices of counter power in preestablished schemes.

According to **James Scott**, the point of departure of radicality is physical, practical, social resistance.⁰⁵ Any power relation of subordination produces encounters between the dominant and the dominated. In these spaces of encounter, the dominated exhibit a public discourse that consists in saying that which the powerful would like to hear, reinforcing the appearance of their own subordination, while – silently – in a space invisible to power, there is the production of a world of clandestine knowledge [saber] which belongs to the experience of micro-resistance and insubordination.

This happens on a permanent basis except in epochs of rebellion, when the world of the oppressed comes to public light, surprising both friends and strangers. Thus, the universe of the dominated exists as a scission: as active servility and voluntary subordination, but also as a silent language that allows the circulation of jokes, rituals, and knowledges that form the codes of resistance.

01 | This article is composed, at request of the editors of the book, of fragments of two different articles which addressed the mode of intervention that we intend to create: research militancy. We reproduce parts of "For a Politics beyond Politics", an essay published in the book *Contrapoder: una introducción*, edited by our Colectivo and published by Ediciones De Mano en Mano in November of 2001. We also pick up a good deal of the text "On Method" which prefaces the book *La Hipótesis 891: Más allá de los piquetes*, co-written by our Colectivo and the Movement of Unemployed Workers of Solano, also published by De Mano en Mano, in November 2002.

02 | Check our website www.situaciones.org or send us an email to colectivo@situaciones.org to consult our works, access information on our published books, and order them.

03 | *La Hipótesis 891*, the book cited above, deals with what has been opened by this experience of struggle and thought known as "piqueteros".

04 | See our book *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, published by De Mano en Mano in April 2002.

[1] The night of December 19th, 2001, thousands of Argentineans occupied the streets, squares and public places of the major cities. The following day, after three dozen had died in street fights with the police, president Fernando de la Rúa resigned. The revolt boosted the period of intense social creativity that began with the formation of the unemployed workers movement – also known as "piqueteros" for their practice of blocking roads – in the second half of the 1990s. In the month that followed the revolt, hundreds of popular assemblies sprung up in neighborhoods across the country. Many factories and businesses that had gone bankrupt were taken by their workers and began to run under their control. Several of these initiatives came together forming circuits of trade based in solidarity principles, helping to provide the necessities of life for the millions who had been marginalized from an economy crippled by its obedient observance of the recommendations coming from the International Monetary Fund and other transnational "development" agencies. [TR.]

It is this precedence of resistances that grounds the figure of the 'researcher-militant', whose quest is to carry out theoretical and practical work oriented to co-produce the knowledges and modes of an alternative sociability, beginning with the power [potencia]^[2] of those subaltern knowledges.⁰⁶

Militant research works neither from its own set of knowledges about the world nor from how things ought to be. On the contrary, the only condition for researcher-militants is a difficult one: to remain faithful to their 'not knowing.' In this sense, it is an authentic anti-pedagogy – like what **Joseph Jacotot** wanted.⁰⁷

Therefore, the researcher-militant is distinct from both the academic researcher and political militant, not to mention the NGO [non-governmental organizations] humanitarian, the alternative activist, or the simply well intentioned person.

As far from institutional procedures as it is from ideological certainties, the question is rather to organize life according to a series of hypotheses [practical and theoretical] on the ways to [self-]emancipation. To work in autonomous collectives that do not obey rules imposed by academia implies the establishment of a positive connection with subaltern, dispersed, and hidden knowledges, and the production of a body of practical knowledges of counter power. This is just the opposite of using social practices as a field of confirmation for laboratory hypotheses. Research-militancy, then, is also the art of establishing compositions that endow with potencia the quests and elements of alternative sociability.

Academic research is subjected to a whole set of alienating mechanisms

that separate researchers from the very meaning of their activity: they must accommodate their work to determined rules, topics and conclusions. Funding, supervision, language requirements, bureaucratic red tape, empty conferences and protocol, constitute the conditions in which the practice of official research unfolds.

Research-militancy distances itself from those circuits of academic production – of course, neither opposing nor ignoring them. Far from disavowing or negating university research, it is a question of encouraging another relation with popular knowledges. While knowledges produced by academia usually constitute a block linked to the market and to scientific discourse [scorning any other forms], what characterizes research militancy is the quest for the points in which those knowledges can be composed with popular ones. Research militancy attempts to work under alternative conditions, created by the collective itself and by the ties to counter power in which it is inscribed, pursuing its own efficacy in the production of knowledges useful to the struggles.

Research-militancy thus modifies its position: it tries to generate a capacity for struggles to read themselves and, consequently, to recapture and disseminate the advances and productions of other social practices.

Unlike the political militant, for whom politics always takes place in its own separate sphere, the researcher-militant is a character made out of questions, not saturated by ideological meanings and models of the world. Nor is research-militancy a practice of 'committed intellectuals' or of a group of 'advisors' to social movements. The

05 | James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, London, New Haven 1992.

[2] In Spanish there are two words for "power": "poder" and "potencia", which derive from the Latin words "potestas" and "potentia". Colectivo Situaciones' understanding of power is rooted in this distinction they take from Spinoza. While "potencia" is a dynamic, constituent dimension, "poder" is static, constituted. Potencia defines our power to do, to affect, and be affected, while the mechanism of representation that constitutes "poder" separates "potencia" from the bodies that are being represented. To preserve the emphasis of this distinction, the Spanish word "potencia" is used, where appropriate, throughout this chapter. [TR.]

06 | The figure of the "researcher-militant" was presented for the first time in Miguel Benasayag and Diego Sztulwark, "Política y situación. De la potencia al contrapoder", Buenos Aires: Ediciones de mano en mano 2002.

07 | See in particular the beautiful pages of the book by Jacques Rancière, "The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation", Stanford/California 1991. For Jacotot all pedagogies are founded in an 'explication' of something given by someone from a superiority of intelligence, and produces, above all, 'explicated kids'. On the contrary, 'ignorant schoolmasters' teach without explicating. They can teach what they do not know because they organize their experiences according to a radically different principle: the equality of intelligence.

[3] Each situation is part of a system of relations, networks, connections, transmissions and distributions of power. Cf. Colectivo Situaciones, "19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social"; Situation refers to a capacity to cut off the space-time that is "both condition and product of the emergence of meaning" [p. 19]. "Situation does not mean local. The situation consists in the practical affirmation that the whole does not exist separate from the part, but in the part" [p. 26]. "The situation can be thought of as a 'concrete universal.'" We can only "know and intervene in the universal through a subjective operation of interiorization from which it is possible to encounter the world as a concrete element of the situation. Any other form of thinking the world – as external to the situation – condemns us to an abstract perception and practical impotence" [p. 30n.]. [TR.]

[4] Literally, "De mano en mano" means "from hand to hand". The publishing house was created by the student group El Mate, to which the members of Colectivo Situaciones originally belonged. Mate is a South American infusion that is usually drunk in group from a gourd that is passed from hand to hand. [TR.]

[5] The authors use "objetualizar" in the double sense of transformation into an object of research and to be transformed into an object as opposed to becoming a subject. [TR.]

goal is neither to politicize nor intellectualize the social practices. It is not a question of managing to get them to make a leap in order to pass from the social to 'serious politics'.

The trail of multiplicity is the opposite to these images of the leap and seriousness: it is neither about teaching nor disseminating key texts, but about looking into practices for the emerging traces of a new sociability. If it is separated from practices, the language of research-militancy gets reduced to the diffusion of a jargon, a fashion, or a new pseudo-academic ideology deprived of situational^[3] anchoring.

From the perspective of its materiality, research militancy develops in the forms of workshops and collective reading, of the production of the conditions for thinking and disseminating productive texts, in the generation of circuits founded on concrete experiences of struggle and in nuclei of researcher-militants. Since 2000, we have sustained a specific path within the magma of social practices, encounters, and discoveries that have come to be called the "Argentine laboratory", known above all for the insurrection of a new type that took place on the 19th and 20th of December of 2001.

In order to disseminate the elaborations that emerged from this path we created our own publishing house, **De Mano en Mano**,^[4] and we have published a series of dossiers, drafts, and books that have nourished research with their effects. The following section picks up a series of hypotheses about the notion of researcher-militant, which emerged at different moments of this path, and which maintain a provisional character since they are still under elaboration.

1. Research-militancy does not have an object

We are conscious of the paradoxical character of this statement – if there is research, something is being researched; if there is nothing to do research on, how can we talk about research? – and, at the same time, we are convinced that this character is precisely what gives potencia to the inquiry. In fact, to do research without objectualizing^[5] already implies abandoning the usual image of the researcher, to which the researcher-militant aspires.

In effect, research can be a way to objectualization [it is not an originality on our part to confirm this old knowledge; yet, it is worth recalling that this is one of the most serious limits of the usual subjectivity of the researcher]. As **Nietzsche** reminds us, the theoretical man [and woman] – somewhat more complex than the reading man [and woman] – is the one who perceives action from an entirely external point of view [that is, his/her subjectivity is constituted in a way that is completely independent with respect to that action]. Thus, the theoretician works by attributing an intention to the subject of the action. Let's be clear: any attribution of this type supposes, with respect to the protagonist of the action that is being observed, an author and an intention; it confers values and objectives, and, in the end, produces 'knowledges' about the action [and the one who acts].

In this way, criticism remains blind at least with respect to two essential moments: on one side with respect to the [external] subject that exercises it. Researchers are not required to investigate themselves. They can construct

consistent knowledges on the situation as long as, and precisely thanks to, their being outside, at a prudent distance which supposedly guarantees a certain objectivity. This objectivity is authentic and efficacious to the extent that it is nothing but the other side of the violent objectualization of the situation they work upon.

But there is still another aspect in which criticism remains blind: researchers, in their action of attributing, do nothing but adapt the available resources of their own research situation to the unknowns that their object presents to them. In this way, researchers set themselves up as machines that confer meanings, values, interests, filiations, causes, influences, rationalities, intentions, and unconscious motives to their object.

Both blindnesses, or the same blindness with regard to two points [regarding the subject that attributes and the resources of the attribution], converge in the configuration of a single operation: a machine to judge good and evil according to a set of available values.

This modality of knowledge production puts us before an evident dilemma. Traditional university research, with its object, its method of attribution and its conclusions, obtains, of course, valuable knowledges – above all descriptive ones – regarding the objects on which it does research. But this descriptive operation is in no way subsequent to the formation of the object, because the form of the object itself is already the result of objectualization. This is so to the extent that university research is much more effective when it best uses those objectualizing powers. In this way, science,

and particularly that science which is called “social”, operates more as separator, and reified, of the situations in which it participates than as an internal element in the creation of possible experiences [both practical and theoretical].

Researchers offer themselves as subjects of a synthesis of experience. They are the ones who explain the rationality of what happens. And they are preserved as such: as necessary blind spots of such synthesis. They themselves, as meaning-giving subjects, remain exempt from any self-examination. They and their resources – their values, their notions, their gaze – are constituted in the machine that classifies, coheres, inscribes, judges, discards, and excommunicates. In the end, the intellectual is the one who ‘does justice’ to the matters of truth, as administration – adaptation – of that which exists regarding the horizons of rationality of the present.

2. The “militant” character of research

We have talked about commitment and militancy. Is it that we are proposing the superiority of the political militant with regard to the university researcher?

We do not believe so. Political militancy is also a practice with an object. As such, it has remained tied to a mode of instrumentality: one that connects itself to other experiences of a subjectivity always already constituted, with prior knowledges – of strategy – equipped with universally valid statements which are purely ideological. Its form of being with others is utilitarian: there is never affinity, always ‘agreement’. There is never encounter,

always ‘tactics’. In sum, political militancy – especially that of the “party” – cannot constitute itself as an experience of authenticity. Already at the beginning it gets trapped in transitivity: what interests it of a social practice is always more ‘something other’ than the actual social practice. From this point of view, political militancy, including militants from the Left, is as external, judgmental and objectualizing as university research.

Furthermore, neither does the humanitarian militant – i.e. the one who works within non-governmental organizations [NGOs] – escape from these manipulative mechanisms. The now-globalized humanitarian ideology constitutes itself from an idealized image of the world already made, unmodifiable, in front of which we can only dedicate efforts to those places, more or less exceptional, where misery and irrationality still reign.

Not only do the mechanisms unleashed by solidarity humanitarianism foreclose any possible creation, but they also naturalize – via their compassionate charitable resources and their language of exclusion – the victimizing objectuality that separates everyone from their subjectifying and productive possibilities.

When we refer to commitment and to the “militant” character of research, we do so in a precise sense, connected to four conditions: a) the character of the motivation that underpins research; b) its practical character [elaboration of situated practical hypotheses]; c) the value of what is being researched – the product of research can only be dimensioned in its totality in situations that share as much the problematic being investigated

[6] Cf. "19 y 20: Apuntes para el nuevo protagonismo social", p. 100n. The excluded are constructed as subjects of needs, incapable of creative self-activity, whose actions always have an *a priori* interpretation. The concepts of unemployed and excluded, which come from the external gaze of the government, the media, NGOs, and most academics, have the effect of reducing the intensity and power of the real people who have been impoverished by neoliberalism. In contrast, the unemployed workers movements call themselves "piqueteros", a subjectivity not limited to the confrontations that are part of the road blocks it refers to but which designates a struggle for dignity that goes beyond a request of incorporation in the society of wage-labour. [TR.]

[7] These multidirectional practices, each of which has constituted a significant moment in the development of Colectivo Situaciones, include joining in processes of collective reflection some of the most creative expressions of Argentina's new protagonism, including the unemployed workers' movement of the district of Solano, in Greater Buenos Aires; the peasants' movement of the northern province of Santiago del Estero; HIJOS, the organization of the children of the disappeared during the dictatorship; Creciendo Juntos, an alternative school run by militant teachers; several instances from the neighbourhood assemblies and the now dismantled barter network, and a number of other groups, including alternative media and art collectives such as Grupo de Arte Callejero. Colectivo Situaciones' practices have also involved encounters with intellectuals both in Argentina – including Horacio González, León Rozitchner, and the editors of the journal "La Escena Contemporánea" – and abroad – including Antonio Negri, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, John Holloway, the historic leaders of Uruguay's legendary MLN Tupamaros,

as the constellation of conditions and preoccupations; and d) its effective procedure – its development is already itself a result, and its result leads to an immediate intensification of the procedures that are being employed.

3. A radical criticism of current values

Any idealization strengthens the mechanism of objectualization. This is an authentic problem for research militancy.

Idealization always results from the mechanism of attribution [even if the latter is not given under the modality of scientific or political pretensions]. Idealization – as any ideologization – expels from the constructed image anything that could make it fall as an ideal of coherence and plenitude. As it turns out, however, any ideal, contrary to the beliefs of idealists, is more on the side of death than on the side of life. The ideal amputates reality from life. The concrete – life itself – is partial and irremediably inapprehensible, incoherent and contradictory. As long as it persists in its capacities and potencies, life does not need to adjust itself to any image that gives it meaning or justifies it. It is the other way round: it is in itself the creative source – not object or depositary – of the values of justice. In fact, any idea of a pure or full subject is nothing but the preservation of that ideal. This mechanism of idealization is clearly at work in the figure of the excluded as used to define the unemployed in Argentina; as we have pointed out: **"Exclusion is the place that our biopolitical societies produce to be able to include people, groups, and social classes in a subordinate way."**[6]

Hence idealization conceals an inadvertently conservative operation: hidden behind the purity and vocation for justice that seem to give it origin is, once again, the root of dominant values. Hence the righteous appearance of idealists: they want to do justice, that is to say, they desire to materialize, effectuate, those values they hold as good. Idealists merely project those values on the idealized [at the moment when that which was multiple and complex turns into object, of an ideal] without coming to interrogate themselves about their own values; that is to say, without having a subjective experience that transforms them. This mechanism comes to reveal itself as the most serious obstacle for the researcher-militant: originating in subtle and almost imperceptible forms, idealization gradually produces an unbridgeable distance. This is so to the extent that researcher-militants only see what they have projected into what is already a plenitude.

That is why this activity cannot exist unless very serious work is done on the research collective itself; in other words, the latter cannot exist without seriously investigating itself, without modifying itself, without reconfiguring itself in the social practices in which it takes part, without reviewing the ideals and values it holds dear, without permanently criticizing its ideas and readings, in the end, without developing practices in all the possible directions.[7]

This ethical dimension points to the very complexity of research-militancy: the subjective work of deconstructing any inclination toward objectualization. In other words: doing research without an object.

As in genealogy, it is a question of working at the level of the 'criticism of values.' It is about penetrating them and destroying 'their statues', as **Nietzsche** affirms. But this work that is oriented by – and towards – the creation of values is not done by mere 'contemplation'. It requires a radical critique of current values. That is why it implies an effort of deconstruction of the dominant forms of perception [interpretation, valorization]. Therefore, there is no creation of values without production of a subjectivity capable of submitting itself to a radical criticism.

4. Producing non-utilitarian ties

One question makes itself evident: is it possible to engage in such research without at the same time setting in motion a process of falling in love? How would a tie between two social practices be possible without a strong feeling of love or friendship?

Certainly, the experience of research militancy resembles that of the person in love, on condition that we understand by love that which a long philosophical tradition – the materialist one – understands by it: that is, not something that just happens to one with respect to another but a process which, in its constitution, takes two or more.^[8] Such a love relation participates without the mediation of an intellectual decision: rather, the existence of two or more finds itself pierced by this shared experience. This is not an illusion, but an authentic experience of anti-utilitarianism, which converts the 'own' into the 'common'.

In love, in friendship, as opposed to the mechanisms that we have been

describing up to this point, there is neither objectuality nor instrumentalism. Nobody restrains him or herself from what the tie can do, nor is it possible to leave it uncontaminated. One does not experience friendship or love in an innocent way: we all come out from them reconstituted. These potencias – love and friendship – have the power to constitute, qualify, and remake the subjects they catch.

This love – or friendship – constitutes itself as a relation that renders undefined what until that moment was kept as individuality, composing a figure integrated by more than one individual body. And, at the same time, such a qualification of the individual bodies that participate in this relation causes all the mechanisms of abstraction – deployments that turn the bodies into quantified exchangeable objects – so characteristic of the capitalist market as the other objectualizing mechanisms we have mentioned.

That is why we consider this love to be a condition of research-militancy.

We usually refer to this process of friendship or falling in love with the – less compromising – name of composition. Unlike articulation, composition is not merely intellectual.^[9] It is based neither in interests nor in criteria of convenience [political or other]. Unlike accords and alliances [strategic or tactic ones, partial or total] founded in textual agreements, composition is more or less inexplicable, and goes beyond anything that can be said about it. In fact, at least while it lasts, it is much more intense than any merely political or ideological compromise.

Love and friendship tell us about

and several collectives, including the Italian *DeriveApprodi* and the Spanish *Precarias a la Deriva*. Many of these encounters have resulted in published interviews. [TR.]

[8] This materialist tradition of the concept of love includes Spinoza and the recent readings of his philosophy by Antonio Negri and Gilles Deleuze. Negri points out that love constitutes the exuberance of being in Spinoza's ethical materialism [cf. Antonio Negri, "The Savage Anomaly: the Power of Spinoza's Metaphysics and Politics", Minneapolis 1991, p. 152]. For Deleuze and Félix Guattari, love and friendship define the relation of immanence between the philosopher and the concept s/he creates ["What is Philosophy?" New York 1994, pp. 1–12]. [TR.]

[9] The critique of articulation is developed in full by *Colectivo Situaciones* in the last chapter of their book 19 y 20: *Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Articulation is the type of relation established by hegemony, in which the different parts of a network are ordered around a centre. In this relation, being part of the network constitutes a norm and dispersion appears as a deficiency of the parts. In contrast, relations of composition lead to the formation of multiple counterpowers which form diffuse and eccentric networks. [TR.]

[10] This refers to the series of research notebooks *Situaciones*, published by *De mano en mano*. Each of these notebooks summarizes the research militant activity of *Colectivo Situaciones* with a different grassroots movement. [TR.]

the value of quality over quantity: the collective body composed of other bodies does not increase its potencia according to the mere quantity of its individual components, but in relation to the intensity of the tie that unites them.

5. Research-militancy does not intend to be a new party line

It works – necessarily – on another plane.

If we sustain the distinction between 'politics' [understood as struggle for power] and the social practices in which processes of production of sociability or values come into play, we can then distinguish the political militant [who founds his/her discourse in some set of certainties] from the researcher-militant [who organizes his/her perspective beginning with critical questions about those certainties].

Yet, this is the distinction that is often lost from sight when a social practice is presented as a model and carelessly turned into the source of a party line.

This is how some believe they have seen the birth of a "situationist" line, as the idealized product of language or even the jargon of the publication and image that, apparently, the notebook^[10] transmits – at least among some readers – of the experience of struggle we have worked with.

Detractors and supporters of this new line have turned it into the motive of disputes and conspiracies. In this regard, we can't help but admit that, of all the possible outcomes of this research, these reactions are the ones that motivate us least, both because of the manifest unproductively that results from such repudiations and

supports and because of the form in which such idealizations [positive or negative alike] usually replace a more critical look at those who make them. Thus, a too finished position is rapidly adopted in the front of what intends to be an opening exercise.

6. The immanence of research-militancy

Let's take one more step in the construction of the concept of research without an object, of a thought that resists becoming a 'knowledge'. Interiority and immanence are not necessarily identical processes.

Inside and outside, inclusion and exclusion, are [if we are allowed such an expression] categories of the dominant ideology: they usually hide much more than they reveal. Research-militancy is not about being inside a social practice, but working in immanence.

Let's say that the difference can be presented in the following terms: the inside [and so the outside] defines a position organized from a certain limit that we consider relevant. Inside and outside refer to a location of a body or element in relation to a disjunction or a boundary. To be inside is also – in this line – to share a common property, which makes us belong to the same set.

This system of references raises questions about the place where we are situated: nationality, social class, or even the position in which we choose to situate ourselves with regard to, say, the next elections, the military invasion of Colombia or cable television programming.

In the extreme, 'objective' belonging [that which derives from the observation of a common property]

and 'subjective' belonging [that which derives from choosing with regard to] come together for the happiness of the social sciences: if we are unemployed workers we can choose to enter a piquetero movement; if we belong to the middle class we can choose to be part of a neighborhood assembly. Through determination – common belonging to the same group, in this case social class – choice [in the group of commons with which we will group] becomes possible – and desirable.

In both cases being inside implies respecting a pre-existent limit that distributes places and belonging in a more or less involuntary way. It is not so much a question of disavowing the possibilities that derive from the moment of choice – which can be, as in the case of this example, highly subjectivating – as it is about distinguishing the mere 'being' and its 'inside' [or 'outside', it doesn't matter] of the mechanisms of subjective production that spring up from disobeying these destinies. At the limit, it is not so much a question of reacting in front of already codified options as it is about producing the terms of the situation ourselves.

In this sense it is worthwhile to present the image of immanence as something other than the mere being inside.

Immanence refers to a modality of inhabiting the situation and operates from composition – love or friendship – in order to bring about new possible materials of such a situation. Immanence is, then, a constitutive co-belonging that passes transversally or diagonally through the representations of the 'inside' and the 'outside'. As such it does not derive from being

there, but requires an operation of inhabiting, of composing.

Summing up: the notions of immanence, situation, composition, are internal to the experience of research-militancy. Names which are useful for operations that organize a common and, above all, constitutive becoming. If in another social practice they become jargon of a new party line or categories of a fashionable philosophy – something that does not interest us in the least – they will, for sure, obtain a new meaning on the basis of those uses which are not ours.

The operational difference between the 'inside' of representation [foundation of belonging and identity] and the connection of immanence [constitutive becoming] has to do with the greater disposition this last form confers us to participate in new social practices.

7. What research militancy produces is beyond confrontation

It seems like we have come to produce a difference between love-friendship and the forms of objectification against which the – precarious, we insist – figure of the researcher-militant rises up.

Nevertheless, we have not yet entered the fundamental issue of the ideologization of confrontation.

Struggle activates capacities, resources, ideals, and solidarities. As such it tells us about a vital disposition, about dignity. In it, the risk of death is neither pursued nor desired. That is why the meaning of the dead comrades is never full, but painful. This dramatic character of struggle is, however, banalized when confrontation is ideologized,

to the point of being postulated as an exclusionary meaning.

When this happens there is no room for research. As it is well known, ideology and research have opposite structures: while the first is constituted from a set of certainties, the second only exists on the basis of a grammar of questions.

Nevertheless, struggle – the necessary, noble struggle – does not in itself lead toward the exaltation of confrontation as the dominant meaning of life. There is no doubt that the limit may appear somewhat narrow in the case of an organization in permanent struggle, such as a piquetero organization. And yet, to take this point for granted would be to prejudice.

Unlike the militant subjectivity that is usually sustained in a given sense by the extreme polarisation of life – the ideologisation of confrontation^[11] – the social practices that seek to construct another sociability are very active in trying not to fall into the logic of confrontation, according to which the multiplicity of experience is reduced to this dominant signifier.

Confrontation by itself does not create values. As such, it does not go beyond the distribution of the dominant values.

The result of a war shows who will appropriate existence. Who will have the property rights on the existing goods and values.

If struggle does not alter the 'structure of meanings and values' we are only in presence of a change of roles, which is a guarantee of survival for the structure itself.

8. A new image of justice

Once we have arrived at this point, two

[11] The movements that compose what Colectivo Situaciones defines as Argentina's new protagonism, those with which the collective has been practicing research-militancy, are characterized by a refusal to constitute themselves as frontal opponents. Like the Zapatistas, they reject the logic of confrontation and, instead, carefully invest in the creation of experiences, practices, and projects that affirm the desire to expand life. "Between the power that destroys and the practices of counter power there is a fundamentally asymmetric relation" [Colectivo Situaciones, *El silencio de los caracoles*, www.situaciones.org, accessed 11 January, 2004]. [TR.]

completely different images of justice are sketched out before us, and in the end that is what it is about. On one side, the struggle is for the ability to use the judging machine. To do justice is to attribute to oneself what is considered just. It is to interpret in a different way the distribution of existing values. The other side suggests that it is a question of becoming creator of values, of experiences, of worlds.

That is why any struggle that is not idealized has those two directions that start from self-affirmation: toward 'inside' and toward 'outside'.

Research-militancy does not look for a model social practice. Moreover, it affirms itself against the existence of such ideals. It will be said with good reason that it is one thing to declaim this principle and something very different to achieve it in practice. One could also conclude that – and here is where our doubts start – in order for this noble purpose to become reality it would be necessary to make 'our criticism' explicit. If the demand is looked at carefully, one would see the extent to which what is being asked of us is to keep the model – now in a negative way – in order to compare real social practices to an ideal model, a mechanism that social sciences use to extract their 'critical judgments'.

As can be seen, to develop a new image of thought from a practical experience of knowledge production is not a minor issue, since it concerns forms of justice [and judgment is nothing but the judicial form of justice]. Research-militancy cannot offer anything that resembles a juridical event, nor does it provide resources to make judgments on other social practices. Rather, the opposite is true: if we as 'authors' have pretended anything at all, that has been to offer a diametrically opposite image of justice, founded in composition. What is this good for? There are no preliminary answers.

Till always,
SEPTEMBER 2003

**Love and friendship tell us
about the value of quality
over quantity: the collective
body composed of other
bodies does not increase
its potencia according to
the mere quantity of its
individual components, but
in relation to the intensity of
the tie that unites them.**

“They are called cultural treasures, and a historical materialist views them with cautious detachment. For without exception the cultural treasures he surveys have an origin which he cannot contemplate without horror. **They owe their existence not only to the efforts of the great minds and talents who created them, but also to the anonymous toil of their contemporaries.** There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism”



Betreff: text kpD & 1 photo

Datum: Tue, 29 Mar 2005 15:33:19 +0200

here is the short text for **KPD**, and the answers to the questions... for the question about why collectivity we considered a photo as the best answer, it is a small 50s-style plate with a female-houseworkers-shiva, which we thought tells more than words... if that is okay with the layout?

Photo: Katja Reichard

Kämpfen für Wissensallmenden

Stephen WRIGHT

Die geschäftstüchtigen Venezianer waren die ersten, die auf die Idee kamen, eine Idee zu patentieren. Im Jahr 1469 gewährte die Republik Venedig einem ehemaligen Assistenten **Gutenbergs** das exklusive Privileg, eine Druckerpresse mit beweglichen Lettern herzustellen und zu betreiben. Das Patent wurde ihm auf Lebenszeit verliehen, eine Spanne, die sich zum Glück für die Kultur des Buchdrucks als ziemlich kurz erwies. Doch wie **Pierre Papon** bemerkte: „Man kann sich die kulturelle Rückständigkeit Europas vorstellen für den Fall, dass Gutenberg selbst versucht hätte, seine Erfindung patentieren zu lassen.“⁰² Die Idee, Anspruch auf das Eigentum an einer Erfindung zu erheben, ist heute so weit verbreitet und selbstverständlich, dass wir im ersten Moment vielleicht gar nicht ermessen, welch umwälzende Innovation das Patentsystem in der Geschichte des Privateigentums darstellte. Aus heutiger Sicht – da buchstäblich alles, ob materiell oder immateriell, zu Privateigentum erklärt wird – mag es einfach als ein logischer Schritt im fortschreitenden Prozess der Kommerzialisierung erscheinen. Doch tatsächlich betraf die Innovation des Patentsystems die ontologische Ordnung: Zwar galt das Patent scheinbar der Erfindung als einem Gegenstand [dieser Maschine, in dieser Werkstatt], in Wirklichkeit aber bedeutete es, dass der Allgemeinheit das Wissen vorenthalten wurde, das notwendig war, um etwas Gleichartiges zu konstruieren. Explizit schützte das Patent das Ergebnis der geistigen Arbeit, indem es implizit die Geisteskraft selbst privatisierte. Damit war der erste Schritt

getan, das Wissen zu einer gewöhnlichen Ware zu machen. Oder anders gesagt: Während das Patent scheinbar nur den Anspruch auf eine äußere Maschine betraf, eröffnete es den Weg zur Privatisierung einer inneren Maschine, die heutzutage generisch als geistiges Eigentum bezeichnet wird. Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass die erste patentierte Erfindung eine Maschine war, deren Zweck so eng mit der massenhaften Produktion von Wissen zusammenhing.

Die Erfindung, mit der alle Erfindung endet

Vor den Venezianern konnten Werkzeuge wie die Druckerpresse einen Besitzer haben. Aber das Wissen, wie man sie herstellte und betrieb, konnte nicht der ausschließliche Besitz eines Menschen sein, ebenso wenig wie das Alphabet und die Anordnung der Buchstaben und Wörter, die man mit der Presse druckte. Ganze Bereiche des Lebens entzogen sich dem exklusiven Eigentum. Es wäre anachronistisch, diese Bereiche als Gemeineigentum zu bezeichnen, obwohl es angesichts der massiven Expansion des Privateigentums im Laufe der letzten Jahrhunderte mittels Patenten, des Urheberrechts und anderer gesetzlicher Instrumente nahe läge. Zur damaligen

*The gentry are all round,
on each side they are found,
Their wisdom's so profound,
to cheat us of our ground
Stand up now, Diggers all.*

*The Diggers' Song,
Gerrard Winstanley & Leon Rosselson⁰¹*



01 | „Die adligen Herren sind überall, auf allen Seiten zu finden, ihre Weisheit ist so groß, uns um unser Land zu betrügen. Erhebt euch jetzt, alle Digger!“
Siehe http://www.diggers.org/english_diggers.htm#leve.

02 | Pierre Papon, *Le Temps des ruptures*, Paris 2004.

Zeit jedoch wäre eine solche Aussage ebenso tautologisch erschienen wie die, dass die Luft, die wir atmen, oder die Wörter, die wir sprechen, in Allgemeinbesitz seien – heute allerdings geraten selbst diese Bereiche unter die Herrschaft des kapitalistischen strukturellen Imperativs der permanenten Expansion. Aus der Perspektive der kapitalistischen Akkumulation eröffnete das Patentsystem ein ebenso weit gespanntes Territorium wie die Neue Welt, die Europa wenige Jahrzehnte später mit Beschlag belegte, ja sogar ein potenziell noch größeres, denn wenn die horizontale – das heißt geografische – Expansion auch an die Grenzen der Welt gestoßen ist, so ist doch ein Ende der vertikalen Expansion im Reich des Wissens noch immer nicht in Sicht.

Es dauerte lange, bis sich die Erkenntnis, dass das Patentsystem weniger auf die Gegenstandswelt gerichtet ist als vielmehr auf Kontrolle über die dahinter stehende Subjektivität, Bahn gebrochen hatte. Doch ein Blick darauf, was das Recht am geistigen Eigentum zu kodifizieren versucht, lässt den ontologischen Paradigmenwechsel erahnen, der in der Idee des Patents implizit vollzogen wurde:

„Man hatte nie angenommen, dass ein Mensch alleine, aus sich selbst heraus, einen Wert erschaffen könnte, der kein Ding ist. Man hatte nie angenommen, dass es eine Form von Eigentum geben könnte, die nicht nur immateriell, sondern dem Subjekt inhärent ist. Man hatte nie angenommen, dass beispielsweise Bücher irgendetwas anderes sein könnten als greifbare, materielle Güter, die ein Autor einem Buchhändler übergab, der sie wiederum verkaufte. Das Urheberrecht entstand aus dem völlig neuartigen Gedanken, den schöpferischen Prozess von der Welt der Dinge zu isolieren, das Subjekt selbst zu einem Wert zu erheben und damit die Quadratur des Kreises zu vollziehen: Obwohl ein Werk kein Besitzgegenstand ist wie jeder andere, gehört es seinem Autor, der es wie einen Gegenstand verwerten kann.“⁰³

Wie auch immer man über das Patentsystem befinden mag, es war eine außergewöhnliche Erfindung. Historisch war es wenigstens ebenso folgeschwer wie die gewichtigsten der zahllosen Erfindungen, auf die es angewendet wurde. Sein außergewöhnlicher Erfolg verdankt sich jedoch allein seiner Nachahmung durch die Legislativen in aller Welt. Die Erfindung der Venezianer hätte kaum etwas bewirkt, hätten nicht andere Mächte sie nachgeahmt.

03 | Bernard Edelman, *L'Adieu aux arts*, Paris 2001, S. 70.

04 | Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention*, Paris 2002, S. 128.

Das ist offenkundig, doch höchst signifikant, denn die Erfindung wird normalerweise als der Nachahmung gegensätzlich angesehen. Unzweifelhaft beherrscht dieser Gegensatz das Patentrecht. Erfindung und Nachahmung werden in gleicher Weise als Gegensatzpaar behandelt wie Individualität und Sozialität – obwohl beides, wie ich zeigen werde, auf einem Trugschluss beruht. Denn das wirklich Außerordentliche ist, dass der phänomenale Erfolg des Patents [oder irgendeiner anderen Erfindung] sich nur erklären lässt aus der Nachahmung der ursprünglichen Logik – des ausschließlichen Eigentums nicht nur an einem Gegenstand und in diesem Fall auch an seiner Nutzung, sondern an dem Wissen, wie dieser Gegenstand herzustellen und zu benutzen ist – und der Anwendung dieser Logik auf inzwischen buchstäblich jeden Bereich der Wissensproduktion. Der Erfolg einer jeden Erfindung, die über längere Zeit Bestand haben soll – selbst der Erfindung, die allem Erfinden ein Ende setzt, wie man die fortschreitende Privatisierung des Wissens auch beschreiben kann –, hängt von ihrer Nachahmung ab. Zum besseren Verständnis dieser Wechselwirkung zwischen Erfindung und Nachahmung empfiehlt sich ein Blick auf die Philosophie von **Gabriel Tarde**.

Die Macht der Nachahmung

„Die Entsubjektivierung der geistigen Fähigkeiten mit dem Ziel, die Ebene der unpersönlichen psychologischen Kräfte zu erreichen, die Ebene der Erfahrung zu erreichen, die jeglicher Unterscheidung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und dem Intelligiblen vorausgeht – das ist die fundamentale Methode von Tardes Philosophie“, schreibt **Maurizio Lazzarato** in einem Buch, dessen herausragendes Verdienst es ist, die Gedanken eines der Gründerväter der französischen Soziologie neu belebt zu haben, dessen Werk seit fast hundert Jahren dem Vergessen anheim gefallen war.⁰⁴ **Tardes** System beruht auf einer merkwürdigen Dialektik von Erfindergeist und Nachahmung. Typischerweise wird die Kreativität als Ausdruck der triumphalen individuellen Autorschaft bewundert, die Nachahmung dagegen als bloße Kopie gering geschätzt; doch **Tarde** betrachtete Erfindung und Nachahmung nicht als hierarchisches oder als Gegensatzpaar, sondern als die sich wechselseitig verstärkenden Treiber der Dynamik jeder Innovation. Die soziale

Gruppe, schrieb er, ist „eine Gruppe von Wesen, die sich gegenseitig nachahmen oder die einander ähnlich sind, ohne sich gegenseitig nachzuzahlen, deren gemeinsame Merkmale aber früheren Nachahmungen desselben Vorbilds entstammen“.⁰⁵ Tarde unterschied nicht zwischen bewusster und unbewusster Nachahmung [Habit, Akzent und Ähnlichem], sondern hielt dagegen, dass beide Teil ein und desselben Prozesses seien. Tatsächlich kann die Nachahmung mit beträchtlicher Distanz erfolgen – es ist ein expandierendes Feld, in dem Gruppen und Individuen einander nachahmen, ohne dass dies räumliche oder zeitliche Nähe erforderte und oft sogar ohne dass sie sich dessen überhaupt bewusst sind. Aber die Nachahmung ist nicht nur ein Vorgang, in dem der soziale Zusammenhang sich manifestiert, sie ist die treibende Kraft bei der Verbreitung von Erfindungen, und sie ist der Grund, dass Innovationen – in der Kunst, in der Wissensproduktion und anderswo – stets kollektiv und nie ‚privat‘ sind.

Die Nachahmung ist die Bewegung, durch die etwas wiederholt und verbreitet wird. Aber sie ist zugleich auch die Bewegung, durch die es gerade über diese Verbreitung und Wiederholung sowohl qualitativ als auch quantitativ ausdifferenziert wird. In dem Maße, in dem es weiter verbreitet wird, haben zunehmend mehr Menschen daran Anteil; so ist die Nachahmung nicht länger nur einseitig, sondern wird zu einem wechselseitigen Vorgang. Sie ist nicht homogen und wirkt nicht homogenisierend, denn als Effekt ihrer Verbreitung, die Serien von Nachahmungen hervorbringt, steigt zugleich auch die Wahrscheinlichkeit, dass an den Schnittpunkten dieser Serien neue Objekte erfunden werden, die wiederum neue Serien von Nachahmungen auslösen. Dieser Prozess der Differenzierung, der paradoxerweise der Nachahmung inhärent ist, ist das, was Tarde als Erfindung bezeichnet: „Eine Erfindung ist nichts anderes als das singuläre Zusammentreffen von unterschiedlichen Nachahmungen“,⁰⁶ schreibt er; sie ist das Moment des Zusammentreffens zweier Nachahmungsserien in einem Schnittpunkt, an dem sie eine völlig neue Kombination bilden. Wenn also die Erfindung als ein Produkt der Nachahmung definiert werden kann, sind beide die integralen Bestandteile eines Prozesses der Differenzierung. Doch Tarde geht noch

weiter, indem er ausführt, dass eine Erfindung, die nicht nachgeahmt wird, auf sozialer Ebene überhaupt nicht existiert.⁰⁷ Die Nachahmung ist also der Rahmen, in dem durch schrittweise Veränderung die Erfindung entsteht. Und damit eine Erfindung nachgeahmt wird, muss sie die Aufmerksamkeit anderer Menschen auf sich ziehen, ihre Gedanken anregen und ihre Wünsche, ihre Überzeugungen, Erinnerungen und Hoffnungen in einem sozialen Kommunikationsprozess freisetzen. Der Erfinder nimmt niemandem etwas weg, ganz im Gegenteil; und der Nachahmer eignet sich etwas an, ohne den Besitz anderer zu schmälern.

Auf der Grundlage dieser Dialektik von Erfindung und Nachahmung lässt sich Tardes Theorie der Gesellschaft verstehen, deren Fundament er in der „interzerebralen Kooperation“ sieht. Im Gegensatz zu den Lehrsätzen der politischen Ökonomie ging Tarde davon aus, dass der eigentliche Kern des produktiven Prozesses und der Ausgangspunkt der Wertschöpfung die geistige Kooperation und ihr Produkt, das Wissen, sind. „Die frappierende Relevanz Tardes für unsere Zeit“, schreibt Maurizio Lazzarato, „besteht darin, daß er die Produktion von Wissen als das spezifische Merkmal der Moderne identifizierte. [...] Indem er die Produktion von Wissen zur wahren Produktion der modernen Gesellschaft erhob, erklärte er nicht den Vorrang geistiger Tätigkeit vor der manuellen Arbeit, sondern die Autonomie, die Unabhängigkeit und die konstitutive Macht versammelter Intellekte.“⁰⁸ Dieses Konzept der Wissensproduktion ist nur denkbar, wenn man Produktivität als Verbindung der Kräfte von Erfindung und Nachahmung definiert, den Gegensatz dieser Kräfte also durch Kooperation ersetzt. Während die Sozialwissenschaft das menschliche Handeln zumeist negativ definiert, seinen Antrieb in Mangel, Abwesenheit oder Leiden vermutet, verwies Tarde auf die dem kollektiven Handeln inhärente intersubjektive

Befriedigung. Tardes Konzeption hat weitreichende Konsequenzen für die kollektive Wissensproduktion. Lazzarato erklärt:

„Das Wissen entzieht sich aus zwei fundamentalen Gründen der Logik der Knappheit und der ökonomischen Messung. Erstens ist es die Produktion einer Form der Kooperation, die autonom und unabhängig von der Arbeitsteilung abläuft.

05 | Gabriel Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt am Main 2003, S. 92.

06 | Ebd., S. 116.

07 | „Eine Erfindung, die nicht verbreitet, die nicht nachgeahmt wird, besitzt keinerlei Wert.“ Lazzarato, *Puissances*, S. 42.

08 | Ebd., S. 22, 19.

Kollektive sprachliche Formeln, Gemeinschaften von Wissenschaftlern und gemeinschaftliche Empfindungen, aber auch die öffentliche Meinung entstehen ontologisch und historisch aus dem Handeln kooperierender Intellekte und nicht aus der Sozialisierung von Geschäft und Markt. Sprache, Kunst, Wissenschaft, öffentliche Meinung und Emotionen setzen ein gemeinsames Handeln voraus, das sich nicht mit der Logik der materiellen Produktion beschreiben, und eine Form der Koordination, die sich nicht auf den Markt reduzieren lässt. Sprache, Kunst, Wissenschaft, öffentliche Meinung und Emotionen sind unteilbare und unbegrenzte kollektive Güter; ihr Maß kann folglich nur innerhalb der Immanenz eines kollektiven Handelns bestimmt werden, das, wie wir wissen, den Gegensatz zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven durchbricht."⁰⁹

Die Produktion von Wissen – die explizit auch die Produktion von Kunst einschließt – ist für Tarde also ein kollektiver Prozess. Jeder Konsum von Wissen ist gleichzeitig auch die Produktion neuen Wissens – eine erfreulich wachstumsfördernde Dialektik. Das Wissen, so glaubte Tarde optimistisch, könne niemals auf den Status einer Ware reduziert und dem ausschließlichen Gebrauch eines Besitzers vorbehalten werden. „Es kann genau genommen weder geliehen noch getauscht werden, denn wer es besitzt, gibt es nicht ab, wenn er es einem anderen mitteilt. Es ist ein Akt der Emanation, nicht der Entäußerung. Aus demselben Grund kann Wissen weder gegeben noch gestohlen werden.“¹⁰

Doch wie lässt sich dies mit der fortschreitenden Privatisierung des Wissens vereinbaren? Was kann die ausschließliche Inbesitznahme geistigen Eigentums in einer kapitalistischen Wissens-Ökonomie verhindern? Tardes Antwort ist einfach: „Kurz gesagt, weil das die Nicht-Existenz einer essenziellen Funktion unseres Verstandes voraussetzen würde: des Gedächtnisses.“¹¹ Auf gesellschaftlicher Ebene fungiert das Gedächtnis analog der Nachahmung. Anders gesagt: Wenn man jemanden etwas lehrt – also Wissen weitergibt –, ist es keineswegs erforderlich, dieses Wissen selbst zu vergessen oder auf es zu verzichten, um es dem anderen zu überlassen, wie es beim Tausch von Waren der Fall ist. Die Erinnerung wird in ihren verschiedenen Verkörperun-

gen [Bücher, Filme, Ausstellungen, aber auch Konzepte und anderes] niemandem genommen, sie benutzt ganz im Gegenteil diese Materialien, um ihre Kraft zur Differenzierung zu steigern. Ist der Geist einmal aus der Flasche, dann gibt es kein Mittel, ihn wieder hineinzuzwingen. Dieses simple Argument hat zudem den Reiz, dass es den Unterschied zwischen Wissen, das in einem Produkt vergegenständlicht ist, und Wissensproduktion als einem inhärent kollektiven und expandierenden Prozess auf der Grundlage von Erfindung und Nachahmung betont.

Doch ungeachtet der Zuversicht Tardes ist nicht leicht zu ersehen, was den von der Notwendigkeit der Akkumulation getriebenen Kapitalismus daran hindern könnte, einen verdinglichten Modus der Koordination [Markt], der Regulierung [geistiges Eigentumsrecht] und der Organisation [auf der Grundlage von Privateigentum] durchzusetzen und alle sprachlichen Neukonfigurationen, vielleicht sogar Wortneuschöpfungen, Software-Quellcode und Ähnliches, ungeachtet ihrer kollektiven Herkunft zu privatisieren. Nicht um sie vom öffentlichen Gebrauch auszuschließen, sondern im Gegenteil, um aus ihrem Gebrauch Einnahmen zu erzielen. Um Wissen, vielleicht sogar Wörter auf *pay-per-use*-Basis zu vermieten. In Deutschland ist derzeit eine Online-Initiative zur Wissensproduktion, *textz.com*, in einen interessanten Rechtsstreit verwickelt. Wie das Motto des Kollektivs – „we are the & in copy & paste“ – ganz im Sinne Tardes andeutet, besteht sein Zweck darin, im gemeineigenen Raum des Internets Texte von philosophischem oder literarischem Interesse frei verfügbar zu machen, darunter Werke von Kafka, Benjamin und Adorno. Die Gruppe fordert Gleichgesinnte ausdrücklich dazu auf, ihrem Beispiel zu folgen [„Alles, was man braucht, ist ein Scanner für 50 \$“]. Gemäß dem Gedanken, dass Wissen durch Verbreitung niemandem weggenommen wird, stellte das Kollektiv Texte von Adorno auf seine Website – was ihm die Mitteilung eines Gerichtsvollziehers eintrug, die Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, bei der die Urheberrechte liegen, habe sie wegen Urheberrechtsverletzung verklagt und eine einstweilige Verfügung zur Begleichung der „Schäden“ erwirkt, die durch die illegale Verbreitung der Werke entstanden seien. Die Gesetzeslage ist in diesem Fall eindeutig: *textz.com* hat gegen geltendes Recht verstoßen und muss die geforderte Summe be-

09 | Ebd., S. 149.

10 | Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, Paris 2002, S. 379.

11 | Ebd., S. 292.

zahlen; andernfalls erwartet seinen Rechtsvertreter eine bis zu zweijährige Gefängnisstrafe. Der offene Brief an den Vorsitzenden der Stiftung ist es wert, ausführlich zitiert zu werden – ganz im Geiste des Kollektivs –, denn er ist eine nachdrückliche Erklärung der epistemischen Souveränität gegenüber juristischen Fiktionen:

„Gefängnisstrafe für das Kopieren von **Adorno**: Mit dieser Drohung haben Sie die Grenze zwischen gewöhnlichen Urheberrechtsfällen und bizarren Geschichten von Urheberrechtswahn überschritten [...] Als ‚geistiger Eigentümer‘ von **Theodor W. Adorno** und **Walter Benjamin** sollten Sie sich der Kraft bewusst sein, die noch immer von deren Werken ausgeht: eine negative, dialektische, schwache und historische Kraft, die die Reichweite jedes Gerichts weit übersteigt und die sich nicht in Ihren Archiven einschließen lässt. ‚Geistig‘ werden **Adorno** und **Benjamin** sich nie zu Waren reduzieren lassen, und ihre Werke besitzen selbst in ihrem gegenwärtigen Status als Privateigentum eine spezielle Fähigkeit, sich zu verflüchtigen, sobald man sie festzuhalten versucht.

In der Frage des ‚geistigen Eigentums‘ geht es nicht darum, ob den Produzenten kreativer Werke ihr Recht auf materielle Reproduktion mittels ihrer kreativen Werke vorenthalten werden soll [...] In der Frage des ‚geistigen Eigentums‘ geht es darum, wann endlich anerkannt wird, dass die Menschen ein universelles Recht auf die Wiederaneignung der Produktionsmittel haben, dass kreative Werke – egal wie privatisiert und zur Ware verdinglicht – ein solches Produktionsmittel sind und dass ihre Reproduktion eine fundamentale und ganz und gar legitime Form der Produktion von Wissen ist.

Selbst angesichts [...] des permanenten Notstands und der institutionalisierten Panik des ‚Krieges gegen Raubkopien‘ verzichten Menschen nicht darauf, digitale Daten zu kopieren, zu übertragen, zu modifizieren, zu speichern, hochzuladen, herunterzuladen, zu drucken und weiterzugeben. Im Fall des ‚geistigen Eigentums‘ ist die Macht des Faktischen viel stärker als die Macht des Gesetzes. Die Menschen sind sich der historischen Tatsache absolut bewusst, dass ein Gesetz nie einfach nur gegeben ist. Gesetze werden in realen Kämpfen gemacht und in realen Kämpfen erodiert. Daher kann die Kritik des ‚geistigen Eigentums‘ nicht individuell,

sporadisch und theoretisch bleiben – sie muss schwarmhaft, massiv parallel und praktisch werden.

Wir freuen uns, zu verkünden, dass ab heute jedes Werk von **Adorno** und **Benjamin**, das Sie als Ihr ‚geistiges Eigentum‘ reklamieren, als All gemeingut derselben Öffentlichkeit gehört, die Ihnen diese Urheberrechte überhaupt erst gewährte. Natürlich werden sie nicht sofort verfügbar sein, und natürlich werden wir sie nicht selbst veröffentlichen – aber wir versprechen Ihnen, dass sie in Umlauf kommen werden, an zahllosen Orten und in zahllosen Formaten, und dass selbst eine Legion von Anwälten nie in der Lage sein wird, sie wieder zurückzuholen.“¹²

„Diggers all!“

Dieser Fall, obwohl vergleichsweise weniger schwerwiegend als andere Rechtsstreitigkeiten um geistiges Eigentum [wie die widersinnige Forderung der Welthandelsorganisation WTO, Indien müsse sich dem internationalen Recht unterwerfen und die Produktion und den Export preisgünstiger anti-retroviraler Medikamente für die AIDS-Behandlung gesetzlich verbieten], ist wegen seiner symbolischen Bedeutung von Interesse, geht es hier doch um den führenden Kopf der **Frankfurter Schule**. Hier geht es nicht um eine Politisierung des Wissens, sondern um die Produktion des Politischen als Wissen. Es gibt viele Beispiele dieser Art. Unter ihren gemeinsamen historischen und geistigen Vorläufern findet sich ein weitgehend vergessenes Moment der radikalen politischen Geschichte – fundamental für die Genealogie aller libertären Theorie und Praxis mit Schwerpunkt

auf egalitären Zielen – in Gestalt zweier Bewegungen im revolutionären England des 17. Jahrhunderts, die von **Cromwell** brutal niedergeschlagen wurden, deren Nachruhm jedoch bis heute so manchen Radikalen als Inspiration dient, und dies nicht zuletzt aufgrund ihrer aktivistischen Namen: die **LEVELLER** und die **DIGGER**.¹³ Die **LEVELLER** bildeten sich zunächst als Massenbewegung gegen die Inbesitznahme und das Einzäunen von Gemeindeland. Sie gelten allgemein als die erste politische Bewegung, die nach dem Prinzip der demokratischen Selbstverwaltung organisiert war. Wenige Jahre später entstanden die **DIGGER**,

12 | http://textz.com/adorno/open_letter.txt. Der vollständige Wortlaut des Statements [in englischer Sprache] ist auf der Website der Gruppe abrufbar, wie auch alle anderen Texte, die sie dort umsichtig bereitgestellt haben. Das in der Tageszeitung erschienene Interview mit dem Vorsitzenden der Stiftung ist ein eklatantes Beispiel des elitistischen Verrats an den Werten der Aufklärung: <http://www.taz.de/pt/2004/03/04/a0172.nf/text>

13 | Von engl. „level“, einebnen, gleichmachen; „dig“, graben, [Ackerland] umgraben. [ANM. D. Ü.]

die sich selbst als „Wahre Leveller“ bezeichneten und deren zentrale Forderung **„die freie Erlaubnis, das Gemeindeland umzugraben und zu bestellen“** war. Mit der Erklärung, die Erde sei „Gemeinbesitz aller Menschen“, ging ihr Sprecher **Gerrard Winstanley** weiter, als die Leveller es gewagt hatten, und er verfasste unter dem Titel *The True Levellers' Standard Advanced* ein praktisches Manifest. Die Bewegung verdankte ihren Impuls und den enormen Zulauf der weit verbreiteten Armut und den Enteignungen, die in ländlichen Gebieten vorgenommen wurden, während der Adel seine Macht festigte und die Bewirtschaftung des Landes regulierte, indem er ehemaliges Gemeindeland einzäunen ließ:

„Die Erde wurde nicht gemacht, damit ihr deren Herren werdet und wir eure Knechte, Diener und Bettler; sondern sie wurde gemacht, daß sie allen Nahrung und Leben spende, ohne Ansehen der Person: Und daß ihr das Land und seine Früchte einer vom anderen kauft und weiterverkauft, ist ein Ding der Verdammnis, das durch den Krieg herbeigeführt wurde[...].“¹⁴

Im Jahr 1649 besetzten ungefähr vierzig **DIGGER** mit ihren Familien ein kleines Stück der Allmende in St. George's Hill in der Grafschaft Surrey und begannen, das Land umzugraben und Feldfrüchte anzubauen. Im Laufe des Jahres wuchs ihre Zahl auf mehr als das Doppelte; doch ihr Treiben blieb dem örtlichen Adel nicht verborgen, der ebenfalls das Gemeindeland für sich reklamierte und den Staatsrat warnte, dass die **DIGGER** **„alle Menschen eingeladen haben, zu kommen und ihnen zu helfen, und ihnen Speise, Trank und Kleider versprechen“** und dass sie behaupteten, ihre Zahl würde binnen zehn Tagen auf mehrere Tausend anwachsen. **„Es wird befürchtet, daß sie einen Plan hegen.“** In der Tat hatten sie einen Plan, der jedoch nie zur Ausführung kam. Der Staatsrat erklärte die Situation dem Oberbefehlshaber der Armee, Lord **Fairfax**, in einem Schreiben:

„Durch den beigefügten Bericht werden Euer Lordschaft davon in Kenntnis gesetzt, was dem Rat über

einen zügellosen und aufrührerischen Haufen zugetragen wurde, der sich nicht weit von Oatlands zusammengesetzt hat an einem Ort, den man St. George's Hill nennt; und obwohl der von ihnen selbst genannte Grund ihres Bleibens dort sehr lächerlich erscheinen mag, könnte diese Ansammlung von Menschen ein Anfang sein, aus dem größere und gefährlichere Dinge folgen könnten.“

Durch Gerichtsprozesse und Gewalt eingeschüchtert, hatte die Kolonie der **DIGGER** sich 1650 schon wieder aufgelöst – doch wie alle gesellschaftlich nützlichen Erfindungen wurde sie zum Gegenstand fortwährender differenzierender Nachahmungen. Die Bewegung war historisch bedeutsam als zeitgenössischer Gegenpol zum possessiven Individualismus, wie er im politischen Liberalismus von **Hobbes** und **Locke** seinen Ausdruck fand. Offenkundig kommt dem Versuch der **DIGGER**, die Allmenden öffentlich nutzbar zu machen, heute wieder besondere Relevanz zu, da Initiativen wie **CREATIVE COMMONS** oder **COPYLEFT** für Wissensallmenden kämpfen. Bei den Recherchen für diesen Essay stieß ich auf ein in Hawaii ansässiges Künstlerkollektiv namens **NOMOOOLA**, das unter anderem ein erklärtermaßen durch die **DIGGER** inspiriertes Projekt mit dem Titel *Eating in Public* durchgeführt hat.¹⁵ Die Gruppe pflanzte zwanzig Pa-

paya-Setzlinge auf öffentlichem Land – ausdrücklich auf „öffentlichem“, nicht auf „gemeineigenem“ Land. Hierzu erklären sie: **„Damit verstießen wir gegen die Staatsgesetze, die diese Flächen als ‚öffentlich‘ definieren und die Regeln für ihre Nutzung festlegen. Unsere Aktion verfolgte in der Hauptsache zwei Ziele: zum einen, Nahrung anzubauen und mit anderen zu teilen, und zum anderen, das Konzept des ‚Öffentlichen‘ im öffentlichen Raum zu problematisieren.“** In einem sehr sorgfältig dokumentierten und anschaulichen Bericht beschreibt die Gruppe ihren Versuch der Schaffung von „Gemeinutten“ in einer Gesellschaft, in der das Recht jegliche Vorkehrungen trifft, um eben dies zu verhindern. Die Papayaabäume wurden schließlich gefällt, bevor sie Früchte trugen, und das Land



14 | Das Manifest und andere Digger-Schriften von Winstanley sind online verfügbar unter: <http://www.tlio.demon.co.uk/diggers.htm#True>.

15 | Siehe <http://www.nomoola.com/diggers/index.html>

wurde eingezäunt. Die Gruppe hat seither ihre Strategie auf einen anderen gemeineigenen Bereich verlegt: das Internet, wo sie **FREEBAY** gründeten [www.nomoola.com], eine Online-Plattform ähnlich eBay, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass alles kostenlos erhältlich ist – unter anderem Papaya-Setzlinge...

Wittgensteins ‚Nicht-Besitz-Theorie‘

Ludwig Wittgenstein war auf seine Weise gewissermaßen ein philosophischer **DIGGER** – auch wenn es merkwürdig erscheint, dies einem so ungeselligen und menschenscheuen Mann nachzusagen, dessen politische Sympathien anscheinend unerschütterlich stalinistisch waren. Doch da ist auch sein lebenslanger Widerstand gegen die weithin gängige Verwendung der Eigentumsmetapher im philosophischen Denken. Seit **Descartes** machte die politische Philosophie, die mit dem historischen Aufstieg des Bürgertums einherging, den possessiven Individualismus zur Quintessenz der Freiheit, der menschlichen Verhältnisse und der konstitutiven Dynamik der Gesellschaft: Das Individuum ist frei, weil es der Eigentümer seiner selbst und seiner Handlungen ist und dadurch aus der Abhängigkeit vom Willen anderer befreit; seine Freiheit beruht auf seinem Besitz. Dies ist bis heute der Kernpunkt der neoliberalen Ideologie. Überraschenderweise findet man Verwandtes auch in der Philosophie von **Bertrand Russell**, für den die ideale Sprache des Wissens notwendigerweise eine Privatsprache wäre.¹⁶ Es ist offenkundig kein Zufall, dass **Wittgenstein** sowohl die Idee einer Idealsprache als auch die einer Privatsprache entschieden ablehnte, da der Traum von einer Privatsprache stets in der Vorstellung gründet, sie böte im Vergleich mit der allgemeinen Sprache eine direktere, unverfälschte und besonders enge Übereinstimmung mit der Realität. Diese Annahme steht in diametralem Gegensatz zu **Wittgensteins** Theorie, die auf dem Sprachgebrauch beruhte und die keinen Platz hatte für ein privilegiertes Wissen, das regelmäßig auf den Unterschied zwischen unmittelbarem Wissen [**Descartes**’ „Intuition“, **Russells** „Wissen durch Bekanntheit“] und indirektem, aus dem Sprachgebrauch erschlossenem Wissen zurückgeführt wird. **Wittgen-**

stein entlarvte endgültig den langlebigen philosophischen Mythos, es gäbe eine Art unmittelbares „Wissen“ von unseren Wahrnehmungen, Eindrücken und Gedanken – eine Form von Wissen, das nur uns allein offen stünde. Eine private, privilegierte Form des Wissens also sowohl in dem Sinn, dass wir allein es besäßen, während alle anderen davon ausgeschlossen wären, als auch in dem Sinn, dass es das Paradigma und die Grundlage alles weiteren Wissens bildete. Insofern es überhaupt Wissen bildet, argumentierte **Wittgenstein** dagegen, muss es notwendigerweise durch den öffentlichen Gebrauch der Sprache vermittelt sein. Seine Widerlegung der Idee einer Privatsprache ist entwaffnend einfach: Wie könnte ich in dem Fall überhaupt wissen, was ich meine?¹⁷

Vor seiner Wendung zu einer auf den Sprachgebrauch fokussierten Philosophie Anfang der 1930er Jahre hatte **Wittgenstein** auch andere Widerlegungen des cartesianischen Dualismus durchdacht, darunter das, was **Peter Strawson** als **Wittgensteins** „Nicht-Besitz-Theorie“ des Subjekts bezeichnete. Ein halbes Jahrhundert vor dem Poststrukturalismus argumentierte **Wittgenstein**, dass die Produktion von Wissen logisch gesehen immer ein völlig anonymer Vorgang sei: Niemand besitzt seine Gedanken, genauso wenig, wie man die Sprache besitzt, in der sie vermittelt sind. Wie einer seiner Schüler berichtet, zitierte **Wittgenstein** gerne **Lichtenbergs** Bemerkung, der er grundsätzlich zustimmte: „Statt ‚ich denke‘ sollte man sagen ‚es denkt‘ [‚es‘ in demselben Sinne, in dem man sagt ‚es blitzt‘].“¹⁸ Wer ‚besitzt‘ also Gedanken, wenn nicht das Subjekt, das sie artikuliert? Folgt daraus nicht, dass sie in gewisser Weise in gänzlich informellem, kollektivem Gemeinbesitz zirkulieren?

16 | „Eine logisch vollkommene Sprache [...] wäre weitgehend das Privateigentum eines einzigen Sprechers.“ Bertrand Russell, *Logic and Knowledge. Essays 1901–1950*, London 1956, S. 198.

17 | Für eine ausführlichere Darstellung von Wittgensteins Dekonstruktion der Privatträume der Philosophie siehe Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité*, Paris 1987.

18 | George Edward Moore, *Philosophical Papers*, London 1959, S. 309.

Epistemologische Kollaboration, kollaborative Epistemologien

Jede Erfindung setzt eine Sprache voraus – sie ist nur auf dem Fundament der relativen Stabilität einer gegebenen Syntax und Grammatik und eines Vokabulars möglich. Und weil ein Erfinder nie seine eigene Sprache erfindet, sondern nur eine [infinitesimale] Transgression innerhalb der bestehenden Sprache einführt, ist er folglich [bes-

tenfalls] Co-Autor einer Innovation. **Gabriel Tarde** hielt es für unmöglich, einen Gegensatz zwischen dem Kollektiven und dem Einzelnen, der Gesellschaft und dem Individuum zu unterstellen, da das Einzelne das Kollektiv *in petto* – das heißt, gemäß derselben Vielfalt der Verhältnisse strukturiert – und das Individuum ontologisch untrennbar mit seiner sozialen Dimension verbunden sei. Der Mensch ist nicht ein generisch soziales Wesen, sondern sozusagen eine Gesellschaft in sich. **George Herbert Meads** Philosophie baut auf einem ähnlichen Gedanken auf. Für **Mead** bildet sich Identität durch das Medium der Kommunikation in einer Sprache, die immer schon vorhanden war. Und insofern die Subjektivität von jemandes Absichten, Wünschen und Gefühlen sich diesem Medium keineswegs entzieht, entstehen die Instanzen des „Ich“ und des „Über-Ich“ aus demselben Sozialisationsprozess.¹⁹ Dies ist vielleicht eine der scharfsinnigsten Beobachtungen der Sozialwissenschaft des 20. Jahrhunderts, und **Jürgen Habermas** rückte sie in den Mittelpunkt seiner Theorie der Intersubjektivität. So schreibt er in seinen Ausführungen über **Mead**: „Individualität ist ein gesellschaftlich erzeugtes Phänomen, das ein Ergebnis des Vergesellschaftungsprozesses selber ist [...] Der Prozeß der Vergesellschaftung ist zugleich einer der Individuierung.“²⁰ Anders gesagt: Die Intersubjektivität konstituiert sich nicht aus bereits fertig konstituierten Subjektivitäten, sondern sie geht der Subjektivität voraus und bildet deren Möglichkeitsbedingung. Wir lernen eine gemeinsame Sprache sprechen, die schon vor uns existierte und die ungeachtet unseres bescheidenen Einflusses auf ihre Entwicklung uns zweifellos überleben wird. Wir sind, was wir in dieser Sprache sind, indem wir beobachten, wie andere mit uns interagieren, und uns in unseren Beziehungen entsprechend anpassen. Um zu verstehen, was jemand meint, muss ich die kontextbezogenen Gültigkeitsbedingungen dessen, was er sagt, kennen – und woher könnte ich diese Kenntnis haben, wenn nicht aus der Erfahrung eben dieses Kontexts? Das ist, wie wir sahen, **Wittgensteins** zentrale Erkenntnis und der Ausgangspunkt seiner Gebrauchs-Theorie des Wissens: Ich kann die Bedeutung kommunikativer Akte nur verstehen, weil sie in Handlungskontexte eingebettet sind, die ihrerseits darauf ausgerichtet

sind, das Verstehen zu ermöglichen.

Die inhärente Dynamik des Verstehens ist das Material, mit dem **PUKAR** [**PARTNERS FOR URBAN KNOWLEDGE, ACTION AND RESEARCH**], ein in Mumbai ansässiges, als Bürgerinitiative organisiertes Netzwerk für Wissensproduktion, arbeitet. Die Initiative besteht aus Wissenschaftlern, Künstlern und Dokumentarfilmern, die ihre Kompetenzen möglichst außerhalb der Einschränkungen akademischer Institutionen – deren Methodologien und Prioritäten unvermeidlich an die Strukturen von Geldgebern wie der Weltbank gebunden sind – einzusetzen bestrebt sind, um Forschung als eine demokratischere Praxis der Wissensproduktion betrachten zu können. Das Tätigkeitsfeld der Gruppe könnte man als kognitive Ökologie beschreiben: „Es gibt eine echte Krise in der Art, wie Wissen produziert wird“, sagt ihr Co-Direktor **Rahul Srivastava**. „Sobald man anfängt, Wissen als eine eigenständige Kategorie zu betrachten, wird es wichtig, zu kontextualisieren. Wir brauchen Expertenwissen und begriffliche Werkzeuge, denn Begriffe sind nützliche Fiktionen; aber irgendwie übersehen wir ihre Fiktionalität. Wissen gründet immer in einem bestimmten Kontext und einer bestimmten Lebensform. Viele Projekte von **PUKAR** betreffen das alltägliche Verhandeln von Differenzen mittels ihrer Übersetzung im öffentlichen Raum von Mumbai. Die Sprache ist voll mit inhärentem, prä-reflexivem kulturellem Wissen, allgemeinem Wissen, und uns interessiert, wie Mumbai seine neun oder wie viele sprachliche Identitäten auch immer zusammenbringt, während es seinen alltäglichen Geschäften nachgeht.“²¹ Man könnte es dahin gehend formulieren, dass die kollaborative Epistemologie der Gruppe auf einem Wissen aufbaut, das clusterförmig organisiert ist – vielleicht nach dem Bild des urbanen Raums. Die Filme, Workshops

und Sound-Projekte, die sie zum „Kosmopolitanismus der Straße“ produziert haben, sind überzeugend – und umso eindringlicher angesichts der Explosion der Gewalt zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen in Mumbai vor einigen Jahren.

Doch was ist Wissen? Und was ist allgemeines Wissen? Ein Teil des Problems besteht darin, dass wir von Wissen sprechen, als könnten wir ‚wissen‘, was es losgelöst von der spe-

19 | Vgl. George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1973, S. 177ff.

20 | Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1981, S. 92–93.

21 | Interview mit dem Autor, Mumbai, 15. Februar 2005. Siehe die Website von **PUKAR**: <http://www.pukar.org.in>

zifischen Realität seiner Produzenten ist, als wäre es ein eigenständig existierendes Phänomen, das man von anderen, konkurrierenden Aktivitäten wie Emotion, Gefühl oder Glauben eindeutig abgrenzen könnte. Aber Wissen lässt sich nie aus der Pragmatik seines Kontexts herauslösen, es ist immer schon durch Ungleichheiten verzerrt, was es zu einer Form der Macht und konzeptuelles Wissen oft zu einer Form von symbolischer Gewalt macht. Allzu oft be- oder verhindert das, was als Wissen angesehen wird, letzten Endes die genuine kognitive Produktion, indem es Wege zur umfassenderen epistemologischen Kollaboration versperrt. Vor allem aber ist die Produktion von Wissen, wie wir gesehen haben, keine solitäre Aktivität und kann es auch nicht sein. Wittgensteins berühmte Widerlegung der Idee einer Privatsprache lässt sich auch auf das Wissen als solches übertragen, das essenzielle Produkt dessen, was **Gabriel Tarde** „interzerebrale Kooperation“ nannte. In unserer Zeit, die so besinnungslos auf die Privatisierung des Wissens, die Kanalisierung der Kreativität und die Instrumentalisierung der Autonomie zusteuert, stets im Namen der Produktion einer konsumeristischen Subjektivität, ist das eine politische Frage. Entweder wir akzeptieren, dass Wissen kollektiv ist, oder wir verlieren es ganz. Zur Ware verdinglichtes Wissen ist kein wirkliches Wissen mehr, genauso wenig, wie eine strategische Freundschaft wirklich eine Freundschaft ist.

Und die Kunst – ist Kunst Wissen? Die meisten Menschen würden der Kunst eine kognitive Dimension zugestehen oder das Vermögen, Wissen zu produzieren, aber viele würden nicht so weit gehen, zu behaupten, dass Kunst tatsächlich eine Form des Wissens ist. Auch die Kunst ist eine experimentelle Form der interzerebralen Kooperation, und sie ist es erklärt und symbolhaft im Fall kollektiver Produktionen, wenn Künstler sich auf eine Zusammenarbeit einlassen. Sie ist es noch offenkundiger in den Fällen, in denen Künstler außerhalb der Strukturen der Kunst zusammenarbeiten, jenseits der legitimierenden Grenzen der institutionellen Kunstwelt, die die Kunst von

dem abschotten, was Sprachphilosophen mit einer gewissen Herablassung „die bloße reale Sache“ nennen. Denn in diesen Fällen muss die Kunst ihre üblichen Vorwände aufgeben und sich an der tatsächlichen Arbeit der Wissensproduktion beteiligen. Autonome Initiativen zur Wissensproduktion bilden sich heute in fast allen großen Städten. **PUKAR** ist eine von vielen in Mumbai. In Buenos Aires findet man die **Mesa de Escraches Popular**, an denen Künstlerkollektive wie **GRUPO DE ARTE CALLEJERO**, Grupo **ETCÉTERA...** und **TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA** aktiv beteiligt sind.²² Ein anderes Beispiel ist die vom **BUREAU D'ÉTUDES** gegründete **UNIVERSITÉ TANGENTE** in Paris.²³ Doch der akademische Beiklang der „Universität“ ist irreführend, weil die Art des Wissens, um die es hier geht, nicht akademisch ist und sich nicht den Einschränkungen von akademischen Verhaltensregeln, Kompromissen, Methodologien und Hierarchien unterwirft. Wenn man sich ansieht, welche Formen von Wissen hier erzeugt werden, erkennt man, in welchen Ausmaß kognitive Emotionen und experimentelle Epistemologien diesen Initiativen inhärent sind. In gewissem Sinne stehen diese tiefeschürfenden Initiativen der Wissensproduktion im selben Verhältnis

zum Mainstream der Kunstwelt wie einst die **DIGGER** zum aufkommenden possessiven Individualismus. Hören wir nicht einen Nachhall der Forderungen der **DIGGER** nach Abschaffung der Monopole und des Großgrundbesitzes – von privatem Landbesitz, Reichtum und Privilegien, wie **Winstanley** in aller Deutlichkeit schrieb – in den heutigen Forderungen nach einer Begrenzung der Medienkonzentration, Überwachungstechnologien und Straffreiheit für privilegierte Eliten?

22 | Eine *Escrache* ist eine Art kollektiver Performance, die in Wohngebieten von Buenos Aires auf die fortwährende Anwesenheit von Personen aufmerksam macht, die sich in irgendeiner Funktion an den Verbrechen der Militärdiktatur zwischen 1976 und 1983 beteiligt haben. Diese Aktionen, bei denen die Produktion von Wissen und Erinnerung untrennbar mit der Produktion von Form verbunden ist, zielen darauf, auf der Ebene des Stadtviertels eine Art kollektives Gedächtnis und ein allgemeines Verständnis davon zu erzeugen, wie die Diktatur in der Praxis funktionierte, um ihre Rückkehr an die Macht zu verhindern. Für eine ausführlichere Darstellung siehe Stephen Wright, „The Delicate Essence of Artistic Collaboration“, in: *Third Text*, 18, 6, November 2004: Art and Collaboration, S. 533–545.

23 | Vgl. <http://utangente.free.fr/>.

Der Kampf

“England is not a free people, till the poor that have no land,
have a free allowance to dig and labour the commons...”

Gerrard Winstanley, 1649



für Gemeinfreiheit geht weiter.

It was the mercantile Venetians who came up with the idea of patenting inventions. In 1469, the Venetian Republic granted one of **Gutenberg's** assistants, to the exclusion of any other person, the privilege of making and operating a printing system using movable characters. The patent was bestowed for the term of his natural life, which, rather fortunately for print culture, turned out to be short. But as **Pierre Papon** observed, "one can only imagine Europe's cultural backwardness if Gutenberg himself had sought to patent his invention."⁰² The notion of laying claim to the ownership of an invention has today become so widespread and self-evident that we may at first fail to appreciate just how staggering an innovation the patent system was in the history of private property. From today's perspective – faced as we are with literally everything, material and immaterial, becoming private property – it may appear to be just another logical step in an ongoing commercial process. Yet, it is no exaggeration to say that the innovation of the patent system was of an ontological order: though seemingly directed at the invention's ob-

jecthood [this machine, in this studio] what it really with held from the public domain was the know-how required to build another one like it. It explicitly protected the brainchild by implicitly privatising the brainpower. If only in incipient form, it made knowledge a commodity like another. Or to put it differently, while seemingly laying claim to an external machine,

it opened the way to the privatisation of an internal machine, generically described today as intellectual property. There is some irony in the fact that the first invention to be patented was one whose purpose was so bound up with knowledge production on a mass scale.

The invention to end all invention

Prior to the Venetians, tools like printing presses could have owners. But the knowledge needed to build them and operate them could no more be exclusively owned than the alphabets and the arrangements of letters and words which they were used to print. Whole realms of life eluded exclusive ownership. It would be anachronistic to say that these domains were held in common, though it is tempting to do so in light of the colossal expansion of private property over the past several centuries – through patents, copyright and other legal instruments aimed. To have said so at the time would have sounded as tautological as to say that the air we breathe, or the words we speak, are held in common, though of course today

*The gentrye are all round, on each side they are found,
Their wisdom's so profound, to cheat us of our ground
Stand up now, Diggers all.*

The Diggers' Song, Gerrard Winstanley & Leon Rosselson⁰¹



Digging in the epistemic commons

Stephen WRIGHT

those domains too are prey to capitalism's structural imperative for permanent expansion. From the perspective of capitalist accumulation, the patent system opened up a territory as vast as that of the New World, to which Europe would lay title several decades later; indeed one which is potentially vaster, for if horizontal – that is, geographical – expansion has attained global limits, there is no end yet in sight to the vertical expansion in the realms of knowledge.

The realisation that the patent system was less about objecthood than about harnessing the subjectivity behind it only emerged over a long period of time. But what intellectual property rights seek to codify gives some sense of the ontological paradigm shift which was implicit in the very idea of patents:

"It had never been imagined that someone could, all alone, wrest from within himself a value that was not a thing. It had never been imagined that there existed a form of property that was not only immaterial but also inherent in the subject. It had never been imagined, for instance, that books were something other than tangible, material goods, which an author would yield to a bookseller who would, himself, sell them. Copyright was born of an unheard-of effort to wrest creation from the world of things, to make a value of the actual subject, thereby solving the squaring of the circle: although a work is not an object of property like another, it nevertheless belongs to its author who can exploit it."⁰³

Whatever else might be said about the patent system, it was indeed an

extraordinary invention – at least as historically consequential as any of the countless inventions to which it has been applied. However, its extraordinary success is due to its imitation by legislative bodies around the world. After all, if other powers had not imitated Venice's invention, it would have had very little effect. This is an obvious but highly significant point, because invention is usually opposed to imitation. It certainly is in patent law. Imitation and invention stand opposed the way individuality is thought to stand opposed to sociality – though both these oppositions are fallacious, as I shall argue. For what is extraordinary is that the phenomenal success of patents [or any other invention] can only be explained by the imitation of the initial logic – sole ownership not merely of an object and its use, in this case, but of the knowledge and know-how necessary to produce that object and use it – and its application today to literally every field of knowledge production. The success of any invention – even the invention to end all invention, which is how one might describe the progressive emergence of the priva-

01 | See http://www.diggers.org/english_diggers.htm#leve.

02 | Pierre Papon, *Le Temps des ruptures*, Paris 2004.

03 | Bernard Edelman, *L'Adieu aux arts*, Paris 2001, p. 70.

04 | Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention*, Paris 2002, p. 128.

05 | Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris 2001, p. 128.

tisation of knowledge – depends on imitation if it is to endure over time. To better understand this relationship between invention and imitation, it is useful to consider the philosophy of Gabriel Tarde.

The powers of imitation

"Desubjectivising the powers of the mind to reach the level of impersonal psychological forces, to reach the level of experience prior to any separation between object and subject, between the sensible and the intelligible: such is the fundamental operation of Tarde's philosophy", writes Maurizio Lazzarato in a book which has been invaluable in rejuvenating the thinking of one of the founding figures of French sociology, whose work lay forgotten for nearly a century.⁰⁴ Tarde's thought is founded on a strange dialectic of inventiveness and imitation. Typically, inventiveness is venerated as an expression of triumphant individual authorship whereas imitation is deprecated as mere copying, but instead of hierarchising and opposing invention and imitation, Tarde saw them as the mutually reinforcing dynamics of any process of innovation. The social group, he wrote, is **"any collection of beings who are in the throes of imitating one another or, without actually imitating one another at the moment, resemble one another such that their common traits are old copies of the same model".⁰⁵** Tarde refused to distinguish between conscious and unconscious imitation [habitus, accent, etc.], arguing they were part of a single process. Indeed, imitation can take place at great distance – it is an expanding field, where groups and individuals imitate one an-

other without any need for proximity in space and time, and most often without being aware of it. But imitation is not merely the manifestation of a social bond, it is the veritable engine of the spread of invention, and the reason that innovation – in art, in knowledge production, etc. – is always collective and never “private”.

Imitation is the movement through which something is repeated and spreads. But it is at the same time the movement through which, in spreading and being repeated, it is differentiated both qualitatively and quantitatively. As it spreads, it is shared; imitation ceases to be unilateral and becomes reciprocal. There is nothing homogeneous or homogenising about imitation, for the effect of its spreading is that, even as it generates imitative series, it multiplies the likelihood of their intersecting with one another, inventing other new objects, which themselves will generate new clusters of series. This differentiating process, paradoxically inherent to imitation, is precisely what Tarde refers to as invention. “An invention is, after all, merely the effect of a singular intersection of heterogeneous imitations”,⁰⁶ he writes; it is the moment where two series of imitations come together in a nexus characterised by an utterly new combination. So if invention can be defined as the product of imitation, they are both integral parts of a process of differentiation. But Tarde goes further, arguing that an invention which is not imitated simply does not exist socially.⁰⁷ Imitation is thus the framework from which, through incremental shifts, invention emerges. And in order for an invention to be imitated, it has to capture

the attention of other minds, engage with them, release their desires, their beliefs, memories and hopes through a process of social communication. The inventor deprives no one of anything, quite the contrary; and the imitator appropriates what he or she copies without dispossessing anyone else.

It is on the basis of this dialectic of invention and imitation, that Tarde’s theory of society, based upon what he calls “intercerebral co-operation”, can be appreciated. In opposition to the tenants of political economy, Tarde held that it is the co-operation between minds and its product, knowledge, which is at the very core of the productive process, and at the origin of the production of value. “Tarde’s surprising relevancy today,” writes Maurizio Lazzarato, “lies in the fact that he identified the production of knowledge as a specific trait of modernity. [...] In making the production of knowledge the true production of modern society, he asserted the autonomy, the independence and the constitutive power of assembled minds and not the primacy of intellectual over manual labour.”⁰⁸ This concept of knowledge production is only imaginable if productivity is defined through the association of powers of invention and imitation, replacing the opposition between forces

06 | *Ibid.*, p. 152.

07 | “An invention which is not distributed, which is not imitated, has no value whatsoever.” Lazzarato, *op. cit.*, p. 42.

08 | *Ibid.*, pp. 22; 19.

09 | *Ibid.*, p. 149.

with co-operation. Whereas the social sciences tend to define human action negatively, as based upon lack, absence, suffering, Tarde pointed to the intersubjective pleasure inherent in collective action. Tarde’s concept has sweeping consequences for collective knowledge production. As Lazzarato explains:

“Knowledge escapes the logic of rarity and economic measure for two basic reasons. Firstly, it is the production of a form of co-operation which is independent and autonomous from the division of labour. Collective linguistic patterns, communities of scholars, and of the sensitive, as well as public opinion result ontologically and historically from the action of assembled brains and not from the socialisation of business and the market. Language, art, science, public opinion and affects all presuppose a common agency which cannot be described by the logic of material production as well as a form of co-ordination which cannot be reduced to the market. Language, art, science, public opinion, affects are collective goods, indivisible and infinite, and consequently their measure can only be determined within the immanence of a collective agency, which, as we know, breaks down the alternative between the individual and the collective.”⁰⁹

Thus for Tarde, knowledge production – including, explicitly, art production – is a collective endeavour. Any consumption of knowledge is, at one and the same time, production of new knowledge – an agreeably growth-yielding dialectic. Knowledge, Tarde believed rather optimistically,

could never be reduced to a commodity and appropriated for the sole use of some owner. **"It can, rigorously speaking, be neither lent nor exchanged, since whoever possesses it does not give it up by communicating it to someone else. There is an act of emanation, and not alienation. It cannot be given, nor can it be stolen, for the same reason."**¹⁰

But how does this sit with the proliferating privatisation of knowledge? What could possibly prevent the exclusive appropriation of intellectual property in a knowledge-based capitalist economy? **Tarde's** answer is simple: **"Basically, because that would imply the non-existence of an essential function of our mind: memory."**¹¹ On the social level, memory functions as a synonym of imitation. In other words, teaching someone something – disseminating knowledge – by no means requires that one forgets or relinquishes anything one knows, in order to concede it to the other party, as is the case in the exchange of commodities. Not only is memory not alienated in its various embodiments [books, films, exhibitions, but also in concepts and so on], but it musters them to augment its powers of differentiation. Once the genie is out of the bottle, there is no putting it back in. This simple argument is appealing because it underscores the ontological difference between knowledge objectified in a product and knowledge-production as an inherently collective and expanding process based on invention and imitation.

Tarde's confident assertions notwithstanding, it is difficult to see what could stop capitalism, impelled by the need for accumulation, to impose an

objective mode of co-ordination [market], regulation [intellectual property law] and organisation [based on private property], and privatising all new configurations language, perhaps even neologisms, source codes for software, and so on, despite their co-operative makeup. Not in order to withhold them from public use, but on the contrary, to generate income from their use. To rent out knowledge and perhaps even words on a pay-per-use basis. There is an interesting ongoing legal battle in Germany involving an online knowledge-production initiative, known as **textz.com**. As the collective's rather **Tardian** motto suggests – **"We are the & in copy & paste"** – its purpose is to make freely available, in the common space of the internet, texts of philosophical and literary interest, including the works of **Kafka, Benjamin** and **Adorno**. The group explicitly invites any like-minded people ["all you need is a \$50 scanner"] to imitate their example. In keeping with the reasoning that disseminating knowledge deprives no one else of it, the collective posted two texts by **Adorno** – an act for which they were served notice by a bailiff that the **Hamburg Foundation for the Advancement of Science and Culture** was suing them for copyright infringement, and had obtained a preliminary injunction against them for 'damages' incurred through their illegally distributing works over which it held copyright. The law in this case is unambiguous: **textz.com** is in the wrong, and must pay up or its legal

10 | Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, Paris 2002, p. 379.

11 | *Ibid.*, p. 292.

titleholder faces up to two years in jail. The open letter addressed to the **Foundation's** director is worth quoting at some length – quite in keeping with the spirit of the group – because it is a strong statement of epimistic sovereignty in the face of legal fiction:

"Threatening jail time for copying **Adorno**: that's where you have crossed the line that separates ordinary copyright cases from extraordinary tales of copyright madness. [...] As 'intellectual proprietor' of **Theodor W. Adorno** and **Walter Benjamin**, you should be aware of the power that still emanates from their works: a negative, dialectical, weak and historical power that stretches far beyond the reach of any court of law, and that is impossible to contain in any of your archives. 'Intellectually', **Adorno** and **Benjamin** will always escape becoming commodities, and their works, even in the form of the private property they have become, have a peculiar tendency to vanish the very moment you try to get hold of them.

The question of 'intellectual property' is not about whether the producers of creative works should be denied their right to material reproduction through their creative work. [...] The question of 'intellectual property' is about when it will finally be acknowledged that people have a universal right to the reappropriation of the means of production, that creative works – however privatised and commodified they may have become – are such a means of production, and their reproduction is a fundamental and fully legitimate form of knowledge production itself.

Even confronted with [...] the state of permanent emergency and institutionalised panic that is the 'war against piracy' – people have never ceased to

copy, paste, modify, save, upload, download, print and share digital data. In the case of 'intellectual property', the power of the factual exceeds by far the power of the law. People are perfectly aware of the historical fact that no law is ever just given. Law is created through factual struggle, and is eroded through factual struggle. Thus, the critique of 'intellectual property' cannot remain individual, sporadic and theoretical – it has to become swarming, massively parallel and practical.

We are glad to announce that, effective today, every single work by **Adorno** and **Benjamin** that you claim as your 'intellectual property' has become part of the very public domain that had granted you these copyrights in the first place. Of course they will not be available instantly, and of course we will not publish them ourselves – but you can take our word that they will be out, in countless locations and formats, and that not even a legion of lawyers will manage to get them back."¹²

Diggers all

Though comparatively less serious than other legal battles around intellectual property [such as the **wto's**] insane demand that India conform to international law and pass legislation forbidding the production and export of affordable anti-retroviral drugs used to treat **HIV**], this issue is of interest because of its symbolic importance involving the works of the leading figures of the **FRANKFURT SCHOOL**. The issue is not about politicising knowledge but about producing the political as knowledge. There are many examples of this kind, but amongst their common historical and intellectual antecedents is a somewhat forgotten moment in

radical political history – one which was fundamental to the genealogy of all libertarian thought and practice with an emphasis on egalitarianism – that is, those movements in seventeenth-century England, at the time of the English revolution, ruthlessly crushed by **Cromwell**, but whose reputation has never ceased to inspire radicals, not least of all because of the groups' action-provoking names: the **LEVELLERS** and the **DIGGERS**. The **LEVELLERS** were formed first as a mass movement of anti-enclosure activists, generally acknowledged to be the first political group organised on principles of democratic self-government. The **DIGGERS** emerged several years later, calling themselves the "True Levellers", their key demand being the "**free allowance to dig and labour the Commons**". Declaring the earth "a common treasury", their spokesman, **Gerrard Winstanley** went further than the **LEVELLERS** had dared, writing up a practical manifesto entitled *The True Levellers' Standard Advanced*. What gave the movement popular momentum was the widespread ru-

12 | http://textz.com/adorno/open_letter.txt_. The full statement is available on the group's website – as is, of course, all the other texts which they have thoughtfully put there. The interview published by the tageszeitung [Berlin] with the Institute's director is a bracing example of elitist betrayal of enlightenment values. <http://www.taz.de/pt/2004/03/04/a0172.nf/text>.

13 | The manifesto, and other Digger pamphlets by Winstanley, are available online: <http://www.tlio.demon.co.uk/diggers.htm#True>.

ral poverty and dispossession, as the gentry shored up its power and regulated land use by erecting enclosures on what had hitherto been common land:

"The earth was not made purposely for you, to be Lords of it, and we to be your Slaves, Servants, and Beggars; but it was made to be a common Livelihood to all, without respect of persons: And that your buying and selling of Land, and the Fruits of it, one to another, is The Cursed thing, and was brought in by War [...]"¹³

In 1649, forty or so **DIGGERS** and their families occupied a small area of common land at St. George's Hill, Surrey, and began to dig and cultivate it with vegetables. Their numbers more than doubled over the course of the year, but their activities did not go unnoticed by the local gentry, rival claimants to the common lands, who notified the Council of State that the **DIGGERS** "**had invited all to come in and help them, and promise them meat, drink, and clothes**", and that the **DIGGERS** claimed that their number would be several thousand within ten days. "**It is feared they have some design in mind.**" Indeed they had, though it was not to materialise. The Council of State explained the situation to Lord **Fairfax**, lord general of the army, along with a dispatch stating:

"By the narrative enclosed your Lordship will be informed of what hath been made to this Council of a disorderly and tumultuous sort of people assembling themselves together not far from Oatlands, at a place called St. George's Hill; and although the pretence of their being there by them avowed may seem

very ridiculous, yet that conflux of people may be a beginning whence things of a great and more dangerous consequence may grow."

Hectored by legal action and violence, by 1650 the **DIGGER** colony was dispersed – but like all socially useful inventions, it has been the object of ongoing, differentiating imitation. The movement was historically significant because it was the contemporaneous counterpoint to the possessive individualism as expressed in the political liberalism of **Thomas Hobbes** and **John Locke**. And of course today, the **DIGGERS'** insistence on reclaiming the Commons has particularly acute relevance as initiatives such as the **CREATIVE COMMONS**, **CopyLeft** dig in the commons. In researching this essay, I came across an artist collective called **NOMMOOLA**, based in Hawai'i, who, amongst other projects, carried out an explicitly **DIGGER**-inspired initiative, called *Eating in Public*.¹⁴ The group planted twenty papaya seedlings on public land – 'public' land, not 'common' land. As they explain, "in doing so, we broke the existing laws of the state that delineate this space as 'public' and thereby set the terms for its use. Our act has two major purposes: one is to grow and share food; the other is to problematise the concept of 'public' within public space." In a scrupulously well documented and lively narrative, the group describes the challenges to their attempts at 'commoning' in a society where every legal provision has been made to prevent it. The papaya trees were eventually uprooted before they bore fruit, and the land fenced off. The group has subsequently shifted its strategy to another commons: the internet, where they

have set up **FREEBAY** [www.nomoola.com], an on-line service something like eBay, with the notable exception that everything is free – including papaya seedlings...

Wittgenstein's 'no-ownership theory'

In his own way, **Ludwig Wittgenstein** was something of a philosophical digger – though it seems strange to say so of such a socially awkward and solitary man, whose political sympathies were apparently staunchly Stalinist. But consider his lifelong opposition to the widespread use of the metaphor of 'ownership' in philosophical thought. From **Descartes** on the political philosophy that accompanied the historical rise of the bourgeoisie made possessive individualism the very essence of freedom, human relations and the constitutive dynamic of society: the individual is free because he is the owner of his self and his actions, freeing him from dependency on the will of others; his freedom is based upon his possessions. This remains the mainstay of neoliberal ideology. Somewhat surprisingly, we find something akin to it in the philosophy of **Bertrand**

14 | See <http://www.nomoola.com/diggers/index.html>

15 | "A logically perfect language [...] would be to a very great extent the private property of a single speaker." **Bertrand Russell**, *Logic and Knowledge, Essays 1901–1950*, London 1956, p. 198.

16 | For more on Wittgenstein's deconstruction of philosophy's private dreams, see **Jacques Bouveresse**, *Le Mythe de l'intériorité*, Paris 1987.

Russell, for whom the ideal language of knowledge would necessarily be a private language.¹⁵ It is of course not by chance that **Wittgenstein** was decidedly opposed to both the notion of an ideal language and that of a private language, for the dream of a private language is invariably based on the fact that it would enjoy a more direct, sincere and close correspondence to reality than common language. This was anathema to **Wittgenstein's** user-based theory of language, which had no use for privileged knowledge, invariably based on the conventional distinction between immediate knowledge [**Descartes'** "intuition", **Russell's** "knowledge by acquaintance"] and indirect, use-inferred knowledge. **Wittgenstein** definitively debunked the tenacious philosophical myth according to which there exists some sort of immediate 'knowledge' of our sensations, impressions and operations of our mind – a form of knowledge to which we are 'privy'. A private, privileged form of knowledge both in the sense that we alone possess it to the exclusion of all others and in the sense that it constitutes the paradigm and basis for all other knowledge. Insofar as it constitutes 'knowledge' at all, **Wittgenstein** argued, it is something that is necessarily mediated by the public use of language. For **Wittgenstein's** refutation of a private language is disarmingly simple: how, in that case, could I possibly know what I mean?¹⁶

Prior to his user-grounded philosophy, in the early 1930s, **Wittgenstein** had considered other ways of refuting Cartesian dualism, including what **Peter Strawson** called his "no-ownership theory" of the subject. Anticipating post-structuralism by a half

century, **Wittgenstein** argued that knowledge production was, logically speaking, a completely anonymous activity: no one owned their thoughts any more than they owned the language that mediated them. As one of his students noted, **Wittgenstein** was in the habit of quoting with approval **Lichtenberg's** remark that "Instead of saying 'I think', we should say 'It thinks' ['it' being used the way it is in 'It's raining']".¹⁷ So who 'owns' thoughts if not the subject who articulates them? Does it not follow that they somehow circulate in an entirely informal collective trust?

Epistemological collaboration, collaborative epistemologies

Invention requires a language – it can only take place against the relative stability of a given syntax, grammar and vocabulary. Thus, because no inventor invents his or her own language, but merely brings about a [infinitesimal] transgression in the existent language, he or she is [at best] co-author of any innovation. **Gabriel Tarde** felt it was impossible to oppose the collective to the singular, the society to the individual, arguing that the singular is the collective in petto – that is, organised in keeping with the same multiplicity of relations – and the individual is ontologically inseparable from his or her social dimension. A human being is not a generically social being, but so to speak a society unto herself or himself. **George Herbert Mead** based his philosophy on a rather similar point. For **Mead**, identity formation occurs through the medium of linguistic communication, in a language which is always already there. And inasmuch as the subjectivity of one's own in-

tentions, desires and feelings by no means eludes this medium, the agencies of the "I" and the "Me", or ego and superego, issue from the same process of socialisation.¹⁸ This is perhaps one of the keenest observations of twentieth-century social science, and **Jürgen Habermas** has placed it at the core of his theory of intersubjectivity. As he writes in his discussion of **George Herbert Mead**, "individuality is a socially produced phenomenon that is a result of the socialisation process itself [...] [T]he process of socialisation is at the same time one of individuation."¹⁹ Put another way, intersubjectivity is not constituted by previously constituted subjectivities; it precedes subjectivity and constitutes its condition of possibility. We learn to speak a common language which predates us and which, whatever modest impact we may have upon it, is destined to outlive us. We are what we are in that language by observing how others interact with us and adjusting our relationship accordingly. In order to understand what someone means, I have to be familiar with the context-related conditions of validity of what they have said – and where

17 | Georg Edward Moore, *Philosophical Papers*, London 1959, S. 309.

18 | See George Herbert Mead, *Mind, Self, and Society*, Chicago 1962, pp. 175 ff.

19 | Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*, vol. 2, trans. Thomas McCarthy, Boston 1989, p. 58.

20 | Interview with the author, Mumbai, February 15th, 2005. See the PUKAR website: www.pukar.org.in

could I possibly obtain such knowledge if not from the experience of the context itself? This, as we have seen, is **Wittgenstein's** central insight and the starting point for his use-theory of knowledge: I can understand the meaning of communicative acts only because they are embedded in contexts of action oriented to reaching understanding.

The embedded dynamics of understanding is the material that **PUKAR** [Partners for Urban Knowledge, Action and Research], a Mumbai-based, citizen-driven knowledge production network, has chosen to work with. The group is made up of researchers, artists and documentary filmmakers anxious to deploy their competence outside the constraints of academic institutions – whose methodologies and priorities are inevitably tied to funding structures like the World Bank – in order to look at research as a more democratic knowledge-production practice. The group engages in what might be described as cognitive ecology: "There is a genuine crisis in the way in which knowledge is being produced," says co-director **Rahul Srivastava**. "The minute you begin to look at knowledge as a discrete category, it becomes important to contextualise. We need expert knowledge and conceptual tools, for concepts are useful fictions; but somehow we overlook their fictional quality. Knowledge is always grounded in a particular context and form of life. Many of PUKAR's projects concern the everyday negotiation of difference through translation in Mumbai's public sphere. Language is chock-full of embedded, pre-flexive cultural knowledge, common

knowledge, and we are interested in how Mumbai assembles its nine or so linguistic selves in going about its daily business."²⁰ One might say that the group's collaborative epistemology is based on knowledge as a cluster concept – perhaps in the image of urban space itself. The films, workshops and sound projects the group has produced on 'street cosmopolitanism' are compelling – and urgent in the light of the explosion of inter-communal violence in the city several years ago.

But what is knowledge? And what is common knowledge? Part of the problem is that we speak of knowledge as if we could "know" what it is removed from the realities of its producers; as if it were some sort of discrete essence or phenomenon that could be cordoned off from other competing activities like emotion, feeling, belief, and so on. But knowledge is never removed from the pragmatics of context, always already skewed by inequality, which makes knowledge a form of power, and conceptual knowledge often a form of symbolic violence. All too often, what passes for knowledge actually ends up hindering or even thwarting genuine cognitive production by creating barriers to broader epistemological collaboration. Above all, though, as we have seen, knowledge production is not, and cannot be, a solitary activity. Wittgenstein's famous refutation of the idea of a private language also holds for knowledge as such, which is the very product of what Gabriel Tarde called "intercerebral co-operation". In our era so hell-bent on the privatisation of knowledge, the harnessing of creativity, the instrumentalization of autonomy all in the name of producing consumerist subjectivity,

this is a political issue. For either we accept that knowledge is collective, or we lose it altogether. Commodified knowledge is not really knowledge at all, any more than a strategic friendship is a friendship.

And what about art, is it knowledge? Most people would agree that art has a cognitive dimension, or that it can produce knowledge, but many would shy away from asserting that art actually is a form of knowledge. Art, too, is an experimental form of intercerebral co-operation, and it is explicitly and symbolically so in the case of collective production, when artists accept to work together. It is even more manifestly the case when artists collaborate outside of the framework of art, beyond the legitimating borders of the institutional artworld, which partition art off from what analytical philosophers rather insolently call

21 | An *escrache* is a sort of collective performance, drawing attention to the ongoing presence in Buenos Aires' residential neighbourhoods of those who, in one capacity or another, took part in the criminal activities of the military government between 1976 and 1983. These actions, where the production of memory and knowledge is inseparable from the production of form, seek to constitute a sort of social memory and a popular understanding at the neighbourhood level of how the dictatorship actually functioned, so as to prevent its re-emergence. For a more in-depth discussion, see my "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", in *Third Text*, no. 18,6, November 2004.

22 | See <http://utangente.free.fr/>

"the mere real thing". For in those cases, art must abandon its conventional pretences and get involved in working to produce knowledge. Autonomous knowledge production initiatives are cropping up in virtually every big city. PUKAR is one amongst several in Mumbai. In Buenos Aires, one finds the **Mesa de Escraches Popular**, in which the artist collectives such as the **GRUPO DE ARTE CALLEJERO**, **GRUPO ETCÉTERA...** and the **TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA** are actively involved.²¹ The **UNIVERSITÉ TANGENTE** founded by **BUREAU D'ÉTUDES** in Paris is another.²² But the academic overtones of "university" are misleading, because the type of knowledge at issue is not academic, and is unconstrained by academic protocol, compromise, methodology and hierarchy. When one actually looks at the forms of knowledge being generated, one realises the extent to which cognitive emotion and experimental epistemology is inherent to this kind of initiative. In some way, these deep-digging knowledge-producing initiatives stand in relation to the mainstream artworld the way the **DIGGERS** did to nascent possessive individualism. Do the **DIGGERS'** demands for the abolition of monopolies and great landowners – of Private Enclosure, Wealth and Privilege, as **Winstanley** starkly put it – not resonate in contemporary demands for limits upon media concentration, surveillance technology and impunity for the happy few?

The digging continues.

KRAFT

**"Individuality has been exaggerated
in the 20th century. Everybody wants
to be different, but individuality is just
wishful thinking. It is a sales argument
designed to stimulate commerce...
we want something more corporate.
We cultivate anonymity".**

WERK



Pawel Althamer in collaboration with Artur Zmijewski & Nowolipie Group

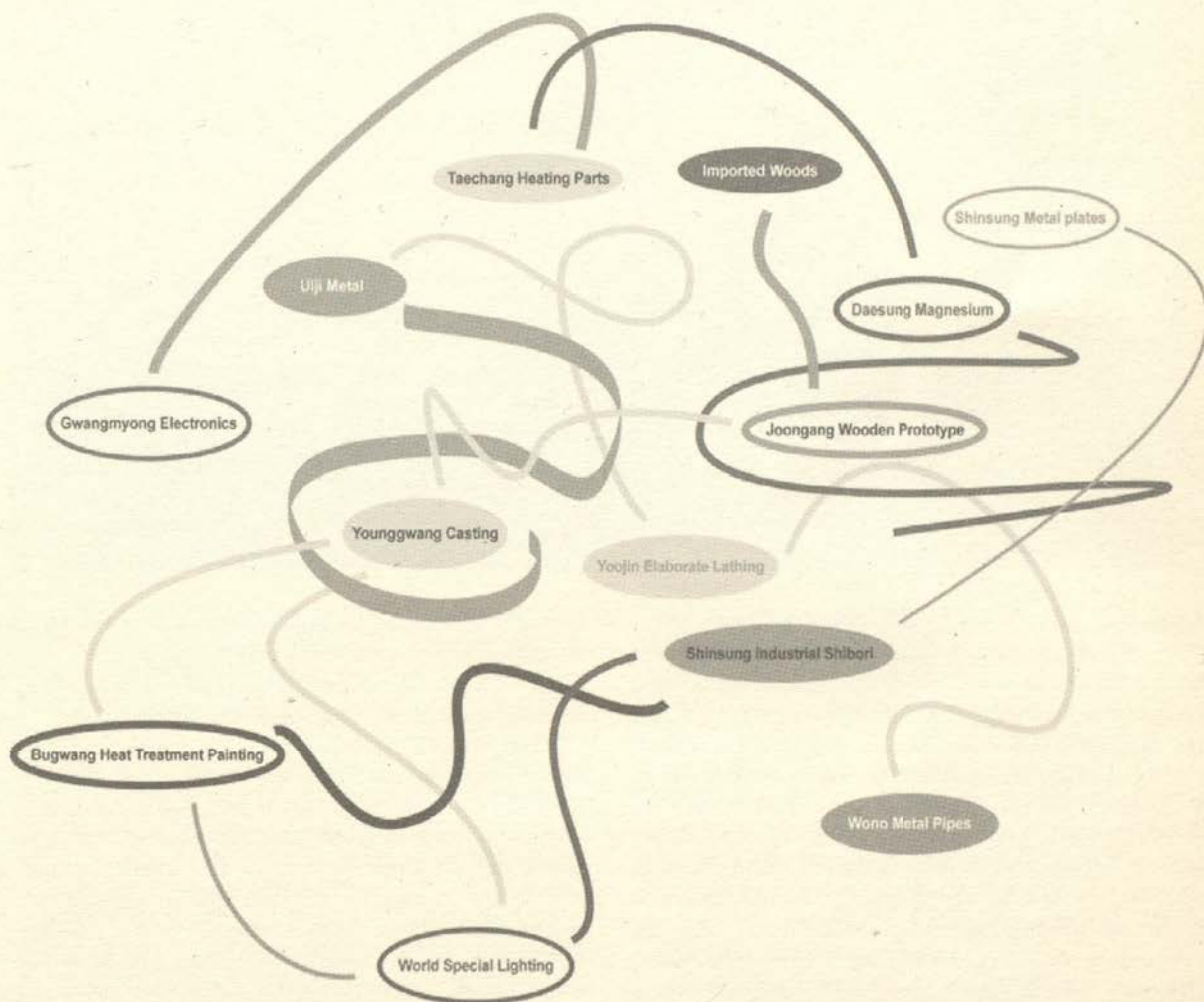


Quadriga, 2004

Seit 1993 arbeitet **Pawel Althamer** in einem kleinen Warschauer Kunstzentrum und bringt Menschen, die an multipler Sklerose oder anderen Formen der Lähmung leiden, das Töpfern bei. **Pawel** und **Artur** machten ihren Schülern den Vorschlag, zum fünfzigsten Jahrestag der Gründung des Kunstzentrums eine große Bronze-Quadriga anzufertigen und so Talent und Geschicklichkeit von behinderten Künstlern zu demonstrieren. Die Quadriga – ein sehr starkes Symbol – wird der Schwäche der Behinderten gegenübergestellt, die in der polnischen Gesellschaft am Rand des sozialen Lebens existieren. Bislang wurde nur ein Modell der *Quadriga* angefertigt, und die Initiatoren des Projekts versuchen, Gelder für die Realisation der Skulptur einzuwerben. Bei jeder Ausstellung des Modells wird Geld für die *Quadriga* gesammelt.

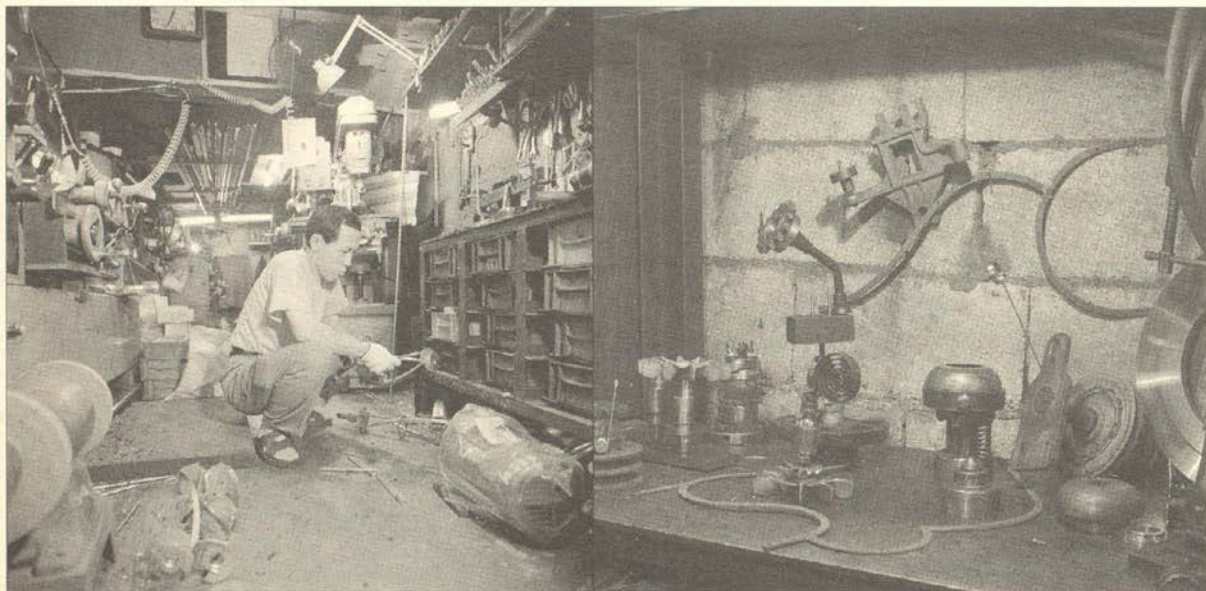
Since 1993, **Pawel Althamer** has been working at a small Warsaw arts centre, teaching ceramics to people suffering from multiple sclerosis and other forms of paralysis. **Pawel** and **Artur** proposed that their students make a full scale bronze quadriga to commemorate the art centre's 50th anniversary and demonstrate disabled artists' talent and skill. The quadriga – a very powerful symbol – is confronted with the weakness of the handicapped, who in the Polish society function on the margins of social life. So far, only a model of the *Quadriga* has been made, and project's initiators are trying to raise funds for its full realisation. Each time the *Quadriga* is exhibited, funds are gathered for this purpose.

The project title **DRIFTING PRODUCERS** directly refers to the network production system in Cheonggyecheon area. We were surprised in the first place that there are strong relations between the workshops, and also surprised that the network is very flexible. The diagram represents a sort of production line that we found. There are organized front-rear production systems according to each final products, for example, **Ujiigeumsok [raw metal plate] – Younggwangjumul [iron casting] – Bugwangbunchechil [painting with heat treatment] – Worldteuksujomyong [final products, lighting parts in this case, are sold here]**. Such production line is essential part of competitiveness of that area. If one shop is out of line, then the cost cannot be kept low.



flyingCity

Drifting Producers



FLYINGCITY beschäftigt sich seit 2003 mit der Sanierung des kleinen Flusses Cheonggye, der durch das Stadtzentrum von Seoul verläuft und einst von Asphalt und einer Hochstraße bedeckt war. Jetzt reißt die Stadt diese Hochstraße ab und will den Asphalt abtragen, um das Flüsschen freizulegen, das überwiegend zur Abwasserentsorgung genutzt wurde. Es wird darüber diskutiert, ob dieses Projekt einfach die Wiederentdeckung eines natürlichen Wasserlaufs bedeutet oder ob es sich dabei um eine heimliche profitorientierte Sanierung handelt, bei der gesellschaftliche Randgruppen wie Straßenhändler und hässliche kleine Werkstätten, die man entlang dieser Straße findet, vertrieben werden sollen. **FLYINGCITY** hat eingehende Nachforschungen zum Status dieser durchaus gefährdeten sozialen Gruppen angestellt. Wir fanden zahlreiche Beweise für deren einzigartigen Alltagssinn im mechanischen Zeitalter, den wir für eine

wertvolle unsichtbare Ressource hielten, und wir haben bei verschiedenen Gelegenheiten versucht, darauf aufmerksam zu machen. Eines der jüngsten Projekte ist eine Talkshow auf der Straße, auf der die Straßenhändler demonstrieren.

Der Projekttitle *Drifting Producers* verweist direkt auf das Produktionsnetzwerk in diesem Viertel. Uns überraschten vor allem die engen Beziehungen zwischen den einzelnen Werkstätten sowie die große Flexibilität dieses Netzwerks. Das oben abgebildete Diagramm stellt die Art der Produktionslinie dar, die wir vorfanden. Es gibt organisierte, sukzessiv verlaufende Produktionssysteme entsprechend dem jeweiligen Endprodukt, beispielsweise Uljigeumsok [unbearbeitete Metallplatten] – Younggwangjumul [Eisenguss] – Bugwangbunchechil [Lackierung durch Hitzebehandlung] – Worldteuksujomgong [hier werden Endprodukte, in diesem Fall Beleuchtungsteile, verkauft]. Aus den Interviews geht hervor,

dass eine solche Produktionslinie ein wesentlicher Bestandteil der Wettbewerbsfähigkeit dieses Viertels ist. Wenn eine Werkstatt nicht mit den anderen Werkstätten abgestimmt ist, können die Kosten nicht niedrig gehalten werden.

Es existieren jedoch nicht nur diese sukzessiv verlaufenden Produktionslinien, sondern auch horizontale Netzwerke – eine Art Arbeitsteilung. Die meisten Linien überschneiden sich, so dass hier hochwertige Metallbearbeitung möglich ist. Jede Werkstatt wird eigenständig betrieben, damit sie sich einem neuen, durch unerwartete, kleine Aufträge entstehenden Netzwerk sowie dem damit verbundenen neuen Design anpassen kann, während sie gleichzeitig das bestehende Netzwerk aufrechterhält.

Die Bezeichnung *Drifting Producers* stammt ursprünglich aus einem Buch, das das Überleben von Familienbetrieben und einer hoch entwickelten Kunsthandwerksindustrie in einer Region in Italien nach dem Zusammenbruch der Massenfertigung beschreibt; sie eignete sich aber auch zur Beschreibung dieses hybriden Produktionssystems in Cheonggyecheon. Mit „Drift“ wird hier zum Ausdruck gebracht, dass die Produktionslinie nicht *a priori* festgelegt werden kann, was die Notwendigkeit dieser chaotischen, aber sehr starken wechselseitigen Abhängigkeit erklärt. Solche ‚Wanderungen‘ waren damals erforderlich, um im Zeitalter der Massenproduktion zu überleben, und dienen heute der Anpassung an die postfordistische Ökonomie. „Drift“ meint hier also eine unerwartete Wende auf jemandes Weg und kreative Anpassung.

Daher dachten wir, hier könnte eines der typischen postmodernen Produktionssysteme vorliegen – kleine Mengen, verschiedene Artikel. Oder vielleicht ist es prämodern, insofern es unterhalb des Systems der modernen Massenproduktion schon immer existiert hat. Der öffentliche Bereich in Korea zeichnet sich dadurch aus, dass prämoderne Dinge obsolet geworden sind. Dies veranlasste die Stadtverwaltung und einige aufgeklärte liberale Intellektuelle zu der Sanierung. Absurd ist, dass vonseiten der Stadtplaner zahlreiche Kitsch-Bilder geliefert werden – Computersimulationen von hübsch angeordneten Skylines und kleinen Flüssen, deren klares Wasser durch die Straßen fließt; dabei handelt es sich natürlich um nichts anderes als Massenpropaganda. Die Stadtverwaltung versucht die Menschen davon zu überzeugen, Pläne für den Bau eines internationalen Finanzzentrums auf den Grundstücken der ehemaligen Metallwerkstätten zu unterstützen. Ironischerweise sind die Bewohner von

Munjeondong, wo die Metallwerkstätten nun einziehen sollen, aufgrund des Image der Metallverarbeitung als eines obsoleten Wirtschaftszweiges gegen diesen Umzug.

Wir wollten Argumente gegen diese kapitalistische Spektakelpolitik liefern. Daher arbeiteten wir bei unseren Nachforschungen mit einigen Nichtregierungsorganisationen [NGOs] zusammen und organisierten Öffentlichkeitsarbeit. Aber in Bezug auf die Annäherung an die Realität gab es eine kleine Differenz zwischen **FLYINGCITY** und den NGOs. Während die Stadtverwaltung behauptete, dieses Unternehmen sei eine „Restaurierung von Cheonggyecheon“, argumentierten die meisten NGOs, die Stadtverwaltung betreibe keine vollständige Restaurierung, was bedeutete, dass sie die historischen Spuren, vor allem die Überreste des Hoch- und Tiefbaus aus dem späten 18. Jahrhundert, wesentlich höher bewerteten als die gegenwärtigen Aktivitäten der Menschen in Cheonggyecheon. Wir hingegen wollten auf das Leben dort seit Beginn der wirtschaftlichen Entwicklung in Korea hinweisen, das die gegenwärtige Atmosphäre und das Erscheinungsbild – als psychogeografische Realität – von der unterbewussten Ebene bis zur Außenhaut ausmacht. Natürlich stellen unsere Endergebnisse eher eine Mischung kruder Gefühle von einer Rückkehr zu den Anfängen des mechanischen Zeitalters und den Spuren natürlichen Wachstums dar – die improvisierte Anpassung an unwiderstehliche Macht.

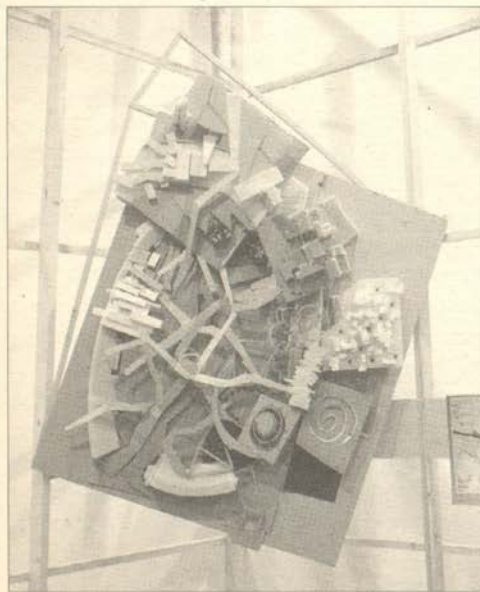
Im Mittelpunkt von *Drifting Production* steht der *All-things Park* als imaginärer Plan zur Unterbringung produktiver Netzwerke. Die Idee des *All-things Park* entstand aus Gesprächen mit Straßenhändlern in Cheonggyecheon, und „All-things“, ein Begriff, der für alle Arten von gebrauchten Waren und preiswerten Produkten steht, wurde als Schlüsselwort zur Illustration der hybriden Metamorphose in einer postkapitalistischen Gesellschaft verwendet. Das Dongdaemun Stadion, wo die Straßenhändler von Cheonggyecheon jetzt arbeiten, soll in einen Themenpark umgewandelt werden und Erinnerungen an Cheonggyecheon enthalten für die Menschen, die versuchen, den Gebrauch von Waren zu ändern und neue Nutzungsformen für Produkte zu entwickeln, und die sich nicht vor einem experimentellen Konsum von Produkten fürchten.

Im *All-things Park*, der zu einem Zentrum postfordistischer alternativer Ökonomie werden und Metallwerkstätten, Textilbetriebe und innovative Designer aus allen Bereichen mit den Straßenhändlern zusammenbringen soll, wird ein neues Modell der Produktion kleiner Mengen erprobt.



Drifting Producers

FLYINGCITY has been working on the redevelopment issue of Cheonggye rivulet since 2003. It is a small rivulet running through downtown area of Seoul, once covered with asphalt and elevated highway above. Now the city government is demolishing the elevated road, and will dismantle the asphalt to expose the rivulet which has been mostly used as sewage. People are debating on whether that project is simple rediscovering of natural water line, or sneaky redevelopment for capitalistic profit only to expel the marginalized social groups like street vendors and ugly-looking small workshops located around that road. **FLYINGCITY** did wide research on the status of those arguably endangered social groups. We found lots of proofs of their unique senses of everyday life in mechanic age, which we thought to be valuable invisible resource, and tried to raise that issue in various occasions. One of recent projects is doing a talk-show event in the middle of the street where the street vendors are demonstrating.



Study Model for All-things Park, 2003

The project title *Drifting Producers* directly refers to the network production system in that area. We were surprised in the first place that there are strong relations between the workshops, and also surprised that the network is very flexible. The diagram above represents a sort of production line that we found. There are organized front-rear production systems according to each final products, for example, Uljigeumsok [raw metal plate] – Younggwangjumul [iron casting] – Bugwangbunchechil [painting with heat treatment] – Worldteuksujomyong [final products, lighting parts in this case, are sold here]. According to the interview, such production line is essential part of competitiveness of that area. If one shop is out of line, then the cost cannot be kept low.

Not only this kind of front-rear production lines, but also are the horizontal networks – a sort of division of workload. And most lines cross over each other, which explains the reason why elaborated metal work is possible here. That is, each shop is run on their own in order to adjust itself to new network created by unexpected order of small quantity and new design, with sustaining hard the existing networks at the same time.

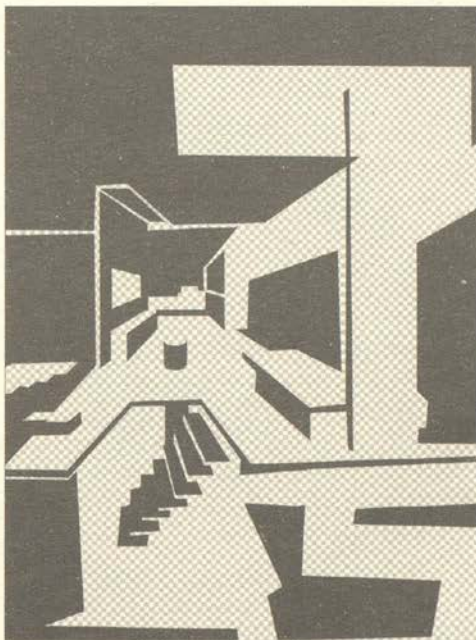
Drifting Producers originally came from a book which describes the survival of family businesses and elaborate handicraft industry in an area of Italy after the breakdown of mass production manufacture, but could be used to delineate this kind of hybrid production system in Cheonggyecheon. 'Drift' here means that their production line cannot be determined in an *a priori* way. This explains the reason why they had to have the chaotic but very strong inter-dependency. They had to drift to survive in the era of mass production, and is drifting to adapt themselves to post-Fordism economy. So the 'Drift' here, has the notion of unexpected turn of one's way, and creative adaptation.

Power of Cheonggyecheon, 2003

Conclusively, we thought this could be one of typical post-modern production systems – small quantity, various items. Or it may be pre-modern, because it has always been working under the modern mass production system. In the public sphere in Korea, dominant is that something pre-modern is obsolete. This gave the reason of redevelopment to the city government and to some liberally enlightened intellectuals. Absurd is that the developer's side is providing a series of kitsch images – computer generated simulations full of neatly lined-up skylines and small rivulets in the middle of street with clean water flowing, which are mass propaganda of course. City government is persuading people to advocate the developmental plans like building an international financing center on the ex-site of metal workshops. Ironically people in Munjeondong, where the metal workshops are supposed to move in, are against the movement because of the obsolete image of metal craft industry.

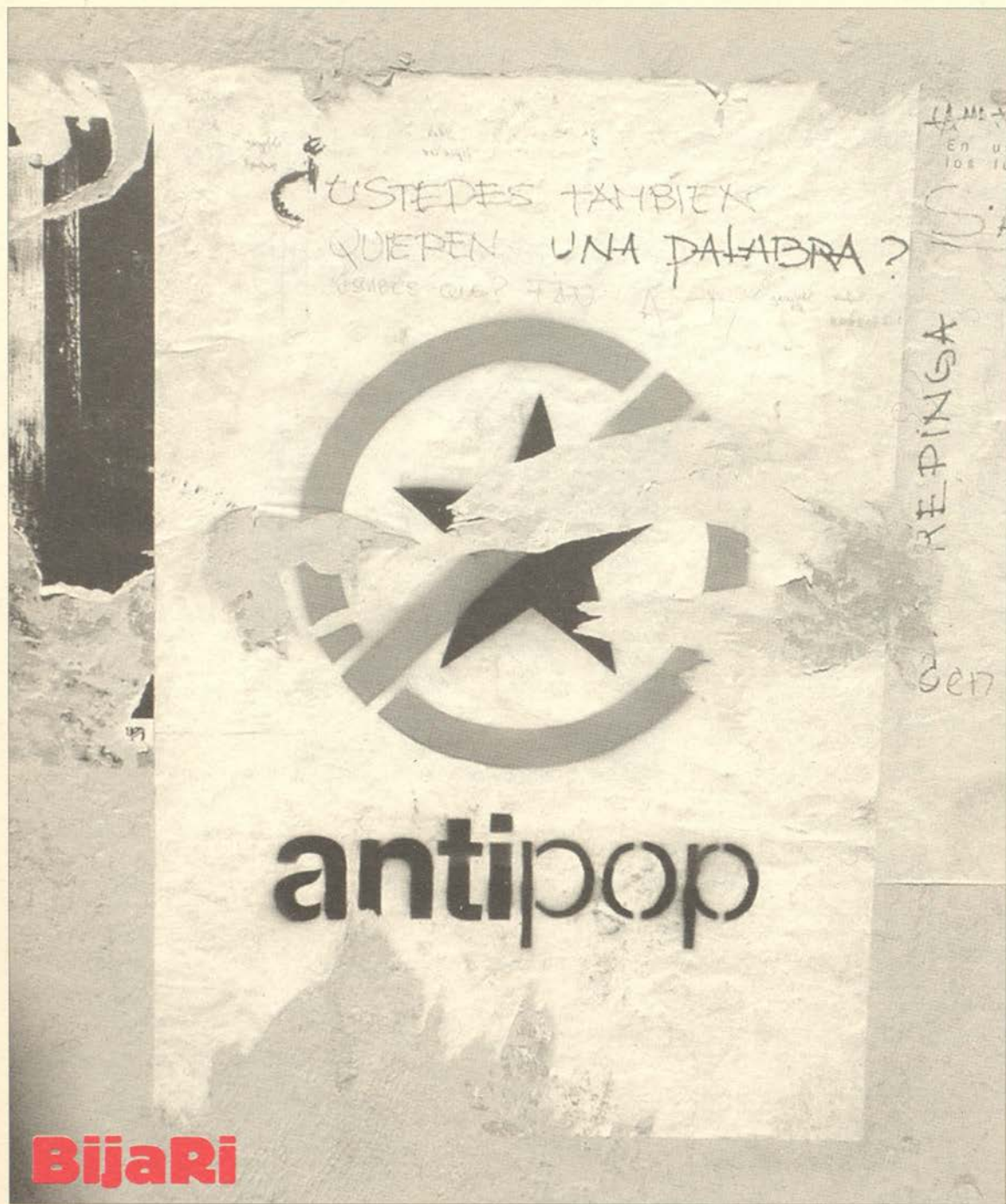
We wanted to argue against this capitalistic spectacle politics. So we co-operated with some of non governmental organizations [NGOs] on research and organized public relations. But there was a small difference between **FLYINGCITY** and NGOs in approaching to the reality. With the city government arguing that this business is the "Restoring of Cheonggyecheon", most NGOs focused on arguing that the city government is not doing complete restoring, which means they count the historical vestiges much more than the present activities of people around Cheonggyecheon, specially the remnants of civil engineering in the time of late 18th century. But we tried to focus on the lives there since the beginning of economic development in Korea, which constitutes the present atmosphere and look of that area – psychogeographic reality – from subconscious level to the outermost skin. Naturally our final results are rather mixtures of weird feeling of returning to the beginning of mechanical age and the traces of natural growth – the improvised adaptation to irresistible power.

At the center of drifting production, *All-things Park* is located as an imaginary plan to accommodate productive networks. The idea of 'All-things' was generated from



conversations with street traders in Cheonggyecheon, and the word of 'All-things' which means all kinds of used goods and cheap products was represented as a keyword to illustrate the hybrid metamorphosis in a post-capitalist society. Dongdaemun Stadium, where street vendors of Cheonggyecheon now work, will be transformed as a theme park that represents memories on Cheonggyecheon for the people who try to alter usages of goods and to discover new usages of products or who are not afraid of experimental consumption of products.

In *All-things Park*, which should become a center of post-Fordist alternative economy, assembling metal workshops, clothing merchandisers, and innovative designers from all sorts of fields with the street vendors, a new model of small batch production style will be experimented.



Bija Ri

Antipop Poster, 2003

**Wir wollen nicht die Kunst in die
Realität ausweiten, vielleicht die
Realität in die Kunst und, wenn möglich,
die Realität in unsere eigene Realität.**

Grupo BijaRI

Für Künstler ist es eine große Herausforderung, mit dem ‚Widerstand des Materials‘ umzugehen, ohne sich von ihm abzuwenden. Der Konflikt muss bestehen bleiben.

Im Falle der Gruppe **BIJARI** besteht die Herausforderung darin, ihr ästhetisches Vokabular und ihre technologischen Instrumente mit der ‚Realität‘ zu konfrontieren.

Der Konflikt, dem sich die Gruppe stellen muss, ist an der Grenze zwischen einer Veränderung der ‚Realität‘ und ihrer Transformation in ein Spektakel angesiedelt. Wenn es der Gruppe gelingt, mit dieser Grenze umzugehen, beiden Seiten zu widerstehen, ohne auf einer von ihnen zu verharren, ist die ästhetische Dimension ihrer Arbeit erreicht. Dann wird die ‚Realität‘ nicht enthüllt, sondern geht das [produktive] Risiko ein, verändert zu werden.

Das von der Gruppe kreierte Symbol „antipop“ ist die ultimative Darstellung dieser Qual: Vollkommen pop, kämpft sie darum, es nicht zu sein, während sie es bereits ist.

In Form von Anzeigen und/oder mit Hilfe technischer Medien bilden **BIJARI** die extremsten Situationen der urbanen sozialen Realität ab; oder sie bringen im Gegensatz dazu ihre technologischen Instrumente auf die Straße – in Aktionen, die als „Performances“ bezeichnet werden – in dem Versuch, repräsentative Situationen sozialer Widersprüche aufzuzeigen. Diese Vorgehensweisen lassen das Bild des Elends die Logik der globalisierten Welt reproduzieren und/oder verwandeln die ‚Realität‘ in ein ‚technologisches Zubehör‘. Wenn die Mittel nicht die Zwecke und die Zwecke nicht die Mittel übersteigen, ist das Ziel erreicht.

Daher ist es für die Gruppe **BIJARI** wichtig zu wissen, dass es sich bei dem ‚Material‘, mit dem sie umgeht, um einen ausgesprochen zeittypischen Konflikt handelt. Je größer das Wissen um den ‚Widerstand dieses Materials‘, desto zielgenauer kann ihre Arbeit sein.

Ja, die Gruppe will und kann die Kunst in der Realität ausweiten, die Realität in der Kunst und die eigene Realität in der Realität.

For the artists, to deal with the ‘resistance of the material’ without finishing with it, is a great challenge. The conflict must remain.

In the case of the **BIJARI** Group, the challenge is to confront its aesthetical vocabulary and its technological instruments to the ‘reality’.

The conflict that must be faced by the group is placed in the limit between transforming the ‘reality’ and transforming it into a spectacle. When it manages to handle this limit, resisting, without hanging for none of the sides, the aesthetical dimension of its work is obtained. The ‘reality’, then, is not disclosed, but assumes the [good] risk of being transformed.

The symbol “antipop”, created by the group, is the ultimate representation of this torment: completely pop, it fights not to be, already being.

BIJARI shows, in advertising and/or technological supports, through images, utmost situations of the urban social reality; or, in contrast, it brings to the street its technological instruments – action named ‘performance’ – in the attempt to evidence representative situations of the social contradictions. In these procedures, the image of the misery can reproduce the logic of the globalized world, and/or the ‘reality’ can be transformed into a ‘technological paraphernalia’. When the means do not overwhelm the ends and the ends do not overwhelm the means, the goal is reached.

Therefore, it is important to the **BIJARI** Group to know that it handles, as ‘material’, an extremely contemporary conflict. The greater the knowledge of the ‘resistance of this material’, more accurate its work can be.

Yes, the group wants to and can extend the art into the reality, the reality into the art and the own reality into the reality.

Contra Filé

1 [REALE SITUATION]

Zona de Ações, São Paulo, Juni 2004: Gemeinsames Konzept der Gruppen **A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA**, **BIJARI**, **COBAIA** und **CONTRA FILÉ** in Zusammenarbeit mit der brasilianischen Kultureinrichtung SESC. Es wurde der Wunsch zum Ausdruck gebracht, einen Ort für kollektives Handeln und Reflektieren über die Möglichkeiten der Gestaltung des öffentlichen Lebens zu schaffen. Teilnehmer: **Brian Holmes**, **Peter Pal Pelbart**, **Suely Rolnik** und **GRUPO DE ARTE CALLEJERO** [Argentinien].

2 [FESTSTELLUNG EINES DRINGLICHKEITSREFLEXES]

Das Projekt *Zona de Ações* zielte auf die Intervention der teilnehmenden Gruppen in einer Zone der Stadt São Paulo [Norden, Süden, Osten, Westen, Stadtzentrum]. Diese durch das Projekt festgelegte Regel präsentierte sich **CONTRA FILÉ** als Paradox: als künstlich hergestelltes Bedürfnis, in eine unbekannte Zone einzudringen, um eine Kunstintervention vorzunehmen, die sich angeblich auf den Ort bezog. Dieses Paradox wurde zum Ausgangspunkt für die Arbeit der Gruppe.

3 [PROJEKTION DER DRINGLICHKEIT AUF EIN SYMBOL, DAS DIESE ZUM AUSDRUCK BRINGT]

4 [AUSARBEITUNG EINER TATSACHENBEZOGENEN ZUKUNFT]

Kontextualisierung

Ursprüngliche Idee: Programm zur Entfernung des Drehkreuzes aus dem Leben [De-Turnstilisation]

Dekontextualisierung

Weiterentwicklung der Idee: Öffentlicher Gedankenaustausch [in der östlichen Zone von São Paulo unter lokaler Leitung]

Rekontextualisierung

Endgültige Idee: Denkmal für das unsichtbare Drehkreuz

5 [ERÖFFNUNGSMOMENT: AKTION, DIE ZU WIDERSTAND FÜHRT]

6 [EINSCHREIBUNG DER TATSACHENBEZOGENEN ZUKUNFT]

7 [AUSBREITUNG DES WIDERSTANDS]

Unsichtbares Drehkreuz auf dem Sockel einer Statue am Platz Arouche

„Niemand scheint zu wissen, wie – und warum – ein rostiges Drehkreuz auf einen Sockel am Platz Arouche [im Stadtzentrum von São Paulo] gelangt ist, auf dem davor die Büste des Schriftstellers **Guilherme de Almeida** [1890–1969] stand. [...] Der Sprecher des Amtes für Denkmalpflege sagte, die ‚Anwesenheit‘ des Drehkreuzes sei bei einer Inspektionsrunde in der letzten Woche aufgefallen; erste Schritte zu seiner Entfernung seien bereits eingeleitet [...]“

Bericht in der *Folha de São Paulo*
vom 4. September 2004,
Autor unbekannt

8 [REALE SITUATION VERÄNDERT]

FUVEST [Prüfungsamt der Universität von São Paulo] verwendet Programm zur Entfernung des Drehkreuzes aus dem Leben als Thema für Aufsatz: „[...] Daher weist alles darauf hin, dass die Gruppe, die für dieses Programm verantwortlich zeichnet, glaubt, es werde zu viel Kontrolle über den Körper und den Geist der Menschen ausgeübt, was ihnen ständige Einschränkungen und Zwänge auferlegt. Halten Sie, was die Motivation der Gruppe betrifft, das von ihr entwickelte Programm für gerechtfertigt?“

9. Januar 2005

Fangfrage bei Fuvest



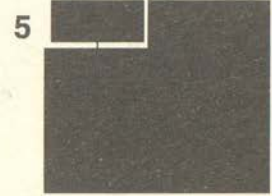
1 „Dieses Mal hat sich das Prüfungsamt Fuvest selbst übertroffen. Vorgestern wurde bei den Aufnahmeprüfungen ein kurzer Aufsatz über das ‚Programm zur Entfernung des Drehkreuzes aus dem Leben‘ verlangt. [...] Nichts gegen die sympathische Anarchie der Gruppe



2 **CONTRA FILÉ**, im Gegenteil. Das Problem ist der wieder angefachte Geist von ‚68‘, der die Prüfer der Universität von São Paulo animiert [...] Welche Absicht verfolgen diese Prüfer eigentlich? Dass die Bewerber über **Marcuses** ‚Eindimensionalen Menschen‘ schrieben? Dass sie **Foucaults** ‚Mikrophysik

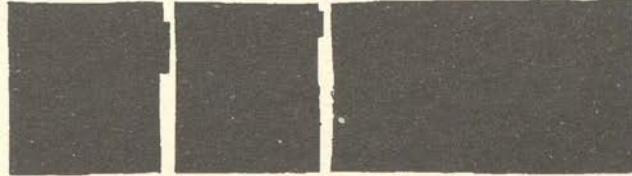


4 der Macht‘ diskutierten? Dass sie eine Apologie des Edlen Wilden abliefern? Ehrlich gesagt, [...] man kommt sich ein wenig ungebildet vor: Fragen Sie jemanden, der in der Peripherie, im Stadtteil Gualanazes lebt, was er von der



5 Entfernung des Drehkreuzes aus dem überfüllten Bus hält [...]“

Fernando Barros e Silva,
Journalist und Kritiker der
Zeitung Folha de São Paulo,
11. Januar 2005



FUVEST-Aufsatz

„[...] Welche Absicht das Prüfungsamt mit dem vorgeschlagenen Thema verfolgt hat? Gut geschriebene Texte zu bekommen, die sich nicht einer geschraubten Sprache oder eines akademischen Jargons befleißigen. Texte zu einem Thema, das uns alle betrifft [...] Entgegen der Meinung, die der Journalist in seinem Bericht äußert, sind auch die Bewohner von Gualanazes durchaus in der Lage, zu denken, zu reflektieren und sich einzusetzen. Sie beschränken sich nicht darauf, sich über die ‚Entfernung des Drehkreuzes aus dem überfüllten Bus‘ Gedanken zu machen.“

Maria Thereza Fraga Rocco, stellvertretende Direktorin des Prüfungsamtes der Universität São Paulo, Folha de São Paulo, 17. Januar 2005



DREHKREUZ IN FLAMMEN

„Demonstranten steckten ein Drehkreuz in Brand, bevor sie in das Gebäude der Prüfungsamtes Fuvest eindrangen. Das Thema des Aufsatzes der Aufnahmeprüfung war die ‚Entfernung des Drehkreuzes aus dem Leben‘; sie protestierten mit dieser Aktion gegen die Gebühr, die für die Aufnahmeprüfung gezahlt werden muss.“

Leitartikel der Folha de São Paulo, 11. Februar 2005

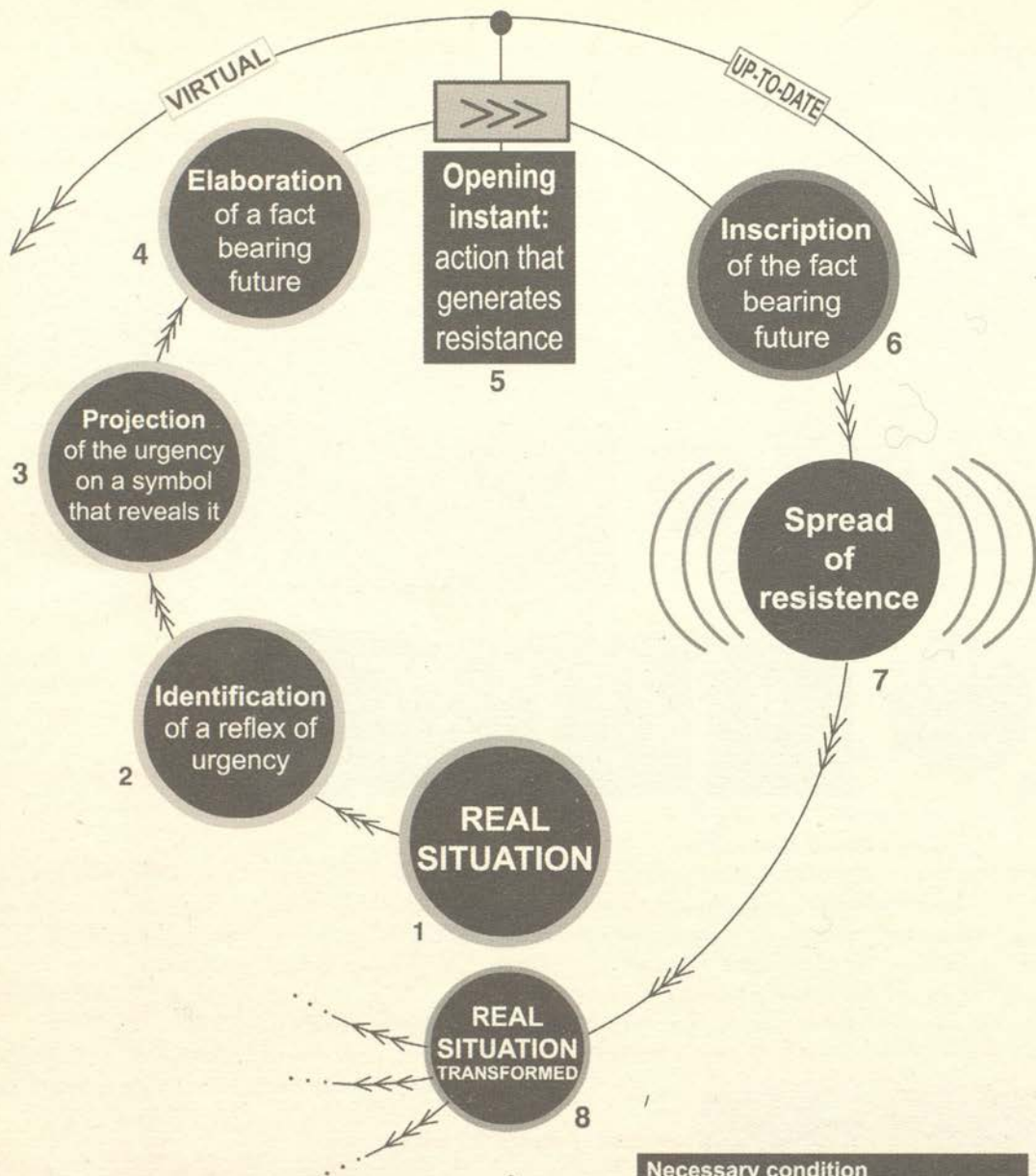


DIAGRAM: STUDY FOR THE UNDERTAKING OF AN EVENT

Necessary condition
 Readiness: permanent state of alert, simultaneous to reality and to the constellation of possibles

REAL SITUATION

1 Zona de Ação project, São Paulo, June 2004: collective conception of the groups A Revolução Não Será Televisada, Bijari, Cobaia and Contra Filé, in partnership with the Brazilian cultural institution SESC. It expressed the desire to create a place for collective action and reflection about the possibility of building public life. Participated: Brian Holmes, Suely Roinik, Peter Pal Pelbart and Grupo de Arte Callejero (Argentina).

Identification of a reflex of urgency

2 The Zona de Ação project aimed at the intervention of each participant group in one zone of the city of São Paulo (north, south, east, west and downtown). This rule, determined by the project, presented itself before Contra Filé as a paradox: the need, artificially created, of immersing in an unknown zone in order to create an art intervention, supposedly relevant to the place. This paradox has become, then, the starting point for the group's work.

Projection of the urgency on a symbol that reveals it



Elaboration of a fact bearing future

4 Contextualisation:
Original idea: Programme for the De-turnstilsation of Life Itself.
De-contextualisation:
Developments of idea: Public Assembly of Thought (in the east zone of São Paulo with local leadership).
Re-contextualisation:
Final idea: Monument to the Invisible Turnstile.



Inscription of the fact bearing future



Spread of resistance



REAL SITUATION TRANSFORMED



"Invisible Turnstile takes up a statue's pedestal in Arouche Square" "Nobody seems to know how – and indeed why – a rusty turnstile has been placed on a pedestal at Arouche square (downtown São Paulo), on a site previously occupied by the bust of writer Guilherme de Almeida (1890-1969) (...) [The] Sculptures Commission Coordinator of the Historical Heritage Department, stated that the "presence" of the turnstile was noted in an inspection round last week and that preparations for its removal are already under way (...)" (Folha de São Paulo newspaper report, author not identified, 4th september, 2004)

FUVEST (São Paulo University Admission Examinations Board) uses Programme for the De-turnstilsation of Life Itself as theme for composition: "(...) Everything indicates, therefore, that the group responsible for this programme believes that there is an excess of control, of various types, exerted over the bodies and minds of people, submitting them to constant limitations and constraints. In view of the group's motivations, do you consider that the programme by them developed is justified?" 9th january, 2005.

"Trick question in Fuvest" "This time the Fuvest examination board has exceeded itself. The day before yesterday, they imposed as the theme for the examination's composition a short essay around the theme of the "Programme for the De-turnstilsation of Life". (...) Nothing against the sympathetic anarchy of the group "Contra Filé", on the contrary. The problem is the reheated spirit of '68' that animates examiners at São Paulo University (...) What did they intend, really, those examiners? That the applicants wrote on Marcuse's "one-dimensional man"? That they discussed Foucault's "Microphysics of Power"? That they produced an apologia of the Good Savage? Frankly... one feels like being a little rude: ask someone who lives in the distant peripheral neighbourhood of Guaianazes what he or she thinks of the de-turnstilsation of the packed bus..." Fernando Barros e Silva (journalist and critic of Folha de São Paulo newspaper), 11th january, 2005.



"FUVEST composition" "(...) What the examining board intended with the proposed theme? To receive well written texts, but devoid of any preciousness or academic jargon. Texts that would tackle a theme relevant to us all (...) differently from what the journalist has recorded in his text, applicants from Guaianazes also think, reflect and go for it! They do not limit themselves to be solely concerned with the 'de-tunstilsation of the packed bus'." Maria Thereza Fraga Rocco, vice-director of USP Admission Board, Folha de São Paulo newspaper, 17th january, 2005.

"FIRE ON THE TURNSTILE" "Demonstrators set a turnstile alight before invading the Fuvest building. The theme for the admission examinations' composition was the 'de-turnstilsation of life'; they criticise the compulsory fee to be paid in order to take the examinations". Lead in Folha de São Paulo newspaper, 11th february, 2005.

Wann und warum wird dir alles zu viel, und was machst du dann?

kleines postfordistisches Drama



How would you describe your work life?



What do you like about it and what should change?



Wie sieht dein Arbeitsleben aus?

What do you consider a 'good life'?

Sollten KulturproduzentInnen

sich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Vorreiterrolle mit anderen sozialen Bewegungen

zusammentun, um an neuen Formen der Globalisierung zu arbeiten?

When and why does it all become too much and

what do you do then?



Should cultural producers, as role models for society, join with other social movements to work toward new forms of Globalization?

Was stellst du dir unter einem „guten Leben“ vor?

Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama

Rolling! A Small Post-Fordist Drama

Ein Videoprojekt Berlin/München/Zürich / A Video Project Berlin/Munich/Zurich, 2004

Ein **KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA [KPD]** untersucht den Wandel kultureller, kreativer, in der Regel un- oder unterbezahlter Tätigkeiten und Berufe, die zu Modellen selbstbestimmter Arbeit stilisiert worden sind und werden. Die Gruppe startete 2003 im Rahmen des Projekts *Atelier Europa* mit einer Befragung von KulturproduzentInnen nach der Methode militanter Untersuchungen, wie sie die operatistischen und feministischen Bewegungen in den siebziger Jahren entwickelt haben. Diese Recherchepraxis geht davon aus, dass das zur Veränderung von Produktions- und Lebensweisen notwendige Wissen in den Arbeits- und Produktionsbedingungen selbst begründet liegt und sich in den Wünschen der in diesem Feld Tätigen nach Veränderung artikuliert. **KPD** nutzte die Methode der militanten Untersuchung daher auch, um das Potenzial des diffusen Betriebs, in dem KulturproduzentInnen heutzutage beschäftigt sind, für neue Politisierungs- und Artikulationsformen herauszufordern.

KPD befragte zunächst Personen seines näheren und weiteren Umfelds in Berlin – und auch sich selbst – nach Gegebenheiten, Wünschen und Perspektiven in einem flexibilisierten und weitgehend selbstbestimmten Arbeitsalltag. Entsprechend den eigenen Auseinandersetzungen und Interessen interviewte **KPD** vor allem Personen, die nicht nur kulturelle Produkte, sondern auch Diskurse und gesellschaftskritische Handlungsfelder erarbeiten. Damit wurde das Verhältnis zwischen der Unsicherheit der jeweiligen Lebensbedingungen und der Widerspenstigkeit von Kultur- und Wissensproduktion in den Blick gefasst, um von dort aus nach kollektivierbaren Fluchtlinien zu suchen, die aus der singulären Erfahrung herausführen.

Die Fragen an die KulturproduzentInnen lauteten:

Wie sieht dein Arbeitsleben aus?

Was gefällt dir daran, und was sollte sich ändern?

Wann und warum wird dir alles zu viel, und was machst du dann?

Was stellst du dir unter einem „guten Leben“ vor?

Sollten KulturproduzentInnen sich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Vorreiterrolle mit anderen sozialen Bewegungen zusammenschließen, um an neuen Formen der Globalisierung zu arbeiten?

Die Ergebnisse der Interviews bildeten die Basis für das Videoprojekt *Kamera läuft!*, in dem die prekären Lebenslagen und Veränderungswünsche von Berliner KulturproduzentInnen mit einem Team von SchauspielerInnen reinszeniert wurden. Das dramaturgisch bearbeitete Interviewmaterial wurde dazu in ein fiktives Casting-Setting übertragen. Dadurch ließen sich die individuellen Aussagen, von den konkreten Sprechern abgelöst, dennoch als spezifisches performatives Selbst-Verhältnis vorstellen: Im Produktionsset zwischen Castingbühne, Chillout-Lounge und Bar erreichte unsere Frage nach Selbstvermarktung und den damit verbundenen Selbsttechniken einerseits eine Zuspitzung, andererseits aber auch eine zweite Realität, in der sie sich neu verhandeln ließ. Das Filmset stellte sich nicht nur als Ort der Aufführung und Inszenierung, sondern zugleich immer auch als Aushandlungsort der unmittelbaren Arbeitsbedingungen und der damit verbundenen Konfliktpotenziale dar.

Die aus dieser Situation entstandene Filmversion wird von **KPD** bislang als Zielgruppenfilm für Diskussionsveranstaltungen eingesetzt. Die erstmalig in der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** gezeigte Version wird ergänzt durch das im Casting-Setting entstandene Footage. Dieser seitliche Einblick in die Produktionsbedingungen wirft Fragen auf, die über eine nur inhaltlich gedachte Bearbeitung und Kritik hinausweisen.

KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA [KPD, Small Post-Fordist Drama] explores the transformation of cultural, creative, generally unpaid or underpaid activities and careers that have been and continue to be stylized as models of autonomous work. The group began in 2003 as part of the project *Atelier Europa* with a survey of cultural producers based on the method 'militant inquiry' that was developed by Operaist and feminist movements in the 1970s. This research praxis presumes that the knowledge needed to change the production methods and lifestyles is inherent in the conditions of work and production themselves and is articulated in the desire for change felt by those working in this sphere. Thus KPD also employs the method of militant inquiry in order that the potentialities of the diffuse activity in which cultural producers are occupied might be exploited for new forms of politicization and articulation.

KPD began by surveying people from in and around Berlin – including themselves – about everyday life, desires, and perspectives in a workday that was as flexible as possible and largely autonomous. In keeping with its own concerns and interests, KPD primarily interviewed people who not only work with cultural products but also with discourses and areas of action that are critical of society. This provided a view of the relationship between the uncertainty of the living conditions of the interviewees and the seditious aspect of the production of culture and knowledge in order to search out from there for vanishing lines leading from the singular experience that could be collectivized.

The questions asked of cultural producers were:

How would you describe your work life?

- What do you like about it and what should change?
- When and why does it all become too much and what do you do then?
- What do you consider a 'good life'?
- Should cultural producers, as role models for society, join with other social movements to work toward new forms of globalization?

The results of the interviews formed the basis for the video project *Kamera läuft!* [Rolling!], in which the precarious living conditions and desires for change of Berlin's cultural producers were restaged with a team of actors. The interview material was reworked dramaturgically and transferred to a fictional casting setting. This separated the individual statements from the specific people who made them and yet made it possible to imagine them as a specific performative relationship to the self: on a production set somewhere between a casting stage, a chill-out lounge, and a bar, our questions about self-marketing and the associated techniques of the self obtained a certain trenchancy, on the one hand, and, on the other, a second reality in which they could be renegotiated. The film set represents not only the place of performance and staging but is at the same time always a place where the immediate working conditions are being negotiated, with all the associated potential for conflict.

Until now KPD has used the film version resulting from this situation as a target group film for discussions. The version being shown in the exhibition **COLLECTIVE CREATIVITY** for the first time has been supplemented by footage shot in the casting setting. This oblique glance into the conditions of production raises questions that point beyond a reworking or critique of the content.

ES SPIELEN/STARRING: Ludwig Böttger / Silke Geertz / Catriona Guggenbühl / Sylvester von Hösslin / Kathrin Irion / Krishan Krone / Mona Kuschel / Dorothee Müggler / Josef Ostendorf / Katja Reichard / Peter Spillmann / Marion von Osten / Joey Zimmermann; **1. KAMERA/FIRST CAMERA:** Pia Siegrist; **2. UND 3. KAMERA/SECOND AND THIRD CAMERAS:** Annette Amberg / Martina Fischbacher / Stefanie Hablützel / Brigitta Kuster / Irene Ledermann / Lena Thüring / Ulrich Schaffner; **TON/SOUND:** Elisabeth Blättler / Bernd Schurrer; **LICHT/LIGHTING:** Tom Karrer; **KOSTÜME/COSTUMES:** Mona Kuschel / Katja Reichard; **AUFNAHMELEITUNG/PRODUCTION MANAGEMENT:** Peter Spillmann / Marion von Osten; **AUSSTATTUNG/SET DECORATION:** Marina Klinker / Mona Kuschel; **CATERING/CATERING:** Marina Klinker / Ana Strika; **TRANSPORTE/AUFBAUHILFE/TRANSPORTATION AND CONSTRUCTION ASSISTANCE:** Mark Matthes / Rodolfo Sinopoli / Marina Klinker / Ana Strika / Peter Spillmann / Mona Kuschel / Brigitta Kuster / Katja Reichard / Marion von Osten; **SCHNITT/EDITING:** Brigitta Kuster / Katja Reichard / Mona Kuschel / Isabell Lorey / Peter Spillmann / Marion von Osten; **REGIE/DIRECTION:** Mona Kuschel / Brigitta Kuster / Katja Reichard / Marion von Osten.



Oda Projesi

In den Aktivitäten der Gruppe lässt sich eine angestrebte Desidentifikation mit sozialen Formationen beobachten, mit denen sie in Verbindung gebracht werden. Zuerst einmal geht es um die Überwindung der Schranken zwischen den [...] binären Ebenen innerhalb der sozialen Hierarchien. Die Verdichtung zwischen den kulturellen Einflüssen des Kapitals auf die Mittelklasse und die Attraktivität der nachfolgenden Programme konservativer Politik auf die Arbeiterklasse haben keinerlei Raum für eine urbane politische Kritik gelassen: keine Stützpunkte, keine subkulturellen Treffpunkte, keine öffentlichen Institutionen, die für radikale Ausdrucksformen offen wären. Als einziger von Künstlern

geführter Raum der Stadt bietet **ODA PROJESI** ein Tor in eine räumliche Trialektik, die zu ähnlichen [unabhängigen, budgetlosen, aber effektiven] Experimenten im Bereich politischer Versammlungen, verlegerischer Unternehmungen und anderer kultureller Szenen ermutigen mag. In diesem Sinne geht es bei **ODA PROJESI**s beabsichtigtem Aufbruch aus dem sicheren familiären Heim [und dem korrespondierenden kulturellen Terrain] um die Schaffung eines alternativen dritten Terrains und nicht um einen ‚Verlust des Heims‘.

Nach den ersten Jahren, in denen die Gruppe eine organische Beziehung zu ihrer Nachbarschaft aufgebaut hatte, nannte sie sich **ODA PROJESI** und lud andere Künstler



ein, Projekte mit Bezug auf die Kinder und andere Bewohner durchzuführen. Die Performances und Aktionen, die in dem aus drei Räumen bestehenden Atelier der Gruppe und auf dem davor befindlichen Hof stattfanden, zielten darauf ab, die Kunstszene aus ihrem zurückgezogenen Dasein herauszulocken. Die Kunstszene von Istanbul ist offener geworden, indem die Kunstproduktion in anderen Geografien verstärkt und Künstler und Publikum auch aus anderen sozialen Segmenten als der oberen Mittelklasse angezogen wurde, setzt sich aber noch immer vorwiegend aus Kreisen zusammen, die aufgrund ihres finanziellen Status und ihrer Bildung privilegiert sind. Außerdem beschränkt

sich die sichtbare politische Stellungnahme in der Kunst weiterhin auf gedrucktes Material und die sichere Umgebung von Galerieräumen und zeichnet sich zudem durch einen eklatanten Mangel an interventionistischen Praktiken aus, die in den öffentlichen Raum hineinwirken könnten. **ODA PROJESI** haben die Routine der lokalen Kunstszene erschüttert und ihr vor Augen geführt, wie unerfahren sie ist, wenn es darum geht, auf der Straße zu agieren, und wie unbeholfen im Umgang mit Publikum und Teilnehmern aus anderen sozialen Formationen.

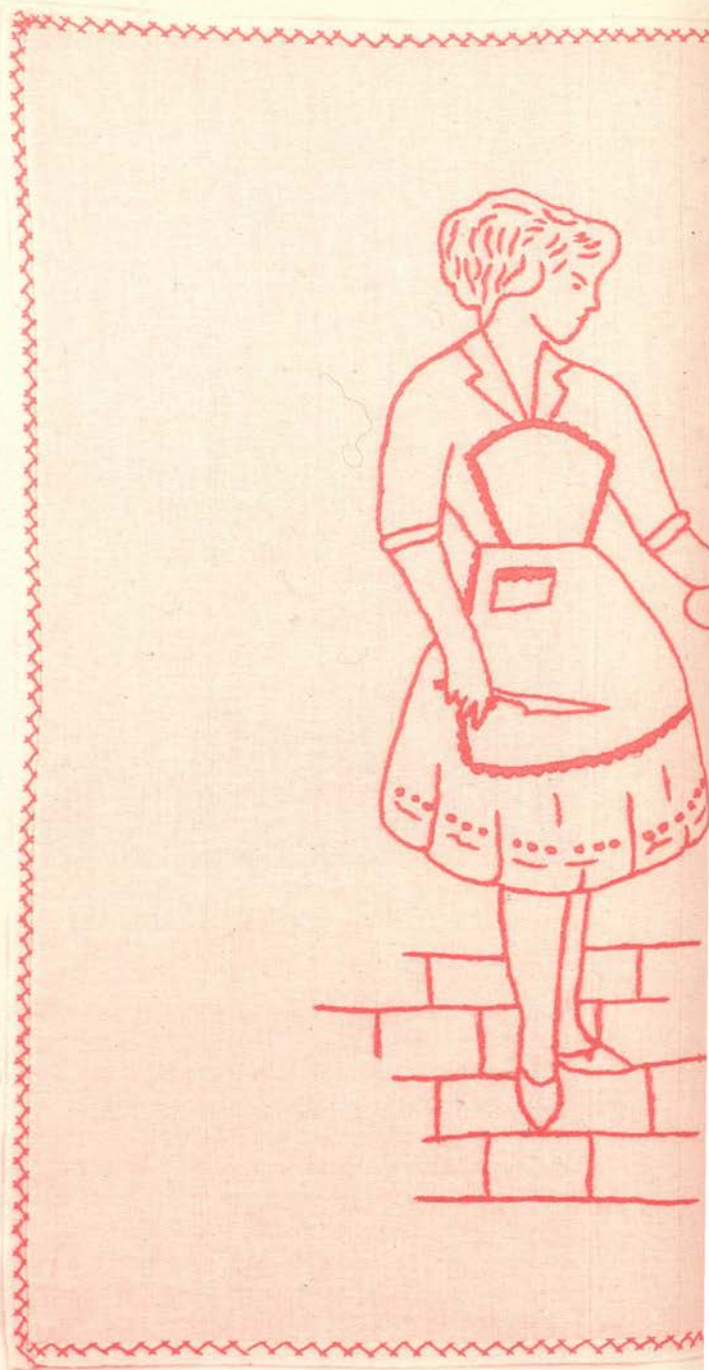
Aus: Erden Kosova, „Face to Face“, in: Oda Projesi, Ausst.-Kat. Tensta Konsthall, Stockholm 2004

Oda Projesi

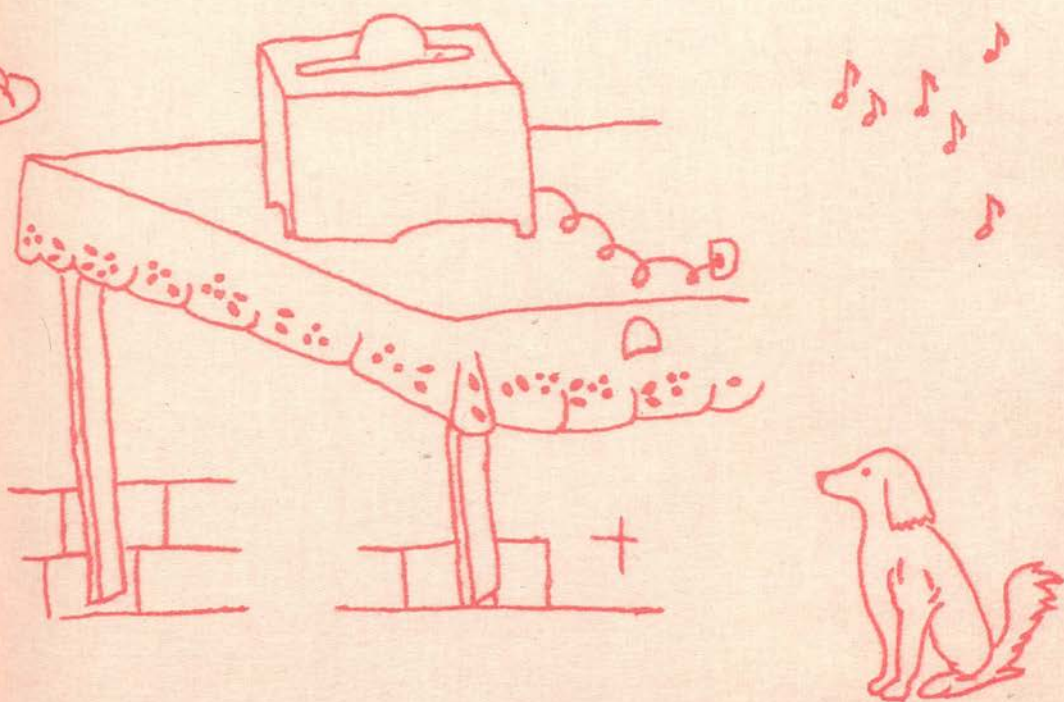
We can observe in the group's activities a pursuit of disidentification with social formations they are associated to. The first one is about to traverse the barriers between the binaries within the social hierarchies [...]. The compression between the cultural influences of the capital on the middle classes and the attraction of the working classes to the subsequent programmes of conservative politics hasn't left any space for an urban, political criticality: no strongholds, no subcultural venues, no public institutions open to radical expressions. As the only artist-run-space in the city **ODA PROJESI** offers a gate to a spatial trialectics, that might encourage similar [independent, non-budget but effective] experiments in the fields of political gatherings, publishing ventures, and other cultural scenes. In that sense, the intended departure of **ODA PROJESI** from the secured familial home [and the corresponding cultural ground] is about to generate an alternative third ground and not 'a loss of the domus'.

After the initial years of the establishment of the organic relation of the group to its neighbourhood the group named itself as **ODA PROJESI** and started to invite fellow artists to perform projects designed to relate to the kids and other residents. The performances and events that have taken place in the three-roomed studio space of the group and the courtyard in front of it, aimed at dislocating the art scene from its secluded habitat. The Istanbul art scene has become more inclusive by reinforcing the art production in other geographies and attracting artists and audience from social segments other than upper-middle class, but it is still mainly comprised of circles privileged by wealth and education. Moreover, the visible political assertiveness in the art has remained confined onto the printed matter or into the secure environment of gallery space and seriously lacked practices that could intervene the public space. **ODA PROJESI** has shaken the routines of the local art scene by confronting them with their inexperience in performing on the streets and their clumsiness in addressing audience and participators from other cultural formations.

From Erden Kosova, "Face to Face", in Oda Projesi, exhib. cat., Tensta Konsthall, Stockholm 2004



Kuvarice ljubim te u čelo,
uvek kuvaš jedno isto jelo.





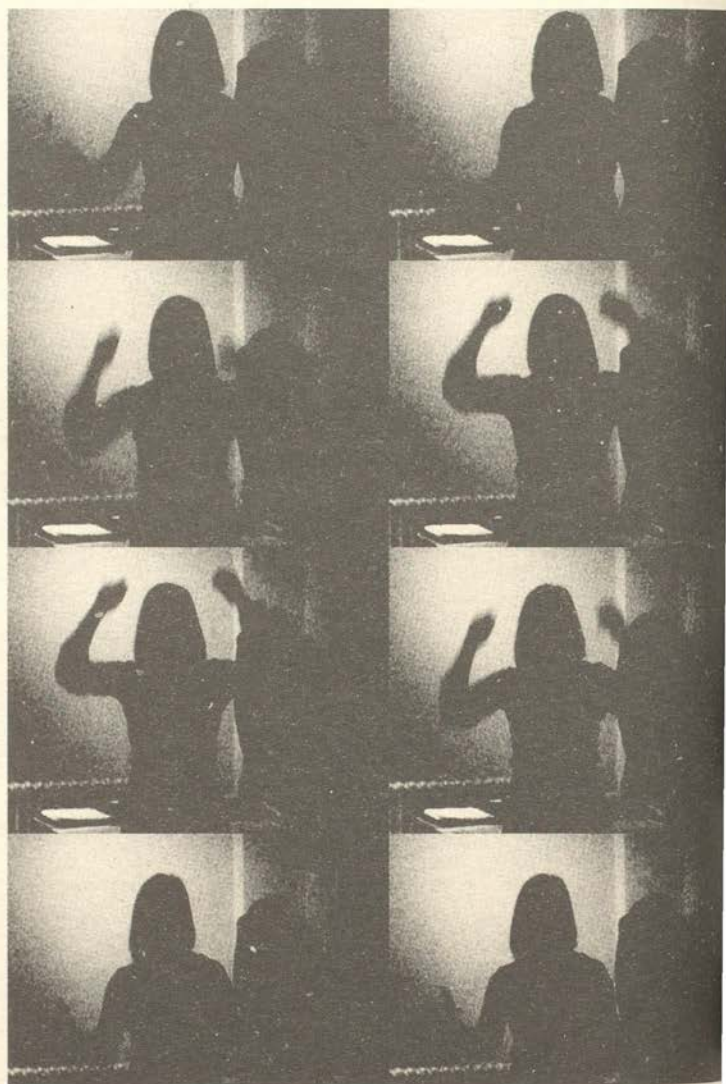
[...] Diese neue Art von Samizdat [...] trug in sich alle Merkmale, die die Arbeit von ŠKART ausmacht: listig, politisch, ökonomisch und effizient. Mit einfachen Mitteln, die die herrschenden Mechanismen der Macht und der Medien unterlaufen, schafft ŠKART heute wie damals eine neue Art von paralleler künstlerischer Ökonomie, die außerhalb der Warenzirkulation und des Währungssystems stattfindet [...] ŠKART ermöglicht den Zugang zu einem Austausch, der außerhalb des Konsums stattfindet.

Die ŠKART-Projekte sind nicht für die Kunstwelt, geschweige denn für den Kunstmarkt konzipiert: Sie beziehen kleine Gruppen von Menschen ein, die sich mit ihrem Wissen und ihrer Erfahrung einbringen können, und lassen sie an einem symbolischen Tauschhandel teilhaben, durch den sie Würde und Identität wiedergewinnen werden. Dieses gilt für die Belgrader Studenten des ŠKART-CHORS [...] wie auch für die allein erziehenden Mütter von „Zena“, die auf Tüchern knappe Sätze über ihre politische Realität sticken.

[...] **Dragan Protić** und **Đorđe Balmazović** sind Geschichtenerzähler, die wissen, dass die Wand, die die Welt der Tatsachen von der Welt des Märchens trennt, sich immer öffnen lässt. Sie sind Geschichtenerzähler, die ihre Zuhörer einladen, den Schritt durch den Spiegel zu wagen, um als Akteure ihrer eigenen Geschichte mit den Mitteln der Kunst zu handeln. Die beiden von ŠKART sind Zauberer künstlerischer Prozesse im sozialen Bereich, die keinen Unterschied zwischen Kunst und Leben kennen und die auch wissen, dass Politik nur poetisch, Poesie nur politisch sein kann.

Jean-Baptiste JOLY

Aus: **Dissimile. Prospektionen – Junge europäische Kunst,**
 Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2002,
 S. 118–119



HORKEŠKART, 2003



[...] This new kind of samizdat [...] contained certain attributes which characterize ŠKART and its work: the actions were sly, political, economical, and efficient. As in the past, ŠKART continues to use the simplest possible means to subvert the dominant mechanism of power and the media, thereby creating a new kind of parallel, artistic economy that takes place outside the circulation of merchandise [...] and offers access to an exchange that takes place outside the consumerist system.

Their projects are not conceived for the art world and are even less intended for the art market. They involve small groups of people who contribute their knowledge and experience. They enable those people to participate in a symbolic barter system through which they regain their dignity and identity. This is true for the Belgrade students in the ŠKART CHOIR [...] and for the single mothers of "Zena", who adorn fabric with embroidered aphorisms about the political reality.

[...] **Dragan Protić** and **Đorđe Balmazović** are storytellers who know that the wall which separates the world of facts from the world of fairytales is always potentially permeable. They're storytellers who invite and dare listeners to step 'through the looking-glass' and use art to become active agents in their own history. The two artists from ŠKART are magicians of artistic processes in the social arena, wizards who see no difference between art and life. They know that politics can only be poetic and poetry can only be political.

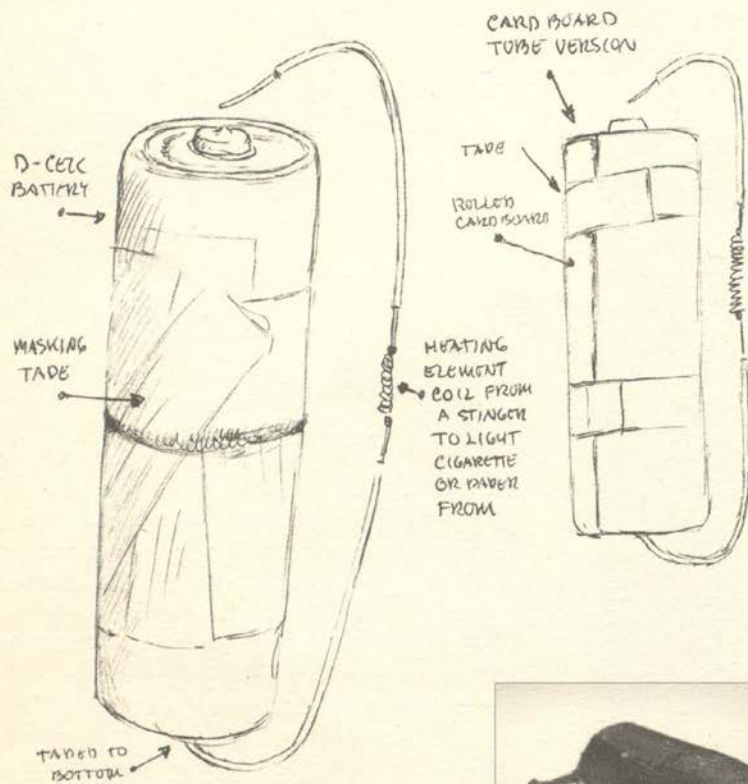
Jean-Baptiste JOLY

From: *Dissimile. Prospektionen – Junge europäische Kunst*,
exhib. cat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2002,
p. 35-36

ŠKART

Temporary Services and Angelo

Prisoners' Inventions



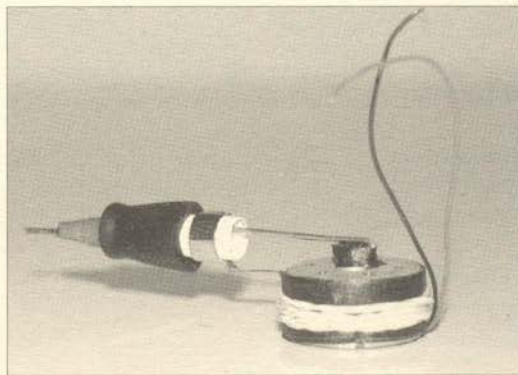
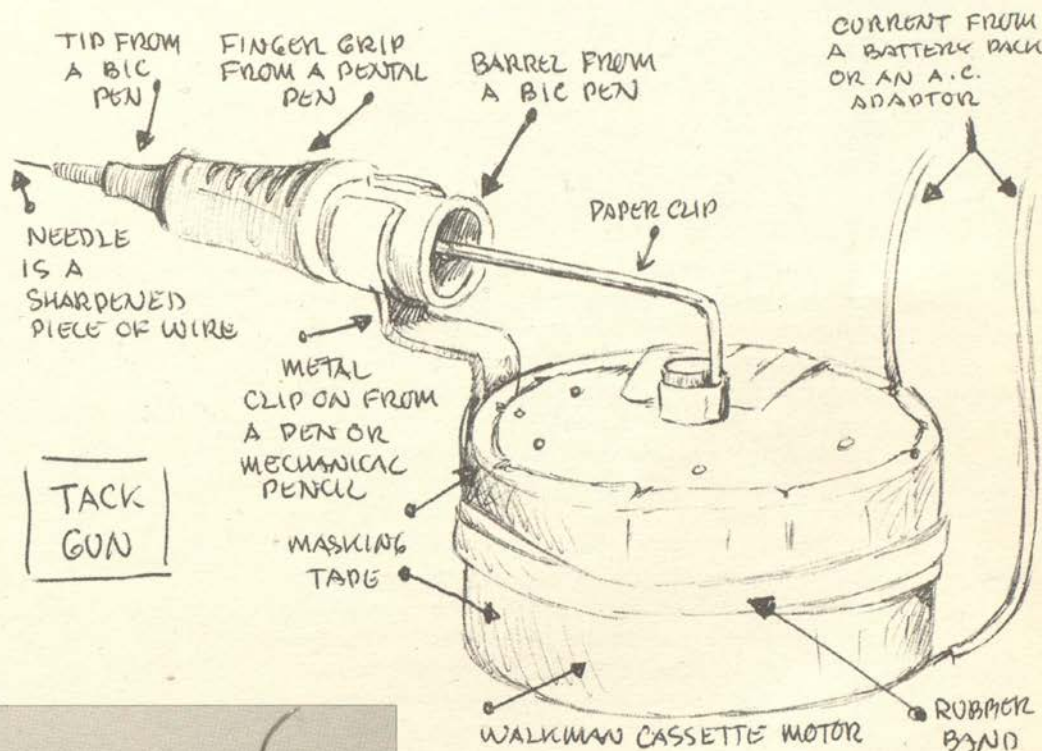
Im Jahr 2001 lud **TEMPORARY SERVICES** den inhaftierten Künstler **Angelo** zum Schreiben und Illustrieren einer Broschüre über die erfindungsreichen, praktischen und manchmal bizarren Dinge ein, die er Gefangene herstellen sah. **Angelo** erarbeitete mehr als hundert Seiten an Zeichnungen und Texten, die 78 verschiedene Erfindungen oder Fertigkeiten zeigen – ein beeindruckendes künstlerisches Projekt. Als Dokument ist es eine wichtige Ergänzung unseres mangelhaften Wissens über die Methoden von Gefangenen, ihre Umwelt persönlicher zu gestalten, und ihre Versuche, die Lebensverhältnisse außerhalb des Gefängnisses nachzubilden.

Die Erfindungen decken eine große Bandbreite an Methoden zum Lagern, Baden, Kochen und Essen sowie aus



den Bereichen Privatsphäre, Erholung, Verschönerung des Lebensbereichs und anderen ab. **Angelos** Texte und Zeichnungen zeigen Ihnen, wie man einen Weckruf improvisiert, ein Käsesandwich in einem Spind grillt, einen Tauchsieder aus Rasierklingen und Eis-Stäbchen herstellt, die Toilette benutzt, um das Selters zu kühlen oder ein heißes Bad zu nehmen, oder mit stark begrenzten Mitteln viele andere Tätigkeiten ausführt, die wir ‚draußen‘ als selbstverständlich ansehen.

Das Buch ist eine Sammlung sämtlicher Erfindungen und Texte, die **Angelo** geschickt hat. Die Anleitungen sind in ihrer Beziehung zum täglichen Leben im Gefängnis oft anekdotischer Natur und enthalten kleine Erzählungen darüber, wie Häftlinge die Gefängnisregeln zu umgehen versuchen. Die meisten der Anleitungen enthalten auch hochdetaillierte und wohlüberlegte Bleistiftzeichnungen, die ein klares Verständnis der verwendeten Materialien und der Funktionsweise der Objekte ermöglichen. Im Ganzen



bietet die Sammlung einen flüchtigen Einblick in das soziale Umfeld des Gefängnisses, in dem Erfindungsgeist und Einfallsreichtum vonnöten sind, um selbst die grundlegendsten menschlichen Bedürfnisse zu befriedigen.

In der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** präsentieren wir eine Serie vergrößerter Faksimiles von **Angelos** Illustrationen. Wir produzieren auch Muster der in **Angelos** Illustrationen dargestellten Objekte, um die Zeichnungen plastischer zu machen.

Im Rahmen einer früheren Präsentation dieses Projekts schlug **Angelo** vor, dass wir seine Gefängniszelle nachbauen sollten, damit die Besucher die psychische Belastung durch die Architektur, in der er lebt, in gewissem Maße erfahren könnten.

Prisoners' Inventions

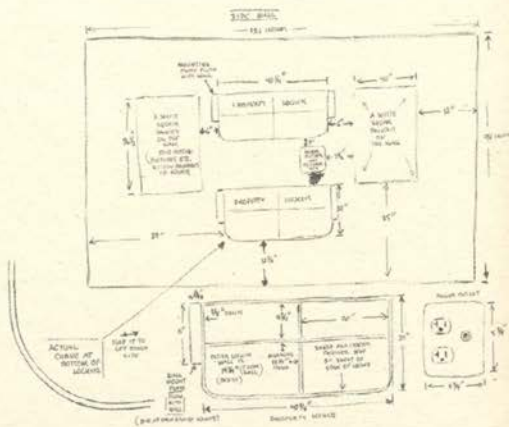
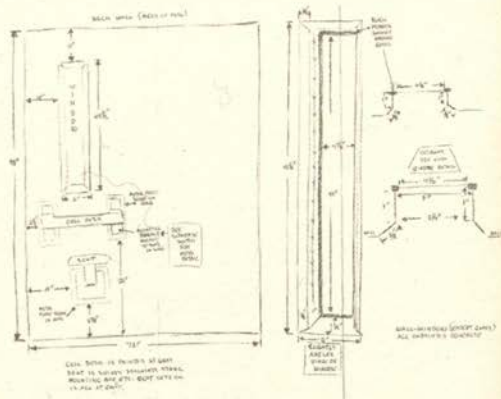
In 2001 **TEMPORARY SERVICES** invited **Angelo**, an incarcerated artist, to write and illustrate a booklet about the ingenious, practical, and sometimes bizarre things he has seen prisoners make. **Angelo** generated more than 100 pages of drawings and text representing 78 different inventions or skills. *Prisoners' Inventions* was published as a book in 2003. As a document it is an important addition to the dearth of information available about the ways prisoners personify their environment and attempt to recreate living conditions from outside of prison.

The inventions cover a wide range of techniques for storage, bathing, cooking and dining, privacy, recreation, home beautification and more. **Angelo's** texts and drawings will show you how to improvise a wake-up alarm, grill a cheese sandwich in a locker, make an immersion heater from razor blades and popsicle sticks, use a toilet to chill a soda or take a hot bath, and complete – with severely limited resources – many other tasks we on the 'outside' take for granted.

Prisoners' Inventions collects all the inventions and texts **Angelo** sent. The instructional texts are often anecdotal in references to daily prison life, including small tales about the ways prisoners try to skirt prison rules. Most of the instructions also include highly detailed and considered pen drawings that allow for clear understanding of materials used and how the objects function. Taken as a whole, the collection offers a glimpse into the social environment of prison, where inventiveness and ingenuity are needed to satisfy even the most basic human desires.

For this exhibition, we will present enlarged type-set facsimiles of **Angelo's** illustrations. We will also build copies of the objects that **Angelo** illustrated to make the drawings more tangible.

For an earlier presentation of this project, **Angelo** suggested that we build a copy of his prison cell so that visitors could experience some of the psychological impact of the architecture he lives in.



B + B

"MEANWHILE, IF THESE HOURS BE DARK, AS, INDEED, IN MANY WAYS THEY ARE, AT LEAST DO NOT LET US SIT DEEDLESS, LIKE FOOLS AND FINE GENTLEMEN, THINKING THE COMMON TOIL NOT GOOD ENOUGH FOR US, AND BEATEN BY THE MUDDLE; BUT RATHER LET US WORK LIKE GOOD FELLOWS TRYING BY SOME DIM CANDLE-LIGHT TO SET OUR WORKSHOP READY AGAINST TOMORROW'S DAYLIGHT — THAT TOMORROW, WHEN THE CIVILIZED WORLD, NO LONGER GREEDY, STRIFEFUL, AND DESTRUCTIVE, SHALL HAVE A NEW ART, A GLORIOUS ART, MADE BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE, AS A HAPPINESS TO THE MAKER AND THE USER."

WILLIAM MORRIS, **THE ART OF THE PEOPLE**, 1879

In der Zwischenzeit, und mögen diese Stunden auch in vieler Hinsicht wirklich düster sein, wollen wir zumindest nicht tatenlos herumsitzen wie Narren und feine Herren, in dem Glauben, die einfachen Mühen seien nicht gut genug für uns, und uns angesichts des Durcheinanders geschlagen geben. Vielmehr wollen wir wie gute Freunde arbeiten und beim schwachen Kerzenschein versuchen, unsere Werkstatt auf das morgige Tageslicht vorzubereiten – damit das Morgen, wenn die zivilisierte Welt, die nicht länger habgierig, zerstritten und zerstörerisch ist, eine neue, eine prächtige Kunst bekommt, die von den Menschen für die Menschen gemacht wird und dem Hersteller wie dem Benutzer gleichermaßen Freude bereitet.

William MORRIS, *The Art of the People*, 1879

„Seit er begonnen wurde, ist der Satz durch eine Flut von Wörtern, Klängen und Bildern ergänzt worden [...] Der Reiz des Satzes liegt darin, dass er der Welt einen Raum zur Verfügung stellt, in dem sie ihre kollektive und individuelle Meinung sagen kann.

Der Satz hat kein Ende. Manchmal glaube ich, dass er keinen Anfang hatte. Jetzt ziehe ich den Hut vor seinen Autoren, also vor uns allen. Ihr habt etwas Tolles, Kostbares, Schreckliches, Köstliches, Liebenswertes, Tragisches, Vulgäres, Erschreckendes, Göttliches geschaffen.“

Über The World's First Collaborative Sentence, 1994
von Douglas DAVIS im Internet initiiert



"From its inception, the Sentence has received a torrent of words, sounds and images [...] The appeal of the Sentence is that it gives the world a space in which to speak its collective and its individual mind.

The Sentence has no end. Sometimes I think it had no beginning. Now I salute its authors, which means all of us. You have made a wild, precious, awful, delicious, lovable, tragic, vulgar, fearsome, divine thing."

On The World's First Collaborative Sentence, initiated by Douglas DAVIS on the internet in 1994

Ein Kollektiv, bestehend aus zweien

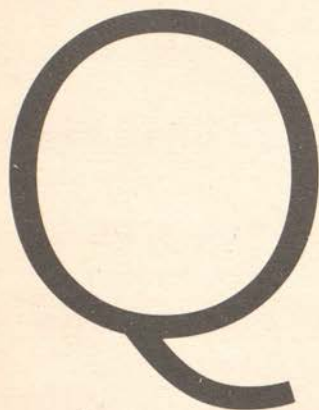
Wir arbeiten miteinander und mit vielen anderen außerhalb von **B+B**. Durch unsere Arbeit fördern wir die Vorstellung, dass jegliche kulturelle Praxis ein kollektiver, auf Beziehungen gegründeter Prozess ist. Wir versuchen, die Dynamik dieser kollektiven Prozesse zu verfolgen, und unsere Projekte schaffen vorübergehende kollektive Erfahrungen. Durch die partnerschaftliche Arbeit konnten wir eine gemeinsame kritische Position entwickeln und definieren, die uns in unserer Praxis Kraft gegeben und es uns ermöglicht hat, unsere kollektiven Forderungen zu formulieren. **B+B spricht vernehmlicher als unsere individuellen Stimmen.**

Unser Überleben als unabhängiges Kuratorenteam stützt sich auf unsere Fähigkeit, uns als kollektive Einheit zu verwalten und zu organisieren. Wir unterstützen einander als Frauen und teilen Kommunikation, Arbeit, Sprache, Vorlieben und Abneigungen, Anliegen, Interessen, Fertigkeiten, Erfahrungen, Ambitionen, Sorgen, Entscheidungsfindung und Forschung. Unsere Ideen und Projekte entstehen durch kontinuierlichen Dialog und Austausch. Entscheidend ist, dass unsere Praxis durch den Dialog untermauert wird, dass dieser Dialog offen für Einflüsse von außen ist und eine kollektive Gesinnung hat.

A collective of 2

We work in collaboration with each other and with many others beyond

B+B. Through our work we promote the notion that **all cultural practice is a collective process** built on relationships. We seek to trace the dynamics of these collective processes and our projects create temporary collective experiences. By working in partnership, we have been able to develop and define a **critical position** together that has given us strength in our practice and enabled us to state our collective demands. **B+B speaks louder than our individual voices**. Our survival as an **independent curatorial team** relies on our abilities to administrate and organise as a collective unit. We support each other as **women** and share communication, work, language, likes and dislikes, concerns, interests, skills, experiences, ambitions, worries, decision-making and research. Our ideas and projects emerge through continual conversation and exchange. It is crucial that dialogue underpins our practice and that this **dialogue is open to outside influences** and is collectively-minded.



**Which books on collective work/
collectives/collectivity would you
consider as basic or relevant
for your work or in general?**

Welche Bücher/Publikationen über kollektives Arbeiten/Kollektive würden Sie als grundlegend oder relevant für ihre Arbeit im Allgemeinen betrachten?

COLLECTIVE ACTIONS

Mit solch speziellen Publikationen und Büchern bin ich nicht vertraut.

[ANDREI MONASTYRSKI]

I am not familiar with publications and books of such an exclusive character. [ANDREY MONASTYRSKY]

B+B

Grant Kester, *Dialogical Aesthetics.*
A Critical Framework for Littoral Art

Mary Jane Jacob & Michael Brenson, *Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art*

Stella Rollig & Eva Sturm [Hg./Eds.], *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*

Carol Becker [Hg./Ed.], *The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility*

William Morris, *News From Nowhere or An Epoch of Rest. Being Some Chapters From a Utopian Romance*

Richard Sennett, *The Fall of Public Man*

BANKMALBEKRAU

Rem Koolhaas, *Delirious New York.*
Ein retroaktives Manifest für Manhattan

Fillippo Tomaso Marinetti,
The Futurist Cookbook

BIJARI

Hakim Bey, T.A.Z. *The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*

São Paulo. *Parachute* 116, January 2005

Stewart Home, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*

AA BRONSON

Guy Debord, *Society of the Spectacle*

In den frühen siebziger Jahren kamen wir an einer englischen Ausgabe dieses Buchs vorbei und es bestärkte unsere Arbeits- und Denkweise als **GENERAL IDEA**. Wir begriffen uns selbst als kulturelle Guerillas und besetzten als solche kulturelle Ausdrucksformen [einschließlich des Spektakels] und unterwanderten sie für unsere eigenen kritischen Zwecke. Dies wurde besonders offensichtlich in unseren Projekten zum Thema AIDS in den späten 80er und frühen 90er Jahren und setzt sich in meiner heutigen Arbeit fort.

In the early seventies, we came across a copy of an English translation of this book, and it confirmed our way of working and thinking as **GENERAL IDEA**. We thought of ourselves as cultural guerrillas, occupying culture's forms [including the spectacle itself] and subverting them to our own critical ends. This becomes most evident in our AIDS projects of the late 80s and early 90s, and continues in my work today.

ESCAPE PROGRAM

Die Bibel / Bible

COLLECTIVE ACTIONS: *Trips to the Countryside*

Bücher von **Nikolai Gogol** / **Nikolai Gogol's books**

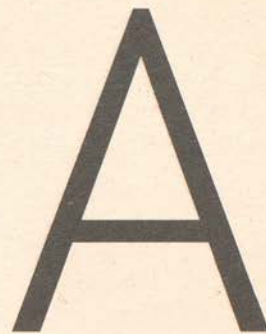
ŠKART

Poetry books [even the future ones]

Gedichtbücher [auch die zukünftigen]

FREUD DREAM'S MUSEUM

Gilles Deleuze und **Felix Guattari** Bücher, wo einer so genannte individuelle Stimmen nicht unterscheiden kann. **Gilles Deleuze's and Felix Guattari's books** where one cannot discern so called individual voices. [VIKTOR MAZIN]



flyingCity

Ich denke, dass das Konzept „Natural Growth“ interpretiert **Karatani Kojin**, eine richtungsweisende Arbeit für uns war. So wie auch sein *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money* [Writing Architecture]

I think the concept of “Natural growth” interpreted by **Karatani Kojin** did great guide work for us as well as his *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money* [Writing Architecture]

“If history has a subject then it is not, as Louis Althusser points out, men or men and women or even classes but the class struggle. One does not escape a bourgeois problematic of the subject simply by collectivizing that subject...”

[Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, str. 131]

GROUP OF SIX ARTISTS / VLADO MARTEK

Das Magazin *Zenit*, Zagreb/Belgrad, 1921-26
und die Magazine von *Maj 75*, Zagreb 1978-1984
The magazine *Zenit*, Zagreb/Belgrade, 1921-26
and the magazine-catalog *Maj 75*, Zagreb 1978-1984

GRUPO PAROLE E IMMAGINI

COLECTIVO SITUACIONES / MTD Solano, Las Hipotésis 891, Más allá
de los piquetes

Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*

Els van der Plas, Malu Halasa, Marlous Willemsen, *Creating Spaces
of Freedom: Culture in Defiance*

ODA PROJESI

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*

Homer, *Odyssee*

OHO

Marko Pogačnik

Ich würde die Publikationen der
Gemeinschaften Findhorn in Schottland,
Tamera in Portugal und **ZEGG** in Deutschland,
mit denen ich zusammenarbeite, empfehlen.
I would recommend publications by the
communities of **Findhorn** in Scotland,
Tamera in Portugal and **ZEGG** in Germany,
communities with which I collaborate.

TEMPORARY SERVICES

*Culture in Action: a Public Art
Program of Sculpture Chicago*, by
Mary Jane Jacob, Michael Brenson,
Eva M. Olson

Beatrice von Bismarck, Diethelm
Stoller, Astrid Wege und Ulf
Wuggenig [Hg./Eds.], *Games, Fights,
Collaborations: das Spiel von Grenze
und Überschreitung; Kunst und
Cultural Studies in den 90er Jahren*

*Situationist International
Anthology*, hg./ed. by Ken Knabb

Augusto Boal, *Theatre of the
Oppressed*

Studs Terkel, *Working: People Talk
About What They Do All Day and
How They Feel About What They
Do*

URUCUM

Ich kenne nichts aus der Verlagswelt.
I don't know of the publishing industry.

WHAT'S TO BE DONE

Nikolay G. Chernyshevsky, *What is to be done*

Walter Benjamin, *The Author as Producer* und / and
Theses on the philosophy of history

"Rather than ask, What is the attitude of a work to the relations of production of its time? I should ask, What is its position in
them? This question directly concerns the function the work has within the literary relations of production of its time..."

[Walter Benjamin, *The Author as Producer / Der Autor als Produzent*, *Gesammelte Schriften*,

Frankfurt: Suhrkamp 2:683; *Reflections*, 222]

IRWIN

Andrej Savski

Ich nenne erneut **Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. Ein anderes Buch, das teilweise Kollektivität behandelt, ist **Alain Quemin, Les commissaires-priseurs, La mutation d'une profession**. Wiederum ein anderes, das aus unserem Umkreis kommt, ist **Viktor Misiano, The Institutionalization of Friendship in Transnacionala: Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art**.

I will name again **Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. Another one that partially covers collectivity is **Alain Quemin, Les commissaires-priseurs, La mutation d'une profession**. Another one that comes from our circle is: **Viktor Misiano, The Institutionalization of Friendship in Transnacionala: Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art**.

Borut Vogelnik

Es gibt viele, aber ich würde zwei besonders hervorheben. Es wäre zuviel gesagt, wenn ich angebe, dass sie die Basis meiner Arbeit sind, vor allem weil ich eins von beiden gar nicht gelesen habe. Soviel ich weiß, ist es bisher nur auf russisch erschienen.

Hugo Ball, Flight out of Time: A Dada Diary
COLLECTIVE ACTIONS: Trips to the Countryside, selbst veröffentlichte Dokumentationen der Aktionen der 1980er Jahre

There are more but I would like to expose two of them. It would be too much to claim that they are basic for my work especially because one of them I never read. It is as far as I know till now published only in Russian.

Hugo Ball, Flight out of Time: A Dada Diary
COLLECTIVE ACTIONS: Trips to the Countryside, self published volumes of documentation from the 1980s

DMITRI GUTOV

Karl Marx and Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party*

MLADEN STILINOVIC

Für mich waren solche Bücher wichtig, in denen vom Kollektiv als Gruppe nicht-gleichgesinnter Menschen die Rede war, als Gruppe von Individuen. Im Grunde mag ich keine Kollektive, die mehr als sechs Personen umfassen.

kpD

Visit our favourite bookshops:

Pro qm / BERLIN, b_books

/ BERLIN, Printed Matter

/ NEW YORK, Karl-Marx-

Buchhandlung / FRANKFURT/M

BIOGRAFIEN

BIOGRAPHIES

3NÓS3 wurde 1979 in São Paulo, Brasilien, gegründet und bestand bis 1982. Zu der Gruppe gehörten **Hudinilson Jr.** aus São Paulo [lebt und arbeitet in São Paulo], **Rafael França** aus Porto Alegre, Brasilien, [1957–1991] und **Mario Ramiro** aus Taubaté, Brasilien [lebt und arbeitet in São Paulo].

3NÓS3 was founded in São Paulo, Brazil in 1979 and was active until 1982. The group consisted of **Hudinilson Jr.** from São Paulo [lives and works in São Paulo], **Rafael França** from Porto Alegre, Brazil [1957–1991], and **Mario Ramiro** from Taubaté, Brazil [lives and works in São Paulo].

URBANE INTERVENTIONEN / URBAN INTERVENTIONS

1981 • 23 Maio, Avenue 23 de Maio, São Paulo, Brasilien / Brazil, dokumentiert von den Fernsehsendern / documented by TV networks Rede Globo und / and SBT • Arco 10, Avenue Dr. Arnaldo, São Paulo, dokumentiert von / documented by TV Rede Globo und der Zeitung / and the newspaper Folha de São Paulo, 9. Dezember / December • B'81, XVI. Bienal de São Paulo, Bericht / report in Arte em São Paulo, Nr. / No. 2, Oktober / October • Conecção, Avenues Rebouças und / and Dr. Arnaldo, São Paulo, dokumentiert von / documented by TV Rede Globo und der Zeitung / and the newspaper O Estado de São Paulo, 14. Mai / May; **1980** • ARTE, State Social Security Agency, Porto Alegre, Brasilien / Brazil • Intervenção IV, zwischen den / between the Avenues Paulista, Rebouças, Consolação und / and Dr. Arnaldo, São Paulo, dokumentiert von / documented by TV Rede Globo, 16. Juli / July, und den Zeitungen / and the newspapers Folha de São Paulo, 20. Juli / July; O Estado de São Paulo, 15. Juli / July; **1979** • Interdição, São Paulo, Bericht / report in Jornal da Tarde, 22. September • X-Galeria, São Paulo, Bericht / report in Folha de São Paulo und / and Jornal da Tarde, 4. Juli / July • Ensacamento, São Paulo, Bericht / report in Folha da Tarde, Última Hora und / and Diário da Noite, 28. April

AA BRONSON, geboren 1946 in Vancouver, Kanada, war von 1969 bis zum Tod seiner Partner **Felix Partz** und **Jorge Zontal** 1994 Teil der Künstlergruppe **GENERAL IDEA**. Er lebt und arbeitet in New York City, wo er an einer Reihe gemeinschaftlicher Projekte mit jungen homosexuellen Künstlern beteiligt ist.

AA BRONSON, born in Vancouver, Canada in 1946, lived and worked as part of the artists' group **GENERAL IDEA** from 1969 until the deaths of his two partners, **Felix Partz** and **Jorge Zontal** in 1994. He currently lives and works in New York City, where he is involved in a series of collaborations with younger gay artists. // www.aabronson.com

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2004 • AA Bronson*Healer, John Connelly Presents, New York, USA;
2003 • AA Bronson: The Quick and the Dead, The Power Plant, Toronto, Kanada / Canada und / and Morris and Helen Belkin Art Gallery,

Vancouver, Kanada / Canada • AA Bronson, IKON Gallery, Birmingham, Großbritannien / Great Britain; **2002** • Mirror, Mirror, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, USA; **2001** • Negative Thoughts, Museum of Contemporary Art, Chicago, USA; **2000** • AA Bronson 1969–2001, Secession, Wien / Vienna, Österreich / Austria

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • The Sixties: Photography in Question, National Gallery of Canada / Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa, Kanada / Canada • Log Cabin, Artists Space, New York; **2003** • Today's Man, John Connelly Presents, New York; **2002** • Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York; **2000** • La Biennale de Montréal 2000, CIAC, Kanada / Canada

ALLEGORIC POSTCARD UNION wurde 2005 in Utrecht gegründet. Zu der Gruppe gehören **Francis Alÿs**, **Binna Choi**, **Július Koller** und **Roman Signer**.

ALLEGORIC POSTCARD UNION was founded 2005 in Utrecht, the Netherlands. Current members are **Francis Alÿs**, **Binna Choi**, **Július Koller**, and **Roman Signer**.

PAWEŁ ALTHAMER IN COLLABORATION WITH ARTUR ZMIJEWSKI AND NOWOLIPIE GROUP

Seit 1993 veranstaltet **Paweł Althamer** [geboren 1967 in Warschau, lebt in Warschau] in Zusammenarbeit mit seinem Künstlerkollegen **Artur Zmijewski** [geboren 1966 in Warschau, lebt in Warschau] einen wöchentlichen Workshop mit geistig behinderten Menschen, der so genannten **Nowolipie Group**.

Since 1993 **Paweł Althamer** [born 1967 in Warsaw, lives in Warsaw] in collaboration with his artist colleague **Artur Zmijewski** [born 1966 in Warsaw, lives in Warsaw] has organized a weekly workshop with mentally handicapped people, the so-called **Nowolipie Group**.

2005 • Moscow Biennale of Contemporary Art, Russland / Russia • Akademie, Kunstverein in Hamburg, Hamburg, Deutschland / Germany

PAWEŁ ALTHAMER

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2005 • Paweł Althamer, Zacheta National Gallery of Art, Warschau / Warsaw, Polen / Poland; **2004** • The Vincent Award, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Niederlande / The Netherlands; **2003** • So genannte Wellen und andere Phänomene des Geistes, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Artur Zmijewski, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Deutschland / Germany; **2000** • Bródno 2000 • Galeria Foksal, Warschau / Warsaw; **1997** • Paweł Althamer, Kunsthalle Basel, Schweiz / Switzerland

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA; **2003** • 50. Biennale di Venezia, Italien / Italy; **2000** • Manifesta 3, Ljubljana, Slowenien / Slovenia; **1997** • documenta X, Kassel, Deutschland / Germany

ARTUR ZMIJEWSKI

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2005 • Artur Zmijewski, Kunsthalle Basel; **2004** • Artur Zmijewski: Selected Works, 1998–2003, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, USA; **2003** • So genannte Wellen und andere Phänomene des Geistes, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Paweł Althamer, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

GRUPPENAUSSTELLUNGEN IN AUSWAHL / SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2005 • 51. Biennale di Venezia, Polnischer Pavillon / Polish Pavilion; **2002** • Manifesta 4, Frankfurt am Main, Deutschland / Germany

ART & LANGUAGE besteht seit 1976 aus dem Künstler und Autor **Michael Baldwin**, geboren 1945 in Chipping Norton, Oxon, Großbritannien, dem Autor und Verleger **Charles Harrison**, geboren 1942 in Chesham, Bucks, Großbritannien, und dem Künstler und Autor **Mel Ramsden**, geboren 1944 in Ilkeston, Derbyshire, Großbritannien.

Der Name **ART & LANGUAGE** leitet sich von der Zeitschrift *Art-Language* [erstmalig veröffentlicht im Mai 1969 in Coventry] ab. Sie gründete in der Arbeit **Terry Atkinsons** und **Michael Baldwins** [ab 1966] zusammen mit **Harold Hurrell** und **David Bainbridge**, die die Zeitschrift ursprünglich herausgaben. **ART & LANGUAGE** sahen im Folgenden ihre Aufgabe darin, die gemeinsam und einzeln entstandenen Arbeiten dieser vier Mitglieder zu verorten und die konversationelle, also konzeptuelle, Basis ihrer Aktivitäten zu reflektieren. Ende 1969 zählten auch Beiträge von **Joseph Kosuth**, **Ian Burn** und **Mel Ramsden** aus New York dazu.

Wer was unternahm, wie viel jeder beitrug und ähnliche Tatsachen sind mehr oder weniger bekannt. Das [geringe] Maß an Anonymität, die der Name ursprünglich beanspruchte, bleibt nichtsdestoweniger von historischer Bedeutung.

ART & LANGUAGE are: **Michael Baldwin** [born 1945 in Chipping Norton, Oxon, Great Britain], artist and writer, **Charles Harrison** [born 1942 in Chesham, Bucks, Great Britain], writer and editor, and **Mel Ramsden** [born 1944 in Ilkeston, Derbyshire, Great Britain], artist and writer.

The name **ART & LANGUAGE** is derived from the journal *Art-Language* [first published in Coventry in May 1969] which had its origins in the work of **Terry Atkinson** and **Michael Baldwin** [from 1966] in association with **Harold Hurrell** and **David Bainbridge**. These were its original editors. **ART & LANGUAGE** was used subsequently to identify

the joint and several artistic works of these four in an effort to reflect the conversational basis of their activity which, by late 1969, already included contributions from New York by **Joseph Kosuth**, **Ian Burn** and **Mel Ramsden**.

The fact of who did what, how much they contributed and so on, are more or less well known. The [small] degree of anonymity which the name originally conferred continues, however, to be of historical significance.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2000 • Art & Language & Luhmann No. 2, ZKM Karlsruhe, Deutschland / Germany; **1996** • Art & Language, Kunsthalle St. Gallen, Schweiz / Switzerland; **1993** • Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, Frankreich / France; **1987** • Art & Language: The Paintings, Palais des Beaux-Arts, Brüssel / Brussels, Belgien / Belgium; **1985** • Studies for the Studio at 3 Wesley Place, Tate Gallery, London, Großbritannien / Great Britain; **1980** • Portraits of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock, Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande / the Netherlands; **1975** • Music-Language, Galerie Éric Fabre, Paris; **1973** • Galerie Paul Maenz, Köln / Cologne, Deutschland / Germany • Lisson Gallery, London; **1971** • Galerie Daniel Templon, Paris • Galleria Sperone, Turin, Italien / Italy; **1968** • Dematerialisation Show, Ikon Gallery, Birmingham, Großbritannien / Great Britain; **1967** • Hardware Show, Architectural Association, London

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

1997 • documenta X, Kassel, Deutschland / Germany; **1984** • Biennale of Sydney, Sydney, Australien / Australia; **1982** • documenta 7, Kassel; **1976** 37. Biennale di Venezia, Italien / Italy; **1972** • documenta 5, Kassel

B+B ist eine Kuratoren-Partnerschaft, die 2000 in London von **Sarah Carrington** und **Sophie Hope** gegründet wurde.

B+B is a curatorial partnership, founded in London in 2000 by **Sarah Carrington** and **Sophie Hope**. // www.welcomebb.org.uk

PROJEKTE / PROJECTS

2005–2007 • Reunion, laufendes Forschungsprojekt / ongoing research project; **2005–2006** • Notion Nanny, gemeinsames Wanderprojekt von / collaborative touring project by Allison Smith, konzipiert mit / developed with B+B, in Zusammenarbeit mit / in association with Grizedale Arts, Studio Voltaire und / and Craftspace Touring; **2004** • Trading Places – Migration, Representation, Collaboration and Activism in Contemporary Art • Tracing Change – Art and Regeneration, 2 Workshops, European Social Forum, London, Großbritannien / Great Britain • Trading Places – points of encounter between art and migration, Ausstellung und öffentliche Programmreihe / exhibition and public programmes series, Pump House Gallery, London • Soft Logics, Künstlerhaus Stuttgart, Deutschland / Germany; **2003** • Brand New Letchworth, The Place

Arts Centre, Letchworth Garden City, Großbritannien / Great Britain • Art of Survival – London Artists Travel to Prague, Prague Biennale, Tschechien / Czech Republic, und / and Czech Centre, London • B+B at Home, Austrian Cultural Forum, London; **2002** • Talk Show, innerhalb von / as part of Critical Mass, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, USA

BANKMALBEKRAU wurde 1999 in Kopenhagen, Dänemark, gegründet. Die Gruppe besteht aus **Lone Bank**, geboren 1970 in Dänemark, **Christina Malbek**, geboren 1971 in Dänemark, und **Tanja Rau**, geboren 1970 in Dänemark. Alle drei leben und arbeiten in Kopenhagen.

BANKMALBEKRAU was founded in Copenhagen, Denmark in 1999 and consists of **Lone Bank**, born in Denmark in 1970, **Christina Malbek**, born in Denmark in 1971 and **Tanja Rau**, born in Denmark in 1970. They live and work in Copenhagen.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2004 • Brutal Fruit, Kirkhoff Gallery, Kopenhagen / Copenhagen, Dänemark / Denmark • Kabinet, Paintbox Extension, Kopenhagen / Copenhagen; **2002** • Reaktion, i-n-k, Kopenhagen / Copenhagen

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • Boys & Girls, Zacheta National Gallery of Art, Warschau / Warsaw, Polen / Poland • Forskudte objekter – mellem function og eksperiment, Trapholt Museum, Kolding, Dänemark / Denmark • Posters, Videos and other Stuff, Consulta Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, Spanien / Spain • European Space – Sculpture Quadrennial, Riga, Lettland / Latvia; **2003** • Temporary Spaces, Charlottenborg, Kopenhagen / Copenhagen; **2002** • The toons are loose, G7, Berlin, Deutschland / Germany • Mirakler 3, Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen / Copenhagen

JOSEPH BEUYS wurde 1921 in Krefeld geboren und starb 1986 in Düsseldorf. **JOSEPH BEUYS** was born in Krefeld, Germany in 1921 and died in Düsseldorf in 1986.

EINZELAUSSTELLUNGEN IN AUSWAHL / SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2004/2005 • Joseph Beuys: Actions, Vitriines, Environments, The Menil Collection, Houston, USA • Tate Modern, London, Großbritannien / Great Britain; **1979** • Joseph Beuys, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA; **1967** • BEUYS, Städtisches Museum Mönchengladbach, Deutschland / Germany, wesentliche Teile der Ausstellung heute in / main parts of the exhibition now in Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Deutschland / Germany

GRUPPENAUSSTELLUNGEN IN AUSWAHL / SELECTED GROUP EXHIBITIONS

1982 • documenta 7, Kassel, Deutschland / Germany; **1977** • documenta 6, Kassel; **1976** • 37. Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon / German Pavilion, Italien / Italy; **1972** • documenta 5, Kassel; **1968** • documenta 4, Kassel; **1964** • documenta 3, Kassel

AKTIONEN / ACTIONS

1974 • I like America and America likes Me, Galerie René Block, New York; 1972 • Ausfegen, 1. Mai / May, Berlin, Deutschland / Germany; 1965 • Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Galerie Schmela, Düsseldorf, Deutschland / Germany

BIJARI ist eine Gruppe von Künstlern, Architekten und Urbanisten, die seit 1996 in São Paulo, Brasilien, leben und zusammen arbeiten. Sie entwickeln gemeinsam Projekte in den Bereichen bildende Kunst, Multimedia und Architektur und nutzen analoge wie digitale Medien, um künstlerische Experimente mit kritischem Impetus vorzustellen. Urbane Interventionen, Performances, Video, Grafik- und Webdesign dienen als Werkzeuge zum Erzeugen von Störungen, in denen versteckte Strukturen der Wirklichkeit in Frage gestellt werden. Die Gruppe besteht aus **Sandro Akel**, **Flavio Araújo**, **Rodrigo Araújo**, **Maurício Brandão**, **Olavo Ekman**, **Eduardo Loureiro**, **Frederico Ming**, **Giuliano Scandiuzzi** und **Geandre Tomazoni**.

BIJARI is a group of artists, architects and urbanists, living and working together in São Paulo, Brazil since 1996, developing projects in the fields of visual arts, multimedia and architecture. From analogical to digital media the group proposes artistic experiments on a critical basis. Urban interventions, performances, video, graphic and web design are used as a set of tools for interferences in which hidden structures of the reality are put in question. The group consists of **Sandro Akel**, **Flavio Araújo**, **Rodrigo Araújo**, **Maurício Brandão**, **Olavo Ekman**, **Eduardo Loureiro**, **Frederico Ming**, **Giuliano Scandiuzzi**, and **Geandre Tomazoni**. //www.bijari.com.br

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • Heterodoxia, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, Brasilien / Brazil • Zona de Ação, SESC Paulista, São Paulo; 2003 • FILE – Hiperônica, Electronic Language International Festival, São Paulo • Galeria Prestes Maia, São Paulo • 8. Bienal de La Habana, Kuba / Cuba; 2002 • X-Salão Paulista de Arte Contemporânea, Galeria do Rock, São Paulo • Laboratório, São Paulo; 2001 • Poesia dos Problemas Concretos, SESC 24 de Maio, São Paulo • II. Bienal de Mercosul, Porto Alegre, Brasilien / Brazil

BOKHOROV / GUTOV / OSHOLOVSKY

Der Künstler **KONSTANTIN BOCHOROV**, geboren 1961 in Leningrad, lebt und arbeitet in Moskau.

The artist **CONSTANTIN BOKHOROV**, born in 1961 in Leningrad, lives and works in Moscow.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2002 • Russian Art Now!, MAK Wien / Vienna, Österreich / Austria; 2000 • Art historian/Artist, Central House of Artists, Moskau / Moscow,

Russland / Russia; 1995 • Nobody's Earth, Centre of Contemporary Art „Nikolai“, Kopenhagen / Copenhagen, Dänemark / Denmark, • Mich. Liffschiz 90th Birthday, Zverev Centre for Contemporary Art, Moskau / Moscow

Der Künstler **DMITRI GUTOV**, geboren 1960 in Moskau, studierte am Institut für Kunst, Bildhauerei und Architektur der Akademie der Künste in Sankt Petersburg. Er lebt in Moskau.

The artist **DMITRI GUTOV**, born in 1960 in Moscow, studied at the Institute of Art, Sculpture and Architecture of the Academy of Arts, St. Petersburg. He lives in Moscow. //www.gutov.ru

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2003 • I am alien at this fest of life, Moscow Fine Art, Moskau / Moscow, Russland / Russia; 2002 • Mum, Dad & Champions League, Guelman E-Gallery, Moskau / Moscow; 1994 • Above black mud, Regina Gallery, Moskau / Moscow; 1991 • The little nothings of our life, Trekhprudny Gallery, Moskau / Moscow

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2003 • Berlin–Moskva / Moskau–Berlin 1950–2000, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Deutschland / Germany; 2002 • XXVI. Bienal de São Paulo, Brasilien / Brazil • Russian Art Now!, MAK Wien / Vienna, Österreich / Austria; 2001 • I. Bienal de Valencia, Spanien / Spain; 1999 • Zeitwenden, Kunstmuseum Bonn, Deutschland / Germany; 1995 • 46. Biennale di Venezia, Italien / Italy; 1992 • 3. Istanbul Bienali, Türkei / Turkey

Der Künstler **ANATOLI OSHOLOWSKI**, geboren 1969 in Moskau, lebt und arbeitet in Moskau. The artist **ANATOLY OSHOLOVSKY**, born in 1969 in Moscow, lives and works in Moscow.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

1992 • Leopards storm the Temple, Regina Gallery, Moskau / Moscow, Russland / Russia

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2002 • Russian Art Now!, MAK Wien / Vienna, Österreich / Austria; 2001 • I. Bienal de Valencia, Spanien / Spain; 1993 • 45. Biennale di Venezia, Italien / Italy

KOLLEKTIVE AKTIONEN wurde 1976 gegründet. Die Gruppe besteht aus **Nikita Alexejew**, **Sabine Hänsgen**, **Jelena Jelagina**, **Georgi Kisewalter**, **Igor Makarewitsch**, **Andrei Monastyrski**, **Nikolai Panitkow** und **Sergei Romaschko**. Bis 2004 wurden einhundert künstlerische Aktionen organisiert.

COLLECTIVE ACTIONS was founded in 1976. The group consists of: **Nikita Alekseev**, **Elena Elagina**, **Sabine Hänsgen**, **Georgy Kizevalter**, **Igor Makarevich**, **Andrey Monastyrsky**, **Nikolay Panitkov**, and **Sergey Romashko**. Until 2004 hundred artistic actions were organized.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

1997 • Exit Art, New York, USA; 1989 • Research of documentation, Kaširka, Moskau / Moscow, Russland / Russia

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2000 • L'autre moitié de l'Europe, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, Frankreich / France • The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West, Museum of Modern Art, Ljubljana, Slowenien / Slovenia • Art of 20th Century, The State Tretyakov Gallery, Moskau / Moscow; 1999 • Conceptualist Art: Points of Origins, Queens Museum of Arts, New York; 1998 • Out of Action, MOCA, Los Angeles, USA • Praepintium, Staatsbibliothek zu Berlin, Neues Museum Weserburg, Bremen, Deutschland / Germany; 1995 • Flight, Arrival, Disappearance, Galerie Hlavniho Mesta Prahy, Prag / Prague, Tschechien / Czech Republic • Haus Am Waldsee, Berlin, Deutschland / Germany • Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Deutschland / Germany; 1991 • MANI MUSEUM – 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmelitenkloster, Frankfurt am Main, Deutschland / Germany • Contemporary Russian Art, Setagaya Art Museum, Tokio / Tokyo; 1990 • The green show, Exit Art, New York • Between Spring and Summer, ICA, Boston, USA • Sowjetische Kunst um 1990, Kunsthalle Düsseldorf, Deutschland / Germany; 1988 • ICH LEBE – ICH SEHE, Kunstmuseum Bern, Schweiz / Switzerland; 1985 • Apt Art, Washington Project for the Arts, USA; 1983 • Come Yesterday and You'll Be First, City without Walls: Urban Artists Collective Inc., Newark, USA • Contemporary Russian Art Center of America, New York; 1981 • Russian New Wave, Contemporary Russian Art Center of America, New York; 1980 • Nonconformists, University of Maryland, USA; 1977 • 38. Biennale di Venezia, Italien / Italy

CONTRA FILÉ wurde 2000 in São Paulo, Brasilien, gegründet und versteht sich selbst als Gruppe für künstlerische Recherche und Produktion. Die Mitglieder kommen von so unterschiedlichen Gebieten wie Architektur, Geografie, Anthropologie, Fotografie und bildender Kunst. Auf der Grundlage der Beobachtung alltäglicher Erfahrungen, die sie in ihre Arbeit einbeziehen, versuchen sie Kunst, die sie als politisches Handeln verstehen, in das öffentliche Leben einzubringen.

Formed in São Paulo, Brazil, in the year 2000, **CONTRA FILÉ** has constituted itself as a group for art investigation and production, with members originating from different areas [architecture, geography, anthropology, photography and the visual arts]. Starting from its daily life experience, attentive and implicated, it acts – conceiving art as a political act – towards the realization of public life.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Cubo, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasilien / Brazil; 2004 • 2nd Urban Culture Vigil, Praça Patriarca, São Paulo • Zona de Ação, SESC Paulista, São Paulo; 2003 • GearInside Project, Witte

de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Niederlande / The Netherlands • Anti Spectacle Territories, SESC Latinidades, São Paulo • Mídia Tática Brasil, Casa das Rosas, São Paulo

DISKUSSIONEN UND KONFERENZEN / DISCUSSIONS AND CONFERENCES

2004 • Urgencies between Media, Art and Reality, Podiumsdiskussion / panel discussion, Sonarsound, São Paulo

PUBLIKATIONEN / PUBLICATIONS

2005 • O Artista na Cova dos Leões, in: Ausst.-Kat. / exhib. cat. 1st Pan African Contemporary Art Show, Salvador, Brasilien / Brazil; 2004 • Urgence / Urgency, in: Parachute, Nr./No. 116: São Paulo; 2003 • Über BijaRi / About BijaRi, in: Ausst.-Kat. / exhib. cat. 8. Bienal de La Habana, Kuba / Cuba

ESCAPE PROGRAM formierte sich 1999 in Moskau. Mitglieder sind **Valery Ayzenberg** [geboren 1947], **Anton Litwin** [geboren 1967], **Bogdan Mamonow** [geboren 1964] und **Lisa Morosowa** [geboren 1973]. **Anton Litwin**, **Bogdan Mamonow** und **Lisa Morosowa** leben und arbeiten in Moskau. **Valeriy Ayzenberg** lebt in Moskau, New York und Tel Aviv.

ESCAPE PROGRAM was founded in 1999 in Moscow. Members are: **Valery Ayzenberg** [born 1947], **Anton Litvin** [born 1967], **Bogdan Mamonov** [born 1964], and **Liza Morozova** [born 1973]. **Anton Litvin**, **Bogdan Mamonov** and **Liza Morozova** live and work in Moscow. **Valeriy Ayzenberg** lives in Moscow, New York and Tel Aviv. //www.escapeprogram.ru

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2004 • The Artist, wurde wegen einer Explosion am Abend der Eröffnung abgesagt / perished because of explosion on the eve of the vernissage, Art-Moscow Fair, Moskau / Moscow, Russland / Russia • Slipping/ Dizziness, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with ProvMiza, Arsenal, Kremlin, Nishnij Nowgorod, Russland / Russia • Salute!, One Work Gallery, Moskau / Moscow • 4/4, National Center for Contemporary Art, Moskau / Moscow; 2002 • XI.IX, L-Gallery, Moskau / Moscow

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • OK, America!, apexart, New York, USA; 2003 • Prague Biennale, Tschechien / Czech Republic; 2002 • Davaj! New Russian Art, Postfuhramt, Berlin, Deutschland / Germany, MAK Wien / Vienna, Österreich / Austria • FAIR, Royal College of Art, London, Großbritannien / Great Britain • 4. Cetinje Biennale, Montenegro

ETCÉTERA... Das Kollektiv **ETCÉTERA...** wurde Anfang 1998 von **Federico Zukerfeld** [Argentinien] und **Loreto Soledad Garín Guzmán** [Chile] in Buenos Aires gegründet. Die Mitglieder sind Künstler aus den Bereichen Lyrik, Drama, bildende Kunst und Musik sowie politische Aktivistinnen. Zwei Merkmale, die seine Identität geprägt haben,

beeinflussen es bis heute: **ETCÉTERA...** besetzte ein altes verlassenes Haus, das dem argentinischen Surrealisten **Juan Andralis** als Druckerei gedient hatte. In den 1950er Jahren Mitglied der von **André Breton** angeführten Pariser Gruppe, hatte sich **Andralis** nach seiner Rückkehr nach Buenos Aires als Verleger in dieser Druckerei niedergelassen. Nach seinem Tod 1994 entdeckte das Kollektiv **ETCÉTERA...** durch Zufall dieses leere Haus und richtete dort ein Labor der Künste, ein Theater und eine Bibliothek ein. Diese magische Begegnung mit dem Geist des Surrealismus ermöglichte es der Gruppe, einen selbst geführten und unabhängigen Lernprozess zu durchlaufen, voller Ideen, welche die Kunst mit dem Leben sowohl im spirituellen Bereich, in Träumen, als auch in politischer Hinsicht verbinden.

Das andere Merkmal, das die Haltung von **ETCÉTERA...** definiert, ist das Engagement in und die Präsenz bei sozialen Konflikten. Es währt, seit sich das Kollektiv zusammen mit der Gruppe **HIJOS** [einer Menschenrechtsorganisation, die Söhne und Töchter von Menschen, die während der letzten Diktatur verschwanden oder exiliert wurden, zusammenbringt] an der Schaffung von „Escraches“ [eine Form des politischen Protests durch öffentliche Anprangerung] beteiligte.

ETCÉTERA... nimmt mit seinen Arbeiten, Manifesten und Aktionen zusammen mit anderen Kämpfern an Protestdemonstrationen teil, agiert auf der Straße sowie im künstlerischen und kulturellen Bereich [Theater, Museen, Kulturzentren].

ETCÉTERA... sucht nach einem Geist, der über alle künstlerischen Werkzeuge zur Erfüllung der Ziele des Kollektivs verfügt. Indem es die Metapher als Auslöser der Vorstellungskraft nutzt, ermutigt es mit einem herzhaften Lachen zu einer Rückkehr zum Spiel, um die kollektive Beteiligung an überraschenden Aktionen und geplanten Interventionen anzuregen.

ETCÉTERA... collective was founded by **Federico Zukerfeld** [Argentina] und **Loreto Soledad Garín Guzman** [Chile], at the beginning of 1998 in Buenos Aires. Members are artists from fields such as poetry, drama, visual arts, music, and political activists. It holds the influence of the two features that have marked its identity:

ETCÉTERA... squatted an old abandoned house that had been used to work as the printing house of Argentinian Surrealist Artist **Juan Andralis** who during the 1950s was part of the group from Paris led by **André Breton**. And coming back to Buenos Aires he settled as a publisher in this printing house. After his death in 1994, **ETCÉTERA...** collective found by chance this empty place and set up a laboratory of arts, a theatre and a library. This magical meeting with the spirit of Surrealism allowed the group to go through a self-guided and independent learning, full of ideas that link art with life both in the spiritual domain, in dreams, and in the political aspects.

The other feature that has defined the attitude of **ETCÉTERA...** is the

commitment and presence in social conflicts. That is since **ETCÉTERA...** got involved in the creation of 'Escraches' along with the group called **HIJOS** [human rights organization that gathers sons and daughters of disappeared and exiled people during the last dictatorship]. **ETCÉTERA...** participates with its works, manifestos and actions in protest demonstrations along with other fighters, as well as in the streets and in artistic and cultural fields [theatres, museums, cultural centres].

ETCÉTERA... seeks a spirit that holds all the artistic tools needed to fulfill its goals. With metaphor as a stimulus for the imagination, they hope to use a delightful irreverence to bring people back into the game, in order to encourage a more collective level of involvement.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2004 • Gente Armada, Etcétera, Ateneo Porfirio Barba Jacob, Medellín, Kolumbien / Colombia; 2000 • Robo Legal, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile; 1998 • ¡A Comer! / To Eat!, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentinien / Argentina

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Far Sites: Urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art, San Diego Museum of Art, USA, und / and Centro Cultural, Tijuana, Mexiko / Mexico • Sobre una realidad ineludible / Arte y compromise en la Argentina, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Spanien / Spain; 2004 • ¿Com volem ser governats? / How do we want to be governed?, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, Spanien / Spain • There must be an alternative, Steirischer Herbst, Graz, Österreich / Áustria • Ex Argentina – Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Museum Ludwig, Köln / Cologne, Deutschland / Germany

FLYINGCITY ist eine Künstlergruppe, die urbane Kultur und die Realität urbaner Geografie kritisch untersucht. Das Interesse von **FLYINGCITY** gilt speziell den Veränderungen der urbanen Gemeinschaft von Seoul in Abhängigkeit von der Gestaltung urbaner Strukturen sowie alternativen Rezeptionsweisen einer permanent wachsenden Stadt angesichts eines Übermaßes an Dichte und Anhäufung. Gleichzeitig versuchen sie, den Prozess des natürlichen Wachstums von Seoul zu skizzieren, indem sie in ortsspezifischen Performances, fiktiven Stadtplänen mit utopischen Stadtentwürfen und fotografischen Dokumentationen ein kritisches Bild der urbanen Landschaft Seouls zeichnen. Dies führt zur Neuformulierung von Konzepten wie „Psychogeografie“ und „Drift“. **FLYINGCITY** sind **Jang Jong Kwan** und **Jeon Yong Seok**.

FLYINGCITY is a group of artists which researches and critiques the urban culture and the reality of urban geography. **FLYINGCITY** is specifically interested in the transformation of urban community influenced by the formation of urban structure in Seoul, and alternative

ways of thinking about the city of ongoing growth conditioned by over-density and over-accumulation. In the meantime, it has tried to delineate the process of natural growth of Seoul with site specific performances, mental maps showing utopic urban planning, and photographic documentations which aim to critique the urban landscape of Seoul. This leads to the rearticulation of concepts such as "psycho geography" and "drift". **FLYINGCITY** members are **Jang Jong Kwan** and **Jeon Yong Seok**.

//www.flyingcity.org

EINZELAUSSTELLUNGEN, PROJEKTE / SOLO EXHIBITIONS, PROJECTS

2004 • Urban Space and Art, digitales Medienseminar / digital media seminar, Art Center Nabi, Seoul, Südkorea / South Korea • Vortrag / Lecture, New School of Architecture, San Diego, USA • Vortrag / Lecture, CAL Arts, Los Angeles, USA • Machine Informe, Öffentliche Performance / public performance, Ssamzie Space, Seoul; **2003** • Ssamzie Studio Residency Program, Ssamzie Studio, Seoul; **2002** • Public Dream – Jongro, Alternative Space POOL, Seoul • Galeria Foksal, Warschau / Warsaw, Polen / Poland; **2001** • Defining the goal and methodology of flyingCity, Serie aus 10 Seminaren über die historische Avantgarde / series of 10 seminars on historical Avant-garde, Ilju Art House, Seoul; **2000** • Gasman – Flaneur, Alternative Space POOL, Seoul • Texttower – Insadong Fantasy, Gallery BODA, Seoul

GRUPPENAUSSTELLUNGEN, PROJEKTE / GROUP EXHIBITIONS, PROJECTS

2005 • VIDEOART CHANNEL World TUNE 2005, Kobe Art Village Center [KAVC], Kobe, Japan; **2004** • Gwangju Biennale, Südkorea / South Korea • Past in Reverse: Contemporary Art of East Asia, San Diego Museum of Art; **2003** • The Postman is a Genius – Experience and Imagination in Seoul, Netherlands Media Arts Institute, Amsterdam, Niederlande / The Netherlands; **2002** • International Environmental Art Festival, Seoul Arts Center • Manifesta 4, Frankfurt am Main, Deutschland / Germany • Gwangju Biennale

FREUD'S DREAMS MUSEUM wurde am 4. November 1999 in Sankt Petersburg eröffnet und war in den vergangenen fünf Jahren kontinuierlich aktiv. Es wurde von dem 1961 in Leningrad geborenen Künstler **Vladimir Kustov** und dem 1958 in Murmansk geborenen Kurator und Psychoanalytiker **Viktor Mazin** konzipiert.

FREUD'S DREAMS MUSEUM opened November 4, 1999 in St. Petersburg, Russia and has been working actively for the last five years. Created by **Vladimir Kustov**, artist, born in Leningrad, 1961 and **Viktor Mazin**, curator, psychoanalyst, born in Murmansk, 1958.

//www.freud.ru

GENERAL IDEA wurde im Sommer 1969 in Toronto, Kanada, gegründet. Schon bald drückten die drei Mitglieder ihre neuen Identitäten in der Gruppe durch Künstlernamen aus: **Michael Tims** [geboren am 18. Juni 1946 in Vancouver, Kanada] hieß nun **AA Bronson**, **Ron Gabe** [geboren am 23. April 1945 in Winnipeg, Kanada, gestorben am 5. Juni 1994 in Toronto, Kanada] nannte sich **Felix Partz**, und **Slobodan Saia-Levi** [geboren am 28. Januar 1944 in Parma, Italien, gestorben am 3. Februar 1994 in Toronto, Kanada] wurde zu **Jorge Zontal**. Sie lebten und arbeiteten fünfundzwanzig Jahre lang zusammen in Toronto, Kanada, und New York, USA.

GENERAL IDEA was founded in the summer of 1969 in Toronto, Canada. Early on the three assumed 'noms de plume' to reflect new identities as collaborators: **Michael Tims** [born Vancouver, Canada, June 28, 1946] became **AA Bronson**; **Ron Gabe** [born Winnipeg, Canada, April 23, 1945, died Toronto, Canada, June 5, 1994] became **Felix Partz**; and **Slobodan Saia-Levy** [born Parma, Italy, January 28, 1944, died Toronto, Canada, February 3, 1994] became **Jorge Zontal**. The three worked together for twenty-five years, living and working in Toronto, Canada and New York, USA.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2003–2006 • General Idea Editions: 1967–1995, 14 Galerien in Kanada / 14 galleries in Canada, **2003–2004** • 3 Museen in USA / 3 museums in USA; **2005–2006** • organisiert von / organized by Blackwood Gallery, Toronto, Kanada / Canada; **1996** • One Year of AZT / One Day of AZT, Museum of Modern Art, New York, USA; **1992–1993** • General Idea's Fin de siècle, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Deutschland / Germany, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, Spanien / Spain, Kunstverein in Hamburg, Deutschland / Germany, et al; **1986–1987** • The Armoury of the 1984 Miss General Idea Pavillion, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, USA, Contemporary Arts Museum, Houston, USA, Setagaya Art Museum, Tokio / Tokyo, Japan, et al; **1984–1985** • The 1984 Miss General Idea Pavillion, Kunsthalle Basel, Schweiz / Switzerland, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande / The Netherlands, Art Gallery of Ontario, Toronto, Musée d'Art Contemporain, Montréal, Kanada / Canada

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

1999 • The Museum as Muse, MoMA, New York; **1998** • XXIV. Bialen de São Paulo, Brasilien / Brazil; **1982** • Biennale of Sydney, Australien / Australia • documenta 7, Kassel, Deutschland / Germany; **1980** • 39. Biennale di Venezia, Italien / Italy

GILBERT & GEORGE Seit 1968 treten **Gilbert Proesch**, geboren 1943 in den italienischen Dolomiten, und **George Passmore**, geboren 1942 in Totnes, England, unter dem Namen **GILBERT & GEORGE** als „lebende Skulpturen“ auf.

Since 1968, **Gilbert Proesch** [born 1943 in the Italian Dolomites] and **George Passmore** [born 1942 in Totnes, England] have appeared under the name **GILBERT & GEORGE** as "living sculptures".

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2004 • Gilbert & George – Zeichnung als Skulptur: The Shrubberies, Museum Ludwig, Köln / Cologne, Deutschland / Germany; **2002** • Gilbert & George, Kunsthhaus Bregenz, Österreich / Austria; **2001** • Gilbert & George. New Horny Pictures, White Cube, London, Großbritannien / Great Britain; **2000** • MMK Frankfurt, Frankfurt am Main, Deutschland / Germany; **1997** • Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Frankreich / France • Gilbert & George, Tensta Konsthall, Stockholm, Schweden / Sweden; **1996** • Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande / The Netherlands; **1985** • Gilbert & George, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA; **1981** • Photo-pieces, Kunsthalle Düsseldorf, Deutschland / Germany; **1971** • The paintings, Stedelijk Museum, Amsterdam; **1970** • The Pencil on Paper, Descriptive Works, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf; **1968** • Christmas Show, Robert Fraser Gallery, London

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • behind the facts. interfunktionen 1968–1975, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Deutschland / Germany; **2004** • Treasure Island, Kunstmuseum Wolfsburg, Deutschland / Germany; **2003** • Ready to Shoot – Fernsehgalerie Gerry Schum, Kunsthalle Düsseldorf • Happiness – A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum, Tokio / Tokyo, Japan • 50. Biennale di Venezia, Italien / Italy; **2002** • Blast to Freeze – Britische Kunst im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg; **2001** • Nothing in the Main Hall, Rooseum, Malmö, Schweden / Sweden; **1982** • documenta 7, Kassel; **1981** • XVI. Bienal de São Paulo, Brasilien / Brazil; **1978** • 38. Biennale di Venezia; **1977** • documenta 6, Kassel; **1972** • documenta 5, Kassel

GORGONA Die Künstlergruppe **GORGONA** war von 1959 bis 1966 in Zagreb aktiv und publizierte zwischen 1961 und 1966 insgesamt elf Ausgaben der Anti-Zeitschrift *Gorgona*. Die Gruppe bestand aus dem Architekten und Maler **Miljenko Horvat** [geboren 1935 in Varaždin, Kroatien], dem Maler **Marijan Jevšovar** [geboren 1922 in Zagreb, gestorben 1998 ebenda], dem Maler **Julije Knifer** [geboren 1924 in Zagreb, gestorben 2004 in Paris], dem Bildhauer **Ivan Kožarić** [geboren 1921 in Petrinja, Kroatien], dem Kunsthistoriker und Künstler **Dimitrije Bašičević Mangelos** [geboren 1921 in Šid, Serbien, gestorben 1987 in Zagreb, Kroatien], dem Kunsthistoriker **Matko Meštrović** [geboren 1933 in Korčula, Kroatien], dem Kunsthistoriker **Radoslav Putar** [geboren 1929 in Varaždin, gestorben 1994 in Zagreb], dem Maler **Đuro Seder** [geboren 1927 in Zagreb] und dem Maler **Josip Vaništa** [geboren 1924 in Karlovac, Kroatien].

GORGONA group was active in Zagreb from 1959 to 1966. Between 1961 and 1966 the group published the anti-magazine *Gorgona* [11 issues]. The group consisted of: **Miljenko Horvat**, architect and painter, born 1935 in Varaždin, Croatia; **Marijan Jevšovar**, painter, born 1922 in Zagreb, died 1998 in Zagreb; **Julije Knifer**, painter, born 1924 in Zagreb, died 2004 in Paris; **Ivan Kožarić**, sculptor, born 1921 in Petrinja, Croatia; **Dimitrije Bašičević Mangelos**, art historian and artist, born 1921 in Šid, Serbia and Montenegro, died 1987 in Zagreb, Croatia; **Matko Meštrović**, art historian, born 1933 in Korčula, Croatia; **Radoslav Putar**, art historian, born 1929 in Varaždin, Croatia, died 1994 in Zagreb; **Đuro Seder**, painter, born 1927 in Zagreb and **Josip Vaništa**, painter, born 1924 in Karlovac, Croatia.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

1997 • Gorgona, Gorgonesco, Gorgonico, 47. Biennale di Venezia, Italien / Italy; **1989** • FRAC Bourgogne, Art Plus Université, Dijon, Frankreich / France; **1985** • Galerija SKC, Belgrad / Belgrade, Serbien / Serbia; **1977** • Gorgona, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, Kroatien / Croatia • Gorgona: Dokumente einer Idee, Jugoslawien 1959–1966, Städtisches Museum Mönchengladbach, Deutschland / Germany

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2000 • ARTEAST 2000+ Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West, Moderna Galerija, Ljubljana, Slowenien / Slovenia; **1999** • Aspekte/Positionen, MuMoK Wien / Vienna, Österreich / Austria; **1993** • The Horse who Sings – Radical Art from Croatia, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australien / Australia; **1986** • U susret muzeju suvremene umjetnosti, Muzejski prostor, Zagreb; **1981** • XVI. Bienal de São Paulo, Brasilien / Brazil

GROUP OF SIX ARTISTS

Die Künstlergruppe **GROUP OF SIX ARTISTS** war von 1975 bis 1984 in Zagreb aktiv. **GROUP OF SIX ARTISTS** was active in Zagreb from 1975 to 1984.

BORIS DEMUR Wohnt bereits sein ganzes Leben allein mit seiner Mutter in der Preradović-Straße. Eltern: Mutter – ungelernete Arbeiterin, Vater – Fotograf, kämpfte im Zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus. Ein Zuhause ohne Bücher, Bilder und Musik. Eine malerische Seele, erfüllt von Tradition [**Hals, Manet, Cézanne**]. Ließ sich im Alter von vierzehn die Haare wachsen. Stammt aus der unteren sozialen Klasse. Arbeitete zuerst als Grundschullehrer, dann als Kunstredakteur und ist jetzt frei schaffender Künstler. Sein selbst gewählter Spitzname ist **Bobi Solo**. Er ist Einzelkind. Wurde vors Kriegsgericht gestellt. Sternzeichen Zwilling. Anekdote: In Gesellschaft von Freunden, verlangte er einmal, offensichtlich verärgert, zu wissen: „Wem gehört dieses Stück Kuchen – wer hat die Mitte gegessen und den Rand übrig gelassen?“ Lida [seine damalige Freundin] bekannte sich schuldig, woraufhin er antwortete:

„Oh, eine kleine Knabbermaus.“ Von Natur aus ein systematischer, praktischer Typ. Wurde von Frauen erzogen. Hat sich in den letzten Jahren in ein Dickerchen verwandelt. Wurde ausgezeichnet.

BORIS DEMUR has lived alone and with his mother in Preradović Street. Parents: mother – unskilled worker, father – photographer, fought against fascism in WW II. A home without books, paintings or music. A painterly soul informed by tradition [**Hals, Manet, Cézanne**]. Started growing his hair at the age of fourteen. Comes from the lower social classes. Worked as a primary school teacher and later as an art editor, he now lives as a freelance artist. His self-appointed nickname is **Bobo Solo**. Is a single child. Was court martialled. Is a Gemini. Anecdote: Once in the company of friends, obviously irate he demanded accusingly: "Whose is that piece of cake – who ate the middle and left the crust?" Actually, **Lida** [his girlfriend at the time] came to reply. To which he replied: "Oh, a nibbling little mouse." Systematic by nature, a practical type. Was brought up by women. Has turned into a fatty over the last few years. Has been decorated.

ŽELJKO JERMAN Dreimal verheiratet, obwohl er Glück bei den Frauen hat. Ein Sohn – **Janko**. Ein Mann, der das Meer, Schiffe und Flüssigkeiten liebt. Eltern: Mutter – ungelernete Arbeiterin, Vater – Hausmann. Sein Vater, der früh starb, jagte Vögel und spielte Gitarre; sein Großvater verkaufte Honig in der Voćarska-Straße [dem legendären Ort vieler Partys und lichter Momente]. Ein Manoholic mit Lebensanteilen eines Bohemiens. Er sagte einmal zu einem Kunstkäufer: „Ich gebe Ihnen alles für 500 DM!“ [womit er alle seine Arbeiten meinte]. Ein kroatischer **Nadar**, der das Pseudonym **Nam Rey** benutzte. In seiner Jugend war er aktiver Rocker. Er hat schon immer als frei schaffender Künstler und Hauswirt gelebt. Einzelkind. Fische. Als Kind und als Teenager hatte er wissenschaftliche Ambitionen. Hat lange Haare, seit er vierzehn war.

ŽELJKO JERMAN married three times although he is lucky with women. One son – **Janko**. A man who loves the sea, ships and liquids. Parents: mother – unskilled worker, father – househusband. His father, who died young, chased birds and played the guitar, his grandfather sold honey in Voćarska Street [the legendary site of many parties and lucid moments]. A manoholic with bohemian parts of life. He once made a well known statement to an art buyer: "I'll give you everything for 500 DM!" [meaning all his works]. A Croatian **Nadar**, he used the pseudonym **Nam Rey**. In his youth he was an active rocker. He has always lived as a freelance artist and landlord. Is an only son. Pisces. As a kid and a teenager he had scientific ambitions. Has had long hair since the age of fourteen.

VLADO MARTEK Zweimal verheiratet, beide Male mit einer der Exfrauen seines Künstlerfreundes. Eine Tochter – **Dolina**. Mutter –

ungelernte Arbeiterin, Vater – Metzger. Untere Mittelklasse. Lebte in einem Zuhause ohne Bücher, Bilder und Musik. Seine Eltern wollten, dass er Metzger oder Tierarzt wird. In seiner Jugend liebäugelte er mit der Idee, als Bohemien zu leben. Er und seine Freunde stillten ihren Durst täglich in den Bars *Tingl Tangl*, *Pod starim krovovima*, *Kavkaz* oder *Blažo*. Er hatte den Ruf eines „vernünftigen Betrunkenen“. Wegen seiner langen Haare wechselte er die Schule. Einzelkind. Stier. Anarchismus, vom Vater geerbt, ein desillusionierter Kommunist, der im Zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus kämpfte. Hat von Anfang an als Angestellter in einer Bibliothek am Stadtrand gearbeitet. Wurde vors Kriegsgericht gestellt. Begann Gedichte zu schreiben, um Mädchen zu beeindrucken.

VLADO MARTEK married twice, both times to the ex-wives of his art friend. One daughter – **Dolina**. Mother – unskilled worker; father – butcher. Lower middle class. Lived in a home without books, paintings or music. His parents wanted him to become a butcher or a vet. In his youth he flirted with the idea of bohemianism. He and his friends quenched their daily thirst in the bars *Tingl Tangl*, *Pod starim krovovima*, *Kavkaz* or *Blažo*. He had the reputation of a 'rational drunk'. He changed schools because of his long hair. An only child. Taurean. Anarchism, inherited from his father, a disillusioned communist who fought against fascism in WW II. Has worked from the start as a clerk-librarian in the suburbs. Was court martialled. Started writing poetry to impress girls.

MLADEN STILINOVIĆ Ist schon lange verheiratet. Eltern: Intellektuelle, die im Zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus kämpften. Ein Haus voller Bücher, Musik und Bilder [sie besaßen die Bücher von **Herzen** und **Bakunin**]. Sein Vater war einer der Gründer der Galerija suvremene umjetnosti in Zagreb. Mittelklasse. Autodidakt. Besitzt ein ausgeprägtes Verständnis für soziale und politische Beziehungen. Spitzname: Der Boss. Ließ sich kurz nach Marschall T[ito]s Rede in Split die Haare wachsen. Widder. Kaffeesüchtig. Die Lyrik ließ auch ihn nicht los. Lebt als frei schaffender Künstler. Ist von allen Mitgliedern der Gruppe am meisten gereist, vermutlich, weil er der Älteste ist. Er ist hager und träumte immer von Venedig, wo er eine Wohnung kaufen wollte. Allerdings ist er ein überzeugter Abstinenzler [nicht einmal Wein] und trinkt nur Kaffee. Einer der seltenen Nicht-Fahrer. Urheber des funktionierenden, glücklich gewählten Begriffs „Ausstellungs-Aktion“ [exhibitor-action]; entwickelte und initiierte das Magazin-Katalog-Format **MAJ 75**.

MLADEN STILINOVIĆ has been married a long time. Parents: intellectuals, fought against fascism in WW II. A house full of books, music and paintings [they had **Herzen's** and **Bakunin's** books]. His father was one of the founders of the Galerija suvremene umjetnosti in Zagreb. Middle class. Autodidact. A keen mind for social and political

relations. Nickname: the boss. Started growing his hair soon after Marshall T[ito]'s speech in Split. Aries. A coffee-addict. Poetry also got hold of him. Lives as a freelance artist. Has travelled most extensively of all the members of the Group, possibly as its oldest member. Skinny. His well known fantacism was Venice, where he fancied buying a flat. However, he is an adamant teetotaler [not even wine], only coffee. A rare non-driver. Is the author of the working, happy term 'exhibition-action', devised and instigated the magazine-catalogue **MAJ 75**.

SVEN STILINOVIĆ Freund vieler Mädchen. Eine besonders coole Person. Ist ein großer Liebhaber von Fernsehsendungen, Fernsehern und Waschmaschinen, die er gerne auseinander baut. Eltern: dieselben wie die von **M. S.** Ein fantastischer Koch, der um vier Uhr nachmittags auf den Markt geht. Überzeugter Anarchist [seine bekannte Maxime: alle oder keiner], was ihn gelegentlich thermidorisiert. Er lebt als freischaffender Künstler, der Sets für verschiedene Zwecke macht. Eine bekannte Anekdote: Als er einmal ein Brett brauchte, ging er in den Keller, fand dort eines und sägte es zurecht. Das Brett war ein Werk seines Bruders, der seit Jahren Kunstwerke auf Brettern macht. Er zuckt nicht mit den Schultern – nie. Fische. Lief schon im Kindergarten mit langen Haaren herum. Wer weiß, ob er ein Auto fährt oder nicht. Er lehnte das Angebot ab, zu **BIAFRA** zu gehen.

SVEN STILINOVIĆ Boyfriend of many girls. A particularly cool person. Has a strange love for TV programmes, televisions, and washing machines which he likes to deconstruct. Parents: the same as for **M. S.** A great cook who goes to the market at 4 p.m. A solid anarchist [his well known maxim: either all or none] which occasionally thermidorises him. He lives as a freelance artist who makes sets for various purposes. A well known anecdote: in need of a plank of wood he went to the cellar, found a plank and cut it up. The plank was a piece of art by his brother who has been making art works on planks for years. He does not shrug his shoulders – ever. A Piscean. Started sporting long hair in nursery school. Who knows whether or not he drives a car. He rejected the offer of transferring to [art group] **BIAFRA**.

FEDOR VUČEMILOVIĆ Verheiratet und Vater von zwei Töchtern: **Nina** und **Mia**. Eltern: Hausfrau und Fotograf, kämpften im Zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus. Mittelklasse. Anekdote: Am Tag nach einer Wahl erschien auf der Titelseite einer Zeitung das Bild von **Fedor** und seiner Familie, wie sie „als Erste und alle“ wählten. Zwilling. Arbeitet als Berufsfotograf und Kameramann. Das Geschäftliche ist nicht seine schlechteste Seite. Wurde vors Kriegsgericht gestellt. Hatte lange Haare. Ist für fast alle visuellen Erinnerungen der **GRUPPE** verantwortlich.

FEDOR VUČEMILOVIĆ Married, is the father of two daughters: **Nina** and **Mia**. Parents: housewife and photographer, fought against

fascism in WW II. Middle class. Anecdotal: on the front page of a newspaper, the day after an election, the photograph of **Fedor** and his family appeared voting "first and all". Gemini. Works as a professional photographer and cameraman. Business is not his bad side. Was court martialled. Had long hair. Is responsible for virtually all of the **GROUP**'s visual memory.

Vlado Martek, "Rococo Biographies", in: Grupa šestorice autora. Retrospektivna izložba / Group of Six Artists. Retrospective Exhibition, Ausst.-Kat./exhib. cat. In situ za suvremenu umjetnost SCCA – Zagreb 1998, S. / pp. 10–11

GRUPO DE ARTE CALLEJERO Seit 1997 interveniert die **GRUPO DE ARTE CALLEJERO** im öffentlichen Raum von Buenos Aires. Die Gruppe gestaltet unter anderem Verkehrsschilder und Plakate und wandelt Zeichen ab, um damit vor Ort auf konkrete Beispiele von Unterdrückung zu verweisen. Die Objekte sind lediglich Werkzeuge für verschiedene kollektive Aktionen, mit denen soziale Bande geknüpft und die allgemeine Gleichgültigkeit bekämpft werden sollen. Den stabilen Kern der Gruppe bilden acht Mitglieder, wobei die Zahl der Teilnehmer entsprechend den jeweiligen Aktionen wechselt.

Since 1997, **GRUPO DE ARTE CALLEJERO** has been intervening in the public space of Buenos Aires. Among others, the group designs traffic signs and posters and alters logos that mark specific instances of repression concretely on site. The objects are just tools for different collective actions that try to create social bonds and face hegemonic normalization. The stable number of members is eight, but it changes according to the actions.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Klartext! Der Status des Politischen in aktueller Kunst und Kultur, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Deutschland / Germany; **2004** • Ex Argentina – Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Museum Ludwig, Köln / Cologne, Deutschland / Germany • The Future of the Reciprocal Readymade [The use-value of art], apexart, New York, USA • Zona de Ação, SESC Paulista, São Paulo, Brasilien / Brazil • Ambulantes, Cultura Portátil, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Spanien / Spain; **2003** • The Echo Show, Tramway, Glasgow, Schottland / Scotland • 50. Biennale die Venezia, Italien / Italy; **2002** • Violence is at the Margin of All Things – Subject Relations, Political Militancy and Artistic Procedures, Generali Foundation, Wien / Vienna, Österreich / Austria

GRUPPO PAROLE E IMMAGINI wurde 2004 von **Luca Frei** gegründet. **Luca Frei**, geboren 1976 in Lugano, Schweiz, lebt in Lund, Schweden. **GRUPPO PAROLE E IMMAGINI** was founded 2004 by **Luca Frei** [born 1976 in Lugano, Switzerland, lives in Lund, Sweden].

GUERRILLA ART ACTION GROUP besteht im Wesentlichen aus **Jon Hendricks** und **Jean Toche** und entstand am 15. Oktober 1969 in der U-Bahn downtown Lexington Avenue in New York City.

GUERRILLA ART ACTION GROUP is basically **Jon Hendricks** and **Jean Toche**. It was formed on October 15, 1969 on the downtown Lexington Avenue subway in New York City.

IRWIN wurde 1983 in Ljubljana, Slowenien, gegründet. Die Gruppe besteht aus **Dušan Mandič**, geboren 1954 in Ljubljana, **Miran Mohar**, geboren 1958 in Novo Mesto, Slowenien, **Andrej Savski**, geboren 1961 in Ljubljana, **Roman Uranjek**, geboren 1961 in Trbovlje, Slowenien, und **Borut Vogeltnik**, geboren 1959 in Kranj, Slowenien.

IRWIN was founded in 1983 in Ljubljana, Slovenia. The group consists of: **Dušan Mandič**, born 1954 in Ljubljana, **Miran Mohar**, born 1958 in Novo Mesto, Slovenia, **Andrej Savski**, born 1961 in Ljubljana, **Roman Uranjek**, born 1961 in Trbovlje, Slovenia and **Borut Vogeltnik**, born 1959 in Kranj, Slovenia. //www.nskstate.com/irwin/

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2005 • **IRWIN**: Like to Like, RMIT Gallery, Melbourne, Australien / Australia; 2004 • **IRWIN**: Like to Like, Cornerhouse, Manchester, Großbritannien / Great Britain • *Hysteria and Its Two Retro Friends*, Galerija ŠKUC-društvo, Ljubljana, Slowenien/Slovenia; 2003 • *Retroprincip* 1983–2003, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Deutschland / Germany • *Ikonen*, Galerie Inge Baecker, Köln / Cologne, Deutschland / Germany; 2002 • *Rekapitulacija*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Deutschland / Germany

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • 7. Sharjah International Art Biennial, Sharjah, Vereinte Arabische Emirate / United Arab Emirates • 9. Istanbul Biennale, Istanbul, Türkei / Turkey; 2004 • *Privatizations. Contemporary Art from Eastern Europe*, Kunst-Werke, Berlin • *The beauty of failure / The failure of beauty*, Fundació Joan Miró, Barcelona, Spanien / Spain • *Cetinje Biennale V*, Cetinje, Montenegro; 2003 • *Berlin–Moskva / Moskva–Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin • *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Deutschland / Germany • 50. Biennale di Venezia, Italien / Italy; 2002 • *Museutopia*, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Deutschland / Germany • *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Österreich / Austria

KPD - KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA

Brigitta Kuster [Berlin], **Isabell Lorey** [Berlin], **Katja Reichard** [Berlin], **Marion von Osten** [Berlin/Zürich]

KPD wurde 2003 in Berlin als temporäres Kollektiv im Rahmen des Forschungs- und Veranstaltungsprojekts *Atelier Europa* des

Kunstvereins München 2004 gegründet. Alle Beteiligten blicken auf eine lange Kooperationsgeschichte zurück. Die Zusammenarbeit in unterschiedlichen Konstellationen schloss Projekte ein wie *Die Falsches-Leben-Show*, 2001/2002, Prater der Volksbühne Berlin, Deutschland [BK, IL, KR]; *Be creative! – Der kreative Imperativ*, 2002, Museum für Gestaltung Zürich, Schweiz [MvO, KR/Pro qm]; *Sex & Space*, 1996–1997, Shedhalle Zürich/Forum Stadtpark Graz, Österreich [MvO, BK, KR]; *InnenStadtAktionen*, 1997, 1998, Zürich/Berlin [MvO, BK, KR]; sowie weitere Projekt- und Kollektivstrukturen.

KPD was founded in Berlin in 2003 as a temporary collective within the framework of the research and event project *Atelier Europa* for the Kunstverein München in 2004. All of the participants have a long history of cooperating in various constellations, for example, *Die Falsches-Leben-Show*, Prater der Volksbühne, Berlin, Germany, 2001/2002 [BK, IL, KR]; *Be creative! Der kreative Imperativ*, Museum für Gestaltung, Zurich, Suisse, 2002 [MvO, KR/Pro qm]; *Sex & Space*, Shedhalle, Zurich / Forum Stadtpark, Graz, Austria, 1996–1997, [MvO, BK, KR]; *InnenStadtAktionen* Zurich/Berlin, 1997, 1998 [MvO, BK, KR], and other projects and collective structures.

//www.anbauneuemitte.de //www.ateliereuropa.com

//www.k3000.ch/becreative //www.k3000.ch/sex&space

//www.shedhalle.ch //www.proqm.de //www.queeringwork.de

MAJ 75 Die erste Ausgabe der von der Künstlergruppe **GROUP OF SIX ARTISTS** in Zagreb herausgegebenen Zeitschrift **MAJ 75** erschien am 7. Juli 1975, die letzte am 16. Januar 1981. Die Zeitschrift entstand aus der Zusammenstellung individueller, von den einzelnen Künstlern gestalteter Seiten. **MAJ 75** war offen für andere Künstler mit ähnlichen Überzeugungen.

The Zagreb based **GROUP OF SIX ARTISTS** published the first issue of Magazine **MAJ 75** on July 7, 1975 and the last on January 16, 1981. The magazine consisted of an addition of individual pages made by the artists, multiplied and arranged into a whole and published in small editions.

MAJ 75 was open to other artists of similar artistic persuasions.

BEITRÄGE / CONTRIBUTIONS:

Breda Beban [Zagreb], **Nenad Bogdanović** [Odžaci], **Darivoj Čada** [Frankfurt / Main], **Jovan Čekić** [Belgrad / Belgrade], **Rada Čupić** [Novi Sad], **Vlasta Delimar** [Zagreb], **Vlasta Delimar / Željko Jerman** [Zagreb], **Boris Demur** [Zagreb], **Boris Demur / Sven Stilinović** [Zagreb], **Vladimir Dodig-Trokut** [Zagreb], **Filimir** [Trstenik], **Stanislaw Filko / Miroslav Laky / Jan Zavarsky** [Bratislava], **Tomislav Gotovac** [Zagreb], **Grupa Jedan, dva, tri ...** [Zagreb], **Vladimir Gudac** [Zagreb], **Jusuf Hadžifežović** [Sarajevo], **Matjaž Hanžek** [Ljubljana], **Pino Ivančić** [Pula], **Boro Ivandić** [Zagreb], **Sanja Iveković** [Zagreb], **Božidar Jelenić** [Split], **Željko Jerman** [Zagreb], **Željko Jerman / Vlado Martek**

[Zagreb], **Jasna Jurum** [Zagreb], **Dobrica Kamperelić** [Belgrad / Belgrade], **Željko Kipke** [Zagreb], **Živko Kladnik** [Kranj], **Zlatko Kutnjak** [Rijeka], **Dimitrije Bašičević Mangelos** [Zagreb], **Antun Maračić** [Zagreb], **Vlado Martek** [Zagreb], **Radomir Mašić** [Kula], **Vesna Miksić** [Novi Sad], **Marijan Molnar** [Zagreb], **Lela Mujkić** [Ljubljana], **Sergio Pausig** [Venedig / Venice], **Goran Petercol** [Zagreb], **Vesna Pokas** [Zagreb], **Zoran Popović** [Belgrad], **Bogdanka Poznanović** [Novi Sad], **Rajko Radovanović** [Zagreb], **Duba Sambolec** [Ljubljana], **Edita Schubert** [Zagreb], **Darko Šimičić** [Zagreb], **Branka Stanković** [Rijeka], **Mladen Stilinović** [Zagreb], **Sven Stilinović** [Zagreb], **Jaroslav Supek** [Odžaci], **Bálint Szombathy** [Sremska Kamenica], **Dragoljub Raša Todosijević** [Belgrad / Belgrade], **Goran Trbuljak** [Zagreb], **Vlatko Vincek** [Koprivnica], **Fedor Vučemilović** [Zagreb], **Iris Vučemilović** [Split], **Egist Zagoričnik** [Kranj], **Franci Zagoričnik** [Kranj], **Orest Zagoričnik** [Kranj]

MOSCOW PORTRAITS

UNBEKANNTER KÜNSTLER / ARTISTE ANONYME [keine Biografie bekannt / biography not known]

MITGLIEDER DES AMATEURATELIERS JEDINSTVO / MEMBERS OF AMATEUR VISUAL ARTS STUDIO JEDINSTVO [keine Biografien bekannt / biographies not known]

MARINA GRŽINIĆ und / and **AINA ŠMID** Marina Gržinić ist promovierte Philosophin und arbeitet am ZRC SAZU [Wissenschafts- und Forschungszentrum der Akademie der Wissenschaften und Künste] in Ljubljana. Sie ist Professorin an der Akademie der Bildenden Künste Wien und außerdem freiberufliche Theoretikerin, Kritikerin und Kuratorin. Gržinić hat Hunderte von Aufsätzen und dreizehn Bücher veröffentlicht.

Aina Šmid ist Kunsthistorikerin und hat an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Ljubljana studiert. Sie lebt und arbeitet in Ljubljana und ist Herausgeberin einer Zeitschrift für Design. Zusammen mit **Aina Šmid** macht **Marina Gržinić** seit 1982 Videokunst, bisher insgesamt über vierzig Videos, einen Kurzfilm sowie zahlreiche Video- und Medieninstallationen. Zudem haben beide auch eigene Dokumentarvideos und TV-Produktionen gedreht. Außerdem haben sie 1997 eine interaktive CD-ROM für das ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe produziert. In den dreiundzwanzig Jahren ihrer Zusammenarbeit haben Gržinić und Šmid ihre Videos und Installationen weltweit auf mehr als hundert Festivals gezeigt und sind für ihre Produktionen mit wichtigen Preisen ausgezeichnet worden. Bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 2003 wurde eine

vierstündige Retrospektive ihrer Arbeiten seit 1985 gezeigt. 2004 wurde als Teil des Projekts INDEX in Wien eine DVD mit Arbeiten von 1990 bis 2003 realisiert.

Marina Gržinić holds a Ph.D. in philosophy and works as a researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU [Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Science and Art] in Ljubljana. She is Professor at the Academy of Fine Arts in Vienna. She also works as a freelance media theorist, art critic and curator. Gržinić has published hundreds of articles and edited 13 books.

Aina Šmid is art historian, she finished her studies in Ljubljana, Faculty of arts, University of Ljubljana. She lives and works in Ljubljana. She works as an editor of a design magazine.

In collaboration with **Aina Šmid**, **Marina Gržinić** has been involved in video art since 1982. They have collaborated on more than 40 video art projects, made a short film and numerous video and media installations; independently they have also directed several video documentaries and television productions; additionally they realized an interactive CD-ROM for ZKM, Karlsruhe in 1997. In their 23 years of collaborative media work Gržinić and Šmid have presented and exhibited their video works and video installations at more than 100 video festivals around the world and have received several major awards for their video productions.

In 2003 a four hours retrospective program of their work from 1985 on was held at the Oberhausen International short film festival, Germany. In 2004 a DVD compilation of their works from the 1990s until 2003 was realized in Vienna, as part of the project INDEX.

IRWIN [siehe / see IRWIN]

DEJAN KNEZ Geboren 1961, Autodidakt und Gründer der Gruppe **LAIBACH** und **300.000 VK** sowie Mitbegründer von **NSK** und **NK**.

Born 1961, autodidact, founder of the group **LAIBACH** and **300.000 VK** and co-founder of **NSK** and **NK**.

ADRIAN KOVACS ist Mitglied des Belgrader **Amateurateliers Jedinstvo**. Von 1988 bis 1990 hat er zusammen mit anderen Mitgliedern des Ateliers Ausstellungen an staatlichen Feiertagen wie dem 8. März, dem 1. Mai und dem 29. November organisiert.

Adrian Kovacs is a member of visual arts section of amateur visual arts studio **Jedinstvo** in Belgrade. From 1988–1990 he was exhibiting, together with other members of the studio, on many exhibitions organized on the occasion of state holidays as 8th of March, 1st of May, 29th of November.

AUSSTELLUNGEN / EXHIBITIONS

1991 • Slovenske Atene / Slovenian Athens, Mala Galerija – Moderna

Galerija, Ljubljana, Slowenien / Slovenia • Narcissus, Video, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with IRWIN, New Langton Arts, San Francisco, USA; 1990 • Fra Yu Kult, Široki Brijeg, Bosnien und Herzegowina / Bosnia and Herzegowina; 1989 • Jugoslovenska dokumenta, Collegium Artisticum, Sarajewo, Bosnien und Herzegowina / Sarajevo, Bosnia and Herzegowina

MLADEN STILINOVIĆ [siehe / see Stilinović]

STRASSENKÜNSTLER DES ARBAT / STREET ARTISTS OF ARBAT [keine Biografien bekannt / biographies not known]

VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG / V.S.S.D

[Maler, kennst du deine Verpflichtung?]

Die Gruppe besteht aus zwei anonymen Künstlern, die zunächst mit urbanen Aktionen und künstlerischen Interventionen im urbanen Raum agierten [anonyme Graffitis und Aufhängen von Postern]. 1986 änderte sich die Ausstellungssituation der v.s.s.d.-Gruppe und ihre Arbeiten wurden von nun an ausschließlich in Galerieräumen ausgestellt [ihre erste Ausstellung fand in der ŠKUC Galerie statt]. „Die Galerie ist ein Raum, der sich durch seine Mauern physisch und symbolisch von dem äußeren, offenen Raum abgrenzt“, so der Autor - der im Singular 'spricht' und seine Anonymität wahrt „in dem man sich paradoxerweise frei fühlt und sich durch den Rahmen bessere und breitere Möglichkeiten ergeben“ als auf der „einschränkenden Straße“. Die Installationen von v.s.s.d. sind aufwendig, vielschichtig und komplex angeordnet und dehnen sich über die gesamte Galeriefäche aus - meistens als „raumgreifende Gesamtatmosphäre“ - und sie sind physisch einzigartige Kunstevents mit eindringlicher Signifikanz. Jedes Projekt führt zu einem Künstlertext, einem Statement, das posthum gesammelt und in dem Buch *v.s.s.d. in words* [1997] veröffentlicht wurden. Die Künstlergruppe stellte ihre Aktivitäten 1995 ein.

VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG / V.S.S.D

[Artist do you know your due?]

VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG is a group of two anonymous artists. Following their initial urban actions and artistic interventions within urban space [anonymous graffiti and putting up posters], from 1986 onwards the work of the v.s.s.d. group was "confined" completely to gallery space [their first presentations were at ŠKUC Gallery]. "The gallery is a space which with its walls is physically and symbolically separate from the outside, open space", even though the author - who 'spoke' in the singular and remained anonymous - "feels inappropriately free and has more and broader possibilities of working within the framework of a gallery" than on the "banned street". The v.s.s.d. installations are intricate, multi-layered and complex set-ups which stretch across the

entire gallery, mostly as "total - 'all over' - ambiances" and physically singular art events of a one-off significance. Every project results in an artistic text, a statement, which were posthumously collected and published in the book *v.s.s.d in words* [1997]. The artist group ceased its activities in 1995.

NSK Das Kollektiv **NEUE SLOWENISCHE KUNST/NSK** wurde 1984 gegründet. Gründungsmitglieder waren die Band und Künstlergruppe **LAIBACH** [gegründet 1980], die Künstlergruppe **IRWIN** [gegründet 1983] und das **THEATER DER SCHWESTERN SCIPION NASICAS** [1983–1987, zunächst umbenannt in **ROTER PILOT** und inzwischen bekannt unter dem Namen **NOORDUNG**]. Zu dieser Zeit entstand auch die Design-Gruppe **NEUER KOLLEKTIVISMUS**, bestehend aus einem Leiter und jeweils einem Mitglied aus jeder der anderen Gruppen. Die Gruppe **NEUER KOLLEKTIVISMUS** wurde 1987 berühmt, als ihr Plakatentwurf *Dan Mladosti* für die Feier des Tages der Jugend – zugleich **Titos** Geburtstag – ausgewählt wurde und erst kurz vor der Drucklegung herauskam, dass es auf einem Plakat aus Nazideutschland basierte. Später kamen weitere Gruppen hinzu, als aktivste unter ihnen die **ABTEILUNG FÜR REINE UND ANGEWANDTE PHILOSOPHIE**. Nach der slowenischen Unabhängigkeitserklärung 1991 errichtete das Kollektiv den **NSK STAAT**, begann mit der Einrichtung von Botschaften und Konsulaten rund um die Welt und führte Staatssymbole ein [Reisepässe, Verfassungen, Briefmarken und Ähnliches], die zugleich Teil ihrer Bildproduktion in den 1990er Jahren bildeten. Die Aktivitäten des Kollektivs [IRWIN eingeschlossen] folgen dem Prinzip der Interpretation zeitgenössischer Ereignisse im Sinne der Retro-Avantgarde.

The **NEUE SLOWENISCHE KUNST / NSK** art collective was founded in 1984 by the founding members **LAIBACH** [the band and the art group founded in 1980], **IRWIN** [the art group founded in 1983] and **SCIPION NASICE SISTERS THEATER** [1983–1987, renamed **RED PILOT**, presently known as **NOORDUNG**]. At the same time, the **NEW COLLECTIVISM** design group was founded, which consists of the leader and one member of each of the groups [NEW COLLECTIVISM became famous in 1987, when the group's poster *Dan Mladosti* was selected for the annual Youth Day celebrations, marking the birthday of President **Tito**. The poster was banned before printing when it turned out to be based on a poster from Nazi Germany]. Later, other groups of the Collective were founded, the most active being the **DEPARTMENT FOR PURE AND APPLIED PHILOSOPHY**. After the declaration of Slovene independence [1991] the Collective established the **NSK STATE**, began to set up embassies and consulates around the world and adopted state symbols [passport, the constitution, stamps, etc.], which were part of their 1990s visual production. The Collective's activities [including those of **IRWIN**] follow the principles of Retro-Avant-Garde interpretations of contemporary events.

ODA PROJESI [„Projektraum“] wurde 2000 gegründet. Ihre Mitglieder, die Künstlerinnen **Özge Açıkkol** [geboren 1976 in Istanbul], **Güneş Savaş** [geboren 1975 in Istanbul] und **Seçil Yersel** [geboren 1973 in Istanbul], leben in Istanbul und arbeiten dort bereits seit 1997 zusammen.

ODA PROJESI [‘project space’] was founded in 2000, but the artists have been working together since 1997. The group consists of: **Özge Açıkkol**, born 1976 in Istanbul, lives and works in Istanbul, **Güneş Savaş**, born 1975 in Istanbul, lives and works in Istanbul and **Seçil Yersel**, born 1973 in Istanbul, lives and works in Istanbul.

//www.odaprojesi.com

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2004 • Oda Projesi, Tensta Konsthall, Stockholm, Schweden / Sweden

GRÜPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Das neue Europa, Generali Foundation, Wien / Vienna, Österreich / Austria; 2004 • Call me ISTANBUL ist mein Name, ZKM Karlsruhe, Deutschland / Germany; 2003 • 8. Biental de La Habana, Kuba / Cuba • 8. Istanbul Bienali, Türkei / Turkey • 50. Biennale di Venezia, Italien / Italy • iD – International Exhibition of Contemporary Art, Vaasa, Finnland / Finland • Gwangju Biennale, Südkorea / South Korea; 2001 • Becoming a Place, Istanbul Contemporary Art Museum

OHO Die Gruppe **OHO** war zwischen 1966 und 1971 aktiv. Ihre Wurzeln reichen zurück bis 1962, als eine Gruppe von Schülern aus Kranj, **Marko Pogačnik**, **Marjan Ciglič** und **Iztok Geister**, die Schülerzeitung *Plamenica* gründete, die 1963 erschien und experimentelle Texte, abstrakte Zeichnungen und ein Vorwort von **Marko Pogačnik** enthielt. Die Veröffentlichung führte zu einem Skandal, der die Freunde der Avantgarde innerhalb der Kulturszene von Kranj näher zusammenrücken ließ. Mit Beginn ihres Studiums 1963 in Ljubljana – **Pogačnik** studierte Bildhauerei, **Geister** Jura und **Ciglič** Filmregie – kamen die Initiatoren in Kontakt mit Literaten und Theoretikern aus dem Umfeld der Zeitschrift *Perspektive*, die 1964 verboten und eingestellt wurde. In der Folgezeit sammelte man sich um die Zeitschrift *Problemi* und schließlich um *Tribuna*, in der am 23. Dezember 1966 das *OHO-Manifest* veröffentlicht wurde. Im selben Jahr veröffentlichten **Pogačnik** und **Geister** zudem ein Buch mit dem Titel *OHO*, dem noch zahlreiche weitere **OHO**-Publikationen folgen sollten. In der ersten Phase ihrer Arbeit wurde die Gruppe ein Zentrum für bildende Künstler [**Marko Pogačnik**, **Milenko Matanović**, **Andraš Šalamun**], Schriftsteller, Regisseure [es existieren einige bemerkenswerte experimentelle Kurzfilme] sowie Kritiker und Theoretiker, sowohl als Mitglieder als auch als Sympathisanten. Sie alle brachten ihre jeweiligen Tätigkeiten und Gebiete in die reistische Kreativität der Gruppe mit ein und nutzten dabei verschiedene Medien:

Ihre Kunst umfasste Pop-Objekte, Comicstrips, in Film und Foto aufgezeichnete Happenings und frühe Installationen. Ende 1968, als **OHO** in etablierten Galerien auszustellen begann und **Pogačnik** und **Geister** fern der Gruppe ihren Militärdienst ableisteten, stieß **Tomaš Šalamun** mit unmittelbaren Erfahrungen mit der römischen *Arte Povera* zum Kreis der bildenden Künstler. Ab 1969 kamen unter anderen noch **David Nez**, **Drago Dellabernardina** und **Srečo Dragan** hinzu, und **OHO** war nun vor allem auf dem Gebiet der bildenden Kunst aktiv: Der Reismus wich anderen zeitgenössischen Strömungen wie Minimalismus und Prozesskunst. Als **Pogačnik** wieder zur Gruppe zurückkehrte, wandte **OHO** sich erneut konzeptuellen Projekten zu; hierzu gehören die Freiluftprojekte rund um Kranj vom Sommer 1969. 1970 entwickelte die Gruppe ihre ersten telepathischen Projekte, und man wurde in den USA auf sie aufmerksam. Doch die Gruppe zog sich in die Natur zurück und gründete am 11. April 1971 die *Family Commune* in Šempas, die sich fortan der Erforschung unsichtbarer Energieströme in der Welt und der Aufgabe der „Harmonisierung“ des Einzelnen mit ihnen widmete. The **OHO** group was active from 1966 to 1971. Its first beginnings date back to 1962 when a group of secondary school students from Kranj [**Marko Pogačnik**, **Marjan Ciglič**, **Iztok Geister**] founded the *Plamenica* school newspaper [published in 1963, it featured experimental texts, abstract drawings and an introduction by **M. Pogačnik**]; a scandal erupted which brought the avant-garde orientated members of Kranj’s cultural circles closer together. When the students moved to Ljubljana to pursue their university studies [1963; **Pogačnik** studied sculpture, **Geister** law and **Ciglič** film direction] they established contacts with the group of literati and theoreticians around *Perspektive* magazine, the publication of which was banned and discontinued in 1964; hence they gradually began grouping themselves around *Problemi* [Issues] magazine and later on around *Tribuna* in which the *OHO Manifesto* was published on 23 December 1966 [that same year **M. Pogačnik** and **I. Geister** published a book entitled *OHO*, later followed by a number of other **OHO** publications]. In its first period the group brought together visual artists [**M. Pogačnik**, **Milenko Matanović**, **Andraš Šalamun**], literats, filmmakers [their short experimental films are quite significant], critics and theorist [either as members of or sympathisers with the group], all of whom joined their respective fields in reist creativity employing various media [their art encompassed pop items, comic strips, happenings that are documented in films and photographs and early installations]. In late 1968 [the year the group started to exhibit in established galleries], **Tomaš Šalamun**, who contributed his direct experience of ‘arte povera’ from Rome, joined the visual artists of the group while **M. Pogačnik** and **I. Geister** were absent [at the time they were doing army service]. After 1969 **OHO**’s prevalent activities were concerned with visual art [the group was joined, among others, by **David**

Nez, Drago Dellabernardina and Srečo Dragan] and reism gave space to other contemporary art currents [Minimalism, Process-Art]. When M. Pogačnik rejoined the group, ОНО redirected its activities towards conceptual projects [i.e. the outdoor summer projects around Kranj in 1969]. In 1970 they developed their first telepathic projects and the group gained recognition in the USA, but they withdrew to nature. On 11 April 1971 the group founded the Family Commune in Šempas, which concentrated on the discovery of flows of invisible energies in the world and the individual's harmonisation with them.

PAGES Die Künstler Nasrin Tabatabai und Babak Afrassiabi, beide geboren im Iran, leben und arbeiten überwiegend in Rotterdam, aber auch in Teheran. Neben ihrer individuellen künstlerischen Arbeit bilden sie gemeinsam das Künstlerkollektiv PAGES, das im Februar 2004 in Rotterdam, Niederlande, gegründet wurde. Ihr Projekt *Kiosk N° 947* entstand in Zusammenarbeit mit dem Architekten Kianoosh Vahabi [lebt und arbeitet derzeit in Teheran].

PAGES was founded in February 2004 in Rotterdam, The Netherlands. Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi are both artists born in Iran, living and working mainly in Rotterdam, but also in Tehran. Besides their individual artistic productions, they work as artist collective PAGES. Their project *Kiosk N° 947* was created in collaboration with architect Kianoosh Vahabi [lives and works in Tehran].

//www.pagesmagazine.net

PUBLIKATIONEN / PUBLICATIONS

2004 • Lab, Pages Magazin #3 / Pages magazine #3, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Niederlande / The Netherlands • News from Tehran, Pages Magazin #2 / Pages magazine #2, Kunsten Festival des Arts, Brüssel / Brussels, Belgien / Belgium • News from Tehran, Pages Magazin #1 / Pages magazine #1, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Niederlande / The Netherlands

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Printing Matters, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam; 2004 • La Récréation, Musée des Beaux-Arts, Nantes, Frankreich / France

RADEK COMMUNITY Gruppe von Künstlern, kulturellen Aktivisten, Autoren, Musikern, gegründet 1999 in Moskau, Russland. Zu ihr gehören Alexey Buldakow [1980], Pjotr Bystrow [1980], Alexandra Galkina [1982], Maxim Karakulov [1977], Alexander Kornejew [1980], Pawel Mikitenko [1977], Andrej Sergijenko [1977], Wladis Schapowalow [1981], David Ter-Oganjan [1981], Waleri Utschanow-Tschtaque [1981].

RADEK COMMUNITY Group of artists, cultural activists, authors, musicians, established 1999, Moscow, Russia. Members are: Alexey

Buldakov [1980], Petr Bystrov [1980], Alexandra Galkina [1982], Maxim Karakulov [1977], Alexander Korneyev [1980], Pavel Mikitenko [1977], Andrej Sergiyenko [1977], Vladis Shapovalov [1981], David Ter-Oganyan [1981], Valery Uchanov-Tchtaque [1981].

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2005 • Radek Invasión, Prometeo Arte Contemporanea, Lucca, Italien / Italy; 2003 • Fashion control, Guelman Gallery, Moskau / Moscow, Russland / Russia; 2002 • Made in Francia, Andrey Sakharov Museum, Moskau / Moscow • Radek Community an der Düsseldorfer Kunstakademie [Klasse / class Prof. Magdalena Jetelova], Kunstakademie Düsseldorf, Deutschland / Germany

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Disobedience, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien und / and play_ gallery for still and motion pictures, Berlin, Deutschland / Germany; 2004 • Privatisierungen. Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa, Kunst-Werke, Berlin • Nach Kurort!, Kunsthalle Baden-Baden, Deutschland / Germany, • Controlled Democracy, White Space Gallery, London, Großbritannien / Great Britain • Tomu ver ty, Dudas, Centre for Contemporary Arts, Bratislava, Slowakei / Slovakia; 2003 • Prague Biennale, Tschechien / Czech Republic • 50. Biennale di Venezia • Art Klyzma, Moskau / Moscow; 2002 • Russian Art Now!, Postfuhramt, Berlin, und / and MAK Wien, / Vienna, Österreich / Austria • Snowgirl, Zacheta National Gallery of Art, Warschau / Warsaw, Polen / Poland • Invisible aspects of Nonspectacularity, Zverev Centre for Contemporary Art, Moskau / Moscow • Manifesta 4, Frankfurt am Main, Deutschland / Germany • 100% of vision, Regina Gallery, Moskau / Moscow

THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED wurde von Fernando Coster, Daniela Labra, Daniel Lima und André Montenegro in São Paulo ins Leben gerufen.

THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED was created in São Paulo by Fernando Coster, Daniela Labra, Daniel Lima and André Montenegro. //www.chavezthefilm.com

EINZELAUSSTELLUNGEN, PROJEKTE / SOLO EXHIBITIONS, PROJECTS

2003 • A Revolução Não Será Televisada, TENT Center for Visual Arts, Rotterdam, Niederlande / The Netherlands; 2002 • A Revolução Não Será Televisada – o anti-programa de TV, Beitrag auf / contribution on TV USP, São Paulo, Brasilien / Brazil; A Revolução Não Será Televisada e Unidade Móvel, SESC Iparanga, São Paulo

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • Zona de Ação, SESC Paulista, São Paulo • Território de Anti-Espetáculo, SESC Pompéia, São Paulo; 2003 • Mídia Tática Brasil, Medien-Aktivismus / media activism, Casa das Rosas, São Paulo • Festival Nacional de Vídeo, Salvador, Brasilien / Brazil • Festival Internacional de Teatro do Mercosur, Córdoba, Argentinien / Argentina • Festival

Internacional de Arte Eletrônica Vídeo, São Paulo • Festival Internacional de Teatro, São José do Rio Preto, Brasilien / Brazil • Mostra do Áudio Visual Paulista, São Paulo

ŠKART • Das Kollektiv-*in-progress* **ŠKART** wurde 1990 an der Fakultät für Architektur der Universität Belgrad gegründet. Der selbstverneinende Name **ŠKART** [Abfall, Ausschuss] betont ihre Randlage im in Annäherung begriffenen Feld von Dichtung, Architektur, Design, Musik und sozialer Kritik. Die Gruppe arbeitet bis heute in Belgrad.

The collective-*in-progress* **ŠKART** was founded in 1990 in Belgrade's Faculty of Architecture. The self-nihilistic naming **ŠKART** [rejects] underlines their own marginal position in the re-approached field of poetry / architecture / design / music / social criticism. The group is still placed in Belgrade.

PERFORMANCES, PUBLIKATIONEN / PERFORMANCES, PUBLICATIONS

2000 • Your shit – your responsibility, work in progress, Straßenaktionen / street actions, Belgrad / Belgrade, Serbien und Montenegro / Serbia and Montenegro, Brüssel / Brussels, Belgien / Belgium, New York, USA, Baden-Baden, Deutschland / Germany • CHOIRČEŠKART, Performances mit Chor und Orchester / performances with choir and orchestra, Serbien / Serbia, Kroatien / Croatia, Mazedonien / Macedonia, Montenegro; **1998–2000** • Survival Coupons, Straßenaktionen / street actions, Beli Potok, Serbien / Serbia, Belgrad / Belgrade, Stockholm, Schweden / Sweden, Graz, Österreich / Austria, New York; **1996–1997** • Pass for free walking [in all directions], Druckaktion / printing action, Belgrad / Belgrade; **1994** • Accused, Druckaktion / printing action, Zrenjanin, Serbien und Montenegro / Serbia and Montenegro; **1992–1994** • Sadness [feat. Vesna Pavlović], Performances in Belgrad / Belgrade und / and Lukičevo, Jugoslawien / Yugoslavia; **1990** • Nothing for beginning, Edition im Selbstverlag / selfpublishing edition, Belgrad / Belgrade

GRUPPENAUSSTELLUNGEN, GRUPPEN-PERFORMANCES / GROUP EXHIBITIONS, GROUP PERFORMANCES

2004 • New Past, Marronnier Art Center of the Korean Culture, Seoul, Südkorea / South Korea • Flipside, Artists Space, New York; **2002** • Design Biennial, St. Etienne, Frankreich / France; **2000** • Manifesta 3, Ljubljana, Slowenien / Slovenia • 10 with onions / new embroideries, work in progress, in Zusammenarbeit mit Frauengruppen / in collaboration with women groups, Belgrad / Belgrade, Crepaja und / and Kovačica, Serbien und Montenegro / Serbia and Montenegro und / and Graz; **1999** • Fron't – art activism against violence, production in exile, in Zusammenarbeit mit Künstlern und Theoretikern aus / in collaboration with artists and theorists from Brüssel / Brussels; **1990** • Salon of Architecture, Museum of Applied Arts, Belgrad / Belgrade

MLADEN STILINOVIĆ wurde 1947 in Belgrad geboren und lebt und arbeitet in Zagreb. Von 1969 bis 1976 arbeitete er im Bereich Experimentalfilm, seit 1976 hat er Einzelausstellungen. Von 1975 bis 1981 gab er zusammen mit der **GROUP OF SIX ARTISTS** das Magazin **MAJ 75** heraus; zwischen 1975 und 1979 organisierte die Gruppe zwanzig Ausstellungs-Aktionen [exhibition-actions] im öffentlichen Raum und in Galerien in Zagreb, Belgrad, Mošćenička Draga und Venedig. Von 1978 bis 1989 war er mit der Galerie Podroom in Zagreb aktiv, von 1983 bis 1991 betrieb er dort die Galerie PM. Seit 1994 ist er an dem Projekt Retroavantgarde der Gruppe **IRWIN** beteiligt.

MLADEN STILINOVIĆ was born 1947 in Belgrade; he lives and works in Zagreb. From 1969 to 1976 he worked in experimental films and did solo exhibitions since 1976. Together with the **GROUP OF SIX ARTISTS** he organized 20 exhibition-actions in public spaces and galleries in Zagreb, Belgrade, Mošćenička Draga and Venice between 1975 and 1979 and published the magazine **MAJ 75** [1975–1981]. From 1978 to 1989 he was active in the gallery Podroom in Zagreb and between 1983 and 1991 he run a PM Gallery in Zagreb. Since 1994 he has been participating in **IRWIN**'s Retro-Avant-Garde.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2001 • White Absence, The Guss Fisher-Gallery University of Auckland, Neuseeland / New Zealand • The Cynicism of the Poor, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, Kroatien / Croatia; **1994** • Geometry of Cakes, Mala Galerija – Moderna Galerija, Ljubljana, Slowenien / Slovenia; **1988** • The Exploitation of the Dead 1984–1988, Galerija Proširenih medija, Zagreb; **1980** • Sing!, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • New Video, New Europe, The Renaissance Society, Chicago, USA, Tate Modern; London, Großbritannien / Great Britain • De ma fenêtre. Des artistes et leurs territoires, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, Frankreich / France; **2003** • 50. Biennale di Venezia, Italien / Italy • In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Deutschland / Germany • Parallel Actions: Conceptual Tendencies in Central European Art from 1965 to 1980, Austrian Cultural Forum, New York, USA; **2001** • Ausgeträum, Secession, Wien / Vienna, Österreich / Austria; **2000** • Worthless [Invaluable]. The Concept of Value in Contemporary Art, Moderna Galerija, Ljubljana; **1999** • After the Wall: Art and Culture in the post-communist Europe, Moderna Museet, Stockholm, Schweden / Sweden • Ludwig Múzeum, Budapest, Ungarn / Hungary, Hamburger Bahnhof, Berlin, Deutschland / Germany • Aspekte/Positionen, MuMoK Wien / Vienna, Ludwig Múzeum, Budapest, Fundació Joan Miró, Barcelona, Spanien / Spain

SUPERFLEX Unsere Gruppe **SUPERFLEX** besteht aus drei Mitgliedern, **Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger und Rasmus Nielsen**. Bei den jeweiligen Projekten werden wir von wechselnden Mitarbeitern aus vielen Ländern unterstützt. Seit 1993 arbeiten wir an einer Reihe von Initiativen, die sich etwa mit Fragen der Energieversorgung in Entwicklungsländern, der Einrichtung von Internet-Fernseh-Studios für einzelne Gemeinden oder Nachbarschaften oder der Markenpiraterie in Südostasien auseinander setzen. So verschieden diese Projekte sind, stehen sie doch alle in Zusammenhang mit Fragen von Machtverhältnissen, Demokratie und Selbstorganisation.

We are three members, **Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger and Rasmus Nielsen**, who are joined by various international collaborators on individual projects. Since 1993, we have worked on a series of initiatives involving such issues as energy production in developing countries, Internet television studios for specific neighbourhoods and communities and brand name copy production in South East Asia. Though very different, all these projects relate closely to questions of power-relations, democracy and self-organisation.

INZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2005 • Supershow, Kunsthalle Basel, Schweiz / Switzerland • Self-organise / Guaraná Power, Redcat Gallery, Los Angeles, USA • Social pudding, Rirkrit Tiravanija und / and Superflex, GFZK, Leipzig, Deutschland / Germany; **2002** • Superflex tools + counter-strike, Rooseum, Malmö, Schweden / Sweden; **1997** • Superflex Biogas in Africa, Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finnland / Finland

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Populism, CAC Vilnius, Litauen / Lithuania, Frankfurter Kunstverein, Deutschland / Germany, Stedelijk Museum Amsterdam, Niederlande / The Netherlands, The National Museum of Art, Oslo, Norwegen / Norway; **2003** • Happiness, Mori Art Museum, Tokio / Tokyo, Japan • Utopia Station, 50. Biennale di Venezia, Italien / Italy; **2002** • Gwangju Biennale, Südkorea / South Korea; **2001** • More works about buildings & food, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Rirkrit Tiravanija und / and Tobias Rehberger, Oeiras, Portugal; **2000** • Coronation Court/Superchannel, Video Positive, organisiert von / organised by FACT, Liverpool, Großbritannien / Great Britain • Pyramids of Mars, The Fruitmarket, organisiert von / organised by The Modern Institute, Edinburgh, Schottland / Scotland; **1999** • 3 public projects, Karlskrona, Schweden / Sweden; **1997** • Art from Denmark and Scania, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dänemark / Denmark

TALLER POPULAR DE SERIGRAFIA / TPS [„Siebdruck-Werkstatt für das Volk“] ging als eine Initiative bildender Künstler aus einer Aktivität im Rahmen einer Volksversammlung in Buenos Aires hervor, die sich nach dem Volksaufstand im Dezember 2001 gebildet hatte.

Die von uns geschaffenen Bilder wurden bei mehr als fünfhundert Aktionen an verschiedensten Schauplätzen des Kampfes für soziale Gerechtigkeit gedruckt. Bedeutende Druckaktionen fanden unter anderem statt an den Tagen des 1. Mai 2002, 2003 und 2004, an den Jahrestagen des Volksaufstandes des 19. und 20. Dezember derselben Jahre sowie bei diversen Ehrungen für **Carlos „Petete“ Almirón, Javier Barrionuevo, Maximiliano Kosteki und Darío Santillán**, Straßenposten, die durch den repressiven Staatsapparat ermordet wurden. Unsere Arbeiten sind außerdem in verschiedenen politischen, kulturellen und künstlerischen Kontexten ausgestellt worden.

TALLER POPULAR DE SERIGRAFIA / TPS was created by the initiative of a group of visual artists as one activity of a popular assembly which had come into being in Buenos Aires after the national uprising in December 2001. The pictures we create have been printed at more than 500 events at various scenes of battle. Among these are several which stand out: Printing actions on the first of May 2002, 2003 and 2004, the anniversaries of the national uprising of the 19th and 20th of December of these years and various commemorations for **Carlos „Petete“ Almirón, Javier Barrionuevo, Maximiliano Kosteki and Darío Santillán**, pickets who were assassinated at the hand of institutional oppression. Our works have also been exhibited in various political, cultural and artistic contexts.

PROJEKTE / PROJECTS

2004 • Telas y Papeles contra la Represión, Universidad Buenos Aires, Argentinien / Argentina, Buenos Aires • Medellín, se miran y se encuentran, Centro Colombo Americano, Medellín, Kolumbien / Colombia • Ceramicazo / Visual-Acción-Directa, Aktionswoche zur Unterstützung der Arbeiter der FaSinPat / action week in support of the workers of FaSinPat, Buenos Aires • Weltsozialforum / World Social Forum, Teilnahme / participation, Bombay, Indien / India; **2003** • Arte y Confección, Kulturwoche für Brukman / cultural week for Brukman, Buenos Aires • Territorio Urbano / Situaciones Proyectos, Centro Cultural La Casona de los Olivera, Buenos Aires • Grissinópolis: Eine von ArbeiterInnen verwaltete Fabrik / Grissinópolis: A Factory Under the Management of the Workers • Weltfrauentag / International Woman's Day, Buenos Aires

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2004 • Enfoque 12, Espacio Cultural La Tribu, Buenos Aires; **2002** • Un Año, Galerie Belleza y Felicidad, Buenos Aires

TEMPORARY SERVICES Die Gruppe **TEMPORARY SERVICES** besteht aus drei Mitgliedern: **Brett Bloom, Salem Collo-Julín** und **Marc Fischer**. Unsere ästhetische Praxis lässt sich nicht von anderen Aspekten unseres Lebens trennen. Eines der zentralen Motive unserer Arbeit ist, auf Probleme zu reagieren, die wir jeden Tag beobachten. Die Unterscheidung zwischen Kunstpraxis und anderen schöpferischen menschlichen Anstrengungen ist für uns nicht relevant. Wir verankern unsere kreative Arbeit in durchdachten und imaginativen sozialen Kontexten und schaffen partizipatorische Situationen.

Die Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik ist für unsere Ideen und Diskussionen von entscheidender Bedeutung. Wir entwickeln Räume für den Dialog. Wir rekonfigurieren soziale Formationen und präsentieren ästhetische Arbeiten in transparenter und konzentrierter Form.

Wir suchen nach durchdachten und verantwortungsvollen Möglichkeiten, unsere Arbeit zu präsentieren und mit anderen zusammenzuarbeiten. Zusammenarbeit ist für uns nicht nur innerhalb unserer Gruppenstruktur, sondern auch als Vorbereitung für den Umgang mit anderen außerhalb der Gruppe eine wichtige Aktivität.

TEMPORARY SERVICES bemüht sich, nicht-wettbewerbsorientierte und für alle Seiten zuträgliche Beziehungen herzustellen und an solchen teilzuhaben. Wir entwickeln Strategien, um Ideen und Energien von Menschen zu sammeln, die sich vorher vielleicht nie aktiv mit Kunst beschäftigt haben oder sich von Kunstdiskursen ausgeschlossen fühlen. Die Großzügigkeit vieler einzelner Menschen ermöglicht uns die Verwirklichung von Projekten in einem Umfang, den keiner von uns alleine erreichen könnte. Wir streben nach ästhetischen Erfahrungen, die sich auf Vertrauen und grenzenloses Experimentieren gründen.

TEMPORARY SERVICES is a group of three: **Brett Bloom, Salem Collo-Julín** and **Marc Fischer**. Our aesthetic practice is inseparable from other aspects of our lives. A central motivation of our work is responding to problems we witness every day. The distinction between art practice and other inventive human endeavors is irrelevant to us. We embed creative work within thoughtful and imaginative social contexts and create participatory situations. The link between aesthetics and ethics is critical to our ideas and discussions. We develop spaces for dialogue. We reconfigure social formations and present aesthetic work in transparent and focused ways.

We seek thoughtful and responsible ways of both presenting our work and collaborating with others. Collaboration is an important activity to us, both within our group structure and as a pre-cursor to dealing with others outside the group.

TEMPORARY SERVICES makes every effort to create and participate in relationships that are non-competitive and mutually beneficial. We develop strategies for aggregating the ideas and energies of people who may have never participated in art before, or who may feel excluded

from art discourses. The generosity of many individuals allows us to produce projects on a scale that none of us could achieve in isolation. We strive toward aesthetic experiences that are built upon trust and unlimited experimentation. // www.temporaryservices.org

EINZELAUSSTELLUNGEN, SELBSTKURATIERTE AUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS, SELF-CURATED EXHIBITIONS

2004 • Services, Colgate University, Hamilton, USA; **2001** • The Library Project, kuratiert von / curated by Temporary Services, Temporary Services' Büroräume / office space und / and The Harold Washington Branch of the Chicago Public Library, Chicago, USA; **2000** • Public Sculpture Opinion Poll, kuratiert von / curated by Temporary Services, Chicago

GRUPPEN-AUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • Incorporated: a recent [incomplete] history of infiltrations, actions and propositions utilizing contemporary art, Contemporary Art Center, Cincinnati • USA Transmediale 05, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Angelo, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Deutschland / Germany; **2004** • Borne of Necessity, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Dave Whitman, Weatherspoon Art Museum, Greensboro, USA; **2003** • Fantastic!, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Angelo, MASS MoCA, North Adams, USA • Get rid of yourself, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Angelo, Brennan McGaffey, et al, ACC Galerie Weimar, Deutschland / Germany und / and Halle 14, Leipzig, Deutschland / Germany; **2002** • Midwest Side Story, Puerto Rico 02 [en ruta], in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Zena Sakowski, Rob Kelly, San Juan, Puerto Rico • Critical Mass, Smart Museum, Chicago

TUCUMÁN ARDE Die Avantgarde-Gruppe **TUCUMÁN ARDE** aus Rosario, Argentinien, arbeitete von 1967 bis 1969 zusammen. Während dieser zwei Jahre engagierten sich ihre Mitglieder mit einer Reihe von Ausstellungen, Werken und Aktionen von komplexen ästhetischen wie auch politischen Konnotationen. Viele dieser Aktionen wurden im Kollektiv zusammen mit Künstlern aus Buenos Aires durchgeführt. Nach der Auflösung der Gruppe gaben fast alle Künstler ihre künstlerischen Aktivitäten für einige Jahre auf, manche kehrten nie wieder zu ihnen zurück.

TUCUMÁN ARDE The avant-garde group **TUCUMÁN ARDE** from Rosario [Argentina] consolidated in 1967 and lasted till the beginning of 1969, the date in which the group was dissolved. During these two years its members were engaged in a series of exhibitions, works and actions with deep political and aesthetical connotations. Many of these actions were carried out collectively together with some artists from Buenos Aires. After the group's dissolution almost all artists abandoned art practice for several years, some never returned to artistic activity.

AKTIONEN UND ARBEITEN / ACTIONS AND WORKS

1968 • Tucumán Arde, Gemeinschaftsaktion von Künstlern aus / collective action held by artists from Rosario und / and Buenos Aires, Confederación General del Trabajo [CGT] de los Argentinos, Rosario und / and Buenos Aires, Argentinien / Argentina • First National Meeting on Avant-Garde Art, unter Teilnahme von Künstlern und Intellektuellen aus / with the participation of artists and intellectuals from Rosario und / and Buenos Aires, Rosario • Experimental Art Cycle, Rosario Group, Rosario • Boycott and Interruption of the Braque Price Awards Ceremony, Gemeinschaftsaktion von Künstlern aus / collective action held by artists from Rosario und / and Buenos Aires, National Museum of Fine Arts, Buenos Aires • Assault to Romero Brest's lecture, Manifest und Aktion / manifesto and action, Rosario Group, Rosario • It is always possible to resist the lures of complicity, Rosario Group, Rosario • Experiences 68, Instituto Di Tella, Buenos Aires, Arbeit von / work by Eduardo Ruano, Salón Ver y Estimar, Buenos Aires; **1967** • Of how it is given oxigene a long ago dead painting, kollektives Manifest / collective manifesto, Rosario; **1966** • Regarding Marmalade Culture, kollektives Manifest und Aktion / collective manifesto and action, Rosario

URUCUM Die Gruppe **URUCUM** besteht in wechselnder Zusammensetzung seit 1995 in Macapá, Amapá, Brasilien.

URUCUM Group was founded in 1995 in Macapá, Amapá, Brazil. It has varied formations.

PERFORMANCES, PROJEKTE / PERFORMANCES, PROJECTS

2004 • Corpo Fechado / Closed body, Ipanema Beach, Rio de Janeiro, Brasilien / Brazil • Gelo no asfalto / Ice on the asphalt, Belém, Brasilien / Brazil • Tudo o que há no rio, nada! Ou farofa de ovo / Everything what's in the river, nothing! Or farofa* of eggs, Macapá, Brasilien / Brazil • Lotação de paus mandados / Capacity of errands, [1. Mai / May], Macapá, Brasilien / Brazil; **2003** • Divisória imaginária / Imaginary partition, Tagundnachtgleiche / equinox, Macapá • Boca de lobo / Wolf's mouth, Performance in den Straßen von / performance on the streets of Goiânia, Brasilien / Brazil, und / and Macapá • Estamos em pleno rio-mar ... Doido espaço ... Estamos em pleno rio-mar ... Dois infinito ... / We are in the middle of the river-sea ... Crazy space ... We are in the middle of the river-sea ... Two infinities ..., Macapá, Mensagens vazias / Empty messages, Macapá; **2002** • Desculpe o transtorno, estamos em obras / Pardon us for the disruption, we are under repair, [„The inverted sugar“], Intervention, Inbesitznahme des Hauptquartiers der / occupation of headquarters of Fundação Nacional de Arte FUNARTE for Açúcar Invertido, Rio de Janeiro; **2001** • Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar / Collectors of Dew Waiting for the Happiness to Arrive, Öffentliche Intervention / public intervention, Macapá

ZAGREB - CULTURAL KAPITAL OF EUROPE 3000 ist eine gemeinschaftliche Plattform, die 2003 als ein gemeinsames Projekt von **CENTER FOR DRAMA ART, MULTIMEDIA INSTITUTE MIZ, PLATFORMA 9,81** und **WHAT, HOW AND FOR WHOM / WHW** gegründet und durch **BLOK, KONTEJNER, COMMUNITY ART** und **BACAČI SJENKI** ergänzt wurde. Das Ziel ist es, Kollektivarbeit zu fördern – sowohl zwischen den Organisationen des Projekts als auch zwischen den lokalen und internationalen Initiativen –, die Änderungen der sozialen Bedingungen kultureller Produktion bewirken, die strukturelle Situation von unabhängiger Kultur ausgestalten und die Repräsentation von Kultur innerhalb der herrschenden Systeme in Frage stellen soll.

ZAGREB - CULTURAL KAPITAL OF EUROPE 3000 is a collaborative platform initiated in 2003 as a joint project by the **CENTER FOR DRAMA ART, MULTIMEDIA INSTITUTE MIZ, PLATFORMA 9,81** and **WHAT, HOW AND FOR WHOM / WHW**, and expanded to include **BLOK, KONTEJNER, COMMUNITY ART** and **BACAČI SJENKI**. Its goal is to foster collaboration – both between the project organizations and the local and international initiatives – that will address changes in the social conditions of cultural production, develop the structural position of independent culture and question the dominant regimes of representing culture.

WHAT IS TO BE DONE? Die Anfang 2003 gegründete Gruppe **CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?** [„Was tun?“] besteht aus den KünstlerInnen **Nikolai Oleinikow, Kirill Shuvalov, Tsaplya** und **Glucklya** und **Dmitry Vilenski**, den PhilosophInnen **Artem Magun, Alexei Penzin** und **Oxana Timofeeva** sowie den Autoren **David Riff** und **Alexander Skidan**. Sie stammen aus Sankt Petersburg, Moskau, Nishnij Nowgorod und Berlin. Acht Ausgaben ihrer gleichnamigen Zeitschrift sind bisher erschienen: Nr. 1: *What is to be done?*, August 2003; Nr. 2: *Autonomy Zones*, Oktober 2003; Nr. 3: *Emancipation from/of Labor*, Januar 2004; Nr. 4: *International Now-here*, April 2004; Nr. 5: *Love and Politics*, Mai 2004; Nr. 6: *Revolution or Resistance?*, August 2004; Nr. 7: *Drift – Narvskaya Zastava*, September 2004; Nr. 8: *State of Emergency*, Januar 2005. Alle Ausgaben finden sich auch im Internet unter [//www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org)

WHAT IS TO BE DONE? Founded in early 2003, **CHTO DELAT / WHAT IS TO BE DONE?** is a group of artists [**Nikolai Oleinikov, Kirill Shuvalov, Tsaplya** and **Glucklya**, and **Dmitry Vilenski**], philosophers [**Artem Magun, Alexei Penzin, Oxana Timofeeva**], and writers [**David Riff, Alexander Skidan**] who are based in St. Petersburg, Moscow, Nizhny Novgorod and Berlin.

8 issues of the newspaper have appeared so far – No. 1: *What is to be done?*, August 2003; No. 2: *Autonomy Zones*, October 2003; No. 3: *Emancipation from/of Labor*, January 2004; No. 4: *International Now-here*, April 2004; No. 5: *Love and Politics*, May 2004; No. 6: *Revolution or*

* Farofa: Speise aus in Butter gebackenem Maniokmehl / meal of mandioca flour cooked in butter

Resistance?, August 2004; No. 7: *Drift – Narvskaya Zastava*, September 2004; No. 8: *State of Emergency*, January 2005. Internet version of all issues can be found on [//www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org)

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2005 • *Drift – Narvskaya Zastava*, National Centre for Contemporary Arts, Moskau / Moscow, Russland / Russia • *Hope-Stop!*, Zverev Centre for Contemporary Art, Moskau / Moscow; **2004** • *Drift*, St. Petersburg Museum of History, Russland / Russia • *Heaven*, processrum för konst, Stockholm, Schweden / Sweden • *Watch out*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo, Norwegen / Norway • *Cycle Tracks will Abound in Utopia*, The Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australien / Australia • *Faster than History*, KIASMA Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finnland / Finland • *Art Klyazma*, Moskau / Moscow; **2003** • *Rohto*, Central Exhibition Hall, St. Petersburg, Art Klyazma, Moskau / Moscow

AKTIONEN IM ÖFFENTLICHEN RAUM / ACTIONS IN PUBLIC SPACE

2004 • *Two-day drift through Narvskaja Zastava*, 3./4. September, St. Petersburg • *Radio „Chto delat?“*, gesendet bei / broadcasted at Art Klyazma, Moskau / Moscow • *Stop-Machine! / Sandwiched*, 12. Januar / January; **2003** • *The Refoundation of Petersburg*, 28. Mai / May, St. Petersburg

DISKUSSIONEN UND KONFERENZEN / DISCUSSIONS AND CONFERENCES

2004 • *Klartext! Der Status des Politischen in aktueller Kunst und Kultur*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Deutschland / Germany • *International Now-here*, The State Tretyakov Gallery, Moskau / Moscow • *Art and media politics in Russia*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo • *New Labour, Navicula Artis*, St. Petersburg • *Room for Northeast Reading*, Hamburg, Deutschland / Germany • *Faster than History*, KIASMA Museum of Contemporary Art, Helsinki

**Artists are like any other
workers. If you buy a car, you
don't need to know anything
about the people who build
it to enjoy driving it.**

WERKLISTE / LIST OF WORKS

3NÓS

Ensacamento, 1979

8 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm; Zeitungsartikel | newspaper text
[Diário da Noite, 28.03.1979; Notícias
Populares, 28.03.1979; Diário de São Paulo,
28.03.1979; A Gazeta – 28.03.1979]
Briefumschlag | envelope, 12,5 × 17,5 cm

X galeria, 1979

2 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm; Zeitungsartikel | newspaper text
[O Estado de SP, 03.07.1979; Jornal da
Tarde, 04.07.1979]

Conexão, 1981

4 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm; Briefumschlag | envelope,
12,5 × 17,5 cm

Triptico, 24.8.1979

6 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm

Art-door, 10.12.1981

7 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm

Matarazzo, 1980

6 s/w-Fotografien | b/w photographs,
5 × 12 × 17,5 cm & 9 × 12 cm

Intervenção VI, 15.07.1980

7 s/w-Fotografien | b/w photographs,
5 × 12 × 17,5 cm, 9 × 12 cm & 11 × 15 cm
Katalog | Catalog, 21 × 21,5 cm

B'81, 16.10.1981

3 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm

Arco 10, 1981

2 Farbfotografien | color photographs,
9 × 13,5 cm; Zeitungsartikel | newspaper
text [Folha da Tarde, 09.12.1981]

23 Maio, 27.04.1982

2 s/w- und Farbfotografien | color and b/w
photographs, 9 × 13,5 cm & 9 × 12 cm

Arte, 08.01.1980

2 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm

Acabou, Juli | July, 1982

3 s/w-Fotografien | b/w photographs,
9 × 12 cm

Collection Mario Ramiro, São Paulo

Allegoric Postcard Union

When Faith Moves Mountains, 2002

apu no. FA2002, Bild | image: **Francis Alÿs**
In Zusammenarbeit mit | in collaboration with
Rafael Ortega & Cuauhtémoc Medina
Lima, 3000 Kopien | copies

Universal Futurological Question Mark

[U.F.O.], 1978

apu no. JK1978, Bild | image: **Július Koller**
Cicmany, 3000 Kopien | copies

Action for Orangerie, 1987

apu no. RS1987, Bild | image: **Roman Signer**
Kassel, 3000 Kopien | copies

Pawel Althamer in collaboration with Artur Zmijewski and the Nowolipie group

Quadriga, 2004

Skulptur | sculpture, 30 × 30 × 40 cm

Art & Language

Portrait of V. I. Lenin in the Style of

Jackson Pollock VI, 1980

Öl und Lack auf Leinwand | oil and enamel
on canvas, 239 × 210 cm

Courtesy Lisson Gallery, London

Index: Wrongs Healed in Official Hope,

1999, 8 Kästen auf vier Sockeln mit 64

Wandpaneelen, Alogramm auf Leinwand
über Speerholz /cabinets on four plinths
with 64 wall panels, alogram on canvas
over plywood

Größe variabel | dimensions variable
Privatsammlung, Brüssel | private collection,
Brussels

BankMalbekRau

Borderline, 2003

Collage aus Fahnen | collage of banners,
1800 cm

Courtesy of kirkhoff, Copenhagen

B+B

The B+B Meeting Point, 2005

Work in progress

Archiv | archive

Joseph Beuys

Auflegen, 1. Mai 1972

16mm-Film übertragen auf /

16mm film transferred to DVD, 35 min

BijaRI

Our Air Space Is Being Sold: a case of

gentrification in São Paulo, 2004

Ballon, DVD, Postkarten | balloon, DVD,
postcards

Größe variabel | dimensions variable

Bokhorov/Gutov/Osmolovsky

Revolutionsoper, 2001

Autoren | authors:

Constantin Bokhorov,

Dmitri Gutov,

Anatoly Osmolovsky,

Inna Prilezhaeva;

DVD, 13 min

AA Bronson

Felix, June 5th, 1994, 1994 | 1999

Lackfarbe auf Vinyl | lacquer on vinyl,
213 x 426 cm

Sammlung Falckenberg, Hamburg

Collective Actions

From nine editions Trips to the

Countryside, 1976-2004

s/w-Fotografien, Texte, Drucke, Video |

b/w photographs, texts, prints, video

bestehend aus den Arbeiten | consisting of
the works:

14 : 07 - 15 : 13 [39-52]

[Action with the Watch]

Slogan - 2003, 19.04.2003; DVD, 34 min

„51“ [Archeology of Light - 2]

Centre Georges Pompidou, Paris

27.09.2002; DVD, 46:46 min

Appearance, 13.03.1976,

Moscow, Izmajlovski Field

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Ten Appearances, 01.02.1981

Moscow region, Savelovski railway, a field

near the village of Kievj Gorki

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

M, Moscow region, 18.09.1983

a field near the village of Kievj Gorki

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Windlass, 27.10.1985

Moscow region, Kievogorski Field

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Repositioning the Spectators, 11.06.1989,

Moscow region, Kievogorski Field

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Shvedagon for the Performance Place of

the Action, 31.03.1999

Moscow region, Kievogorski Field

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Slogan - 2003, 19.04.2003,

Moscow region, Savelovski railway, near the
village of Kievj Gorki

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Flight to Saturn, 22.03.2004

Moscow region, Dmitrovski Chaussee,

Aksakovo

s/w-Fotografie | b/w photograph, 10 x 15 cm

Contra Filé

Programme for the De-turnstilisation of

Life Itself, 2005

DVD, Poster | posters,

je | each 60 x 80 cm

Escape Program

Quartette, 2003

DVD, 4 min 30 sec

Etcétera...

Gente Armada, Work in progress

Serie | series 1, 2 & 3; 27 Figuren | figures,

verschiedene Materialien | mixed media,

Größe variabel | variable dimensions

Dank an die Leihgeber: |

Thanks to the lenders:

Nora Theiss & Armin Czubik

Forum Stadtpark, Graz

Martin Zottler

Wolfgang Pfeifer

<ROTOR> Association for contemporary art, Graz

Thomas Wolkinger

Propaganda Room, 2005

bestehend aus den Arbeiten | consisting of

the works:

Etcétera TV, 2004

DVD, 20 min

Con - Trabajo o Sin - Fonia, 2005

DVD, 12 min

flyingCity

Drifting Producers, 2004

Installation, digitale Zeichnung,

Holzmodell, DVD und Powerpoint-

Präsentation | digital drawings, wood

model, DVD and powerpoint presentation;

Größe variabel | variable dimensions

General Idea

Nightschool, 1989

Lackfarbe auf Vinyl | lacquer on vinyl,
225 x 160 cm

Playing Doctor, 1992

Lackfarbe auf Vinyl | lacquer on vinyl,
225 x 160 cm

P is for Poodle, 1983/89

Lackfarbe auf Vinyl | lacquer on vinyl,
200 x 160 cm

Ghent Flag, 1984

Siebdruck auf Nylon | screenprint on nylon,
200 x 200 cm

FILE Magazine, 1975–1984

s/w Reproduktionen, teilweise Farbe |
b/w reproductions, spot colour

1984 *A Year in Pictures Issue*, vol. 4, no. 1,
summer 1978; 64 Seiten plus Cover | 64
pages plus cover, 35,5 x 28 cm

PUBLISHER: Art Official Inc., Toronto

Glamour Issue, vol. 3, no. 1, autumn 1975

80 Seiten plus Cover | 80 pages plus cover,
35,5 x 28 cm

PUBLISHER: Art Official Inc., Toronto

Special General Idea Issue – Mondo Cane

Kama Sutra vol. 5, no. 4, 1983

26 Seiten plus Cover | 26 pages plus cover,
35,5 x 28 cm

PUBLISHER: Art Official Inc., Toronto

General Idea's 1984 and the 1968–1984 FILE
Retrospective Issue, vol. 6, no. 1&2, 1984

140 Seiten plus Cover | 140 pages plus cover,
35,5 x 28 cm

PUBLISHER: Art Official Inc., Toronto &
Vancouver Art Gallery, Vancouver

Courtesy AA Bronson

Gilbert & George

The Sadness in Our Art, 1970

Angebranntes bedrucktes Papier [mit
Couvert] | burnt printed paper [with
envelope], 27,5 x 25,5 cm

The Meal [Forthcoming], 1969

Schreibmaschine, Farbstift, Speisereste |
typewriter, color pencil, food leftovers,
24,5 x 20 cm

The Meal [Invitation], 1969

Bedrucktes Papier, Label | printed paper,
label, 25 x 19,5 cm

The Meal [Direction map], 1969

Xerox-Kopie | xerox copy, 20 x 17 cm

The Meal [Ticket], 1969

Farbig bedruckter Karton, Tinte |
color print cardboard, ink, 8,7 x 11,2 cm

The Meal [Menu], 1969

Bedrucktes Papier, Speisereste |
printed paper, food leftovers, 25 x 20 cm

Postal Sculpture, 1969

Handgefärbter Briefumschlag mit
Siegellack, weiße Tusche, bedrucktes Papier
| handcoloured envelope with sealing wax,
white ink, printed paper, 11 x 17,5 cm

Postal Sculpture [Hyde Park Walk], 1969

Collagierter Karton mit Gras in Folie |
cardboard with grass in a plastic foil,
8,7 x 12 cm

Underneath the Arches, 1969

Bedrucktes Papier | printed paper,
38 x 25,5 cm

Underneath the Arches [Anniversary],

1969
Bedrucktes Papier, rote Tinte |
printed paper, red ink, 20 x 25 cm

Underneath the Arches [Invitation], 1969

Bedrucktes Papier | printed paper,
20 x 25 cm

George by Gilbert & Gilbert by George
[Invitation], 1970

Bedruckter Karton | printed cardboard,
29,6 x 21 cm

Gilbert & George the Sculptors
[Visitenkarte], 1970

Bedruckter Karton | printed cardboard,
7,5 x 11,2 cm

Relaxation, 1969

Fotografie, rot signiert und gestempelt |
photograph, signed in red and stamped,
8,5 x 11,3 cm

Morning Light on Art for All
Photograph Sculpture, 1972

Farbfotografie auf Karton montiert,
broschierter Umschlag | color photograph
mounted on cardboard, bounded envelope,
29,6 x 21 cm

Great Expectations

Photograph Sculpture, 1972

Farbfotografie auf Karton montiert,
broschierter Umschlag | color photograph
mounted on cardboard, bounded envelope,
40,5 x 33 cm

The Red Boxers, 1975

wechselnd schwarz und rotfarbige
Klappkarten mit goldfarbenem Aufdruck
in bestempelten Umschlägen | alternating
black and red cards with gold print in
stamped envelopes,
20,2 x 12,8 cm

Human Sculpture - Postal Sculpture, 1972

Postkartenedition | edition of postcards,
10,4 x 15,2 cm

Gentlemen... Postal Sculpture, 1972
Postkartenedition | edition of postcards,
14 x 9 cm

**Reclining Drunk - An Ash Tray /
Collapsed Bottle Sculpture**, 1973
grünes Flaschenglas mit eingeritztem Titel
und Widmung in Kartonschachtel |
green bottle glass with carved title and
dedication in a cardboard box, 24 x 13 cm

Pink Elephants, 1973
nach eigenen Zeichnungen und foto-
grafischen Vorlagen gestaltete Klappkarten
in bestempelten und bezeichneten
Umschlägen | leaflet in stamped and signed
envelopes, based on own drawings and
photographs, 20 x 12,8 cm

**Towards Progress and Understanding in
Art the Limericks**, 1973
bedruckte Klappkarten in bestempelten und
versiegelten Umschlägen | printed cards in
stamped and sealed envelopes, 20 x 12,5 cm

Relaxing Walking Viewing, 1970
handkolorierte Drucke auf Papier in einem
Umleger | handcoloured prints on paper in
envelopes, 20 x 16,5 cm

**to be with art is all we asked [Second
Booklet]**, 1970, Buch | book, 20,5 x 12 cm

to be with art is all we asked, 1970
Buch | book, 21,5 x 22 cm

to be with art is all we asked [catalog],
1970, Buch | book, 20 x 21 cm

**A Day in the Life of Gilbert & George
[Third Booklet]**, 1970
Buch | book, 20,5 x 12 cm

**The Ten Speeches of George and Gilbert
the Sculptures**, 1971

Bedruckte Blätter in Umschlag |
printed sheets in envelope, 19 x 19 cm

The Words of the Sculptors, 1969
vier bedruckte Blätter in Transparentp-
apierumschlag | four printed sheets in
transparent envelope, 29 x 21 cm

**George and Gilbert the living sculptors
in London Catalogue For Their 1973
Australian Visit**, 1973
Katalog | catalog, 17,3 x 17,3 cm

**The Pencil on Paper. Descriptive Works
of Gilbert & George**, 1970
Heft in bestempeltem Umschlag | booklet
in stamped envelope, 20,2 x 12,5 cm

The Paintings [with Us in the Nature],
1971, Katalog | catalog, 21 x 14,6 cm

Side by Side 1971, 1972
Buch in geprägtem Ganzleinenband,
handcoloriert | book with embossed cloth
binding, handcoloured, 19,5 x 13,2 cm

Dark Shadow 1974, 1976
Buch in geprägtem Ganzleinenband,
handcoloriert | book with embossed cloth
binding, handcoloured, 19,5 x 13,2 cm

Two Text Pages describing our position,
1970
zwei bedruckte Blätter mit eingeklebter
Fotografie in Umschlag | two printed sheets
with bonded photograph inside envelope,
37,7 x 28,5 cm

Faith, 2001
C-Print, 151 x 127 cm

Dusty Corners No. 11, 1975
Fotografie, Rahmung mit schwarzem
Klebestreifen | photographie, framed with
black tape, 60 x 50 cm

Underneath the Arches, 1969
Kartonschachtel | cardboard box,
15,5 x 20,8 x 3,5 cm
Sammlung Fischer, Düsseldorf

Gorgona
Invitation »You are invited to«, 1962
Drucksachen | printed material, 13,5 x 8,7 cm

**Answers about continuing Gorgona's
meetings by Julije Knifer**, 1964
Zeichnungen | drawings
21 x 15 cm & 17 x 12,5 cm

**Questionnaire sent by Josip Vaništa and
the members' answers about continuing
Gorgona's meetings**, 1964
Größe variabel | dimensions variable

Sticker for Gorgona black, 1961
Druck | print, 9,5 x 5,5 cm

**Questionnaire filled in at one of the
typical meetings of the group**, s.a.
Gesammelt von | compiled by **Dimitrije
Bašičević Mangelos**
Größe variabel | dimensions variable

**Đuro Seder's answer to the question
wether it is possible to produce a
collective work**, 1963

**Meeting of Gorgona members at the
Zagreb Faculty of Architecture**, 1961
2 s/w Fotografien | b/w photographs,
17,5 x 13 cm, Fotografie von | photo by
Marijan Jevšovar

**Posed photographs at Julije Knifer's
exhibition in the Gallery of
Contemporary Art, Zagreb**, 1966
4 s/w-Fotografien | b/w photographs,
23,5 x 17,5 cm; 4 s/w-Fotografien | b/w
photographs, 30 x 9,5 cm
Fotografie von | photo by **Branko Balić**

Adoration, a collective event at Julije Kinfer's exhibition in the Gallery of Contemporary Art in Zagreb, 1966, Fotografie von | photo by **Branko Balić**

Thought for January, 1966
1 s/w Fotografie | b/w photograph,
14 x 10 cm

Thoughts for April, 1964
Collage, 21 x 29,7 cm

Thoughts for June, 1964
Maschinengeschriebene Seite |
type-written page, 21 x 29,7 cm

Thoughts for June, July, August, 1964
Maschinengeschriebene Seite |
type-written page, 21 x 29,7 cm

Thoughts for January, 1964
21 x 29,7 cm

Thoughts for March, 1964
Maschinengeschriebene Seite |
type-written page, 21 x 29,7 cm

Thoughts for February, 1964
Handgeschriebene Seite |
hand-written page, 21 x 29,7 cm

Thoughts for March, 1964
Maschinengeschriebene Seite |
type-written page, 21 x 29,7 cm

Radoslav Putar's letter from Paris, 1962
2 maschinengeschriebene Seiten |
type-written pages, 21 x 29,7 cm

Courtesy Macura Collection, Wien | Vienna

Group of Six Artists

MLADEN STILINOVIĆ

The Artist at Work I – VIII, 1978
8 s/w-Fotografien | b/w photographs, 24 x 30 cm

SVEN STILINOVIĆ

Shoes, 1974 - 1976
6 s/w-Fotografien | b/w photographs,
18 x 24 cm

FEDOR VUČEMILOVIĆ

A Line Drawn with Developer on Photo Paper, 1977

A Line Drawn with Fixer on Photo Paper, 1977
2 Fotopapiere | photo papers,
1000 x 46 cm

BORIS DEMUR

Changing Position of Gravel in Hand, 1975; 20 s/w-Fotografien |
b/w photographs, 18 x 24 x 2 cm

VLADO MARTEK

Instead of a Poem, 1976
Stoff, Papier, Text | textile, paper, text,
Größe variabel | variable dimensions

ŽELJKO JERMAN

I'm Leaving the Trace, 1977
Eine Rolle Fotopapier | a roll of photopaper
108 x 404 cm

Filmdokumentation | film documentation
16mm Film übertragen auf | transferred
to DVD

Grupo de Arte Callejero

Blancos, 2004
Poster | posters,
verschiedene Größen | different sizes

La Comunitaria TV, 2004
DVD, 75 min

Gruppo parole e immagini

Non c'è altra..., 2004
Digitalprint, digital print,
Größe variabel | dimensions variable

Fog is the Sailor's..., 2004
Digitalprint, digital print,
Größe variabel | dimensions variable

Untitled, 2004
Collage
Größe variabel | dimensions variable

Untitled, 2004
Collage
Größe variabel | dimensions variable

Untitled, 2004
Collage
Größe variabel | dimensions variable

In the evening..., 2005
Dia Projektion | slide projection

Guerilla Art Action Group

Demands for resignation of the Rockefellers from the Museum of Modern Art and description of action "blood bath", 10–18. November, 1969

"Toward a New Humanism" a critical essay on the cultural establishment, putting forward GAAG's position, 10. Januar | January, 1970

6 letters/actions in the support of the week-long "May Days" demonstration in Washington D.C., which for the first time included passive resistance on a large scale designed to bring the war machine to a halt, 29. April, 1971

Letter to the U.S. Secretary of labor regarding the mass arrests of demonstrators during the "May Days", 4. Mai | May, 1971

Public statement read at the Associated Council of the Arts Convention in Washington D.C., proposing

guaranteed annual income for artists,
26. Mai | May, 1971

Letter/provocation to the U.S. Attorney
General and the Governor of California
regarding the trial of Angela Davis,
14. Juni | June, 1971

Handbill satirizing government's
treatment of poor people,
24. Januar | January, 1972

Reproduction of a limited edition
engraving – another way to raise fund
for causes, 22. Oktober | October, 1972

Manifesto read at the College Art
Association Convention, Americana
Hotel, NYC - call for a bill of right for
artists, 25. Januar | January, 1973

Handbill for freedom of expression,
15. März | March, 1974

GAAG's answer to the execution of five
young anti-Franco activist in Franco's
Spain: Jose Humberto Baena Alonso,
Angel Otaegui, Juan Paredes Manotas,
Ramon Garcia Sanz, Jose Sanchez Bravo
Sollas; 1. Oktober | October, 1975

IRWIN

LIKE TO LIKE, 2004

bestehend aus den Arbeiten | consisting of
the works:

Like to Like/Wheat and Rope, 2003
Fotografie, gerahmt | photograph, framed

Like to Like/water-air, 2004
Fotografie, gerahmt | photograph, framed

Like to Like/Mount Triglav, 2004
Fotografie, gerahmt | photograph, framed
5 x 199,5 x 168 x 7 cm
und | and 168 x 199,5 x 7 cm

Like to Like/ the constellation of
candles in the field corresponding to the
constellation of the stars in the sky,
2004

Fotografie, gerahmt | photograph, framed

Like to Like/Night, bow, burning arrows,
2004

Fotografie, gerahmt | photograph, framed

Like to Like/OHO, 2004

Fotografie, gerahmt | photograph, framed

IRWIN CHARTS, 2005
bestehend aus den Arbeiten |
consisting of the works:

NSK Chart, 2005
Lambda Print, 157 x 209 cm

Retroprincip, 2005
Lambda Print, 157 x 185 cm

East Art Map, 2005
Lambda Print, 157 x 203 cm

Circle, 2005
Lambda Print, 157 x 150 cm

Retroavantgarde, 2005
Lambda Print, 157 x 266 cm

BIRDS OF A FEATHER [Irwin/OHO], 1985
Gemälde, Fotografien, gerahmter Text,
Pflasterstein | painting, photographs,
framed text, plaster block
4 x 82,5 x 82,5 x 23,5 cm, 4 x 21 x 30 cm,
21 x 30 cm, 30 x 15 x 15 cm

BLACK SQUARE ON THE RED SQUARE,
1992/2004
DVD, 3 min 30 sec

kleines postfordistisches Drama

Kamera läuft! Ein kleines
postfordistisches Drama

Ein Videoprojekt Berlin/München/Zürich,
2004, DVD, 32 min

Kamera 2 – 5, 2004
DVD, 20 min

BESETZUNG | STARRING: Ludwig Böttger | Silke
Geertz | Catriona Guggenbühl | Sylvester
von Hösslin | Kathrin Irion | Krishan Krone
/ Mona Kuschel | Dorothee Müggler | Josef
Ostendorf | Katja Reichard | Peter Spill-
mann | Marion von Osten | Joey Zimmermann
• ERSTE KAMERA | FIRST CAMERA: Pia Siegrist;
ZWEITE UND DRITTE KAMERA | SECOND AND
THIRD CAMERAS: Annette Amberg /
Martina Fischbacher | Stefanie Hablützel
/ Brigitta Kuster | Irene Ledermann | Lena
Thüring | Ulrich Schaffner • TON | SOUND:
Elisabeth Blättler | Bernd Schurrer •
BELEUCHTUNG | LIGHTING: Tom Karrer • KOSTÜME
| COSTUMES: Mona Kuschel | Katja Reichard •
AUFNAHMELEITUNG | PRODUCTION MANAGEMENT:
Peter Spillmann | Marion von Osten •
AUSSTATTUNG | SET DECORATION: Marina Klinker
| Mona Kuschel • CATERING: Marina Klinker |
Ana Strika • TRANSPORTE UND AUFBAUHILFE |
TRANSPORTATION AND CONSTRUCTION ASSISTANCE:
Mark Matthes | Rodolfo Sinopoli | Marina Klinker
| Ana Strika | Peter Spillmann | Mona Kuschel
| Brigitta Kuster | Katja Reichard | Marion von
Osten • SCHNITT | EDITING: Brigitta Kuster | Katja
Reichard | Mona Kuschel | Isabell Lorey |
Peter Spillmann | Marion von Osten • REGIE
| DIRECTION: Mona Kuschel | Brigitta Kuster |
Katja Reichard | Marion von Osten

MAJ 75

Maj 75 magazine, 1978–1996
Edition aus 18 Ausgaben |
edition of 18 issues, 21 x 30 cm
Courtesy Vlado Martek

MOSCOW PORTRAITS

bestehend aus den Arbeiten |
consisting of the works:

MEMBERS OF AMATEUR VISUAL ARTS

STUDIO "JEDINSTVO"

Suprematism [8 red rectangles], 1989
6 Gemälde, Öl auf Leinwand |
6 paintings, oil on canvas, je | each 57×48 cm

MARINA GRŽINIČ & AINA ŠMID

Moscow Portraits, 1990
DVD, 12 min 11 sec, Farbe | color
Produziert von | produced by
The Media Arts Program, The Banff Centre For
Arts, Banff, Canada

IRWIN

Was ist Kunst: Moscow Portraits, 2005
Suprematism No. 1990, 1990
Mischtechnik | combined technique

Anastazija, 1990
Mischtechnik | combined technique,
58×113,5 cm
Courtesy I, d.o.o., Ljubljana

DEJAN KNEZ

Composition I-VI, 1990
6 Gemälde, Mischtechnik /
paintings, combined technique, 57×48 cm

Portrait, 1990
Mischtechnik | combined technique,
60×60 cm

ADRIAN KOVACS

Self-Portrait with book, 1989
6 Gemälde, Acryl auf Leinwand | paintings,
acryl on canvas, je | each 57×48 cm

Suprematism [8 red rectangles], 1989
6 Gemälde, Acryl auf Leinwand | paintings,
acryl on canvas, je | each 57×48 cm

UNKNOWN ARTIST

Portrait with a book I – VI
Öl auf Leinwand | oil on canvas, 48×35 cm

MLADEN STILINOVIĆ

Untitled, 1990
6 Gemälde, Acryl auf Holz | paintings, acryl
on wood, je | each 30×29 cm

ARTISTS OF ARBAT STREET

Portrait with book, I – IV, 1989
Portrait with book, V – VI, 1989
6 Gemälde, Pastell auf Papier |
paintings, pastel on paper
4×50×37 cm und | and 2×60×42 cm

VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG?

Postfetishism 6+6+6=6
[Unsuccessful Levelling I-VI], 1990
6 Gemälde, Mischtechnik | paintings,
combined technique, 70×55 cm
Courtesy Aleš Erjavec

Neue Slowenische Kunst

Suitcase for Spiritual Use
Retrogarde Event »Krst pod Triglavom«
[Baptism Below Triglav], 1986
Koffer, 4 gerahmte Objekte, Objekt
bestehend aus Spiegeln, Buch | suitcase,
4 framed objects, object made of mirrors,
book
20,5×47×38 cm, 30×40×3 cm,
30×40×0,8 cm
Courtesy Eda Čufer & Dragan Živadinov,
Moderna galerija, Ljubljana

Oda Projesi

From Place to Space, 2005
Installation mit Architekturplan auf dem
Boden | installation with architectural plan
on the floor, 1425×330 cm,
Publikation | publication, 48×60 cm
DVD, 10 min

OHO

bestehend aus den Arbeiten | consisting of
the works:

OHO/MILENKO MATANOVIĆ

**Intercontinental Group Project America-
Europe**, 1970
Zeichnung & Maschinenschrift auf Papier,
3 Seiten | drawing & typewriting on paper,
sheets, 2×35,5×24,2 cm, 29,6×21 cm

OHO/MARKO POGAČNIK

**Intercontinental Group Project America-
Europe**, 1970
Zeichnung & Maschinenschrift auf Papier,
2 Seiten | drawing & typewriting on paper,
2 sheets, 2×35,5×24,2 cm
Courtesy Moderna galerija, Ljubljana

Eye, 1967, Kranj
Marko Pogačnik
DVD, 3 min 31 sec

Film & author love each other, 1967,
Ljubljana, Naško Križnar, DVD, 3 min 31 sec

Triglav I, 1969, Ljubljana
Drago Dellabernardina, David Nez,
Milenko Matanovič, fotografiert von |
photographed by **Naško Križnar**
DVD, 4 min 10 sec

Triglav II, 1969, Novi Sad
Milenko Matanovič, Marko Pogačnik,
Andraž Šalamun, fotografiert von /
photographed by **Naško Križnar**
DVD, 2 min 25 sec

Summer projects, 1969–1970, Kranj
Milenko Matanovič, Marko Pogačnik,
Andraž Šalamun, David Nez, Layout von /
layout by **Naško Križnar**, DVD, 28 min

White people, 1970
Neoplanta film Novi Sad Idea by **Naško**
Križnar, Milenko Matanovič, David Nez,

Regie und Kamera | photographed and directed
by **Naško Križnar**, DVD, 10 min 39 sec

8mm & 35mm Dokumentarfilme übertragen
auf | documentation films transferred to DVD,
1967–1970, COURTESY NAŠKO KRIŽNAR

Pages

KIOSK N° 947, 2005

Druck, verschiedene Techniken /
print, mixed media

RADEK COMMUNITY

Radek Community and Non Governmental Control Committee + Against All + School of Contemporary Art + Knaz Vladimir

Work in progress

Besetzung | Starring: **Avdey Ter-Oganyan &
Anatoly Osmolovsky**

Hauptrollen | Featuring **Kirill Preobrazhenskij,
Dmitri Pimenov, Dmitri Model, Bernd von
den Brincken, Oleg Kireev, et al.**

Installation

'Manifestations' Konzept von | concept by:
Maxim Karakulov

Realisiert durch | realized by:

Radek Community, Barricadnaya metro
station, Moscow, 2000

'Demonstration', Kamera, Bearbeitung,
Kamera, Ton | camera, editing, sound by:

Dmitri Gutov, DVD, 8 min, 2000

ŠKART

Fast Songs of Hard Work,

1. Mai | May 2005

Gesangsaktion bei der Eröffnung | singing
action on the opening **Horkeškart**,
Leiter | conductor **Marija Balubdžić**

Our Miracle is Already Happening, 2005
DVD

Our Miracle, 2005

Heft | booklet, Offset Druck | offset print,
8 x 10 cm

If I say it's Darkness..., 2000–2005

Gobelin, 20 Stickereien auf Leinwand | 20
embroideries on canvas, 60 x 45 cm

Mladen Stillinović

Red thread, 1977

Skulptur | sculpture

Größe variabel | dimensions variable

Bread, Cakes [for Marie Antoinette], 1996

Installation

Größe variabel | dimensions variable

Superflex

Superdanish, 2005

Wandmalerei | mural, 19500 x 4500 cm

Realisation | realization in Kassel:

Peng Ji & Walter Peter

Taller Popular De Serigrafia

First May 2005 Flag, 2005

Acryl und Siebdruck auf Leinwand | acrylic
and silkscreen on canvas, 1800 x 3000 cm

Pegatina, 2003–2005

Siebdruck und Schablone auf Papier, Leim /
silkscreen and stencil on paper, paste,
7000 x 3000 cm

Works, 2002–2005

Siebdruck und Schablone auf Papier, Karton /
silkscreen and stencil on paper, cardboard
box, 40 x 30 x 1 cm

Temporary Services and Angelo

Prisoners' Inventions, 2002

Plastik, Holz, Farbe, Glas, Elektrodrähte, Karton,
Gips, Wachs, u.s.w. | plastic, wood, paint, glass,
electrical wiring, cardboard, plaster, wax, et al.,
Größe variabel | variable dimensions

The Revolution Will Not Be Televised

The Revolution Will Not Be Televised,
Chapter I, 2002, DVD, 25 min

Tucumán Arde Archive [Graciela Carnevale]

1967–1969

Original Fotografien und Dokumentation |
original photographs and documentation
Drucke | prints, dimension variable

Urucum

**Collectors of Dew Waiting for the
Happiness to Arrive**, 2001, DVD

Roque-roques, 2005

Ready-made

What Is to Be Done?

Builders, 2005

Unter Teilnahme von | with participation
of **Igor Lebedev, Artem Magun, Tsaplya,
Nicolay Oleynikov & Dmitry Vilensky;**
Stimmen von | voices of **Alexander
Skidan, David Riff, Alexey Penzin, Oxana
Timopheeva, Glucklya, Kirill Shuvalov,**
DVD, 7 min

Zagreb Cultural Kapital of Europe 3000

Invisible Zagreb [Plattform 9,81], 2005

Architekturmodell | architectural model
verschiedene Materialien | mixed media



AUTOREN

ART & LANGUAGE [Michael Baldwin, Charles Harrison and Mel Ramsden]. Der Name **ART & LANGUAGE** ist von der Zeitschrift *Art-Language* [erstmalig erschienen in Coventry im Mai 1969], abgeleitet, die ihren Ursprung im Werk von **Terry Atkinson** und **Michael Baldwin** in Zusammenarbeit mit **Harold Hurrell** und **David Bainbridge** hat. Sie waren die ersten Herausgeber. Die erste – und nur die erste – Ausgabe trug den Untertitel 'The Journal of Conceptual Art'. Der Name **ART & LANGUAGE** diente der Identifizierung der gemeinsamen und verschiedenen künstlerischen Arbeiten dieser Vierergruppe im Bestreben, die konversationelle Grundlage ihrer Tätigkeit zu reflektieren. Bis 1969 gab es Beiträge aus New York von **Joseph Kosuth**, **Ian Burn** und **Mel Ramsden**. Seit 1971 war **Charles Harrison** Herausgeber von *Art-Language*. Nach diversen Veränderungen ging die Verantwortung für *Art & Language* 1976 in die Hände von **Michael Baldwin** und **Mel Ramsden** über, die seither zusammen mit **Charles Harrison** die Verantwortung für die Kontinuität des literarischen Dialogprojekts tragen.

ART & LANGUAGE [Michael Baldwin, Charles Harrison and Mel Ramsden]. The name **ART & LANGUAGE** is derived from the journal *Art-Language* [first published in Coventry in May 1969], which had its origins in the work of **Terry Atkinson** and **Michael Baldwin** in association with **Harold Hurrell** and **David Bainbridge**. These were its original editors. The first – and only the first – issue was subtitled 'The Journal of Conceptual Art'. The name **ART & LANGUAGE** was used to identify the joint and several artistic works of these four in an effort to reflect the conversational basis of their activity. By 1969 this included contributions from New York by **Joseph Kosuth**, **Ian Burn** and **Mel Ramsden**. **Charles Harrison** acted as editor of *Art-Language* from 1971. In 1976, following further enlargements and reductions in the number of those associated with the name of **ART & LANGUAGE**, the genealogical thread of artistic work was taken into the hands of **Michael Baldwin** and **Mel Ramsden**, who since then have also been responsible, with **Charles Harrison**, for continuation of the literary conversational project.

COLECTIVO SITUACIONES [Edgardo Fontana, Diego Sztulwark, Verónica Gago, Natalia Fontana, Mario Santucho, Sebastián Scolnik] ist ein Kollektiv „militanter Forscher“ mit Sitz in Buenos Aires. In den letzten drei Jahren haben sie eng zusammengearbeitet mit Arbeitslosen, Kleinbauern, Menschenrechtsaktivisten und bei vielen Gelegenheiten mit den neuen Protagonisten Argentiniens. Ihre Erfahrungen sind in verschiedenen Büchern, Artikeln und Flugblättern, von denen einige mit anderen Organisationen zusammen herausgegeben wurden, gesammelt. Die Website des Kollektivs ist www.situaciones.org

COLECTIVO SITUACIONES [Edgardo Fontana, Diego Sztulwark, Verónica Gago, Natalia Fontana, Mario Santucho, Sebastián Scolnik] is a collective of "researcher-militants" based in Buenos Aires. For the last three years, they have been working closely with unemployed workers, peasants, human rights activists and many other instances of Argentina's new protagonism. They have collected this experience in several books, articles, and pamphlets, some of which are co-authored with the movements themselves. The collective's website is www.situaciones.org

CHARLES ESCHÉ ist Direktor des **Van Abbemusems** in Eindhoven. Von 2000 bis 2004 war er Direktor des **Rooseum Center für Contemporary Art** in Malmö, davor von 1993–1997 Direktor für Bildende Künste am **Tramway** in Glasgow, wo er u. a. die Ausstellungen von **Christian Boltanski**, **Niek Kemp**s und **Douglas Gordon** konzipierte. Darüber hinaus war er als Co-Kurator an verschiedenen internationalen Ausstellungen beteiligt, so z. B. 2002 an der *Gwangju Biennale* in Korea, im Jahr 2000 an der Ausstellung *Intelligence: New British Art* in der **Tate Gallery**, London, und der Ausstellung *Amateur - variable research initiatives 1900 & 2000* im **Konstmuseum** und der **Konsthall** in Göteborg im Jahr 2000. Von ihm stammen zahlreiche Beiträge in Katalogen und Zeitschriften. Außerdem ist er Herausgeber des Journals *Afterall* und als Berater an der **Rijksakademie van beeldende kunsten** in Amsterdam tätig.

CHARLES ESCHÉ is director of the **Van Abbemuseum** in Eindhoven. From 2000 – 2004 he was the director of the **Rooseum Center for Contemporary Art**, Malmö. From 1993–1997 he was director of visual arts for **Tramway** in Glasgow where, among others, he was responsible for exhibitions by **Christian Boltanski**, **Niek Kemp**s and **Douglas Gordon**. He has also co-curated a number of international exhibitions including the *Gwangju Biennial* in Korea in 2002, *Intelligence: New British Art* at the **Tate Gallery**, London in 2000, and *Amateur - variable research initiatives 1900 & 2000* at the **Konstmuseum** and **Konsthall**, Göteborg in 2000. As a writer, **Esché** has contributed to numerous catalogues and magazines. He is also editor of the art journal *Afterall* and an advisor at the **Rijksakademie van beeldende kunsten** [State Academy of Fine Arts], Amsterdam.

LILJANA FILIPOVIĆ ist Dozentin für Psychoanalyse an der **Academy of Dramatic Art** in Zagreb. Sie ist Verfasserin der Bücher *Filozofija i antipsihijatrija Ronald D. Lainga* [Philosophie und Antipsychiatrie des Ronald D. Laing, ZAGREB 1990], *Nevidljivi pas* [Der unsichtbare Hund, NOVI SAD 1985], *Nesvjesno u filozofiji* [Das

Unbewusste in der Philosophie, ZAGREB 1997], *Sokol u Šusteraju* [The Hawk in the Shoe-maker's Shop, ZAGREB 2000] und Co-Autorin von *Ambivalenz des Fin de siècle: Wien-Zagreb* [WIEN 1998], *The Couch and the Silver Screen* [ROUTLEDGE 2003] und anderer Werke.

LILJANA FILIPOVIĆ is lecturer in psychoanalysis of drama at the **Academy of Dramatic Art** in Zagreb. She is author of the books *Filozofija i antipsihijatrija Ronald D. Lainga* [Philosophy and Anti-Psychiatry of Ronald D. Laing, ZAGREB 1990], *Nevidljivi pas* [The Invisible Dog, NOVI SAD 1985], *Nesvjesno u filozofiji* [The Unconscious in Philosophy, ZAGREB 1997], *Sokol u Šusteraju* [The Hawk in the Shoe-maker's Shop, ZAGREB 2000], co-author of the books *Ambivalenz des Fin de siècle: Wien-Zagreb* [WIEN 1998], *The Couch and the Silver Screen* [ROUTLEDGE 2003], etc.

JON HENDRICKS lebt in New York City. Er ist Mitbegründer der **GUERRILLA ART ACTION GROUP** [GAAG], des **COMMITTEE FOR ARTISTIC FREEDOM**, des **BLOOD AND FLESH GUERRILLA THEATRE** und anderer Gruppen und ist als Kurator der **Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection** sowie von Ausstellungen **Yoko Ono**s tätig.

JON HENDRICKS lives in New York City. He is one of the founders of the **GUERRILLA ART ACTION GROUP** [GAAG], the **COMMITTEE FOR ARTISTIC FREEDOM**, **BLOOD AND FLESH GUERRILLA THEATRE**, and other groups. He is the curator of the **Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection**, and of **Yoko Ono** Exhibitions.

BRIAN HOLMES ist ein Schriftsteller. Im letzten Jahrzehnt immer wieder über den Missbrauch korporativer Macht entsetzt, versucht er, allen ihm möglichen Widerstand zu leisten, auch wenn er letztlich wenig bewirken kann.

BRIAN HOLMES is a writer who for the past ten years has been horrified by the abuse of corporate power. He can't do very much about it but he does do what he can.

ANA LONGONI ist Professorin an der Universität von Buenos Aires und Mitbegründerin des **CeDInCI** [Center of Documentation and Research of the Left Culture in Argentina]. Sie ist Autorin eines Essays über **Oscar Masotta** [in: *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004], zusammen mit **Mariano Mestman**, Co-Autorin von *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* [BUENOS AIRES, Cántaro, 1998] sowie zahlreiche Artikel und Beiträge, die die Beziehungen zwischen ästhetischen und politischen Avantgarden untersuchen, herausgegeben. Sie ist Mitherausgeberin der Magazine *Ramona*, *Ojos crueles* und *Políticas de la Memoria* [alle in Buenos Aires].

ANA LONGONI is professor and researcher at the University of Buenos Aires. She is co-founder of **CeDInCI [Center of Documentation and Research of the Left Culture in Argentina]**. She is the author of the essay about **Oscar Masotta** [in: *Revolución en el arte*, BUENOS AIRES, EDHASA, 2004], the co-author of *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* [BUENOS AIRES, 2000] along with **Mariano Mestman**, and has also published *De los poetas malditos al video clip* [BUENOS AIRES, CÁNTARO, 1998], as well as numerous articles or chapters that focus on the relationships between aesthetic and political avant-gardes. She is on the editorial board of the magazines *Ramona*, *Ojos crueles* and *Políticas de la Memoria* [all in Buenos Aires].

VIKTOR MISIANO lebt in Moskau. Von 1980 bis 1990 war er Kurator für zeitgenössische Kunst am **Puschkin National Museum of Fine Arts** in Moskau, um leitete dort von 1992 bis 1997 das **Centre for Contemporary Art [CAC]** als Direktor. Er kuratierte zahlreiche Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Moskau, Rom, Helsinki, München, Paris, Berlin, Ljubljana sowie die russischen Beiträge zu den Biennalen in Istanbul [1992], Venedig [1995, 2003] und Valencia [1999]. Weiterhin war er 1996 Mitglied im Kuratorenteam der *Manifesta I* in Rotterdam, 1993 Begründer und bis heute Chef-Herausgeber des *Moscow Art Magazine* sowie 2003 Begründer und bis heute Herausgeber des *Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship*. Er ist darüber hinaus Autor zahlreicher Artikel über zeitgenössische Kunst, Photographie und Kunsttheorie.

VIKTOR MISIANO lives in Moscow. From 1980 to 1990 he was curator for contemporary art at the **Pushkin National Museum of Fine Arts** in Moscow. From 1992 to 1997 he was the director of the **Centre for Contemporary Art [CAC]** in Moscow. He has curated many exhibitions of contemporary art in Moscow, Rome, Helsinki, Munich, Paris, Berlin, Ljubljana. He curated Russia's participation at the Istanbul [1992], the Venice [1995, 2003], and the Valencia [1999] biennial. He was one of the curators of the *Manifesta I* in Rotterdam in 1996. He is the founder and the chief-editor of the *Moscow Art Magazine* [founded in 1993] and he also is the founder and the editor of the *Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship* [founded in 2003]. He is the author of numerous articles on contemporary art, photography and art theory.

ANGELIKA NOLLERT studierte nach einer Bankausbildung Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik an den Universitäten Würzburg und Münster. Sie arbeitete für Ausstellungsprojekte in verschiedenen Museen, u. a. für *Skulptur. Projekte in Münster* 1997. Von 1997 bis 2000 war sie Kuratorin des **Portikus** in Frankfurt am

Main, bevor sie 2001 die Projektleitung der *Documenta11* in Kassel übernahm. Seit Oktober 2002 ist sie Projektleiterin für Bildende Kunst beim **Siemens Arts Program** in München.

ANGELIKA NOLLERT studied art history, archaeology and German philology in Würzburg and Münster achieving her doctorate in 1997. She worked on exhibition projects at different museums, including the Münster sculpture projects *Skulptur. Projekte in Münster* in 1997. From 1997 to 2000 she was curator of the **Portikus** in Frankfurt/Main. In 2001 she took over project management for the *Documenta11* in Kassel and since 2002 she has been project manager for visual arts at the **Siemens Arts Program** in Munich.

SUELY ROLNIK ist Psychoanalytikerin und Professorin an der Katholischen Universität von São Paulo und leitet das dort ansässige Forschungszentrum zum Thema „Subjectivity“ im Rahmen des Promotionsstudiengangs Klinische Psychologie. Sie ist Autorin zahlreicher Bücher, z. B. von *Micropolítica. Cartografias do desejo*, [1986] 2000, das in Zusammenarbeit mit **Félix Guattari** entstand, und übersetzte viele Werke ins Portugiesische, darunter **Deleuze und Guattari's** *Thousand Plateaus* oder **Deleuze's** *Francis Bacon Logique de la Sensation*. Darüber hinaus hielt sie zahlreiche Vorträge in Amerika und Europa, u. a. auf der *documenta X* in Kassel und ist weiterhin als Autorin diverser Aufsätze in Kunstzeitschriften, Ausstellungskatalogen und Zeitungen bekannt.

SUELY ROLNIK is psychoanalyst and Professor at the Catholic University of São Paulo and directs the domiciled Center for Research on "Subjectivity" at the Clinique Psychology doctoral program. She is author of many books, among them *Micropolítica. Cartografias do desejo*, [1986] 2000, which is a collaboration with **Félix Guattari**, and has translated different works into Portuguese like **Deleuze and Guattari's** *Thousand Plateaus* or **Deleuze's** *Francis Bacon Logique de la Sensation*. She gave numerous lectures in America and Europe, among them at the *documenta X* in Kassel, and is well known as the author of various articles for books, art journals, exhibition catalogues and newspapers.

WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW • Das Kuratorinnenkollektiv **WHW** wurde als Non-Profit-Organisation für visuelle Kultur 1999 in Zagreb gegründet und hat dort seinen Sitz. Zu den Mitgliedern gehören **Ivet Ćurlin**, **Ana Dević**, **Nataša Ilić** und **Sabina Sabolović**. Sie realisieren verschiedene Projekte, Ausstellungen und Publikationen und leiten die **Galerie Nova** in Zagreb.

WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW • The curator collective **WHW** is a non-profit organization for visual culture, formed in 1999 and based in Zagreb, Croatia. Members of the collective are **Ivet**

Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović. They realize different production, exhibition and publishing projects and also direct the **Gallery Nova** in Zagreb.

STEPHEN WRIGHT lebt in Paris. Er ist Kunstkritiker, Programmdirektor am **Collège international de philosophie** in Paris und Professor für Philosophie an der **École Supérieure des Beaux Arts** in Toulon. Zur Zeit kuratiert er die Ausstellung *In Absentia* am **Centre d'Art Passerelle**, Brest, als Teil einer Ausstellungsserie, die künstlerische Praktiken mit geringer Sichtbarkeitswirkung untersucht und den Blick auf eine Kunst ohne Kunstwerk, Autorschaft und Rezipienten richtet. Er ist Mitherausgeber von *Parachute* in Frankreich.

STEPHEN WRIGHT lives in Paris. He is an art critic, programme director at the **Collège international de philosophie** in Paris, and professor of philosophy at the **École Supérieure des Beaux Arts** de Toulon. He is currently curating *In Absentia* at **Centre d'Art Passerelle**, Brest, as part of a series of exhibitions examining art practices with low coefficients of artistic visibility, raising the prospect of art without artworks, authorship or spectatorship. He is corresponding editor of *Parachute* in France.



FOTONACHWEIS / PHOTO CREDITS

SEITE / PAGE

- 33** | Courtesy Lisson Gallery, London
- 50** | PHOTO: **Jürgen Müller-Schneck**
Archiv Block, © VG Bild-Kunst, Bonn
- 51** | PHOTO: **Franz Fischer**
Archiv Block, © VG Bild-Kunst, Bonn
- 58-59** | Courtesy Macura Collection, Wien / Vienna
- 65** | PHOTO: **Boris Cvjetanović**
- 125-128** | Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
- 138-139** | Courtesy **Graciela Carnevale**
- 141** | PHOTO: **Vladimir Kustov**
- 159** | PHOTO: Indymedia
- 160** | PHOTO: **Javier Del Olmo**
- 163** | PHOTO: **L. Iniesta**
- 229** | PHOTO: **Tomaš Gregorič**
A Cornerhouse Commission
- 246** | Courtesy I. d.o.o., Ljubljana
- 254** | PHOTO: [rechts/right]: **Carlos Gordon**
- 257-258** | PHOTO: **Anders Berg**
Courtesy kirkhoff, Copenhagen
- 316** | Courtesy Foksal Gallery Foundation, Poland
- 322** | PHOTO: **Maria Victoria Potelles**
- 328-329** | PHOTO: **Katja Reichard**

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT / COLLECTIVE CREATIVITY

ist eine Kooperation von Kunsthalle Fridericianum, Kassel, und Siemens Arts Program, München
 is a cooperation between Kunsthalle Fridericianum, Kassel, and Siemens Arts Program, Munich

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

KÜNSTLERISCHE DIREKTOREN / ARTISTIC DIRECTORS René BLOCK | Kunsthalle Fridericianum
 Angelika NOLLERT | Siemens Arts Program

KURATOREN / CURATORS WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW [Ivet ČURLIN | Ana DEVIĆ | Nataša ILIĆ | Sabina SABOLOVIĆ]

GRAFIKDESIGN / GRAPHIC DESIGN Dejan KRŠIĆ

KUNSTHALLE FRIDERICIANUM

LEITER / DIRECTOR René BLOCK

RECHERCHE, ORGANISATION / RESEARCH, ORGANIZATION Solvej Helweg OVESEN

PRESSE, ÖFFENTLICHKEITSARBEIT / PRESS, PUBLIC RELATIONS Beate ANSPACH

SEKRETARIAT / ADMINISTRATIVE ASSISTANCE Barbara TOOPEEKOFF

PRAKTIKANTINNEN / INTERNS Christine BÜRCEL | Annika WERNER

TECHNISCHE LEITUNG / TECHNICAL DIRECTION Winfried WALDEYER

HAUSTECHNIK / CARETAKER Klaus DUNCKEL | Hans Jörg WEISER

AUFBAUTEAM / INSTALLATION TEAM Peter ANDERS | Martina FISCHER | Dieter FUCHS | Ulrike GRÖTZ |

Jutta HERMANN | Paul KIRSCHNER | Kristiane KRÜGER |

Ralf MAHR | Patrick MUISE | Heinrich SCHRÖDER | H.P. TEWES

GESCHÄFTSFÜHRER / MANAGING DIRECTOR Bernd LEIFELD

PROKURIST / AUTHORIZED SIGNATORY Frank PETRI

Kunsthalle Fridericianum Friedrichsplatz 18 | 34117 Kassel
 TEL. +49 [0]561 7072720 | FAX +49 [0]561 774578
 www.fridericianum-kassel.de
 office@fridericianum-kassel.de

SIEMENS ARTS PROGRAM

LEITER / DIRECTOR Michael ROSSNAGL

KURATOR BILDENDE KUNST / CURATOR VISUAL ARTS Angelika NOLLERT

ASSISTENZ BILDENDE KUNST / ASSISTANCE VISUAL ARTS Friederike SCHULER

PRESSE, ÖFFENTLICHKEITSARBEIT / PRESS, PUBLIC RELATIONS Julia LEPKA-FLEISCHER

CONTROLLING Robert BALTHASAR

SEKRETARIAT / ADMINISTRATIVE ASSISTANCE Ramona SIMON

Siemens Arts Program Wittelsbacherplatz 2 | 80333 München
 TEL. +49 [0]89 63633610 | FAX +49 [0]89 63633615
 www.siemensartsprogram.com
 siemensartsprogram@siemens.com

DANK AN ALLE KÜNSTLER, AUTOREN, FOTOGRAFEN, LEIHGEBER UND / THANKS TO ALL THE ARTISTS, AUTHORS, PHOTOGRAPHERS, LENDERS AND:

Rodrigo ALONSO | Zdenka BADOVINAC | Karin BALZER-MEYER | Jorge Menna BARRETO | Rudolf BARTH [GOETHE INSTITUTE, Buenos Aires] | Helmut BATTISTA [CAPACETE, Rio de Janeiro] | Joachim BERNAUER [GOETHE INSTITUTE, São Paulo] | Gertrude BETZ | Marcio BOTNER und/and Laura LIMA [GENTIL CARIOCA GALLERY, Rio de Janeiro] | John O'BRIEN | Ava BROMBERG & Brett BLOOM | Ana Paula COHEN | Cosmin COSTINAS | Julie DEAMER | Ankica DEJANOVIĆ | Ješa DENEGRI | Eda ČUFER | Aleš ERJAVEC | Charles ESCHE | Rolf EUSTERSCHULTE | Yevgeniy FIKS | Eliana FINKELSTEIN [GALERIA VERMELHO, São Paulo] | Forum Stadtpark – Graz | Mira GATTIN | Andrea GIUNTA | Carmen GLAHN | Julia GUELMAN [GUELMAN GALLERY – MOSCOW] | Leticia EL HALI OBEID | David HATCHER | Brian HOLMES | Alfons HUG [GOETHE INSTITUTE, Rio de Janeiro] | Mary Jane JACOB | Susan JAKOPEC | kirkhoff Copenhagen | Nils KLINGER | Selina KÖNIG | Brigitte KRAUSSER | Naško KRIŽNAR | Katharina KRZYWON | Graziela KUNSCH | Elena KUPRINA & Alexandra OBUKHOVA [E.K. ART BUREAU GALLERY, MOSCOW] | Zrinka LAZARIN | Maria LIND | Ana LONGONI | Vladimir MACURA [MACURA COLLECTION, Vienna] | Ivana MANCE | Margarethe MAKOVEC & Anton LEDERER [>ROTOR< - Graz] | Vlado MARTEK | Natalija MARTINOVIĆ | Christiane MENNICKE | Tihomir MILOVAC | Viktor MISIANO | Moderna galerija – Ljubljana | Marli MOJ | Eduardo MOLINARI | Ciprian MURESAN | Joanna MYTKOWSKA und/and Andrzej PRZYWARA [FOKSAL GALLERY, Warsaw] | Santiago Garcia NAVARRO | Ligia NOBRE [EXO EXPERIMENTAL.ORG, São Paulo] | Claire PENTECOST | Amalia PICA | Srđan RAHELIĆ | Ricardo ROSAS | Piotr RYPSON | Sanja SIĆ | Mladen STILINOVIĆ | Branka STIPANČIĆ | Saša ŠEGRT | Nora THEISS | Karin THIELECKE | Maja TRINAJSTIĆ | Leila TOPIĆ | Olessya TURKINA & Viktor MAZIN | Josip VANIŠTA | Paolo VIVAQUA | Stephen WRIGHT | Igor ZABEL | Dragan ŽIVADINOV

DIE AUSSTELLUNG WURDE UNTERSTÜTZT VON / THE EXHIBITION WAS SUPPORTED BY:

European Cultural Foundation
Ministry of Culture of the Republic of Croatia
Zagreb City Office for Culture

CPFL Energia Brasil
Danish Arts Council, Committee for International Visual Art
Iaspis – International Artists Studio Program in Sweden
ProHelvetia – Serbia and Montenegro
Ministry of Culture of Republic of Serbia
Department for Culture of Belgrade City



René BLOCK & Angelika NOLLERT	Vorwort	05
	Foreword	08
<hr/>		
WHAT, HOW & FOR WHOM	Die Umriss des Möglichen	10
	New Outlines of the Possible	14
<hr/>		
Angelika NOLLERT	Kunst ist Leben und Leben ist Kunst	19
	Art is Life, and Life is Art	25
<hr/>		
AA Bronson + Art & Language ...		
ART & LANGUAGE	Wir wollten Amateure sein	36
	We Aimed to be Amateurs	44
<hr/>		
Joseph Beuys + Collective Actions + Escape Program + General Idea + Gorgona + Bokhorov/Gutov/Osmolovsky + OHO + Mladen Stillinović + The Revolution Will Not be Televised ...		
Brian HOLMES	Eine egalitäre Kultur auf dem Wege der Partizipation für alle, die bereit sind, sofort anzufangen	82
	An egalitarian culture, through participatory means, for all those willing to start right now	87
<hr/>		
Charles ESCHÉ	Kollektivität, bescheidene Vorhaben und unvernünftiger Optimismus	92
	Collectivity, Modest Proposal and Foolish Optimism	95
<hr/>		
Ljiljana FILIPOVIĆ	Der Zusammenbruch des Kollektivs	98
	Breakdown of the Collective	105
<hr/>		
Etcétera... + Guerilla Art Action Group ...		
Jon HENDRICKS	Fluxus: Vorwort!	118
	Fluxus: Foreword!	122
<hr/>		

Gilbert & George + Gruppo Parole e Immagini + Grupo de Arte Callejero +
 Radek Community + Superflex + Taller Popular de Serigrafia + Tucumán Arde Archive
 [Graciela Carnevale] + Freud's Dreams Museum + What's To Be Done ...

Ana LONGONI Brennt Tucumán noch immer? **150**
 Is Tucumán still burning? **164**

Viktor MISIANO Vom existenziellen Individualisten zur Solidarität **176**
 From an Existential Individualist to Solidarity **184**

Suely ROLNIK Zombie-Anthropophagie **192**
 Zombie Anthropophagy **206**

NSK + IRWIN ...

IRWIN Ein Vehikel, ein Werkzeug und ein Artefakt **226**
 A vehicle, a tool and an artefact **235**

Moscow Portraits + Group of Six Artists + Maj 75 + 3NÓ3 + Allegoric Postcard Union +
 BankMalbekRau + Pages + Urucum + Zagreb Cultural Kapital 3000 ...

COLECTIVO SITUACIONES Der militante Forscher **274**
 On the Researcher-Militant **285**

Stephen WRIGHT Kämpfen für Wissensallmenden **296**
 Digging in the epistemic commons **306**

Pawel Althamer in collaboration with Artur Zmijewski & Nowolipie group +
 flyingCity + BijaRi + Contra File + kleines postfordistisches Drama + Oda Projesi
 + ŠKART + Temporary Services + B+B ...

Biografien / Biographies **348**

Werklste / List of Works **368**

Autorenbiografien / Authors' Biographies **376**

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT**
 in der **Kunsthalle Fridericianum**, 1. Mai – 17. Juli 2005
 This catalog is published on the occasion of the exhibition **COLLECTIVE CREATIVITY**
 at **Kunsthalle Fridericianum Kassel**, May 1 – July 17, 2005

HERAUSGEBER / EDITORS

Kunsthalle Fridericianum [René BLOCK]
Siemens Arts Program [Angelika NOLLERT]

KONZEPTION / CONCEPT

Birgit EUSTERSCHULTE & WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW

REDAKTION / EDITING

Birgit EUSTERSCHULTE

MITARBEIT / ASSISTANCE

Christine BÜRCEL | Thomas NIEMEYER | Annika WERNER

LEKTORAT DEUTSCH / COPY-EDITING GERMAN

Rea TRIYANDAFILIDIS
Philip LAUBACH-KIANI [ROLNIK]

LEKTORAT ENGLISCH / COPY-EDITING ENGLISH

Raimund KOMMER

ENDKORREKTUR / PROOFREADING

Kunsthalle Fridericianum

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION

**Birgit HERBST [KÜNSTLERSTATEMENTS / ARTISTS' STATEMENTS] | Christoph
 HOLLENDER [ROLNIK, WRIGHT] | Ulrike KLEINER [TPS, GAC] | Steven LINDBERG
 [COLLECTIVE ACTIONS, NOLLERT] | Susan JAKOPEC [FILIPOVIĆ, IRWIN, WHW] | Marisa
 MAZA [GAC] | ULI NICKEL [ART & LANGUAGE, COLECTIVO SITUACIONES, ESCHÉ, FILIPOVIĆ,
 HENDRICKS, IRWIN INTERVIEW, LONGONI] | Holger WÖLFLE [HOLMES, MISIANO, WHW]**

GRAFIKDESIGN / GRAPHIC DESIGN

Dejan KRŠIĆ@whw

TYPOGRAPHIE / TYPOGRAPHY

Block [H. HOFFMANN] | Joanna [ERIC GILL] | Bliss [JEREMY TANKARD]

PAPIER / PAPER

Munken PRINT [ARCTIC PAPER]

DRUCK / PRINT

Tiskara ZELINA | ZELINA | CROATIA

© 2005 Autoren, Künstler, Fotografen, **Kunsthalle Fridericianum, Siemens Arts Program & Revolver**

© 2005 authors, artists, photographers, **Kunsthalle Fridericianum, Siemens Arts Program & Revolver**

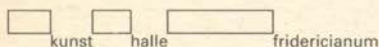
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.
 Abdruck [auch auszugsweise] nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag.
 No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the publisher.



Revolver

Archiv für aktuelle Kunst
 Fahrgasse 23
 D – 60311 Frankfurt am Main
 Tel.: +49 [0]69 44 63 62
 Fax: +49 [0]69 94 41 24 51
 www.revolver-books.de
 info@revolver-books.de

ISBN 3-86588-089-4



Siemens artsprogram



**3NÓŠ3 | AA BRONSON | ALLEGORIC POSTCARD
UNION | PAWEŁ ALTHAMER IN COLLABORATION
WITH ARTUR ZMIJEWSKI & NOWOLIPIE GROUP
| ART & LANGUAGE | B+B | BANKMALBEKRAU
| JOSEPH BEUYS | BIJARI | RENÉ BLOCK |
BOKHOROV / GUTOV / OSMOLOVSKY | COLLECTIVE
ACTIONS | COLECTIVO SITUACIONES | CONTRA FILÉ |
ESCAPE PROGRAM | CHARLES ESCHE | ETCÉTERA...
| LJILJANA FILIPOVIĆ | FLYINGCITY | FREUD'S
DREAMS MUSEUM | GENERAL IDEA | GILBERT &
GEORGE | GORGONA | GROUP OF SIX ARTISTS |
GRUPO DE ARTE CALLEJERO | GRUPPO PAROLE
E IMMAGINI | GUERRILLA ART ACTION GROUP |
DMITRY GUTOV | JON HENDRICKS | BRIAN HOLMES
| IRWIN | KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA
| ANA LONGONI | MAJ 75 | VIKTOR MISIANO |
MOSCOW PORTRAITS | NEUE SLOWENISCHE KUNST
| ANGELIKA NOLLERT | ODA PROJESI | OHO |
PAGES | RADEK COMMUNITY | THE REVOLUTION
WILL NOT BE TELEVISED | SUELY ROLNIK | MLADEN
STILINOVIĆ | ŠKART | SUPERFLEX | TALLER
POPULAR DE SERIGRAFÍA | TEMPORARY SERVICES
& ANGELO | TUCUMÁN ARDE ARCHIVE [GRACIELA
CARNEVALE] | URUCUM | ZAGREB - CULTURAL
KAPITAL 3000 | WHW / WHAT, HOW & FOR WHOM
| STEPHEN WRIGHT | WHAT IS TO BE DONE? ...**

9 783865 880895



ISBN 3-86588-089-4