

republicart practices

**Bernhard Hummer
Therese Kaufmann
Raimund Minichbauer
Gerald Raunig
(ed.)**

eipcp

eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies

republicart practices: evaluation, documentation, hg. von /edited by Bernhard Hummer,
Therese Kaufmann, Raimund Minichbauer, Gerald Raunig (eipcp): Wien 2005

ISBN 3-9501762-3-3

eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies
A - 1060 Wien, Gumpendorfer Straße 63b
A - 4040 Linz, Harruckerstraße 7
contact@eipcp.net

www.republicart.net
www.eipcp.net

Druck / print: Rema, Wien
Grafische Gestaltung / Layout and graphic design: David Komary

republicart ist ein Projekt des European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp) und wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung tragen allein die AutorInnen und HerausgeberInnen; die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.

republicart has been coordinated by the European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp) and has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the authors and the editors, and the Commission cannot be held responsible for any use, which may be made of the information contained therein.



Kultur 2000

.KUNST



KULTUR LAND
OBERÖSTERREICH

Linz
Kultur

NOVA
STOPF
SNOLL
KUPF 2002

republicart practices

**documentation
evaluation**

**Bernhard Hummer
Therese Kaufmann
Raimund Minichbauer
Gerald Raunig
(ed.)**

intro	7
--------------	----------

evaluation

AIRE INCONDICIONAL. Das Auftauchen von community-basierten und migrantischen e-Strategien in Südeuropa (Q.E.D.)	19
Alternative Economics, Alternative Societies (State of Transition)	22
Atlas (spaces in subjunctive)	26
City Views (in between)	30
Inscribing the Temporal (Les occasions du travail)	33
Interference: Public Sound	36
Interventions	41
Open House. Kunst und Öffentlichkeit (Constructing Opinion)	45
Organisational Forms (Ljubljana/Vienna)	49
regina Nr. 6 - Stilleben	51
re:public	54
VIVRE EN POF	59
Zur Erarbeitung der Evaluation	62

interviews

Ilze Black - Interference	91
Kalle Hamm, Dzamil Kamanger, Jyri Pitkänen - Con-fusion food and Free Palms (re:public)	96
Anna Harding - Interference	101
Zoë Irvine - Magnetic Migration Music (Interference)	105
Martin Krenn - City Views	111
Solvita Krese - re:public	117
Kaffe Matthews - Radio Cycle (Interference)	120
Graeme Miller - Linked (Interference)	124
Regina Möller - regina Nr. 6 - Stilleben	130
Susana Nogueru, Olivier Schulbaum - AIRE INCONDICIONAL	135
Sara Reisman - Inscribing the Temporal	139
Oliver Ressler - Alternative Economics, Alternative Societies	147
Kate Rich - radio20pwhitechapel (Interference)	153
Emils Rode - Rigas Modes and Psychogeographic Riga This Week (re:public)	156
Stella Rollig - Open House	161
Andreas Siekmann - Atlas	166
Mara Traumane - re:public	174
Ulf Wuggenig - Atlas	177
Wolfgang Zinggl - Interventions	186

reviews

Nicole Emmenegger: Virtual Borders, Migrant Cyber-Tactics and Copyleft E-Changes. Aire Incondicional at the Shedhalle Gallery in Zürich, Switzerland	195
Igor Španjol: Alternative has no alternative	199
Kathrin Busch: Bilderschrift und kartographischer Eingriff Zum Projekt Atlas – spaces in subjunctive im Kunstraum der Universität Lüneburg	201
City Views - Jochen Becker im Gespräch mit Martin Krenn	209
Patricia Köstring: Dürfen die das (wenn es niemand merkt)?	214
Ilze Black: Interference: the art of the unseen city - sound, engagement, transmission.	216
Jens Kastner: Wenn Künstler/innen zu sehr helfen? Die Interventionen der Wochenklausur	221
Jens Kastner: Kunst als Öffentlichkeit. Open House in Linz	225
Nataša Ilić: DIE WIEDERKEHR DER PARADE. Die Ausstellung Formen der Organisation in Ljubljana und in Leipzig	228
Yvonne P. Doderer: Strategien einer Doppelagentin. Über die Zeitschrift regina der Künstlerin Regina Möller	231
Normunds Kozlovs: Post-modern conditions for artistic expression; re:public case	235
Christoph Behnke: Breaching the campus. Vivre en POF von Fabrice Hybert im Kunstraum der Universität Lüneburg	239

questionnaire	245
----------------------	------------

credits	249
----------------	------------

intro

Die Ausgangspunkte der einleitenden Überlegungen zur abschließenden Dokumentation von republicart liegen in der im Spätsommer 2001 erfolgten Konzeptualisierung des Gesamtprojekts sowie in dem im Sommer 2002 erarbeiteten Manifest von republicart. Das Projektkonzept umfasste neben technischen Fragen der Zusammenarbeit zwischen dem Projektkoordinator, dem European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp) mit Sitz in Wien und Linz, und den KoorganisatorInnen¹ und ProjektpartnerInnen in verschiedenen Teilen Europas, vor allem die allgemeinen Zielsetzungen des Projekts. Das als Koordinator fungierende und 1999 gegründete eipcp versucht nunmehr seit fünf Jahren, an den Schnittstellen zwischen Kunst- und Theorieproduktion, politischem Aktivismus und radikaldemokratischer Kulturpolitik Diskurse zu initiieren und zu intensivieren.² An genau diesen Schnittstellen sollte auch republicart als bis dato größtes Projekt des Instituts³ ansetzen. Die allgemeinen Zielsetzungen umfassten dementsprechend die transnationale Vernetzung neuer Praxen der Public Art und die diskursive Stärkung von partizipatorischen, interventionistischen und aktivistischen Kunstpraxen. Erreicht werden sollten diese Ziele mithilfe eines Bündels von je 12 künstlerischen und 12 diskursiven Teilprojekten, die durch eine Reihe von kleineren Maßnahmen verknüpft und ergänzt wurden. Die einzelnen Teilprojekte und Maßnahmen konnten mit kleinen Variationen ihrer Inhalte und Themensetzungen erfolgreich durchgeführt werden und sind in den diversen Publikationen und auf der Website von republicart⁴ ausgiebig dokumentiert.

Eines der wesentlichsten und ersten Arbeitselemente von republicart bestand in der Erarbeitung eines Manifests als knappe Verortung der Position, von der aus das Gesamtprojekt startete. Das Manifest verfolgte den Zweck, eine kritische Analyse der Ausgangslage im Kunstfeld mit einer konstruktiven theoretischen und politischen Grundlegung für die Maßnahmen von republicart zu verbinden. Es ging von den drei begrifflichen Fokussierungen aus, die dem Projekttitel republicart zugrunde liegen: Der allgemeinste Bezug auf den Begriff *republic* skizziert die aktuelle gesellschaftspolitische Positionierung, auf deren Basis im Rahmen des Projekts konkrete Formierungs- und Organisationsversuche von mikropolitischen res publicae im wörtlichen Sinn untersucht und angeregt wurden. Der zweite Paragraph mit dem Fokus *public* nimmt die rezentesten Theoreme zum zentralen Begriff der Öffentlichkeit(en)⁵ auf, und der dritte Paragraph versucht schließlich einen optimistischen Blick in die Zukunft partizipatorischer, interventionis-

¹ Kunstraum der Universität Lüneburg, Latvian Centre for Contemporary Art in Riga, Galerija Škuc in Ljubljana und Goldsmiths College in London

² vgl. Gerald Raunig, Temporary Overlaps, <http://www.eipcp.net/concept.htm>

“Im Korrespondent/innen-Netz und in den Projektstrukturen des eipcp verdichtet sich eine spezifisch transversale Mobilisierung des Spezifischen, deren Perspektive es ist, gezielt Transsektorialität in Transnationalität zu übersetzen (und umgekehrt). Das Institut schreibt sich damit vor allem in einen Kontext ein, der sich zwischen nationalstaatlich geprägten Grenzen, supranationaler Reorganisation (EU) und den Verwerfungen beider aufspannt. Dieser Kontext erfordert konkrete Bewegungsmodi und Ortsbezüge, eine forcierte Praxis der Übersetzung, schließlich auch die intensive Bearbeitung des Sprachendickichts im multilingualen Stil des eipcp.“ Im Rahmen von republicart wurden diese transversalen Experimente weiterhin fortgesetzt und ihre Grenzen ausgelotet. Solche Grenzen der transsektoralen Überlappung von künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit zeigten sich tendenziell etwa im republicart-Projekt ATLAS. Die nicht ganz zufriedenstellende Entwicklung der Austauschverhältnisse liegt unseres Erachtens jedoch nicht in prinzipiellen Schwellen der Unvereinbarkeit von Theorie- und Kunstproduktion begründet, sondern in der prekären Natur der Projekte, vor allem in der Knappheit an Zeit und anderen Ressourcen.

³ Mit einem Gesamtbudget von ca. 1,5 Mill. Euro wurden im Rahmen von republicart in den Jahren 2002 bis 2005 in 14 Staaten Europas Kunstprojekte und diskursive Veranstaltungen durchgeführt.

⁴ <http://www.republicart.net>

⁵ vgl. hierzu auch den vierten Band der republicart-Schriftenreihe: Gerald Raunig / Ulf Wuggenig (Hg.), PUBLICUM. Theorien der Öffentlichkeit, Wien: Turia+Kant 2005

tischer und aktivistischer Praxen von *public art*, jener Felder also, die den engeren Untersuchungsgegenstand des Projekts ausmachten:

republicart

“Ein wirkungsvoller Begriff des postmodernen Republikanismus wird nur au milieu zu bestimmen sein, auf der Grundlage der gelebten Erfahrung der globalen Multitude.” (Michael Hardt/Antonio Negri)

Republik zielt nicht auf die Reform einer Staatsform, auf Überlegungen zu einer Rettung des in die Krise geratenen Nationalstaates oder zu dessen Transformation in einen oder mehrere Superstaaten. Im Blickpunkt unserer Untersuchungen stehen die konkreten Erfahrungen von nicht-repräsentationistischen Praxen, die konstituierenden Aktivitäten vor allem in den Bewegungen gegen die ökonomische Globalisierung. Die Kunst der *res publica* soll dabei nicht implizieren, mit revolutionär-romantischem Pathos die Gründung einer neuen globalen Gemeinschaft zu bejubeln. Es geht um die experimentellen Formen von Organisation, die sich im Kleinen und meist in prekären und zeitlich begrenzten Situationen entwickeln, die neue Modi der Selbstorganisation und deren Verkettung mit anderen Experimenten erproben. Die “organisierende Funktion” der Kunst (Walter Benjamin) schafft sich neue Räume in den überlappenden Nachbarschaftszonen zu politischem Aktivismus und Theorieproduktion.

republicart

“Wir erleben eine Politisierung, die viel radikaler als jede uns bisher bekannte ist, weil sie dazu tendiert, die Unterscheidung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten aufzulösen - nicht im Sinne des Eingriffs in das Private durch einen einheitlichen öffentlichen Raum, sondern im Sinne einer Vermehrung radikal neuer und verschiedener politischer Räume.” (Ernesto Laclau/Chantal Mouffe)

Öffentlichkeit ist weder vorgängige Substanz noch unveränderliches Terrain. Was zählt, ist nicht das Einklagen oder auch nur die Vorstellung einer einzigen Öffentlichkeit (sei sie nun eine exklusive für privilegierte Schichten, sei sie eine allumfassende Metaöffentlichkeit), sondern die permanente Konstituierung von pluralen Öffentlichkeiten, die den vielen Facetten der Multitude entsprechen: eine Vielheit von Öffentlichkeiten, nicht statisch gedacht, sondern als bewegliche Produkte artikulatorischer und emanzipatorischer Praxen.

In solchen raumzeitlichen Situationen wird das Differente in Bezug zum Differenten gebracht, wird die Voraussetzung geschaffen, dass differente Positionen zum Austausch kommen. Die Grenzen solcher Räume sind durchlässig, sie selbst dadurch weder exklusiv-ausschließend noch inklusiv-vereinheitlichend.

Es geht also nicht um die konsensuelle Identitarisierung von Öffentlichkeit, sondern um deren konfliktuelle Öffnung. Es geht nicht um Homogenisierung und totale Transparenz, sondern um Konflikt in Permanenz, die ständige Neuverhandlung differenter Positionen. Ein Publicum als konsumierend-voyeuristische Figur ist hier undenkbar; gegen die Rezeption des Spektakels setzt sich die Produktion singulärer Ereignisse, gegen die “Person der Öffentlichkeit” eine Pluralisierung der Subjektivierungsweisen.

republicart

Public Art boomte schon zu Beginn der 90er Jahre in vielfältigen Spielarten: partizipatorische Praxen, Community Arts, New Genre Public Art, Kommunikationsguerilla, konkrete Intervention, Aktivismus etc. brachten eine Verschiebung der künstlerischen Interessen von Erkenntnisfragen auf soziale und politische Aktivitäten. Statt Objekten traten temporäre Projekte in den Vordergrund, statt Einzelkünstler/innen Communities, statt

Kunstkonsum Partizipation.

Ab der Mitte der 90er häuften sich kritische Stimmen, die diesen politischen Kunstpraxen vorwarfen, depolitisiert zu wirken oder reformistisch an der Durchsetzung neuer Formen der neoliberalen Expansion mitzuwirken. Als Argumente angeführt wurden u.a.: die zweifelhafte Funktion der Projekte in Prozessen der Gentrification oder im Verschleiern des Rückbaus sozialstaatlicher Strukturen, die Vereinnahmung als Mittel der Tourismuswerbung zugunsten der Aufwertung von Städte-Image, die Instrumentalisierung der Differenz von marginalen Themen und Gruppen, die Rückkehr des "Künstler-Vaters" durch die Hintertür. Als Teilaspekt und Effekt dieser kritizistischen Welle kam es auch im Kunst-Mainstream zu einem merklichen Backlash, einem Rückzug in die alten Räume, einer Rückkehr zu den Fragen von Erkenntnis und Erfahrung in der Rezeption. Nun lassen sich Anzeichen eines neuerlichen Umschwungs bemerken. Was den Praxen der 90er gefehlt hat, scheint in einer neuen Situation gegeben: die Einbettung in einen größeren Kontext, die Anknüpfung an soziale Bewegungen. In Zusammenhang mit den heterogenen Formen der Kritik an der ökonomischen Globalisierung scheint sich eine Transformation der alten Formen von Interventionskunst und die Entstehung neuer Praxen anzukündigen. Das Wieder-Öffentlich-Werden von Kunst im Kontext politischer Bewegungen zeichnet sich ab. Um die Themenbereiche und aktivistischen Stränge von Globalisierung, Grenzregimes und Migration entstehen die Bedingungen dafür, dass "revolutionäre Maschine, Kunst-Maschine und analytische Maschine wechselseitig Bestandteile und Räder voneinander werden" (Gilles Deleuze/Félix Guattari).

Während die Theoreme der ersten beiden Paragraphen des republicart-Manifests als allgemeine Grundlage implizit in den künstlerischen Projekten und explizit und extensiv in den diskursiven Veranstaltungen von republicart thematisiert, problematisiert und kontroversiell diskutiert wurden, soll der spekulative dritte Paragraph hier näher beleuchtet werden. Es geht dabei darum, die allgemeine Entwicklung partizipativer, interventionistischer und aktivistischer Kunstpraxen zwischen Projektbeginn und heute beschreibbar und mit den in der Konzeption des Projekts formulierten Zielsetzungen vergleichbar zu machen.

Nach Boom und Krise partizipativer Kunstpraxen in den 1990ern stellte sich um 2000 die schwierige Frage nach einer Neuorientierung und Neupositionierung dieser künstlerischen Strategien. Nicht allen politischen Kunstpraxen stand dabei die im Manifest konstatierte Anknüpfung an soziale Bewegungen offen, noch öffneten sich diese umgekehrt ohne weiteres, ohne die alten Fragen nach Kooptierung, Reku-peration und Vereinnahmung des Politischen zu stellen. Dennoch ist auch bei jenen Praxen, die sich nicht oder nicht explizit in einen Bewegungskontext einbetten wollten oder konnten, eine Entwicklung zu konstatieren. Diese scheint in vielen Fällen von den im Manifest aufgelisteten Kritiken an der partizipativen Kunst der 1990er ausgegangen zu sein und hat zu einer Reformulierung praktischer Ansätze in den Arbeiten geführt.

Noch 2002 zeigte Thomas Hirschhorns viel diskutiertes Projekt auf der documenta11, wie wenig dem Mainstream des Kunstfelds an einer solchen Reformulierung und nachhaltigen Bearbeitung der Kritikpunkte in Folge der Erfahrungen der 1990er gelegen war: Mit seinem Bataille-Monument in der Wöhler-Siedlung in Kassel wiederholte Hirschhorn fast alle im republicart-Manifest aufgezählten Problempunkte der Partizipationskunst der 1990er⁶: Am auffälligsten stach Hirschhorns Verwertung und Instrumentalisierung von sozialen und räumlichen Kontexten außerhalb der Kunstinstitutionen ins Auge, inklusive deren

⁶ für eine genauere Analyse des Hirschhorn-Projekts vgl. Michaela Pöschl, "Hirschhorns Wurst", in: Kulturrisse 04/02; Gerald Raining, "Unmapping the Flows. Kunst und Kontrolle und die kommende Sabotage", in: Joachim Kettel (Hg.), Künstlerische Bildung

ästhetischer Differenz als Bühne für die Künstler-Selbstinszenierung. Und auch die Wiedereinführung eines arroganten und selbstzentrierten Künstlerbilds passte gut in den Kontext der im Manifest vermerkten zeitgeistigen Mischung aus extremem Kritizismus an den politischen Projekten der Public Art und dem komplementären Backlash im Mainstream des Kunstfelds um 2000 (mit seinen unterschiedlichen Aspekten der Rückkehr zum Paradigma ästhetischer Erfahrung, zu am Kunstmarkt verwertbaren Objekten oder – weniger entpolitisiert – zur Befragung dokumentarischer Medien). Bestenfalls konnte das Bataille-Projekt in diesem Zusammenhang als bewusst anti-partizipatorisch oder als zynischer Kommentar auf das Ende partizipatorischer Kunst interpretiert werden.

Ein solches Ende ist in der Tat zu konstatieren, wie auch der Text des Manifests deutlich macht. Und dennoch gibt es in den letzten Jahren interessante Aspekte an Kunstprojekten, die die Arbeit der 1990er trotz aller Kritikpunkte unbeirrt fortsetzen und adaptieren oder Kritik und Selbstkritik dazu nutzen, neue Strategien zu entwickeln, die als post-partizipativ bezeichnet werden können.⁷ Einige dafür exemplarische Praxen bündelte republicart: Für die erste Form, also die Fortsetzung und Adaptierung partizipativer Strategien aus den 1990ern, könnte Fabrice Hyberts Projekt *VIVRE EN POF* in Lüneburg/Paris genauso genannt werden wie die - mit völlig unterschiedlichen künstlerischen Methoden und unter prägnant differierten lokalen Voraussetzungen produzierten - vielfältigen Arbeiten im Rahmen des Projekts *re:public* in Riga. Für die zweite Form, also post-partizipative Kunstpraxis, steht im Rahmen von republicart die Kooperation Martin Krenns mit Migrant/innen(-Gruppen) in verschiedenen europäischen Städten unter dem Titel *City Views*. Zu einem gemeinsamen Referenzpunkt verschiedener post-partizipativer Praxen, der sich in der Zusammenarbeit von Migrant/innen und Künstler/innen entfaltet, wird jedenfalls auch in einigen republicart-Kunstprojekten die Problematisierung einer "Teilnahme der Anteillosen" (Jacques Rancière): In den antirassistisch-künstlerischen Zusammenhängen dieser Projekte (im Rahmen von republicart neben *City Views* etwa auch *Aire Incondicional*) wird neben den beschriebenen Problematiken der Partizipation auch die Notwendigkeit einer besonderen Aufmerksamkeit und kollektiven Reflexion deutlich, die die heikle Praxis der Kooperation als unauflösbar konfliktuellen und niemals machtfreien Austausch erfasst.

Auch jene mikropolitischen künstlerischen Interventionen, die oft statt als interventionistische Kunstpraxen fälschlicherweise ebenfalls unter die Kategorie der partizipativen und der Community Art gereiht werden, die jedoch weniger auf Beteiligung und Involvierung von Nicht-Künstler/innen denn auf die Verhandlung und Prozessierung konkreter sozialer Problembereiche fokussieren, standen vor einer ähnlich schwierigen Ausgangslage wie diejenigen, die die partizipatorischen Ansätze ins Post-partizipative aufzuheben versuchen. Hier war und ist vor allem das kritische Argument aus dem Manifest zu berücksichtigen, dass derartigen künstlerischen Interventionen eine oberflächlich kompensatorische Rolle im allgemeinen Rückbau sozialstaatlicher Strukturen zukomme. Im Falle der im Rahmen von republicart durchgeführten konkreten Interventionen der schon Anfang der 1990er Jahre etablierten Wiener Gruppe WochenKlausur scheint diese Argumentation jedoch die Ebene des mikropolitischen Eingriffs auszublenden oder zu unter-

nach Pisa. Beiträge zum internationalen Symposium Mapping Blind Spaces - Neue Wege zwischen Kunst und Bildung, Oberhausen: Athena 2004, S.357-360; sowie Maria Lind, "Aktualisierung des Raums: Der Fall Oda Projesi", http://www.republicart.net/disc/aap/lind01_de.htm

⁷ zum Begriff des Post-partizipativen vgl. Gerald Raunig, "City Views. Post-partizipative Kunstpraxis und die "Teilnahme der Anteillosen", im dritten Band der Schriftenreihe republicart: Martin Krenn, City Views. Ein Fotoprojekt mit migrantischen Perspektiven, Wien: Turia+Kant 2004

schätzen, der nicht zuletzt auch auf das Kunstfeld zurückwirkt. WochenKlausur untersuchen immerhin und gerade durch ihre Überaffirmation des Effizienzbegriffs nicht nur die sozialen und politischen Effekte ihres Tuns: Neben der Evaluierung und Nachjustierung ihrer ansonsten zeitlich streng auf eine gewisse Anzahl von Wochen limitierten Projektarbeit, setzen sie auch ein Zeichen gegen den Gestus der künstlerischen Suspensierung aller Effizienz- und Effektivitätszumutungen. Damit geht es bei den konkreten Interventionen auf einer Metaebene immer auch um die Thematisierung und Verschiebung von Kunstbegriffen: Die Meta-Intervention produziert hier Stoff für Auseinandersetzung in den Kunstöffentlichkeiten, im besten Fall sogar die Herstellung solcher Öffentlichkeiten.

Was die Forcierung neuer Phänomene und emanzipatorischer Begriffe von Öffentlichkeit(en) betrifft, kann über den Zeitraum der Durchführung des Projekts republicart ein verstärktes Interesse an der Produktion von medialen Öffentlichkeiten und vor allem an jenen Versuchen beschrieben werden, die die Verknüpfung von medialen und physischen Räumen betreiben.⁸ Nach einer ersten Phase der Glorifizierung von Cyberspace und Virtual Realities geht es hier um eine Überwindung der dichotomen Qualität des Paares real/virtuell: In den republicart-Projekten *Interference*, *Aire Incondicional* und *Regina* lässt sich das anhand spezifischer Verkettungen von unterschiedlichen medialen Räumen und Öffentlichkeiten (Radio-, Internet- und Print-) mit "realen" öffentlichen Räumen erkennen.

Neben diesem formal/mediale Aspekt neuer, vermischter Öffentlichkeiten in den Übergangszonen zwischen virtuellem und realem Raum bleibt in diesen Projekten auch der Aspekt der Verbreitung von Information über mögliche gesellschaftliche Alternativen im Sinne einer klassischen Gegeninformation nicht ausgespart. Diese Strategie der Information wird hier allerdings weniger als oppositionelle Version der Wahrheit oder komplementäre Veröffentlichung zu den Mainstream-Medien genutzt, sondern will mehr oder weniger klar auch und vor allem in soziale und politische Bewegungen selbst hineinwirken. Im Kleinen ist im Kontext von republicart die Ausstellung *Organisational Forms* als ein derartiger Versuch zu bewerten, allerdings beschränkt auf eine bescheidene Zielgruppe im Kunstfeld. Ein stärkeres Ausmaß an Transversalität und Verknüpfung von künstlerischen Praxen mit Bewegungskontexten wies - besonders durch seine Einbettung in das größere Projekt *Ex-Argentina* - das republicart-Projekt *ATLAS* von Alice Creischer und Andreas Siekmann auf, das seine Kapitalismuskritik mit den neuesten Mitteln der Kartographie betrieb. Quasi komplementär dazu kann Oliver Ressler's republicart-Projekt *Alternative Economics, Alternative Societies* gelesen werden, das die Leerstelle bearbeitet, die der Künstler innerhalb der Antiglobalisierungsbewegung in Bezug auf alternative Konzepte von Ökonomie- und Gesellschaftstheorie konstatiert, jenes Phänomen also, das in der postoperaistischen Theorie konstituierende Macht genannt wird. Ähnlich wie es den kunstfeldinternen Positionierungsansätzen postpartizipativer Kunstpraxen darum gehen musste, die Ausdehnung des Kunstbegriffs weiter voranzutreiben und dennoch einen Bruch zu den problematischen Effekten ihrer Vorgängerinnen in den 1990ern zu setzen, ging es auch im Fall der heterogenen Strategien des bewegungsnahen künstlerischen Aktivismus um einen Bruch. Dieser war jedoch keinesfalls ein durch den vorangetriebenen Diskurs, durch Reflexion, Kritik und Selbstkritik bedingter und damit gleichsam selbstbestimmter Bruch, sondern vielmehr ein mehrfach stärker von Außen bestimmter. Eine Kette von Ereignissen in der zweiten Hälfte des Jahres 2001 bedingte die Notwendigkeit einer Nach-

⁸ vgl. hierzu vor allem den ausgezeichneten Aufsatz von Marion Hamm, "Ar/ctivism in physikalischen und virtuellen Räumen", im zweiten Band der republicart-Schriftenreihe: Gerald Raunig (Hg.), Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus, Wien: Turia+Kant 2004

justierung derjenigen künstlerischen Praxen, die sich in den Jahren davor immer stärker an politische Aktivismusformen angenähert hatten:⁹ Mit den Zusammenstößen der Antiglobalisierungsbewegung und der Staatsapparate in Göteborg und vor allem beim G8-Gipfel in Genua wurde ein Potenzial an offener Repression aufgerufen, das auch die mit künstlerischen Mitteln agierenden Akteur/innen der Bewegung teilweise traumatisch traf und langfristig eine Neupositionierung erforderte. Noch viel virulenter wurde diese Neupositionierung angesichts der Polizeiaktionen im sofort einsetzenden Nachhall von 9/11. Kritische Positionen konnten in der Zeit seit 2001 zunehmend mit Kriminalisierung rechnen. Von der Inhaftierung der VolxTheaterKarawane in Genua¹⁰ über die Kriminalisierung russischer Kunstprojekte, die sich gegen Staat und Religion wenden bis zur Verfolgung des Chicagoer Critical Art Ensembles und seines Mitglieds Steve Kurtz zieht sich eine stärker werdende Linie steigenden Zugriffs von Behörden nicht nur auf die Freiheit der Kunst, sondern auch auf diejenige der individuellen und kollektiven Akteur/innen im Kunstfeld. Doch nicht genug offener Repression, auch die schleichende Repression, die in der zunehmenden gouvernementalen Kontrolle, Zensur und Beschränkung kritischer Projekte durch die finanzierenden und organisierenden Einrichtungen – seien sie privat oder staatlich – liegt, verschärft die Lage von staats- und kapitalismuskritischen Kunstprojekten zunehmend.¹¹

Wenn also die objektiven Bedingungen kritischer Kunstpraxen nicht einfacher geworden sind, wo liegen dennoch die konkreten Effekte des im Manifest so ambitioniert beschriebenen Projekts? Vor der allgemeinen Folie schwieriger Verhältnisse konnte das Projekt vor allem eine verstärkte Diskursivierung sowie eine transnationale Vernetzung der relevanten Diskurse und Akteur/innen erreichen. Gegen allen Anschein sind Theoriebildung und Internationalisierung sowohl der Kunst als auch von politischen Aktivismen nicht in dem Maß entwickelt, wie es scheint. Im Fall des Felds der bildenden Kunst kann zwar ein höherer Grad als in den anderen Kunstbereichen konstatiert werden, dennoch bleiben Diskurs und Austausch in einer durch die beschleunigte Ökonomie der Aufmerksamkeit geprägten Lage oft nur an der Oberfläche. Im Fall der verschiedenen aktuellen Aktivismen lässt sich andererseits ein nach wie vor erstaunlich hohes Ausmaß an Bindung an nationale Kontexte ausmachen.

Hier waren über die experimentelle Durchführung der in den folgenden Abschnitten extensiv evaluierten Kunstprojekte hinaus die zwölf diskursiven Veranstaltungen im Rahmen von republicart ein probates Mittel, um direkte Kommunikation und Austausch zwischen verschiedenen künstlerischen und theoretischen Positionen über nationale und spartenspezifische Grenzen hinweg zu initiieren. Dieser Austausch wurde unter Anwendung eines doppelten Prinzips der gleichzeitigen Verdichtung der Inhalte und der Öffnung und ständigen Hinzuziehung von neuen Akteur/innen realisiert. In differenzierten Settings wurden dabei spezifische Zielgruppen aktiviert: Sechs Workshops in Berlin, London, Wien, Napoli, Linz und Liepaja sorgten in kleinem Rahmen für den Austausch zwischen künstlerischen und theoretischen Positionen, vier

⁹ vgl. den vierten Band der republicart-Schriftenreihe: Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien: Turia+Kant 2005

¹⁰ vgl. Gini Müller, "Transversal oder Terror? Bewegte Bidler der VolxTheaterKarawane", im ersten Band der republicart-Schriftenreihe: Gerald Raunig (Hg.), TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik, Wien: Turia+Kant 2003

¹¹ zur konstruktiven Verhandlung dieser problematischen Verhältnisse zwischen Institutionen und konstituierenden aktivistischen Praxen, zwischen Staatsapparaten und Kriegsmaschinen vgl. die Texte des Issues "institution. Progressive Kunstinstitutionen im Zeitalter der Auflösung des Wohlfahrtsstaats" im republicart-Webjournal <http://republicart.net/disc/institution/index.htm>. An der Frage nach diesem Verhältnis von Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik setzt auch das Nachfolgeprojekt von republicart an, das ab dem Herbst 2005 unter dem Titel TRANSFORM vor allem neue Formen der künstlerischen und aktivistischen Institutionskritik untersuchen soll.

Symposien in Wien, Lüneburg, Riga und London strukturierten den theoretischen Rahmen, und zwei größere Konferenzen in Wien und Ljubljana befassten sich mit kulturpolitischen Aspekten des Projekts.¹² Die 12 Veranstaltungen waren jedoch nur die diskursive Spitze des Projekts, über diese singulären Events hinaus sorgten die republicart-Mailinglist und das multilinguale Webjournal dauerhaft für exponentiell steigendes Interesse auch über Europa hinaus und für eine Intensivierung des Diskurses. Während die Mailinglist einer wachsenden Zahl von Akteur/innen für Ankündigungen verschiedenster Projekte im Feld zur Verfügung gestellt wurde, diente das Webjournal der weiteren Verbreitung von theoretischen Grundlagentexten. Neben der Nutzung des Mediums Internet für den Aufbau einer multilingualen Redaktion wurde hier auch ein Textpool öffentlich zugänglich gemacht, der zum Bezugspunkt vieler Debatten im Kunstfeld wurde. Über die Formen des Web-Publishing (die Website stellte auch neuere Daten zu Veranstaltungen, Institutionen und Veröffentlichungen zur Verfügung) hinaus wurden Printpublikationen in mehreren Sprachen veröffentlicht¹³, deren zentrale die fürs Erste fünfbandige deutschsprachige Reihe republicart im Wiener Verlag Turia+Kant darstellt.¹⁴ Gerade durch diese vielfache Verknüpfung der Ebenen von Kunst- und Theorieproduktion, von kritisch-radikaldemokratischen und aktivistischen Elementen konnte das Projekt unserer Meinung nach sein Ziel der Intensivierung und verstärkten Vernetzung der relevanten Diskurse in hohem Ausmaß erreichen. Die Nachhaltigkeit dieser Zielerfüllung wird sich erst in den kommenden Jahren erweisen, mit der Realisierung des Nachfolgeprojekts TRANSFORM ab Herbst 2005 scheint die Weiterführung des programmatischen Ansatzes von republicart jedoch gewährleistet. Gedankt sei zum Schluss allen Kolleg/innen, die im Allgemeinen auf allen Ebenen zum Gelingen von republicart beigetragen haben, und im Zusammenhang dieser Publikation vor allen jenen, die im Besonderen die Erarbeitung der Evaluation unterstützt haben: durch die Bereitschaft zu Interviews, das Beantworten der Fragebögen und das Verfassen von Evaluationsreviews. Ulf Wuggenig sei gedankt für die Unterstützung bei der detaillierten Ausarbeitung des Fragebogens, dem republicart steering committee nicht nur für die engagierte Diskussion desselben, sondern insgesamt für die umsichtige Begleitung des gesamten Projekts.

¹² vgl. dazu die Unterseiten der Discursive Events auf <http://republicart.net/action.htm>

¹³ vgl. zu den spezifischen Publikationen einzelner Teilprojekte <http://republicart.net/publications/projektpublikationen.htm>. Neben zahlreichen Artikeln zu republicart in Fachzeitschriften konnten auch Schwerpunkte zu republicart-Themen in den Zeitschriften MALMOE (dt.), Kulturrisse (dt.) und brumaria (sp.) erscheinen.

¹⁴ vgl. <http://republicart.net/publications/schriftenreihe.htm>

evaluation

Shedhalle, Zürich:

AIRE INCONDICIONAL. Das Auftauchen von community-basierten und migrantischen e-Strategien in Südeuropa (Q.E.D.)

Kurator/innen: Susana Noguero, Olivier Schulbaum
14.02. - 04.04.2004

1. Kurzbeschreibung

AIRE INCONDICIONAL präsentierte aktivistische und künstlerische Medientaktiken, die aus einem "spezifisch südeuropäischen Kontext hervorgegangen sind"¹⁵. Die Ausstellung und in ihrem Umfeld stattfindende diskursive Veranstaltungen, Workshops und Demonstrationen waren entlang von vier Themensträngen gruppiert: 'Taktische Medien' (entlang der Fragestellung, mittels welcher mobiler Medientaktiken eine 'Repolitisierung des öffentlichen Raumes' erreicht werden könnte), 'Virtualisierung von Grenzen' (Förderung des Entstehens von community-basierten und migrantischen e-Strategien durch Anregung des Diskurses über die Virtualisierung von politischen und kulturellen Grenzen), 'Migration und Grenzpolitik' (über Möglichkeiten, die sich aus den neuen Technologien für die soziale und kulturelle Repräsentation von Migrant/innen und Minderheiten in Südeuropa ergeben), 'Freie Wissens- und Informationskultur' (über verschiedene Alternativen zu Copyright und durch sie ermöglichte Distributionsstrukturen).

Vertreten waren Projekte von Künstler/innen und Gruppen primär aus Spanien, aber auch aus Italien, Portugal und Frankreich. Teile der Ausstellung waren mobil und wurden zusätzlich zur Hauptausstellung in der Shedhalle Zürich auch in Lugano, Genf (Espace Forde¹⁶) und Basel (plug.in¹⁷) gezeigt.

Künstler/innen: Hackitectura / Al-jwarizmi (Spanien/Marokko), El Perro (Spanien), Jordi Mitjà (Spanien), Platoniq.net (Spanien), Alku (Spanien), AAA. Corp (Frankreich), 0100101110101101.org (Italien), Frontera Sur RVVT [Helena Maleno, Alex Muñoz, Ursula Biemann, Angela Sanders, Valeriano López and Regula Burri] (Spanien/Schweiz), Enrique Radigales (Spanien), Jaromil (Italien), Rotor [Lai Sadurni, Vahida Ramujkic, Ana Serrano und Marcello Arosio] (Spanien), Zé dos bois (Portugal), Sitesize.net (Spanien)

2. Evaluation

politischer Ansatz

Der politische Ansatz liegt in der Verknüpfung dreier Aspekte: 1) der Bündelung verschiedener Projekte, die sich primär mit Fragen von Migration und Grenzregime auseinandersetzen, 2) ein Ausstellungskonzept, das auf dem Ansatz von Copyleft basiert, 3) die Zielsetzung, durch das Projekt Möglichkeiten für eine aktive Vernetzung sowohl zwischen den präsentierten Projekten/Gruppen als auch zwischen

¹⁵ Projektkonzept, http://republicart.net/art/concept/airecon_de.htm

¹⁶ <http://www.forde.ch/>

¹⁷ <http://www.weallplugin.org/>

diesen und der Schweizer (bzw. im weiteren Sinn 'nordeuropäischen') Szene zu schaffen.

Partizipation

Partizipative Ansätze sind einerseits durch die Workshops gegeben, die teils praktisch orientiert sind (streaming media) und teils 'symbolisch'/'erkenntnisorientiert' (Bau von 'Pateras', also Booten, die zur illegalen Durchquerung der Straße von Gibraltar benutzt werden¹⁸). In der Ausstellung finden sich partizipative Elemente im Sinne einer aktiven 'Rezeption', primär im Zusammenhang mit dem Ansatz 'Freie Wissens- und Informationskultur'. Hier wurden einerseits inhaltliche Projekte zu Alternativen zum Copyright präsentiert, und gleichzeitig eine "offene Informations- und Distributionskultur dem Format der Ausstellung direkt eingeschrieben"¹⁹: Die Inhalte verstehen sich als Angebot zum Copy-Paste. Es wurde eine eigene Copyleft-Licence²⁰ erarbeitet und die Besucher/innen eingeladen, Kopien herzustellen oder zu entnehmen: Arbeiten wurden auf Klettverschlussbändern angebracht, sodass leicht Kopien entnommen bzw. die Arbeiten abgenommen, kopiert und wieder aufgehängt werden konnten. Auf einem Computer konnten Dateien (etwa auch Filme von Platoniq.net) auf CD gebrannt, Bilder ausgedruckt werden etc. Es wurde auch ein 'Poncho' entworfen - er "hatte viele aufgenähte Taschen, die man sich mit den beim Anschauen der Ausstellung gesammelten Dingen füllen konnte. Die Idee für den Poncho ist angelehnt an die Decken, auf welchen die illegalen Einwanderer in Spanien ihre Raub-CDs und andere Waren am Strand anbieten und sollte nochmals dieses Nomadische, Mobile der Ausstellung betonen. Diese Decke als eine Ikone des Raubgeschäftes haben wir in AIRE INCONDICIONAL sozusagen als Katalog zur Ausstellung verkauft. Die Besucher/innen mussten den 'Katalog' aber selber füllen."²¹

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Das Projekt wendet sich einerseits im Sinne des Vernetzungsziels an ein selbst in den Bereichen digitale Medien und Migrationspolitik aktives, zum Teil aktivistisches 'Publikum'; im weiteren Sinn an ein bereits sowohl politisch interessiertes als auch grundsätzlich mit Fragestellungen von 'tactical media' vertrautes Publikum, dem es Zugänge zu 'südeuropäischen' Ansätzen und Projekten eröffnet. Dem entsprechen die Ausstellungsorte Shedhalle, Espace Forde und plug.in, sowie der Squat in der Züricher Rüdigerstraße, in dem ein Teil der Workshops und Veranstaltungen stattfand.²²

Stärkung/Entwicklung des Bereichs

Eine Stärkung/Entwicklung des Bereichs ist vor allem durch die auf mehreren Ebenen anvisierte Vernetzung zu sehen, wobei in Bezug auf südeuropäische 'Szenen' auch der Aspekt der Selbstverständigung und Selbstreflexion relevant erscheint. Eine Stärkung des Bereichs ist darüber hinaus in der Erhöhung des Bekanntheitsgrades der einzelnen Gruppen / Künstler/innen und vor allem in Bezug auf Spanien im Sichtbarmachen einer (auch außerhalb von Barcelona²³) über einzelne Initiativen hinausgehenden künst-

¹⁸ vgl. http://republicart.net/art/concept/aire-rotorinfo_de.pdf sowie die Fotodokumentation: http://www.platoniq.net/aireincondicional/beta/de/frames/12work_report.htm

¹⁹ Projektkonzept, a.a.O.

²⁰ http://republicart.net/art/concept/aire_licenciaindex.htm

²¹ Interview mit Susana Noguero und Olivier Schulbaum, geführt von Kora Rot; im vorliegenden Band, S. 137

²² vgl. ebd., S. 137

²³ Es überwiegen auch in dieser Ausstellung die Beiträge aus Barcelona, es wird aber zumindest sichtbar, dass die Szene auch darüber

lerisch-politischen, migrantische Themen fokussierenden ‘Szene’ zu sehen.

Innovation / Modellhaftigkeit

Innovation und Ansätze von Modellhaftigkeit sind zum einen auf der Ebene des Ausstellungsformats zu erkennen. Die Ausstellung folgt grundsätzlich - mit dialogischen und partizipativen Elementen, Demonstrationen, einem mobilen Ausstellungsteil, den Künstler/innen, die die kleine Tour durch Schweizer Städte begleiten und dem Ziel “to bring activism directly to the people and facilitate local discussions on topics of worldwide interest”²⁴ - einem zeitgemäßen flexiblen Format. Als innovatives Element erscheint dabei die Kombination mit dem Copyleft-Ansatz, sowohl auf inhaltlich-politischer Ebene als auch bezüglich konkreter praktischer Lösungen, wie etwa der erwähnten Hängung der Arbeiten auf Klettverschlussbändern, was sowohl die Kopierbarkeit der einzelnen Arbeiten als auch eine hohe Mobilität ganzer Ausstellungsteile ermöglicht.

Innovation ist zum anderen auf thematischer Ebene gegeben durch das Herausarbeiten von Medientaktiken, die aus “einem spezifisch südeuropäischen Kontext hervorgegangen sind”²⁵. Hier ist zwar grundsätzlich die Definition dieses ‘spezifischen Kontextes’ auch kritisch zu betrachten und die Gefahr der Festschreibung einer als einheitlich identifizierten Region zu problematisieren, wenn etwa im Projekt-konzept der “Hintergrund der südeuropäischen Geschichte und Kultur”²⁶ angesprochen wird. Derartig totalisierend-schließende Elemente sind allerdings in der konkreten Realisierung des Projekts nicht zu erkennen.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit ist primär auf drei Ebenen gegeben: 1) durch die Vernetzung, 2) durch den mit der Erhöhung des Bekanntheitsgrades auch erweiterten Benutzer/innenkreis von in der Ausstellung präsentierten Tools (primär der freien Software) und der speziell für die Ausstellung erarbeiteten Copyleft-Lizenz, mit der über die bestehenden englischsprachigen hinaus eine leicht verständliche Lizenz in anderen Sprachen (realisiert in Spanisch und Deutsch) erarbeitet werden sollte - die dann sehr schnell, vor allem in Lateinamerika, Anklang fand²⁷, 3) durch die kontinuierliche Weiterarbeit am innovativen Ausstellungsformat durch die Kurator/innen Susana Noguero und Olivier Schulbaum bzw. die Gruppe Platoniq.net, etwa im Projekt SUBKULTOURIST²⁸.

hinausreicht.

²⁴ Evaluationsreview von Nicole Emmenegger, im vorliegenden Band, S. 195

²⁵ Projekt-konzept, a.a.O.

²⁶ Projekt-konzept, a.a.O.

²⁷ Interview mit Susana Noguero und Olivier Schulbaum, geführt von Kora Rot; im vorliegenden Band, S. 137

²⁸ Interview mit Susana Noguero und Olivier Schulbaum, geführt von Kora Rot; im vorliegenden Band, S. 138

Oliver Ressler / Galerija Škuc, Ljubljana: Alternative Economics, Alternative Societies (State of Transition)

10/2003 - laufend

1. Kurzbeschreibung

Das Projekt präsentiert alternative Modelle zum kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem in Form von ca. 20 bis 40 Minuten langen Interview-Videos. Es handelt sich bei den Modellen um Konzepte, die in Form von theoretischen, semitheoretischen, zum Teil auch literarischen Arbeiten vorliegen, sowie um historische Beispiele (etwa Arbeiterkollektive während des spanischen Bürgerkrieges oder die Organisationsformen der Pariser Commune). Das Modell wird im Video von jeweils einer Person (Autor/in des Konzeptes bzw. auf das historische Beispiel spezialisierte/r Wissenschaftler/in) präsentiert. Die Videos werden in Ausstellungen in Form einer Installation gezeigt: Für jedes Video steht ein eigener Monitor zur Verfügung. Am Boden verlaufen gelbe Klebebänder quer durch den Raum. Auf jedem Band findet sich ein Zitat aus einem der Videos, das gleichsam zum jeweiligen Monitor hinführt.

Das Projekt wurde erstmals im Oktober/November 2003 in der Galerija Škuc in Ljubljana gezeigt und umfasste zu diesem Zeitpunkt fünf Videos. Es ist vom Künstler als work in progress mit mehreren Jahren Laufzeit angelegt. Zur Schlussredaktion des vorliegenden Evaluationsblattes war das Projekt in insgesamt elf Einzel- und Gruppenausstellungen²⁹ gezeigt worden; der Videopool war auf zehn Videos³⁰ angewachsen. Zusätzlich war auf Basis des Materials aus *Alternative Economics, Alternative Societies* ein Projekt im öffentlichen Raum erarbeitet worden.³¹

2. Evaluation

politischer Ansatz

Dem Projekt liegt ein klar definierter und konsequent realisierter politischer Ansatz zugrunde. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass (auch etwa in den globalisierungskritischen Bewegungen) im Gegensatz zur präsenten und inhaltlich sehr komplexen Kritik am bestehenden kapitalistischen Gesellschaftssystem ein Diskurs über mögliche alternative Gesellschafts- und Wirtschaftssysteme kaum stattfindet. Der Künstler

²⁹ Die Ausstellungen fanden in Berlin, Gdansk, Genf, Graz, Kristiansand, Linz, Ljubljana, Lüneburg, Madrid, Sao Paulo und Wien statt, vgl.: http://www.pulk.net/ressler_at/cms/front_single/front_content.php?client=2&lang=3&idcat=38&idside=133

³⁰ Interviews mit Michael Albert (Participatory Economics), Alain Dalotel (The Paris Commune 1871), Nancy Folbre (Caring Labor), Takis Fotopoulos (Inclusive Democracy), John Holloway (Change the World Without Taking Power), Todor Kuljić (Yugoslavia's Workers Self-Management), p.m. (bolo'bolo), Salomé Moltó (Workers' Collectives during the Spanish Revolution), Marge Piercy (Utopian Feminist Visions) und Christoph Spehr (Free Cooperation), vgl.: http://www.pulk.net/ressler_at/cms/front_single/front_content.php?client=2&lang=3&idcat=38&idside=133

³¹ "The intervention 'Alternative Economics, Alternative Societies' is curated by Amiel Grumberg and takes place in the framework of the project 'Quicksand in De Pijp' by SKOR and Combiwel. Quicksand is a program of artistic interventions taking place in De Pijp neighborhood starting in September 2004."

(http://www.pulk.net/ressler_at/cms/front_single/front_content.php?client=2&lang=2&idcat=41&idside=146)

geht im Projekt weiters davon aus, dass alternative Gesellschaftsmodelle nicht in Form eines "Masterplans" vorgestellt werden sollten, "den sich eine kleine Elite ausdenkt", sondern sich nur "auf Grundlage eines umfassenden Prozesses entwickeln"³² könnten. Die ausgewählten Modelle verstehen sich entsprechend als weiterzuentwickelnde Vorschläge, sind prozessorientiert formuliert, beschreiben eher Methoden als zu erreichende Endziele, beziehen sich oft explizit nur auf Teilbereiche etc. "Die Struktur der Ausstellung reflektiert diesen Ansatz und versucht es den Betrachter/innen zu ermöglichen, zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen und ökonomischen Alternativen ihren Interessen und Vorstellungen nach wählen zu können."³³

Partizipation

Der Künstler sieht zwei Ebenen der Partizipation: Die Bereitschaft der Autor/innen / Wissenschaftler /innen, die Modelle in diesem Kontext zu präsentieren, und die erwartete und ermöglichte aktive/forschende/auswählende Haltung der Besucher/innen, was auch als Partizipation beschrieben werden könne.³⁴

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Das Projekt basiert auf einer sehr klaren Konzeption des Zielpublikums und der Öffentlichkeiten, in denen die Installation gezeigt wird. Oliver Ressler hat sich vor allem in Videoarbeiten unmittelbar vor *Alternative Economics*, *Alternative Societies* die Möglichkeit geschaffen, seine Projekte gleichzeitig im Kunstbereich und auch in politisch-aktivistischen Öffentlichkeiten zu zeigen.³⁵ Der Künstler verfügt in beiden Bereichen über gute Kontakte zu Veranstalter/innen und über den nötigen Bekanntheitsgrad. Bei *Alternative Economics*, *Alternative Societies* steht jedoch die Bindung an das Format Ausstellung und an den Kunstbereich im Vordergrund. Oliver Ressler erläutert dies im Evaluationsinterview näher: "wenn ich an einem projekt arbeite, definiere ich vorher den rahmen, in dem das projekt gezeigt werden soll, und bestimme das entsprechende format. bei *alternative economics*, *alternative societies* ist durch die menge des videomaterials das format ausstellung relativ naheliegend. hauptgrund für die entscheidung, eine ausstellung zu realisieren, war aber der wunsch, den betrachter oder die betrachterin durch die installation in eine position versetzen zu können, sich zwischen den unterschiedlichen konzepten zu bewegen und auswählen zu können. in der installation gibt es diese bodenbeschriftungen, die auf zitat aus den unterschiedlichen videos basieren und eine art leitsystem herstellen. während man sich im ausstellungsraum bewegt, folgt man einer dieser gelben linien mit einem zitat, liest es während man geht, und das führt einen dann direkt zum entsprechenden tisch mit dem video. dort entscheidet man sich, setze ich mich hin und sehe mir das video an, oder bewege ich mich weiter, lese vielleicht ein anderes zitat und suche mir ein anderes video aus. diese auswahlmöglichkeit verweist damit auf die grundsätzliche bedeutung von entscheidungen jeder einzelnen person, wenn es um alternative ökonomien und gesellschaftsformen geht. dem besucher oder der besucherin wird also bewusst nicht wie in einem kino über einen gewissen zeit-

³² Fragebogen, 1.1.

³³ ebd.

³⁴ Fragebogen, 3.1.

³⁵ vgl. Evaluations-Interview mit Oliver Ressler, im vorliegenden Band, S. 151

raum hinweg etwas vorgesetzt, und ich habe kein pläne, die videos getrennt voneinander zu zeigen.“³⁶ Zielpublikum ist vor allem “jenes Publikum im Kunstkontext, das bereits politisiert ist und Interesse hat, sich mit dem z.B. in der Globalisierungsdebatte völlig unterbelichteten Bereich der Gesellschaftsalternativen auseinanderzusetzen.“³⁷ Die Arbeit werde entsprechend vor allem von einem Publikum interessiert aufgenommen, “das sich an der Schnittstelle zwischen Kunst und Aktivismus bewegt“.³⁸ Zumindest kritisch zu hinterfragen scheint in diesem Zusammenhang die Konzeptionierung des Rezeptionsprozesses zu sein: Im Bild vom Besucher / der Besucher/in, der/die individuell aus der Vielfalt der Modelle auswählt, scheint das klassische Bild der Aufklärung vom Bürger, der als autonomes Individuum rationale politische Vorstellungen als Basis weiterer Diskussionen entwickelt, reproduziert oder zumindest nicht aktiv in Frage gestellt zu sein. Während also etwa Kollektivismus in einigen der Modelle ein wichtiger Ansatzpunkt ist, fasst die Installation den/die Rezipient/in als Individuum und das Kommunikationsmodell bleibt damit letztlich hinter den qualitativ hochwertigen Inhalten zurück.

Innovation / Modellhaftigkeit

Innovative und modellhafte Elemente sind auf mehreren Ebenen zu erkennen:

- Auf inhaltlicher Ebene das Aufgreifen einer in der Diskussion unterbelichteten Thematik, wobei der Zugang auf mehrjähriger Auseinandersetzung des Künstlers mit ökonomischen Themen basiert.³⁹ Interessant ist dabei nicht nur das Aufgreifen des Themas schlechthin, sondern der strategische Umgang in der Präsentation. Im Evaluationsinterview auf die Frage angesprochen, warum das Thema auch etwa in der Antiglobalisierungsbewegung so stark unterrepräsentiert sei, bezieht sich der Künstler vor allem auf das Problem, dass man sich mit diesem Thema sehr leicht der Kritik aussetze und riskiere, nur belächelt zu werden.⁴⁰ Thematische Innovation bedeutet in diesem Zusammenhang also vor allem auch Innovation bezüglich der strategischen Positionierung des Themas.
- Bezüglich der Recherchemethode: Die Form von work in progress, zu recherchieren und diesen Prozess zeitlich so unmittelbar wie möglich zu veröffentlichen, transparent zu machen und zu reflektieren/analysieren, versucht, das zapatistische Konzept des “preguntando caminamos” (“asking we walk”)⁴¹ auf ein rechercheorientiertes Kunstprojekt zu übertragen.
- Bezüglich der Umsetzung in einer Installation sind einige einzelne innovative Ansätze gegeben, jedoch auch die oben erwähnten Einschränkungen.

³⁶ Evaluationsinterview mit Oliver Ressler, im vorliegenden Band, S151. In der Folge werden im Interview auch schon die Pläne für das in der Kurzbeschreibung erwähnte Projekt im öffentlichen Raum angesprochen. Dies widerspricht dem Gesagten insofern nicht, als geplant war, die Themen aus *Alternative Economics*, *Alternative Societies* aufzugreifen, nicht jedoch die Videos zu verwenden.

³⁷ Fragebogen, 4.1.

³⁸ ebd.

³⁹ wie Oliver Ressler im Interview mit Anna Liv Ahlstrand (http://republicart.net/art/concept/alternativeint01_en.htm) näher erläutert: “The first project I worked on in relation to economy was a series of exhibitions called ‘The global 500’, which started in 1999. It was based on research on the protagonists of economic globalization, the 500 largest transnational corporations. This work could be described as a kind of analysis and criticism of hegemonic economics in the context of an exhibition. Later, I focused more on the resistance against capitalism and made the two videos mentioned. From this point on, it became the next logical step in my artistic practice to focus on concepts and models for alternatives that share a rejection of the capitalist system of rule. This topic is characterized through its absence in so many theoretical descriptions about the capitalist economy, which made it even more interesting for me to initiate my own research – which is being presented as the ongoing exhibition project *Alternative Economics*, *Alternative Societies*. I think it is absolutely crucial to concentrate on alternatives at a time when the neoliberal slogan ‘there is no alternative’ still dominates.”

⁴⁰ Evaluationsinterview mit Oliver Ressler, im vorliegenden Band, S. 141

⁴¹ Interview mit Anna Liv Ahlstrand, a.a.O.

Realisierung

Die praktische Umsetzung war insgesamt sehr erfolgreich, worauf auch die große Zahl der Präsentationen und das dadurch ermöglichte Anwachsen des Videopools hinweisen.

Nachhaltigkeit

- Die Weiterentwicklung des Projektes ist grundsätzlich gut vorbereitet. Bei der Projektrealisation im Rahmen von republicart konnte ein umfangreicher Grundstock für den Videopool geschaffen und das Projekt soweit bekannt gemacht werden, dass weitere Einladungen für Präsentationen zu erwarten sind. Die Finanzierung der Produktion weiterer Videos ist zwar angesichts der Thematik relativ schwierig und bedeutet höheren organisatorischen Aufwand; durch die jetzt erreichte gute Ausgangsposition besteht aber Spielraum, um die weitere Projektentwicklung an die zeitlichen und finanziellen Möglichkeiten des Künstlers anzupassen. Eine Einschränkung ist darin zu sehen, dass das derzeitige Konzept für ein weiteres Anwachsen des Videopools nur für begrenzte Dauer haltbar scheint: Es sollen in künftigen Präsentationen jeweils alle Videos gezeigt werden, und das Installationskonzept verlangt, dass jedes Video auf einem eigenen Monitor gezeigt wird. Der Künstler hat im Evaluationsinterview selbst das Problem angesprochen, dass künftige Präsentationen immer mehr Raum und technisches Equipment benötigen werden.⁴² Zudem deutet der Eindruck bei zwei im Rahmen der Evaluation absolvierten Ausstellungsbesuchen darauf hin, dass die Installation nur bis zu einem gewissen Grad für wachsenden Umfang und wechselnde Kontexte geeignet erscheint: Während in der ersten Realisation als Einzelausstellung in der Galerija Škuc, bei der auf mehrere Räume aufgeteilt nur insgesamt fünf Videos präsentiert wurden, eine Atmosphäre geschaffen werden konnte, in der Besucher/innen ausreichend Ruhe finden, um die Videos konzentriert rezipieren zu können, war dies bei acht Video-Monitoren auf relativ engem Raum im Rahmen der Gruppenausstellung *Open House* kaum noch möglich. Diesbezüglich dürften früher oder später konzeptionelle Adaptierungen nötig werden, für die aber ausreichend Flexibilität gegeben scheint.
- Die Weiterbearbeitung der Inhalte im erwähnten Projekt im öffentlichen Raum in Amsterdam und konkrete Pläne für ein zweites 'Folgeprojekt'⁴³ lassen eine vielfältige Weiterbearbeitung der Themen von *Alternative Economics*, *Alternative Societies* erwarten.
- Öffentlich zugängliche Dokumentationen des Projektes - wichtige Voraussetzung für viele Ebenen der Nachhaltigkeit - sind auf der Website des Künstlers (<http://www.ressler.at>) und auf der Website von republicart (<http://republicart.net>) vorhanden. Hier sind unter anderem Transkriptionen von allen bisher erarbeiteten Videos zugänglich.
- Auf Nachhaltigkeit der inhaltlichen Diskussion lassen die zahlreichen positiven Rückmeldungen und die Einladungen für weitere Präsentationen des Projektes schließen.

⁴² Evaluationsinterview mit Oliver Ressler, im vorliegenden Band, S. 152

⁴³ Angesprochen im Evaluationsinterview, im vorliegenden Band, S. 151

26 **Kunstraum der Universität Lüneburg:
Atlas (spaces in subjunctive)**

Künstler/innen: Alice Creischer und Andreas Siekmann

Projektleitung: Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig

03/2003 - 04/2004

1. Kurzbeschreibung

Das Projekt ist eine Auseinandersetzung (in Form einer Aktualisierung/Intervention) mit dem 1930 als Mappenwerk publizierten bildstatistischen Atlas *Gesellschaft und Wirtschaft* von Otto Neurath und Gerd Arntz⁴⁴. Vom Kunstraum der Universität Lüneburg im Rahmen von republicart zu einer Kooperation eingeladen, schlugen Alice Creischer und Andreas Siekmann, die sich schon in früheren Projekten mit Gerd Arntz und den 'Kölner Progressiven' beschäftigt hatten⁴⁵, eine Aktualisierung des Atlas vor. Es wurde eine Projektgruppe geschaffen, in deren Rahmen über den Zeitraum von zwei Semestern Studierende mit den Künstler/innen kooperierten, und begleitende Lehrveranstaltungen angeboten.

Atlas wurde als eigenständiges Einzelprojekt des Kunstraum der Universität Lüneburg durchgeführt und gleichzeitig von Alice Creischer und Andreas Siekmann mit ihrem großen internationalen Projekt *ExArgentina*⁴⁶ verknüpft. Die Recherchen für die Erarbeitung neuer Blätter bezogen sich auf die Themen Kartographie, Sozialstruktur, Migration, Streik, Reparationsforderungen ehemaliger Kolonialländer, Ökonomische Ungleichheit, Rüstungsproduktion, Agrobusiness-Sojaproduktion sowie internationale Organisationen.⁴⁷ Es konnten insgesamt 15 neue Blätter erarbeitet werden, die sich in unterschiedlicher Weise auf bestimmte Blätter des historischen Atlas beziehen.⁴⁸

Im Rahmen des Projektes wurden sowohl der historische Atlas, der seit Beginn der 1930er Jahre nicht mehr in vollständiger Form öffentlich gezeigt worden war⁴⁹, als auch die neu erarbeiteten Blätter mehrfach präsentiert, u.a. in der im Rahmen des erwähnten Projektes *ExArgentina* von Alice Creischer und Andreas Siekmann kuratierten internationalen Ausstellung *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun*⁵⁰ im Museum Ludwig in Köln und in einer zweiteiligen Ausstellung im Kunstraum der Universität Lüneburg. Zum Projekt ist eine eigene Publikation erschienen; einzelne Blätter wurden auch in Kunstzeitschriften (Texte zur Kunst, Springerin) veröffentlicht.⁵¹ Alice Creischer und Andreas Siekmann planen, im Rahmen

⁴⁴ Zum Atlas und zur Kooperation zwischen Otto Neurath und Gerd Arntz vgl. Ulf Wuggenig, Christoph Behnke, Diethelm Stoller: "Kunst, Gesellschaft und Wirtschaft 1930/2004", in: Christoph Behnke, Diethelm Stoller, Anna Schlosser, Ulf Wuggenig / Kunstraum der Universität Lüneburg (Hg.), *Atlas. spaces in subjunctive*, Lüneburg: Verlag für Wissenschaft und zeitgenössische Kunst 2004, S. 5-17, sowie die Evaluationsreview zu *Atlas* (Kathrin Busch, "Bilderschrift und kartographischer Eingriff. Zum Projekt *Atlas – spaces in subjunctive* im Kunstraum der Universität Lüneburg")

⁴⁵ vgl. Evaluationsinterview mit Andreas Siekmann, im vorliegenden Band, S. 166. Arbeiten von Gerd Arntz finden sich etwa auch in der von Alice Creischer und Andreas Siekmann kuratierten Ausstellung *Die Gewalt ist der Rand aller Dinge* (Generali Foundation, Wien 2002).

⁴⁶ <http://www.exargentina.org/>

⁴⁷ Wuggenig, Behnke, Stoller, a.a.O., S. 16. Es waren ursprünglich 25 Themen geplant gewesen; nachdem sich die Recherchen als sehr komplex und aufwendig herausgestellt hatten, wurden sie auf die genannten 9 Themen beschränkt.

⁴⁸ Ebd., ein Teil der Blätter ist in der Publikation abgedruckt.

⁴⁹ vgl. Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig, "Öffentlichkeiten", in: Behnke, Stoller, Schlosser, Wuggenig, a.a.O., S. 18

⁵⁰ http://www.exargentina.org/_de/_01/mainframe.html

⁵¹ Eine Auflistung aller öffentlichen Präsentationen findet sich im Projektbericht von Ulf Wuggenig: <http://republicart.net/art/>

2. Evaluation

politischer Ansatz

Im Projekt sind zwei unterschiedliche politische Ansätze zu erkennen⁵³: 1) Einerseits ein erkenntniskritisch-methodischer, in dessen Zusammenhang im Verlauf des Projektes zunehmend kritische Distanz vor allem gegenüber den Ansätzen von Otto Neurath formuliert wurde. Kritisiert wurde dabei vor allem der Positivismus, Universalismus, die letztlich stark akteurzentrierte Sichtweise und bezüglich der semiotischen Postulate ein Teil der Grundannahmen ebenso wie einige Inkonsequenzen bei der Umsetzung im Atlas. Als wichtiger Schritt bei einer Aktualisierung des Atlas erschien aus dieser Perspektive die Schaffung einer zeitgemäßen wissenschaftlich-methodischen Basis, etwa auf der Grundlage der theoretischen Arbeiten Johan Galtungs. Dieser Ansatz ist zwar einerseits natürlich durch die Orientierung der Wissenschaftler/innen an Optimierung der wissenschaftlichen Qualität des Projektes geprägt, dies wurde aber andererseits keineswegs primär als Frage der 'Qualität' formuliert, sondern explizit als politische Frage.⁵⁴ 2) Die Künstler/innen teilen zwar einige der Kritikpunkte an Neurath, gehen in ihrem Ansatz aber nicht von methodischen Lösungen aus, die die Basis für ein 'Agieren aus der Vogelperspektive' bilden, sondern betonen den Aspekt der persönlichen Involvierung und des persönlichen Blickpunkts. Sie setzen den Atlas und die Aktualisierung in den Zusammenhang der Haltung/Vorgangsweise der 'militanten Untersuchung' und gehen inhaltlich bei der Aktualisierung vor allem von der aktuellen politischen Relevanz/Brisanz der einzelnen Themen aus.

Die Konfrontation dieser beiden Ansätze - die bis zu einem gewissen Grad auf strukturelle Unterschiede von wissenschaftlichen und künstlerischen Zugängen zurückgehen, zu einem guten Teil aber auch auf unterschiedliche politische Haltungen, etwa unterschiedliche Marxismus-Konzepte - führte teilweise zu Konflikten zwischen den Kooperationspartner/innen und limitierte die unmittelbaren Projektergebnisse insofern, als die Differenzen zwischen den Ansätzen an bestimmten Punkten nicht mehr inhaltlich miteinander vermittelt, sondern nur noch durch pragmatische Kompromisse 'aufgelöst' werden konnten. Andererseits sind derartige Konflikte mit Erkenntnisprozessen verknüpft⁵⁵, und es ist anzunehmen, dass dem Arbeitsprozess, der in Form von Protokollen dokumentiert ist, gerade auch dadurch längerfristig der Charakter von am unmittelbaren praktischen Anlass durchgeführten Grundsatzdiskussionen zukommen dürfte.

Partizipation

Das partizipative Moment des Projektes liegt in der Beteiligung der Studierenden im Rahmen der Arbeitsgruppe.

concept/atlasreport_de.htm

⁵² vgl. dazu etwa das Evaluationsinterview mit Andreas Siekmann, im vorliegenden Band, S. 169/170

⁵³ vgl. dazu Wuggenig, Behnke, Stoller, a.a.O., S. 13-17 sowie die Evaluationsinterviews mit Andreas Siekmann und Ulf Wuggenig

⁵⁴ So etwa ganz explizit Ulf Wuggenig im Evaluationsinterview: "autoren wie galtung machen die grenzen zwischen links und rechts im übrigen an der neigung zu struktur- versus akteurorientierten denkwisen fest, was ich durchaus plausibel finde." (im vorliegenden Band, S. 182)

⁵⁵ Worauf etwa Ulf Wuggenig im Evaluationsinterview auch hinweist, vgl. im vorliegenden Band, S. 181

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Das Projekt agiert in mehreren Öffentlichkeiten: 1) Im Kunstbereich, gegeben durch den Kunstraum der Universität Lüneburg und erweitert durch die Verknüpfung mit dem Projekt *ExArgentina*. 2) Es war auch ein Anliegen des Projektes, den Atlas von Neurath/Arntz in wissenschaftlichen Fachkreisen zu diskutieren. So wurde etwa die im Rahmen des Projektes erstellte digitalisierte Version des Atlas in der Universität Erlangen-Nürnberg präsentiert.⁵⁶ 3) NGOs und politische Selbstorganisationen: Andreas Siekmann hat im Evaluationsinterview die Aktualisierung des Atlas in mehrfacher Hinsicht in den Kontext dieser Öffentlichkeiten gestellt.⁵⁷ Einerseits bildeten bei den Recherchen für die aktualisierten Blätter NGOs oft wichtige Informationsquellen und konnten Daten zur Verfügung stellen, über die staatliche Organisationen nicht verfügten bzw. nicht bereit waren, sie weiterzugeben. Gleichzeitig sind die NGOs wichtige Rezipient/innen, die die aktuellen Atlas-Blätter in ihrer Arbeit verwenden können. Folgerichtig werden die NGOs auch als potenzielle Kooperationspartner/innen bei der Aktualisierung weiterer Blätter gesehen. Eine weitere Ebene konnte leider nicht realisiert werden: Einzelne Blätter sollten vergrößert und im öffentlichen Raum auf Plakatwänden affiziert werden.⁵⁸ Dies war jedoch aus finanziellen Gründen nicht durchführbar.

Innovation / Modellhaftigkeit

Innovation ist auf inhaltlicher Ebene in mehrfacher Hinsicht gegeben: Einerseits in Bezug auf die Rezeption des Atlas - dies reicht von der konkreten Kritik am Atlas vor dem Hintergrund der geplanten Aktualisierung bis zur Kritik daran, dass in der bisherigen Rezeptionsgeschichte die Entwicklung der bildstatistischen Methode fälschlicherweise praktisch ausschließlich Otto Neurath zugeschrieben und der Beitrag von Gerd Arntz weitgehend vernachlässigt wurde⁵⁹. Gleichzeitig bildet die Aktualisierung des Atlas eine innovative Intervention in verschiedene zeitgenössische Praxen: 1) In die derzeit sehr umfangreiche Beschäftigung mit Kartographie (nicht nur) in der Bildenden Kunst⁶⁰ - dies wurde in der Ausstellung *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun* auch unmittelbar thematisiert, indem das *Atlas*-Projekt in einem Raum in Beziehung gesetzt wurde zu anderen aktuellen kartographischen Projekten, u.a. einer Arbeit von Bureau d'études. 2) Politische Kartographieprojekte: Hier wurde vor allem ein kritischer Dialog mit einem der Herausgeber des *Atlas der Globalisierung* von Le Monde diplomatique aufgenommen.⁶¹ Nochmals hingewiesen sei auch in diesem Zusammenhang darauf, dass im Projekt der Kooperation zwischen Wissenschaftler/innen und Künstler/innen - auch wenn das Faktum an sich keine grundsätzliche Neuerung darstellt - bis zu einem gewissen Grad experimenteller Charakter zukommt.

Realisierung

Bezüglich der Realisierung ist insbesondere anzumerken, dass trotz der aufgetretenen inhaltlichen Konflikte nicht nur das Projekt professionell und zielgerichtet ausgeführt wurde, sondern auch die Motivation der

⁵⁶ vgl. Bericht von Ulf Wuggenig, a.a.O.

⁵⁷ Hinweise finden sich an mehreren Stellen im Evaluationsinterview, im vorliegenden Band, v.a. S. 169/170

⁵⁸ vgl. Evaluationsinterview mit Andreas Siekmann, im vorliegenden Band, S. 170

⁵⁹ vgl. Wuggenig, Behnke, Stoller, a.a.O., S. 6

⁶⁰ vgl. dazu u.a. Evaluationsinterview mit Andreas Siekmann, im vorliegenden Band, S. 171

⁶¹ Es wurde dazu auch ein Interview von Alice Creischer und Andreas Siekmann mit Philippe Rekacewicz veröffentlicht (http://www.exargentina.org/_txt/_vdue/kart_de_03_rekacewicz.html). vgl. auch Evaluationsinterview mit Andreas Siekmann, im vorliegenden Band, S. 170

Studierenden in der Arbeitsgruppe - was beim Evaluationsbesuch zur Eröffnung von *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun* offensichtlich war - bis zum Ende des Projektes sehr hoch war. Kritisch anzumerken ist, dass der angestrebte Umfang der aktualisierten Themen anscheinend im Laufe des Projektes deutlich reduziert werden musste⁶², was zwar zum Teil auch damit zusammenhängt, dass sich der Ansatz dazu entwickelt hat, "eher fragmentarisch und mit punktuellen eingriffen zu arbeiten"⁶³, zum Teil aber auch auf eine Unterschätzung des Rechercheaufwands zurückgehen dürfte.

Nachhaltigkeit

Hier ist die geplante Weiterführung des Projektes durch Alice Creischer und Andreas Siekmann im Rahmen mehrerer kleinerer Kooperationen ebenso zu erwähnen, wie die vielfältigen Anknüpfungspunkte für potenzielle Weiterführung des Diskurses bzw. Aufnahme der praktischen Intervention: inhaltlich interessierte NGOs, wissenschaftlicher Diskurs, politische Projekte wie der *Atlas der Globalisierung von Le Monde diplomatique*, der Kontext des großen internationalen Projektes *ExArgentina*, mögliche Aufarbeitung der Protokolle aus dem Arbeitsprozess etc.

⁶² vgl. Wuggenig, Behnke, Stoller, a.a.O., S. 15/16.

⁶³ Evaluationsinterview mit Ulf Wuggenig, im vorliegende Band, S. 183

Martin Krenn / p. c., Wien / Centre d'Art Passerelle, Brest: City Views (in between)

07/2002 - laufend

1. Kurzbeschreibung

In dem als work in progress angelegten Projekt *City Views* hat der Künstler Martin Krenn eine Foto-Text-Serie zu verschiedenen europäischen Städten in Kooperation mit Stadtbewohner/innen mit migrantischem Hintergrund erarbeitet. In den ausgewählten Städten finden in der Regel sowohl Recherchen und die Erarbeitung von Fotos/Texten als auch eine Ausstellung statt. Der Künstler kontaktiert in der jeweiligen Stadt lebende Migrant/innen - wobei grundsätzlich der Kunstinstitution, in der die Ausstellung stattfinden wird, die Rolle der Vermittlung von Kontakten zukommt - und ersucht sie, ihm für die Erstellung der Fotos Orte zu zeigen, die sie mit "Migration, Rassismus und Widerstand"⁶⁴ in Beziehung sehen. Der Künstler erstellt Fotos dieser Orte, woran sich die Kooperationspartner/innen insofern beteiligen, als sie Vorschläge zu Ausschnitt, Perspektive etc. machen bzw. dies mit dem Künstler diskutieren (in der Praxis zum Teil auch nur im Nachhinein aus verschiedenen Fotovorschlägen auswählen). Die Kooperationspartner/innen formulieren zu jedem Foto (meist werden in einer Kooperation 4 bis 10 Fotos erstellt⁶⁵) einen kurzen Text, der zum Ort und seiner Bedeutung - für das Thema und zum Teil in der persönlichen Geschichte - Stellung nimmt.

Die Foto-Text-Serie wird in den Ausstellungen in immer neu überarbeiteter Zusammensetzung - und mit Betonung der jeweiligen Stadt - gezeigt. Die Fotos/Texte sind dabei nach Themen (Ankunft, Angeeignete Orte, Entspannung, Migrationspolitiken etc.) geordnet, die sich im Laufe der Rechercheprozesse herauskristallisiert haben⁶⁶. Im Arbeitsprozess wurde auch ein Video produziert (*City Views - Research Talks*⁶⁷), das als Ergänzung in den Ausstellungen (aber nicht unabhängig davon) gezeigt wird. Die Fotos/Texte werden in einer hohen Bandbreite an Formaten präsentiert: die Ausstellungsform wird gegebenenfalls stark variiert (und etwa bei Gruppenausstellungen Ausschnitte verschiedenen Umfangs gezeigt⁶⁸), eine Auswahl der Fotos/Texte ist auf der Projektwebsite⁶⁹ zugänglich, im Umfeld einer Ausstellung (in Brest) wurden einige Sujets in Vergrößerung auch im öffentlichen Raum (an City Light Tafeln) präsentiert⁷⁰, und schließlich ist in der republicart Buchreihe auch ein Dokumentationsband erschienen⁷¹.

Recherche und Erarbeitung der Fotos/Texte erfolgte bislang in folgenden Städten: Brest, Brüssel, Graz, Helsingborg, Ljubljana, London, Newcastle, Warschau, Wien. Das Projekt wurde 2003 mit einem Preis ausgezeichnet (Förderpreis für Fotografie des österreichischen Bundeskanzleramts).

⁶⁴ Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 112

⁶⁵ vgl. Review von Jochen Becker, im vorliegenden Band, S. 212

⁶⁶ Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 111/112

⁶⁷ vgl. zum Video: Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 114

⁶⁸ vgl. Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 112/113

⁶⁹ <http://www.city-views.net/>

⁷⁰ vgl. Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 114

⁷¹ Martin Krenn, *City Views. Ein Fotoprojekt mit migrantischen Perspektiven / A photo project with migrant perspectives*, republicart Schriftenreihe Bd. 3, Wien: Turia + Kant 2004

2. Evaluation

politischer Ansatz

Der primäre politische Ansatz des Projektes besteht darin, im Gegensatz zu Bildpolitiken, die in der ('Selbst-')Darstellung von Städten Identitäten konstruieren/reproduzieren und Homogenisierung betreiben, auf der Basis differenter Wahrnehmungen - mit migrantischen Perspektiven - Fotos/Texte zu erarbeiten. Dargestellt werden dabei sowohl Orte der Unterdrückung als auch Orte des Widerstands.

Partizipation

Die Partizipation migrantischer Kooperationspartner/innen ist im Projekt auf eine Art und Weise konzipiert, die die Geschichte der und vor allem auch die problematischen Entwicklungen in der partizipatorischen Kunst der 1990er Jahre sehr kritisch und genau reflektiert. Der Gestus kritischer Reflexion ist dabei so stark ausgeprägt, dass im Zusammenhang mit *City Views* von "post-partizipativer Kunstpraxis"⁷² gesprochen wurde.

Sich der politischen Komplexität der Kooperation zwischen einem ('mehrheitsangehörigen') Künstler und migrantischen Partner/innen⁷³ sehr stark bewusst, vermeidet Martin Krenn den grundsätzlichen Irrtum, die verschiedenen Rollen in der Partizipation als 'Gleichheit im Kollektiv' misszuverstehen⁷⁴. Die unterschiedlichen Ausgangspunkte, Perspektiven und Interessenlagen werden ständig reflektiert und Ansätzen zu Fehlentwicklungen im Arbeitsprozess⁷⁵ wird gegengesteuert. Der Künstler suggeriert in seinen Aussagen zum Projekt auch nicht, dass unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen eine völlig unproblematische Kooperation zu erreichen wäre, sondern lässt die Brüche sichtbar.

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Dass auch die Frage nach Öffentlichkeiten im Zusammenhang mit *City Views* primär in Hinblick auf den Produktionsprozess zu beantworten wäre, legt die kritische Feststellung nahe, dass - zumindest auf der Ebene der Reflexion, aber wahrscheinlich nicht nur dort - ein Ungleichgewicht zwischen Produktionsprozess und Präsentation/Rezeption besteht: Während der Produktionsprozess sehr detailliert konzipiert ist und sehr genau reflektiert wird, sind die Präsentationsebenen zwar sehr vielfältig (wie schon angesprochen:

⁷² Gerald Raunig, "City Views. Post-partizipative Kunstpraxis und die 'Teilnahme der Anteillosen'", in: Martin Krenn, *City Views* a.a.O., S. 9-10

⁷³ vgl. dazu Rubia Salgado, "Partizipation und dokumentarischer Stil. Zur Kooperation von Künstler/innen und Migrant/innen in partizipatorischen Kunstprojekten", in: Martin Krenn, *City Views*, a.a.O., S. 19-22

⁷⁴ Es könnte in diesem Zusammenhang interessant sein, *City Views* mit dem in vielfacher Hinsicht als Vorläuferprojekt anzusehenden *Demonstrate!* zu vergleichen - nicht, weil der Irrtum dort vorgekommen sei, es könnte aber interessant sein, welche subtileren Unterschiede sich daraus ergeben haben, dass die unterschiedlichen Interessen/Perspektiven von Künstler und Kooperationspartner/innen in diesem Setting viel weniger offensichtlich sind. (Anlass für das Projekt war, dass die Teilnehmer/innen an den regelmäßigen Demonstrationen gegen die ÖVP-FPÖ-Regierung in österreichischen Massenmedien diffamiert wurden. Der Darstellung der Demonstrant/innen als 'gefährlicher Masse' wollte der Künstler jene individueller Sichtweisen entgegenstellen. Er fragte auf den Demonstrationen einzelne Teilnehmer/innen, ob er sie fotografieren dürfe - die Demonstrant/innen konnten Vorschläge für die Gestaltung der Fotos machen und sie erstellten auch kurze Texte zu den Fotos. vgl. dazu Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 111

⁷⁵ Wobei auch zu sehen ist, dass es dabei nicht nur um die unmittelbare Kooperation zwischen zwei Personen geht, sondern auch um das institutionelle Setting: "einmal versuchte z.B. eine Mitarbeiterin einer Hilfsorganisation, die von *city views* begeistert war, für mich Kontakte zu Migrant/innen herzustellen. Dabei übte sie offenbar auf die von ihr betreuten Migrant/innen subtilen Druck aus. Bei von mir geführten Vorgesprächen stellte sich dann heraus, dass die von ihr eingeladenen Migrant/innen eigentlich überhaupt kein Interesse gehabt hatten, bei *city views* mitzumachen, da sie ganz andere Probleme und Sorgen hatten." (Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 112)

Ausstellungen, Video, Website, öffentlicher Raum, Buch), Kohärenzfaktoren zwischen den einzelnen Elementen jedoch nicht erkennbar.

Innovation / Modellhaftigkeit

Das Projekt ist in vielerlei Hinsicht innovativ und modellhaft. Am interessantesten erscheinen dabei drei Aspekte: 1) Die angesprochene Entwicklung 'post-partizipativer' Kunstpraxen, die auch nicht zu trennen ist vom 'inhaltlichen' Aspekt der avancierten migrationspolitischen Haltung des Künstlers. 2) Die 'Dekonstruktion' der Autorenposition, die einerseits die Autorenperspektive durch die Kooperationen öffnet und 'überschreitet', sie andererseits aber nicht schlichtweg negiert.⁷⁶ 3) Die institutionskritische Intervention, die darin besteht, die kooperierenden Institutionen in den europäischen Städten in die Recherche einzubinden und zur Herstellung von Kontakten aufzufordern. Dies ist einerseits allgemein als Forderung an das institutionelle Umfeld rechnerorientierter Kunstprojekte zu verstehen, und andererseits projektspezifisch als Einbringen migrationspolitischer Themen und das Herstellen von Kontakten zwischen Kunstinstitutionen und migrantischen Organisationen.⁷⁷

Realisierung

Die Realisierung hat sich insofern sehr positiv entwickelt, als zeitgerecht eine größere Anzahl an geeigneten Kunstinstitutionen in verschiedenen europäischen Städten für das Projekt interessiert werden konnte. Dies ist zu einem Teil auch der guten internationalen Vernetzung des republicart-Projektes zu verdanken.

Nachhaltigkeit

Die Nachhaltigkeit des Projektes ist vor allem innerhalb des kontinuierlichen Prozesses der Entwicklung und Ausarbeitung von Methoden und inhaltlichen Positionen von migrationspolitischen Kunstprojekten zu sehen, wobei nachhaltige Wirkungen auch von verschiedenen Projektdetails ausgehen können, etwa der Etablierung von Kontakten zwischen Kunstinstitutionen und migrantischen Organisationen in verschiedenen europäischen Städten.

⁷⁶ "Es gibt einige Beispiele, wo Künstler/innen z.B. Flüchtlingskindern Kameras in die Hand geben und dann die so entstandenen Fotos in ihrer Arbeit weiterverarbeiten. Bei meiner Arbeit geht es allerdings mehr um einen Austausch, um die Suche nach Motiven, Sichtweisen und Inhalten, die dann letztlich von mir fotografisch verarbeitet und durch Textkommentare der Kooperationspartner/innen erweitert und auch definiert werden. Somit würde ich bei dieser Arbeit die Kamera nicht aus der Hand geben, da auch meine persönliche Handschrift sichtbar sein soll." (Martin Krenn im Gespräch mit Jochen Becker, vgl. *City Views-Review*, im vorliegenden Band, S. 211)

⁷⁷ vgl. Evaluationsinterview mit Martin Krenn, im vorliegenden Band, S. 113/114

Kunsthalle Exnergasse, Wien: Inscribing the Temporal (Les occasions du travail)

Kuratorin: Sara Reisman
16.01. - 15.02.2003

1. Kurzbeschreibung

Die Ausstellung präsentierte in Wien jüngste Projekte, die in New York außerhalb des institutionellen Kunstbereichs erarbeitet wurden. Es handelt sich dabei um ortsspezifische, partizipatorische, community-basierte, experimentell kollaborative, interventionistische und aktivistische Projekte. Die Ausstellung informierte damit über jüngste Entwicklungen in New York in diesem Bereich, und thematisierte gleichzeitig die grundsätzliche Frage, wie temporäre, außerhalb des institutionellen Kunstbereichs entstandene Arbeiten im Rahmen einer Galerie/Kunsthalle repräsentiert und damit auch in den institutionellen Bereich eingeschrieben werden können. Den Entwicklungen in New York sollten jene in Wien gegenübergestellt - und gleichzeitig auch dabei die Frage des 'Einschreibens' thematisiert - werden: Im Rahmen der Ausstellung wurde ein Archiv temporärer außerinstitutioneller Kunstinitiativen in Wien erarbeitet. Das Archiv war im Rahmen der Ausstellung zugänglich und kann in der Kunsthalle Exnergasse weiterhin auf Anfrage benutzt werden. Es bildet das Modell für ein geplantes ähnlich orientiertes Archiv in New York. Im Rahmen der Ausstellung fand auch ein kleines Symposium statt⁷⁸, in dem New Yorker Künstler/innen drei der in der Ausstellung vertretenen Projekte in Referaten näher darstellten und anschließend eine Podiumsdiskussion gemeinsam mit Wiener Künstler/innen stattfand.

Künstler/innen und Kollektive: AFAME, Stephan Apicella-Hitchcock, John Borba, Matthew Buckingham, Cabinet Magazine, Center for Urban Pedagogy (CUP), Tara Fracalossi, Jennifer and Kevin McCoy, 16Beaver Group, Austin Thomas u.a.

2. Evaluation

politischer Ansatz

Politische Ansätze sind auf zwei Ebenen festzustellen. Einerseits durch die Präsentation eines vielschichtigen Spektrums politischer Projekte: Vom Center for Urban Pedagogy (CUP), das in städtische Planungsprozesse interveniert und diese transparent macht, über die *Tugboat Film and Video Series*, die Teil einer Allianz sind, um gegen den Privatisierungsdruck die Uferregionen als öffentlichen Raum zu erhalten, bis zu den vielfältigen Plattformen, die 16beaver für die Verknüpfung von Kunst und Aktivismus erarbeitet.⁷⁹ Auf die Breite des Spektrums weist Kuratorin Sara Reisman im Evaluationsinterview anhand eines für die Ausstellung zentralen Projektes hin: "if you look at the *brewster project*, they are not taking a political posi-

⁷⁸ vgl. <http://republicart.net/cal/minisymcalendar.htm>, zwei Beiträge des Symposiums liegen auch als Texte vor: http://republicart.net/art/concept/inscribingsymp_gyger_en.htm, http://republicart.net/art/concept/inscribingsymp_reitsamer_de.htm

⁷⁹ Zu einem kurzen Überblick über die politischen Ansätze in den präsentierten Projekten vgl. Evaluationsinterview mit Sara Reisman, im vorliegenden Band, S. 143/144

tion, but in new york or in the us, it might be political to say, 'we are going to put on an arts program that is free to the public and responds to everyday situations.'" ⁸⁰ Die zweite Ebene politischer Ansätze ist jene der Thematisierung der Einschreibungsstrategien, deren politische Implikationen von der Frage nach der permanenten Grenzverschiebung zwischen institutionellem und nicht-institutionellem Bereich bis zu jener nach der Einbeziehung von temporären Projekten ohne objektbare Reste in die Kunstgeschichte reichen.

Partizipation

Die grundsätzliche Ausrichtung des Projektes besteht sicher stärker darin, partizipative Projekte zu präsentieren, als selbst mit partizipativen Elementen zu arbeiten. In einigen Fällen ist es aber gelungen, die beiden Ebenen zu verknüpfen. Ein Beispiel ist die *Information Sandbox* der 16beaver group. Die Ausstellungsbesucher/innen werden nicht nur zu einem aktiv 'forschenden' und 'spielerischen' Umgang mit diesem 'Archiv' aufgefordert, das Protokolle und Leselisten ebenso enthält wie Souvenirs für New-York-Tourist/innen, die in der Umgebung der Beaver Street verkauft werden. Es werden unmittelbar im Zusammenhang mit der Wiener Ausstellung zusätzliche Zugänge auf der Website von 16beaver geöffnet und die Besucher/innen etwa speziell zur Beteiligung an der Plattform *Strategies of Resistance* eingeladen. Die Plattformen, Netzwerke, 16beavers Kunst der Kollaboration werden damit in die Ausstellung gleichsam 'verlängert'.⁸¹ Ein zweites Beispiel ist Matthew Buckinghams Videoserie *Reading Public Meaning*, die im Rahmen des *Brewster Project* in einer öffentlichen Bücherei erarbeitet wurde: Bibliotheksbesucher/innen wurden eingeladen, für das Video aus einem für sie wichtigen Buch eine kurze Passage vorzulesen. In Wien wurden nicht einfach nur die Ergebnisse aus Brewster gezeigt, sondern das Projekt wiederholt - in den kleinen Bibliotheken von Organisationen aus dem soziokulturellen Zentrum WUK, dessen Teil die Kunsthalle Exnergasse ist.⁸²

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Entsprechend der Thematik des Projektes ist dies für Dargestelltes und Darstellung unterschiedlich. Die dargestellten Projekte beziehen sich oft auf (die Konstituierung von) Öffentlichkeiten jenseits des Kunstbereichs. Die Ausstellung wendet sich an das Publikum dieses spezifischen 'alternative space', nicht zuletzt an ein Publikum im Sinne von selbst künstlerisch, aktivistisch, politisch Tätigen.⁸³

Stärkung / Entwicklung des Bereichs

Eine Stärkung des Bereichs erfolgt einerseits über die Erhöhung der Sichtbarkeit der Projekte in verschiedenen Öffentlichkeiten und andererseits durch die Darstellung/Kommunikation modellhafter Ansätze im Bereich produzierender Künstler/innen / Aktivist/innen selbst.

Innovation / Modellhaftigkeit

Inscribing the Temporal macht Projekte bekannt, die sehr spezifisch sind und gleichzeitig modellhafte

⁸⁰ Evaluationsinterview mit Sara Reisman, im vorliegenden Band, S. 143

⁸¹ vgl. zur *Information Sandbox* Evaluationsinterview mit Sara Reisman, im vorliegenden Band, S. 145

⁸² vgl. zu *Reading Public Meaning* Evaluationsinterview mit Sara Reisman, im vorliegenden Band, S. 142

⁸³ Fragebogen, 3.2.

Aspekte enthalten, wie etwa die Kollaborationsformen der 16Beaver Group oder die spezifischen Ansätze von CUP, die Intervention in städtische Planungsprozesse mit der Sichtbarmachung opaker Machtstrukturen zu verbinden. Die Erarbeitung der Ausstellung selbst ist innovativ durch das Experimentieren mit Möglichkeiten, die temporären außerinstitutionellen Projekte in/für den Kunstraum zu übersetzen.

Realisierung

Der Produktionsprozess verfügt über genug Spielraum, um auch in diesem praktischen Sinn den 'Übertragungsprozess' als Material zu betrachten, mit dem kreativ umgegangen werden kann, also etwa den praktischen Einschränkungen beim Transport von Objekten zwischen New York und Wien⁸⁴ oder beim Auffinden neuer Möglichkeiten, etwa im Zusammenhang mit dem oben erwähnten Projekt von Matthew Buckingham der interessanteren Möglichkeit, mit den vielen kleinen Bibliotheken innerhalb des WUK zu arbeiten anstatt das Projekt gleichsam 1:1 in einer öffentlichen Bücherei zu wiederholen.

Zur Realisierung ist andererseits festzustellen, dass das Projekt durch die Kombination von Thematisierung des Einschreibungsprozesses mit einer Informationsausstellung über die Szene in New York, mit dem Wiener Archiv und mit Plänen für eine Weiterführung in New York, vielleicht zu viele Ansätze miteinander verbunden und damit etwas an konzeptioneller Klarheit verloren hat.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit ist vor allem durch die Information über modellhafte Projekte in selbst aktiven/produzierenden künstlerischen und aktivistischen Öffentlichkeiten gegeben, darüber hinaus auch durch das nach wie vor öffentlich zugängliche Archiv Wiener Projekte. Bezüglich des ersten Aspektes erweist sich die Realisation von *Inscribing the Temporal* im Rahmen von republicart als fruchtbar, da die Modelle damit nicht nur einer lokalen Wiener Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden, sondern auch spezialisierten europäischen Öffentlichkeiten.

⁸⁴ Etwa im Zusammenhang mit Austin Thomas' Projekten *Perch / Social Labels* - vgl. Evaluationsinterview mit Sara Reisman, im vorliegenden Band, S. 142/143

Goldsmiths College, London: Interference: Public Sound

Kuratorinnen: Ilze Black, Anna Harding

16.06. - 20.07.2003

1. Kurzbeschreibung

Interference war ein ortsspezifisches Public Sound Projekt in East London, das vier gleichzeitig stattfindende⁸⁵ Einzelprojekte umfasste:

Graeme Miller's *Linked*⁸⁶ ist eine Sound-Installation im öffentlichen Raum, eine 'invisible sculpture' drei Meilen entlang des Autobahnzubringers M11 im Nordosten Londons. Der Autobahnzubringer war Ende der 1990er Jahre fertiggebaut worden, nachdem an dieser Stelle 400 Wohnhäuser abgerissen wurden. Gegen diese Maßnahme hatte es sehr breiten und vielfältigen lokalen Widerstand gegeben. Graeme Miller, der selbst zehn Jahre lang in einem dieser Häuser wohnte, bis es von der Polizei geräumt wurde, hat gemeinsam mit seinen Mitarbeiter/innen 120 Stunden Interviewmaterial mit ehemaligen Bewohner/innen dieser Siedlung erarbeitet. Daraus entstand eine insgesamt zweistündige Soundarbeit, die auf zwanzig kleine Sender verteilt ausgestrahlt wird. Die mit nur sehr kurzen Reichweiten (etwa 20 - 50 Meter) ausgestatteten Sender sind entlang der drei-Meilen-Strecke auf Straßenlampen angebracht. Die Besucher/innen können in lokalen Büchereien Empfangsgeräte und Pläne ausleihen und damit der Route folgen. Das Projekt basiert auf mehrjähriger Rechercharbeit. Es wurde vom Museum of London in Auftrag gegeben. Die Eröffnung fand im Rahmen von *Interference* im Juli 2003 statt; die Installation ist nach wie vor aktiv.

Im Projekt *Radio Cycle*⁸⁷ verbinden sich die ästhetischen Ansätze der Sound-Künstlerin Kaffe Matthews mit einem Aufgreifen von Impulsen aus der sich sehr dynamisch entwickelnden Londoner Piratenradio-Szene und einem Thematisieren der Frage nach dem freien Zugang zu Radio. Im Rahmen von *Radio Cycle* wurde einerseits eine Woche lang 24 Stunden täglich eine Radiostation mit offenem Zugang betrieben, in der jede/r ohne Vorgaben Programm gestalten konnte. Das Programm wurde sowohl auf lokaler Ebene terrestrisch ausgestrahlt als auch über Partizipation in einer East-Londoner WLAN-Community als Audio-Stream im Internet⁸⁸. Ein wichtiger Teil von *Radio Cycles* war die Durchführung von Workshops, in denen vor allem handwerkliche/technische Fertigkeiten für das Erstellen eigener digitaler Sounds vermittelt wurden. Die in oder auch außerhalb der Workshops speziell für das Projekt erarbeiteten Sounds wurden dann im Rahmen von Radio Cyclings 'ausgestrahlt': Radfahrer/innen fuhren mit auf den Sender eingestellten Radios durch die Straßen, wobei sich die Gestalter/innen des jeweiligen Soundstücks 'Choreografien' dazu einfallen lassen und Anzahl der Radfahrer/innen, Route/Form usw. bestimmen konnten.

⁸⁵ im Zeitraum 16. Juni bis 20. Juli 2003; vgl. zu den einzelnen events: <http://www.gold.ac.uk/visual-arts/interference/interferenceEvents.html>

⁸⁶ vgl. zu *Linked* das Evaluationsinterview mit Graeme Miller

⁸⁷ vgl. zu *Radio Cycle* die Evaluationsinterviews mit Kaffe Matthews und Ilze Black

⁸⁸ vgl. dazu Armin Medoschs Text "Free Networks", in dem *Radio Cycle* auch erwähnt wird (<http://www.ambienttv.net/wireless/project/301203booklaunch/freienetze.html>), sowie Armin Medosch, *Freie Netze. Geschichte, Politik und Kultur offener WLAN-Netze*, Hannover: Heise 2004

In Zoë Irvine's *Magnetic Migration Music*⁸⁹ wurden vorgedruckte Briefumschläge verteilt, die dazu aufforderten/einluden, auf Straßen, in Parks etc. gefundene Fragmente von Tonbändern aus Audio-Cassetten an die Künstlerin zu senden, die die Tonbänder restaurierte und das darauf befindliche Tonmaterial aufbereitete. Es wurde vor allem gleichsam ein Mapping der gefundenen Sounds erstellt: Auf der Projektwebsite findet sich eine London-Karte⁹⁰, auf der Stadtbezirke angeklickt werden können, und dann das dort gefundene Audiomaterial zu hören ist. Die Künstlerin erarbeitet aus dem Tonmaterial aber auch verschiedene Mixes.

Im Rahmen von Kate Rich's *radio20pwhitechapel*⁹¹ wird das Tool 'uphone' weiterentwickelt. Uphone bietet die Möglichkeit, Anrufe aufzuzeichnen und automatisch auf einen Audioserver im Internet zu laden. Als Thema für das Projekt im Rahmen von *interference* wurde die gerade aktuelle Diskussion um den starken Rückgang der Sperlinge in London aufgegriffen. Es wurde eine 'sparrow-line' eingerichtet und dazu eingeladen, über Sichtungen oder auch das Vermissten von Sperlingen zu berichten. Die Anrufe wurden aufgezeichnet und waren unmittelbar danach auf einer Website⁹² zugänglich. Das Tool besteht hauptsächlich aus eigens programmierter Open Source Software, die mit gängiger Hardware (Anrufbeantworter, alter PC,...) benutzt werden kann. Eine Anleitung zum Einrichten eines eigenen uphone befindet sich auf der Projektwebsite⁹³.

Im Rahmen einer Kooperation mit dem Radiosender resonance.fm wurden die *interference*-Projekte in einer Serie von Sendungen präsentiert. Zum Gesamtprojekt ist eine Audio-CD erschienen⁹⁴.

2. Evaluation

politischer Ansatz

Das Projekt greift einerseits sehr unmittelbar ein Hauptthema von republicart, die Verknüpfung von Kunst und Aktivismus, auf und findet die interessantesten Ansätze in dieser Hinsicht in den medialen Bereichen Radio, Internet und Streaming Media.⁹⁵ Dies betrifft vor allem *Radio Cycle* und *radio20pwhitechapel* (ein trotz des eher ironisch gewählten Themas nicht minder politisches Projekt⁹⁶), auch etwa die Kooperation mit dem politischen Sender resonance.fm⁹⁷. Nicht über den medialen Aspekt, aber über das Thema Kunst und Aktivismus weist auch *Linked* dazu einen Konnex auf. Das Projekt vertritt zwar keinen expliziten politischen Ansatz, sondern erzählt von der Auseinandersetzung um den Bau der M11 vor allem aus der persönlichen Perspektive der Bewohner/innen, die oft sowohl der Staatsmacht als auch den Akti-

⁸⁹ vgl. zu *Magnetic Migration Music* das Evaluationsinterview mit Zoë Irvine, im vorliegenden Band, S. 105-110

⁹⁰ <http://www.magneticmigration.net/text/interference.htm>

⁹¹ vgl. zu *radio20pwhitechapel* das Evaluationsinterview mit Kate Rich, im vorliegenden Band, S. 153-155

⁹² <http://www.bureauit.org/uphone/sparrow/>

⁹³ <http://www.uphone.org/>

⁹⁴ vgl. <http://republicart.net/publications/projektpublikationen.htm>

⁹⁵ vgl. Evaluationsinterview mit Ilze Black, im vorliegenden Band, S. 91

⁹⁶ Mehrere Projekte des 'bureau of inverse technology' (dem Kate Rich angehört und als dessen Projekt auch uphone realisiert wird; vgl. <http://www.bureauit.org>) stehen im Kontext von Kunst und Aktivismus, auch wenn dabei immer wieder mit einer gewissen ironischen Distanz gespielt wird. Das vor *interference* gestartete erste uphone-Projekt war auch unmittelbarer politisch: Die anti-terror-line bot die Möglichkeit, über Übergriffe im Zusammenhang mit dem so genannten 'Kampf gegen den Terrorismus' zu informieren. (Wobei etwa auch ein Mobiltelefon als Mikrofon verwendet werden kann, um derartige Vorfälle 'live' zu übertragen.)

⁹⁷ Wo unter anderem Indymedia eine News-Section betreibt. "i think *resonance* is a central fm station for the activist networks right now." (Evaluationsinterview mit Ilze Black, im vorliegenden Band, S. 93)

vist/innen kritisch gegenübersteht. Aber allein schon durch das erneute Thematisieren der Ereignisse in dieser Form erhält das Projekt eine politische Dimension, es stellt bis zu einem gewissen Grad auch ein Archiv von Widerstandsformen dar⁹⁸ etc.

interference ist andererseits auf community im Sinne physischer Lokalität bezogen. Der politische Aspekt besteht dabei darin, in Stadtteilen, die stark durch Sanierungsprojekte und Gentrification-Prozesse bestimmt sind (und in einer Stadt, deren öffentliches Leben immer stärker von Geldbeziehungen dominiert wird), das Projekt als Teil einer aufrecht zu erhaltenden qualitativ interessanten und kostenlos zugänglichen Infrastruktur zu positionieren⁹⁹ (in diesem Zusammenhang ist etwa auch die Kooperation mit Idea Store¹⁰⁰ zu sehen).

Partizipation

Mit Ausnahme von *Linked*, wo diese Aspekte nur rudimentär zu finden sind¹⁰¹, stellen Formen von Partizipation wichtige Elemente der Einzelprojekte dar: Das Anrufen in *radio20pwhitechapel*, das Finden und Einsenden der Tonbandfragmente in *Magnetic Migration Music*, die Radiomacher/innen, Workshopteilnehmer/innen und Radfahrer/innen in *Radio Cycle*. Dabei war oft für die Künstlerinnen gerade dieses Element neu¹⁰², während gleichzeitig dem Projekt mit der Kuratorin Anna Harding eine Spezialistin für partizipative Kunst (mit langjähriger praktischer Erfahrung mit Projekten in den communities East-Londons) zur Verfügung stand.

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Wie im Abschnitt zum politischen Ansatz schon angedeutet, bezieht sich *interference* auf unterschiedliche Öffentlichkeitskonzepte: einerseits auf die durch die East-Londoner Aktivist/innen, Piratenradios und WLAN-Communities geschaffenen (medialen) Öffentlichkeiten und andererseits auf die (physische) 'lokale Community' durch Kooperationen mit Idea Store, Schulen, einem lokalen Kunstfestival etc. Darüber hinaus wurde auch auf einigen Ebenen das Mainstreamkunst-Publikum angesprochen, etwa durch Bewerbung des Projekts im Programm der renommierten Whitechapel-Galerie, oder auch durch die breitere mediale Wahrnehmung von *Linked*, dessen Eröffnung z.B. im Stadtmagazin *Time Out* prominent gefeatured wurde.

Stärkung / Entwicklung des Bereichs

Eine Ausrichtung auf Stärkung/Entwicklung des Bereichs ist insofern festzustellen, als es deklariertes Ziel der Kuratorinnen war, schon bestehende interessante Projekt aufzugreifen und ihnen die Möglichkeit zur Weiterentwicklung und einer breiteren Bekanntheit zu bieten.¹⁰³ So war etwa uphone schon vor *interfe-*

⁹⁸ 'Archiv' wäre in diesem Fall auch insofern wörtlich zu verstehen, als das gesamte Interviewmaterial auch im Museum of London archiviert wurde. Das Archiv ist frei zugänglich und kann auf Anfrage benutzt werden.

⁹⁹ vgl. Evaluationsinterview mit Anna Harding, im vorliegenden Band, S. 103

¹⁰⁰ vgl. Evaluationsinterview mit Anna Harding, im vorliegenden Band, S. 103

¹⁰¹ Bis zu einem gewissen Grad könnte die nötige aktive Rezeptionshaltung und andererseits auch die breite Bereitschaft, Interviews zu geben, als Partizipation aufgefasst werden.

¹⁰² So basierte etwa in früheren Projekten des Bureau of Inverse Technology die Datensammlung auf technischen Auslösern (eine Kamera registriert eine bestimmte Art von Geräusch und beginnt mit der Videoaufzeichnung,...), nicht auf der Partizipation von Anrufer/innen; vor *interference* hatte in *Magnetic Migration Music* die Künstlerin nur selbst in den Straßen nach Tonbandfragmenten Ausschau gehalten etc.

¹⁰³ vgl. Evaluationsinterview mit Ilze Black, im vorliegenden Band, S. 91

rence in einem Projekt präsentiert worden, die Weiterführung in *interference* sollte vor allem auch die Möglichkeit bieten, die Software soweit weiterentwickeln zu können, dass sie auch als Tool zur allgemeinen Verwendung zur Verfügung gestellt werden konnte. *Magnetic Migration Music* hatte ebenfalls schon vor *interference* bestanden. Es ist als zeitlich unbegrenztes Projekt mit Verdichtungen in einzelnen Fokusprojekten angelegt; das erste Fokusprojekt hatte ein Jahr vor *interference* im Umfeld des Flüchtlingslagers Sangatte stattgefunden.¹⁰⁴

Innovation / Modellhaftigkeit

Innovation ist im Zusammenhang mit den Einzelprojekten in vielfacher Weise gegeben, für republicart von besonderem Interesse ist aber der Gesamtansatz, die Möglichkeiten von auf dem Medium Sound basierenden Public Art Projekten experimentell zu erproben und die Öffentlichkeitsformen von medialen und physischen Räumen zu verknüpfen.¹⁰⁵

Realisierung

Die Realisierung war professionell vorbereitet und zeichnete sich gleichzeitig durch hohe Flexibilität im Reagieren auf neue Gegebenheiten aus. So war etwa als Studio für das einwöchige offene Radio im Rahmen von *Radio Cycle* Idea Store vorgesehen. Durch technische Probleme wurde dies kurzfristig unmöglich. Das Studio wurde spontan in Kaffe Matthews' Tonstudio verlegt und der Vorteil, dass man nun nicht mehr an die Öffnungszeiten des Idea Store gebunden war, genutzt, um das Studio täglich 24 Stunden laufen zu lassen und auch einzelne Radio Cyclings bei Nacht durchzuführen.

Kritisch anzumerken ist, dass die vier Einzelprojekte nur äußerlich zu einem Gesamtprojekt verbunden waren (durch den konzeptionellen Zusammenhang und die Präsentation als Gesamtprojekt), in der praktischen Realisierung aber kaum miteinander in Berührung kamen. Dies ist zu einem Teil sicher auch der Charakteristik ortsspezifischer Projekte geschuldet, aber offensichtlich auch darauf zurückzuführen, dass die unterschiedlichen Ansätze (politische und ästhetische Aspekte, Öffentlichkeitsbegriffe) im Projekt, in denen sich zu einem gewissen Grad auch die unterschiedlichen Zugänge der beiden Kuratorinnen spiegeln, (zumindest in der Phase der Realisierung) nicht weit genug einander angenähert werden konnten, dass ein intensiverer Austausch und kritische Diskussion fruchtbar erschienen. So scheint eine Situation entstanden zu sein, in der die einzelnen Projekte weitgehend unverbunden nebeneinander durchgeführt wurden, und sich die Kuratorinnen jeweils mit den ihrem Ansatz näher stehenden Projekten (und der Promotion des Gesamtprojektes) beschäftigten, während wenig Gesamtzusammenhang erarbeitet/prozessiert wurde.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit ist vor allem schon auf Ebene der Einzelprojekte gegeben: *Magnetic Migration Music* ist ein zeitlich unbegrenztes Projekt, *Linked* ist zwar in der Erarbeitung abgeschlossen, die 'invisible sculpture' ist jedoch zeitlich unbegrenzt im öffentlichen Raum installiert, und das Archiv der Interviews steht im Museum of London ebenfalls zeitlich unbegrenzt zur Verfügung. Bei *radio20pwhitechapel* war das Erreichen von Nachhaltigkeit - die Software so weit zu entwickeln, dass sie weitergegeben werden kann - eines

¹⁰⁴ vgl. Evaluationsinterview mit Zoë Irvine, im vorliegenden Band, S. 105/106

¹⁰⁵ vgl. z.B. Evaluationsinterview mit Anna Harding, im vorliegenden Band, S. 104

der Hauptziele. *Radio Cycle* erscheint dagegen als eher abgeschlossenes Einzelprojekt, es bestehen hier aber auch verschiedene Anknüpfungspunkte - Überlegungen, wie ein offenes Radio weitergeführt werden könnte, ästhetisch die Weiterentwicklung in den Arbeiten von Kaffe Matthews¹⁰⁶ und bezüglich der Performances im öffentlichen Raum offensichtliche Resonanzen etwa mit dem Projekt RICHAIR2030¹⁰⁷ der London freenetwork community.

¹⁰⁶ vgl. <http://annetetworks.com/>

¹⁰⁷ <http://richair.waag.org/>

09/2002 - 03/2005

1. Kurzbeschreibung

Interventions setzt sich aus zwei Teilprojekten zusammen:

Durch die *Intervention zur beruflichen Qualifikation ehemaliger Drogenabhängiger* wurde in Wien die Werkstatt 'Gabarage' geschaffen, in der Klient/innen nach absolvierter Drogentherapie eine Beschäftigung finden und sich auf den 'Einstieg'/'Wiedereinstieg' in den ersten Arbeitsmarkt vorbereiten können. Die Werkstatt wendet das Modell des 'Upcyclings' an: Produkte, die - in großen Stückzahlen - aus dem Handelskreislauf fallen (weil sie minimale Fehler aufweisen, mittlerweile technisch überholt sind, routinemäßig ausgetauscht werden etc.), aber noch brauchbar sind, werden durch entsprechende Renovierungsarbeiten einem neuen Zweck zugeführt. Konkret werden bislang meist die brauchbaren Materialien (Lampen von Verkehrsampeln, Aktenordner, Tennisbälle, T-Shirts mit Fabrikationsfehlern etc.) zu Produkten verarbeitet, deren Verkaufswert primär auf kreativem Design basiert (Leuchten, Taschen, Hocker etc.)¹⁰⁸. Die Anstellungsverhältnisse der Klient/innen sind als zeitlich begrenzt konzipiert. Möglichkeiten für weitere Beschäftigungsverhältnisse ergeben sich potenziell vor allem bei den Kooperationspartner/innen der Werkstatt und/oder bei in ähnlichen Bereichen tätigen Unternehmen und Organisationen.¹⁰⁹ Die Klient/innen sind dabei so weit sozial abgesichert, als sie durch die Beschäftigung im Projekt einen Anspruch auf Arbeitslosengeld erwerben.

Die *Intervention zur Animation geistig Behinderter* fand im Raum Graz statt und reagierte vor allem auf die Situation 'älterer' geistig Behinderter. Bei den Vorrecherchen von WochenKlausur¹¹⁰ hatte sich eine Betreuungssituation gezeigt, die bezüglich jüngerer Behinderter vergleichsweise positiv war, während bei Behinderten im Alter ab etwa 35 bis 40 Jahren (einem Alter, in dem aus entwicklungspsychologischer Sicht nur noch wenige neue Perspektiven bestehen) eine das individuelle Potenzial fördernde und animierende Betreuung kaum noch stattfand, und die Patient/innen kleinerer Einrichtungen in diesem Alter oft in das Pflegezentrum in Kainbach verlegt wurden, in dem etwa 600 großteils ältere Patient/innen leben. Das Zentrum verfügt über ein nur vergleichsweise geringes Angebot an Betätigungsmöglichkeiten für die Patient/innen, deren Alltag von einem Zustand starker Hospitalisierung geprägt ist. Die Intervention von WochenKlausur bestand darin, in Kooperation mit Organisationen, Unternehmen und Einzelpersonen in der Umgebung ein Veranstaltungsprogramm für ein Jahr (durchschnittlich etwa eine Veranstaltung pro Woche)¹¹¹ zu erstellen. Es entstand dabei ein breites Spektrum vom Gestalten einer Radiosendung über kostenlosen Besuch eines Bundesliga-Fußballspiels bis zum Experimentieren mit einem Flugsimulator. Entsprechend der Methodik von WochenKlausur waren die Interventionen in beiden Projekten auf einen

¹⁰⁸ vgl. <http://www.gabarage.at/>

¹⁰⁹ Dies ist nach kurzer Laufzeit auch schon zwei Mitarbeiter/innen gelungen, vgl. Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 187

¹¹⁰ vgl. Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 188

¹¹¹ vgl. das Programmplakat: im vorliegenden Band, S. 78/79

jeweils mehrwöchigen Zeitraum begrenzt und zielten darauf ab, die Projekte gleichsam in Gang zu setzen (also etwa interessierte Organisationen zu finden und gemeinsam mit ihnen das Jahresprogramm zu erstellen) und grundsätzlich abzusichern, während die Durchführung bzw. längerfristige Betreuung von Projektpartner/innen übernommen wird.

2. Evaluation

politischer Ansatz

Die mikropolitische Orientierung und die politischen Implikationen der Arbeitsweise von WochenKlausur - Ausrichtung der Projekte auf sehr pragmatisch definierte und konkret evaluierbare Zielsetzungen, Erarbeiten von Lösungen in extrem kurzen Zeiträumen etc. - sind in den mehr als zehn Jahren seit Gründung der Gruppe kontroversiell diskutiert worden.¹¹² Eine Einschätzung von *Interventions* bewegt sich grundsätzlich im Horizont der Fragestellungen dieser Diskussion, da im Projekt die Arbeitsweise von WochenKlausur ohne grundsätzliche Brüche weitergeführt wird (und etwa auch Wolfgang Zinggl im Evaluationsinterview fast ausschließlich den Aspekt der Kontinuität betont). Dies spricht einerseits für die Konsequenz in der Arbeit der Gruppe, andererseits sei hier eine auf reflexiver Ebene stattfindende Entwicklung kritisch betrachtet: Schon Ende der 1990er Jahre wurde auch im Zusammenhang mit WochenKlausur angemerkt, dass zur Weiterentwicklung interventionistischer Kunstprojekte unter anderem "innerhalb der Projekte in gewissen Maßen die makropolitischen Ziele und Effekte von mikropolitischen Aktionen reflektiert werden sollten"¹¹³. In sich veränderndem makropolitischen Umfeld (verstärkter Neoliberalismus in Europa, Antiglobalisierungsbewegungen,...) zeigt sich in der Reflexion jedoch eher eine stärkere Entkopplung der beiden Ebenen, wobei die mikropolitische Ebene fast schon ahistorisch isoliert erscheint.¹¹⁴

Partizipation

Das Projekt verfügt über kein Konzept für 'Partizipation', da Kooperation und Beteiligung im Kontext dieser Form von interventionistischen Projekten in anderen Kategorien gefasst werden.

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Die Kategorie 'Publikum' erscheint im Zusammenhang mit dieser Form von interventionistischen Projekten grundsätzlich wenig geeignet, während die Kategorie 'Öffentlichkeiten' grundsätzlich geeignet erscheint, um bestimmte Aspekte derartiger Projekte zu erfassen. Im Fragebogen wurde in beiden Fällen die Frage nach dem Vorliegen spezifischer Konzepte verneint.¹¹⁵

Innovation / Modellhaftigkeit

Trotz des oben festgestellten Überwiegens von Kontinuität sind hier zwei Aspekte hervorzuheben: Die Arbeit von WochenKlausur ist nach wie vor ein interessantes Modell für Projekte im Bereich sozialer

¹¹² vgl. dazu: Raunig, Gerald, *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien: Passagen 1999, S. 133-149; siehe in diesem Zusammenhang auch den Abschnitt 'Kunst' auf der Website von WochenKlausur: http://wochenklausur.at/texte/kunst_dt.html

¹¹³ Raunig, a.a.O., S. 143

¹¹⁴ vgl. etwa Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 189

¹¹⁵ Fragebogen, 4. und 5.

Intervention. In diesem Sinn bedeutet die kontinuierliche Arbeit auch eine Ausdifferenzierung und permanente Überprüfung des Modells.

Eine grundlegende Innovation ist darin zu sehen, dass WochenKlausur in der *Intervention zur beruflichen Qualifikation ehemaliger Drogenabhängiger* erstmals vom Prinzip abgegangen ist, in jedem Projekt mit einer Kunstinstitution zu kooperieren.¹¹⁶ Wolfgang Zinggl erläutert die Hintergründe im Evaluationsinterview folgendermaßen: “die wochenklausur braucht diese kunstinstitutionen auch, um sich im feld der kunst weiterhin zu etablieren und zu behaupten. sobald die wochenklausur etwa von einer sozialinstitution oder von einer großen firma eingeladen würde, wäre es relativ leicht für leute, die nicht ganz verstehen, was daran kunst sein sollte, diese intention in den sozialbereich oder in den bereich des supervising/managements abzuschieben. daher haben wir gesagt: schon allein deshalb, weil uns immer kunstinstitutionen einladen, ist das kunst, weil kunstinstitutionen künstler/innen einladen und keine sozialarbeiter/innen oder produktmanager/innen. in wien haben wir jetzt eine ausnahme gemacht, aus der überlegung heraus, dass die wochenklausur in wien einfach insbesondere im feld der kunst schon so profiliert ist, dass wir *diese* kontinuierität nicht mehr brauchen, was sich auch als richtig herausgestellt hat.”¹¹⁷ Da die Einschätzung richtig war, ist daraus keine kontroverielle Diskussion entstanden und der Umstand, dass keine Kunstinstitution mehr im Spiel ist, ist vielerorts gar nicht bemerkt worden. Die Frage danach, ob die Projekte der WochenKlausur als ‘Kunst’ einzustufen seien, hat in verschiedenen thematischen Facetten (von naiven bis differenziert institutionskritischen Fragen nach der Definition[smacht] bis zur praktisch politischen Frage nach der ‘Zweckentfremdung’ von ‘Kunstgeldern’ für soziale Projekte) zu sehr kontroversiellen Diskussionen geführt.¹¹⁸ Dass das vorsichtig durchgeführte Abgehen vom Prinzip der Kooperation mit Kunstinstitutionen in diesem Fall weitgehend unbemerkt geblieben ist, ist sicher nicht dahingehend zu interpretieren, dass die Frage nach der Definition von ‘Kunst’ in diesem Zusammenhang plötzlich nicht mehr interessant sei. Wahrscheinlich bedeutet es auch nicht, dass die Arbeiten von WochenKlausur nun unverrückbar als ‘Kunst’ anerkannt sind. Die vorerst unscheinbare Innovation in diesem Projekt dürfte also bei Wiederholungen/Weiterführungen durchaus das Potenzial enthalten, emotional geführte Grundlagendiskussionen auszulösen.

Realisierung

Die professionelle ‘Umsetzung’ der Projekte und das Erreichen klar definierter faktischer Zielsetzungen bildet in der Arbeitsweise von WochenKlausur ein verstärkt konzeptionell aufgeladenes Element. In diesem Sinne ist eine konsequente Projektrealisierung festzustellen.

Nachhaltigkeit

Die Vorgangsweise von WochenKlausur, Projekte im Rahmen zeitlich begrenzter Interventionen gleichsam nur zu starten, die Durchführung dann aber in den meisten Fällen Kooperationspartner/innen zu überlas-

¹¹⁶ Partner von WochenKlausur in diesem Projekt war das Anton-Proksch-Institut, ein Therapiezentrum für Alkohol- und Medikamentenabhängigkeit (<http://www.api.or.at/>), das die Werkstatt ‘Gabarage’ auch weiterhin betreut. Die *Intervention zur Animation geistig Behinderter* war übrigens wieder an den Kunstkontext angebunden - es fand im Rahmen des Graz2003-Projektes ‘sinnlos’ (<http://www.sinnlos.st>) statt.

¹¹⁷ Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 187

¹¹⁸ So beschäftigt sich etwa auch der Großteil der ‘Frequently Asked Questions’ auf der Website von WochenKlausur mit dieser Thematik: http://wochenklausur.at/texte/faq_dt.html

sen, bringt grundsätzlich das Problem mit sich, dass die Gruppe zur Nachhaltigkeit einzelner Projekte auch nur in diesem Ausmaß (soweit also durch Projektkonzept, Auswahl von Kooperationspartner/innen und Absicherung beim Start gute Voraussetzungen geschaffen werden können) beitragen kann. Genau diese Stärke bei der Realisierung möglichst optimaler Startbedingungen ist allerdings eine Kernkompetenz von WochenKlausur. Direkter noch erweist sich die Schaffung von Nachhaltigkeit bezüglich der Weiterentwicklung der allgemeinen Methodik sowie von spezifischen Modellen und Lösungsansätzen. So wurde etwa das Modell des 'Upcyclings' schon 1998 in einem WochenKlausur-Projekt angewendet und dem Modell wird auch weiteres Potenzial zugeschrieben.¹¹⁹

Was konkret die beiden Projekte betrifft, so war das Jahresprogramm der *Intervention zur Animation geistig Behinderter* zum Zeitpunkt des Evaluationsinterviews gerade abgeschlossen worden. Es lagen mehrere positive Rückmeldungen vor, ein Gesamtüberblick und Informationen über die Weiterführung waren aufgrund von Terminverschiebungen in Kainbach noch nicht zugänglich.¹²⁰ Die Werkstatt 'Gabarage' ist grundsätzlich - auch wenn die Entwicklungen nur bedingt den Vorstellungen von WochenKlausur entsprechen dürften¹²¹ - erfolgreich gestartet worden. Der Betrieb ist für insgesamt drei Jahre durch eine Arbeitsmarktförderung abgesichert, wobei das Förderungsmodell jedoch vorsieht, dass der Eigendeckungsgrad sukzessive steigt und die Werkstatt nach den drei Jahren kostendeckend arbeiten sollte. 'Gabarage' wurde 2004 mit einem Preis ausgezeichnet.¹²²

¹¹⁹ vgl. Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 186

¹²⁰ vgl. Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 189

¹²¹ vgl. Evaluationsinterview mit Wolfgang Zinggl, im vorliegenden Band, S. 187

¹²² Dritter Platz im "Spin the Globe! - Award" 2004.

O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz: Open House. Kunst und Öffentlichkeit (Constructing Opinion)

Kurator/innen: Thomas Edlinger, Stella Rollig, Roland Schöny
12.03. - 02.05.2004

1. Kurzbeschreibung

Die Ausstellung *Open House* beschäftigte sich mit den gegenwärtigen Veränderungen urbaner öffentlicher Räume. Sie setzte dabei am unmittelbaren Umfeld, also den aktuellen Veränderungsprozessen in der Stadt Linz zur Zeit von Erarbeitung und Präsentation der Ausstellung an. Jener Teil der Ausstellung, der sich unmittelbar auf Linz bezog (der das Erdgeschoss einnahm, durch den also die Besucher/innen die Ausstellung betraten), reflektierte die gegenwärtigen Veränderungen einerseits als Teil globaler Entwicklungen und andererseits vor dem Hintergrund der belasteten Geschichte von Linz als ehemaliger Lieblingsstadt von Adolf Hitler. Der weitere (größere) Teil der Ausstellung beschäftigte sich mit verschiedenen Aspekten der Entwicklungen urbaner öffentlicher Räume - der immer stärkeren Kapitalisierung und Kontrolle, aber auch widerständiger Praxen (städtisches Handeln) und alternativer gesellschaftlicher und ökonomischer Entwicklungsmodelle¹²³. Der Ausstellungsteil bot damit zur unmittelbaren Auseinandersetzung mit den konkreten Entwicklungen vor Ort einen erweiterten/allgemeineren Reflexionsraum an.

Die thematische Auseinandersetzung wurde begleitet von einer Ebene, auf der das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit - und in diesem Kontext auch die Position eines Ausstellungshauses - reflektiert wurde. Die in der Ausstellung präsentierten Arbeiten "sind an der Schnittstelle von Kunst, sozialer Praxis und politischem Aktivismus angesiedelt und weisen vom O.K in das Aktionsfeld Stadt hinaus."¹²⁴

Im Rahmen der Ausstellung fand unter dem Titel *Open Weekend: gelebte Bedingungen* auch eine zweitägige Veranstaltung statt, die "fragen, die in den ausstellungsinstallationen auf eher allgemeiner metaebene des theoretischen und politischen behandelt werden, ins individuelle leben [überträgt]. also nicht wie in der ausstellung: das ökonomische, das soziale, die erinnerungskultur - sondern: wie lebe ich selbst? und da sind es vor allem begriffe wie die arbeitswelt und das so genannte private, also die welt von liebe, sexualität, familie, beziehungen, die an dem *open weekend* behandelt wurden."¹²⁵

Zum Projekt ist ein umfangreicher zweisprachiger (deutsch/englisch) Katalog erschienen, der auch eine Textdokumentation der Veranstaltungsbeiträge enthält.¹²⁶

Künstler/innen: Big Hope, Olaf Arndt & Rob Moonen, Michael Blum, Candice Breitz, Harun Farocki, Andrea Geyer, Gregor Graf, LIGNA, Marko Lulic, Oliver Ressler, Andrea van der Straeten, Silke Wagner,

¹²³ Gezeigt wurde in diesem Zusammenhang vor allem auch das republicart-Projekt *Alternative Economics, Alternative Societies* von Oliver Ressler; vgl. zum Projekt das entsprechende Evaluationsblatt.

¹²⁴ Kurzkonzert zur Ausstellung, http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house.html

¹²⁵ Evaluationsinterview mit Stella Rollig, im vorliegenden Band, S. 165

¹²⁶ *Open House. Kunst und Öffentlichkeit / Art and the Public Sphere*, o.k books 3/04, Wien, Bozen: Folio Verlag 2004. Die Beiträge von Katja Diefenbach, Guillaume Paoli und Beat Weber sind auch auf der Website von republicart veröffentlicht: <http://republicart.net/disc/precariat/index.htm>.

Mark Lombardi

Teilnehmer/innen Open Weekend: Guillaume Paoli, Katja Diefenbach, Karl Reitter, Beat Weber, Gerald Raunig, Antke Engel, Stephan Geene, Tamer Yigit, Claudia Basrawi, Florian Braun, Alessio Bonacorssi, Aljoscha Weskott, Terre Thaemlitz

2. Evaluation

politischer Ansatz

Die politische Dimension des Projektes wird vor allem in der "Analyse sozialer und ökonomischer Bedingungen, die das Leben und die Verwertungszusammenhänge in der zeitgenössischen Stadt beeinflussen"¹²⁷, gesehen. Darüber hinaus wurde das für publicart zentrale Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit auf die Frage der Kunstinstitution als Öffentlichkeit fokussiert.

Partizipation

In einigen wenigen der gezeigten Arbeiten finden sich partizipative Elemente, etwa im Spiel *Commonopoly*¹²⁸ der Gruppe Big Hope. Diese Ebene bleibt aber rudimentär. Die Ausstellung ist als inhaltlich dichte Informationsausstellung konzipiert, das Etablieren einer partizipativen Ebene in der Ausstellung wurde von den Kurator/innen nicht angestrebt. Bei der Beantwortung des Fragebogens wurde im Zusammenhang mit Partizipation vor allem auf das Konzept der zweitägigen Veranstaltung *Open Weekend* hingewiesen¹²⁹. Die Veranstaltung bildete diesbezüglich tatsächlich einen Kulminationspunkt des Projektes: Vorträge, Diskussion, Videos und DJ-Lines wurden in einem als 'Lounge' konzipierten Setting präsentiert, wobei kreative Suppenküche, Kaffeebar und Gestaltung räumlicher 'Nischen' mannigfache Vielfältigkeiten der Diskussion ermöglichten. Das O.K Centrum für Gegenwartskunst blieb an diesem Wochenende auch bis lange nach Mitternacht geöffnet und präsentierte sich als 'Open House' (mit der Einschränkung allerdings, dass für die Veranstaltung Eintrittsgeld bezahlt werden musste).

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Die Kurator/innen arbeiten im Projekt mit der Vorstellung des Kunstraums als Öffentlichkeit/public sphere: "ein allen zugänglicher Ort, an dem in 'geschützter' Atmosphäre komplexe Themen verhandelt werden können."¹³⁰ Den Kunstraum als public sphere aufzufassen, bildet hier keineswegs nur eine PR-Phrase, sondern durchzieht die Ausstellung auf vielen Ebenen - vom permanenten Verweis hinaus in den Linzer Stadtraum über die Hinterfragung der Rolle von Kunst und die stark visualisierte Konfrontation von/Innenraum und Außenraum bis zur Thematisierung der konkreten Rolle des O.K Centrum für Gegenwartskunst (schon der Ausstellungstitel *Open House* verweist auf den eigentlichen Namen 'Offenes Kulturhaus', der seit einem Relaunch Ende der 90er Jahre hinter dem Kürzel 'O.K' mehr oder weniger versteckt wird).¹³¹ Während der Ansatz innerhalb der Ausstellung vielschichtig umgesetzt ist, ist er in

¹²⁷ Fragebogen, 1.1.

¹²⁸ vgl. allgemein zu *Commonopoly*: Evaluationsinterview mit Stella Rollig, im vorliegenden Band, S. 162

¹²⁹ Fragebogen, 3.1.

¹³⁰ Fragebogen, 5.1.

¹³¹ vgl. dazu Evaluationsinterview mit Stella Rollig, im vorliegenden Band, S. 161

einem weiteren Sinn aber offensichtlich weitgehend gescheitert. Kuratorin Stella Röllig im Evaluationsinterview: “was andererseits nicht wirklich funktioniert hat, war die Erwartung, dass ein Projekt, das Themen behandelt, von denen man meint, sie müssten doch eigentlich ‘alle’ interessieren, dann ein breiteres Publikum ins Kunsthaus zieht. tatsächlich bleibt das dann wahrscheinlich doch wieder auf ein kunstinteressiertes Publikum beschränkt.”¹³² Diese Aussage ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass die Veränderungen im Linzer Stadtraum zum Zeitpunkt der Ausstellung tatsächlich Tagesgespräch waren¹³³. Neben öffentlichen Diskussionen um verschiedene spektakuläre Bauprojekte war mit dem Umbau des Bahnhofs und mit der Neugestaltung des umliegenden Areals begonnen worden, wozu etwa auch die Errichtung eines neuen ‘Dienstleistungszentrums’ der Oberösterreichischen Landesregierung gehört. Die Ausstellung hat es offensichtlich nicht geschafft, zu einem Ort zu werden, an dem sich ein allgemeines Bedürfnis nach Reflexion und Diskussion dieser Entwicklungen manifestiert, sondern ist weitgehend auf Kunstpublikum/Kunstbereich beschränkt geblieben.

Stärkung / Entwicklung des Bereichs

Eine Stärkung des Bereichs bedeutet das Projekt im Sinne einer engagierten Ausstellung, die Projekte “an der Schnittstelle von Kunst, sozialer Praxis und politischem Aktivismus” in einem komplexen inhaltlichen Setting präsentiert und dabei auch noch weniger bekannte Gruppen und junge Künstler/innen einbezieht.

Innovation / Modellhaftigkeit

Die Innovation und Modellhaftigkeit für in republicart fokussierte Praxisbereiche und Begrifflichkeiten liegt in der Vielschichtigkeit und Konsequenz, mit der das Forum Ausstellungshaus und das Format Informationsausstellung für diese Bereiche geöffnet wurden.

Realisierung

Über die grundsätzlich festzustellende professionelle Durchführung hinaus ist anzumerken, dass *Open Weekend* sehr gut besucht war, obwohl das potenzielle Publikum für Theorieveranstaltungen in Linz als eher klein und schwierig zu mobilisieren gilt. Dies spricht für eine gute Bewerbung und zusätzlich überregionale Ausstrahlung, wozu auch die Realisierung im Rahmen von republicart und Maßnahmen wie die Medienpartnerschaft mit der Zeitschrift *Malmoe*¹³⁴ beigetragen haben.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit, die gleichsam über das übliche Ausmaß einer inhaltlich dichten und gut dokumentierten Ausstellung hinausgeht, ist in der Forcierung des Diskurses über die Funktion von Kunstinstitutionen als Öffentlichkeiten sowie möglicherweise längerfristig im Sinne einer verdichteten Selbstreflexion der Position des O.K. Centrum für Gegenwartskunst zu erwarten.

¹³² Evaluationsinterview mit Stella Röllig, im vorliegenden Band, S. 165. Die Formulierung “dann wahrscheinlich” ist im Sinne einer vorsichtigen Formulierung zu verstehen - das Interview fand zwei Tage vor Ausstellungsende statt.

¹³³ Worauf auch eines der Projekte in der Ausstellung unmittelbar reagiert: Andrea van der Straetens *Was ich gehört habe*. vgl. dazu Evaluationsinterview mit Stella Röllig, im vorliegenden Band, S. 162/163

¹³⁴ In Kooperation mit der Zeitschrift *Malmoe* (<http://www.malmoe.org>) wurde ein Reader zur Veranstaltung produziert (als Teil von MALMOE Nr. 19 / März 2004). Eine ähnliche Medienpartnerschaft war auch bei der republicart-Konferenz *Transversal* im Jahr 2002 erfolgreich.

Galerija Škuc, Ljubljana: Organisational Forms (Ljubljana/Vienna)

**Konzept: Roger M. Buergel und Ruth Noack in Zusammenarbeit mit Gregor Podnar, sowie
einem Beitrag von Peio Aguirre und Leire Vergara
11/2002 - 07/2003**

1. Kurzbeschreibung

In der 'Anti-Globalisierungsbewegung' zeigen sich neue Formen von Organisation, die "weder den üblichen Zuschreibungen identitärer Bekenntnisse noch einer Logik der Apparate"¹³⁵ gehorchen. In einer Situation, in der Logik und Tragweite dieser Phänomene nur bedingt erkennbar sind und sich vielleicht "überhaupt erst historisch feststellen [lassen wird], was in Seattle oder Genua los war, und ob die begrifflichen Instrumente einer künftigen Politik in Porto Alegre geschmiedet wurden"¹³⁶, unternahm die Ausstellung eine "ästhetische Spekulation über die Chancen eines zielgerichteten Miteinander"¹³⁷.

Organisational Forms beschäftigt sich also mit für das Gesamtprojekt republicart sehr zentralen inhaltlichen Fragestellungen, bildet bezüglich der methodischen und formalen Ebenen aber einen Kontrapunkt in der 'Versuchsanordnung' der republicart-Kunstprojekte (und ist deshalb auch nur bedingt mit den für republicart erarbeiteten Kriterien evaluierbar), indem es sich nicht nur zur konventionellen Ausstellungsform bekennt¹³⁸, sondern auch in ihrer Methodik letztlich eine "Rückkehr zur Ästhetik"¹³⁹ propagiert. Die Ausstellung wurde nach dem Start in der Galerija Škuc auch in der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und im Kunstraum der Universität Lüneburg¹⁴⁰ gezeigt.

Künstler/innen: Ibon Aranberri (Bilbao), Raimond Chaves (Barcelona, Lima), Alice Creischer / Andreas Siekmann (Berlin), Ines Doujak (Vienna), Latifa Echakch (Paris), Peter Friedl (Berlin), Iñaki Garmendia / Asier Mendizabal (San Sebastian), Andrea Geyer / Sharon Hayes (New York, Vienna/Los Angeles), Irwin (Ljubljana), Sanja Iveković (Zagreb), Rainer Oldendorf (Paris), Lisl Ponger (Vienna), Alejandra Riera (Paris), Dierk Schmidt (Berlin), Simon Wachsmuth (Berlin).¹⁴¹

2. Evaluation

politischer Ansatz

Das Projekt reagiert auf durch aktuelle politische Entwicklungen aufgeworfene komplexe Fragestellungen

¹³⁵ Projektkonzept, http://republicart.net/art/concept/formscon_de.htm

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ ebd.

¹³⁸ wenn auch in eher defensiver Form: "Diese ästhetische Spekulation hat zwar die Form einer Ausstellung (so konventionell trauen wir uns zu sein)." (ebd.)

¹³⁹ "'Organisational Forms' steht denjenigen Stimmen nahe, die die Rückkehr zur Ästhetik just in jenem Moment propagieren, in dem es immer augenfälliger wird, dass im Hinblick auf Ästhetik nichts mehr selbstverständlich ist." (Evaluationsreview zu *Organisational Forms*: Natasa Ilić, "DIE WIEDERKEHR DER PARADE. Die Ausstellung 'Formen der Organisation' in Ljubljana und in Leipzig", im vorliegenden Band, S. 230

¹⁴⁰ <http://kunstraum.uni-lueneburg.de/projekte/fdo.html>

¹⁴¹ Teile der Fotodokumentation der Ausstellung sind auch im Internet verfügbar:

<http://republicart.net/art/concept/formsphotos.htm>, <http://www.galerija.skuc-drustvo.si/orgforms-photos.htm>

und setzt methodisch auf politische Implikationen ästhetischer Erfahrung¹⁴². Kritisch angemerkt muss werden, dass dieser Diskurs bei aller Anspielung auf politische Theorie und Praxis sich konsequent einer Anknüpfung oder auch Auseinandersetzung mit nicht-ästhetischen Argumentationslinien verweigert. Dabei wäre gerade von einer künstlerischen und kuratorischen Kritik an den Formen der Organisation und Zusammensetzung aktueller sozialer Bewegungen einiges zu erwarten.¹⁴³

Partizipation

Die Ausstellung arbeitet nicht mit partizipatorischen Ansätzen.

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Die Ausstellung wendet sich an ein politisch interessiertes und vor allem 'ästhetisch kompetentes' Publikum. Dieses exklusive Publikum könnte – auch aufgrund seiner klassenspezifisch homogenen Zusammensetzung – am ehesten mit der alten Kategorie der 'bürgerlichen Öffentlichkeit' beschrieben werden.

Stärkung / Entwicklung des Bereichs

Eine Stärkung des Bereichs bedeutet das Projekt im Sinne einer engagierten Ausstellung, die auch im Kontext der langfristigen Zusammenarbeit der Kurator/innen Roger M. Buergel und Ruth Noack mit in *Organisational Forms* vertretenen Künstler/innen zu sehen ist.

Innovation / Modellhaftigkeit

Aus der Gesamtperspektive von republicart wäre 'Innovation' in *Organisational Forms* zu verstehen im Sinne des erneuten Auslotens des Potenzials und der möglichen Funktion ästhetischer Erfahrung für die aktive Weiterentwicklung gegenwärtiger politischer und sozialer Bewegungen. Diese Potenzialität bleibt allerdings unterentwickelt, wo es der Vermittlung oder anderer Formen des Austausches mit sozialen Bewegungen ermangelt und die Ausstellung Gefahr läuft, auf die Mythologisierung von Ansätzen ästhetischer Erfahrung und künstlerischer Autonomie verkürzt zu werden.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit des Projektes ist vor allem zu sehen in der weiteren Bearbeitung des thematischen Feldes im Kontext der erwähnten langfristigen Zusammenarbeit der Kurator/innen Roger M. Buergel und Ruth Noack mit in *Organisational Forms* vertretenen Künstler/innen. Konkret ist dabei die Weiterentwicklung der Ausstellung in Leipzig und Lüneburg sowie aktuell das methodisch und inhaltlich anknüpfende mehrteilige Projekt *Die Regierung*¹⁴⁴ zu erwähnen, wobei vor allem auch interessant erscheint, inwiefern im Prozess der Auseinandersetzung mit dem Thema Gouvernementalität sich neue Perspektiven ergeben auf die davor gestellte Frage nach Organisationsformen im Kontext der 'Antiglobalisierungsbewegung'.

¹⁴² "Der Blickpunkt liegt nicht auf experimentellen Organisationsformen, die neue Formen der Selbstorganisation und der Verbindung mit anderen Experimenten ausloten, sondern auf der ästhetischen Darstellung neuer Organisationsformen in den Erfahrungen des Politischen, wobei unter Beweis gestellt wird, dass die ästhetische Erfahrung in der Lage ist, Beziehungsmodelle zu erwägen, indem sie sich nicht etwa an sie anpasst, sondern indem sie vielmehr unsere Sehgewohnheiten verändert." (Evaluationsreview zu *Organisational Forms*, a.a.O., im vorliegenden Band, S. 230)

¹⁴³ vgl. etwa den im Kontext der diskursiven Veranstaltungen verfassten Aufsatz Hito Steyerls zur "Artikulation des Protestes", http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_de.htm

¹⁴⁴ vgl. dazu die Projektwebsite: <http://dieregierung.uni-lueenburg.de>

08-09/2002

1. Kurzbeschreibung

Die Künstlerin Regina Möller erarbeitet seit 1994 im Rahmen von Einzelprojekten Ausgaben ihrer Zeitschrift *regina*.¹⁴⁵ *regina* adaptiert das Format von Frauen-Modezeitschriften und bezieht sich strukturell auf den Bereich Comic. Jede Ausgabe der Zeitschrift - immer von einem spezifisch zusammengestellten Team erarbeitet - fokussiert das örtliche Umfeld, in dem sie entsteht. Die im Rahmen von republicart erschienene Ausgabe Nr. 6 - *Stilleben*¹⁴⁶ wurde als Projekt der Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik in Essen realisiert und beschäftigt sich mit dem Ruhrgebiet.

In *regina* werden in Frauen-Modezeitschriften übliche Rubriken wie Mode, Wohnen, Natur etc. verwendet. Die Inhalte entsprechen jedoch nicht den damit evozierten Erwartungshaltungen. So findet sich etwa in der Rubrik 'Wohnen' ein Text über Arbeitersiedlungen im Ruhrgebiet des 19. Jahrhunderts, in der Rubrik 'Partnerschaft' (in jeder *regina*-Ausgabe)¹⁴⁷ ein Beitrag zu AIDS, in 'Stadt' wird ein Projekt vorgestellt, um das Angebot öffentlicher Verkehrseinrichtungen an die Mobilitätsanforderungen von Frauen anzupassen, und in 'Mode' präsentiert Regina Möller eine eigens für die *regina*-Ausgabe erstellte und aus Grubentuch gearbeitete Kollektion ihres Labels 'embodiment'¹⁴⁸.

Die einzelnen Beiträge sind bezüglich Länge und Komplexität sehr unterschiedlich und weisen eine hohe Bandbreite von Textformen auf. Über die in Unterhaltungszeitschriften üblichen Formen wie Bericht, Interview etc. hinaus finden sich etwa Rollenprosa, kurze wissenschaftliche Texte und dramatische Formen (Szenen aus einer 'Soapopera'¹⁴⁹). Die einzelnen Ausgaben der Zeitschrift verfügen über ein je spezifisches Layout/Design, bezüglich der jeweiligen Gesamtdramaturgie und der Verknüpfung von Bild- und Textebenen werden aus dem Comic-Bereich bekannte Methoden adaptiert.

2. Evaluation

politischer Ansatz

Die politischen Aspekte des Projektes basieren hauptsächlich auf einem feministischen/gender-orientierten Ansatz, wobei sich die Zeitschrift in einem breit(er)en thematischen Spektrum¹⁵⁰ auch als Plattform für

¹⁴⁵ vgl. zur Entwicklung von *regina* seit 1994 das Evaluationsinterview mit Regina Möller, im vorliegenden Band, S. 130

¹⁴⁶ *regina* Nr. 6: *Stilleben*, September 2002, vgl.: <http://www.regina-magazine.de/>

¹⁴⁷ Dies ist die einzige inhaltliche Festlegung einer Rubrik, die sich durch alle *regina*-Ausgaben zieht. Vgl. Evaluationsinterview mit Regina Möller, im vorliegenden Band, S. 131

¹⁴⁸ vgl. zu embodiment Evaluationsinterview mit Regina Möller, im vorliegenden Band, S. 131

¹⁴⁹ Dies kommt nicht in Ausgabe Nr. 6 vor; vgl. aber z.B. "regina-Soap" in *regina* No. 4 - *regina in Sweden*, S. 82-89

¹⁵⁰ "In der Zeitschrift *regina* wird die Kritik an herrschenden Geschlechterverhältnissen nicht als eine isolierte Frage behandelt, sondern diese wird auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene nahezu selbstverständlich in die verschiedenen Themenfelder eingeführt. Damit werden all jene disziplinarischen Schranken durchkreuzt, an denen möglicherweise diese Kritik bereits selbst scheitert. Und mit ihrer bewusst angelegten, kollaborativen Arbeitsweise verweigert sich die Künstlerin Regina Möller zudem sowohl dem künstlerischen

progressive Initiativen und 'Szenen' versteht. Yvonne P. Doderer verortet im Evaluations-review *regina* als "Medium zur Sichtbarmachung sozialer, medialer und feministischer Praktiken."¹⁵¹

Partizipation

Partizipative Aspekte sind vor allem durch die Plattformfunktion der Zeitschrift in Zusammenhang mit der Fokussierung und Reflexion des Produktionsprozesses (im Gegensatz zur primären Produktorientierung) gegeben.

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Im Zusammenhang mit der Zeitschrift ist die Fokussierung dreier Öffentlichkeiten zu erkennen: 1) Kunstbereich, 2) kommerzielle Frauen-Modezeitschriften / Zeitschriftenkioske, 3) Formen von Öffentlichkeiten, wie sie im Comibereich generiert werden, als konzeptioneller Hintergrund. Die Erfahrungen mit dem Comibereich in New York Anfang der 1990er Jahre bilden insgesamt einen Hintergrund für das Projekt *regina*¹⁵², dabei vor allem auch die Öffentlichkeiten einer durch kommunikative Offenheit geprägten produzierenden Szene und deren 'Publikumsszenen'.

Was die Ebene der Zeitschriftenkioske bzw. die Öffentlichkeiten der Frauen-Modezeitschriften betrifft, so ist *regina* in wenigen Fällen an einzelnen Kiosken zum Verkauf angeboten worden.¹⁵³ Das Projekt hat in den entsprechenden Rezipient/innenbereichen durch einen Bericht in einer kommerziellen Frauen-Modezeitschrift auch an Bekanntheit gewonnen. Die Künstlerin ist an einer Verbreitung der Zeitschrift im Bereich der Leser/innen von kommerziellen Frauen-Modezeitschriften auch grundsätzlich interessiert. Eine weitergehende Umsetzung - also etwa ein Vertrieb über das System der Zeitschriftenkioske - ist angesichts der derzeit sehr geringen finanzierbaren Auflagen nicht wahrscheinlich. Eine Intervention in diesem Bereich erscheint also nur punktuell und begrenzt bzw. über indirekten Weg möglich. Was die Adaptierung des Formats Frauen-Modezeitschrift betrifft, ist also insgesamt festzustellen, dass es sich dabei hauptsächlich um die Verwendung eines populären Formats handelt, um damit innerhalb des Kunstbereichs zu kommunizieren.

Innovation / Modellhaftigkeit

Innovation im Kunstbereich liegt in der Form des Anknüpfens an Ansätze der Institutionskritik¹⁵⁴ unter Verwendung des populären Formats der Frauen-Modezeitschriften und von Strategien aus dem Comibereich, und der Formulierung "intelligent angelegte[r] feministische[r] Positionen", die "zumindest im deutschsprachigen Kunstkontext selten genug"¹⁵⁵ zu finden sind.

Mit einer gewissen Vorsicht und natürlich in einem anderen Sinn als in Bezug auf den Kunstbereich kann von Modellhaftigkeit auch in Hinblick auf die kommerziellen Frauen-Modezeitschriften gesprochen wer-

schen Einzelkämpfertum, als auch dem Bild vom, meist männlichen Künstlergenie. Verschränkt werden stattdessen verschiedene Bereiche innerhalb von Kunst- und Kulturproduktion, Feminismus, Medien, Wissenschaften, Umweltpolitik und Alltagsleben." (Evaluationsreview: Yvonne P. Doderer, "Strategien einer Doppelagentin. Über die Zeitschrift *regina* der Künstlerin Regina Möller", im vorliegenden Band, S. 234)

¹⁵¹ Evaluationsreview von Yvonne P. Doderer, a.a.O., im vorliegenden Band, S. 232

¹⁵² vgl. Evaluationsinterview mit Regina Möller, im vorliegenden Band, S. 133

¹⁵³ vgl. dazu und zum Folgenden: Evaluationsinterview mit Regina Möller, im vorliegenden Band, S. 132

¹⁵⁴ vgl. zur Bezugnahme auf die Institutionskritik z.B. Evaluationsinterview mit Regina Möller, im vorliegenden Band, S. 130

¹⁵⁵ Evaluationsreview von Yvonne P. Doderer, a.a.O., im vorliegenden Band, S. 234

den. Es ist dabei offensichtlich, dass hier die Produktionsform von *regina* nicht übernommen werden kann, und die Künstlerin würde eine unmittelbare Nachahmung der Zeitschrift auch nicht für wünschenswert halten. Aber gerade in Hinblick auf die im Vergleich mit der anglo-amerikanischen als qualitativ sehr schwach eingeschätzten deutschsprachigen Zeitschriftenlandschaft in diesem Bereich, könnte die Zeitschrift Anstöße für eine Weiterentwicklung bieten.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit scheint vor allem gegeben im Kontext der längerfristigen Produktion der Zeitschrift. Die Künstlerin hat im Evaluationsinterview im März 2003 auf ihr Interesse an weiteren Ausgaben hingewiesen. Dass bei Endredaktion des vorliegenden Evaluationsblattes noch keine weitere Ausgabe vorliegt, erscheint einerseits angesichts des bisherigen Produktionsrhythmus (6 Ausgaben von 1994 bis 2002) nicht ungewöhnlich, und das Zeitschriftenprojekt ist auch zwischen den Produktionen durch die intensive Verknüpfung mit anderen Projekten der Künstlerin präsent: So zeigte Regina Möller in einer Ausstellung in Wien vor kurzem eine neue Kollektion ihres Labels 'embodiment' und in einer Begleitveranstaltung zur Ausstellung wurde die Zeitschrift ausführlich vorgestellt und diskutiert.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ausstellung: "embodiment. dress plot", Secession, Wien, 17.9.-14.11.2004; Präsentation und Diskussion im Depot: Regina Möller: "Crossings", 10.11.2004

LCCA - Latvian Centre for Contemporary Art, Riga: re:public

Kuratorinnen: Solvita Krese, Mara Traumane

06.-21.09.2003

1. Kurzbeschreibung

Im Rahmen von *re:public* wurden im September 2003 im Zeitraum von zwei Wochen mehr als zwanzig Projekte durchgeführt¹⁵⁷. Beteiligt waren etwa 30 Einzelkünstler/innen und Künstler/innengruppen (etwa zwei Drittel lettische Künstler/innen und ein Drittel aus anderen europäischen Staaten). Die Projekte wurden an verschiedensten Orten im Stadtraum von Riga - vor allem außerhalb des Stadtzentrums - durchgeführt, in wenigen Fällen in dezentralen Kultureinrichtungen, primär aber außerhalb von Kunsträumen: in Parks, auf Märkten, in Zugstationen, Apotheken, Gasthäusern, einem Friseursalon, einem Taxi etc. Der Großteil der Projekte war kommunikations- und partizipationsorientiert. *re:public* reagierte auf Lethargie und Entfremdung im öffentlichen Leben vieler Stadtteile außerhalb des Zentrums und zielte primär darauf ab, die Bewohner/innen dieser Stadtteile wieder stärker für das öffentliche Leben zu interessieren und in soziale Prozesse zu involvieren¹⁵⁸. Gleichzeitig sollte die Aufmerksamkeit der Bewohner/innen des Zentrums und der Besucher/innen stärker auf diese dezentralen Stadtgebiete gelenkt werden. Zum Projekt wurde ein booklet produziert, welches (im Rahmen einer Kooperation) das Layout eines weithin bekannten Cityguides und Programmheftes für Tourist/innen verwendet¹⁵⁹. Das booklet enthält neben Programm und kurzen Projektbeschreibungen auch Beschreibungen von am situationistischen Konzept des *dérive* orientierten Touren durch die Stadtteile außerhalb des Zentrums.

Künstler/innen: bio.codes group, Luca Frei, pureculture (Simona Veilande und Emils Rode), Hinrich Sachs, Marianne Bramsen, Tellervo Kalleinen, Ingriņa Pičukāne, Ieva Vīriņa und Ieva Ozoliņa, Katrīna Neiburga, Gints Gabrāns, Oskars Poikāns und Mārtiņš Dūmiņš, Mark Bain, Kalle Hamm, Jyri Pitkänen, Dzamil Kamanger, Ma1z3, Dace Džeriņa, The Bolderāja group, Eriks Božis, Izolde Cesniece, Dita and Anta Pence, Vilnis Vejs, troubleproductions (Hanno Soans und Anders Harm)

2. Evaluation

politischer Ansatz

Nach Einschätzung der Kuratorinnen des Projektes, Solvita Krese und Mara Traumane, ist explizites politisches Engagement in der gegenwärtigen lettischen Kunstszene sehr selten.¹⁶⁰ Diese Einschätzung wurde

¹⁵⁷ vgl. das umfangreiche Programm auf der Website des LCCA: <http://www.lcca.lv/en/repro.htm>

¹⁵⁸ vgl. Projektkonzept: "By stirring the most passive city districts into cultural life, 're:public' aims to use the arsenal of art as an opportunity to make local residents into co-authors of the project thus raising their self-awareness and giving them a 'vote' in the regeneration processes of their local social environment.

How to organise autonomous public zones for social discussions that would be spontaneous, among themselves and without 'co-management' from above? Such 'autonomous zones' may be both situations and specific places."

(http://republicart.net/art/concept/republiccon_en.htm)

¹⁵⁹ *Psychogeographic Riga This Week # 63a, September 2003*; vgl. Publikationen auf der LCCA-Website: <http://www.lcca.lv/en/publikacijas.html>

¹⁶⁰ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 118, Evaluationsinterview mit Mara Traumane, im

auch in Gesprächen mit Künstler/innen während des Projektbesuches im Rahmen der republicart-Evaluation mehrfach bestätigt.¹⁶¹ Im Fragebogen wurde die Frage danach, ob *re:public* ein spezifischer politischer Ansatz zugrundeliegt, mit 'nein' beantwortet. Gleichzeitig sind politische Ansätze in einigen der beteiligten Projekte evident: Antirassismus (Projekte von Kalle Hamm, Dzamil Kamanger und Jyri Pitkänen¹⁶²), Kritik an Nationalismus und Staatsbürgerschafts-Regime (Marianne Bramsen: "Where would you like to be born"¹⁶³), Kritik an der Logik hegemonialer Medienöffentlichkeiten (Gints Gabrans "How to get yourself on TV"¹⁶⁴) oder etwa dem Projekt der vor allem im Umweltschutzaktivismus engagierten Bolderaja Group¹⁶⁵. In den Evaluationsinterviews mit den Kurator/innen finden sich auch politische Ansätze des Projektes angesprochen: zum einen die politischen Aspekte der Partizipation in den gegebenen Kontexten, also die Zielsetzung, die Bewohner/innen der entlegeneren Stadtteile für das öffentliche Leben zu interessieren und Grassroots-Aktivitäten in den Communities anzuregen¹⁶⁶, gleichsam als Voraussetzung für expliziter politische Prozesse; zum anderen der Hinweis auf politische Ansätze in der lettischen Kunstszene im Sinne von Selbstorganisation und kulturpolitischer Intervention. Die Kunstszene versuche auf verschiedenen Ebenen, Lösungen für Arbeitsvoraussetzungen (Ausbildung, Kunsträume, technische Vernetzung etc.) zu finden und immer wieder den Mangel an nötiger Infrastruktur (und entsprechendem Interesse staatlicher Kulturpolitik) zu kompensieren¹⁶⁷. Dies ist auch ein Aspekt des umfangreichen dezentralen Kunstprojektes¹⁶⁸: neue Räumlichkeiten und Kommunikationskanäle für den Kunstbereich zu öffnen. Insgesamt kann festgestellt werden, dass in *re:public* auf verschiedenen Ebenen mehr oder weniger stark ausgeprägte politische Ansätze zu finden sind. Diese werden durch die Anlage des Gesamtprojektes zum Teil geschaffen und jedenfalls befördert, es erscheint aber – nicht zuletzt wegen der vorherrschenden Skepsis gegenüber jeder Homogenisierung sowie gegenüber dem Begriff des Politischen – nicht als primäre Zielsetzung des Projektes, diese Ansätze zu bündeln und zu einer explizit politischen Ausrichtung weiterzuentwickeln.

Partizipation

Das Experimentieren und Arbeiten mit Formen von Partizipation erscheint als einer der Hauptaspekte des Gesamtprojektes *re:public*. Für die Kuratorin und Direktorin des LCCA Solvita Krese ist dies die entscheidende Neuerung gegenüber den seit Mitte der 1990er Jahre vom LCCA durchgeführten Public Art Projekten.¹⁶⁹ Und die Kuratorin Mara Traumane, zu deren Hauptaufgaben im Projekt die Auswahl und Betreuung der internationalen Künstler/innen gehörte, beschreibt als hauptsächliche Zielsetzung der Auswahl "to get a variety of different participatory practices"¹⁷⁰. Die Formen reichen entsprechend von der

vorliegenden Band, S. 175

¹⁶¹ vgl. etwa auch das Evaluationsinterview mit Emils Rode, im vorliegenden Band, S. 160

¹⁶² vgl. das Evaluationsinterview mit Kalle Hamm, Dzamil Kamanger and Jyri Pitkänen, im vorliegenden Band, S. 96-100

¹⁶³ vgl. Evaluationsinterview mit Mara Traumane, im vorliegenden Band, S. 175/176

¹⁶⁴ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 117

¹⁶⁵ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 117

¹⁶⁶ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 118

¹⁶⁷ vgl. Evaluationsinterview mit Mara Traumane, im vorliegenden Band, S. 174-175; das Interview wurde im September 2003 geführt und beschreibt bezüglich der staatlichen Kulturpolitik, die Situation vor der Regierungsumbildung im Frühjahr 2004

¹⁶⁸ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 117

¹⁶⁹ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 117

¹⁷⁰ Evaluationsinterview mit Mara Traumane, im vorliegenden Band, S. 176

Einbeziehung in öffentliche Diskussion durch Irritationen im öffentlichen Raum (Eriks Bozis¹⁷¹) über soziale Projekte (Luca Freis Projekt mit Kindern aus einem Waisenhaus¹⁷²) und die kritische Auseinandersetzung mit populären Partizipationsformaten (Hinrich Sachs' *Harry Potter fan meeting*) bis zu Tellervo Kalleinens Projekt¹⁷³, in dem Leute über Zeitungsannoncen dazu eingeladen werden, Filmszenen mit der Künstlerin zu erfinden. Durch die zeitliche Verdichtung, dass alle Projekte innerhalb von zwei Wochen durchgeführt wurden, wurde die gleichzeitige Anwesenheit vieler Künstler/innen ermöglicht und auch eine kreative Atmosphäre geschaffen, in der ein intensiver Austausch über die Erfahrungen mit den verschiedenen Partizipationsformaten stattfand.

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Die Zielgruppen des Projektes sind klar definiert: zentrale Zielgruppe bilden die Bewohner/innen der Stadtteile außerhalb des Zentrums; in weiterer Folge - und durch den Guide *Psychogeographic Riga This Week* in spezieller Form angesprochen - die Bewohner/innen des Zentrums und die Besucher/innen. Eine wesentliche Zielsetzung des Projektes ist die Pluralisierung von Öffentlichkeiten in den dezentralen Stadtgebieten.

Das Projekt hat in den verschiedenen lokalen Kontexten sowohl 'lettische' als auch 'russische' Bevölkerungsgruppen angesprochen.¹⁷⁴ Dies scheint sich aber nicht auf allen Ebenen fortzusetzen; so verwendet etwa der zweisprachige Guide zum Projekt Lettisch und Englisch, nicht jedoch Russisch, was vermutlich darauf zurückgeht, dass sich der Großteil des Gegenwartskunstabereichs implizit als 'lettisch' verstehen dürfte. Es ist kaum möglich, diese Problematik ohne tiefgehende Kenntnisse der äußerst komplexen Sprachen- und 'Minderheitensituation' in Lettland näher einzuschätzen, sie soll hier aber zumindest als noch offene Frage festgehalten werden.

Stärkung/Entwicklung des Bereichs

Die Entwicklung des Bereichs ist vor allem in der kontinuierlichen Auseinandersetzung des LCCA mit Formen von Public Art seit Mitte der 90er Jahre zu sehen. Solvita Krese beschreibt dies im Evaluationsinterview als Entwicklung von ausschließlich objektbasierten zu primär kommunikations- und partizipationsorientierten Arbeiten. In den Projekten während der letzten knapp zehn Jahre wurden dabei einerseits Verbindungen zwischen lettischen und internationalen Szenen hergestellt und gleichzeitig auch dezentrale (dezentrale Stadtgebiete Rigas und auch Städte außerhalb Rigas) Kunstszene und Öffentlichkeiten einbezogen.

Eine Stärkung des Bereichs ist vor allem auch in der gelungenen Durchführung eines großen und im Stadtraum von Riga auffälligen Projekts zu sehen, über das in den Medien ausführlich berichtet und dem auch ein nationaler Kunstpreis zuerkannt wurde¹⁷⁵.

¹⁷¹ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 118

¹⁷² vgl. den Bericht in Luca Freis Newsletter zum Projekt: http://republicart.net/art/concept/republic-garden-rep_en.pdf

¹⁷³ vgl. Evaluationsinterview mit Mara Traumane, im vorliegenden Band, S. 176

¹⁷⁴ vgl. dazu auch die Projekt-Review von Normunds Kozlovs, im vorliegenden Band, S. 235-238

¹⁷⁵ annual artist union and culture capitel prize 2003

Innovation / Modellhaftigkeit

Als Innovation ist vor allem die breite Auseinandersetzung der Künstler/innen mit partizipatorischen Ansätzen zu sehen. Auf die Frage angesprochen, hält Solvita Krese im Evaluationsinterview fest, dass nur wenige der beteiligten Künstler/innen davor mit partizipatorischen Ansätzen gearbeitet haben.¹⁷⁶

Realisierung

Das Gesamtprojekt ist sehr exakt geplant und bietet einen stabilen Rahmen für die Durchführung der großen Zahl an Einzelprojekten. Da viele Einzelprojekte unter neuen und wenig kontrollierbaren Bedingungen stattfinden (jenseits der üblichen Kunstöffentlichkeiten in Randgebieten der Stadt, Erproben partizipatorischer Ansätze etc.), erscheint ein stabiler Gesamtrahmen und ein gewisser 'Risikoausgleich' bei der Zusammensetzung der Projekte sehr wichtig.

Nachhaltigkeit

Die Nachhaltigkeit ist primär im Kontext der schon angesprochenen kontinuierlichen Beschäftigung des LCCA mit Public Art zu sehen. Angesprochen auf die Bedeutung von *re:public* auf künftige Projekte des LCCA antwortet Solvita Krese: "in a way it is like a logical development of our activities and a step in this development from object-based to more process-oriented and also participatory projects. the feedback and the reflection on the project will be important for new directions to be taken and for defining our future activities."¹⁷⁷

¹⁷⁶ vgl. Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 117/118

¹⁷⁷ Evaluationsinterview mit Solvita Krese, im vorliegenden Band, S. 119

1. Kurzbeschreibung

Fabrice Hyberts POFs - Abkürzung für 'Prototype d'objet en fonctionnement' (Prototypen von Objekten in Funktion¹⁷⁸) - sind eine Form von 'nicht-autonomer Skulptur', die nicht als Gegenstände der Kontemplation konzipiert sind, sondern als Ausgangspunkt für Handlungen¹⁷⁹. Erst durch die Partizipation der 'Betrachter/innen' - gleichsam das Testen der Prototypen - erfolgt die Vervollständigung des Entwurfs. Der erste Teil von VIVRE EN POF fand im Herbst 2002 - mit Beteiligung der Lüneburger Projektgruppe - in Paris statt. Es wurde anlässlich einer Ausstellung von POFs im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris eine Rallye veranstaltet: Die POFs wurden an 60 Orten im Pariser Stadtraum installiert. Die Rallye-Teilnehmer/innen hatten die Aufgabe, die POFs ausfindig zu machen, Rätsel zu lösen, ernsthafte und absurde Fragen zu beantworten etc. Am Ende der Rallye stand eine Veranstaltung mit einer Performance des POF Cabaret mit Eliane Pine Carrington.

Der Lüneburger Projektteil wurde im Jänner 2003 eröffnet. Es wurden mehr als 40 POFs im Campus der Universität Lüneburg installiert. Zu einem Teil der Prototypen wurde zusätzlich ein Monitor installiert, auf dem in Performances von Eliane Pine Carrington gleichsam 'Gebrauchsweisen' des jeweiligen POF vorgeführt wurden. Ebenfalls als 'POF' deklariert, wurde ein umfangreicher Fragebogen aufgelegt, in dem die Besucher/innen eingeladen wurden, zum Projekt Stellung zu nehmen.

2. Evaluation

politischer Ansatz

Es sind im Projekt verschiedene Elemente zu finden, die als politisch interpretiert werden können. Dabei stellt sich zum einen die Frage, inwiefern hier Irritationen und Brechungen des Alltagsbewusstseins stattfinden, die als politische Effekte zu interpretieren sind. Christoph Behnke sieht im Evaluationsreview Parallelen zwischen den Irritationen, auf die die POFs abzielen und den "breaching experiments" des Ethnomethodologen Harold Garfinkel, also "Erschütterungsexperimente[n], die, indem sie Alltagswissensbestände in Frage stellten, zeigen sollten, welche Methoden Menschen verwenden, um ihre tagtäglichen Situationen zu bewältigen. [...] 'Reality work' Probleme ließ er z.B. durch Studenten entstehen, denen er vorgab, Geschehnisse bei ihrem Besuch zuhause über einen Zeitraum von 15 Minuten so zu betrachten, als wären sie Pensionsgäste und nicht Familienangehörige. Berühmt wurden auch seine Beratungsexperimente, wo

¹⁷⁸ so die in der Evaluationsreview verwendete Übersetzung (Christoph Behnke, "Breaching the campus. *Vivre en POF* von Fabrice Hybert im Kunstraum der Universität Lüneburg", im vorliegenden Band, S. 239)

¹⁷⁹ Abbildungen mehrerer POFs finden sich auf den Websites von Fabrice Hybert (<http://www.hybert.com/>) und des Kunstraums der Universität Lüneburg (<http://www.uni-lueneburg.de/fb3/kunst/kunstraum/projekte/vivreenpof/pofgalerie.htm>).

Teilnehmer eines fingierten psychologischen Beratungsgesprächs von einem vermeintlichen Therapeuten nur Antworten erhielten, die anhand von Zufallszahlen generiert worden waren. Sinnlose Sachverhalte und Szenen wurden von den Probanden interpretiert, als seien sie sinnvoll.“¹⁸⁰ Das politische Potenzial des Aufbrechens der ‘natürlichen Einstellung’ macht ein Zitat von Pierre Bourdieu deutlich: “Es gibt keine vollständigere und umfassendere Zustimmung zur herrschenden Ordnung als diese infra-politische Beziehung der doxischen Selbstverständlichkeit, die dazu führt, Existenzbedingungen für natürlich zu halten, die empörend wären für jemanden, der unter anderen Bedingungen sozialisiert worden ist und der sie nicht durch die Wahrnehmungskategorien jener Welt erfasste.”¹⁸¹ Behnke kommt nach Analyse der POFs zu dem (teils implizit formulierten) Schluss, dass eine derartige Brechung der ‘natürlichen Einstellung’ kaum zu erwarten sei, wenn diese Irritationen offensichtlich im Kunstkontext stattfinden, wo sie sofort wieder rekontextualisiert werden können, dass außerhalb dieses Kontextes durch die POFs aber diesbezüglich interessante Situationen entstehen können. Vor allem im räumlichen Kontext des Universitätscampus Lüneburg waren solche produktiven Effekte des Projekts zu beobachten.

Ein anderes potenziell politisches Element sind Bezugnahmen auf den ökonomischen Bereich, mit denen Hybert schon seit Beginn der 1990er Jahre arbeitet.¹⁸² Im Zusammenhang mit VIVRE EN POF ist dies nicht nur die Referenz auf den Prozess der Produktentwicklung, sondern etwa auch die “Gründung eines eigenen Unternehmens zur Distribution und Entwicklung von POFs (UR = Unlimited Responsibility)”¹⁸³.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass in diesem auf den ersten Blick vor allem spielerischen Projekt durchaus politische Elemente zu finden sind, während gleichzeitig evident ist, dass in der Bandbreite der an republicart beteiligten Kunstprojekte VIVRE EN POF jenes ist¹⁸⁴, in dem diese Elemente am stärksten ‘implizit’ und in gleichsam nur potenziell angelegter Form vorhanden sind.

Partizipation

Wie schon mehrfach angesprochen, bildet Partizipation ein zentrales Element im Projektkonzept. Ziel der POFs ist es, nicht Gegenstand kontemplativer Betrachtung zu sein, sondern Handlungen auszulösen. Konkret-praktisch umfasst dies ein breiteres Spektrum: Zum Teil handelt es sich bei den POFs um Irritationen im öffentlichen Raum (etwa eine ‘Landebahn für Außerirdische’, die auf den Fußboden eines viel frequentierten gläsernen Hörsaalgangs in Form von ‘Bodenmarkierungen’ angebracht ist¹⁸⁵), zum Teil meint ‘Partizipation’ aber ‘Testen von Prototypen’ im gegenständlich-physischen Sinn: Ausprobieren von innen verspiegelten Brillen, das Gehen über absurde Stufenkonstruktionen etc. Zur Frage des Verhältnisses von kontemplativer und aktivischer Partizipation in diesem Zusammenhang sei auf die Review von Christoph Behnke verwiesen.

Als partizipatives Element ist grundsätzlich auch die Beteiligung von Studierenden im Rahmen der Projekt-Arbeitsgruppe zu verstehen.

¹⁸⁰ Evaluationsreview von Christoph Behnke, im vorliegenden Band, S. 240

¹⁸¹ Pierre Bourdieu: Narzisstische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität. In: Kultur, soziale Praxis, Text, hg. von E. Berg und M. Fuchs. Frankfurt/Main 1993. S. 368 [zit nach: Behnke, a.a.O., im vorliegenden Band, S. 241]

¹⁸² vgl. dazu den Hinweis im Abstract zum Projekt: http://republicart.net/art/concept/pofabs_de.htm

¹⁸³ Behnke, a.a.O., im vorliegenden Band, S. 243

¹⁸⁴ bezogen auf die 12 Gesamtprojekte, nicht in Hinblick auf jedes einzelne in Gruppenprojekten vertretene Teilprojekt

¹⁸⁵ vgl. Behnke, a.a.O., im vorliegenden Band, S. 239

Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe

Zum Publikums-Konzept siehe die Einträge zu 'politischer Ansatz' und 'Partizipation'. Das Projekt ist nicht auf spezifische Öffentlichkeiten hin konzipiert.

Innovation / Modellhaftigkeit

Innovation ist primär gegeben im Zusammenhang mit dem Experimentieren mit vor allem spielerischen Formen von Partizipation, wobei durchaus auch unerwartete Zusammenhänge - etwa mit Fragen nach subversiven Elementen von Slapstick - nahegelegt werden.

Realisierung

Die Realisierung war nicht zuletzt aufgrund der intensiven Nutzung der verknüpften Ressourcen des Kunstraums der Universität Lüneburg und der Universität und ihrer Studierenden selbst sehr genau vorbereitet und routiniert durchgeführt.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit ist einerseits dadurch zu erwarten, dass das Konzept der POFs im Werk von Fabrice Hybert von längerfristiger Bedeutung zu sein scheint, andererseits ist eine weitergehende wissenschaftliche Aufarbeitung - zumal ja Feedback von Besucher/innen in strukturierter Form erhoben wurde - etwa im Rahmen von Abschlussarbeiten beteiligter Studierender zu erhoffen.

Zur Erarbeitung der Evaluation

Die Evaluation der zwölf an republicart beteiligten Kunstprojekte war daraufhin konzipiert, formative/projektbegleitende Elemente mit dem Ziel der Erarbeitung eines umfassenden Endberichts zu verbinden. Für das Erheben von Daten über die einzelnen Projekte und für deren inhaltliche und konzeptionelle Einschätzung/Interpretation wurden drei Methoden kombiniert:

1) Fragebogen

Der Fragebogen (der im Anhang abgedruckt ist) verfolgte primär das Ziel, von den Projektbetreiber/innen (projektspezifisch: Kurator/innen oder Einzelkünstler/innen oder Projektleiter/innen) kompakte Aussagen über das Projekt im Hinblick auf für republicart zentrale Kategorien (politischer Ansatz, Partizipationsformen, Publikumskonzept, Öffentlichkeitsbegriffe) zu erhalten und damit gleichzeitig eine Informationsebene zu schaffen, auf der die einzelnen Projekte miteinander vergleichbar sind. Zusätzlich wurden zwei Fragen zu Voraussetzungen/Grundhaltungen bzw. Einschätzung des Umfelds gestellt: nach der Zuordnung des eigenen Arbeitsansatzes und danach, wie die Entwicklungen im Gegenwartskunstbereich seit Anfang der 1990er Jahre eingeschätzt werden.

Der Fragebogen wurde vom eipcp entworfen, vom republicart steering committee ausführlich diskutiert und unter Mitarbeit und fachlichem Supervising durch Ulf Wuggenig (Kunstraum der Universität Lüneburg) fertiggestellt.

2) Interviews

Die Interviews mit Künstler/innen und Kurator/innen sind daraufhin konzipiert, je nach Schwerpunkt des Projektes einzelne Themen aus dem Fragebogen weiter zu vertiefen, und insgesamt darauf ausgerichtet, das jeweilige Projekt in seinem 'Gesamtansatz' und seiner 'Eigenlogik' zu erfassen. Während der Fragebogen also insgesamt auf thematische 'Querschnitte' durch alle 12 Projekte abzielte, war es Aufgabe der Interviews, die je spezifischen Ansätze, Problemstellungen, Kontexte etc. der einzelnen Projekte herauszuarbeiten. In einigen Fällen (vor allem bei den beiden umfassenden Gruppenprojekten im öffentlichen Raum *Interference: Public Sound* [London] und *re:public* [Riga]) wurden Interviews mit mehreren am Gesamtprojekt beteiligten Künstler/innen / Kurator/innen geführt.

Die Interviews wurden in den meisten Fällen im Rahmen von "Evaluationsbesuchen" der Projekte durchgeführt. Auf der Basis gemeinsamer Hauptthemen wurden für jedes Interview eigene projektspezifische Fragen ausgearbeitet. Die in der Regel etwa einstündigen (in einzelnen Fällen auch mehrstündigen) Interviews wurden vollständig transkribiert und anschließend eine Fassung für die Veröffentlichung auf der Projektwebsite <http://republicart.net> erarbeitet. Die Interviews wurden vor Publikation den Interviewpartner/innen zugesandt und in einigen Fällen leicht überarbeitet, in einem Fall wurde das ursprüngliche Interview durch die Interviewpartnerin verworfen und durch ein schriftliches Interview ersetzt.

3) Reviews

Als dritte Ebene wurden Spezialist/innen eingeladen, ausgehend von den im Fragebogen angesprochenen Themen Evaluationsreviews zu den Projekten zu verfassen. Abgezielt wurde dabei vor allem darauf, Ein-

schätzungen der Projekte von Spezialist/innen für die Thematik und/oder Arbeitsmethode des jeweiligen Projektes zu erhalten. Für die Auswahl der Spezialist/innen, die in der Regel nach Rücksprache mit den Projektbetreiber/innen erfolgte, waren mitunter aber darüber hinaus auch andere Kriterien ausschlaggebend, etwa das Ziel, zusätzlich zur Einschätzung des Projektes aus einer europäischen Perspektive, wie sie die Evaluationsarbeiten des eipcp prägt, auch eine Einschätzung im Kontext der lokalen Prozesse zu erhalten.

Für die hier vorgelegten 'Evaluationsblätter' wurden die Ergebnisse aus den drei Ebenen zusammengefasst und auch sonstige maßgebliche Unterlagen (Konzepte, Abstracts, Zwischenberichte, Essays, Interviews) ausgewertet. Zu Beginn jedes Blattes ist das Projekt in einer Kurzbeschreibung skizziert und anschließend im Hinblick auf folgende Kategorien evaluiert: politischer Ansatz / Partizipation / Publikums-Konzept, Öffentlichkeitsbegriffe / Innovation u. Modellhaftigkeit / Realisierung / Nachhaltigkeit; bei Gruppenprojekten wird zusätzlich die Orientierung an einer Stärkung/Entwicklung des jeweiligen Felds evaluiert. Viele der evaluierten Aspekte - man denke etwa an die verbesserten Voraussetzungen für 'Nachhaltigkeit' durch die Bekanntmachung in einem europäischen Kontext und die Einbindung in einen Theorie-Praxis-Diskurs - wurden durch die Einbeziehung der Kunstprojekte in das Gesamtprojekt republicart positiv beeinflusst. Um die Lektüre der Evaluationsblätter nicht dadurch zu erschweren, wird dieses Faktum nicht ständig wiederholt, sondern nur an einzelnen Stellen darauf hingewiesen, wenn sich in diesem Zusammenhang besondere Aspekte ergeben. Die 'Endredaktion' der Evaluationsblätter erfolgte im Dezember 2004/Jänner 2005. Alle Hinweise auf den aktuellen Stand der Projekte beziehen sich auf diesen Zeitpunkt. Die Hyperlinks wurden unmittelbar vor Drucklegung - im Februar 2005 - nochmals überprüft.

AIRE INCONDICIONAL. Das Auftauchen von community-basierten und migrantischen e-Strategien in Südeuropa

Kurator/innen: Susana Noguero, Olivier Schulbaum

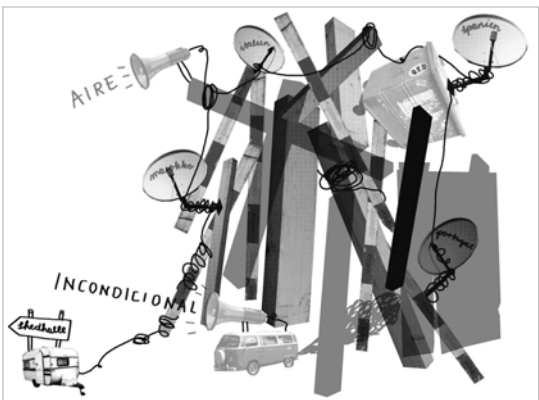
14.02. - 04.04.2004



1



2



3



4

- 1 - General view of the exhibition
- 2 - General view of the DRIVE-IN BURN OUT area, where the copystations were set up.
- 3 - Poster of the exhibition, Design by Mäusepolizei
- 4 - Wayaway Travelbox, EL PERRO

Travelbox ist eine Kiste, wie sie zum Transport von Kunstwerken verwendet werden, die jedoch für den Transport von Menschen angepasst ist. Ein Frachtstück aus Holz – 150x150x100cm – innen aus einem Polyester-Raum bestehend, speziell für menschlichen Transport entworfen. Eine elektrische Batterie stellt laufendes Wasser, Licht und Ventilation zur Verfügung und gewährleistet Sicherheit, da der Bewohner unentdeckt bleibt. El Perro is a collective made up by Ramón Mateos (b. 1968), Iván López (b.1970) and Pablo España (b. 1970). <http://www.elperro.info>

10/2003 - laufend

ALTERNATIVE ECONOMICS ALTERNATIVE SOCIETIES

1



2



3



4

1 - Logo des Projekts *Alternative Economics, Alternative Societies*

2 - Videostill from the video "Caring Labor", with Nancy Folbre, 20 min., 2003

3 - Videostill from the video "Participatory Economics", with Michael Albert, 37 min., 2003

4 - Videostill from the video "Change the World Without Taking Power", with John Holloway, 23 min., 2004



5



6



7

5 - *Billboard Gallery Europe*, Bratislava, 2004

The poster texts reads: Imagine a society in which people have a say in decisions in proportion to the degree that they are affected

6 - *Kunstraum der Universität Lüneburg*, Lüneburg 2004

7 - *Galerija Skuc*, Ljubljana, 2003

Kunstraum der Universität Lüneburg: Atlas

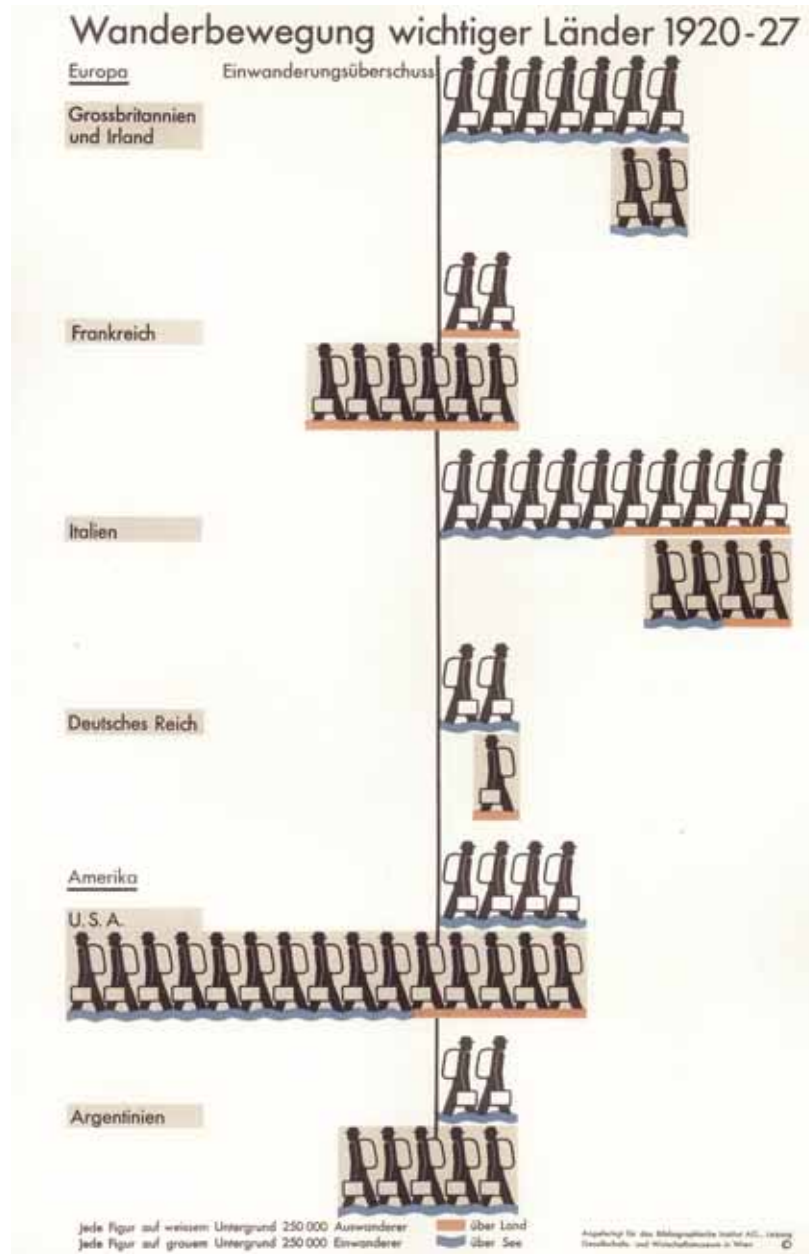
Künstler/innen: Alice Creischer und Andreas Siekmann

Projektleitung: Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig

03/2003 - 04/2004

Festung Europa II





2 - Wanderbewegung wichtiger Länder 1920 - 1927 (Otto Neurath/Gerd Arntz: *Gesellschaft und Wirtschaft*, Leipzig 1930)

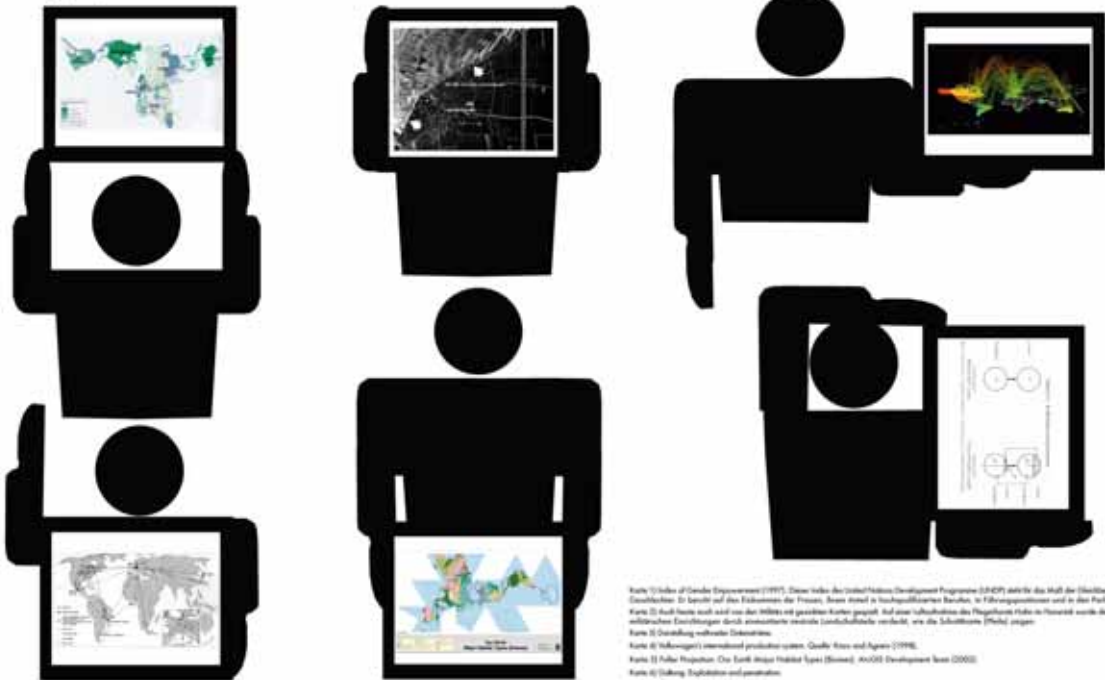
Minenproduzenten in Deutschland



3 - Minenproduzenten in Deutschland (2004)

4 - Kartographische Übersicht (2004)

Kartographische Übersicht



Karte 1) Index of Gender Empowerment (1997). Datenquelle: United Nations Development Programme (UNDP) ab für die Welt der (Wirtschafts)geographie der Gesellschaft. In: Karte und das Erdwissen, die Frauen, Bonn: Institut für Geoökonomie und in der Fachzeitschrift.
 Karte 2) Weltkarte nach Maßstab und geographischen Koordinaten. Auf einer Luftaufnahme des Flugplatzes Köln-Merzbrunn wurde die Lage der weltweiten Einrichtungen durch einstrahlende rote Linien (Lichtstrahlen) verdeutlicht, um die Substruktur (Netz) zeigen.
 Karte 3) Darstellung mehrerer Datenreihen.
 Karte 4) Vernetzung internationaler Produktionssysteme. Quelle: Rössler und Agazzi (1996).
 Karte 5) Kultur-Propaganda. Das Land (Wald) (Hilbert Speck) (Stimm). ANO22 Development Team (2003).
 Karte 6) (Gefahr) Digitalisation und -produktion.

07/2002 - laufend



»The ›Stadion‹ is one of the most amazing places in Warsaw, one of the former most important sports objects in the capital. Soon after the fall of communism it became the central market of the city. At the top of the stadium they mostly sell illegal ›pirate‹ CDs, which cost a sixth of the normal price, videos, and cheap vodka. Closer to the basement is the clothing market of the Poles, who evidently have monopolistic control over the market. And finally, on the north-east side are the Vietnamese who have their own tier, mostly with clothes, but also food, toys, and other small things. For several years now, the music enterprise has demanded the closing of the stadium, but it still stands like it was ten years ago.«

Text by Rigels Halili

Photo shot with Rigels Halili, lives in Warsaw (PL)

»Das ›Stadion‹ ist einer der interessantesten Orte in Warschau und war früher eines der bedeutendsten Sportzentren der Hauptstadt. Bald nach dem Fall des Kommunismus wurde es zum wichtigsten Markt der Stadt. Ganz oben im Stadion werden illegal gebrannte CDs verkauft, die ein Sechstel des Normalpreises kosten, sowie Videos und billiger Vodka. In der Nähe des Kellers befindet sich ein Kleidermarkt von Polen, die dafür offenbar das Marktmonopol haben. Und an der Nord-Ostseite verkaufen die Vietnamesen in ihrer eigenen Marktgasse hauptsächlich Bekleidung, aber auch Essen, Spielzeug und anderen Krimskrams. Die Musikindustrie fordert schon seit Jahren die Schließung des Stadions, aber es steht immer noch, wie vor zehn Jahren.«

Text von Rigels Halili

Foto gemeinsam aufgenommen mit Rigels Halili, lebt in Warschau (PL)



»Universal Embassy has been established by a network constituted around the struggle of people without papers. It wants to bring together, beyond the borders of disciplines, citizens concerned with a universal thinking. On a short term, the Embassy is an emergency housing.«

Text by Universal Embassy, from the »Declaration de l'ambassade universelle Bruxelles«

Photo shot with Abdelwahab Hakem, Universal Embassy resident

»Die Universal Embassy wurde von einem Netzwerk gegründet, das sich um den Kampf der Sans-Papiers konstituiert hat. Sie will, jenseits von Disziplinengrenzen, BürgerInnen versammeln, denen universelles Denken ein Anliegen ist. Auf kurze Frist ist sie eine Notunterkunft.«

Text der Universal Embassy, aus der »Declaration de l'ambassade universelle Bruxelles«

Foto gemeinsam aufgenommen mit Abdelwahab Hakem, Universal Embassy Bewohner



»Whether your migration adventure began in a plane or in a ship, the latter may be considered as a symbol of departure and rupture with former life. Those who drop the anchor in the port call Brest: »le bout du monde« (the end of the world) because of its geographic far-western position. This reinforces the feeling of exile and solitude. The greenish color of the ocean and the constant rainy weather stays in contrast to the blue and sunny Mediterranean climate.«

Text by Kader

Photo was taken by the Instruction from Kader, lives in Brest (FR)

»Ob dein Migrationsabenteuer in einem Flugzeug oder auf einem Schiff begann, das Transportmittel ist ein Symbol des Aufbruchs und des Bruchs mit dem früheren Leben. Die den Anker am Hafen auswerfen, nennen Brest »le bout du monde« (das Ende der Welt) aufgrund seiner geographischen Position im äußersten Westen. Das verstärkt das Gefühl von Exil und Einsamkeit. Die grünliche Farbe des Ozeans und der ständige Regen stehen in Kontrast zum blauen, sonnigen mediterranen Klima.«

Text von Kader

Foto gemeinsam aufgenommen mit Kader, lebt in Brest (FR)



»Although I became an emigrant on a day when I had to leave my home in Sarajevo, I only realised I was a refugee when I had to visit the Red Cross office to get the official confirmation.«

Text by Amila Adrović
Photo shot with Amila Adrović, lives in Ljubljana (SI)

»Obwohl ich an dem Tag, an dem ich meine Heimat in Sarajevo verlassen musste, zur Emigrantin wurde, erkannte ich erst, dass ich ein Flüchtling war, als ich beim Büro des Roten Kreuzes eine offizielle Bestätigung holen musste.«

Text von Amila Adrović
Foto gemeinsam aufgenommen mit Amila Adrović, lebt in Ljubljana (SI)

Kuratorin: Sara Reisman
16.01. - 15.02.2003



1



2



3



4



5

- 1 - Manny Kirchheimer, Colossus on the River, 1965, screened at Riis Landing in Far Rockaway, NY
- 2 - 16Beaver Group, Info-Sandbox, 2002, Installation detail
- 3 - Center for Urban Pedagogy, This is What Democracy Looks Like!, 2003
- 4 - Austin Thomas, Social Labels, 2002
- 5 - Archive/Lounge that was assembled throughout the exhibition, organized by Peter Szely, Hemma Schmutz and Sara Reisman

**Goldsmiths College, London:
Interference: Public Sound**

**Kuratorinnen: Ilze Black, Anna Harding
16.06. - 20.07.2003**



1

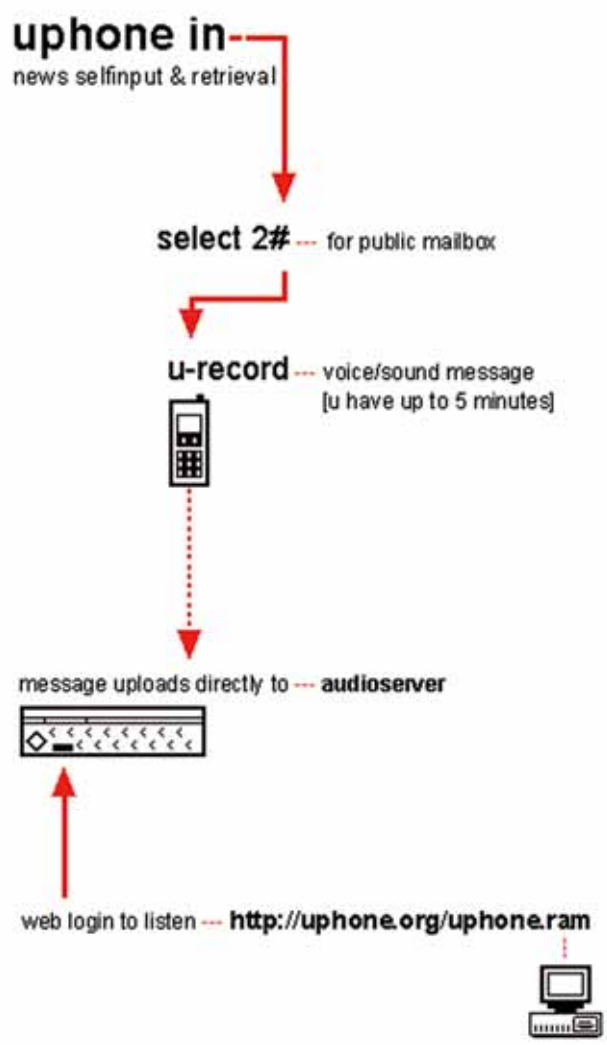


2



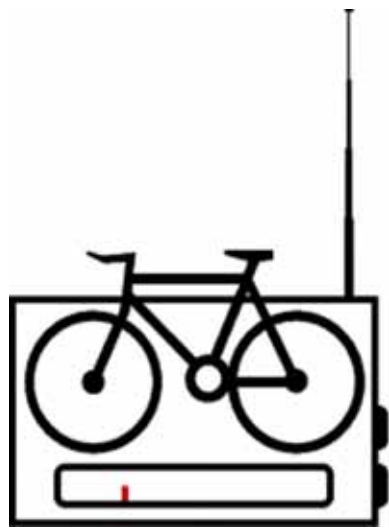
3





4

5



6

- 1 - *LINKED* by Graeme Miller, photo: Graeme Miller
- 2 - *Magnetic Migration Music* by Zoe Irvine, photo: Zoe Irvine
- 3 - *Magnetic Migration Music* photo: Anna Harding
- 4 - *Radio Cycle* studio, photo: Anna Harding
- 5 - *radio20pwhitechapel* by Kate Rich, system diagram
- 6 - *Radio Cycle* by Kaffe Matthews, logo (design: Paul Khera)

WochenKlausur: Interventions

09/2002 - 03/2005

May	June	July	August	September	October	November	December	Jan
<p>17. Sunday 12:00 Aquarium & Terrarium Study Association Getting to know various species of the nature reserve wet learning about habitats of water animals followed by a gift party</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>03. Tuesday 11:00 Graz city workers Viewing the old and new tram production workshops and the new Cityrunner hall</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>05. Saturday 11:00 UMFC Model Home Tour</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>02. Tuesday 11:00 Styrian Nature Club An excursion into the woods accompanied by the forester followed by a gift party in the camp</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>02. Tuesday 11:00 Gutenberg Forest An excursion into the woods accompanied by the forester followed by a gift party in the camp</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>01. Wednesday 17:00 Avantgarde & Emergency Dog Association A prize of the various skills of rescue dogs</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>03. Monday Edgenberg Economic High School Planning and carrying out a small cookery event in the school, followed by joint consumption of the prepared goodies</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>02. Tuesday 11:00 Graz City Works Viewing the old and new tram production workshops and the new Cityrunner hall</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>11. Sunday Learning techniques under the Mas. Hut</p>
<p>21. Wednesday 11:00 Styrian Flight Union Experimenting with the flight simulator. Aerial tour of Graz and a guided tour through the hangar of the simulator. Next</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>12. Thursday Schneebahn Fundraising excursion and valley ride on the gondola up the Schotter</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>07. Monday 11:00 Mountain Rangers Styria Excursion into the world of mountain rangers and mountain guides</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>08. Friday 10:00 Lur Grotto A hunt for the elements and a tour on the old train</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>09. Tuesday Schneebahn Fundraising excursion and valley ride on the gondola up the Schotter</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>Frindorf Horseback Riding Club A tour through the vineyards and working with plants in the garden</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>04. Tuesday 9:30 Botanical Garden A tour through the botanical garden and working with plants in the garden under the guidance of the botanist</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>08. Monday 10:00 HTU - Graz Project "Access to Typical people" on the campus of the University of Technology Graz with architecture students</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>20. Tuesday Museum Experimentation with the flight simulator</p>
<p>23. Friday 17:00 Magician's Club A magical afternoon for the visitors followed by a magic show open to the public</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>25. Monday 14:00 Workshop Graz Studio work to create a contribution for the Electronic Marathon Meeting 2003, followed by lunch at the Terrace</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>16. Wednesday 11:00 Workshop Graz Studio work to create a contribution for the Electronic Marathon Meeting 2003, followed by lunch at the Terrace</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>14. Thursday 11:00 Farmway Museum Graz A tour of the museum and a ride on the old train</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>15. Monday 10:00 Lomograph Clemens Hollerer Taking photographs with a lom camera. Every picture is a hit</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>13. Monday 15:00 Flagg Ballooning Gröbth Helping with the set up of the hot air balloon. Ascending and descending with the balloon on a tether followed by the "cherrying" of the balloons</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>16. Sunday 17:00 GEFAS A tour through the vineyards and working with plants in the garden under the guidance of the botanist</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>12. Friday 10:00 Fire Brigade Graz A tour through the vineyards and working with plants in the garden under the guidance of the botanist</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>29. The Centre for cognitive</p>
<p>24. Saturday 14:30 Liebherr GAK Free tickets for the game against EV Salzburg. A tour through the player's changing rooms and the football field before the game</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>28. Saturday 14:00 Tschaim Forest with Wolfgang Stulzenberg A walk on the "Nico Furrer" study trail in the company of the forester</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>26. Saturday 14:00 Kern Apiary A visit to the study trail "From the Blossom to the Honey". Observation of beeskeepers and bees at work</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>18. Monday 11:00 Flight School Styria An introduction to paragliding with take-off attempts</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>22. Monday 14:30 Nature Friends Graz with Harald Kahr Museum excursion in the company of a naturalist</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>17. + 24. Friday 14:00 UNIT First appointment: production meeting to produce a short film. Second appointment: developing a film concept with the inhabitants of Kainbach</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>19. Wednesday 14:00 Hawk Tower Fildersburg A food show at the Hawk Tower in Fildersburg. Informative presentation on birds with activities and visual aids</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>Elderly people with cognitive limitations need for challenge frequently. They lack variety in their activities. In most cases they are friends</p>	<p>29. The Centre for cognitive</p>
<p>26. Thursday 9:00 Giovanni's Garden Wood sculpting in the art garden, followed by an exhibition of the created pieces</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>26. Friday 9:30 Zotter Chocolate Factory A tour of the factory given by Mr. Zotter himself. Making and tasting chocolates and creating boxes together for a special edition</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>26. Tuesday 15:00 Hawk Tower Fildersburg A food show at the Hawk Tower in Fildersburg. Informative presentation on birds with activities and visual aids</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>27. Thursday 14:00 Ice And Art Gert J. Hodi A demonstration of the process of how ice is sculpted in making Graz's ice festival scene</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elisabeth 10 Graz 	<p>Web Thanks for cooperation to Life Hausberger and Markus Keidinger from the care centre "Styria</p>				

WochenKlausur

At the request of various art institutions, the artist group WochenKlausur has been conducting interventions in the social and socio-political field since 1992. This year WochenKlausur was invited by artists to make a contribution to the European Year for People with Disabilities.

Patrizia Bhatt, Barbara Dinsinger, Claudia Eppelstein, Petra Kiskomolitz, Martina Ruster, Wolfgang Zingg

www.wochenklausur.at
wochenklausur@wochenklausur.at

Jahresprogramm Graz03 (Kainbach)

January

Monday 15:00
Little Art Galerie
Momiji
Introduction to ink drawing and practicing with the guidance of Mung Kiu
Free with 100€ - 100€ ticket
17.40

February

04. Wednesday 14:00
Stein von Grein
Presentation of various stone sculpting techniques on both man-made and natural stone, followed by a snack in the workshop.
• Theater Straße 101 8020 Graz
1.1

12. Thursday 10:00
City Yoga
Gentle yoga session for beginners. Relieving exercises and asana technique for release of energy blockages.
• Innesgasse 14 8020 Graz
6

19. Thursday 14:00
Radio Helsinki
The world of free radio. Creating a radio show together.
• Schöngasse 27 8020 Graz
1.7

24. Tuesday
ORB - Graz
Forum of the International Association of the Performing Arts
• Innesgasse 14 8020 Graz
1.7

26. Thursday 10:00
City Yoga
Gentle yoga session for beginners. Relieving exercises and asana technique for release of energy blockages.
• Innesgasse 14 8020 Graz
6

March

02. Tuesday 10:00
Stangl Sawmill
Feeling, smelling and touching a variety of native wood types. Working and forming selected pieces of wood.
• Plattenweg 11 8040 Graz
1.7 - 14

09. Tuesday 18:00
BRG Keplerstraße Observatory
A visit to the observatory to sight celestial bodies through the telescope.
• Keplerstraße 1 8020 Graz
1.9

18. Thursday 20:00
Miss Jazz Bar
Creating a jazz evening with live music and an introduction into the world of jazz from the musicians.
• Hauptkornstraße 10 8020 Graz
1.7

April

07. Wednesday 10:00
Coffee House Hochl
Preparing and testing ice creams in the workshop.
• Theater Straße 101 8020 Graz
1.7 - 14

16. Freitag
Kyoto Adanya-Bass
An introduction to the Japanese art of origami.
• Innesgasse 14 8020 Graz
1.7 - 14

May

03. Saturday 14:00
Folkdance Workshop
Discovering a historical dance and social entertaining.
• Innesgasse 14 8020 Graz
1.7 - 14

Legend:

- Meeting point: ●
- Number of Participants: 5
- Wheelchair-friendly: ♿
- Weather dependent: ☁
- Wheelchair-friendly restroom: WC

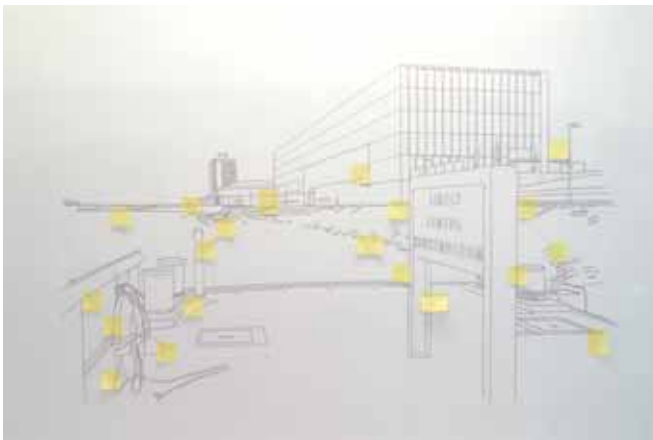
Logos: Graz, ORB, City, Kultur Graz, Graz03, Graz03

**O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz:
Open House. Kunst und Öffentlichkeit**

**Kurator/innen: Thomas Edlinger, Stella Rollig, Roland Schöny
12.03. - 02.05.2004**



1



2



3



4



- 1 - Andrea Geyer, Parallax, Detail, 2004
- 2, 3 - Andrea van der Straeten, aus: Was ich gehört habe..., 2004, (Fotos: Otto Saxinger)
- 4 - Candice Breitz, FREE KUNST, 2002-2004
- 5 - Gregor Graf, aus: hidden town, 2004

5

Galerija Škuc, Ljubljana
Organisational Forms

Konzept: Roger M. Buergerl und Ruth Noack in Zusammenarbeit mit Gregor Podnar, sowie einem Beitrag von Peio Aguirre und Leire Vergara
11/2002 - 07/2003



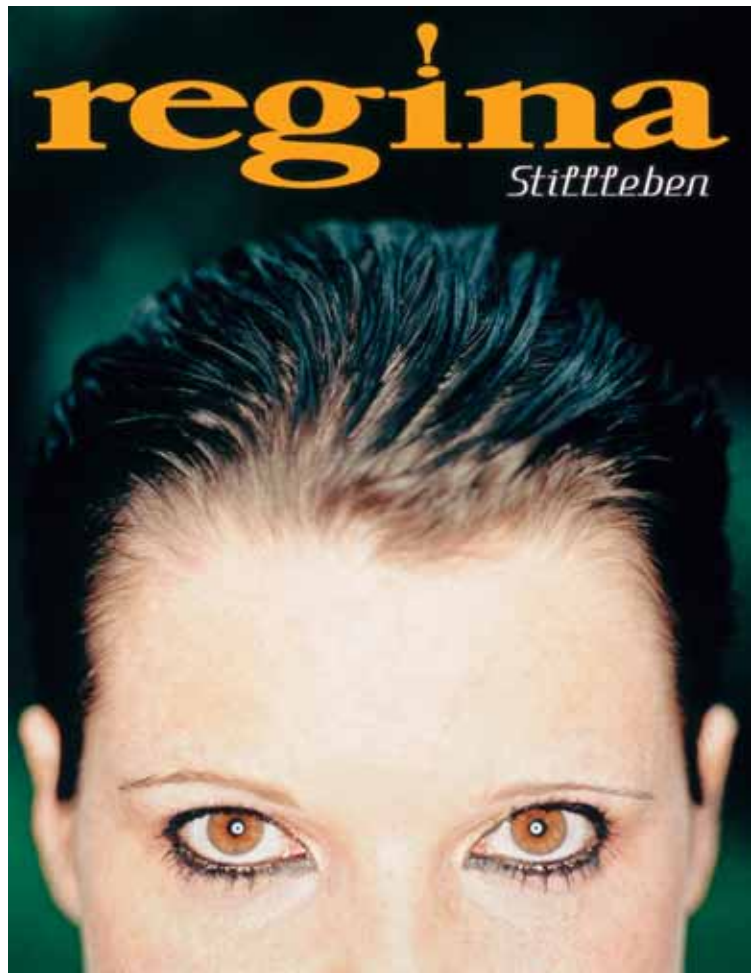
1



2

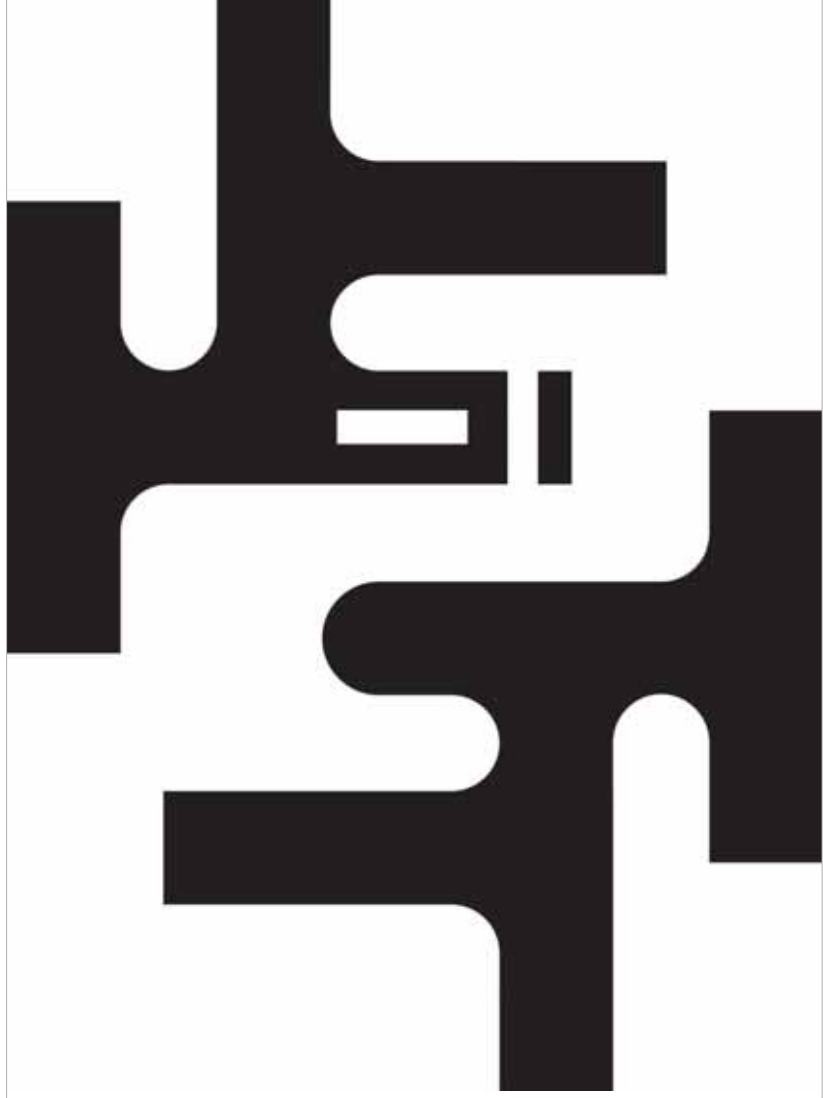
1 - left wall: Sanja Iveković, Ženska kuća; in the middle: Ines Doujak, Wagenburg Love Parade; projection in the back: Ibon Aranberri, Lemoni; right wall in the back: Ines Doujak, Frauen im Container; left wall in the back: Alejandra Riera, Le sujet et le pouvoir; flag in the centre: Peter Friedl, New Kurdish Flag
 2 - left: IRWIN, East Art Map, A (re)construction of the history of contemporary art in Eastern Europe (with New Moment); right Alice Creischer/Andreas Siekmann, Wir fahren mit Bakunin

08-09/2002



1

1 - Regina Möller, *regina - Stilleben, Nr. 6*
Veröffentlicht von der Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik
(Programmdirektoren: Marius Babias, Florian Waldvogel), September 2002
Cover: Foto: Marcel Meury, Styling: Timo Pfaff - m4motion



2



3

2 - embodiment Logo

Das embodiment Logo setzt sich aus Piktogrammen von Nahtstichen zusammen.

Logo-Design: Regina Möller, Michael Taylor

3 - embodiment LineTwo, 2002

Still Life

Dieses Kostüm besteht aus Grubentuch, das heutzutage nur noch als Geschirrtuch bekannt ist. Die Bezeichnung Grubentuch entstammt dem Kohlenbergbau. Es war in den Waschkaue beliebt, da der Kohlestaub beim Abtrocknen unsichtbar blieb. Das klassische Muster ist ein blau-weiß-kariertes Tuch mit roten Randstreifen. Es wurde von Münsterländischen Webereien ins Ruhrgebiet geliefert.

Outfit: Still Life – Wickelrock und Mantel mit Tag; Still Life

Kostüm: Regina Möller, Dagmar Kniffki

Foto: CR&SH, Berlin

Make-up und Haare: Christina Roth

Modell: Anja, M4

Courtesy: Regina Möller

Kuratorinnen: Solvita Krese, Mara Traumane
06.-21.09.2003



1



2



3



4

- 1 - *Bolderaja is beautiful*, Photo exhibition in shopping centres of Bolderaja
Author – Bolderajas grupa
2 - *Regulations*, City regulations on public order beside Ziepniekkalna market
Author – artist Eriks Bozis
3 - *Where would you like to be born?*, Photographies in Riga public space
Author – artist Marianne Bramsen
4 - *Meeting with the dance teacher*, Dance afternoon in Grīziņkalna and Arkādijas parks,
Author – artist Dace Dzeriņa

VIVRE EN POF
09/2002 - 02/2003



1



2



3



4

- 1 - Tapis
- 2 - Éponge au sol
- 3 - Bonzaï à la française
- 4 - Libérer les bonzaïs

- 5, 6 - Escalier sans fin
- 7 - Gonflé dans gonflé
- 8 - Anti-traumatiseur
- 9 - Baiser d'arbres
- 10 - Piste d'atterrissages



5



6



7



8



9



10

interviews

ilze black
republicart-interview on interference
 london | 13 07 2003

you curated *interference:public sound* together with anna harding. what is the general concept of *interference* and how have radio and streaming media acquired an important role in the project?

ilze black: anna and me, we both had mainly experience in curating visual arts. this time in the framework of republicart, anna proposed a curatorial concept that is based on sound works. the field of contemporary art practice has developed in new directions and in many cases today we can't only refer to the 'visual' when we talk about a contemporary art practice. sound is still less talked about, but it has been an artistic practice for a long time. we commissioned four artists to create a body of work that deals with the idea of the public and sound. in some cases we decided to invest in the ideas the artists were already working on, in order to make them actually possible or to make them more publicly accessible. we selected those particular projects because they all are partially dealing with the ecology and politics of the airspace and sound as a medium or interface between them.

in the early stages we went through lots of concepts that dealt with sound and in some way also with the concept of the public, nevertheless we kept referring back to the general republicart concept, which was focusing its attention to the practice where art meets activism, so to speak. so bearing that in mind, if we honestly look around what's happening in that sphere, i should say i find the politics of radio and internet and streaming-projects most proactive as they do engage in discussions of shared space and public resources.

a 24-hour radio station is currently being maintained in the framework of *interference*, which is part of the project *radio cycle*. how did *radio cycle* develop?

radio cycle is a project initiated by the sound artist kaffe matthews, although i must admit that i have some input in this all as well. we had long discussions with kaffe on how and what would be necessary for true public radio to exist. it grew out from the idea of running radio-building workshops using short distance radio transmitters. again, if everyone could build their own little radio transmitter everybody could be a radio station. here i guess, this is referring to the brechtian idea of two-way radio. so we wanted to encourage people to build their own radio, and then we wanted to run a mobile radio station which could roll through streets and pick up the sounds from these little radios and transmit them further, and there would be lots of little radiomixing things happening with people who take part in the workshops and so on. but then this idea was not possible because in the uk one can't have mobile radio licenses as such. also because of a lack of money for the radio building workshops, we ended up with running audio crafting workshops for broadcasts. that way we at least can give first-hand experience to the general public in broadcasting and sound-making. so we set it up in *idea store*¹⁸⁶. it was a good place, because it is a place local people know, and they can come and learn something.

you are directly involved in *radio cycle*. what is your own specific interest in this?

one thing that is interesting is this whole concept of access radio, i.e. the possibility to create access to the

¹⁸⁶ for *idea store* see also interview with anna harding, and <http://www.ideastore.co.uk/>

airspace for a community, be it local, artistic or self-made. as a normal person you don't have much opportunity to think about how the air is actually moderated, politically manipulated, etc. that's why the question is interesting, can an individual access the air and how? for me it was challenging from the very beginning, from finding out about how to get a license to actually see what you can do when you have an access.

another aspect i was very much interested in, was that artists in today's society, in today's economic and political situation, and specifically in the local area, are almost forced to become educators. we wanted to focus on the local area as well and as you can see, all projects are very local. this whole concept about art as education and the need for art to have educational values is quite criticised, at the same time there are some interesting aspects in it, too. what you find, is that many artists basically are employed to run workshops in schools, workshops in community groups, to do all these different kinds of educational work. how does that affect their own practice and how does that affect the audience or the participant? so in a sense i really wanted to have *radio cycle* around because it touches upon those topics while allowing space for experiment. we run workshops now and in a sense support people who are interested to learn, but we also let kids almost take over and do what they want to do, and we use those unexpected outcomes to create further beginnings.

what is the general situation of radio stations here in east london, especially with regard to pirate radio stations?

i think that lots of the pirate radios come out of bedrooms at the moment. there is 'sound radio'¹⁸⁷ in hackney, which is in a way the 'headquarters' of all pirates. they are now legal and they had an am license - am licenses are cheaper, but the technology is more difficult to sustain, to set up, etc. a couple of pirates made together this 24-hour radio station, which is now broadcasting in 15 languages. but if you tune in on fm radio here in east london now - and i think south london and east london obviously are most overloaded at the moment with pirates -, it's lots of club sounds, but also lots of local sounds. you now start getting drum'n'bass, hardcore radio, or you get radio like *erotica* etc. the pirates in general blossomed in the last two, three years. in the early-/mid-90s, there wasn't much happening. but on the other hand that was the time when the first streaming radios started. what is interesting about *radio cycle* is that we are using this hybrid medium of this moment. both fm and streaming, we are even using local free wifi network free2air to transmit. so we are broadcasting using all possible ways, and we want to talk about that. also it seems that at the moment many people are buying transmitters, so there probably will be many more on-air-radios around, but i think streaming media probably will be the most accessible way for the future. the license for fm stations is still quite expensive. for *radio cycle* we paid one thousand pounds for ten days, so it costs a lot of money to be a legal radio.

is this the main reason why there are so many pirates?

yes. i would say so. at the moment we have pirate sounds sometimes going over our frequency as well. somebody explained to me that the situation is that once the radio authority issues a license to someone, they publicise all information, and the pirates just follow this information and they tune in the same frequencies - that way they are more invisible. at the same time they claim they have been in this frequency

¹⁸⁷ <http://www.soundradio.info/>

for the last 10 years, so it could be the other way round, that we got sold the frequency that is well known to be pirate. so it's not very clear who is right, but that is not so important maybe, as at the end of the day it's about how you exist side by side. now we are faced with this question - do you report pirate radio stations taking over your wavelength? what's your position towards it? from my perspective, i guess, *radio cycle* only exists because of the pirates, that is almost the inspiration.

in what sense is it the inspiration?

well, however much i love the bbc - they are really doing great work -, but i believe it is about diversity, that many voices can be heard. the reality of state radio now is that there are not many voices allowed to be heard.

is there no possibility to get a cheaper license for a community radio?

no, not really. the license we got is what they call 'access radio', that's the cheapest one can get for now.

is there a political scene among the pirates or is it a more or less entirely subcultural club scene?

i heard yesterday that there is a radio station in russia, which is only counting numbers. nobody knows where they come from, but they just count numbers, some abstract kind of codes. i think germany also is a big place for obscure radio stations. here in london it is more club music, bedroom music. and then there is *resonance.fm*¹⁸⁸, which is the only artistic radio station. they don't do advertisements and they play obscure stuff, and also groups like indymedia run a news section there quite regularly. that brings certain communities together, and i think *resonance* is a central fm station for the activist networks right now. we also had a co-operation with them for *interference*, we had five shows on *resonance*. so it's been great to have them and i hope they get the support needed to sustain that.

what about this question of doing pirate radio or audio streaming over the internet, where access is not legally restricted?

well, at the end of the day, if we are talking about streaming that means you need to have a streaming server. that is what i also find interesting in this project. we are specifically using an open software streaming server to emphasise free access and free tools. but the server we use is in germany. locally in london, there is maybe one or two independent art servers more broadly known. being a bedroom producer, how can you find these connections? in london we have an spc-server¹⁸⁹, which has been the only one for the last seven years supporting the independent projects. but because it is independent it's also problematic, because of a lack of money that affects its sustainability, and also it is not really about choice. that is why the wireless networking and the peer-to-peer things become more interesting. so you can run your own server and be a radio station and be part of a network. maybe more local, but again that depends on the future and the community. it's a bit a different debate, but i think that is potentially where the future is, your computer hosts whatever tunes you have and you share that within your peer network.

in *interference* there are two forms of radio: on air transmittance and net radio like

radio20pwhitechapel/uphone, where you can call in and your message gets automatically uploaded to the

¹⁸⁸ <http://www.resonancefm.com/>

¹⁸⁹ <http://www.spc.org/>

net. does this mean that *interference* addresses two different audiences: the local one and... the whole *interference* project is very local, which also applies to *uphone*, which is set up locally with a local telephone number. that is where you dial in - you will always be more accessible to the local phone than you would maybe be if you ask to call to new york. the aspect of *uphone's* locality is interesting, because that allows the option of both. it is a device you share with others. you can run that kind of server together with your mate - you don't need a big server, because the files are quite small, which is very practical - or you just do it for your own answering phone if you want to make your own radio station. i came across the *uphone* quite a while ago, and i really wanted to support that project. it entails certain programming and requires some time to give it a certain form, and the other question is actually to let people know that it is out there, that there is such a thing available. personally i found that as *interference* in the context of eu funding and the broad network of republicart we can fill this gap for the artist and make those communal/public works more accessible or more real if you like. hopefully, after this period we get a diy-guide on how to set it up and also an easy downloadable software one can use, a documentation which can be easily accessible for others. the future of it depends on people. i already know that there are lots of people asking about it and wanting to use it in different settings and different situations.

you stressed the local aspects of *interference*. the project takes place mainly here in tower hamlets/bow and south-east hackney. how would you describe these local areas/communities?

at the moment we are in south-east hackney, or in the broader sense east/central london. for years it has been mostly known for its immigrant communities and as an area where all small factories were located during the 16th, 17th and up to the late 20th century. it has a lot of very mixed communities, there used to be jewish communities, then in the 50s a lot of asians, bangladeshis, somalis arrived. there are still a lot of squats. over fifty years many artists took the risk and occupied empty buildings here. me and also anna, we are both living here, too, and i find it very interesting to observe the regeneration process that has happened here in the last five years. i've been living on this street for the last eight years. you actually see one street changing so much - this makes you feel about it differently as well, and also makes one question what that regeneration really does for an area. this street used to be a nice market street, and now it's mainly galleries and accessory shops. the fishmongers have been pushed out, the old-fashioned cheese shop never arrived - things you would think a little market street should do, but it actually doesn't. tower hamlets is regenerating very strongly all its assets, and bow is where the regeneration money really is at the moment. what happened during the last two years was that lots of old tower blocks were taken down and new housing built. with this new housing there was also a change of inhabitants, a change of services taking place. the *bow festival*¹⁹⁰, which is one of our collaborators in *interference*, has been also partially supported by tower hamlets housing action trust. in a sense it is good that they want art to be part of the regeneration process, so they invest part of the funding into art as well as in the local area redevelopment. but then again we can argue that maybe art is to blame for this regeneration in the first place. well, i doubt that, but surely artists do make an area look more sophisticated than it might really be. for instance, *uphone's* main server was hosted in *limehouse town hall*¹⁹¹, which again is an old council building now run by artists-activists. it is an originally squatted building, which now finally got licensed

¹⁹⁰ <http://www.spacestudios.org.uk/bowfestival/>

¹⁹¹ <http://twentiethcentury.com/lth/>

to run. it is this self-activism, i think, which east london is good about. lots of people just find space, renovate it and then you live in it and see, one day maybe you will be kicked out, or one day you actually become legalised. in that sense we are engaging with this whole issue of regeneration; which on one side can be seen as very dodgy, because you are actually being part of it, on the other - change is inevitable. like the *regent studios* - it used to be called *ada building*, now it's called *regent studios* - a change of name, change of inhabitants, fast turnaround, rent increase. one goes with another. but the community is still here. artists are living in the area, activists are living in the area, lots of indymedia people are around here and at the same time you find also quite diverse ethnic communities nearby. a bit of this and bit of that...

what has informed your personal approach to sound and politics in this project?

well, i guess, just like many artists, creative people, well, everyone really, i got influenced by the events of september 11. back then in 2001 on september 11 i just finished a project i had curated in latvia, *untitled: subvertising session*, which in many ways was dealing with visual and subversive strategies in public space. i must say, after the events there were 2 years for me of sort of a creative vacuum, almost. but then i came across an article written by ben watson, which also came out just after 9/11.¹⁹² he is a music/sound critic and an official writer for *wired* magazine. but *wired* didn't want to publish it, because they found it too controversial. in his text he was calling for sound artists and sounds and he referred to stockhausen and his comment of the 'greatest artwork' with regard to 9/11 and how he got punished for that. in his text ben watson put out this call for artists to react to this situation, to wake up from their own/self/individual obscurities and self-searches - i guess, i was very much influenced by that article. i wanted to re-question the descent of post 9/11 and trace new possible ways of resistance through works of art.

what are in general the most interesting aspects for you personally in the whole project?

maybe the fact that all works here deal with this very borderline of arts - engagement - participation - activism - visibility/non-visibility. at the same time it resists the representational mode. i am really struggling with this idea, how to use an exhibition format to represent those art works. how can you represent this work as an art work in a gallery context? and is there a need to represent it as such at all? do we need to make this final/intermediate event of the whole project, where we might have the only possibility to hear it all together, or rather hear bits of it? because with some of the works you can't disengage sound from reality - you need to be sitting in the sun or walking on the street - to listen to graeme miller's work for example. it is really a personal experience, and you need to go through it in your own time, not in the rush of an opening or closing party. talking about sound, for me, wave sound is one of the most interesting aspects, the sound of the airwaves captured by technology. like in *uphone*, you call in from your phone, but the sound you hear is not only one's voice, it's also surrounding sounds. the fact that often one doesn't recognise one's own voice on the radio, on the telephone. i guess it's self-perception changed by space. it is this question of how technology amplifies or disturbs the sound, really, and how we as humans engage with it or even maybe get amplified, empowered.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

¹⁹² ben watson, *music, violence, truth* - <http://www.andyw.com/music.truth.pdf>

kalle hamm, dzamil kamanger, jyri pitkänen
republicart-interview on con-fusion food and free palms (re:public)
 riga | 08 09 2003

you are currently finishing preparations for two projects, which are part of *re:public*. both projects will take place in local suburban pubs: the cooking project *con-fusion food* at lunchtime, and the audiovisual event *free palms* in the evenings. *con-fusion food* is part of the long-term project *pizzeria babylon* - how did this project emerge and how has it developed since?

kalle hamm: dzamil and i met at the end of the 1990s - we were both working in a suburban pizzeria and kebab place. the place was owned by an iranian refugee, and we were moonlighting - i was a student, and dzamil as a refugee couldn't get a legal job. i studied art and dzamil was very interested in art, but in finland he hadn't done anything, he didn't have any kind of possibilities, not the material circumstances, no studio, etc. the project started like a joke, from talking about this kind of concept of a pizzeria. since then we have an ongoing project. *con-fusion food* here in riga is the third part of *pizzeria babylon*, but the parts have their own logic and are independent of each other. *pizzeria babylon* is more like a framework for working together. we have done many different things, just sometimes we have an exhibition and we put it under some theme, like *pizzeria babylon II - home delivery*¹⁹³: at that time, dzamil's son was in iran, and dzamil tried to arrange that the son can come back to his father, to finland. that was the main idea of this 'home delivery', not only the very concrete meaning. i was documenting and i drew some pizza boxes and things like that. there was this abstract theme, but it was somehow joined by this 'pizzeria thinking'. the third part here in riga is the project that is most drawn to cooking and food. the main topic is the meeting of cultures and questions of 'originality' and 'authenticity.' cooking techniques - different cultures are meeting here, and they borrow and learn from each other. there is cultural exchange happening, and it is very difficult to find something like an 'original.' almost every country's people claim: this meal is something that is exactly from our country, but when you research a bit closer, you see that this element comes from here and that element comes from there, and it is very difficult to find origins for the dishes and cooking techniques, because things have been invented in different places at the same time. the recipes we use are mostly from dzamil. he has combined - not on purpose, it just happened - things like middle east pizza mixed with finnish pizza. it is a question of which ingredients you can buy and what kind of cookware you have to use. when we were in iran last summer, i saw these things and they are totally different, and it became very clear how difficult it is to even try to do this middle east food here. it gets confused with finnish techniques and ingredients - it is not finnish and it is not middle east, but it is something new, some hybrid, it is something totally new and in that way unique. - i do not mean this in the way like culinary art, this concept of fusion food, where people try to create new tastes from combining techniques of different cultures, like italian and thai, very trendy. we are interested in home food, people's everyday food. i don't want to be involved anyhow in these culinartistic trends.

more like 'found recipes'?

kalle hamm: yes, i started to see these differences, and also dzamil saying, 'i tried to make this but it is not

¹⁹³ http://www.galleriaheino.fi/hamm_en.htm

happening like that, like my mother was doing it in iran.' and then we started to analyse these recipes, and we were getting this idea: how often we actually eat this food and we don't realise what is the story behind it. we collected these recipes, we analysed them and then we created this menu list. there are eight meals, like here in the *re:public* programme booklet the vegetarian risotto. there is this world map and all the ingredients we need for this meal are displayed in the area where they come from: sunflower oil is coming from that area, tomato and chilli are coming from this area, potatoes from here, rice, onion, coriander etc. there are also little stories about this. the history of many spices is also the history of european colonialism, actually spices was one reason why europeans started to find other continents. so this question of origins of these ingredients is also quite political.

the project takes place in two cafés in suburbs here in riga. who is the 'target group' - people who just drop in and could maybe not even realize that there is an art project happening?

kalle hamm: yes, it is for people in that area. there are also flyers to promote it, but mainly it is for people who just pop in. and we don't want to make any financial profit from it, the prices will be just what we have spent. i think that people will notice that it is an art project - maybe they will not notice the posters, but they will notice the menu, it doesn't look like an ordinary menu, it is quite big and colourful.

how are the political implications you mentioned being communicated?

kalle hamm: the main theme of the whole *pizzeria babylon* project is: how does it feel to be a refugee in finland? so there are political implications, but we don't want to underline this. it is more like: 'ok., sit down, order some food, and maybe you can read a little bit of this menu.' and maybe he or she starts to think about what has happened in the world... we don't give any solutions, we want to make people think for themselves. of course it is political, and also, after the terrorist attacks in new york, everything which is linked with muslim countries has been somehow politicised.

how did this change the project?

kalle hamm: it changed very much - not our way of working, but it changed the way in which the audience looks at it, and interprets it. in this way it has been politicised. i don't mind it, but i never underline it so much, because i want it to be easy to find, easy to feel it, not too complicated and not too big a message. i am more interested in the experience - like i said, the whole *pizzeria babylon* project is the forum where refugee people can have a voice. they cannot speak our language, the language is so difficult, but the images are a possibility to say how it feels.

you travelled to iran in the course of the project last summer?

kalle hamm: it was not defined as part of the project, but of course everything you do is linked to the project. the setting of *pizzeria babylon* has been that i am a native in finland and dzamil is a refugee, and we had planned for a long time to change that, so that i am in his home country and get to experience this feeling as a foreigner in the other country with a totally different culture, and he is feeling at home. and i took some photographs and video, and was getting to know the music. there will be some material in the *free palms* evenings.

what did you learn about the current situation in iran?

dzamil kamanger: iran right now is not like for example twenty years ago. there has been change. but i can say again, right now it is not like ten years ago. again it changed. some 25 years ago, there was the shah time, and after the shah was gone with the islamic republic everything changed. there was not any restaurant, any café... no alcohol, 'no' to many things. the situation was so rigid, especially the young people felt that they could not be in any way free. but within the last five or six years there has been some change.

kalle hamm: but i think it is sometimes like one step in one direction and then two steps in the other direction. so maybe there is some opening happening, but it still is really slow. and if i understood correctly what people told me, it was the problem of the shah time that he tried to westernize the country too fast, and this brought this counter-reaction that the very hardline things could get so popular.

dzamil kamanger: the shah said that within five or six years he was going to make iran like sweden, the second sweden, with all the freedom. but the people, they were muslims of course, they didn't like this idea, they didn't want this kind of freedom.

i had been missing iran more or less for twenty years. i was a prisoner of war for ten years after the iraq-iran war, then i got back to iran for almost one year and then i got out of iran. when i went over there now, for me it was nice, i had been missing this country and these people. but when i talked to people, they don't like the situation right now, they want everything to be changed.

kalle hamm: one of my projects was related to isabella bird. she was a writer and traveller. more than one hundred years ago, in 1893, she travelled to kurdistan. she wrote two very big books about this, with nice drawings. one project for me was to follow her footsteps and to photograph the same places where she had been, and i interviewed people, how they deal with isabella's thoughts about themselves. what i found very clearly was that in the countryside, in the mountains, it doesn't matter if the shah is in power or the ayatollah.

dzamil kamanger: no, it doesn't matter.

kalle hamm: the gap between the ordinary people and the ruling elite is enormous. and the elites and the ayatollahs squeeze all the money out of them. and it has been like that for hundreds of years. the power-relations haven't changed a lot in that long period.

as one part of *pizzeria babylon* that took place before *re:public*, there was a project in southern spain...

kalle hamm: we planned to go there together, but then dzamil got a visa and went to iran, and so i did the project on my own. andalusia - the morisque culture, the border to north africa. i drew little portraits of illegal refugees from northern africa, a series of 130 portraits. and i also had a project to photograph the thresholds of europe, like also bosphorus in istanbul or the aran islands in ireland, and i have also photographed finland's border, where refugees try to get into europe. this has been a very long-term project, because it is expensive to travel. but now it is finished.

free palms are audiovisual events that take place in the evenings, in the same suburban pubs here in riga. you did this project in finland before. how did the project come about?

jyri pitkänen: some one and a half years ago i got to know kalle and dzamil a bit closer. we had many things in common, because i had also worked with refugees during a longer stay in slovenia, mainly

refugees from former yugoslavia and the balkans. i went around all slovenia to refugee camps and immigrant centres. i did interviews and took pictures. for more than half a year i was actually living with them, more or less every day i went to one of these places, listening to the stories of the people there. i published a book about it, mostly photography, which is called *blue book*.

free palms developed from small pieces of bar-talks between the three of us. we were discussing how we could bring some different music to the 'normal' audience, who normally only listen to euro-pop and things like that.

kalle hamm: at the time when we started this project, i was living in lahti, a medium-sized city some hundred kilometres from helsinki. in lahti it is really bad with racism, there is very open racism. we wanted to provide a possibility to get to know other cultural expressions, and we thought that music might be a very good way because it is easy to adapt.

jyri pitkänen: the first evenings took place in a finnish bar which was owned by a croat.

kalle hamm: actually, there were not many refugees coming. we wanted to play the music for them in a finnish bar, but these suburban bars are of a very racist attitude, and finnish people are very aggressive when they are drunk. but we got some contact. it was not easy. we had six nights, the local customers started to like it, but first they were really openly against it.

jyri pitkänen: and when the whole series of these happenings was over, they started to ask: 'when are you going to arrange a new party?' and they were really starting to get into that music - arab music and eastern european music, which has many influences from arabian music.

kalle hamm: we had some little activities for the customers. like we just left papers and pens on the table, and we had kinds of puzzles, so people had a little bit to do. we also had videos from the countries which we projected on the wall. giving a voice, showing the country and people's everyday lives, completely different from the cnn-propaganda.

videos from your trips?

jyri pitkänen: experiences of the areas we are showing.

kalle hamm: for example here in riga we are going to have a video from iran.

jyri pitkänen: and i have been working with balkan people who are living in lahti, for the video; so there will be some portraits.

what is the style/aesthetics of these videos?

kalle hamm: my video is a road movie, landscape, people's everyday life. no text, it is not like a movie but video for a bar, with music...

jyri pitkänen: mine is more like a hypnotic portrait of these people from the balkans.

what is the situation in lahti where the project was originally conceptualised and created?

jyri pitkänen: lahti is not a centre for refugees, there are only a few refugees living with their families.

kalle hamm: they are really isolated.

jyri pitkänen: there are three or four cities in finland where there are more refugees, but not in lahti. those few families are just by themselves.

dzamil kamanger: lahti is a relatively small city, i think that is why only few refugee families live there.

most of them cannot live in a small city. many people cannot get jobs, and in a small city, they can just stay at home, because there is nothing else. when i came to finland, they sent me to a small city with 10,000 inhabitants. it was so difficult there. for me it was so small, i couldn't go on sitting at home every day. i have to go to a restaurant, but how many times i have to go there? i can't go to the restaurant every day - always restaurant, restaurant, restaurant. it is much better to live in a big city like helsinki, there are many places where i can spend my time, i can go out, go shopping, i can visit many places.

kalle hamm: we wanted to somehow open the situation, but as i said, they didn't really come because of this restaurant culture in finland.

jyri pitkänen: but because the owner of the bar is a croat, i think people from the balkans living in lahti came over to see what was happening. and there were also arabian nights events and so on, and they came to see what is going on.

kalle hamm: it was an experiment. and at the end many people were coming...

jyri pitkänen: and it was a success, it became a cult in lahti.

how did the project transfer to riga?

kalle hamm: we also wanted to find out about refugee people here in riga. but there are not so many, not that scale as in finland. and then we just thought, we could play the music for the local suburban people. i was here in spring and found that people in these suburban areas have been living quite isolated lives, they don't know for example about different music styles like arabic music. so the project intervenes in that situation. and we also invited local djs and vjs to come to these suburban areas.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

anna harding
republicart-interview on interference
 london | 14 07 2003

you are the one who developed the idea of *interference* and you curated the project together with ilze black. how did the idea come about and how was the choice and combination of the four projects¹⁹⁴ which form *interference* arrived at?

anna harding: i proposed to develop a public sound project called *interference* as part of republicart. then, last summer i brought my colleague ilze in to work on this with me. we met various artists and talked about what kind of projects we were interested in, and we ended up deciding that it was not going to be site-specific in the sense of sound-installations, but that it would be more like participation in the sounds of the city - absorbing what is happening and then throwing in something as a response to what is going on. the project is actually uncompromisingly local, and i really like that aspect of it. it is something that a gallery would find impossible to do, because they would be scared that they wouldn't get the audience, or that people wouldn't find it, etc. i think *interference* is very much filling a gap that the art world in london finds impossible to deal with, because it is so preoccupied with corporate image and audience statistics, they would never be able to take on this kind of work. but we also linked up with high profile art institutions like the whitechapel gallery, who listed our events in their brochure, and in this way created some awareness of the work within mainstream art culture as well as very locally.

if you are doing a project like this, you have got to really work hard on the audience and the participation - that involves huge amounts of work. it is not just about producing the art, it is actually about producing the engagement in the art.

we invited each artist to make a proposal and then discussed with them our opinion in relation to knowledge of the area. (graeme miller's project was already commissioned by the museum of london and artsadmin.) i feel i have some insight into how things work in these communities. i have lived in the area most of the time since 86 and have kids in local schools. i think a lot of knowledge of how communities work has to inform this kind of project. and it is that kind of knowledge that most gallery curators don't really have the expertise in, something that i think is lacking in the art world. i am really interested in - and i've written about this actually - curatorial practice and degrees of specialism required to work with participatory projects. you can't just as a curator think that you can work in local communities without any specialist knowledge. that is really problematic.

what topics have you written about?

i have written since 96/97 on participatory practice and about the aspirations versus the outcomes, the claims versus the reality. i often find that public art projects can be documented in a certain way, which makes them look as if they were extremely effective, but the reality might have been completely different, or: different people's expectations or experiences of the project are so diverse: the artist might have thought it was terrible, but a participant might have thought it was fantastic. there are so many different combinations of good and bad, effective and ineffective. i am very interested in how a project like this

¹⁹⁴ *linked, magnetic migration, radio20whitechapel, radio cycle*, cf: <http://www.interference.org.uk/>

involves so many different parties and different perceptions of quality and of success. as a curator i am always interested in the experimental points, where you really question your practice, or you are really testing what your practice can achieve. i always find thinking you can do anything in a local community hugely problematic, because there are so many questions like: what are your motivations here? why are you doing this? who is it for? why do you think you know anything about this? i think it is really important to constantly question your motives and the material you are generating, and to keep it responsive and really take on board the feedback, or really seek feedback, because i think it is often easier not to know what people thought. actually you don't learn anything unless you really want to know what someone really felt, that they didn't like something, or that it was embarrassing or really inspiring. you just need to know those things, i am really seeking feedback, so that the next projects will benefit from such knowledge. it is an ongoing practice. it is not just: this is me, that's my project, move on to the next show. if you choose to engage in a participatory project, you have to have a commitment to learning from it.

where does the idea come from - to interfere in the sounds of the city?

it is not about interference IN sounds but that sounds ARE interference, like a crackle in the air waves. in fact this project was inspired very much by a summer i spent in rotterdam. i was a curator in residence and stayed in an artist-run studio building. one evening i just recorded out of the window of the studio, just the surround sound out of the window, and it was such an amazing, really, really hot night in this heat wave summer. you know, hanging outside on the balcony at night, you hear these incredible sounds coming out of people's windows. like in venice, you suddenly hear someone strike up an opera out of their window and you can't see where it is coming from, but you just hear this amazing sound. i just had this really crisp summernight-sound, and it was just like people's conversation out of their window - i've got the recording somewhere, i was thinking that it maybe inspired this project in a way. summer nights can be really noisy in london, kids play out in the streets really late, and people have their parties, everyone's got their windows open. so i just thought maybe this project could tune in to some of that and give a bit of space to that fantastic quality of sound. that's my personal aspiration, but what we end up with - it is all in development as we speak. it is about what is around you now, what it feels like, expressing that back.

interference refers generally to east london and focuses on the local area - tower hamlets, bow, south-east hackney -, where one can find e.g. the catchment area of the temporary radio station of *radio cycle* and also the live presentations of *interference* as part of the bow arts festivals. what characterizes the area?

south east hackney - a central feature is victoria park and then there is regents canal, on which the community is neighbouring. it is quite a mixed community. there are certain bits which are very gentrified. there is a lot of money coming in - people who work in canary wharf buying up houses; it is very expensive. there is also a strong old cockney community, which is still very vibrant in bow particularly, but also in south hackney. in addition to those there's a very mixed community, there are a lot of turkish people, there are a lot of somali people, different african communities. bow has a very old chinese community, going back two-three hundred years, greek, kurdish, vietnamese, and then there is a very strong bangladeshi community - further into whitechapel.

did the area change a lot through this gentrification process and the people working in canary wharf coming in?

well, there are different pockets. there is a lot of council housing - the area was bombed heavily during the war, so there are a lot of post-war estates, which are culturally diverse. then there are victorian terraces, which are combinations of housing association rents, which tend to be culturally diverse, and then privately owned homes, which are a mixture of old cockney families and new people who have money. i've mainly been promoting our project through the local schools and the community centres. people with money don't tend to use those facilities. so we are really addressing a genuine local public as opposed to people who live here but go to a private school for instance, or people who are out at work all day and don't know what goes on down the street. it addresses people who use *idea store* because there is free internet access. if you go down and see who uses those facilities, it is people who are smart/intelligent, who make the most of free resources and make good use of local facilities.

idea store is a cooperation partner of *interference*. what kind of facility is it?

it was opened about 18 months ago. in the borough of tower hamlets. they decided that they wanted to create a new generation of library that is more accessible and better used by the community. they gradually closed down old libraries - to a lot of people's horror. this is the first of a new type of library/café/internet access¹⁹⁵. it is a landmark new organization, part of new orientations within the council of tower hamlets. the head of the council, michael keith, is professor of urban studies at goldsmiths college. and sergio dogliani, the director of the *idea store*, used to run an adult education centre; he is very familiar with getting people involved in community activity.

the *interference* projects are often connected with schools.

yes, for example as part of zoe irvine's *magnetic migration music*, we have set up stalls and run them the last couple of weekends at school summer fairs. normally in a school fair, there are stalls where you can play different games. so we just set up our table with bits of old cassette tape, a tape recorder, some cards to hand out, and collecting envelopes, so people come by saying, 'well what's your stall?', and we can say: 'if you find a tape, send it in.' it is all about one to one talking to people. Also *radio20pwhitechapel*: the project demonstrates pilot uses of the uphone system, which gives people the possibility to phone in and have their messages automatically uploaded to the internet. at my request, kate rich has set up a special uphone service, responding to the big problem in hackney with school-places, lots of kids haven't got a place in school next year. there are lots of very angry parents around, so i said: 'look, they really need a phone line to get their stories down.'

what is the local radio environment for *radio cycle* like here?

on the radio very close to our frequency, you've got ghana radio, you've got london greek radio, endless pirate stations overlapping on the radio dial. so each different community is served by its own radio station. and this is the question i have for the artists and my co-curator, to define the audience this is for. because to me that is the most important thing: that people tune in because this is something they identi-

¹⁹⁵ <http://www.ideastore.co.uk/>

fy with or represents them. what is the community of this project? or is it generating a week long community, a temporary community? how does that manifest itself? how many people listen in when you are broadcasting? and that i find really a problem in terms of putting out a project without any sense of feedback. you've really got to know. you've got to check down the streets and ask did you listen in? what did you think of it?

the projects in republicart explore participatory practices mostly on the basis of visual arts and the specificity of *interference* is that it is a sound project. what are your experiences - does sound trigger a different form of participation?

i would say, it probably does - in the sense that visual art has so many preconceptions associated with it that sound doesn't. for instance, at the launch of graeme miller's project yesterday, the deputy mayor made a speech saying, when they were approached about this art project, they imagined a mural or a banner. that is their preconception of a public art work. they were surprised to find that it was sound, they had never thought of this being art. by working directly through sound you don't have the barrier of saying 'is it art?' having to overcome the threshold of 'what is art?' and 'art isn't for me' etc. it is just sound, everyone listens to the radio, everyone makes sound. you don't have to go through the art route, it is much more direct. all those in the project have an art convention behind them, and as a curator my background is also the tradition of visual art. but finding the gallery system sometimes limiting, it can be much more enjoyable working more directly with audiences. you can forget all those hang-ups about going over the threshold into hallowed art space - ok, participation in any project involves ownership and thresholds, opting in or out, but the conversation is much easier, because cassettes, audio tape, radio are everyday transactions. at the same time, everyone involved is comes from the realm of fine art, as opposed to being musicians. i think therefore you've got a specific take on sounds, a conceptual take on what you are trying to do with it, which is quite different from a musician.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

zoë irvine

republicart-interview on magnetic migration music (interference)

london | 14 07 2003

in your project for *interference* you circulate envelopes in london, in which you ask people to send you pieces of audio-tape they happen to find. you restore these pieces, copy their contents and then you work with this sound in different ways. a year ago you worked on a project in the context of the refugee camp sangatte near calais with found fragments of audio tapes¹⁹⁶. was this your first project of that kind?

zoë irvine: it was the first focus for the *magnetic migration music* project. i had been collecting sounds for a year, although i had been seeing them for a lot longer in trees and on the streets. when i started collecting it was randomly, when i saw it; i never looked for it. i thought of the tape as somehow migrating so i thought it was obvious to go to a border, where tape can cross and maybe people cannot cross. it was around the time when there was a bbc documentary about the taliban - pre september 11 -; the documentary showed members of the taliban ripping tape out of people's car stereos, because music was banned, and hanging it in the trees. there were rows of trees with tape hanging off, and i thought this is something that this project has a resonance with in some way. the refugee camp in sangatte was a big news story at that time. so i went to calais, but it was only when i arrived that i realised that i had never gone looking for tape. i had always just found it. i arrived in calais on a grey evening and thought: what did i expect, how am i ever going to find any tape? if i were to live there, obviously i would find it, but how on earth...? so i thought, ok., since i am here, i will search, if i find any, that's great, but i will make interviews as well and record sounds from the area. then on my first evening of cycling around, i already found a piece of tape, and in the two weeks i was there, i found some 18 pieces of tape, so there was a lot of tape in the end.

i also spent some time speaking with people who were transient in the area, people who were travelling, of which there were many, asylum seekers, but also tourists, and calais is also where all the cargo goes through. i went to the camp and tried to talk to people - i was not allowed into the camp, even though i wrote and asked in advance. it was quite difficult talking to people because they thought i was a journalist and 'ah, you are going to tell my story and you are going to make a difference!', and i would say: 'i am very happy to listen and record, but i am an artist, and my project will exist, but it is not going to be changing very much in the way you might hope, it is not going to be headline news.' but many people did speak to me. it was quite difficult to speak to women, but i did find some, and it was an amazing experience listening to all these people's stories. i cannot really express what that was like, it was just extraordinary. many people took a small radio or a tiny tape player, as something that they took from home - because they couldn't take very much - and they brought some music from home. some of the tape that i found around that area had definitely come with these people, and was then broken and flapping around near there. for example i had a home made tape with someone's drumming and with very bad distortion, but it is a very beautiful tape. i have the feeling it travelled very far.

i dealt with the material in two ways: i made a radio show, that was part of *ars electronica* and i also broadcast in vienna on *radio orange*. i made half an hour's programme that was a mix of the recordings

¹⁹⁶ <http://www.magneticmigration.net/text/pasdecalais.htm>

and my interactions with people. and i was making my website, the *magnetic migration music* website¹⁹⁷, just presenting those tapes with a note, from where they came. it is just that, e.g.: 'from the gates of the sangatte camp', and there is an mp3 to download, and you can hear what i found there¹⁹⁸. it was an emotional, tough trip, exciting as well. there were extraordinary things, like the man who owned this really rather disgusting hotel where i stayed knew the border police. when i said what i was doing, he said: 'oh, you have to go for a drink with the border police.' and they were really tough, i was quite scared, really, really tough women; i ended up karaoke singing one evening with the border police of calais. during the day i was sort of hanging out with the asylum seekers outside the camp and then in the evening doing karaoke singing with the police, it was just bizarre. and cycling around in a state of near sunstroke. i am still in contact with one of the asylum seekers that i met there, who had a mobile phone. he was a teacher in iraq, he was persecuted as a kurd and he left. it took him over a year to arrive in sangatte and then he couldn't get to britain. many people want to go to britain, because they have some idea (they are told by the people traffickers) that they get the passport more easily or that they get benefits more easily, which is actually not true any more. the amount of misinformation was horrible, when people said: 'so, if i come to britain, do i get a house?' and being the person that says: 'no, i don't think so.' the man that i met is now in germany and will be deported back to iraq, because of the war. the war came, and now everyone says: 'ok., iraq is safe, it's fine, you can go back.' and of course, it is very problematic for him, because it is not so easy just to go back.

the mix i made has this strange juxtaposition of people - i also met tourists saying: 'i come over here every month to buy tobacco.' i always ask the same questions: how long did you take to get here? how much did you pay to get here? where are you staying? and where are you going? so, regardless if you are a tourist or an asylum seeker, all of those questions apply. the answers obviously went from: 'oh, i drove through to kaiserslautern and...' to 'i came from iraq to pakistan and from pakistan to greece....', you know, these extraordinary journeys, and people, who don't know how they got there, because they were taken by an agent. so, all different types of journeys were represented. the music that i found also represented those different types of people in a way.

how did this merge into one project, the migrating tapes and the migrating people?

the migrating tape project continues, and that was a focus for it last summer, east london is a focus for it this summer. in a way *magnetic migration music* seems to migrate through different foci. and when i chose to go to that area, it was exactly because of migration and a kind of cliché of music crossing barriers that people cannot. it seemed a pathetic (in the sense of pathos) resonance to put those two aspects together, of moving people and moving tape, but it is not the only aspect of this project. that part of it is called *pas de calais*, and it is finished in a way. i am still very much interested in that kind of story, in the politics of that situation, but that's not really part of this project any more.

your background is in visual arts. how did you get to sound projects, have you changed completely to audio projects?

more or less, but i find having some visual element quite useful, or making a publication that goes along

¹⁹⁷ <http://www.magneticmigration.net/>

¹⁹⁸ <http://www.magneticmigration.net/text/sampleslist.htm>

with the audio element, whether that be a website or an artist-book, and possibly film. - i studied painting in a college where william furlong was teaching. he is an established sound artist in this country. i ended up working for an audio magazine he edits, called *audio arts magazine* and he taught me to edit reel to reel tape. i did this as a job, when i was a student, editing tape, and i liked it, but it was not part of my practice. it was only when i was doing a masters some time later that i realised actually i wanted to make a work in that medium; and i made a voice-based work, an interview-based piece of work. i enjoyed the process so much that i realised that was what i wanted to do. also, when i left college, i had to try and make a living, and it was one of the few sellable skills that i had, and i transferred that skill to digital editing. i have been producing audio for five years now in that way and it has become the main part of my work.

in the *interference* project the found tapes are on a map of london related to the different areas they were found in¹⁹⁹. so in a way the project developed from migrating music to mapping an area?

yes, it is just a different approach for the project, a different focus. *interference* is really based in east london, but i used the opportunity to incorporate greater london, and certain libraries in different boroughs of london have agreed to promote the project and give out these envelopes, which is the main way of getting tape - i have not ever really tried to get anybody else to find tape before.

so it is the participatory aspect that is new to the project?

zoë irvine: yes, although i have had certain friends that have spotted tape and picked it up for me when they found some before. but now it's getting people to participate. and i have been amazed. i thought it's a nice idea, but no one will do it. people really have done it. i was not completely sceptical, i didn't think so many tapes would come.

is it easy to find tape in the streets?

zoë irvine: east london is full of it. it really is. i am sure, in your time here, as you walk around, you will see some. i have found some in vienna as well, and vienna is very clean. london is such a mess. it is much easier to find tape in messy places, calais is also a mess, so it is easy to find. britain generally is quite covered in crap, so it is easy to find this form of rubbish.

what is recorded on the tapes?

zoë irvine: things that have come in, have been lots of rap, r'n'b, somebody found a really lovely recording of a muslim service, it could be in a mosque, somebody quite passionately talking and every now and then you can hear the word 'allah'. a while ago i found a piece just not very far from here, on a street. it was entirely burned out cars, just wrecks of cars. and there was a big amount of tape hanging out of one of these cars. it was gangster rap of 'i am going to burn your fucking car'. so there are nice correspondences, that is something that i am enjoying about where something is found and what it is, and getting a sense of place through that. so that's what this mapping is about.

i also found lots of recordings of radio programmes. people seem to record the radio, play it in their car, it

¹⁹⁹ <http://www.magneticmigration.net/text/interference.htm>

breaks, so they throw it out. and also for the london project, i was thinking, what kind of sound would i like to mix with it? i started interviewing people on the street, asking if they had ever seen tape, how they thought it got there, etcetera.

the project in calais has some political aspects because of the place where you did the research. are there political aspects in the east london project too?

not in such an overt way, but there are obvious things being pointed out by what i am collecting, and that is definitely a poorer stratum of society that uses tape recorders and although london is very comfortable in a certain way with its 'multiculturalism', there are edges about that, and it is definitely a 'multicultural' tape collection that i am making. the project also has some interrogation of copyright, because i publish this sound, and i don't have a copyright. i haven't quite worked out my position for myself in terms of copyright. i am interested in the development of copyleft and open source. copyright questions are being asked more regularly with this project, especially now that we will make a publication for the end of this project. i am not seeking the copyright for this material, it is trash on the street and i refuse to pay copyright for that.

the project also forms an intervention into mp3 culture: i noticed from reading my weblogs that people who are looking for 'arabic rap' or 'spanish rock' plus 'mp3' land up coming to my site. they have no desire to look at an art project, they are looking for free mp3-downloads. and they end up at my download page. they probably download one, think: 'what the hell?' and leave it alone. but that is also an interesting intervention that i enjoy in this project.

the london project is very much more to do with music, in a way, and i would like in the future to work with a musicologist and to try and identify some of the recordings and perhaps work out where they were made, and work out another layer of mapping again, tracing the next level back: where was that originally recorded? who originally recorded that? and then you've got another sense of another journey of that tape. when i get a bit more material, that will be the next phase.

i would like to explore a bit more the participatory element of the project. the text on the envelope about why people should do this is very short.

i think, either it is an idea that catches people's imaginations, or it isn't. and it seems that with very little information and quite fast, people are either interested or not. i didn't want to crowd the envelope with information, so it simply says: '*magnetic migration music* collects and samples sounds from found audio tape. use this envelope to post in your fragments of found tape.' all it is doing is alerting you to the existence of this tape if you haven't noticed it before, and gently saying: no hurry, but store these thoughts and if you come across any, post it in. it's not something urgent, but think about it, and i got one back with a little note on the back saying: 'i never saw any before i got this envelope.'

did you personally do any kind of project presentation?

i did. well, the libraries are presenting these red cards promoting the *interference* projects and the envelopes. quite a lot of london libraries are doing that, which is great. then i went to some schools, which was very funny, because i never really explained it to kids before. they were like: 'how do i play this game? what do i do to play this game?' - i am not sure that i have got any from kids yet, but maybe in

time.

i also made a radio show of tape found so far. it was on resonance.fm²⁰⁰. it must have been quite a curious radio show, because everything is very poor quality and mangled up. i just explained what *magnetic migration music* was, and then: 'here is tape collected from haringey in north london', and eight minutes of 'wrl-wrlwrl' ...

is the envelope a good strategy?

the great thing about an envelope is - this envelope here is the size of a postcard and it can go in postcard racks, and it can go in a mail-out, it can go to a lot of places and it will last quite a long time - i have 5,000 of these envelopes. and they will just keep going out, and every now and then someone will send one back. although it's part of *interference*, which ends on sunday, it will just go on slowly as long as the envelope exists.

what are you up to conceptually?

there is a lovely book published recently, called *sound tracks*²⁰¹, i think it is published under the category of geography, and it is about music and experience with place. i was quite inspired by that, also because of course these tapes are mobile, and have travelled from somewhere to somewhere, and potentially of course in a car or in a walkman as a moving sound experience. i like this filmic aspect, if you have a sense of the place, where it came from, or where somebody might have been listening to it, that supplies the visual so to speak.

so, the basic concept behind the practice is still developing?

yes, and it's only *one* project. i am working on several projects at the moment.

what are the other main projects? could you just give a few keywords?

i am working on a project in bedford, an area about one hour from london. it was the home of the british airship works in the 1920s. the r101, the biggest british airship, was built there, it was a very glamorous thing, a very luxurious travelling option like the titanic in a way and it carried a radio set for the passengers to listen to. i know the tracks that they heard, bbc london regional radio made a special radio show for the maiden voyage of this airship as it flew over the capital. they were of course the very rich and privileged on the maiden voyage, and that was off to karachi, at that time british india. but the airship didn't get very far, it got to near beauvais in france and crashed. the crash was also a very big media story, on the scale maybe of september 11 for british people of that time. it was a tragedy, even though there were only 50 people dead - a whole ideal had gone, it was a symbolic end of the empire, somehow. i got interested in this, the flying radio set and also the reportings of supernatural occurrences after the crash. people reported that they heard voices from the dead passengers and crew.

i am making another piece this year about illiers, the village that proust based his childhood on for *in the search of lost time*. he visited this village three times, and then later in life he invented a whole village around this real village. in the 70s this real village renamed itself illier-combray, taking the 'combray' from

²⁰⁰ <http://www.resonancefm.com/>

²⁰¹ john connell, chris gibson, *sound tracks. popular music identity and place*. routledge 2002

the book, it also renamed certain roads as well after the book. it's really not a particularly nice french village, but they made the best of trying to make the 'swann's way' etc. - i was interested in this village, i went there for two weeks with a friend of mine who is a photographer and an artist book maker. what we will do is make some kind of other projections. proust used the village to project his idea of the village, the village tried in turn to project that fictional village onto itself and now we will do the same - using this material to make something nostalgic in a way, to do with childhood and memory. what i seem to have recorded there was distance, distant voices, distant church bells, cars and mopeds coming from far to near to far again. i will make a composition out of this material, and helen will make an artist book of images. so, all the projects are very different, but *magnetic migration music* continues, that has no endpoint, that just goes on and on.

thank you very much.

interview: raimund minichbauer

nachdem das projekt *city views* in mehreren städten durchgeführt und gezeigt wurde²⁰², ist ab ende märz 2004 die ausstellung im centre d'art passerelle²⁰³ in brest zu sehen, dem ersten kooperationspartner bei der planung des projektes. vielleicht ein guter anlass, um auf den beginn des projekts zurückzublicken und die frage zu stellen, wie es sich im laufe der realisation verändert hat.

martin krenn: ich hatte, als ich die einladung bekam, mich an republicart zu beteiligen, schon seit längerer zeit dieses projekt geplant und konzipiert: eine fotoserie in kooperation mit stadtbewohner/innen mit migrantischem hintergrund.

mein erster kooperationspartner war das centre d'art passerelle in brest. schon ein paar jahre zuvor war ich im rahmen eines filmfestivals in brest, das sich in erster linie mit widerstand in österreich gegen die schwarz-blaue regierung beschäftigte, eingeladen worden, dort meine fotoserie *demonstrate!*²⁰⁴ auszustellen.

sowohl bei *demonstrate!* wie auch bei *city views* handelt es sich um eine form von dokumentarischer fotografie, die allerdings nicht nur auf meinem blick basiert, sondern wo ich in zusammenarbeit bzw. in form eines austauschs mit personen, die thematisch besonders involviert sind, fotografische lösungen entwickle. beide projekte sind mit texten meiner kooperationspartnerinnen gekoppelt, es sind also foto-text-serien. anlass für *demonstrate!* war die diffamierung der demoteilnehmer/innen der wiener donnerstagsdemos durch die berichterstattung der größten medien in österreich. vielen noch im gedächtnis ist die schlagzeile der kronen zeitung, dass die 'randalierer', wenn sie auf die straße gehen, uns hunderttausende euros kosten. ich wurde vom salzburger kunstverein für eine ausstellung eingeladen, und wollte die möglichkeit nützen, in diesem haus eine andere sichtweise auf den widerstand gegen die regierung zu formulieren. *demonstrate!* stellt dem bild der gewalttätigen masse individuelle positionen der demoteilnehmer/innen gegenüber. während der demonstrationen wurden von mir leute angesprochen und gefragt, ob sie damit einverstanden wären, wenn ich ein foto von ihnen machen würde. dann fragte ich sie, wie sie gerne fotografiert werden würden, also ob das foto z.b. unscharf sein sollte, wie der bildausschnitt aussehen sollte usw. ich wählte also einen ganz anderen zugang als ich ihn von zeitungsfotografen her kannte. die auswahl der fotos, die in diesem prozess entstanden ist, wurde dann per e-mail noch weiter diskutiert und durch textstatements der demoteilnehmer/innen ergänzt. die serie eröffnete eine andere sichtweise auf die donnerstagsdemos. die in den medien als 'randalierer' diffamierten demonstrant/innen eröffneten einen ganz anderen differenzierten blick von unten auf die demos. diese herangehensweise hat auch meine konzeption für *city views* beeinflusst, hier werden mit migrantischen perspektiven städte portraitiert.

themen oder kategorien sind in der präsentation in den ausstellungen ein sehr wesentliches strukturierungselement. es gibt zu jedem thema eine kleinere anzahl von fotos und dazu ein textblatt mit den state-

²⁰² vgl. <http://www.city-views.net/index/presentations.htm>

²⁰³ <http://www.passerelle.infini.fr/>

²⁰⁴ <http://www.martinkrenn.net/demonstrate/>

ments zu allen fotos der gruppe²⁰⁵ - d.h. die verknüpfung von text und bild findet auch wesentlich auf dieser ebene statt. wie sind die kategorien entstanden? handelt es sich eher nur um kategorien, die dann für zuordnungen von fotos verwendet werden, oder hat sich das auch zu einer art von analytischem instrument entwickelt?

die ursprüngliche idee war, das material für die präsentation zugänglicher zu machen und dafür ein ordnungsprinzip einzuführen. dieses ist aber flexibel gestaltet, in neuen serien fallen manche themen wieder weg, oder es kommen neue dazu. die themen haben sich im laufe der arbeit herauskristallisiert. zu beginn standen die kategorien noch nicht fest. ich habe meine kooperationspartner/innen gefragt, ob sie mir orte zeigen würden, die in bezug zu migration, rassismus und widerstand stehen. daraus sind die ersten kategorien entstanden, z.b. arrival/ankommen oder migration policies. so entstandene foto-textarbeiten und themenfelder haben dann die recherchen in den nächsten städten beeinflusst. ich habe den neuen kooperationspartner/innen gezeigt, was bisher entstanden ist, und einige haben sich dann darauf bezogen und etwas passend zu einem bestimmten themenbereich vorgeschlagen.

wer sind deine kooperationspartner/innen?

ich habe ganz bewusst versucht, mit leuten in kontakt zu treten, die schon längere zeit in der stadt leben. die konzeption des projektes ist der austausch zwischen mir als künstler und den projektpartner/innen als stadtbewohner/innen.

die kooperation musste auf freiwilligkeit basieren - es gibt ja auch zwänge, die nicht so sichtbar sind. einmal versuchte z.b. eine mitarbeiterin einer hilfsorganisation, die von *city views* begeistert war, für mich kontakte zu migrant/innen herzustellen. dabei übte sie offenbar auf die von ihr betreuten migrant/innen subtilen druck aus. bei von mir geführten vorgesprächen stellte sich dann heraus, dass die von ihr eingeladenen migrant/innen eigentlich überhaupt kein interesse gehabt hatten, bei *city views* mitzumachen, da sie ganz andere probleme und sorgen hatten. solch 'gutgemeinte' hilfe konnte zu sehr unangenehmen situationen führen.

wird die auswahl der fotos und die zusammenstellung mit den texten dann an einem bestimmten punkt abgeschlossen - ist z.b. warschau jetzt abgeschlossen -, oder bildet das material ein archiv, auf das du dann zurückgreifst, wenn z.b. eine neue kategorie entstanden ist?

ja, denn die ausstellungen sind grundsätzlich unterschiedlich gestaltet. ich treffe die auswahl der fotos für die präsentation mit schwerpunkt auf der jeweiligen stadt - z.b. werden in warschau mehr fotos aus warschau gezeigt. die anzahl der fotos und die hängung wird durch die jeweilige räumliche situation des ausstellungsraumes bestimmt. die hängung erfolgt nach kategorien, pro kategorie fünf bis neun fotos. am beginn hängt das textblatt mit allen statements, dann folgen meist zweireihig gehängt die fotos. als obergrenze habe ich 60 fotos pro präsentation festgelegt. in der fotogalerie wien²⁰⁶ hatte ich nur eine wand zur verfügung, da wurden insgesamt 25 fotos gezeigt, als ein großes zitat aus der serie. die fotos wurden hier in drei reihen nach dem so genannten boustrophedon-, also wagen-umkehr-prinzip angeordnet, wo man

²⁰⁵ vgl. z.b. die fotos, die die installation im forum stadtpark (graz) dokumentieren:
<http://www.cityviews.net/index/presentations.htm>

²⁰⁶ in der ausstellung *dokumentation III: 'gesellschaft'* http://www.fotogalerie-wien.at/bilder_116_frame.cfm?id=-760236584

in drei linien das gesamte zitat lesen konnte. ein anderes beispiel war *learning from*²⁰⁷, eine gruppenausstellung zu stadtpolitiken. da war nur wenig platz, weil es sehr viele beiträge gab. also ist die idee entstanden, nur die fotos und statements aus der universal embassy zu zeigen.

die universal embassy scheint vor allem am beginn des projekts so eine art paradigmatischer fall gewesen zu sein. die fotos sind einerseits genauso entstanden wie in den anderen städten auch, dass du mit einzelpersonen als kooperationspartner/innen fotos festgelegt hast. und gleichzeitig ist hier dadurch, dass nicht brüssel an sich das thema war, sondern die universal embassy, der aspekt der selbstorganisation und die kollektive ebene gleichsam mit eingeschrieben. wie bist du mit der frage subjektive/kollektive gesichtspunkte weiter umgegangen?

die serie zur universal embassy bildet eine ausnahme und gleichzeitig eine klammer für das gesamte projekt. die universal embassy - ehemalige somalische botschaft, die von sans-papiers gemeinsam mit aktivist/innen in brüssel 1999 besetzt worden ist²⁰⁸ - ist von einer kollektiven situation geprägt.

die bewohner/innen der universal embassy sind täglich von der abschiebung bedroht, dadurch, dass es sich bei der universal embassy aber um einen selbstorganisierten ort handelt, spürte man diese schwierige situation nicht sogleich. als mir dann aber von den polizeübergriffen und razzien erzählt wurde, wurde mir klar, wie romatisierend meine ursprüngliche sicht auf die universal embassy war.

es finden wöchentlich plena statt, in welchen die organisation innerhalb des hauses und auch die aktionen nach außen diskutiert werden. ich war also mit einer situation konfrontiert, in der migrantische selbstorganisation und der prozess der aneignung an einem konkreten ort manifest geworden sind.

während meiner arbeit an *city views* war es für mich sehr wichtig, diese aspekte herauszuarbeiten. da ich die chance hatte, nun an einem solchen ort fotos zu machen, verfolgte ich einen weniger individualisierenden ansatz. in gesprächen mit tristan wibault ist die idee entstanden, auszüge aus der bereits fertigen *déclaration*²⁰⁹ der universal embassy in die fotoserie einzubauen. ich arbeitete aber auch mit einzelnen bewohner/innen, die mir ihre sicht der universal embassy vermittelten. in wien stand ich dann vor allem mit tristan per e-mail in kontakt, und schließlich wurden alle bild- und textbeiträge im plenum der universal embassy diskutiert.

hat es die überlegung gegeben, wie man diese kollektive ebene in anderen städten auch 'erfassen' könnte ohne die voraussetzung der universal embassy?

es hätte mich auch interessiert, mit kanak attak in berlin zu arbeiten. ich habe auch schon gespräche geführt. es wird sich zeigen, welche form der kooperation hier noch entstehen könnte. kanak attak hat ja ein völlig anderes organisationsprinzip als die universal embassy.

es ist auch ein modell im projekt, dass die kunstinstitutionen die kontakte herstellen zu den kooperationspartner/innen in der jeweiligen stadt. wie funktioniert das meistens? gibt es da in mehreren fällen kontakte zu z.b. migrantischen organisationen, oder siehst du das vielleicht auch als intervention in den lokalen kontext, dass da dann connections hergestellt werden?

²⁰⁷ <http://www.learningfrom.com/>

²⁰⁸ siehe die website der universal embassy: <http://www.universal-embassy.be/> sowie tristan wibaults beitrag im *republicart-journal real public spaces*: http://republicart.net/disc/realpublicspaces/wibault01_de.htm

²⁰⁹ http://www.universal-embassy.be/rubrique.php3?id_rubrique=12 sowie abbildung und text auf s. 72

mein grundgedanke war, dass ich von einer kunstinstitution, in der ich eine site-spezifische arbeit realisieren, auch im prozess und bei der recherche unterstützt werde. die jeweiligen kurator/innen waren von anfang an in das projekt eingebunden. das wissen über migrantische gruppen in den jeweiligen städten war dann in den institutionen sehr unterschiedlich. in london z.b. ist die arbeit im kontext der ausstellung *trading places*²¹⁰ gestanden, die sich mit migration in london und europa beschäftigt. das kuratorinnenduo b+b hat sich sehr intensiv mit der thematik auseinandergesetzt und konnte mir interessante projektpartner/innen vermitteln. bei anderen institutionen war *city views* erst der anlass, sich intensiver mit der thematik 'stadt und migration' auseinanderzusetzen und gezielt mit migrant/innen in der stadt kontakt aufzunehmen.

das hauptmedium des projekts sind fotos und text in ausstellungen und auf der website²¹¹, würde ich sagen. aber es gibt auch video und für brest jetzt auch das vorhaben, fotos im öffentlichen raum zu affizieren. wie arbeitest du mit diesen ebene(n)?

das video heißt *city views - research talks* und ergänzt die ausstellungen. in einigen städten bin ich auf interessante phänomene gestoßen und habe dazu gespräche geführt. in warschau gibt es ein videogespräch mit rigels halili. drehort ist der informelle markt in warschau, der sich auf einem stadion befindet. dort bieten leute mit verschiedenen nationalitäten oftmals illegal ohne genehmigung ihre waren an. das habe ich sehr spannend gefunden, da dieses stadion ein angeeigneter ort ist und mit neuer bedeutung belegt wird (vergleiche auch abb. auf s. 71). parallel dazu bin ich in warschau auf gated communities gestoßen und habe ein interview mit einer frau aus deutschland geführt, die in so einer abgeäuzten kleinen wohnsiedlung wohnt.

in helsingborg, da gibt es immer wieder übergriffe von skinheads und gut organisierten rechtsradikalen. eine vertreterin der jungen linken beschreibt im video, dass sich die polizei in solchen fällen neutral verhält und bei übergriffen nicht eingreift. diese situation kennt man ja auch in anderen ländern und hier in österreich ganz gut. helsingborg wirkt aber wie ein kleines friedliches städtchen am meer, umsomehr überrascht es dann, von geduldeten rechtsradikalen schlägerbanden zu hören.

in ljubljana sprechen zwei theoretikerinnen und aktivistinnen zu 'erased people', menschen die nach dem krieg in slowenien ihre staatsbürgerschaft verloren haben, weil sie nicht 'slowenen' sind.

in der universal embassy beschreibt albertino rakipi die idee der universal embassy, berichtet aber auch von einem übergriff der polizei, die ganz früh am morgen bewaffnet eingedrungen ist und die bewohner/innen schikaniert hat.

die idee, die fotos als plakate im öffentlichen raum zu affizieren, hat es glaub ich von beginn an gegeben? ja, es war von beginn an geplant, das auch im öffentlichen raum zu präsentieren. das wird jetzt in brest erstmals realisiert, an city light tafeln, wo einzelne fotos zusammen mit den statements an verschiedenen orten in der stadt präsentiert werden. zusätzlich werden posters in der städtischen bibliothek gezeigt, die selbst wieder ein sujet innerhalb von *city views* bildet. acht verschiedene sujets werden im öffentlichen raum präsentiert, und durch den verweis auf die ausstellung werden vielleicht auch leute für einen ausstellungsbesuch ins centre d'art passerelle interessiert.

²¹⁰ <http://www.welcomebb.org.uk/projects/tradingplaces2.html>

²¹¹ <http://www.city-views.net>

gibt es orte/motive, die in allen städten wichtig sind?

ein beliebtes sujet ist das rathaus. das ist in jeder stadt mehrfach genannt worden, weil die meisten migrant/innen negative erfahrungen mit dem gebäude verbinden. schon als die ersten fotos mit babak houman in wien entstanden, hat er das rathaus als sujet vorgeschlagen, von schräg unten fotografiert, um die macht, die es über ihn ausgeübt hatte, bevor er österreichischer staatsbürger wurde, zu verdeutlichen.

du hast in *demonstrate!* portraits von demonstrant/innen gemacht, die auch, wie du am beginn schon erzählt hast, vorschlagen konnten, wie das foto grundsätzlich aussehen soll. in *city views* gibt es jetzt den schritt, dass die kooperationspartner/innen auf deine seite der kamera kommen. ist das eine entwicklung, die dahin geht, deine mittel als künstler zu vergesellschaften und zur verfügung zu stellen?

ich nähere mich dem themenfeld als künstler und fotograf an. ziel ist es, am ende eine fotoserie mit texten zu realisieren. diese künstlerische arbeit wird dann auch unter meinem namen ausgestellt. natürlich werden alle leute genannt, die mit mir zusammengearbeitet haben, aber letztlich ist es ein von mir realisiertes künstlerisches werk.

insofern stelle ich eigentlich nichts zur verfügung, sondern es ist eher so, dass die kooperationspartner/innen ihre zeit und ihr wissen zur verfügung stellen. aus diesem grund gab es meist lange vorgespräche, in welchen dann entschieden wurde, ob es sinn machen würde, mich bei dieser arbeit zu unterstützen.

als künstler interessiert mich, mit der fotografie methoden zu entwickeln, die meinen blick erweitern, dadurch entstehen ganz andere ergebnisse. für mich ist spannend, in diesen blick- und gedankenaustausch zu treten. natürlich ist die herangehensweise auch politisch, da sie eine perspektivenverschiebung zur folge hat.

du hast die recherchen in london mehr oder weniger abgeschlossen. so ganz spontan würde ich sagen, dass in east london bezüglich der sichtbarkeit migrantischer zusammenhänge andere voraussetzungen herrschen als in den anderen städten, in denen das projekt bisher stattgefunden hat. war das ein punkt, wo dann die unterschiede zwischen den einzelnen städten und deren eigenlogiken stark sichtbar wurden, oder ist es so, dass - wie das ja auch die kategorien nahelegen - einzelne themen um migration durch die städte verfolgt werden können?

was du jetzt ansprichst, würde eher eine wissenschaftliche untersuchung erfordern, in der man die spezifische situation in den einzelnen städten im detail analysiert und dann in vergleich zueinander setzt. aber *city views* ist keine wissenschaftliche arbeit. ich kann dir dazu eigentlich nur eindrücke schildern, die ich während meiner aufenthalte gesammelt habe, z.b. dass in helsingborg nach wie vor ein sozialstaatliches prinzip einigermaßen aufrecht zu sein scheint, während es etwa in warschau fast gar nichts an unterstützung für flüchtlinge und migrant/innen zu geben scheint. in beiden städten traf ich kaum auf migrantische selbstorganisation, im gegensatz zu brüssel oder london.

city views hat eine relativ offene, gleichzeitig auch komplexe struktur. es können anhand der aufgeworfenen themen parallelen und unterschiede zwischen den städten entdeckt werden. die serie soll von den betrachter/innen interpretierbar bleiben.

es geht im projekt darum, einblicke in sichtweisen von leuten mit migrantischem hintergrund zu gewinnen. mir fiel bei meiner arbeit am projekt auf, dass migrant/innen oft mehr über das verkehrsnetz in

der stadt wissen, als stadtbewohner/innen, die dort geboren sind.

bei migrant/innen, die schon ein paar jahre in der stadt leben und oft auch in einer guten beruflichen und finanziellen situation sind, ist die stadt, in welcher sie nun leben, ein selbstgewählter ort. es gibt also einen sehr positiven bezug zur stadt, aber auch einen sehr kritischen. ich glaube, dass das eine wesentliche aussage des projektes *city views* ist, dass migrant/innen teil der stadt und der stadtbevölkerung *sind*. das ist etwas, das durch alltagsrassismen verneint wird: durch die konstruktion des 'anderen' und 'fremden' soll diskriminierung und rassismus legitimiert werden.

city views zeigt sehr konkret, dass sich migrant/innen nicht nur als stadtbewohner/innen fühlen, sondern auch als solche agieren.

raimund minichbauer: vielen dank für das gespräch.

interview: raimund minichbauer

within the framework of the lcca-project *re:public* art projects by more than 20 artists are taking place over a period of 2 weeks. the project is located outside the city centre of riga, in an urban environment and a variety of different places: pharmacies, train stations, a hairdresser's, taxi ranks, market stalls, etc. what kind of projects did the lcca work on before in the realm of public art and how did the concept for *re:public* evolve?

solvita krese: we produced several public art projects. in 1995 we organized the project *monument*, which was mainly object-based and for which we asked artists to react to spaces in riga, where monuments had been located before and to play with the historical circumstances and with the change of the political situation. three years later we organized a project in another latvian city, in ventspils. it was called *ventspils transit terminal* and was still mainly object-based, but there were also communication and process-based elements in it, mainly by artists from abroad, e.g. superflex. the project *re:public* was developed in response to the local situation, i.e. that everything is centralized and there are almost no activities in latvia's provinces or in riga's suburbs, there is no exhibition hall for permanent contemporary art activities and we are always looking for alternative spaces to turn them into exhibition spaces, there are virtually no grassroots activities or processes coming from the communities themselves. so we decided that the project was going to happen outside riga city centre, that it would be more about communication and participation and spectators who act not only like spectators but are rather like co-producers of art. we also hoped that such a project could contribute to the emergence of grassroots initiatives. and then, with the participation in republicart, the project got framed in a broader theoretical context.

have the latvian artists who participate in *re:public* done social art projects or participatory art before, or was this suggested by this current project?

only few of them did such work before. several artists used local and social contexts to produce their work, but only in very rare cases did they try to meet their audiences directly, to involve them in some way and create an interaction. one example is gints gabrans' project *starix*, which tries to make a homeless person famous through the appearance in a variety of tv-programmes. the project is about popular fantasies, that you could become a tv-star and then all your problems are solved. these are fantasies that arise from people in latvia being desperate about the economic situation and the social inequality. the project started in 2001, and it is based on local research. the project was presented - at different stages - in international exhibitions, but the artist never went so far as to show it to the local audience, to the people it really addresses. now it was presented in a show and a video lecture in a local cultural centre in a riga suburb²¹². up to now the majority of the audience consisted of the art crowd, and it is unfortunate that there were not so many people from the area, although we did a lot of advertising and we distributed posters around the area, and the presenter of the show is quite famous in latvia. it is difficult to reach this audience. in general, there are some latvian artists who are working with social contexts, but only few among them

²¹² *how to get yourself on tv*, see photographs at <http://www.lcca.lv/en/repdar.html>

have done projects with participatory aspects.

in the *re:public* art projects, the political aspects seem to be quite - i would say - subtle, and when i asked artists about that, there were often answers like: we do not want to be overtly political...

yes, this is a strange situation in latvia - especially compared with the situation in austria. a few artists are involved in documenting or reflecting social problems, but almost none of them is trying to directly approach political questions. in the art field there have been some singular projects, like anti-consumerist projects organised by creative group 'open'. it seems almost like the mainstream attitude among artists is: we do not want to be involved in any politics. compared to the critical tradition in the west, which is mainly based on marxist or leftist ideas, latvian society after the breakdown of the soviet union was more right-wing oriented. it is only recently that a critical attempt towards globalisation and capitalism has become a bit more part of the public discourse.

an exception is the ecological movement - there is a tradition of critique and protest, which was very strong at the end of the soviet times. this is also the background of the bolderaja group, which participates in *re:public*. it was not formed as 'bolderaja group' at that time, but the people who are members of the group now were already very active in the ecological movement at that time.

bolderaja is a remote suburb of riga, close to the sea...

it is a very beautiful area and in recent times a few richer people started to buy houses there, because it is so close to the sea. but generally it is still considered as one of the most unfavourable city zones.

how is the bolderaja group connected to the art sector?

they are activists, they never call themselves artists. but for some projects, they invite artists to co-operate with them. they are quite well known in the art field and a number of famous latvian artists have worked with them. sometimes their projects are more aggressive, but this time they made a very optimistic project: *bolderaja is beautiful*, in which they invited people to take pictures of what they find beautiful in bolderaja, and then they displayed the pictures in several shops on the local market place.

as for the participatory aspect, what was the overall concept of *re:public*?

it is strongly determined by a local context. the project is planned as a first step to interrupt this passive silence, as an invitation for participation. by raising their interest, we try to convince them that art could be used as a tool to express their ideas and demands. then this may result in local initiatives organised by communities themselves or even articulation of critical statements. eriks bozis' piece²¹³ is a funny way to reflect on that: it displays in public space - on a wall surrounding a busy market place - excerpts from the new city regulations on public order. as a community for this, eriks chose a district of riga which is very much a world of its own, where you get the impression that the people there are not even aware that something like the municipality exists. so it becomes obvious that there is no way to communicate between those power structures and real people and displaying those excerpts of the city regulations might produce some - in the best sense - aggression, that people ask what this is supposed to mean. because nor-

²¹³ *regulations*, see photographs at: <http://www.lcca.lv/en/repdar.html> and p.85, fig. 2

mally there is not even any interest in what is happening around them, and that might be a first step for them to do something on their own.

we can see another aspect of communication in dace dzerina's project *the itinerant dance teacher*²¹⁴, in which a dance teacher comes to places in two parks where the dance steps are painted on the ground. the project is mainly about humanising an area, and to invite people to cross this border and to just step onto the dance floor and do something. there is no critical message behind it, just the invitation to take part in a process.

for *re:public* a programme booklet was published in the form of a city guide²¹⁵, which in addition to brief project descriptions includes texts on psychogeographic walks and trips through riga. what is the concept behind offering these different ways to perceive and take part in the project?

one aim, that i just briefly described, was to try to reach the people who live in the suburbs and to communicate with them and we also wanted to offer something to people who live in the city centre or to guests in the city. we liked the idea of psychogeography because of the situationist experience and in practical terms we thought that people maybe will not like to spend many hours travelling to bolderaja to see only one single art project, but that maybe they would like to go there to see also other places or discover this specific neighbourhood, and so we can give them some useful hints what to hope for and what to do. on the one hand we developed this idea of psychogeography and wanted to invite people to look at things from another point of view. on the other hand it was also a question of public relations and how to advertise a project.

what is the relevance of *re:public* for the further development of the projects of the lcca?

in a way it is like a logical development of our activities and a step in this development from object-based to more process-oriented and also participatory projects. the feedback and the reflection on the project will be important for new directions to be taken and for defining our future activities.

thank you very much.

interview: raimund minichbauer

²¹⁴ see photographs at: <http://www.lcca.lv/en/repdar.html> and p. 85, fig. 4

²¹⁵ *psychogeographic riga this week # 63a, september 2003*; see publications at the lcca-website: <http://www.lcca.lv/en/publikacijas.html>

kaffe matthews
republicart-interview on radio cycle (interference)
london | 17 07 2003

in your project *radio cycle*²¹⁶ a temporary radio station has been set up. the project mainly seems to be informed by two aspects: on the one hand the access-to-radio aspect, i.e. that people can come to the studio and produce programmes there, tell their stories etc. and on the other hand the aesthetic aspect, which links to other site-specific sonic works you produced: music and sound pieces are broadcast on the programme and at the same time physically implemented in public space by cyclists with radios cycling through the area. how are these two aspects connected?

kaffe matthews: the direct link in my other work to this particular project is *weightless animals*²¹⁷ that i am doing at the moment with visual artist mandy mcintosh and musician zeena parkins. that project is about the sonic experience that animals - and humans - have, when they go into space. i was at nasa last year and did some research with astronauts, just learning about what happens to somebody who becomes an astronaut, the training they go through, the competition they go through, what they physically endure to become an astronaut. i am just thinking about the sonic experience through this whole thing, and then of course the very simple physical fact that once you get into space, well - what is the sound of space? and as far as sound is concerned, there is no actual sound in space in the way we experience sound on earth, because there is no air. that was really what got me starting seriously thinking about radio, because of the fact that radio is the means by which we can hear what we refer to as sound in space, which are movements of electrical activity in different forms. we hear this as sound by using radio to transfer it to a frequency that we can hear. radio is the means also by which astronauts communicate with ground, when they are in space. radio waves are what exists in the space beyond the earth's atmosphere.

i have never really worked with radio before, or really thought about it much before, apart from doing various radio programmes - i have a show once a month on resonance.fm²¹⁸ - and i listen to radio a lot. i love radio, i often have the radio on all the time, and i listen to any music. but radio - as a kind of physical phenomenon - is not something that i really explored much until recently.

you also did a project in the australian desert²¹⁹ a few years ago.

my work in the desert was very much about working with the weather. i was essentially wanting to collaborate with a system that was outside my own control. i wanted to collaborate with this system to make music, and the system that i chose to work with was weather. first i did a project in scotland²²⁰, where kites were flying sensors that were detecting changes in the light, in the temperature, in the wind - direction, speed - and that information i was then using to make music.

in the bush i was directly just working with the weather inasmuch as we had wires, and the wires move in response to the weather. they contract as it gets colder and expand as it gets hotter and the wind moves

²¹⁶ <http://www.gold.ac.uk/visual-arts/interference/interferenceRadioCycle.html>

²¹⁷ <http://www.weightlessanimals.com/>

²¹⁸ <http://www.resonancefm.com/>

²¹⁹ *wired in the outback*, cf <http://annetetworks.com/artist/worksmade/outback/index.htm>

²²⁰ *weather made*, cf <http://annetetworks.com/artist/worksmade/weathermade/index.htm>

them, the insects land on them, and they resonate at moments. with very sensitive content markers on the wires we sat listening to them for hours. they were just kind of hanging like wires do, and then suddenly there would be a meeting of moments which causes the wires to resonate, and it suddenly becomes the most astonishing orchestra or choir, and they sing, and that is what you are looking for, it is a kind of fishing, when they get really interesting. alan lamb, my partner in this project, just records those events, but i was recording various events and processing these events, so again making music out of that material. but it was through working with alan and spending a month living in the bush and sitting outside every night and after a great over-the-fire dinner and some good australian wine we would just talk about the space and the stars and electrical energy and reflections of electrical activity; how these different sonic activities happen in space and how we hear them. that was when i first started to think about all these issues, but that area was outside of the wires project. so i did not explore this through the wires project, but it opened up this big area of interest and then the space project brought that in again.

what were the starting points for the access-to-radio aspect?

the original idea was that it was going to be a mobile radio station. i wanted a radio station in a van that was on the street and that would stop in particular places, open the doors, run workshops, show people how to record some tunes, record their stories and broadcast them, have some speakers outside, get people just walking by to join in, get an on-the-street discussion about whatever it was they were wanting to talk about, think about and then drive around broadcasting what people have made. but we discovered that it was not possible to have a licence for a mobile radio station, they don't exist. but the idea of an actually moving radio for me was a really major part of it, and then i thought - well, let's think about it like this - let's go, let's fix the radio station, which is what we have to do, but let's actually move the radio, because the radio, if you think about it, is the mobile stage. normally you hear music fixed to a particular sound system that's stuck somewhere, but radio is gloriously mobile, so let's actually take radios on the street and put them where we want them to be to hear the sound that we want to hear, or even travel with them. so the idea for cycling and sonic mapping appeared.

how does the sonic cycling work?

the idea is that people who have made pieces for the workshops can actually route those pieces to a particular map, a particular route within the area of the station's broadcast. cyclists will follow particular routes that the person who made the pieces wants that piece to be travelled through. for example somebody has made this solo trumpet recording and that is carried up and down this area of very narrow small streets, just one bicycle that is carrying the radio 'broadcasting' this solo trumpet piece. somebody else has presented a piece in which the sounds are made from a work which she did in recording rubbish from a recycling plant in north-west london. that soundpiece will be broadcast by three cyclists: two cycle in opposite directions in one big loop and the third going round and round here, and this meeting point, where all three of them meet, is one park, and this is this very noisy main route. somebody else wanted as many cyclists as possible to go down to the park.

we will have a central starting point from the station and send out all these cyclists randomly but hopefully at the same time and along particular streets/areas. that will be a fairly quiet minimal sound piece going on.

the sonic cycling is going to happen at night, now that we are not restricted to any opening hours. - we planned to do the broadcasting from *idea store*, but because of technical reasons, we had to move the radio station to my studio and now suddenly have a 24-hour radio station. it is lovely that there will now be sonic cycling at night, because one of the things for me about radio is the fact that it can be a completely invisible performance, because radio is happening all the time and you can choose to hear it or not. if you go to a gig, you pay a certain amount of money and you choose to go and hear a particular piece of music. but if you are walking down the street, you might get a car that shoots by blasting out a particular kind of sound, or a bus goes on the other side of the street etc. you have got all these sonic interferences happening as you move around your daily life, but the idea of a radio just cycling by on a bicycle and you might notice it and you might not. it could be something that is an astonishing performance that you as a passer-by are completely aware of, like this is really blasted at you, or it could be just this invisible threat or an invisible web of these sounds that are physically brought into the airspace by bicycles rather than just existing invisibly as radio waves.

how were the sound pieces developed?

the idea was that they would get made during the workshops we organised in *idea store*, and there have been a couple made at the workshops. there are also some compositions from me, and i invited people that i knew in this part of london to contribute some pieces. one of the pieces that have been sent in has been broadcast already but we took it because it's a piece made just from the sounds of bicycles, but the other pieces have not yet been broadcast and they will just be broadcast when they are carried by bicycles.

what was the overall aim of the workshops?

the main aim of the workshops is to turn people to sound. just to get people to listen, to realise that with computer and a bit of software you can very simply make completely different pieces of music out of sounds that exist every day. to turn people to sound as a phenomenon, something that is around them and that they can actually craft - i would like to show people how they can sculpt and craft things with sound. that is really the main aim of the workshop, underneath that all. in terms of this particular project, the idea was to turn people to radio and make pieces to broadcast for radio.

and for a week / 24 hours a day, there is open-access radio?

this is actually an improvised radio station. it is great to have it 24 hours, but it was not at all planned like this, and it is the reason why i am so exhausted at the moment. if we had known that we were going to do this, it might have been done differently. but i think that i would not have wanted to programme it very strictly. it is very much - and the workshops are like this - set up as a resource, as a place, a forum for people to be able to come and have a physical means of communicating their ideas or stories or feelings about what is going on for them in their everyday lives, simply. i mean, i think there is another thing that is kind of interesting about the radio aspect, that in this part of england the variety of people that live here is fantastic. we've got people from all over the world living just here, and so there are lots of different experiences going on on that level as well.

buying a radio licence turned out to be very expensive. was there no possibility to negotiate with the authorities, because this is an arts project...?

no, a radio station is a radio station, and it's using the airwaves and the airwaves cost money. here the airwaves are owned by this government that decided that if we are going to use the airwaves, we have to pay to use it. and in a way there is a part of me that has hated having to do that, having to spend all this money to use the airwaves. because this is a publicly funded art project, there was no other way - we could not just have done a pirate. on the other hand, to actually have the chance to use the airwaves in this very public way has been wonderful, now it's just the question of how it could be possible to continue.

as regards the radio works in general, which aspects would you like to develop further?

i think i would like to develop the interactive aspects. the reason for me wanting to work with 'real' radio - fm radio as opposed to just net radio - is because of its physicality and working with immediate local space; and i would still really like to be able to continue to do that. but i do think about the net radio aspect, which is much easier to do in certain levels and also to get a response back, to have an interaction coming back as to how you work and how you then broadcast. but for now i work very much in the real time, i work very much in the now, and things that are happening now, and this 24-hour station that's happening is unfolding minute by minute, and what it leads to will probably be clearer after finishing this part of the project.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

graeme miller
republicart-interview on linked (interference)
 london | 16 07 2003

your project *linked*²²¹ deals with the demolition of a housing scheme in the course of the construction of the m11. despite much spirited resistance the people living there could not prevent the demolition of 400 homes in order to make way for the motorway. on the basis of 120 hours of interview material you made a two-hour sonic piece which is being broadcast along a distance of three miles²²². the visitors can borrow receivers and headsets and listen to the piece along the route²²³. the projects reminds one of projects like *the desire paths*²²⁴, which you conceived while still in the theatre.

graeme miller: i have been interested in the idea that theatre can present real events in real time. in the theatre group i was working with in the 80s - *impact theatre* - that was one of our phrases. theatre can also, if you are lucky, refer to wider issues, to unreal events and imagined events and concepts. but its strength is about showing real events in real time. theatre is a ritual, in itself it is a real event in real time. that desire for an authenticity within what we are seeing, in terms of the theatre i used to make, often involved physical extremity. it used to be very, very physical. the other approach - one of my interests has always been in place and in our mental and emotional relationship with places. i like going to places. when i am not doing something else, i like to go off on my bicycle to some strange marginal in-between lonely places. i really enjoy that, so i thought, 'i want to get paid to do this,' and started towards the end of the *impact theatre* era to go and visit dungeness in kent, which is where the film maker derek jarman ended up living in this place right next to some nuclear power stations. it is a very beautiful and bleak, barren area of england. england is like a garden, and this is like a desert - i called it *the desert in the garden*²²⁵ - but the desert has a kind of austere interest. so i decided to make a theatre piece about place, and that continued.

the desire paths - i would even call it a piece of reality that i have shown within this dreamy world of theatre. the raw material, or prima materia, was walking. i worked with five performers and we walked for three weeks around the streets of birmingham. we walked by day, by night, we walked in character. we pretended we were dead, we followed each other into cemeteries, and we walked for hours and remembered what impressed us. the 'desire path' in architecture is the shortcut across the green. the architect says: 'here is a nice path, which goes like that.' but actually people won't go through there, so they make their own personal path across the green, which is where they want to go. but there was an idea that also a desire path was a magical reality and represented a psychic journey where you might dream your direction. this piece became a mixture of samples of reality, but samples made through performers, through human beings - not myself, i was a kind of composer and organiser of that, but through five other people. it was that feeling of being in the city and wanting to go to the very bottom, or, fearing the very bottom, a part of you nevertheless wanted to go down and down, and descend and descend. it's a cyclical part of being alive maybe, being human, or even being part of nature, you can say. you can't have spring and summer

²²¹ cf <http://www.linkedm11.net/>

²²² cf <http://www.linkedm11.net/projects/index.html>

²²³ cf <http://www.linkedm11.net/site/information.html>

²²⁴ <http://www.artsadmin.co.uk/artists/gm/theatreperformancetext.html> - The Desire Paths

²²⁵ cf <http://www.artsadmin.co.uk/artists/gm/theatreperformancetext.html> - Dungeness: The Desert In The Garden

all the time, you have to have autumn and winter, things have to die, you experience a kind of ritual death. so this piece was very dark, depressing. on the last day at the royal court theatre in london, i did a workshop on the main stage during the day. i got people to go out in pairs to walk around the square and they climbed up this iron ladder in the back, and the door was open. i was sitting in the theatre, and i thought this is an amazing place to be. there are people out there, who are like in a shakespeare play, when the messenger comes back; and they came back with this material fresh from the streets. it was like a little aperture, like a pinhole camera, that can receive information from the city. the city was coming in directly onto the stage. so these people came back and spoke, and there was an idea that the theatre could be an observatory of the city, and that's an idea which goes right into the core of greek theatre, the idea about theatre as a civic observatory, having a civic function. i have always wanted to make pieces that are like civic buildings, but that are built in cheap materials, like sound. you can build them really big - *linked* is three miles long, it is enormous, but it is invisible. you can create a sort of scale, i think, that is really fascinating, but it is in order to take part in history, take part in the architecture, take part in life, if you like. gradually i had this idea that the theatre would dissolve, you know: maybe get a few holes in it. ten years ago i did a piece with radio transmitters²²⁶. there was the idea that you lose everything, you lose the back wall, and then you lose the side walls, but you don't lose this strange veil - you have headphones on, you are transported, you are in a filtered reality, you are looking at it through a particular frame, an audio frame. and it has characters, it's a peopled world, it's peopled with real people. its origins come out of this desire to put real events on stage.

you did not call yourself a director, but a composer and organiser?

i like the idea that i compose, but not just music. yes, a composer, literally, i put things together, so i just make arrangements of things. i don't have a big musical background. i have always made sound from using technology, originally a multi-track tape recorder, now with computer of course. but really that's composition - if i organise people's speech in the landscape, that's also a composition, it is just a piece that has no beginning, middle and end. you can go in either direction, but it's the shape, there is a shape. it's still this idea that it is taking pieces of reality, pieces of life and reorganising them in such a way that they somehow transform, that life transforms because of finding resonances or recognition that the persons who are in the audience will find themselves. in that sense it is drama as well. it is a mixture of the two. i sometimes say that i am a composer of things which sometimes include music.

linked is split into two parts: on the one hand the research and the interviews, which are archived as interviews in the museum of london, and on the other hand the sonic art in a public space. is it the first time you have used research as a separate part of the project?

it is probably to do with different mechanisms. i am very interested in the knowledge that we carry in our body. we can now store fantastic amounts of knowledge - we do not just have libraries, we have electronic data systems. but we still have to somehow carry a headful of knowledge. in a totally oral tradition people would not only carry all history, all geography, all knowledge that they need in their heads, but they would also encode it in a system of transmission, say to another generation. the classic example is the aborigine oral tradition that is very sophisticated. we code things as stories. and stories can distort and

²²⁶ *listening ground, lost acres*, cf.

<http://www.artsadmin.co.uk/artists/gm/soundinstallationstext.html#Listening%20Ground,%20Lost%20Acres>

become very false. and those stories could be like the story that the holocaust never happened for instance. and that is where an archive comes in very useful, you can prove that it happened.

but on the other hand there is also this vital need for people to have their legends and their versions of themselves. i was responding to what i thought was a sterilisation of the narrative process. we all tell stories about ourselves, sometimes we are *just aware* that everyone has got a story to tell. you can sit here in a café and look at people, and you know that everyone has got a story and everything overlaps slightly. there is a connection, everything touches. but in this area where the road is, that is a place where no time flows. there are no stories about the motorway. sometimes there are violent events, a big crash, but you don't know it. - there is the idea that there is an ecology of stories, and there has been damage done to it. to some extent, i am pumping stories, or fragments of stories, back into the damaged area, so that you will meet somebody else's half-stories, half-truths, and fragments, but you meet them with your own stories. people who walk there, they will feel: they don't know what exactly something is, but it will remind them of their story. so it provokes an active process, where history is just layer after layer, constantly mutating and changing - a living tissue.

you also used to live in this area. after the building of the road was scheduled rents got very cheap and many artists moved there.

i moved in for maybe 18 months, cheap housing, almost free. it was part of the contract that i had to go afterwards. but then that became another year, two years, three years, and eventually ten years. and during that time i fell in love with that house. my son was born there, my first relationship broke up there, my second - i met my wife there. a lot of history, and it altered my view, just by this slow process of becoming involved. of course you can detach yourself from objects and houses and places, but we have it in us to write ourselves into these places. that happened to me. that is a very common experience.

what kind of a community was that there?

in a way there was a community torn apart, but at the same time you could say, it was torn together. sometimes relationships formed that would normally be inappropriate. for instance between green dave - he is an eco-protester, very alternative, celtic pagan views of life, he observes the solstices - and this other man, who was a bomber pilot from the second world war, who believes in the queen. he is a very decent, proper, upright person, but who left a bottle of whisky every other night for the people who were protecting the trees. and the connection is about some sense of the sanctity of the land, a deep sentiment about the english landscape, and probably green dave has similar feelings about this. very strange connections. i have this feeling that in this particular piece of land that is as wide as the road - three miles long and maybe a hundred metres wide - the gas has been turned up. the heat transformed normal relationships and made them something else.

the other place i really felt strongly about was this fantastic street. it was a perfect place to live in some ways. but it became better, because some of the people who moved in were artists - not too many artists, just the right number - who created a greater degree of lubrication. and then a couple of working class women who had moved back there from tower blocks. i think they had a very strong idea about what a street in the east end should be. they had parties, street parties, got involved with everybody, and a particular chemistry happened there. part of the chemistry was the threat of the road, people began to discuss

and become aware of extinction. it was like the doctor saying 'the bad news is, you've got ten years to live,' how you will use those ten years. people lived with a greater intensity, and also with a cause, which was to fight. but even if they decided not to fight, there was a greater intensity of emotion, of living. everyone had children as well, a street full with children, and the children connected, and it was dynamic, people were involved with each other, and everybody speaks so well of it. we can make heaven on earth or hell on earth according to how we behave with people; these are simple models for saying how can you be different and individual and private but part of a community. i keep thinking i have in some way deliberately left clues in how i have edited the pieces to the puzzle of how to belong to your own group but not be in conflict with another.

how does this relate to the idea of common land?

some of that idea is in the middle ages, people had common land that was just owned by everybody, you could put your cattle on it, you could use it, it simply belonged to people. then there was a period they call the enclosures, when everything became fenced and owned. common land didn't totally disappear, little pieces of that stayed common land, e.g. the green man roundabout, where we had the launch of the project, was a remnant of common land with public grazing rights. it had cows on it only about five years ago.

common land is about sharing resources etc., but i think part of it is sharing that we are witness to each other's lives. that's a very important function we have, to be a witness, like in a wedding. you can say, in a wedding other people have the function of witnessing the marriage. but also the people getting married are witness to the fact that for everybody else life is a one-way journey, you go through the gate and you can't go back through it. one of the things we do, where our stories connect - even if you totally hate somebody and disagree with them, at least you are witness to their being, in some way. in suburban culture and increasingly private consumer culture and tv culture etc., those things get eroded, that business of witnessing each other. - they take the new york subway trains out to the sea and they sink the old trains into areas where coral reef has been eroded and destroyed. what they do is they form a structure on which the coral can grow again which will eventually just rust away and disappear. but the coral does not think, the coral doesn't say 'i am going to build a shape like this,' it is just a little individual thing that goes right here, but there will be land built up in a city. if you think of stories in the same way, *linked* is just something i am sinking out in east london that stories can grow around like coral.

what was the concept for the interviews?

i worked with a fantastic group of interviewers²²⁷, all of them are artists, performers, film makers, a choreographer. i gave each of them four transmitters to curate, and we met every other monday over the months and listened to the recordings. i also set this target, to get people to speak in the present tense. the technique i wanted was to get people to remember in their mind's eye, the visual eye, so that they can see the picture, and then you ask them 'what can you see?' they say, 'i am looking out of the window.' 'where are you?', like on the mobile phone. 'i am looking out of the window', or as if they are a reporter on the television news: 'i am in afghanistan'. they are in the past, but they are in the past in the present tense. the trick in a way is that when you hear somebody's voice saying 'i am in the garden', or 'i am looking out of

²²⁷ cf credits: <http://www.linkedm11.net/site/credits.html>

the window', they are like a ghost that is still there. but it reveals also that to some extent they are there, because they can believe and reimagine themselves there, and it just highlights the fact that the past is composed of present moments, there is not a story with a beginning, middle and end. any point it is 'now'.

who did you interview and how did you find people?

it was easy to interview the last people who lived there, who were nearly all artists, with some exceptions. to find more local residents was harder, although i knew many of them. it took a lot of research to find some people. there was a disco-pub, which stood on its own in the middle of the marshes. we finally found somebody who used to go there and was a disco-dancer in the 1970s. or people of the railway - it took one person a couple of months to find anyone, hours and hours and hours of work to find three people.

which railway people? and what did they tell you in the interviews?

they tell a side of the story that is about public transport, about the railway system that used to exist, where everything went by rail, and there was a fantastic alternative transport system in this country that was gradually dismembered because of quite political reasons to do with the road lobby, who had strong political influence, and the railways got closed down. they can comment on that. yes, it is complex, but the bottom line is about connection, people connecting, deciding to take a risk.

claremont road and the resistance against the m11 are also one of the starting points of *reclaim the streets*²²⁸. how did you deal with this very political history and with this political community?

i haven't. i wanted people to be aware of the issues, but what i show is limited. in order to not totally deal with issues, politics, ideas, concepts, i set myself the task to narrow it down so that almost everything has to be about the space, is physically about the space. the second thing is, it is to do with moments, moments in time.

i chose to tell the story of claremont road through somebody who went to live there. she was a student and a person whose calm breaks down one morning. the story is the story of *reclaim the streets*, and it is about getting involved in direct action and getting involved in spontaneous communal politics. that is just a way that *i* can tell that story. i don't want to be about issues really. i'd like to raise the issues, i'd like people to get curious about the issues, but i don't want it to be a discussion about the issues. i think it would be good that people maybe go and get to find out about those things, so i included references to things like the poll tax march and the criminal justice act that means that it is not possible in this country for more than twenty people to gather legally and you mustn't listen to repetitive music outside as well. but i suggest those things and i didn't want to be politically didactic.

was claremont road one of the roads that actually disappeared when the m11 was built?
it has still got the name claremont road, but it has been totally erased.

and the squatters from that time, they dispersed?

²²⁸ cf marion hamm, *reclaim the streets! global protests and local space*
http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_en.htm

yes, mostly dispersed; but quite a few people remained in the area. there is a place called the *491 gallery*, i think there are lots of people who are of a similar range of politics, from ecological, anti-capitalist, *reclaim the streets* persuasion. and also a specific aesthetics, i suppose, and way of doing things.

were interviews conducted with them?

i know some of them personally, but interviews in general were difficult. at one point, a rumour was going around saying: don't get involved with this project, because it is funded by mi5, which is like the cia here. i think it is a difficult position for some of those people, between being very open - especially what was then very open, at that time claremont road was very free, although some people had quite strong political motivation as well - but then also they were really hunted by the secret service here, and followed, photographed, day in day out, and they still probably are. there is quite a high sense of paranoia, and they tend to socialise with people who are of the same group. and i was not, so - who is graeme miller? i was somebody who had thirty policemen break through my front door and smash my house down, and i had a very, very bad personal experience. but they don't know that.

in a way the project seems also to be an archive of protest forms, for example in the sound installation there is a story about a 'lollipop lady.'

a lollipop lady is a crossing lady - a woman who stands in the street to help children cross the road. she has a sign: a stick painted black and white with a round sign that says 'stop,' and it looks like a lollipop. she - or a lollipop man, but usually it is a lollipop lady - is a mythical being in the british landscape, and people are very fond of their lollipop lady. jean gosling, the lollipop lady in wansted - one of the communities within these three miles - became very politically active. she fought like hell this battle over the trees, and she went on this protest where all the fences got demolished. she was in her uniform, and she lost her job because she was in her uniform. another interviewee describes how soon after that, inspired by jean gosling, they all decided to dress up as lollipop ladies. they made lollipops and they got carpets and painted them black and white. suddenly they arrived on the street, rolled the carpets out across the road and lay down at the street and stopped traffic.

this quite creative, quite theatrical and inventive protests went on - no one person coming up with these ideas, it was really chaotic, but things happened. especially this tower that was built in claremont road. i thought it was one of the best pieces of art. it was like a spontaneous piece of building, it went up and it had no logic to it, but some naïve structural development. it was very high, 80 foot high, and it was a crazy structure: it was quite fragile, and it was a rule that only people who had built it were allowed to climb it, because they understood it. the police couldn't get in and demolish it. they had to get a crane from europe to come in and take it down as well, they didn't have one big enough in this country. so it caused an enormous disruption, but it was a spontaneous creative and very beautiful thing. those aspects are really worth telling, legendary and inspiring forms of political activism. and again, those things could disappear, so i am quite happy to keep people aware what happened in that sense, but i - i don't spell out what it is about. because those contexts are always changing, the context is evolving, but something about it may well come back any time.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

regina möller republicart-interview zu regina wien | 04 04 2003

dein projekt in der kokerei zollverein²²⁹ in essen war die erarbeitung der sechsten ausgabe der zeitschrift *regina*, die den titel *stilleben*²³⁰ trägt und sich dem produktionsort entsprechend stark mit dem ruhrgebiet beschäftigt. die erste ausgabe von *regina* ist 1994 erschienen, damals noch im rahmen einer ausstellung im künstlerhaus stuttgart. wie ist die zeitschrift entstanden? hast du hier die möglichkeit eines katalogs genutzt, um *regina* zu starten?

regina möller: mir wurde 1994 eine einzelausstellung im künstlerhaus stuttgart angeboten, allerdings war von einer katalogproduktion dabei nicht die rede. die idee eine zeitschrift zu produzieren hatte ich schon länger im kopf und die einladung des künstlerhaus stuttgart bot mir schließlich die gelegenheit, mit einem solchen projekt zu überzeugen, da ute meta bauer (die damalige künstlerische leiterin des künstlerhaus stuttgart) ihre zeitschrift *meta* herausgab. als ausstellung schlug ich die produktion und präsentation des prototypen der zeitschrift *regina* vor. thema der nullnummer von *regina* war *reproduktion*. parallel zur nullnummer der zeitschrift zeigte ich schließlich auch eine fotoserie mit dem titel *reproduktion*. diese fotos sind reproduktionen in lebensgröße von werbeaufnahmen, für die ich als kind modell stand.

die nächste ausgabe erschien 1997 im kontext meiner einzelausstellung im kunstverein münchen mit dem titel *meinen arbeitsplatz gibt es noch nicht*. hier konnte ich *regina* zusätzlich zu einer neuproduktion von arbeiten für die einzelausstellung produzieren.

1998 erschien zum ersten mal eine englische ausgabe von *regina*, die ich in manchester / nordengland produzierte. sie entstand im rahmen der internationalen gruppenausstellung *art transpennine 98* – eine kooperation zwischen henry moore sculpture trust und tate gallery liverpool. ziel dieser gruppenausstellung war, nordengland kulturell zu erkunden und gegenüber der zentralisierung von london hervorzuheben. die eingeladenen künstlerinnen und künstler hatten freie wahl, an welchem ort sie ihre arbeiten produzieren und zeigen wollten – wichtig war nur, dass es innerhalb nordenglands geschieht und auch nordengland zum thema hatte. ich wurde von der gastkuratorin ivona blazwick eingeladen und sie schlug vor, eine neue *regina* ausgabe zu produzieren. so kam es zur dritten nummer mit dem titel: *regina special issue*. seither werde ich von institutionen oder organisationen oftmals gezielt auf eine neuproduktion von *regina* angesprochen. zum beispiel von maria lind für das moderna museet projekt, das war die vierte nummer mit dem titel *regina in sweden*, parallel erschien *regina – special issue ifu*, für die internationale frauenuniversität gmbh, die im sommer 2000 in hannover stattfand, und 2002 *regina – stilleben*, die auf einladung von marius babias und florian waldvogel für die kokerei zollverein I zeitgenössische kunst und kritik, essen entstand. das ist eigentlich eine sehr schöne entwicklung, dass im laufe der zeit institutionen von sich aus sagten, dass sie eine *regina* ausgabe herausgeben möchten. gerade im zusammenhang von institutional critique, das ja schon einer meiner backgrounds ist, und den ich auch weiterformulieren wollte, verzeichne ich *regina* als einen erfolg, da ich mit dem zeitschriftenformat die institutionen nicht mehr nur als display

²²⁹ zu kokerei zollverein vgl.: marius babias: *die rückeroberung der subjektivität. kokerei zollverein / zeitgenössische kunst und kritik*. http://republicart.net/disc/institution/babias01_de.htm

²³⁰ *regina* no 6: *stilleben*, september 2002, vgl.: <http://www.regina-magazine.de/> > magazin

von kunst und kunstobjekten lese, sondern sie als ort der produktion und distribution thematisierte und involvierte.

wie ist etwa - um ein beispiel auszuwählen - der artikel über die fauna und flora in den industriebranchen²³¹ entstanden?

bei meiner ersten besichtigung des geländes der kokerei zollverein ist mir der wildwuchs, der ja nicht zu übersehen ist, aufgefallen, und ich dachte mir dabei schon, dass eventuell die natur sich wieder etwas zurückerobert und ein neues biotop entsteht. ich hatte nicht so viele insekten, frösche oder auch kannikel erwartet – auch der pflanzenwuchs faszinierte mich. ich suchte nach einer ansprechperson und so bin ich auf den industrieförster oliver balke gestoßen. industrieförster ist eine außergewöhnliche berufsbezeichnung. ich begleitete ihn einen tag lang durch das areal, das er betreut, und führte ein interview mit ihm. so ist der artikel entstanden. natur oder tiere kommen als thema immer wieder in *regina* vor.

regina lehnt sich ja auch so ein bisschen an die klassische rubrikeneinteilung von frauen-mode-zeitschriften an – allerdings erfüllt die aufarbeitung meiner themen nicht die erwartungshaltungen, die solche rubriken auslösen. ein beispiel dafür wäre die rubrik 'partnerschaft': hier bespreche ich nur themen über hiv und aids, d.h. beiträge über tipps in der partnerschaft sucht die leserin und der leser vergeblich.

sind andere rubriken auch so auf ein thema festgelegt?

nein, das ist die einzige rubrik, die mit dem thema hiv und aids festgelegt ist.

welche durchgehenden rubriken gibt es sonst noch?

'mode' z.b., in der *regina*-*stilleben* ausgabe findet man unter der rubrik mode zum beispiel eine neue kollektion von *embodiment*. *embodiment* ist ein label von mir unter dem ich prototypen von bekleidung entwerfe. unter bekleidung fallen möbel, teppiche, tapeten und kleidung – kurz: themen, die (stereotypisch) mit frau zu tun haben, wie innenausstattung und kleidung. die prototypen stehen immer im verhältnis zu meinen körpermaßen. *embodiment* kollektionen können getragen werden bzw. sind auch funktional einsetzbar. sie sind darüber hinaus porträt und skulptur. *embodiment* ist eine nahtstelle zwischen kunst und design und körper und kostüm. in der *regina* – *stilleben* ausgabe ist zum beispiel eine kollektion aus grubentuch. das grubentuch ist heute nur noch als geschirrtuch bekannt. es wurde ursprünglich von den kohlebergbauarbeitern zum abtrocknen ihres körpers benutzt, da der kohlestaub unsichtbar blieb.

in der rubrik 'wohnen' finden sich auch nicht die üblichen referenzen auf interieur-design, sondern ein politischer text.

ja, der text von sabine seipold²³² ist politisch interessant, zum beispiel in der hinsicht, wie über den grundriss von arbeitersiedlungsbauten eine klassenaufwertung nur scheinbar vermittelt wurde, um letztlich die selbstorganisation und kommunikation unter arbeiterkommunen zu zersplittern.

die kontinuierität der zeitschrift entsteht dadurch, dass sie immer wieder in einzelprojekten aufgegriffen wird. steht da ein bestimmtes team dahinter, oder stellst du das team immer wieder neu zusammen?

²³¹ oliver balke, *wer geht - wer kommt. industriebranchen und ihre neusiedler*, in: *regina* 6, s. 66-71

²³² seipold, sabine, *arbeitersiedlungen im ruhrgebiet zwischen sozialem fortschritt und kontrolle*, in: *regina* 6, s. 28-33

ich stelle für jede ausgabe ein neues team zusammen, das sich aus assistent/innen, grafiker/innen, fotograf/innen und autor/innen zusammensetzt. mit den kurator/innen bzw. direktor/innen, die mich für eine neue ausgabe von *regina* eingeladen haben, arbeite ich natürlich auch eng zusammen.

wichtig ist mir bei der zusammenarbeit, dass das team nicht nur technisch eingesetzt wird, sondern ihr charakter durchkommt. es gibt zu beginn jeder produktion eine genaue arbeitsteilung - das ist unvermeidlich - im laufe des arbeitsprozesses und da ich ständig im austausch mit allen bin, entwickelt sich eine produktive form von zusammenarbeit, die sich nicht in verschiedenen departments verliert und entscheidungen von jemandem getroffen werden, die nicht nachvollziehbar sind. sicher – ich entscheide letztendlich alles, aber ich war dafür ständig in kontakt mit dem team.

wie lange ist die produktionsphase?

in der regel sechs monate. bzw. ich setze gerne sechs monate an. ich habe gerne eine etwas längere anlaufzeit, das eröffnet die möglichkeit, im rechercheprozess immer wieder neue gesichtspunkte zu entdecken und auf die autor/innen und interviewpartner/innen besser eingehen zu können.

ich würde gerne als nächstes thema die rezeption behandeln. dass *regina* tatsächlich auf der ebene der frauenzeitschrift rezipiert werden könnte, oder leser/innen von frauenzeitschriften erreicht - ist das ein ansatzpunkt? gibt es diese möglichkeit?

die zeitschrift ist für ein breites lesepublikum angelegt, das sich mit kulturellen und gender-politischen themen beschäftigt. von der aufmachung erscheint *regina* wie eine frauenzeitschrift, aber inhaltlich ist sie mit den marktorientierten frauenzeitschriften nicht zu vergleichen. was die verbreitung betrifft, so erscheint *regina* in einer limitierten auflage und wird vor allem im kunstkontext, über kunst-/architektur-/designbuchhandlungen etc. vertrieben. dass es nicht am kiosk zu bekommen ist, hat vor allem mit der limitierten auflage zu tun. ich hätte überhaupt nichts dagegen, und zweimal war das heft auch schon am kiosk – natürlich in begrenztem umfang, nur an einzelnen kiosken. mir geht es dabei auch um die kunst – ich produziere *regina* als künstlerin und es ist mir wichtig, die kunst einem breiten publikum zuzuführen. dafür ist natürlich ein zeitschriftenformat bestens geeignet. was das rezeptionsgefüge und die leser/innenschaft betrifft, hoffe ich sehr, dass es ein breites publikum dafür gibt und interessiert. die situation hat sich gegenüber den ersten ausgaben auch etwas verändert, nicht zuletzt dadurch, dass 2001 ein kleiner artikel in einer frauen-mode-zeitschrift über *regina* erschienen ist – worauf eine große anfrage zu *regina* von deren lesepublikum kam. eine neue leserschaft gewinnt *regina* auch über die beteiligten, wie modedesigner/innen, make-up künstler/innen, interviewpartner/innen, die sie ihrem arbeitsumfeld zeigen. darüber erhalte ich ebenfalls viel resonanz.

die schwierigkeitsgrade der texte sind sehr unterschiedlich. einige texte sind sehr leicht lesbar, andere, etwa in dieser ausgabe ein text zu viren²³³...

ah-ja – *das c-f-virus*. dieser text ist sehr wissenschaftlich und man/frau würde ihn in einer frauen-mode-zeitschrift eher nicht zu lesen bekommen. viele textbeiträge in *regina* wären für eine marktorientierte zeitschrift viel zu lang. die beiträge variieren von journalistischen, akademischen, erzählerischen bis hin zu

²³³ andrea sick: *das c->f-virus*, in: *regina* 6, s. 106-111

hoch wissenschaftlichen texten, und das interview, gespräch sind ebenfalls wichtige foren für *regina*. für jede ausgabe konzipiere ich eine erzählstruktur mit den unterschiedlichen schreibstilen. die dritte ausgabe, die ich in nordengland produzierte, besteht z.b. hauptsächlich aus interviews, die zum teil in rollenprosa geschrieben sind. die entscheidung, für diese ausgabe in erster linie interviews zu führen, habe ich deshalb getroffen, weil ich selbst eine atmosphäre in nordengland kennen lernen musste. ich lebte ja nicht dort, sondern hielt mich nur für kurze zeiten in nordengland auf. und um nicht gefahr zu laufen, mein bild von außen auf sie zu projizieren, entschied ich mich, viele interviews und gespräche zu führen.

wie entstehen diese texte in rollenprosa und was ermöglicht diese form?

ich schreibe das transkribierte interview oder gespräch als erzählung um, d.h. die interviewpartner/innen erzählen in der ersten person. es spricht nur noch die interviewte person, meine fragen oder kommentare sind ausgeblendet. diese textfassung ermöglicht mir eine atmosphäre und charakterzüge der gesprächspartner/innen nachzuzeichnen.

inwiefern ist *regina* von comic-elementen geprägt?

visuell sieht *regina* nicht wie ein comic aus, aber es adaptiert die struktur des comics. das comic, das im zoom details berücksichtigt, größenverhältnisse werden verschoben – ähnlich der collage – kurz; das bild / text verhältnis, laute / stimmen, raum / zeiten sind elemente, die *regina* im konzept und im layout aufgreift.

und diese comic-referenzen gehen zurück auf einen aufenthalt in den usa anfang der 90er?

ja – zu dieser zeit entdeckte ich erst die independent comic scene. ich fand deren themen erholsam, spannend, humorvoll und diskursiv, z.b. auch was frauen-charaktere betrifft – gerade in einer scene, die super männlich dominant geprägt ist – und wie diese mit spitzfindigem humor von frauen aufgerüttelt wurde. der humor und spannungsverhältnisse in verschiedenen leseebenen ausgedrückt, das fasziniert mich am comic als kunst.

geprägt hat mich aber sicherlich auch meine umgebung von künstlerinnen und künstlern, deren arbeitsmethoden eher kommunikativ und interdisziplinär ausgerichtet waren. und so suchte ich mir eine plattform, in der ich stimmen veröffentlichen konnte, die sonst eher (in der kunst) ungehört bleiben.

in welcher form bilden die mainstream-frauenzeitschriften wie *brigitte* einen referenzpunkt für *regina*?

formal ist es das format und das spiel mit dem vornamen: *brigitte*, *petra*, sind ja wie *freundin* – typische frauen-mode-zeitschriften auf dem deutschen markt, die über diese vornamen suggerieren: "ich bin deine *beste* freundin und hier sind meine tipps." *regina* gibt keine tipps und spielt schon gar nicht die *beste* freundin der leserinnen.

welche entwicklungen gibt es in dem bereich?

der deutsche kommerzielle zeitschriftenmarkt mit lifestyle magazinen hinkt dem englischen ziemlich hinterher. die deutschen lifestyle zeitschriften sind wesentlich konventioneller. es gibt mittlerweile aber viele deutschsprachige zeitschriften, die einen querschnitt von architektur über mode und kunst versuchen, und manche darunter sind auch inhaltlich ganz interessant. es ist regelrecht ein zeitschriften dschungel, in wel-

chem die werbung den hauptteil einnimmt und den pfad mehr und mehr vorgibt. das war schon immer so, aber es wird extremer – es sind richtige bilderbücher aus werbefotos entstanden, was sich natürlich inhaltlich und gestalterisch auswirkt. so viel zum kommerziellen zeitschriftenmarkt.

reagierst du mit *regina* direkt auf bestimmte entwicklungen in dem bereich?

nein, das tu ich nicht.

vielen dank für das gespräch.

interview: raimund minichbauer

susana noguero, olivier schulbaum
Interview zu AIRE INCONDICIONAL
 zürich | 08 2004

Platoniq definiert sich selber als ein ko-operatives kulturelles System, eine Plattform für Projekte, die Neue Medien mit gesellschaftlichen Themen verbinden. Ihr steht für Projekte, welche Kommunikationsmedien als Werkzeuge zur Förderung von selbstorganisierter Kultur und zur freien Verbreitung und Gebrauch von Ideen/Inhalten nutzen. Die Grundlage für Eure medienkulturelle Praxis ist die Vernetzung mit anderen Medienaktivist/innen, mit Institutionen und marginalisierten sozialen Gruppen. Was hat Euch bewogen, in Zürich eine Ausstellung über südeuropäische Medienstrategien zu zeigen?

Olivier Schulbaum: Ausgangspunkt war die Idee der taktischen Mobilität: Peer-to-Peer (ein dezentrales Netzwerk, welches seinen Benutzer/innen erlaubt, untereinander Inhalte auszutauschen) haben wir versucht in einer Ausstellung als Face-to-Face umzusetzen: Wir wollten einen Austausch und einen Vergleich von Inhalten, Strategien und Methodologien der Medienkultur des Südens und des Nordens. Es ging uns dabei aber nicht nur um die Verteilung und den Austausch von unterwegs gesammelten Inhalten. Es ging uns auch nicht nur um die Förderung der Idee der offenen Lizenzen für kulturelle Inhalte, sondern auch um den Aufbau von Kontakten zu den jeweiligen lokalen Akteur/innen, Initiativen, Musiker/innen und Medienaktivist/innen. Wir wollten erreichen, dass sie ihre Archive und Inhalte austauschen und von ihren spezifischen Erfahrungen und Strategien und den Bedingungen ihrer Arbeit erzählen, wie wir das mit der Ausstellung versucht haben.

Susana Noguero: Über das Zusammentreffen von Personen in einem physischen Ort lassen sich Situationen für den Austausch, die Vernetzung und die Kollaboration schaffen, die sich im Nachhinein zwar mittels Internet ergänzen und vertiefen lassen, die aber nicht durch einen ausschließlich virtuellen Kontakt ersetzt werden können.

AIRE INCONDICIONAL war ja nicht nur ein Ausstellungsprojekt: Ihr habt die Ausstellung mobil gestaltet und habt in verschiedenen Schweizer Städten den Kontakt zu Leuten gesucht, die sich für ähnliche Themen interessieren.

Olivier Schulbaum: Im Zusammenhang mit den Themen der Ausstellung (Migration, Enteignung des öffentlichen Raumes und Technologie), wurde ein Teil von *AIRE INCONDICIONAL* als Wanderausstellung konzipiert. Um einen Austausch zwischen den 'ausgestellten' (südeuropäischen) Gruppen und der lokalen Szene zu ermöglichen, wurde eine Tournee durch verschiedene Schweizer Städte organisiert. Dafür haben wir eine mobile Ausgabe der Ausstellung *AIRE INCONDICIONAL* gestaltet, die aus einer ergänzbaren Zusammenstellung des Inhaltes sowie aus Präsentationen, Aktionen und Workshops bestand.

Könnt ihr die Themen von *AIRE INCONDICIONAL* kurz umreißen? Welches waren für Euch die wichtigsten Themen?

Susana Noguero: Mit *AIRE INCONDICIONAL* haben wir versucht, unterschiedliche Positionen und kritische Konzepte von Aktivist/innen, Communities und Künstler/innen zu präsentieren. In diesen Positionen spiegeln sich für uns beispielhaft die verschiedenen Medientaktiken, die vor dem Hintergrund der südeuropäischen Geschichte und Kultur in den letzten Jahren entstanden sind. Sie setzen sich thematisch

mit den Folgen der Globalisierung, Grenz- und Migrationspolitik und mit der informationellen Revolution auseinander. Wir wollten einen experimentellen Umgang mit Medientechnologien und mit der Verbindung von Kunst, Politik und Medien zeigen.

Olivier Schulbaum: Mit *AIRE INCONDICIONAL* haben wir unterschiedliche Formen und Formate untersucht: von audiovisuellen Projektdokumentationen und Medientaktiken bis Installationen; von Interventionen im öffentlichen Raum bis Worksessions und Vorträgen; von der kostenlosen Distribution von Musik, Video und Text unter freier Lizenz bis Performances vor Ort.

Welches waren denn die Medientaktiken, die ihr in der Ausstellung konkret thematisiert habt?

Susana Noguero: Ein Thema war zum Beispiel die 'Virtualisierung von Grenzen'. Gleich mehrere Projekte, die wir in der Ausstellung gezeigt haben, haben sich kritisch mit Grenz- und Migrationspolitik auseinandergesetzt. Rotor, eine Gruppe aus Barcelona, haben zum Beispiel ein Handbuch für den Bau von 'Pateras' (Von Marokkanern benutzte Boote zur illegalen Überquerung der Straße von Gibraltar.) geschrieben. In der Ausstellung konnten sich die Besucher/innen das Handbuch anschauen und es kopieren und mitnehmen. Die Besucher/innen konnten dann aber in einem Workshop diese 'Patera' aus Abschränkungssteilen, die Rotor auf Baustellen in Zürich eingesammelt hatten, auch gleich bauen und auf dem Zürichsee ausprobieren. Andere Gruppen haben sich mit den Grenzgebieten der Europäischen Union auseinandergesetzt und haben die Lebensbedingungen in diesen Gebieten für die Ausstellung dokumentiert. Wir wollten zeigen, dass die neuen Technologien auch die Möglichkeit bieten können, dass sich Migrant/innen und Minderheiten in Südeuropa vernetzen und sichtbarer werden.

Olivier Schulbaum: Ein großes Thema der Ausstellung war sicher auch die Förderung einer freien Wissens- und Informationskultur. Es gab einige Projekte, welche die Idee einer alternativen Vorstellung von Copyright und Urheberrechten thematisiert haben: Jaromils Dyne:bolic (Dyne:bolic ist eine gratis Linuxdistribution mit integriertem Streamingserver) zum Beispiel oder al-Jwarizmi eine frei kopierbare Software, die vom Kollektiv Hackitectura für die dezentralisierte Verbreitung von Multimedia-Inhalten entwickelt wurde. Die Idee einer offenen Informations- und Vertriebskultur war aber schon ins Format der Ausstellung selbst eingeschrieben: Alle Ausstellungsinhalte verstanden sich als Angebot zu einem Copy-Paste, sollten also von den Besucher/innen kopiert, mitgenommen und wiederverwendet werden.

Habt ihr diese Idee des 'Copy-Paste' in der Ausstellung formal unterstützt? Für die Besucher/innen ist es ja nicht selbstverständlich, dass sie die Exponate einer Ausstellung einfach mitnehmen oder kopieren können.

Olivier Schulbaum: Ja, ich glaube es war für die Besucher/innen sehr ungewohnt, dass sie einfach alles mitnehmen konnten. Wir haben versucht, die Ausstellung sehr einfach und mobil zu halten, um die Besucher/innen nicht von diesem 'Mitnehmen' der Ausstellung abzuschrecken. Anstelle von Wänden haben wir zum Beispiel Bänder aus Klettverschluss gespannt und haben die Bilder, CDs, Videos, Texte etc. ebenfalls mit Klettverschluss versehen. Alle Exponate konnten also abgenommen, kopiert und wieder hingehängt werden. Zudem haben wir von allen Texten, Bildern, CDs etc. mehrere Versionen gemacht, damit klar wird, dass sie mitgenommen werden können. Außerdem gab es auch eine 'Kopierstation', also einen Computer mit Drucker, Scanner und CD-Brenner, auf dem alle Inhalte der Ausstellung, unser Musik- und Videoarchiv, etc. enthalten waren. So konnten sich die Besucher/innen auch selber eine

maßgeschneiderte Daten-CD brennen oder ein Bild ausdrucken, das ihnen gefiel.

Susana Noguero: Die Idee, dass die Besucher/innen wirklich mit der Ausstellung interagieren konnten, war uns sehr wichtig. Wir haben versucht, diese Idee auch dadurch zu unterstützen, dass wir eine Art 'Poncho' in der Ausstellung hatten, den sich die Besucher/innen der Ausstellung anziehen konnten. Der Poncho sollte aber nicht nur ein wärmendes Übergewand sein, sondern hatte viele aufgenähte Taschen, die man sich mit den beim Anschauen der Ausstellung gesammelten Dingen füllen konnte. Die Idee für den Poncho ist angelehnt an die Decken, auf welchen die illegalen Einwanderer in Spanien ihre Raub-CDs und andere Waren am Strand anbieten und sollte nochmals dieses Nomadische, Mobile der Ausstellung betonen. Diese Decke als eine Ikone des Raubgeschäftes haben wir in *AIRE INCONDICIONAL* sozusagen als Katalog zur Ausstellung verkauft. Die Besucher/innen mussten den 'Katalog' aber selber füllen.

Ihr habt das ganze Projekt *AIRE INCONDICIONAL* einer offenen Lizenz unterstellt, die ihr zusammen mit Abel Garriga, einem Anwalt aus Barcelona erarbeitet habt. Könnt ihr die Idee dahinter ein bisschen genauer erklären?

Olivier Schulbaum: Wir wollten schon lange eine offene Lizenz haben für unsere Projekte, aber am liebsten natürlich in Spanisch, denn in Englisch gibt es schon einige solcher Texte, aber die sind nicht auf unsere Bedürfnisse angepasst. Unser Ziel war es, einen leicht verständlichen, trotzdem aber rechtsgültigen Text zu schreiben, der in Form einer Lizenz die Rechte an unseren Arbeiten regelt. Viele Leute in Spanien und Lateinamerika können zum Beispiel kein Englisch, oder nicht gut genug, um einen juristischen Text zu verstehen. Deshalb wollten wir den Text unbedingt in Spanisch haben.

Susana Noguero: Die erste Version der Lizenz hat bereits regen Anklang gefunden - vor allem in Lateinamerika. Es gibt unterdessen schon verschiedene veränderte Versionen des Textes, die Leute haben den Text ihren Bedürfnissen angepasst. Ich glaube, es ist sehr wichtig, dass die Idee der freien Nutzung von Inhalten verbreitet werden kann. Aber dazu müssen die Leute auch Zugriff auf die Lizenzen haben. Dies ist aber nur möglich, wenn die Texte einfach sind und es sie in allen Sprachen gibt.

Seid ihr rückblickend mit *AIRE INCONDICIONAL* zufrieden? Hat zum Beispiel der Austausch mit lokalen Gruppen funktioniert?

Susana Noguero: Ja, der Austausch und die Zusammenarbeit mit den lokalen Gruppen hat gut funktioniert. Einen Teil der Workshops und Veranstaltungen in Zürich haben wir zum Beispiel außerhalb der Shedhalle gemacht, in der Rüdigerstraße. Das war natürlich ideal, weil es da bereits ein offenes Medialab gab und wir viele Leute kennen gelernt haben. Wir haben auch alle im Squathotel an der Rüdigerstraße gewohnt – besser konnte es uns gar nicht gehen!

Olivier Schulbaum: Natürlich würden wir rückblickend vielleicht dies und das anders machen. Viele Besucher/innen der Ausstellung haben gewisse Teilprojekte nicht verstanden zum Beispiel. Aber das ist oft die Schwierigkeit bei Medienkultur-Projekten: Die Leute wollen nicht einen dreiseitigen Text lesen, um das Projekt zu verstehen. Aber ich glaube die Leute haben das Angebot, sich die Ausstellungsinhalte, die ihnen gefallen haben mitzunehmen, rege genutzt.

Und was macht Platoniq jetzt?

Olivier Schulbaum: Unser aktuelles Projekt heißt *SUBKULTOURIST*. Wir planen eine Tournee mit einer mobilen Einheit durch Europa und wollen so offene/freie Inhalte im urbanen öffentlichen Raum verschiedener europäischer Städte austauschen. In jeder besuchten Stadt wird die mobile Einheit aufgebaut und die Leute werden dazu eingeladen, die von uns mitgebrachten Inhalte mitzunehmen/zu kopieren und eigene Inhalte in die mobile Systemeinheit einzuspeisen. Das Ziel ist die Vernetzung zwischen dem medialen Raum, der in diesem Fall aus den archivierten Files besteht, und dem physischen Raum der Städte. Aus den Events und den Kollaborationen, die sich an jedem Ort der viermonatigen Tour ereignen, entsteht ein Mapping und eine Dokumentation einer vernetzten selbstorganisierten Kulturszene.

Susana Noguero: Indem wir den virtuellen, medialen Raum in die Straße tragen, wollen wir die neuen Produktions- und Distributionsweisen von Inhalten, die durch das Internet entstanden sind, sichtbar machen. Das Ziel ist es, Medienstrategien in den urbanen Raum zu übertragen, also die gleichen Formen der unabhängigen und freien Distribution, Produktion und Kollaboration im öffentlichen Raum zu suchen. Wir würden gerne die ganze Tournee filmen – es soll sozusagen ein Roadmovie zur Tournee geben.

Kommt ihr mit *SUBKULTOURIST* auch nach Zürich?

Susana Noguero: Wir haben wahrscheinlich für die Tournee noch ein bisschen mehr Material dabei als für *AIRE INCONDICIONAL* – und schon letztes Mal haben wir bei der Einreise in die Schweiz am Zoll in Genf sehr direkt und eindrücklich das Konzept 'Grenze' nähergebracht bekommen!

Olivier Schulbaum: Und wir konnten unsere alternativen Strategien zur Überwindung von Grenzen 1:1 in Echtzeit erproben! Sechs Stunden lang!

Susana Noguero: Aber es hat sich gelohnt. Und wir kommen wieder!

Das von Kora Rot geführte Interview wurde unter dem Titel "Sorry We Are Open" publiziert im Jahrbuch 2004 der Shedhalle.

sara reisman
republicart-interview on inscribing the temporal
 vienna | 16 01 2003

inscribing the temporal presents non-institutional projects from new york here in vienna and has also started setting up an archive of viennese projects. you curated the show and you also work yourself in this non-institutional field in new york city. how did the idea for this show evolve from this work?

sara reisman: for the last three summers i have been organizing the *tugboat film and video series*²³⁴, which is a site-specific outdoor project taking place on the waterfront with experimental and avant-garde films that are thematically and aesthetically linked to the locations within the series. sometimes screenings took place on boats or on a pier or on a barge. what ended up happening was that a few times i have been asked - or it has been suggested - to do a film programme using those films for a gallery. this didn't make so much sense to me, but i considered how something like that would transfer into an indoor setting. one of the challenges of site-specific projects is that you do so much work for what is briefly realized. it is not that it feels wasteful, but sometimes it is hard to maintain energy to keep producing. and so there was some appeal trying to figure out how it could be in a longer exhibition format. at the time, when i started thinking about that, there was a lot happening in new york. there are other projects like the *brewster project*²³⁵ and 16beaver group²³⁶ that take place outside of art contexts and at the same time involve so many artists. but - sometimes, because of the fleeting nature of these projects, they have been, at times, under-recognized. also, the conceptual premises are complicated and people don't understand it because it is not straightforward in a way that a gallery space presenting an exhibition is. so it was this question of would it be useful or worthwhile to put together a show about these kinds of projects and how they function in the public realm, and the ways in which they are accessed beyond an intentional art audience. of course it is complicated, because the work is not necessarily meant to be seen in a gallery, so i just tried thinking about how an exhibition dealing with these questions could be realized, and that's where *inscribing the temporal* began. i made a proposal to the kunsthalle exnergasse. and their response was that it would be really good if we could link it to what's happening in vienna, because there are similar kinds of projects happening but not a lot of them are really known about in a formal way.

what are the preconditions in both places?

new york has this strong history of alternative spaces that, over the last 25 - 30 years, have offered different kinds of exhibition opportunities to artists. but then, what has happened to the alternative spaces? they have been forced to become more institutionalised in terms of operations, which means they need to be more polished and respond to fundraising pressures, and so there are these - not limitations -, but there is just more pressure to plan really far in advance, thus losing some of the spontaneity and flexibility upon which they were founded. so what it means is that an artist or curator can approach a space and it could take like a year and half before they give him a show. so i think also what is interesting about projects like

²³⁴ cf <http://www.workingwaterfront.org/dyncat.cfm?catid=149>

²³⁵ <http://www.brewsterproject.com/>

²³⁶ <http://www.16beavergroup.org/>, see also the text by helen gyger: http://republicart.net/art/concept/inscribingsymp_gyger_en.htm

16beaver group and *brewster*, was people taking matters in their own hands and saying - 'well, the alternative space, it is not an alternative any more. it is where you go to get a certain kind of recognition to keep going through this sort of path in the art world.' then, as i was looking at these kinds of projects, i was looking at the centre for urban pedagogy (cup)²³⁷ and *cabinet magazine*²³⁸ as also different uses of space or different alternatives to exhibition venues. on the one hand *cabinet magazine* functions as this portable venue for artists to propose projects like the *paper sculpture show*²³⁹. but then, on the other hand you have something like the centre for urban pedagogy, which is not about an opportunity for artists, but it is about an analysis of how public space is used and how it can be envisioned differently. cup is interesting for *inscribing the temporal* in a different way than the others, because their work examines the politics of public space and then attempts to envision how it can be used. they produced a couple of shows in new york in alternative spaces like the storefront for art and architecture²⁴⁰ and the tenement museum²⁴¹, which is also with public components, because both spaces function as storefront galleries.

were the public components a basis / point of departure?

the projects that were the starting point of the show, which was *brewster project*, 16beaver group and *tugboat film and video series*, had a very public component, putting art in non-art environments. this requires a certain form of collaboration with the community that uses the sites or that becomes the site of the work that is made or presented. an alternative space may require collaboration with a community, but there is something very different if you operate a space, and you pay rent - you are entitled to do what you want with that space, whereas if you are doing something on the waterfront or in a village outside of new york city, you do have to negotiate with people on a local level, and i think that is really integral to the work. i am interested in this potential for collaboration and dialogue between arts and non-arts.

you already mentioned that cup was interesting in a way different from other projects in *inscribing the temporal*. in which ways does cup participate in or intervene in urban planning processes?

they are not intervening in a heavy-handed way, but for example in new york city there are local town hall meetings and open meetings that anyone can go to, but many people don't know about them or just wouldn't get involved. the members of cup have taken on certain issues or used space issues like governors island²⁴², and they have done a lot of work on housing laws. they are considering how the ability to live in new york, to afford to live in new york is really changing (which has a direct impact on how artists can or cannot survive in new york city). these housing laws that cup has been involved with in the discussion or that it is documenting is a way of understanding the politics of how different neighbourhoods are zoned in terms of housing laws. in new york, if you are lucky, you move into an apartment that is rent-stabilized, that means that the rent each year can only go up two per cent or four per cent, but those tenement protection systems have really changed a lot and deteriorated because of the real estate market. what cup did with these - they went to meetings, they interviewed people about housing, they investigated the public

²³⁷ <http://www.anothercupdevelopment.org/>

²³⁸ <http://www.cabinetmagazine.org/>

²³⁹ cf <http://www.cabinetmagazine.org/events/papersculpture.php>

²⁴⁰ <http://www.storefrontnews.org/>

²⁴¹ <http://www.tenement.org/>

²⁴² <http://www.anothercupdevelopment.org/GI.pdf>

housing system, and asked a lot of questions about 'how does this work?', 'how can you be involved...?'. on the one hand cup functions by intervening in the process itself, but then they are also presenting that intervention in a way that is educational and has the potential to change how individuals think about their role in the process. some of their works are exhibitions, but just as often they facilitate educational programming that informs the aesthetics of their design and artistic work.

in the exhibition cup shows a wall installation. was it produced especially for the show?

it is a combination of documentation of different projects that they put together just for the exhibition. the piece is called *this is what democracy looks like!*

is it the same aesthetic language they use in their own shows, or are their own shows more like information exhibitions?

it varies. i remember when they did their show at the storefront for art and architecture, *the programmable city*. they invited several architects to make proposals - architectural models articulating possibilities for ideal housing structures in urban contexts. i think the aesthetics range from very clean architectural design, to photographs, which are more like documentary aesthetics - very realistic and there is something very straightforward about it. but they also sometimes involve students in their projects where they do educational programmes in schools, in elementary and middle school about zoning laws and how that affects life in the city. then saying to kids things like: now that you know how urban space is zoned, how do you think urban space should be organised in a way that benefits? it is like giving them the overview of how cities are planned or could be planned and then asking them to envision that. from those kinds of activities, there are drawings or pieces produced by students, and so they included this one in *this is what democracy looks like!* for example, a map that a student drew, it is a utopian vision of how the city should be physically organised.

a number of pieces in *inscribing the temporal* are connected to the *brewster project*. what is it about?

the *brewster project* is a situationist art event that takes place for a weekend in summer. brewster is about two hours from new york city by train. it is a small town that first for some years functioned as a commuter town, where people would commute to new york city for work, and now it is more developed. what's interesting about it, and why i think it was chosen by the three organizers, was that if you look at it, it just looks like a very typical small town with a main street and a little diner and a pool hall. there are very typical american things about it, but it also has an interesting socio-cultural mix. there is a growing latin american community and there are also people who have lived there for a couple of generations. so in its way, it is diverse. the background of the project was that these three organizers wanted to just produce a situationist weekend and invite artists and curators to come and make projects in response to the location and in some cases create site-specific, situationist, and performative work. part of the appeal of brewster is that the people who live there were interested in hosting it. there are a couple of main organizers from brewster who agreed to work on the project, but then there are a lot of people who were sort of bystanders, who then became involved as things were happening. i don't know if they took ownership or how they regard it, but ... they made it happen. without a community around it, most of the projects couldn't have happened. and also there is a factor of people experiencing the work which makes it real,

142 gives it life in a way it isn't just for ourselves in the art-world.

is it an open invitation to participate?

yes, the people who organise it invite curators and the curators invite artists. there is some letting go of control by the organizers who invite curators to invite artists. so there is also a social component. it is like if you have a dinner party and you invite people to bring friends. you don't know what will happen; there is a lot of that within the project.

one project from *brewster* here in the show is the video *reading public meaning*.

matthew buckingham has done his ongoing video series of *reading public meaning*, where he goes to a city or to a location and invites people to read from books that are important to them. in *brewster* he worked with the public library to invite people to take their favourite book from the library shelf and read the first paragraph. it is a performance, but you also see how people read and maybe what meaning they emphasise in the text and what it means to them. here in vienna we were going to work with the public library, but what became more interesting, was to think about the *wuk*²⁴³ as a place, where all these associations and corporations of different cultural groups are located, and to ask them to read from books within their spaces. many of them have little libraries, like a corner where they keep their books. and they all seem to function very differently, there is the persian corporation, which has the most formal and the biggest library of all the places we saw. and then there is the school here, the kids were like 7 or 8 years old. so, it was maybe a more diverse approach than in *brewster*. that's a different way of inscribing the temporal, taking this site-specific project and just doing it in a new place and seeing how the conditions of the new place and the dynamics of the new place reshape the work.

how did the recontextualisation reshape these processes?

well, it reshaped it in that there were seven different locations throughout the *wuk*, where buckingham initiated the readings. more ground is covered here in vienna than in *brewster*, where it was just in the library on one table. so, there was a dynamic moving around the *wuk* to see these different locations and people in these locations. for the most part it seems that people who read had some strong relationship with this place. we don't know if people who came to the library in *brewster* went to the library a lot. and also, maybe there were people just passing through certain locations here, but it seems that the *wuk* functions as a community centre to more communities than it might be the case at the library in *brewster*.

how were the other *brewster* projects in the show transferred?

there are a couple of works in *inscribing the temporal* that are by artists who were at *brewster*, but there wasn't a way to recreate what they did at *brewster* for *inscribing the temporal*, so they made other projects. for instance, the *social labels piece* by austin thomas. when she was in *brewster* two summers ago, she was doing a series of public projects called *perch*²⁴⁴. a perch is like a patio, or like a deck that she would build out of wood and you can climb onto it and get a new perspective on a situation conceptually, but it also

²⁴³ socio-cultural centre in which kunsthalle exnergasse is located, <http://www.wuk.at/>

²⁴⁴ http://www.brewsterproject.com/2001/2001Gallery_A20.htm

becomes its own social space, where she hosts people. so she made a perch. it is a pretty big piece, and we talked about a possibility of shipping it. and she said, 'maybe i'll think about doing something that enhances social space and addresses social interactions.' so she came up with the idea of social labels, which are these labels on the beer bottles that were donated for the exhibition²⁴⁵. so, that wasn't at brewster, but we had to be open to the idea that some of the works wouldn't transfer here. and also the *bandrider series*²⁴⁶ by jennifer and kevin mccooy - they did a project for brewster two summers ago that was called *every shot, every episode*²⁴⁷, a video database of shots from the original starsky & hutch series. they created digitized archives of television shows that are ubiquitous in american culture, or at least the reruns are always available. they have done this for different tv shows, and in that project they archive starsky & hutch. they asked viewers to function as performers in the piece by sitting down and then watching starsky & hutch, and then narrating what they are seeing. part of the idea was the subjectivity of how television media is viewed, but also how entertainment media is constructed from the experience of seeing it. we talked about doing that here in vienna, and in the end they had just done this *bandrider series* at the smack mellon in brooklyn in new york. we just decided it might make more sense to do something like this, because it translates maybe in a simpler way. there is a similar theme within it, because the *bandrider* is the list of objects that an artist or celebrity requires to be present in their dressing room when they make their appearance.

brewster - it is not like you could take a whole thing, like everything from the project and present it here; you would need a whole show on its own. so, the idea was: let's take some projects from the project and see how they translate here, or transfer.

what are the political approaches in the projects?

within the range of works in the show, or within the range of projects that have been broader than the works - they all function in a political way, but i guess the question is: how do you define politics? for example *cabinet magazine* does not take a direct political position, but many of the texts are critical and open and it is a form of alternative media. and if you look at the *brewster project*, they are not taking a political position, but in new york or in the us, it might be political to say, 'we are going to put on an arts programme that is free to the public and responds to everyday situations.' the way the projects function politically varies greatly - the *tugboat film and video series* has an environmentalist approach in that the working waterfront association²⁴⁸, which produces the project, advocates for environmentally feasible uses of the new york - new jersey waterways. it also works to maintain the waterfront lands as public space with public access, and to keep people aware of environmental issues on the waterfront. and *tugboat* in a way acts as a publicity project for the working waterfront association, the films and videos within it are about the waterfront thematically and aesthetically, but they are not like commercial videos for political lobbying or for preservation efforts. it really just brings people to the waterfront where they get to see the natural beauty of the waterfront that is there. and they might start using that pier more and then have a larger stake in maintaining these places as they are for the public. a little bit of background is that the

²⁴⁵ <http://kunsthalle.wuk.at/archiv/2003/1e/programm.htm>

²⁴⁶ <http://www.mccoospace.com/bandrider.html>

²⁴⁷ <http://www.mccoospace.com/ese.html>

²⁴⁸ <http://www.workingwaterfront.org/>

working waterfront association was founded almost six years ago in an effort to raise awareness of the effect of redevelopment. there are sections of the waterfront that are privately owned, and then there are sections that are public. and for a lot of the public lands there have been efforts from real estate developers to buy them up for private use. so, working waterfront association brings people to the waterfront to use it. they have also done advocacy for cleaner waters, and one of the things they do every year is *swim the apple*²⁴⁹, where they take people out on a tugboat and then they go swimming in the hudson. and the hudson is *not* clean. but the idea is that people are going to know that someone swam there, and to ask how clean it is. they have done production for other arts programming on the waterfront, like martha bowers'²⁵⁰ site-specific community-based performance *safe harbour* presented in red hook, which is a neighbourhood in brooklyn that is also on the waterfront with an interesting cultural history. the centre of urban pedagogy is very directly political. they are taking the strategies of working within the system and then revealing those processes. it also shows that the system is quite opaque unless you are committed to being involved in these processes for many years. for 16beaver group, what i think is really interesting is not so much their politics externally, but the internal politics...

16beaver²⁵¹ started three years ago as a group that rented a space in manhattan's financial district, renting out sections of it as studios for artists. there is also a collective space, which functions as the physical base for an open platform: people who are not necessarily connected to the group use it for screenings, readings, discussions, there are open mailing lists...

16beaver is often described as a collective, sometimes as a collaborative group and some people say, 'no no, we are individuals who are connected to this space.' so there are all these different ways of thinking about it and in some way that is a very political thing to do, to say: we can be all these things and we keep going forward. it is not necessarily anarchistic, but it can be really difficult to work through those differences and ideas about how this should work. to me it is amazing that within these varied definitions of the working relationship between ten to forty people at a time they are able to accomplish so much. i think it is possible because it is an open framework. they have a space and they are able to say: o.k., every monday we do something and different people can participate. it is like a number of networks that converge at 16beaver.

can these forms of cooperation be described in a bit more detail?

there is not a closure on how the process is described. it is never like: 'this is how we work.' they just have a framework of the space and certain ongoing projects, but the process is not closed. i think, they are unwilling to say, 'this is exactly what we do, this is how we always work.' because, if that is always how they work, how is there room for other people to enter into that? maybe there is room, maybe there is not. and actually by not being totally clear about the process, maybe some people say, 'i don't understand that and that creates a kind of exclusion.' in a way that's maybe a selection process for who participates, if people are comfortable with the openness of the process.

²⁴⁹ <http://www.columbia.edu/~mh22/swimtheapple/>

²⁵⁰ <http://www.dancetheatretcetera.org/>

²⁵¹ <http://www.16beavergroup.org/>

how was it possible to represent this openness in the exhibition?²⁵²

their art is the process of dialogue or the process of creating a link. the *information sandbox*²⁵³ they created managed to capture that for a show. it is a place on the floor where gallery visitors can sit down at and sift through these objects that are put together. within the *information sandbox* there are a lot of layers of projects. one thing they wanted to do for this exhibition was a series of projects called *strategies of resistance*²⁵⁴ and i think that the *homeland security cultural bureau*²⁵⁵ and *radioactive*²⁵⁶ really fit in with *strategies of resistance*. They made an invitational description and posted it on their website for the show here, just to say 'if you want to participate,' like inviting participation, so that there could be the development of a network amongst different cultural producers and artists and writers and thinkers to discuss what strategies of resistance in these political times are, with the idea that the result of this thinking and dialogue could be presented in the exhibition.

another thing they wanted to do for this show and which is also a kind of ongoing work, is this banned film and video series. the idea was to collect - and it fits into the notion of 'strategies of resistance' - films and videos from around the world that were banned and to put them together in an archive.

there is also this project *souvenir*, for which they asked artists to come and make souvenirs to be sent to vienna for the show. some people made very finished objects, and some people brought in objects that are always around in the financial district, like souvenirs from assorted gift shops in these tourist locations, because 16beaver is in the financial district, but also right next to battery park, which is a historic site and a point of departure for tourist things (you can get the ferry to liberty island or to ellis island). i think with the souvenirs, it is just like a way of capturing the aesthetics of that neighbourhood. it is like 'these are the objects that you can find anywhere' or 'these are the objects to be souvenirs from our neighbourhood but from us specifically'. so the idea is that you can sit down at the *info sandbox* and there different things were redone. they also included readings from recent reading series they have organized on monday nights and what has shaped their thinking as a group. i think, for how large they are, for how many people participate, they really managed to come up with a good way of presenting what they do and what they are about. i also think that what they were most interested in doing was recreating 16beaver here. they created this kind of framework, where you can go and look at the website and you can look at the objects of their work and piece together things and maybe have a dialogue inspired by their dialogue.

what are the problems in this cooperation?

what i did see, is that certain people put in a lot of work and i would think that it is hard for a group that everyone gets credit in a certain way when it is a small number of people putting in the work for the most time. but, who knows? it has only been around for three years. there can be a long time to really look back and reflect on how 16beaver group has worked consistently, because there are different variations, and there have been different people involved, so it is very much about the combination of personalities for a given moment. that is something you can't describe so well in a show, but you can show maybe one version that a group came up with leading up to the show.

²⁵² <http://www.16beavergroup.org/vienna/>

²⁵³ <http://www.16beavergroup.org/vienna/sandbox.htm>

²⁵⁴ <http://www.16beavergroup.org/vienna/strategies.htm>

²⁵⁵ <http://www.hscb.org/>

²⁵⁶ <http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/09/11/30280.html>

are there plans to produce a second exhibition of *inscribing the temporal* in new york?

i'm not sure it makes sense to present work that has been seen in vienna. but maybe we can create an archive and that can be the beginning of something else, it could be an ongoing project. what is being accomplished here and seeing how interesting the archive is made me think that maybe there is a point to setting up a show in new york where we bring in some work from vienna that's not been seen in connection with the archive that is developing here, but maybe it's about setting up an archive for new york. i think the question i am getting to, is: is it worthwhile to create an archive in new york and will people be interested in that and will they use it? a couple of non-profit places have slide-registries, and the galleries have slide files where the pieces get categorized by different formal aspects, and then curators come in and do research for a certain kind of work. maybe the work of these independent groups has a place in some kind of structure that's similar. but the question is, in a place like new york, who would provide this space, who is interested in it then? does it become an administrative thing only, or is there a kind of a curatorial component? maybe that's looking much further ahead than i can do in terms of just a new york version of the show, but there could be a focus on setting up an ongoing archive similar to what's been established here at kunsthalle exnergasse.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

oliver resseller
republicart-interview zu alternative economics, alternative societies
wien | 11 05 2004

das projekt *alternative economics, alternative societies* präsentiert in einer installation verschiedene alternative modelle zum kapitalistischen gesellschaftssystem in jeweils ca. halbstündigen interview-videos. das projekt wurde im herbst 2003 erstmals in der galerija skuc in ljubljana gezeigt und seither in verschiedenen ausstellungen²⁵⁷. es ist als work in progress angelegt, d.h., es kommen immer wieder neue videos dazu. könntest du bitte einen kurzen überblick über den aktuellen stand der produktion und produktionspläne jetzt im mai 2004 geben?

oliver resseller: in der ersten ausstellung in der galerija skuc setzte sich die installation aus fünf videos zu unterschiedlichen modellen oder facetten zusammen, die für die diskussion über zukünftige ökonomien oder gesellschaftsformen von bedeutung sind. mittlerweile wurde die installation auf acht videos erweitert, die kürzlich in der ausstellung *open house*²⁵⁸ im o.k in linz zu sehen waren. ich arbeite gerade am neunten video. einige der videos basieren auf konzepten und modellen, die z.b. von ökonomen oder gesellschaftstheoretikern geschrieben wurden, die sich jahrelang mit dieser thematik auseinander gesetzt und bücher publiziert haben, die zum teil mehrere hundert seiten umfassen. dazu gehören z.b. 'inclusive democracy' von takis fotopoulos²⁵⁹ oder 'participatory economics' ²⁶⁰ von michael albert. andere konzepte haben nicht diesen anspruch, alle facetten einer gesellschaft zu thematisieren, sondern konzentrieren sich auf bestimmte details. dazu würde ich 'free cooperation' / 'freie kooperation' von christoph spehr²⁶¹ zählen, oder nancy folbres feministische ansätze, die sie unter dem begriff 'caring labor' ²⁶² thematisiert. weiters gibt es konzepte, die ein bestimmtes historisches modell fokussieren, z.b. die arbeiterkollektive während des spanischen bürgerkrieges im beitrag der sozialwissenschaftlerin salomé moltó²⁶³, oder die arbeiter selbstverwaltung im jugoslawien der 60er und 70er jahre, die vom serbischen soziologen todor kuljic²⁶⁴ thematisiert wird. einige modelle würde ich eher im literarischen bereich verorten. es war für mich am beginn des projektes selber noch nicht klar, dass ich etwa in einem roman formulierte modelle thematisieren würde. das hat sich so entwickelt, als mir klar wurde, dass das ziel des projektes nicht darin liegen kann, einem dieser modelle konkret zu einer durchsetzung zu verhelfen, sondern dass es darum geht, verschiedene ideen und ansätze in die diskussionen einzubringen bzw. diese überhaupt einmal zu initiieren. und dabei kann durchaus auch auf literarische vorlagen zurückgegriffen werden. in der installation sind das einerseits die utopischen feministischen visionen, die marge piercy²⁶⁵ in zwei ihrer romane formuliert hat. das buch *bolo'bolo*²⁶⁶ von p.m. würde ich auch hier zuordnen, da es sich zwischen undergroundliteratur und dem

²⁵⁷ eine liste der ausstellungen ist zu finden auf: <http://republicart.net/art/alternative.htm>, vgl. auch: http://www.pulk.net/ressler_at/cms/front_single/front_content.php?client=2&lang=3&idcat=38&idside=133

²⁵⁸ <http://republicart.net/art/openhouse.htm>

²⁵⁹ vgl. <http://www.inclusivedemocracy.org>

²⁶⁰ vgl. die transkription des videos auf www.ressler.at sowie <http://www.zmag.org/parecon/indexnew.htm>

²⁶¹ vgl. <http://www.outofthisworld.de/yeti/>

²⁶² vgl. die transkription des videos auf www.ressler.at sowie <http://www-unix.oit.umass.edu/~folbre/folbre/>

²⁶³ vgl. die transkription des videos: http://republicart.net/art/concept/alltransmolto_en.htm

²⁶⁴ vgl. die transkription des videos: http://republicart.net/art/concept/alltranskuljic_en.htm

²⁶⁵ vgl. die transkription des videos auf www.ressler.at sowie <http://www.margepiercy.com/>

²⁶⁶ vgl. die transkription des videos (http://republicart.net/art/concept/alltranspm_en.htm) sowie <http://www.bolo-bolo.org/>

und das neue video, an dem du gerade arbeitest?

ich habe vor kurzem ein gespräch mit john holloway aufgenommen, der ein buch geschrieben hat, in dem es darum geht, die gesellschaft zu verändern, ohne die macht zu übernehmen²⁶⁷. john holloway bezieht sich darin auf die erfahrungen der zapatistas in mexiko und hat einige thesen des buches für das video zusammengefasst.

nach welchen inhaltlichen ansatzpunkten hast du die dargestellten modelle ausgewählt?

ich kannte ein paar der modelle und dachte, dass es spannend wäre, von diesen ausgehend ein projekt zu entwickeln. so habe ich begonnen, weitere modelle zu recherchieren, die sich als alternativen zum kapitalismus verstehen. ich habe daher in das projekt keine reformistischen modelle aufgenommen - und werde das auch in zukunft nicht tun -, also modelle, in denen es nur darum geht, ein paar details in den bestehenden kapitalistischen strukturen zu ändern. es geht im projekt *alternative economics*, *alternative societies* um konzepte, die grundlegend andere vorstellungen von gesellschaftlichem zusammenleben und gesellschaftlichen strukturen anvisieren. die ansätze sind sehr breit gestreut und ich halte mir das auch ganz bewusst offen, ein relativ breites spektrum zu besetzen, in dem sehr unterschiedliche und zum teil auch einander widersprechende konzepte thematisiert werden können.

wie wichtig waren die fragen, ob das konzept über das modell hinaus auch ansatzpunkte enthält, was man jetzt gleich tun kann, bzw. wie man das modell praktisch realisieren kann?

wenn man marge piercy's feministische utopische visionen als beispiel nimmt, so sind hier einige facetten enthalten, die durchaus zur entwicklung einer alternativen gesellschaft herangezogen werden können. andere facetten funktionieren vielleicht in einem roman und sind spannend zu lesen, sind aber in der realität völlig unmöglich, weil sie an der biologie des menschen oder am momentanen stand der technik scheitern. ich bin beim marge piercy video wie auch bei den anderen videos so vorgegangen, dass ich mich primär auf jene facetten konzentriert habe, die mir wichtig erscheinen und wo ich auch grundsätzliche möglichkeiten einer umsetzung sehe. die zentrale frage ist ja, wie gesellschaftlicher wandel überhaupt stattfinden sollte. macht es überhaupt sinn, den einen oder anderen aspekt, der in den videos thematisiert wird, einfach innerhalb des bestehenden systems umzusetzen zu versuchen? da wäre ich eher einmal skeptisch. oder geht es nicht darum, ein grundlegend anderes konzept einer gesellschaft zu entwickeln? ich bin der meinung, dass diese anvisierten gesellschaftlichen veränderungen im rahmen eines umfassenden demokratischen prozesses stattfinden müssen. daher sind alle ansätze, die im projekt *alternative economics*, *alternative societies* thematisiert werden, immer nur als diskussionsgrundlage gedacht, als anregung für die - leider viel zu wenig stattfindenden - diskussionen über zukünftige gesellschaften.

durch das hinzukommen neuer videos verändert sich auch die installation als rahmen oder gesamtzusammenhang - wie verändert sich dadurch dann die wahrnehmung eines einzelnen beitrags? unterstützen zum beispiel die historischen modelle die utopischen eher, indem sie generell die realisierbarkeit alternativer

²⁶⁷ holloway, john, *die welt verändern, ohne die macht zu übernehmen*, münster: westfälisches dampfboot 2004

modelle unterstreichen, oder wird dadurch im gegenteil eher das nicht realisierbare hervorgehoben? die videos über die historischen modelle wollen einfach aufzeigen, dass in bestimmten geschichtlichen zusammenhängen und situationen an gewissen orten versucht wurde, alternativen zum kapitalismus zu entwickeln. das hat in einigen fällen das eine oder andere jahr oder auch über einen längeren zeitraum hinweg zu einem gewissen grad funktioniert. aber aus meiner sicht sollte man bei den beiden historischen modellen, die derzeit in der installation thematisiert werden - es werden sicher noch welche hinzukommen-, wie bei allen anderen modellen sicher keine eins-zu-eins-umsetzung anstreben, weil diese modelle natürlich durch ihre spezifischen geschichtlichen kontexte geprägt sind, mit großen schwierigkeiten und widerständen zu kämpfen hatten und sich deshalb auch nicht so entfalten konnten, wie das vielleicht möglich gewesen wäre, wenn sie weniger druck von außen ausgesetzt gewesen wären. aber ich will diese modelle trotzdem thematisieren und zeigen, was nicht so gut funktioniert hat und vielleicht zum scheitern beigetragen hat; über diese videos können etwa innere widersprüche thematisiert werden. bei den in den 90er jahren entwickelten konzepten gesellschaftlicher oder ökonomischer alternativen, die in den anderen videos thematisiert werden, lässt sich leichter über eine eins-zu-eins-umsetzung nachdenken. es ist jedoch interessant zu beobachten, dass die meisten autor/innen gar nicht davon ausgehen wollen, dass die modelle genau so umgesetzt werden, wie es in den büchern zum teil sehr konkret vorgeschlagen wird, sondern dass die autor/innen die verschiedenen konkreten rahmenbedingungen innerhalb der modelle als diskussionsvorschläge verstehen. da gibt es also einen klaren unterschied zu früheren modellen, in denen die von theoretikern imaginierten gesellschaftssysteme schon als konkrete umsetzungsmodelle gedacht waren. die modelle aus dem projekt *alternative economics*, *alternative societies* lassen dagegen freiräume, um auf demokratischen prozessen basierend und mit fairen entscheidungsfindungen eine gesellschaft zu entwickeln - die sich dann in gewissen rahmenbedingungen z.b. einer 'inclusive democracy' oder einer 'participatory economy' verfassen könnte.

kannst du innerhalb der modelle seit den 90er jahren eine entwicklung feststellen - haben sich diese modelle in den letzten 10 jahren verändert?

einen gewissen einfluss hatte sicherlich der niedergang des staatssozialismus, sodass in den modellen der 90er jahre auch die letzten reste einer gewissen wunschvorstellung, dass zumindest teile eines lebenswerten alternativen systems bereits jenseits des eisernen vorhanges umgesetzt wurden, zur gänze aufgegeben wurden. im grunde spiegelt allerdings bereits die auswahl der modelle meine persönlichen interessen wider. ich betreibe das projekt ja nicht wie ein sozialwissenschaftler, der die unterschiedlichen modelle möglichst vollständig versammelt, kategorisiert und aufzuschlüsseln versucht. ich gehe eher wie ein interessierter leser vor, wie jemand, der seine recherche kurz nach der lektüre transparent und zugänglich zu machen versucht, indem er mittels der videos einstiegshilfen in die thematik anbietet oder anregungen, sich mit dem einen oder anderen modell näher auseinanderzusetzen. ich habe auch nicht sonderlich viele neue modelle, mit denen ich mich bereits näher auseinandergesetzt habe, im hinterkopf, die produktion der videos und damit die weiterentwicklung des projekts funktioniert eher wie ein prozessorientiertes vorantasten.

die videos kommunizieren natürlich nicht nur einfach 'den inhalt' des modells, sondern auch viele andere ebene, z.b. wie utopien formuliert werden, oder auch persönliche ebene: es ist immer jeweils eine person, die im video das modell präsentiert, und die dann auch in einem gewissen kontext gezeigt wird, was

auch die frage aufwirft, wie vielleicht auch das persönliche lebensumfeld die utopien beeinflusst. wie hast du mit diesen informationsebenen gearbeitet?

bei einigen leuten wusste ich vorher ein wenig über den persönlichen hintergrund, im einen oder anderen fall habe ich auch jemanden schon vorher persönlich gekannt oder zumindest einen vortrag gehört, bevor ich das interview gemacht habe. oft habe ich aber auch einfach über e-mail mit einem autor oder einer autorin einen gesprächstermin vereinbart, die person dann in london, spanien oder in den usa besucht, wo er oder sie zu hause ist, und dann war klar, ich habe ein oder zwei stunden zeit, um meine fragen zu stellen und ein video aus diesem prozess heraus zu entwickeln. wenn ich etwa ein interview mit michael albert zu 'participatory economics' vereinbare und dann sehe, dass er in einem großen haus direkt am meer wohnt, dann denke ich mir schon, dass das ein räumliches umfeld ist, wo er sicherlich die persönliche ruhe finden kann, um sich über alternative ökonomien gedanken zu machen - und eben auch *ausführlich* gedanken zu machen, da eine gewisse finanzielle unabhängigkeit vorhanden zu sein scheint. bei anderen ist das nicht der fall. die haben oft einen job, der sie zeitlich sehr stark in anspruch nimmt, leben in kleinen wohnungen. das lässt aber nicht unbedingt rückschlüsse auf die arbeit ziehen. die persönlichen hintergründe der gesprächspartner/innen sind auf jeden fall sehr unterschiedlich, die einzige gemeinsamkeit scheint zu sein, dass sie alle gerne und viel lesen und unzufrieden mit dem bestehenden gesellschaftssystem sind.

werden die orte, an denen die aufnahmen gemacht werden, von dir festgelegt?

für mich ist es ganz entscheidend, alle aufnahmen im freien zu machen - aus dem primären grund, da ich mir nur schwer vorstellen kann, dass das sprechen über mögliche zukunftsalternativen in dunklen wohnungen vor hohen bücherregalen stattfinden soll. menschen, die sich mit solchen fragestellungen beschäftigen, sollen nach außen gehen und die idee nach außen tragen - und diesen wunsch versuche ich durch die visuelle ebene dadurch zu unterstreichen, dass alle interviews im freien aufgenommen wurden. ich habe versucht, die interviews an orten aufzunehmen, die in bezug zum thema des interviews stehen. das hat in einigen fällen sehr gut funktioniert - das interview mit salomé moltó über die spanischen arbeiterkollektive fand z.b. vor einem gebäude in alcoy statt, in dem während des spanischen bürgerkriegs eines dieser arbeiterkollektive untergebracht war. das gespräch mit christoph spehr habe ich z.b. im hafen von bremen, der stadt, in der christoph wohnt, durchgeführt, wodurch im hintergrund auch konkrete 'arbeit' sichtbar wird. sein konzept einer freien kooperation beschäftigt sich ja intensiv mit fragen nach den notwendigen bedingungen, unter denen individuen in die lage versetzt werden sollten, relativ 'frei' zusammenzuarbeiten. bei anderen interviews spiegelt der aufnahmeort das persönliche lebensumfeld des gesprächspartners bzw. der gesprächspartnerin wider. einer meiner interviewpartner - p.m. - hat sich zwar gerne zum interview bereit erklärt, zeigt aber grundsätzlich sein gesicht nicht öffentlich, so wie er auch seinen bürgerlichen namen geheim hält. ich musste mir in diesem fall daher eine visualisierung überlegen, die ohne die abgebildete interviewte person auskommt, und habe die künstlerin lia eingeladen, auf der basis der im buch *bolobolo* vorkommenden zeichensprache eine eigenständige grafische ebene zu entwickeln. dieses video unterscheidet sich daher auf der visuellen ebene stark von den anderen.

sind die modelle von einzelpersonen entwickelt, oder stehen da kollektive kontexte dahinter?

von den historischen modellen mal abgesehen sind das in der regel einzelpersonen. 'participatory econo-

mics' wurde von zwei personen formuliert, von michael albert und robin hahnel. da sie nicht am gleichen ort in den usa wohnen und michael albert in den letzten jahren mehr zur thematik publiziert hat, habe ich das interview nur mit ihm durchgeführt.

du produzierst in anderen projekten unabhängig von installationen auch videos, z.b. *this is what democracy looks like!* oder *disobbedienti*²⁶⁸. diese videos haben auch den vorteil, sowohl im kunstkontext als auch in politischen kontexten gezeigt werden zu können. gibt es bei *alternative economics*, *alternative societies* dieses ziel, auch außerhalb des kunstkontexts gezeigt zu werden?

ich arbeite an unterschiedlichen projekten, die in unterschiedlichen öffentlichkeiten realisiert werden. die einkanal-videos werden neben präsentationen im kunstkontext in videofestivals, bei politischen veranstaltungen oder manchmal auch im fernsehen gezeigt. dann gibt es projekte, die im städtischen außenraum realisiert werden, und dann gibt es die themenspezifischen installationen wie *alternative economics*, *alternative societies*. wenn ich an einem projekt arbeite, definiere ich vorher den rahmen, in dem das projekt gezeigt werden soll, und bestimme das entsprechende format. Bei *alternative economics*, *alternative societies* ist durch die menge des videomaterials das format ausstellung relativ naheliegend. hauptgrund für die entscheidung, eine ausstellung zu realisieren, war aber der wunsch, den betrachter oder die betrachterin durch die installation in eine position versetzen zu können, sich zwischen den unterschiedlichen konzepten zu bewegen und auswählen zu können. in der installation gibt es diese bodenbeschriftungen, die auf zitatzen aus den unterschiedlichen videos basieren und eine art leitsystem herstellen. während man sich im ausstellungsraum bewegt, folgt man einer dieser gelben linien mit einem zitat, liest es während man geht, und das führt einen dann direkt zum entsprechenden tisch mit dem video. dort entscheidet man sich, setze ich mich hin und sehe mir das video an - oder bewege ich mich weiter, lese vielleicht ein anderes zitat und suche mir ein anderes video aus²⁶⁹. diese auswahlmöglichkeit verweist damit auf die grundsätzliche bedeutung von entscheidungen jeder einzelnen person, wenn es um alternative ökonomien und gesellschaftsformen geht. dem besucher oder der besucherin wird also bewusst nicht wie in einem kino über einen gewissen zeitraum hinweg etwas vorgesetzt, und ich habe kein pläne, die videos getrennt voneinander zu zeigen.

also nicht unabhängig von der installation?

ja. was ich allerdings schon plane, ist, teile des materials, das ich für *alternative economics*, *alternative societies* recherchiert habe, als ausgangsbasis für die entwicklung von projekten zu verwenden, die auch nicht-installative formen annehmen können. ich bereite zur zeit zwei projekte vor, in denen bestimmte aspekte aus der installation in städtischen außenräumen lanciert werden sollen. ich möchte dabei aber nicht mit dem videomaterial arbeiten, sondern nur thematiken aus den videos aufgreifen. das stellt für mich eine möglichkeit für zukünftige arbeiten dar.

bei der frage nach alternativen modellen zum kapitalismus ist die 'antiglobalisierungsbewegung' ein realer kontext oder möglicher referenzpunkt. du hast schon einmal angesprochen, dass die diskussion alternativer modelle auch in der 'antiglobalisierungsbewegung' nur sehr unzureichend stattfindet. warum ist das so,

²⁶⁸ siehe zu beiden videos <http://www.ressler.at/>, vgl. auch das gespräch zwischen oliver resseller und gerald raunig: <http://republicart.net/cal/resslerinterview.htm>

²⁶⁹ vgl. http://www.pulk.net/ressler_at/cms/front_single/front_content.php?client=2&lang=3&idcat=38&idside=133, sowie s.67, abb. 6 und 7

und wie könnte ein projekt wie *alternative economics, alternative societies* in diesem kontext trotzdem aufgenommen werden?

meine persönliche erfahrung ist, dass es aus den unterschiedlichsten perspektiven ausgezeichnete analyse und kritik des bestehenden systems gibt. über die 'antiglobalisierungsbewegung' existiert heute eine ganz wichtige widerstandsbewegung, die sich auch nach außen hin abbildet und für breitere bevölkerungsschichten sichtbar ist. dass die diskussion über mögliche systemalternativen stark unterrepräsentiert ist, liegt meiner meinung nach an dem komplizierten metier, auf das sich kaum jemand einlassen will. die verhältnisse sind so komplex, so viel muss in hinhlick auf alternativen beachtet werden. wer setzt sich schon gerne leichtfertig kritik aus und begibt sich auf glatteis, vor allem wenn dabei oft kaum mehr zu holen ist als ein verächtliches lächeln? vielleicht kann die ausstellungsserie als einstiegsangebot ja einen kleinen beitrag zur weiteren entwicklung der diskussionen zu alternativen ökonomien und alternativen gesellschaften leisten.

gibt es schon pläne für die nächsten schritte, oder für die nächsten modelle, mit denen du dich beschäftigen wirst im rahmen des projekts?

ich habe eine ganze liste mit namen, modell-begriffen usw., die auf eine weitere recherche warten. es gibt derzeit ein finanzierungsproblem - ich kann jetzt noch das video mit john holloway fertigstellen, aber davon abgesehen ist im moment leider die finanzierung der nächsten videos nicht geklärt. es sind allerdings bereits mehrere ausstellungen geplant, in denen die bisher realisierten videos gezeigt werden.

ist die grundsätzliche idee, die anzahl der videos laufend zu erweitern, oder planst du auch andere zusammensetzungen und etwa in einer ausstellung einmal auch nur eine auswahl von z.b. fünf videos zu zeigen? mein wunsch ist es, neue videos zu produzieren und zum bestehenden videopool hinzuzufügen. die installation wird also immer größer werden, was auch damit verbunden ist, dass sie in zukunft ein bisschen komplizierter zu zeigen sein wird, weil mehr raum und mehr technisches equipment benötigt wird. jedes video soll ja weiterhin auf einem einzelnen monitor gezeigt werden, um den aspekt des bewegens im raum und der auswahlmöglichkeit zu erhalten. ich möchte das projekt grundsätzlich mehrere jahre hindurch weiterführen, weil ich finde, dass man so ein projekt gar nicht wirklich abschließen kann - zumindest solange das bestehende kapitalistische system weiter existiert, und es sieht ja sehr danach aus, dass das noch eine zeitlang der fall ist.

vielen dank für das gespräch!

interview: raimund minichbauer

kate rich

republicart-interview on radio20pwhitechapel (interference)
e-mail interview | 09-10/2004

you developed uphone within the context of the bureau of inverse technology (BIT). what are BIT's aims and activities and how does it work as a transnational group?

kate rich: the bureau is an information agency servicing the information age; it works with information technologies as its primary materials. BIT formed in melbourne in 1991 at a time when postnational corporations and their artefacts (most visibly in the form of new computer technologies) were becoming instrumental in shaping the cultural landscape. so the bureau was formed as an anonymous collective - a means to contest what we saw as the insidious consolidation of anonymised corporate power through our own technological production.

over the last decade we have been exploring techniques for producing critical information: via radio piracy, academic output, video documentary, feral robotics, and through information visualisation and product design.²⁷⁰ we developed this work both within and without larger institutions (art, academic, business). the bureau currently has offices in new york, san diego and bristol.

uphone allows people to call a local phone number and leave a message, which will be automatically uploaded to a streaming media server and be accessible via a website on the internet. in *radio20pwhitechapel* this technology was realised in the sparrow line. what is the project about?

the sparrow report line deals with the largely unsung yet catastrophic decline in the sparrow population of greater london (and coincidentally also in new york, where we have another sparrow line awaiting deployment). you could describe the project as a form of expanded ornithology: ornithology as a news-medium. so the sparrow: the cockney sparrow is an iconic east london bird, profoundly integrated into the social history and identity of london. in terms of information, it is also an icon of global proliferation, inhabiting countless metropolises worldwide. if you take the sparrow as a kind of biological constant - a control - it could render the climatic and environment conditions around it. so the crash of the london sparrow population, whilst poignant for londoners, can also signal something more alarming.

much has been speculated as to the cause of the london sparrow crash. cats, unleaded petrol, mobile phone masts ... in 2003, the royal society for the protection of birds did a headcount, using the distributed reporting of thousands of backyard birdwatchers to assemble a nationwide sparrow decline report. this is useful data, but the bureau's sparrow report line takes the accounting impulse further, increasing the 'resolution' of the survey by enabling any citizen to phone in to a local number & report their sparrow sightings, theories, recordings or expressions of loss.

what are the political aspects of the sparrow line?

central to the bureau's work is an interest in techniques for collecting evidence. in the rspb's distributed birdcount, volunteers had a national day to file their sparrow sightings - basically a numerical response. in the case of the sparrow line, the opportunity to present evidence is ongoing; you can present hypercom-

²⁷⁰ see: <http://bureauit.org> for more

plex data (verbal or auditory, anything that can be recorded over a phoneline: the only coordinates are the length of recording, you have 5 minutes). your call is uploaded immediately to the online audio database for public scrutiny, contestation, annotation, remix or reuse.²⁷¹ it positions the contributor less as generic volunteer (accent, delivery, context are recorded along with the 'content' of your comment); it also shares and decentralises the costs of the operation - you actually have to pay the price of a local call to participate.

the sparrow line - like the bureau's antiterror line which also uses uphone technology - is an experiment in increasing the resolution of political representation - literally giving voice to any number of embedded sparrow experts - & actually the sparrows themselves, which can also be recorded over the phone line. it proposes that definitive evidence might be assembled outside of a laboratory-compiled 'expert' report.

what is uphone in technical terms and how can people get access to this tool?

the uphone is the technical system designed by the bureau. it enables any phone (home, cell, booth) to act like a distributed microphone. technically it is a set of phone numbers and webservers. phone the london number and a modem connects you to the local uphone server, currently located at limehouse townhall. voicemail software takes your call²⁷² and a set of scripts converts the audio to streaming format (mp3).

when you go to the website, all calls show up automatically, timestamped and with a graphic indicating call duration. you can use the webpage to add a text annotation to any of the calls.

we have 2 uphone servers, london and new york, we are putting in a 3rd one in riga, latvia, at the end of this year, a 4th server is scheduled to install in west hollywood in 2005. you can see the scripts and rough instructions on how to set one up on the website - alternately you could contact us to request a mailbox for your own application on an existing uphone server.

how did your background in radio influence uphone?

i was interested in the concept of radio talkback. in broadcast radio, talkback is when the public can phone in and go live to air: voice their opinion on something. there is the impression of the democratic voice, but it is getting heavily filtered via the host, who picks which callers go to air and how; when their call is curtailed, what is discussed etc. and - having worked in radio for several years in melbourne - it's not actually live, there's a legally enforced 15 second delay so the caller can't say anything adverse.

the uphone is more like an audio-bbs: an open format, the filtering mechanisms are when your coin runs out or when the system hangs up on you - 5 minutes, and you know this in advance - it's an open system, the mechanics of it are explained and available. so it's like talkback without the host.

how did the political developments influence BIT's concept of 'inverse technology?' i would like to use two examples: the small airplane with a video camera flying over silicon valley in 1997²⁷³, and five years later in new york a rocket with a video camera counting the participants of an 'anti-globalization' demonstration²⁷⁴.

²⁷¹ <http://bureauit.org/uphone/sparrow>

²⁷² we are using linux, VOCP.. more information at <http://uphone.org>

²⁷³ <http://www.bureauit.org/plane/>

²⁷⁴ <http://www.bureauit.org/rocket/>

these 2 projects could point out a difference in BIT treatment of scale and agency. the BIT plane is more historical and heroic in approach: we flew this tiny video-instrumented remote-control aircraft over silicon valley to collect a definitive aero-portrait of the information economy (in its pre-crash configuration). it was a singular flight, visualising and historicising a particularly resonant location.

with the BIT rocket, the technology is similar (a transmitting micro-video camera attached to an airborne device) but the scale is much more immediate, it is about distributed, repeated use, reporting accurate news and communicating about and between street protesters. it produces images with immediate utility: the political evidence of the crowd count - as well as a guidance system for protests in-progress. demonstrators can get equivalent aerial perspective to the live helicopter visions available to their police opponents.

technologically there is also a shift, triggered by a real decline in the viability of amateur equipment like these videotransmitters. in 1996 there was not a lot of cellular phone infrastructure around. by 2004, the massive proliferation of mobile phones and low-power transceivers operating on the same licence-free fm frequencies as the videotransmitters (433 mhz and 2.4 ghz) - is causing high levels of interference and effectively terminating the flight range of the BIT devices at a few hundred feet (the BIT plane in 1996 could send clear control-view video from distances of up to 1km). so in 2004 the rocket, with its brief ascent and parachute landing, is more realistic.

one difference between uphone and previous BIT projects is the way data is collected: it is not like a camera reacting to certain signals (noise, motion) and then automatically starting to record, but it is the participation of people who call the uphone. what differences does this trigger?

it's a different kind of attention: with the uphone the trigger is still environmental, but you can see it as a more durational process. the sparrows, in disappearing, act as environmental 'canaries'; the caller interprets this, acting as a kind of spokesperson for the vanishing birds. the slow accretion of calls maps out this kind of 'sparrow-shaped hole' over london.

same with the antiterror line²⁷⁵ - here people experiencing or witnessing antiterror attacks (as a result of increased policing, post-september 11th) set off a slow, distributed environmental alert to this climate change in civil liberties.

the bureau is looking at richer ways of collecting data than the simple triggers of technological systems, allowing that collective interpretation is an essential component of this kind of evidence.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

²⁷⁵ <http://bureauit.org/antiterror>

emils rode

republicart-interview on rīgas modes and psychogeographic riga this week (re:public)

riga | 08 09 2003

in the framework of *re:public* you and your partner simona veilande show under the label *pureculture* a further part of the project *rīgas modes*, which has been going since spring 2002. how did the project evolve and what were the developments before *re:public*?²⁷⁶

emils rode: *rīgas modes* started with an interest on the street style of the senior citizens of riga. our first step was to take a series of street style photographs of pensioners, and from this we developed some thoughts about how to present this layer of cultural meaning. we organised a small photo exhibition, which was shown first in berlin, and then in riga. then we further developed the concept and started a series of studio photographs: we invited certain senior citizens who some friends recommended to us and went to a professional photographer's studio to stage sort of simulated fashion photography shoots. we are showing this material in exhibitions and we are producing a fashion catalogue²⁷⁷, which is published in october 2003. we don't want to stop there, we want to present this idea in various ways. now in *re:public* we also start to organise some live events, e.g. a pensioner fashion show.

one basic idea is the observation that this is a vernacular style of riga, which is probably the most interesting one that you can observe. it is an unnoticed layer of culture, but it is one with a meaning, which is created by time and a kind of patina on old things. the older citizens of riga don't renew their wardrobes a lot, so they wear clothes which are tens of years old. this is really what is interesting, that they wear these clothes today and how they look in today's context. in a kind of postmodern perspective, it is interesting how this style can be picked up and presented in a contemporary way. we try to take it out from the usual context and make it interesting - it *is* interesting, but the question is if there is attention directed to it, which normally is not.

are the people you invited to the photo shoots connected to the fields of art or fashion in any way?

no, but there is some bias in this group, some of them have experience as models in the art academy - models for painting - so they are maybe more open and more extroverted persons, and it is maybe easier to persuade them to participate. but otherwise, they are just any senior citizens of riga. they are in some respects quite typical, but on the other hand with time all clothes belonging to a person carry an imprint of his or her personality. so it is also a personal message of each of these people. you can in a way read the story of these people by their clothes. that's another meaning of the project: that they are not like a usual model - very anonymous, just young and beautiful and tall and so on - but these older people, who wear their own clothes, also tell a story about themselves.

i had the impression that fashion design is an important issue here in riga. it is very visible on the streets, fashion design is part of the stylish appearance of the city centre, and for example, on my flight to riga

²⁷⁶ see also: *rīgas modes* project timeline: http://republicart.net/art/concept/rigasmodes_timeline.pdf

²⁷⁷ http://www.kpp.lv/en/projects/projects_2.php

with *airbaltic*, the traveller's magazine on the airplane was some kind of fashion journal. how did this situation come about, what is the history of fashion design, in what way was it part of the so-called 'transition' to capitalism?

one thing that is noticeable in latvia's 'transition' to capitalism is that we don't have our own fashion brands. all fashion is brought from somewhere else, southern european chains or any other kind of fashion, but nothing to do with our own ideas about fashion. this was not so until the 1980s. we had - for better or worse - our own fashion culture. for example 'rigas modes' - like the title of our project - was a chain of ateliers which made clothes from a selection of models that was developed regularly. people could walk in an atelier and have their clothes tailored according to these fabrication models. 'rigas modes' was one of them, and of course there were mass-producers of clothes, which were also in some way rooted in the local context. but this was lost with the collapse of the soviet enterprises. for some time we have been left without our own fashion. so, if we want to make a statement about ourselves, how it is expressed through fashion, we have to look back at the clothes that older people wear, because it seems that with time these clothes really start to express something about the reality of this place, of riga's conditions.

the project also turns the attention to the general situation of the older people here in riga. how would you describe this situation?

most of them are quite poor. i would say it is also a consequence of this new capitalism, that all of a sudden the majority of people who are on a pension find themselves in a situation in which they have only one hundred euros a month, for example, and they can't afford anything. this creates their marginalisation in the new society, although there are quite a lot of older people - one third of the overall population is above the pension age, which is basically about sixty. it is a big group, but it is socially totally underrepresented. i would say, it is even stereotyped, that let's say a mainstream yuppie would think that a pensioner is a certain type of person who has a certain lifestyle, but who is unimportant. and this project attempts to draw the attention of people of our age - in their twenties or thirties - to notice the older group as an equally important one, and one that carries meaning that can be important for them as well, although these older people have little role in contemporary society.

rigas modes has been presented in diverse contexts, for example in a hotel in the course of a bigger project...

this was the latvia trade mark project²⁷⁸. within this project we displayed some mannequins in the window of a hotel on one of riga's main boulevards. we dressed up the mannequins in actual older people's clothes and created a shop window situation. at first sight it looked like a shop window of a fashion shop, but on closer inspection you can see that the clothes are old and - if you know where they come from, then of course you know that your grandma also has clothes like this. so it was a game with perception. being put in the shop window draws attention to them as maybe some objects of desire, but when you pay closer attention, you see that it is old and useless things basically, which nevertheless have their own aesthetic value. this was an interesting exercise, but then a scandal happened: the owners of the hotel at one point had a problem with one of the works - not this work actually, but the work of another artist -

²⁷⁸ <http://www.artgarden.lv/english/news.htm>

and then the exhibit was removed from all this location's shop windows.

for the presentation within *re:public* you chose a very different location in the maskačka district... this is exactly what we are trying to do, not to repeat ourselves, every time to show the project from a slightly different angle, but along the same theme, to reinterpret this original thinking through various media.

maskačka district seems to be one of the most neglected districts in riga, why did you choose this place? the idea was again to play with a contradiction between the location and the content. we wanted to recreate a kind of fashion show atmosphere in a totally inappropriate place, let's say the last place where you would like to put your fashion boutique. the shop where we put our installation was as it was, we didn't improve much, so it was pretty dilapidated, not so clean and so on. we left all these surroundings intact and put in our catwalk-installation. the meaning of this was to create a situation where local people and visitors would maybe for a second reflect on themselves as objects of fashion, actually, that every fashion is fashion, even if you don't think that your clothing is fashion, you are still a kind of fashion statement or object.

on the opening day, when i entered the room, there was the catwalk with the footlights, some chairs around it, and a table with drinks. there was a second room, which was apparently 'backstage,' where the catwalk started, and which was only accessible via the catwalk. a few people were already sitting on the chairs around that catwalk, waiting for something to happen. but no show or anything of the kind was going to happen.

yes, a lot of people who were coming into our shop on this opening day, were asking, 'so, what will happen?' i think this is an interesting reaction, and one that we intended. by putting this catwalk and the lights we created a situation of expectation, that something should happen. but that was exactly the idea, to make people suspect that we are waiting for them to walk the catwalk and to sit down and observe the catwalk, so they were the subject of this performance.

but you are going to organise some events, too?

yes, we plan to do a bigger event this weekend. we will invite a photographer to do a kind of fashion shoot, and we will have a catwalk show of some of our models²⁷⁹, and a dj; so more an entertaining event.

what are the next steps in the *ngas modes* project?

we will present it in vilnius in november as part of a co-exhibition of latvian and lithuanian young artists. it will be also the next step in this thinking about how we want to represent our project, from street style to studio photography, now it will be a synthesis of both: we asked our models to pose in an urban environment, and we did the kind of fashion shoot you can find in magazines like *vogue*, but with the models in their own clothes.

²⁷⁹ see photos at: <http://www.lcca.lv/en/repdar.html>

what is the meaning of the name of your group, *pureculture*?

we all live in a set of assumptions, and this *pureculture* tries to look into these assumptions and what makes up a culture of everyday life or our imagination.

together with your partner simona veilande and *re:public* curator solvita krese you edited the *re:public* programme booklet, which was published in the form of a city guide²⁸⁰, that in addition to brief project descriptions includes texts on psychogeographic walks and trips through riga. how was the idea for this booklet developed?

at the beginning the general idea was to produce a guide, and we decided to include more or less the whole of riga and to give a brief insight into interesting places and unusual itineraries. and then came the idea of psychogeography, this *dérive* concept that you walk through various ambiances of the city and observe what is happening. many of us have been doing this for some time, and this is where a lot of ideas come from, especially from drifting through these proletarian neighbourhoods and marginal parts of riga. and we also decided to appropriate a medium that is well known in its role, like the tourist guide *riga this week*. so we used the layout of this tourist guide and filled it with our own contents. so, again we created this contradiction between the expectation and this reality that it is something different.

what image of riga does the guide create?

with this catalogue we wanted to make a statement and also to give some guidance that it is not so clear what in riga is interesting and what is not interesting; that there is still something to add about this. we focused exactly on the areas which are usually assumed to have nothing interesting in them, which was a reversal of the centre and periphery opposition. usually when you ask people what is interesting in riga they would probably answer: the old town, but they would never think that there is something interesting in their neighbourhood. but actually these outlying neighbourhoods can say more about riga, especially because they have no outside attention, so they develop according to their own rules, and they have some kind of authenticity - real or imagined, but they do have it. it is exactly for that reason that they can be interesting - not only to observers from outside, but also local residents.

what does it mean in the local context?

that is your *dérive* basically, that you think it is your city, but then all of a sudden you can find parts of it which you don't recognise at all. it is all a question of attention and of sensitivity. you can just pass through this neighbourhood without paying any attention or you can make this effort and notice what is actually interesting. to summarise, it is a kind of self-reflection exercise for the people in riga, to see riga, but from another perspective. and that is a tool, let's say, for making life more interesting by just adding to your own perspective without changing any conditions, but only your attention.

a quite subjective experience...

i think this is also one of the characteristics of psychogeography: that it is always a subjective thing. which also means that it is already an oxymoron to talk about a psychogeographic guide, because a subjective

²⁸⁰ *psychogeographic riga this week # 63a, september 2003*; see publications at the lcca-website: <http://www.lcca.lv/en/publikacijas.html>

vision of the city can't really be given to other people as a guide. it can only be an impulse for them to start and look and see and discover something different for themselves. of course you can use it as a guide by itself, but rather it is a kind of thinking, that you should look more attentively into these neighbourhoods and that you can find unexpected things.

the situationist's concept of psychogeography also has certain political implications, how did you deal with this aspect?

it has been 40 years or more since the psychogeographers' ideas, and since all these events of the 1950s and 60s. i think that many ideas that were in a way revolutionary, including this concept of the situationists, were reappropriated by capitalism and integrated into the mainstream. so, we recognise that they have no revolutionary content, really. we use psychogeography more as a tool or as a theory to explain how our lives are influenced by physical environments. so, really we are already disillusioned enough not to think that you can make a revolutionary change in society and create a non-hierarchical society, but you can use these tools for critical thinking about your own conditions of life, and that can be a useful exercise - so that is psychogeography now, 40 years later.

thank you very much!

interview: raimund minichbauer

die ausstellung hier im o.k, die du gemeinsam mit thomas edlinger und roland schöny kuratiert hast, trägt den titel *open house*, die veranstaltung im rahmen der ausstellung hieß *open weekend*²⁸¹, und an der fassade des o.k hängen zwei transparente, die 'free kunst'²⁸² ankündigen. könntest du davon ausgehend bitte kurz das konzept skizzieren, wie kunst und öffentlicher raum im projekt zueinander in beziehung gesetzt werden?

stella rollig: es hat vor geraumer zeit ein gespräch mit gerald raunig stattgefunden, in dem er mir von den planungen zu republicart erzählt hat und wir uns über das thema - die frage nach öffentlichkeits-begriffen - verständigt haben. davon ausgehend habe ich dann mit meinen beiden kollegen für das o.k ein ausstellungsprojekt entwickelt. nachdem man bei öffentlicher kunst, public art oder eben republicart sehr oft projekte im öffentlichen stadtraum andenkt, haben wir bald gemerkt, dass wir ein schlüssiges konzept finden müssen, das den schwerpunkt auf unseren auftraggeber als ausstellungsort legt. ein solcher tut sich in erster linie meist ganz pragmatisch wegen beschränkter budgets schwer damit, alle aktivitäten dezentral stattfinden zu lassen. man ist als kuratorin also herausgefordert, mit dem forum ausstellungshaus zu arbeiten. der titel *open house* geht darauf zurück, dass wir angestrebt haben, die position so eines ausstellungshauses für künstler/innen und besucher/innen zu reflektieren, die an öffentlichen themen in der kunst interessiert sind. *open house* bezieht sich auf den eigentlichen namen des o.k, wo diese abkürzungsbuchstaben für 'offenes kulturhaus' stehen. so wurde es bei seiner gründung zu beginn der 90er jahre genannt, beim relaunch 1998 - der ein architektonischer war, aber auch einer in bezug auf die corporate identity des hauses, wenn man so will - ist das fast verschämt hinter dem kürzel verschwunden. noch einmal das 'offene kulturhaus' zur diskussion zu stellen war eine intention.

free kunst ist jene arbeit, die wirklich im außenraum platziert ist: im freiraum auf diesem großen, manchmal arena-platz genannten, merkwürdig un bebauten freien gelände hier vor dem o.k, mitten im zentrum von linz. 'free kunst', dieser zweisprachige slogan soll verschiedene fragen bündeln, oder eigentlich herausfordern, die sich im zusammenhang mit dem status von kunst und öffentlichkeit stellen: 'free kunst' bedeutet, dass es hier etwas gratis gibt, im sinn von 'free drinks' - steht denn kunst gratis zur verfügung? der kunst wird oft vorgeworfen, dass sie so stark vermarktet wird, dass sie ein extrembeispiel des kapitalistischen wertschöpfungsprozesses sei. auf der anderen seite kann man es der kunst nicht nehmen, dass man sehr wohl gewinn aus ihr ziehen kann, ohne dass finanzielle transaktionen stattfinden; und diese gewinne können ideeller natur sein: wissen, freude usw. die andere bedeutung von 'free kunst' wäre, dass man etwas, nämlich kunst, befreien muss. damit kommen wir zu überlegungen, ob kunst denn in ihren zugewiesenen reservaten - oder wie ein zootier - eingeschränkt, eigentlich eine gefährdete spezies ist, die nur mehr in geschützten zonen überleben kann, bzw. ihr diese zonen zugewiesen sind. 'free kunst' ist dann eher so konnotiert wie in dem filmtitel *free willy*, wo ein wildes ozeantier, nämlich ein wal, aus der gefangenschaft entlassen werden soll.

²⁸¹ http://www.ok-centrum.at/veranstaltungen/open_weekend.html

²⁸² http://www.ok-centrum.at/english/ausstellungen/open_house/candice_breizt.html sowie s. 81, abb. 4

ich möchte gerne beispielhaft auf einzelne projekte in der ausstellung eingehen und beginne mit *commonopoly*²⁸³, einem projekt, das sich mit commons, also jenseits des kapitalistischen tauschprozesses zur verfügung stehenden objekten und 'dienstleistungen' beschäftigt. das projekt basiert auf einem längeren recherchéprozess. welche recherchen haben stattgefunden und wie transformiert sich der prozess in der ausstellung über diese spielerische oberfläche?

wir haben uns grundsätzlich eine sehr genaue ausstellungsdramaturgie überlegt, sodass wirklich eine arbeit thematisch in die andere übergreift, manchmal mit einem link, manchmal sogar mit links, die man auf verschiedenen ebenen ausmachen kann. eine überlegung war, an den beginn der ausstellung eine verortung in linz zu setzen. es gibt mehrere arbeiten in der ausstellung, die sich ganz spezifisch mit der stadt linz beschäftigen. *commonopoly*, im ersten raum, ist eine davon. es handelt sich um ein spiel der künstlergruppe big hope, das sich auf ökonomische verhältnisse bezieht. es gab vorläuferprojekte in anderen städten, die ich mit miklos erhardt, einem der drei künstler in der gruppe auch vorab besprochen hatte, und mir dann eine adaption des projekts für linz interessant erschien. grundsätzlich geht es im projekt darum, einen umgang mit dem thema ökonomie zu demonstrieren, der emanzipiert, eigenständig und nicht eingeschüchtert ist. es lässt sich beobachten, dass ökonomie zu einer art höherer macht stilisiert worden ist, nach deren gesetzen ganze nationale regierungsprogramme ausgerichtet werden; zinsen und indizes werden verändert, beeinflussen die vermögensverhältnisse nicht nur von großkapitalisten, sondern auch von vielen vielen kleinaktionären. kurz und gut, es kommt alles von oben, es wird immer auf die wirtschaft - 'das muss so sein' usw. - rekurriert. big hope zielen darauf ab, einerseits eine annäherungsform zu finden, die diesen bereich entmystifiziert, und andererseits zu demonstrieren, dass es auch andere möglichkeiten als den kapitalistischen warenaumschlag gibt. ein vorläuferprojekt wurde in der ungarischen stadt dunaujvaros durchgeführt, die als ehemalige schwerindustriestadt in gewisser weise mit linz vergleichbar ist, gegenwärtig aber ganz anders als linz sehr große wirtschaftliche probleme hat. ein strukturwandel steht bevor bzw. beginnt gerade. big hope haben mit einwohner/innen von dunaujvaros interviews geführt und sie über ihre vorstellungen zu ökonomie befragt. was bedeutet für sie 'gute wirtschaft', was 'schlechte', begriffe aus den nachrichten wurden in persönlichen gesprächen auf ihre auswirkungen fürs individuelle leben untersucht. beim nächsten projekt in berlin wurden die interviews dann erstmals mit einer formfindung verknüpft, nämlich dieses commonopoly-spiels, wo alternative waren- oder dienstleistungskreisläufe dargestellt werden in form eines überdimensionierten gesellschaftsspiels. dieses spiel haben big hope in der nächsten phase für *open house* adaptiert, d.h. sie haben in das spiel materialien eingespeist, die sie in linz gefunden haben, also etwa hinweise auf und adressen von linzer tauschzirkeln, oder fotos, ansichtskarten von linzer plätzen. es wird dann z.b. dazu aufgefordert, einen anderen gebrauch solcher plätze zu erfinden, vorzuschlagen. es soll auch immer ein gefühl von solidarität erzeugt werden, es gibt etwa spielanweisungen, die beinhalten, dass man, wenn ein mitspieler irgendwo hängt bei einer aufgabe, ihm helfen soll anstatt ihn zu überflügeln.

du hast schon angesprochen, dass die räume im erdgeschoß sich auf die situation in linz beziehen. projekte wie *für linz, die deutscheste stadt österreich*²⁸⁴ von marco lulic geben diesem linz-teil historische tiefenschärfe ...

²⁸³ <http://www.bighope.hu/commonopoly/>, http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/big_hope.html

²⁸⁴ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/lulic.html

wir können fünf projekte, die räumlich diese erdgeschoßzone einnehmen, so beschreiben, dass sie einen historischen bogen schaffen und die zeitliche spanne aufmachen von der zeit des nationalsozialismus bis zur unmittelbaren gegenwart. inhaltlich geht es einerseits um ökonomische umwälzungen - nicht nur im bereits beschriebenen *commonopoly-spiel* von big hope, sondern z.b. auch in der arbeit von andrea van der straeten²⁸⁵, die sich auch räumlich leitmotivisch durch die gesamte ausstellung zieht. die jüngsten stadtplanerischen und damit eben auch ökonomischen entwicklungen in linz sind in der weise repräsentiert, dass andrea van der straeten gerüchte gesammelt hat, die zu diesen bevorstehenden oder schon vor sich gehenden veränderungen in umlauf sind. diese veränderungen sind sehr signifikant, weil sie ausgelöst sind von jeweils ganz zeittypischen erscheinungen, etwa der, dass die ehemals staatlichen österreichischen tabakwerke, die atw, ihre fabrikationsstätte in linz, die sie nicht mehr in vollem umfang gebraucht haben, der kunstuniversität vermietet hatten, und die atw aber vor einiger zeit an gallaher, einen transnationalen konzern mit headquarters in england, verkauft worden sind. der neue besitzer will diese anlage nicht mehr als fabrikationsstätte halten, weder für zigaretten wie atw, noch als ort der wissensproduktion, wie als universität. die fabrikation wird jetzt sowieso endgültig ausgelagert, und das ganze wunderschöne peter behrens areal soll irgendeiner kommerziellen nutzung, die man dann immer mit dem englischen stichwort 'developing' benennt, zugeführt werden. das bedeutet, dass die universität - die kunstklassen dort - vertrieben wird. sie muss sich neue räume suchen, und wie in einem dominospiel, im berühmten bild von dem einen stein, der umfällt und alle mitreißt, sind auch in linz zusammenhängende entwicklungen im gange: die kunstuniversität sucht räume, die auch vermutlich frei werden in der innenstadt, weil die landesregierung ins neue dienstleistungszentrum am neu gebauten bahnhof zieht, was wiederum einer tendenz zu großen funktionalen maschinen, die gleichzeitig verwaltung, büros und kommerz - nämlich im zusammenhang mit shopping-malls gebaut sind - entspricht. diese aktuellen entwicklungen gehen in einer stadt vor sich, die durch ihr erbe aus der zeit des nationalsozialismus, als hitlers lieblingsstadt, historisch besonders belastet ist - natürlich auch durch die voest, die ehemaligen herman göring werke, die dann im sozialistischen österreich zur voest wurden. auf diese vergangenheit beziehen sich gleich zwei arbeiten, nämlich einerseits die von michael blum und andererseits die von marko lulic. beide stellen, weil sie von denkmal- und erinnerungskultur sprechen, auch die fragen nach dem öffentlichen raum und der verfügungsgewalt über erinnerung, über markierungen. michael blum schlägt vor, ein denkmal für den gemeinsamen schulbesuch von ludwig wittgenstein und adolf hitler in linz zu errichten²⁸⁶, und marko lulic erinnert an den berühmten linzer - eigentlich im hausruck geborenen - bildhauer, maler und typographen herbert bayer. das sind in beiden fällen sonden, die in präkere zu diskutierende phasen der stadtgeschichte ausgesandt werden.

das *radio ballett* der gruppe ligna²⁸⁷ könnte man vielleicht als organisierte form von 'städtischem handeln'²⁸⁸ bezeichnen. könntest du bitte das projekt kurz skizzieren und auch auf die frage eingehen, wie die dokumentation entstanden ist?

diese arbeit von der gruppe ligna *radio ballett* ist insofern in der ausstellung eine ausnahme, als sie die dokumentation eines projekts im öffentlichen raums darstellt. es ist allerdings hier in einer audiovisuellen

²⁸⁵ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/van_der_straeten.html sowie s. 80, abb. 2 u. 3

²⁸⁶ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/blum_michael.html

²⁸⁷ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/ligna.html

²⁸⁸ vgl. zum begriff 'städtisches handeln' v.a. becker, jochen (hg.), *bignes?*, berlin: b_books 2001

installation inszeniert, so dass es eigentlich über eine pure dokumentation hinausgeht. diese arbeit ist in einem eigenen kapitel hier in der 'schlucht' des o.k präsentiert, das sich, wie du sagst, mit 'städtischem handeln' beschäftigt, mit der aufforderung zur inbesitznahme von öffentlichem raum. dazu gibt es drei vorschläge, oder drei analysen. im ligna-beitrag wird eine aktion repräsentiert, bei der sich am bahnhof von leipzig eine ansehnliche anzahl von menschen zusammengefunden hat, um plötzlich eine offenbar merkwürdige art von choreographierten gesten und bewegungen auszuführen. das ganze scheint verwandt zu sein mit der letztes jahr so gehypten bewegung der flash mobs, wo man sich per sms verabredet, um an einem ort der stadt ganz kurzfristig irgendwas merkwürdiges im pulk zu unternehmen. während flash mobs aber mehr nonsense-aktionen sind, ist diese aktion erstens technisch anders produziert - das ballett wurde live gesteuert über eine radiofrequenz des freien radios und durch radioempfänger, die alle teilnehmenden im ohr hatten -, und inhaltlich waren die gesten und bewegungen sehr wohl auch mit kritischer bedeutung aufgeladen, weil vieles davon auf bahnhöfen untersagt ist, um das soziale verhalten und auch die soziale zugänglichkeit von solchen bahnhofsgebäuden zu reglementieren. es wurde z.b. die geste des bettelns in einer übertriebenen form des handaufhaltens gemacht, oder hinsetzen, hinlegen und ähnliches. die arbeit steht unmittelbar neben einer von silke wagner, die sich mit dem streetskaten befasst. silke wagner empfindet das streetskaten als eine praktische form der aneignung von öffentlichem raum, eine anti-autoritäre, die oft auch gegen korporatisierte architektur oder räume gerichtet ist: auf firmen- oder auch kulturarealen, solchen plazas, sieht man ja oft skater, weil das einerseits sehr geeignete plätze, geeignete bodenflächen sind, aber es hat natürlich auch immer symbolischen charakter, und darum der bezug auf diese form städtischen handelns, städtischer bewegung. der dritte beitrag in dieser ausstellungszone stammt von der sozialpolitischen aktionistengruppe die glücklichen arbeitslosen. wir zeigen, wie sie im stadtraum und in internetforen für ihre idee von arbeitslosigkeit als positivem müßiggang statt sozialer stigmatisierung werben.

die *camera silens*²⁸⁹ erscheint gerade im kontext gegenwärtiger diskussionen um gouvernementalität etc. wie aus einem anderen zeitalter mit nicht sozialtechnisch sophistizierten, sondern einfach nur brutalen unterdrückungsmethoden. projekte wie jene von harun farocki²⁹⁰ oder andrea geyer²⁹¹ erscheinen damit auch vor einem anderen hintergrund...

es geht im grunde auch um methoden von kontrolle und manipulation. überwachungstechnologie und kontrolle ist ja ein ganz großes thema in der auseinandersetzung mit öffentlichkeit, öffentlichem raum, stadtraum. das wird meist über videoüberwachung, closed circuit systeme abgehandelt. mit der *camera silens* wollten wir ein objekt - und damit auch ein bild oder einen erfahrungsraum - anbieten, wo dieses thema etwas anders und sehr anschaulich behandelt wird. die *camera silens* wurde von der siemens-forschung im auftrag des deutschen staates entwickelt, als man sich in den 70er jahren den kopf zerbrochen hat, wie man die raf-häftlinge quasi wieder auf den rechten weg zurückbringt, wie man in einem staat, der keine todesstrafe hat, dennoch diesen brutalen vorgang realisiert, als gefährlich empfundene individuen 'unschädlich' zu machen. auch aus der kriegsführung bekannt ist hier die idee der mentalen umprogrammierung. so wurde von wissenschaftlern die *camera silens* entwickelt, weil angeblich die forschung erwiesen

²⁸⁹ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/arndt_moonen.html

²⁹⁰ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/farocki.html

²⁹¹ http://www.ok-centrum.at/ausstellungen/open_house/geyer.html

hat, dass, wenn man in dieser vollkommenen isolation - ohne geräusche, ohne visuelle eindrücke, wo man eigentlich nur mehr das eigene blut rauschen hört - eine bestimmte zeit verbringt, dann könnte man das gehirn wie eine festplatte neu programmieren. für uns ist das etwas überspitzt gesagt auch das, was sich die protagonisten in harun farockis film *die schöpfer der einkaufswelten* wünschen würden, die eben auch ihre potenziellen kunden manipulieren durch die anlage von solchen einkaufszentren, durch die räumliche abfolge, anordnung, durch musik etc. wenn sie jeden einzelnen in so eine camera silens setzen könnten und zu einem perfekten konsumenten umprogrammieren, wäre das ziel wohl erreicht.

das schon angesprochene *open weekend*²⁹² war eine zweitägige veranstaltung hier im o.k. was war die thematische weiterung oder funktion dieser veranstaltung im kontext der ausstellung?

open weekend überträgt fragen, die in den ausstellungsinstallationen auf eher allgemeiner metaebene des theoretischen und politischen behandelt werden, ins individuelle leben. also nicht wie in der ausstellung: das ökonomische, das soziale, die erinnerungskultur - sondern: wie lebe ich selbst? und da sind es vor allem begriffe wie die arbeitswelt und das sogenannte private, also die welt von liebe, sexualität, familie, beziehungen, die an dem *open weekend* behandelt wurden. zu beziehungen, sexualität war z.b. eva illouz eingeladen - die dann leider im letzten moment abgesagt hat, aber im katalog repräsentiert ist. eva illouz hat sich in einer untersuchung mit der vorstellung von romantischer liebe und scheinbar sozial so unabhängig entworfenen freien beziehungen in unserer gesellschaft beschäftigt und herausgearbeitet, wie diese vorstellung schwer durchkapitalisiert ist und eigentlich von konsumindividuen aus agiert wird über konsumrituale. terre thaemlitz hat in seiner performance auch verschiedene entwürfe von liebe untersucht, von der sexuellen bis hin zur liebe, die dem individuum als liebe zur nation vermittelt oder suggeriert wird. auf der anderen seite der bereich der arbeitswelt, etwa guillaume paoli als vertreter der glücklichen arbeitslosen, deren aktionen - politische agitation, straßenperformances, internetkommunikation, -plattformen - alle darauf abzielen, diesen so weit verbreiteten und so gefürchteten und stigmatisierten zustand von arbeitslosigkeit neu, nämlich positiv zu denken.

wie hat das projekt praktisch funktioniert als versuch, den begriff der öffentlichkeit im kontext eines kunstraums zu behandeln?

einerseits glaube ich, dass solche themen, die politische soziale öffentlichkeiten und funktionsweisen von öffentlichkeit betreffen, schon sehr gut aufgehoben sind in einem kunsthause, weil sie da auf komplexerer, vielschichtigerer ebene vermittelt, rezipiert, diskutiert werden können. was andererseits nicht wirklich funktioniert hat, war die erwartung, dass ein projekt, das themen behandelt, von denen man meint, sie müssten doch eigentlich 'alle' interessieren, dann ein breiteres publikum ins kunsthause zieht. tatsächlich bleibt das dann wahrscheinlich doch wieder auf ein kunstinteressiertes publikum beschränkt.

vielen dank für das gespräch!

interview: raimund minichbauer

²⁹² http://www.ok-centrum.at/veranstaltungen/open_weekend.html, eine textdokumentation der veranstaltung wurde im katalog der ausstellung veröffentlicht (*open house. kunst und öffentlichkeit / art and the public sphere*, o.k books 3/04, wien, bozen: folio 2004, S. 114-183); zur veranstaltung wurde in kooperation mit malmoe ein reader publiziert (malmoe nr. 19 / märz 2004, <http://www.malmoe.org>). vgl. auch die beiträge von katja diefenbach, guillaume paoli und beat weber im *republicart-journal precariat*: <http://republicart.net/disc/precariat/index.htm>.

andreas siekmann
republicart-interview zu atlas
köln, 07 03 2004

der kunstraum der universität lüneburg hat dich und alice creischer zu einer kooperation eingeladen. das projekt, das ihr vorgeschlagen habt und das hier im rahmen von *exargentina* präsentiert wird²⁹³, ist eine aktualisierung des atlas *gesellschaft und wirtschaft* von otto neurath und gerd arntz aus dem jahr 1930. wie ist diese idee entstanden?

andreas siekmann: ich persönlich beschäftige mich schon seit 1996 mit diesem atlas. das hat damit zu tun, dass ich mich lange mit sozialrevolutionären bis anarchistischen traditionen von kunst beschäftigt habe und u.a. auf die kölnen progressiven in den 20er jahren gestoßen bin, denen gerd arntz angehört hat. was mich daran interessiert hatte, war der ansatz, gesellschaftliche verhältnisse darstellbar zu halten, und dass dabei auch immer die konstruktion von arbeit hinterfragt worden ist. das war vielleicht auch der große unterschied zu den 60er jahren, wo es immer noch um das proletariat als revolutionäres subjekt ging, aber nicht um diese hinterfragung der arbeitskonstruktion.

für mich war das sehr einflussreich; meine arbeit *gesellschaft mit beschränkter haftung*²⁹⁴ hat sich ja explizit mit dieser form der bildstatistischen methode auseinandergesetzt, und ich habe auch versucht, sie weiterzuentwickeln. was dabei hinzukam, war etwa, dass ich natürlich in der heutigen zeit auch nach der herkunft der bilder gefragt habe. man sieht in der weiterentwicklung immer auch die arbeitsplätze, wo solche imageproduktionen, oder wo heute statistiken oder werbekampagnen gemacht werden.

an der statistischen darstellungsmethode hat mich interessiert, sich gegen die businessgrafik zu stellen, die es ja zu der zeit auch gab, und tendenziell die verinnerlichung eines massenbegriffes verständlich zu halten. indem ich diese kartoffelstempeldruckmethode ansehe, sehe ich eine menge, die zwar geordnet ist, die ich aber letzten endes nachzählen muss. dieser moment des nachzählens ist natürlich eine chance der verinnerlichung. und die vereinfachung, die für die lesbarkeit nötig ist, ist gleichzeitig eine verlangsamung des zugriffes auf zahlen und information.

vielleicht klingt es verrückt, einen ganzen atlas herstellen zu wollen, weil natürlich diese form des 'weltanspruches' oder auch der totalität den heutigen vorstellungen überhaupt nicht mehr entspricht. die grundidee war, die fragestellungen, die dort thematisiert werden, mit heutigen fragestellungen zu vergleichen, und das einzige kriterium war, das dann immer wieder an die wiener methode rückzubinden.

bei der eröffnung hat mich eine frau angesprochen, die für migrant/innengruppen arbeitet und im zusammenhang mit dem asylverfahren sehr aktiv ist. sie hätte gerne die beiden blätter *festung europa I und II*,

²⁹³ *schritte zur flucht von der arbeit zum tun*, ausstellung im rahmen des projektes *exargentina*. 6. märz - 16. mai 2004, museum ludwig köln. (http://www.exargentina.org/_de/_01/mainframe.html) aus dem atlas-projekt gezeigt wurden im rahmen dieser ausstellung die hundert grafischen blätter des historischen atlas sowie mehrere aktualisierte blätter mit begleittexten (kartographie und kolonialismus; reparationszahlungen [durban-konferenz; 6 blätter]; verlegte landminen - minenopfer - minentote; minenproduzenten in deutschland; festung europa I und II; gesellschaftsgliederung lüneburg; streiks und aussperrungen; ökonomische ungleichheit 2001; alternative kartographien - kartographische übersicht; in arbeit befanden sich noch insgesamt vier blätter zu wto/iwft/weltbank und zu gentechnik). zum atlas-projekt fanden auch einzelne präsentationen sowie im märz/april 2004 eine zweiteilige ausstellung im kunstraum der universität lüneburg statt (<http://kunstraum.uni-lueneburg.de/projekte/atlas.htm>), zum projekt ist auch eine publikation erschienen: kunstraum der universität lüneburg (hg.), *atlas. spaces in subjunctive*, lüneburg 2004, isbn 3-927816-57-4

²⁹⁴ vgl. z.b.: <http://www.copyriot.com/unefarce/no3/siekmann.htm>, <http://www.documenta12.de/data/german/artists/siekmann/index.html>

weil es diese information in der form sonst nicht gibt. das hat mich natürlich gefreut, weil es zeigt, dass das auch lesbar ist und sich nicht nur sophisticated in einem internen diskurs bewegt. man sah auch in der ausstellung, dass der atlas richtig gelesen wird; die leute nehmen sich zeit und sehen das an. interessant ist in diesem zusammenhang auch vielleicht, dass es hier im museum ludwig ja räume gibt zu den kölnen progressiven, dass das museum *diese* form von arbeiten aber immer noch nicht als künstlerische arbeiten mit aufhängt. unsere museumsauffassung basiert also immer noch auf einer entkontextualisierung. es war auch in dieser hinsicht interessant, den atlas an den ort der kölnen progressiven zu bringen.

die aktualisierung des atlas war ursprünglich ein für sich stehendes projekt und ist dann teil von ex-argentina geworden.

ja, weil die idee der information, und ich glaube auch das bedürfnis nach information gewisserweise kompensativ im kunstbereich verhandelt wird. es gibt sehr viel information, aber wenn ich etwa an diese große kartographie des bureau d'études denke - ich kann mir im augenblick keine zeitung vorstellen, die das so veröffentlichen würde. wir befinden uns in einer situation, in der viele sachen medial nicht mehr geleistet werden und der kunstbereich scheinbar ein feld ist, wo das noch möglich ist. es gibt interesse an der kartographie und auch an der statistischen methode, weil man zunehmend merkt, dass der ganze statistik- und informationsbereich den auftraggebern geschuldet ist. es gab auch in den 70er jahren interesse für kartographie. das war aber kritik, die daran orientiert war, sich überhaupt gegen eine erfassung zu wehren - was man ja auch verstehen kann als bedürfnis. aber dieses aktuelle, also vielleicht seit sechs, sieben jahren entstehende interesse innerhalb der kunst für kartographie ist eher diesem informationsmangel geschuldet, und auch dem zunehmend nicht mehr informiert werden über die medien - und deswegen vielleicht das interesse, sich selbst einen überblick zu verschaffen, wie die verhältnisse sind.

das erste blatt, das ihr fertiggestellt habt, beschäftigt sich mit streiks. welche praktischen fragen haben sich z.b. bei der aktualisierung dieses blattes gestellt?

arztz/neurath haben für die darstellung eine rote faust verwendet, und jede faust steht für 10 millionen verlorene arbeitsstunden, die durch den streik quasi die unternehmer in die knie zwingen sollen. wir haben dann versucht, in den selben ländern die streiks von den 70er jahren bis heute nachzuzeichnen und man stellte fest, dass das trotz der bekannten großen streikbewegungen bei ford oder in italien in diesem zeitraum - praktisch nach dem zweiten weltkrieg - verglichen mit den 20er jahren überhaupt kein machtfaktor ist. für die darstellung hat sich dann natürlich die frage ergeben: arntz/neurath haben auch figuren geteilt, also die hälfte der faust steht dann für 5 millionen verlorene arbeitsstunden. aber wenn man heute nur 200.000 verlorene arbeitsstunden hat, dann ist das nur noch ein splitter von der hand. in einer statistisch verifizierbaren darstellung müsste ich also die faust vergrößern - dass eine faust etwa nur noch *eine* million verlorene arbeitsstunden repräsentiert, damit ich dann wenigstens auf eine fünftel faust komme. aber mir war natürlich ganz wichtig, in den vergleich auch ein künstlerisches denken mit einzubringen - das ja bei arntz/neurath auch eine rolle spielt - und zu sagen: 'nein, wir lassen das bei 10 millionen, um diese vergleichbarkeit zu halten zu den 20er jahren, und dann kommt da nicht mal mehr ein daumennagel dabei raus'. die vergleichbarkeit ermöglicht, trotz der rhetorik vieler politiker, dass das wirtschafts- oder standortschädigend sei, darstellbar zu halten, dass streik kein machtfaktor ist.

ich hätte in dieser tafel viel lieber firmen als länder gehabt. also: vw-streik in mexiko, ups-streik in den

usa. also ganz bestimmte streiks, die jetzt für eine streikbewegung viel wichtiger sind. es wäre grundsätzlich heute viel effizienter und wichtiger, dass gewerkschaften nicht mehr nach ressorts eingeteilt sind - also papier, druck, angestellte, metall, chemie, ... - sondern praktisch nach firmen organisiert. das heißt, innerhalb einer firmenstruktur, die sich ja immer mehr vernetzt und transkontinental organisiert, und damit auch die arbeiter gegeneinander ausspielen kann, wäre es eigentlich viel besser, zumal die kommunikationsstrukturen das ja bieten würden. das darzustellen wäre noch ein schritt weiter gewesen, aber für uns war das neben dem argentinien-projekt kräftemäßig nicht möglich, und es hat sich leider keine arbeitsgruppe für diese streiks interessiert.

wie haben sich die recherchen gestaltet, was waren eure informationsquellen?

man vertraute komischerweise darauf, dass information kein problem wäre. sprich: 'wir haben ja google...' und dann haben die student/innen doch relativ schnell gemerkt, dass information interessengeleitet ist und die welt des internet eigentlich nur das interesse widerspiegelt. und wenn man eine fragestellung hat, die auf ein spezielles interesse zurückgeht, dann stößt man relativ schnell an seine grenzen. es war auch interessant, dass man sehr stark bei der informationsbeschaffung von staatlichen und zwischenstaatlichen organisationen ausging - un, eu, ministerien - und man merkte, dass es die information, die man wollte, da nicht gibt. also war man dann auf ngos angewiesen - und man merkte bei den studenten ein grundsätzliches misstrauen gegenüber ngos, von wegen: das sind ja alles ideologen, oder: das sind alles leute, die manipulieren meinung. es gibt nach wie vor den glauben daran, dass eine öffentlich-rechtliche institution verifizierbare daten liefern würde als eine ngo, die sozusagen extrem interessengeleitet ist.

in einem der reisebriefe, die du gemeinsam mit alice verfasst hast, beschreibt ihr, wie ihr in argentinien angekommen seid und erst mal realisieren musstet, dass es sozusagen nicht mehr die vorstellung von einer flächendeckenden demokratischen verteilung der krise gibt, sondern dass das jetzt anders funktioniert.²⁹⁵ als ich diese passage gelesen habe, ist mir das so spontan als ein aspekt erschienen, der mit der systematik des atlas wahrscheinlich schwierig zu erfassen ist.

wir gehen unter postfordistischen verhältnissen auch von sozusagen insularen ökonomien aus. d.h., dass gebiete bestehen - die auch sicherheitstechnisch abgeriegelt sind -, in denen nach wie vor diese versorgungsphantasien und progressionslogiken weiter produziert werden. die leute, die da leben oder daran beteiligt sind, leben auch noch in diesem progressionsversprechen. und mehr und mehr leute sind nicht mehr daran beteiligt - weil sie nicht mehr beteiligt sein *können*, manchmal auch gar nicht mehr beteiligt sein *wollen*, weil sie erkannt haben, dass arbeit nicht zu einer gesellschaftlichen fortentwicklung führt. wir haben das in argentinien sehr extrem erfahren, da haben z.b. in der argentinischen krise firmen wie Monsanto durch diese enormen investitionen in gentechnologischen soja allein in dem krisenjahr 500 millionen dollar gewinn eingespielt, während gleichzeitig in der region wirklich der hunger ausgebrochen ist. das zeigt auch sehr deutlich, dass die politische rhetorik, dass investitionsfreundlichkeit zu einer gesellschaftlichen entwicklung führt - von den investitionen profitieren dann mögliche zulieferfirmen in der region usw. -, einfach nicht stimmt. eigentlich weiß das glaub ich schon jeder, und trotzdem glaubt man den märchen nach wie vor. kein politiker wird sagen: 'ich verspreche euch jetzt mal *keinen* arbeitsplatz.' er

²⁹⁵ brief vom 10. dez. 2002: http://www.exargentina.org/_de/_04/letter02frame.html

kann sich so nicht hinstellen, das heißt, die öffentliche meinung geht nach wie vor immer noch von dieser progressionslogik aus. da ist der atlas überhaupt nicht veraltet.

ihr bezieht euch in der ausstellung auf den begriff der militanten untersuchung.

wir kennen den begriff eigentlich aus der autonomen-bewegung der 70er jahre hier, und haben ihn beim colectivo situaciones²⁹⁶, einer theorie-gruppe aus argentinien, wieder kennen gelernt. es war ja hier in den 70er jahren eine entwicklung, die sich gegen eine wissenschaftsauffassung stellte wegen der verobjektivierten darstellung von verhältnissen, und selbst einen interessengeleiteten, engagierten untersuchungscharakter vertrat. deswegen war es für uns wichtig.

wäre der atlas von neurath und arntz eine mögliche vorlage oder ein medium, um die methode der militanten untersuchung auf die ebene des globalen zu bringen?

ich glaube, der atlas selbst ist eine mischform. wenn man das mit der militanten untersuchung vergleichen wollte, wäre das am ehesten die frage des engagierten verhältnisses - also das interesse, das eigentlich nicht in den blättern nur sichtbar ist, sondern in der motivation, solche blätter zu machen.

wie kann man mit dem atlas konkret in die aktuelle politische situation intervenieren?

es gab zum beispiel ein blatt, das wir für die uni lüneburg gemacht haben: *gesellschaftsgliederung in lüneburg*. die eine hälfte bildet die gesellschaftsgliederung ab, also: wie viele touristen da hinkommen, wie viele studenten da sind, wieviel militär usw. auf der anderen seite ist nur ein text zu lesen, der eigentlich immer noch visualisiert gehört. das ist die politik des niedersächsischen innenministers schönemann mit seinem vorschlag, die asylanten in den herkunftsländern ärztlich untersuchen zu lassen, was natürlich absurd ist. das ist nur ein politischer slogan, den ein innenminister in die welt setzt, der aber letzten endes bei der verhaftung für den einzelnen grenzschutzbeamten eine ganz andere legitimation erzeugt im sound. ich würde gerne versuchen, das auch ikonografisch darzustellen, wo es nicht um die frage geht, ob es ein politisches gesetz gibt, aber so ein ausspruch, der fast bildzeitungsniveau hat, doch zu einer politik führt. der atlas wurde damals in der niedersächsischen landesvertretung in berlin gezeigt und alicé und mir war es wichtig, praktisch gegen die politischen verhältnisse in niedersachsen mit dem atlas zu demonstrieren, was auch in den diskussionen eine wirkung hatte. ich finde, das sollte man auch nicht vergessen, dass man sich mit diesem atlas auch in die politischen verhältnisse einmischen kann. und ich glaube, das ist teilweise konträr zur wissenschaftsauffassung, die sich gerne außerhalb dieser verhältnisse stellen möchte, und eben über diese 'verobjektivierbarkeit' sich rein für die verifizierbarkeit interessiert, und nicht für das engagierte dazwischentreten.

ich glaube, dass so einer wissenschaftsgläubigkeit auch die gefahr droht, dass sie nur universitär bleibt. in dem punkt habe ich den atlas immer anders aufgefasst, weil er eine lesbarkeit angestrebt hat und damit praktisch aus seinem kreis raustreten und auch anderen leuten partizipation ermöglichen wollte. ich kann nicht davon ausgehen, dass der atlas morgen in der bildzeitung erscheint, aber ich kann davon ausgehen, dass es genug engagierte leute gibt, die damit etwas anfangen können. unser anknüpfungspunkt ist eine ngo-orientierte politisierte öffentlichkeit. und wir müssen sehen, wie wir das projekt hier vernetzen kön-

²⁹⁶ vgl. z.b. colectivo situaciones, *on method*: http://www.exargentina.org/_txt/_vdue/mil_en_01_situaciones.html

nen. ich nehme an, dass das lüneburger kooperationsprojekt aus finanziellen gründen nicht verlängert wird. wir sollten den atlas vielleicht als mehrjähriges projekt ansehen und in kooperationen mit verschiedenen ngos jeweils ein blatt herstellen. viele blätter können sich auch nur noch auf solche gruppierungen beziehen. es gibt z.b. in holland eine ngo, die sich mit den toten an den europäischen grenzen beschäftigt, aber es gibt etwa keine eu-institution, die das macht. ich glaube, das verlassen der institutionsgläubigkeit ist eine der wesentlichen erkenntnisse. das ist natürlich in der historischen vorlage noch ganz anders. da gab es natürlich die idee der nationalstaatlichkeit und dass das institutionelle daraus sich ergeben würde. und ich glaube, wir leben jetzt eher in einer post-institutionellen zeit.

es war auch auf einer ganz praktischen ebene wirklich erschreckend, wie unseriös öffentlich-rechtliche institutionen mit anfragen umgingen. ich konnte das selbst kaum glauben. in so einer informationssituation muss man sich dann auch vollkommen gegen die wiener methode stellen, also gegen dieses 'man kann nur darstellen, was ein fall ist'. sondern man muss dann vielleicht auch blätter herstellen, die genau das thematisieren, dass es die information nicht gibt, so eine art negativ-statistik, und andererseits sich auf ngos verlassen.

der von le monde diplomatique herausgegebene atlas der globalisierung²⁹⁷ ist vielleicht ein beispiel, in dem inhaltlich sehr engagiert, aber formal sehr traditionell gearbeitet wird. ihr habt dazu ein interview gemacht²⁹⁸, und die ausstellung insgesamt ist eine kooperation mit le monde diplomatique. haben sich daraus praktische anknüpfungspunkte ergeben?

philippe rekacewicz, der für den globalisierungsatlas verantwortlich ist, hat sich sehr interessiert für die kritik an der darstellung und an der verwendung der businessgrafik in dem atlas. er hat auch nach wie vor interesse an informationen über diese ansätze, und vielleicht auch einmal an einer kooperation. das problem ist, ob wir das alles immer durchhalten und schaffen in der form; man hätte da gerne auch von fachseite aus mehr unterstützung, also was die datenbeschaffung etc. anbelangt. wir haben im interview auch kennen gelernt, wie so ein atlas aus der taufe gehoben worden ist. der globalisierungsatlas - das hat der rekacewicz auch gesagt - ist im nachhinein wahnsinnig peinlich in vielen teilen. man fängt z.b. bei den ökonomischen verhältnissen mit amerika an und hört mit afrika auf, also man reproduziert unheimlich viel an geopolitischen zuschreibungen, die man eigentlich kritisieren möchte. wenn man so etwas beginnt und hat im grunde 'keine vorbilder' - obwohl es die gibt -, ist das also scheinbar auch auf so einer ebene nicht möglich - an diesem atlas haben mehr als 80 wissenschaftler gearbeitet.

in den realisierten aktualisierungen der blätter hab ich beim ansehen den eindruck gehabt, als wäre es eine serie von verschiedenen versuchen, wie man jetzt konkret an beispielen den atlas transformieren kann...

zum beispiel *minenproduzenten in deutschland* (vergleiche s.70, abb. 3). es gibt natürlich hunderte von grafiken zu den steigenden rüstungshaushalten. das wäre ein wissen, das ich nochmal aufgreifen könnte, was aber in seiner totalität eher ohnmacht produziert. mich hat hier die reduzierung interessiert - ich nehme also eine firma und sehe, wie das läuft, wie sich die firma finanziert, wie es trotz minenverbot exportgenehmigungen gibt, wie es weiterhin patente gibt etc. und es werden dann alle erfasst - vom geldgeber bis

²⁹⁷ le monde diplomatique (hg.), *atlas der globalisierung*, berlin, 3. auflage: dezember 2003

²⁹⁸ alice creischer und andreas siekmann, *interview mit philippe rekacewicz*.
http://www.exargentina.org/_txt/_vdue/kart_de_03_rekacewicz.html.

zu dem, der nur entwickelt oder nur die übungsminen herstellt -, alle die daran beteiligt sind, und ich setze sie alle als minenproduzenten ein, weil ich keinen unterschied mache, ob jemand das optional als aktienoption da reingibt, oder ob jemand dann wirklich den zünder herstellt. das blatt erfasst, wie firmen firmenanteile besitzen oder tochterfirmen gründen, sodass sie selbst gar nicht angreifbar sind, wie also - in zeilen gelesen - so ein system funktioniert. ich denke, dass man in solchen bereichen mit dem atlas engagiert sachen punktuell aufgreifen kann, und nicht, wie in diesem globalen meinungsmarkt einfach nur nochmal etwas zu reproduzieren, das schon bekannt ist. ich glaube, wenn man das vergrößert, versteht man die symptome - also wie viele gesellschaften und wie viele firmen an so etwas beteiligt sind, und wie sie beteiligt sind - vielleicht nicht richtig. das finde ich in der einschränkung dann genauer als etwa im üblichen ländervergleich. es gab auch viele reaktionen auf dieses blatt, weil man das einfach nicht *weiß*, weil das durch juristische tricks und durch labelpolitik so vernebelt werden kann, dass sich der daimler-chrysler konzern wirklich hinstellen kann und man sieht es nicht. er hat nichts damit zu tun, weil er nur 40 prozent da besitzt und da..., und die dasag an sich überhaupt keine minen herstellt, aber sie exportieren darf. und es ist interessant zu begreifen, wie hier politik umgangen wird, deswegen kommen da keine länder vor, sondern firmennamen.

die tafel ist grafisch dem atlas von neurath/arntz sehr nahe, deine erzählung hat mich jetzt aber eher an die organigramme von bureau d'études erinnert.

die information der minenproduktion hab ich auch von einem organigramm abgeleitet und versucht, das in einen mengenbegriff zu übertragen. ein organigramm hat in der flächigen darstellungsmethode eine schwäche: wenn ich z.b. zwei firmen nebeneinander stelle, die dann ihre jeweiligen vernetzungen rechts und links haben, interpretiere ich als betrachter automatisch, dass die firmen etwas miteinander zu tun haben - obwohl gar keine linie existiert -, weil sie nebeneinander geführt sind. bei verwendung des mengenbegriffs geht es nicht darum, die nähe zu suchen, sondern die verknüpfungen zu zeigen. aber die muss man auch lesen können. das blatt scheint sehr einfach, aber es ist doch sehr kompliziert. man sieht es zuerst am anfang nicht - der name diehl oder daimler chrysler taucht einmal auf und man denkt, 'ach, die sind auch beteiligt'; aber *wie* sie beteiligt sind, oder wie vorbereitend sie auch beteiligt sind, das ist glaub ich etwas, das ein organigramm in dem punkt nicht leisten kann und wo für mich die wiener methode brauchbarer ist.

die arbeit von bureau d'études hier in der ausstellung ist keine ihrer üblichen arbeiten. es ist kein organigramm, sondern sie haben sich praktisch der diskussion gestellt. sie waren ja auch beim kongress in berlin²⁹⁹ und alice und ich haben die kritik, die an bureau d'études auch in wien³⁰⁰ schon formuliert worden ist, mit ihnen diskutiert. wir haben auch vorgeschlagen, etwas anderes zu machen, nicht ein riesiges wandzeitungsorganigramm, wo die leute gleich aufgeben. und weil in der wiederholung auch immer mehr eine nivellierung von information stattfindet, der man ja eigentlich entgegenarbeiten möchte. deshalb hat sich bureau d'études auf diesen begriff der 'symmetrie der krise' eingelassen, und entlang einer

²⁹⁹ pläne zum verlassen der übersicht, 21.-23. november 2003, http://www.exargentina.org/_de/_02/mainframe.html, bureau d'études, "mapping contemporary capitalism: assumptions, methods, open questions":

http://www.exargentina.org/_txt/_vdue/kart_en_02_bureau.html

³⁰⁰ arbeiten von bureau d'études wurden in der wiener generali foundation anfang 2003 im rahmen der von ursula biemann kuratierten ausstellung *geografie und die politik der mobilität* gezeigt.

(<http://www.gfound.or.at/C1256D2B002F7899/ns/AC617894AA8F1FD9C1256D86003C86F3?Open>)

zeitachse einerseits die vergleichbarkeit der krisen in asien, japan, mexiko, russland dargestellt, und parallel dazu die entwicklung der selbstorganisation. man könnte natürlich operaistisch argumentieren, dass ein teil der kapitalflucht auch daraus entsteht. es ist sehr wichtig, hier nicht eine viktimisierung zu betreiben, sondern das aktive element zu sehen, dass leute sich einfach nicht mehr an dieser progressionslogik beteiligen wollen.

wir haben versucht, hier auch im ausstellungsaufbau einen zusammenhang herzustellen. in der wand ist eine stellwand eingelassen, wo der atlas drüberläuft. - der atlas wurde 1999 bei einer schulreform auf einem dachboden in wilmersdorf in berlin gefunden. dabei waren auch original-broschüren, die zeigen, dass der atlas auf stellwänden ausgestellt worden ist. - der atlas läuft also über dieser fiktiven wand, als historisches vorbild, und dann wandern die stellwände raus in den raum, und sie wandern in der totalität des atlases hinüber in der großen darstellung von bureau d'études der vergleichbarkeit von krise hin zur dritten stellwand, zu einer sehr detaillierten kartographischen darstellung eines flusses. der fluss liegt in einem ehemaligen industriegebiet und ist total verseucht. in der darstellung wurde versucht, von einem sehr lokalen verhältnis gleichzeitig auf globale verhältnisse hinzuweisen - es gibt z.b. eine weltkarte mit ölvorkommen, weil der fluss sehr stark mit altöl verseucht ist.³⁰¹

der atlas verknüpft in der ausstellung auch zwei räume...

es gibt zwei historische füße in der ausstellung: der eine ist der atlas, der zweite ist das projekt *tucumán arde*, das auch ein bündnis zwischen künstlern, journalisten und soziologen war, die 1968 eine militante untersuchung durchgeführt haben zur hungerwelle in der provinz tucumán, die eine folge der ersten neo-liberalisierung in argentinien war³⁰². beide sind in der ausstellung an wänden gezeigt, die durch die quer-räume durchwandern. zwei historische füße hat die ausstellung, wenn man so will, auf denen sie steht, und die bilden einen hintergrund, indem sie durch die wände durchgehen.

neurath war der meinung, dass eine tafel auf drei blicke verstanden werden muss, sonst ist sie schlecht. ihr habt im ausstellungsführer den gegenteiligen punkt als qualität angesprochen, dass es eben nicht das tor-tendiagramm ist, das sofortige verständlichkeit suggeriert, sondern dass es diesen moment der verzögerung gibt und man zählen bzw. die mengen in relation setzen muss. gibt es da sozusagen einen bruch zwischen der theorie und der praxis der neurathschen bildstatistik, wo man ansetzen kann?

wie ich schon gesagt habe, möchte ich, dass die blätter information beinhalten, die es in dieser form noch nicht gibt. - nicht, weil es eine 'innovation' sein soll, sondern weil sich das aus der fragestellung ergibt. z.b. das noch nicht fertiggestellte blatt *mächte der welt*, in dem es um die idee der darstellung geht, wie wto, iwf und weltbank zusammenarbeiten. ich denke, es geht nicht darum, den iwf nur darzustellen, wie er ist, also organigramm-mäßig einfach nur die macht als solche darzustellen. sondern es geht um die frage: was will ich vom iwf? was will ich darstellen? es geht also vielmehr um diesen engagierten selbstwiderspruch darin, information zu beschaffen, obwohl ich weiß, dass es diese information eigentlich nicht gibt, denn deswegen wünsche ich mir das blatt. also dass man nach etwas sucht, das es eigentlich nicht gibt. und das ist eine kontradiktion zum positivismus in *der* vorstellung. - obwohl mir das jetzt zu einfach wäre, den

³⁰¹ vgl. zu dieser kooperation mit grupo de arte callejero: <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/survival/d-calle.htm>

³⁰² es ist im rahmen des projektes auch ein buch erschienen, in dem teile des von graciela carnevale über die zeit der diktatur geretteten archives publiziert sind: carnevale, craciela et al. (hg) *tucumán arde. eine erfahrung*. berlin: b_books 2004

atlas von unserem wissensstand aus zu kritisieren. man muss natürlich auch sehen, dass das in der zeit nicht einfach nur eine affirmative geste war, sondern sich gegen die businessgrafik und gegen diese verabstrahierung von mengenbegriffen stellte.

und die frage des pädagogischen konzeptes dahinter?

im pädagogischen konzept, wenn es das gibt in der form, geht es darum - das ist auch das, was wir im *exargentina* projekt gelernt haben -, dass man zu dem steht, was man will. und nur in dem punkt habe ich dann eine möglichkeit, glaubwürdigkeit überprüfbar zu halten für ein publikum. es geht nicht nur darum, ob die zahlen stimmen, sondern es geht darum, dass ich das, was ich dort untersuchen möchte, auch wirklich untersuchen will. es geht um ein *verhältnis* zu der information. - es gibt die kritik am iwf, aber was ist *meine* kritik daran? es geht nicht um die darstellbarkeit, wie etwa globalisierungsgegner fast eine dämonisierung des iwf betreiben auf demonstrationen, aber überhaupt keine information.

es wäre natürlich toll, wenn es diese grafik dann gibt, dass sie im großformat einmal durch die straßen getragen würde. es gab auch die idee - das wird jetzt finanziell leider nicht möglich sein -, plakatflächen zu mieten und die tafeln im großformat vor den entsprechenden institutionen aufzuhängen. also das plakat zu minenproduktion vor der firma diehl, oder das *festung europa*-plakat vor dem bundesinnenministerium - dass man in gewisser weise den öffentlichen raum und die situation des plakates nutzt und das wieder in die räume zurückträgt, wo man die information ja eigentlich herbekommen sollte.

die transparent-idee für die demo finde ich sehr interessant.

ich hab das glück schon gehabt, dass öfter mal ein bild von mir in anderen kontexten auftaucht, z.b. auch in salzburg, wo ich eine ausstellung im kunstverein hatte und wo leute vom sozialforum wegen bildern gefragt haben, und die dann auch auf der demo vorkamen. da kann man dann sagen, dass das nicht nur rein kunstintern ist, sondern auch völlig lesbar. und das war jetzt bei der eröffnung hier genauso. ich gehe andererseits auch nicht von der umkehrung aus, dass ein aktualisiertes blatt jetzt ein massenpublikum erreichen sollte. darum geht es glaub ich nicht. wenn du die verhältnisse kritisieren willst, dann kommst du automatisch auch dazu, die reproduzierbarkeit und die verfügbarkeit von information mit zu kritisieren. sonst ist das gar nicht möglich. und du kannst dann praktisch nur versuchen, anknüpfungspunkte dort zu finden, wo leute mit der information auch arbeiten, wie z.b. die migrantenorganisationen, wo es eben dann auch eine synergie gibt. ich glaube es geht nicht darum, zu sagen 'oh, wir haben soviel information, die ganz anders ist, und das muss doch jetzt so und so...', sondern es geht darum, das eigene engagement und das eigene wollen darin zu verknüpfen mit den leuten, die auch was davon wollen. vielen dank für das gespräch!

interview: raimund minichbauer

mara traumane
republicart-interview on re:public
riga | 09 09 2003

you curated *re:public* together with solvita krese and in your profession as an art historian you work on developments in contemporary latvian art, e.g. in your essay “the question of changes: the 1990s in latvian art”³⁰³. which developments in the last ten years have had an impact on the current situation?

mara traumane: the essay is mainly about this shift that happened in the 1990s. very important were two cross-disciplinary art events: *open* and *bio.sport* in 95 and 96, which were basically techno events and brought together different people and disciplines: musicians, artists, fashion designers etc. the events were like a lounge and party space, and at the same time an art space; it also became clear that you can arrange the setting of visual art work into a musical environment. it was also important that people realised that they can somehow aggregate in certain activities - and not necessarily in the form of a visual artist's union or sound artist's union, but that they can mix together, they can try to cross different genres of art.

in the following years, the influence of new media added to this tendency of shifting between different disciplines. and with the new media came also the possibility to record and broadcast things, i.e. as a sub-cultural music group you were able to produce a cd, or for example, *acoustic space*³⁰⁴, an ongoing internet radio project, which started in 1996. this was the time of clubbings and experiments in music, new media and visual culture and many visual artists tried to create new solutions for the internet - it was the beginning of the internet, so it was not yet that commercialised and there were a lot of idealistic expectations as to how it would develop, there were hopes it would become a space for everybody; and there were these hypertext-ideas as well, the possibility to jump through different pages and to connect completely disconnected things.

but in many respects the situation is different now. this dj-ing and vj-ing and the chillout things got marginalized. somehow people became tired of it, it disappeared in a way. there are far fewer clubbings than in the 90s, for example. it somehow shifted to other forms such as the creation of web pages or the publishing of your texts on the net - the portals of rixc³⁰⁵ are also very important here - or it shifted to investing in education and the organisation of lectures, workshops and conferences. maybe it has become more institutionalised, but probably it is also more target-oriented. there are still these influences of music, and the borders between different genres are still blurred, but it is a different model of working now than it was in the 1990s.

what is the situation regarding infrastructure for contemporary arts in latvia like?

there is a terrible lack of infrastructure; for example, there is no real physical space for contemporary art in riga, which is strongly noticeable. independent activities like orbit³⁰⁶, karosta³⁰⁷ or re-lab/rixc³⁰⁸, or the

³⁰³ http://www.balticart.org/essays_mt.html

³⁰⁴ <http://acoustic.space.re-lab.net/>

³⁰⁵ <http://www.rixc.lv/>

³⁰⁶ <http://www.orbita.lv/>

³⁰⁷ <http://www.karosta.lv/>, see also the republicart workshop *communart*, which took place in karosta:

<http://www.lcca.lv/en/komun.html>

³⁰⁸ <http://www.re-lab.lv/>

visual communication department in the art academy are all like small cells, which try to compensate the lack of infrastructure and also the lack of funding for art education. that is why people in karosta are also thinking about founding a film academy, and rixc received this almost collapsing annex of the artist's union house and they hope to rebuild it into a media space in the near future. so it is very much about these visionary ideas, which we have around now. people just work towards these visions concerning future perspectives, which is however not supported by any ministry of culture policy or municipal government policy.

i would like to talk about the political aspects...

are you wondering why there are no political aspects? that is what western critics are always wondering about. direct political messages are not very popular in latvian contemporary art. even the 'workshop for the restoration of non-existent sensations' - an avant-garde group that was active in the 80s and could be compared to collective action group in moscow - they were also totally apolitical, their work was about the creative ideas and some represented a kind of escapism and construction of an alternative reality to the existing one.

in art history literature it is often remarked that latvian art is more constructive than deconstructive, so it always tries to construct the alternative to something, like these new institutions i mentioned. maybe latvian art is not so analytical, but tries more to construct some alternative world, like trying to find new routes for existing things. that is probably why new media are so popular, because you don't need to deconstruct anything, but they have this new information highway to put information on, sort of looking for these alternative interventions which change something.

there are a few political projects, like this ecological group in bolderaja³⁰⁹, which i think is more concerned with ecology than art. or in the karosta cultural centre in liepaja, there is the gallery k@2³¹⁰, where they had an exhibition trilogy *corruption, promised land, conscience*. i think these are political subjects at the moment, but dealt with again in a more creative way, just reflecting about these three themes.

it is also a question of terminology. in my opinion latvian art currently is very political in terms of cultural policy - building up new structures and new institutions, it is really an intervention in cultural policy.

as a co-curator of *re:public* you were mainly working with artists from abroad. what was the concept behind the choice of artists?

yes, i was invited to choose international artists for this project. the choice was mainly based on diversity - artists who are oriented towards different practices, different concepts of what we consider to be public space. so the target was mainly to create a diversity of approaches, but not to make the project more political.

nevertheless, there were political aspects, for example in marianne bramsen's *where would you like to be born?*³¹¹ she conducted interviews with people from riga and asked that question, and photographs of these people and their answers were afterwards displayed on posters. there are some remarks by russian-speaking people, who comment on citizenship issues, and there are answers like this would be the country

³⁰⁹ see the republicart interview with solvita krese, p. 117-119

³¹⁰ <http://www.karosta.lv/k2/>

³¹¹ photo of a poster can be found at: <http://www.lcca.lv/en/repdar.html>

where you get citizenship the moment you are born there - which is not necessarily here in latvia.

so marianne bramsen's project is more political. otherwise, i think *re:public* is also about alternative practices like mark bain's project³¹² with an fm-radio system, which is being broadcast one kilometre around the building. it is interesting also because ultimately you can do that yourself, broadcast one kilometre around, but it is more about the exploration of public space - how you explore it and how you make it visible, also to other people, this question of the public space as shared space.

a quite different approach is tellervo kalleinen's *white spot*. she distributes advertisements in which people are asked to come and direct a film scene, and also to give her a role in it, and it all happens in an empty white space. it will really involve approximately ten people in a very creative process of making a film, and it will reveal something about the behaviour and the fantasies of people in riga. this is a very personal and somehow very local approach, strongly localised and determined by the context of the country in which it takes place, as well as about what people think and what the basic cultural conventions are.

so there is a very broad range of concepts, like the cooking and music events in local pubs by kalle hamm, dzamil kamanger and jyri pitkänen³¹³, or hinrich sachs' *save harry! the largest harry potter fan meeting in the country*, which are very different.

yes, the aim was to get a variety of different participatory practices and to create a platform for these public art practices in general, and projects that could provide something new for the audience.

thank you very much.

interview: raimund minichbauer

³¹² *sensecity*

³¹³ *con-fusion food* and *free palms*, see the republicart interview with kalle hamm, dzamil kamanger and jyri pitkänen, p. 96-100

ulf wuggenig
republicart-interview zu atlas
köln | 06 03 2004

**gesellschaft und wirtschaft. der atlas von otto neurath und gerd arntz und der
 versuch seiner aktualisierung mit alice creischer und andreas siekmann.
 ein gespräch mit ulf wuggenig anlässlich der präsentation des atlas im peter ludwig museum köln.**

der kunstraum der universität lüneburg hat alice creischer und andreas siekmann zu einer kooperation eingeladen, und die beiden künstler/innen haben eine aktualisierung des 1930 fertiggestellten atlas gesellschaft und wirtschaft von otto neurath und gerd arntz vorgeschlagen³¹⁴. was waren für den kunstraum die interessanten punkte an diesem projektvorschlag?

ulf wuggenig: es gab eine ganze reihe von gründen. dieser atlas beruht auf einer kooperation zwischen einem sozialwissenschaftler und einem künstler, eingebunden in ein größeres team. aus meiner sicht und kenntnis ist das die historisch erste systematische zusammenarbeit zwischen sozialwissenschaften und bildender kunst. das ist eine der linien, die wir im rahmen der projekte des kunstraum des öfteren verfolgen. dafür gibt es historisch nicht allzu viele beispiele, zumal die sozialwissenschaften eher bild- und sogar kunstfeindlich sind, und umgekehrt die kunst eher selten an der soziologie interessiert. neurath war, wenn man von randfiguren wie etwa dem an der university of chicago soziologisch ausgebildeten lewis hine absieht, der erste bekanntere soziologe, der sich für das visuelle interessierte und darüber hinaus auch noch eine zusammenarbeit mit avantgardekünstlern anstrebte. auf der anderen seite ist gerd arntz ein seltenes beispiel für einen in seiner arbeit ernsthaft am sozialen interessierten künstler, jedenfalls seit dem modernismus in der kunst und der marginalisierung des figurativen.

wir hatten in den 90er Jahren mehrfach kooperationen zwischen kunst und sozialwissenschaften organisiert, wobei vor allem die projekte mit clegg&guttman (*the open public library*), mit christian philipp müller (*der campus als kunstwerk*), aber auch mit christian boltanski (*les archives des grands parents*) hervorzuheben wären. insofern fügte sich dieser vorschlag gut in diesen teil unseres programms. das grundsätzliche große interesse an der fragestellung war in meinem fall aufgrund persönlicher kontingenzen verstärkt, wie dem umstand, dass ich in wien, einer der zentralen wirkungsstätten von neurath und auch von arntz, zunächst an der dortigen universität studiert und später auch an der hochschule für angewandte kunst gelehrt habe. in den 1970er Jahren hörte ich auch vorlesungen in statistik bei otto neuraths sohn paul neurath. an der 'angewandten' wiederum gab es in der ersten hälfte der 1990er jahre, nachdem erstmals neuraths gesammelte 'bildpädagogische schriften' erschienen waren, unter studierenden großes interesse an

³¹⁴ das interview fand anlässlich der eröffnung der von alice creischer und andreas siekmann kuratierten ausstellung *schritte zur flucht von der arbeit zum tun* statt (6. märz - 16. mai 2004, museum ludwig köln, http://www.exargentina.org/_de/_01/mainframe.html). aus dem atlas-projekt gezeigt wurden im rahmen dieser ausstellung die hundert grafischen blätter des historischen atlas sowie mehrere aktualisierte blätter mit begleittexten (kartographie und kolonialismus; reparationszahlungen [durban-konferenz; 6 blätter]; verlegte landminen - minenopfer - minentote; minenproduzenten in deutschland; festung europa I und II; gesellschaftsgliederung lüneburg; streiks und aussperrungen; ökonomische ungleichheit 2001; alternative kartographien - kartographische übersicht; in arbeit befanden sich noch insgesamt vier blätter zu wto/iwf/weltbank und zu gentechnik). zum atlas-projekt fanden auch einzelne präsentationen sowie im märz/april 2004 eine zweiteilige ausstellung im kunstraum der universität lüneburg statt (<http://kunstraum.uni-lueneburg.de/projekte/atlas.htm>), zum projekt ist auch eine publikation erschienen: kunstraum der universität lüneburg (hg.), *atlas. spaces in subjunctive*, lüneburg 2004, isbn 3-927816-57-4

diesem ansatz, ich erinnere mich etwa an lukas pusch.

auch der logische positivismus, der wissenschaftlich-philosophische kontext, in den neurath eingebunden war, hatte mich als erkenntnistheoretisch interessierten soziologen immer wieder beschäftigt und interessiert. das gleiche gilt für die frage der visualisierung von sozialen tatbeständen, zumal die soziologie auf diesem gebiet kaum etwas interessantes geleistet hat. fast alles ist in diesem bereich wurde aus anderen disziplinen übernommen. neurath und auf seine weise später auch bourdieu mit seinen fotografien und grafiken sind seltene ausnahmen. ihre arbeit stößt heute, da sich so etwas wie ein paradigma der visual studies, oder in deutschland - der 'bildwissenschaften' - herausbildet, auf ein großes interesse.

könntest du bitte kurz skizzieren, was deiner ansicht nach die auch heute noch produktiven ansatzpunkte in der neurath'schen bildstatistik sind, und andererseits, wo politisch und methodologisch die hauptprobleme liegen?

aus meiner sicht hat neurath versucht, seine dem logischen positivismus der 20er jahre verhaftete erkenntnistheorie im bildstatistischen ansatz umzusetzen. neurath gehörte zu den radikalen anti-metaphysikern des wiener kreises. er vertrat die auffassung, dass alles, was sich nicht in operationalen begriffen fassen lässt, letzten endes metaphysischen charakter hat. spezifisch für neurath im rahmen des wiener kreises, in dem er zu den dem frühen wittgenstein eher fern stehenden vertretern einer kohärenztheorie der wahrheit zählte, war die idee, dass sich dieses anti-metaphysische programm auch auf der ebene der visualisierung fortführen lässt, in form von bildstatistischen symbolgrafiken, die aus seiner sicht klares denken im sinne des radikalen positivismus begünstigen sollten. es handelte sich somit um einen radikalen reduktionsversuch sowohl auf verbalsprachlicher als auf bildsprachlicher ebene. das ist meines erachtens neuraths erkenntnistheoretisches ausgangsprogramm für die bildstatistiken. dann gab es den impetus von volksaufklärung und erwachsenenbildung im rahmen des 'roten wien', der neuraths ungewöhnliches interesse an visueller kommunikation erklärt. niemand unter den führenden mitgliedern des wiener kreises interessierte sich im übrigen ernsthaft für diesen teil von neuraths tätigkeit, niemand ahnte, von welcher historischen bedeutung und welchem einfluss es sein könnte. die geschichte des logischen positivismus selbst gilt inzwischen ja als eine geschichte von irrümern und irrwegen. neurath sprach sehr hellstichtig bereits in den 20er jahren von einem 'jahrhundert des auges', lange vor der heutigen aufregung um den 'iconic turn', den 'pictorial turn' oder das paradigma der bildwissenschaft. neurath war sich auch damals der gesellschaftlichen bedeutung von bildern voll bewusst wie auch der tatsache, dass man damit eine breitenwirkung erzielen kann, in form der überbrückung sozialer differenzen aber auch kultureller. er hat dies in oft zitierten formeln ausgedrückt, wie etwa 'worte trennen, bilder verbinden'. er glaubte an die bildkommunikation und er glaubte interessanterweise auch an die neutralität von bildern, jedenfalls des typs, den er vor augen hatte. neurath war der auffassung, dass worte emotional stark konnotiert sind, und bilder neutrale informationen vermitteln könnten, dass sie es vermeiden würden, zu 'loben und zu tadeln'. gegenüber der fotografie war er jedoch skeptisch. er gehörte nicht der realistischen richtung der visuellen repräsentation an, sondern eher der konstruktivistischen, welche die montage und die artifizielle konstruktion für die darstellung der realität bevorzugte.

als weitere wichtige idee von neurath kommt noch die idee der mengenrepräsentation hinzu. es gab in den 20er jahren und auch zuvor bereits den typus grafischer visualisierung von daten, den wir heute als 'businessgrafik' bezeichnen, also die kreis-, balken- stabdiagramme, mit der die geschäftswelt ihre umsätze

kommuniziert und die meinungsforschung die ergebnisse ihrer befragungen. neurath wandte sich gegen diese art der grafischen visualisierung von daten mit argumenten wahrnehmungs- und gedächtnispsychologischer art, die durchaus auch heute noch interessant sind. er schlug stattdessen ein system von zweidimensionalen symbolgrafiken vor, einschließlich der seriellen anordnung von mengen, die diese für den rezipienten leichter nachvollziehbar machen sollte. Er orientierte sich dabei sowohl an den hieroglyphen, die er in der ägyptischen sammlung des kunsthistorischen museums in wien studiert hatte, als auch an der 'architecture parlante', für die es in wien gleichfalls viele beispiele gibt. ich erinnere mich zum beispiel an ein im 19. jh. gebautes gefängnis in unmittelbarer nähe der universität, ein gebäude, dem man seine funktion unmittelbar ansieht. neurath wollte sprechende zeichen schaffen, die besonders gut im gedächtnis haften bleiben. die idee der symbolgrafiken selbst hatte neurath nicht erfunden, sondern er übernahm sie von dem us-amerikanischen statistiker willard c. brinton, der diese idee allerdings nicht systematisch verfolgte.

dann ist noch die idee von neurath zu nennen, dass symbolgrafiken gewissermassen auf maximal drei blicke decodierbar sein sollten, eine idee, mit der neurath einer industriellen effizienzlogik verhaftet war, die also in den bereich der 'cité industrielle' fällt, um den begriff von boltanski und thevenot aufzugreifen. dies war teil eines modernisierungsimpulses, von dem neurath sich auf sozialistischer grundlage leiten ließ. neuraths politische stoßrichtung war sicherlich auch populistisch, wenngleich er sich gegen diesen begriff verwahrte. neurath versuchte, eine breite bevölkerung zu erreichen, insbesondere die arbeiterklasse. er orientierte sich an massenaufklärung. er wollte dies aber mit empirischen informationen und neutralen mitteln erreichen, nicht auf manipulativem weg über emotionalisierung. er wollte den menschen, die gerade ihr wahlrecht erkämpft hatten, informationen vermitteln, die ihnen rationale entscheidungen ermöglichen würden. dies war der demokratieorientierte aspekt seines in einen szientifischen sozialismus eingebundenen positivistischen aufklärungsprogramms.

alice creischer und andreas siekmann interpretieren neurath eher als marxistischen denn als positivistischen denker - der er als 'austromarxist' sicher *auch* war -, der durch agenda-setting und aufklärung in die arberschichten hineinwirken wollte. sie heben im übrigen die rolle von arntz stark hervor, der politisch sicher radikaler war als neurath, welcher letztlich der sozialdemokratie zuzurechnen ist. arntz ordnete sich in der zusammenarbeit mit neurath jedoch stark unter, verstand diesen teil seiner tätigkeit eher als 'brotheruf' und produzierte daneben 'private' kunst, die gerade auch in den wiener jahren eine starke agitatorische komponente aufwies. neurath hat, was seine spätere sichtbarkeit und sein historisches überleben in der geschichte der visuellen statistik, in der semiotik oder in der geschichte der medien betrifft, arntz zweifellos viel zu verdanken. wahrscheinlich wäre das visuelle programm ohne mitwirkung von arntz und mitgliedern seines netzwerkes (wie etwa der künstler und grafiker peter alma oder jan tschichold) heute kaum noch in erinnerung. neuraths eigene grafiken vor der zusammenarbeit mit arntz waren eher kurios. als positivist trat neurath für webers prinzip der wertfreiheit ein. er dachte, dass mit hilfe der bildstatistischen grafiken informationen auf wertfreie weise vermittelt würden und dass auf diese weise eine rationalere kollektive entscheidung ermöglicht würde.

ich sehe auch eine starke spannung zwischen neuraths marxistischen ideen und seiner positivistischen epistemologie. es ist jedoch zu berücksichtigen, dass der marxismus immer auch einen szientifischen flügel aufwies, gestützt auf jene seite von marx, die später von louis althusser stark unterstrichen wurde. zu denken ist also etwa an den marx des kapitals im gegensatz zum marx der frühschriften, der noch ein jung-

hegelianer gewesen ist, mit einem zentralbegriff wie 'entfremdung', der später dann verschwindet. neurath repräsentiert aus meiner sicht einen szientifisch-marxistischen ansatz, jedoch reformistisch und nicht revolutionär, erkenntnistheoretisch eingebettet in ein positivistisches programm, wobei neurath auch einige 'post-positivistische' einsichten vorwegnimmt, wie den epistemischen holismus oder auch die idee einer 'naturalistischen erkenntnistheorie', die später quine, kuhn und feyerabend zugeschrieben werden.

was die statistischen daten betrifft, wird in den texten, die neufassungen einzelner tafeln begleiten, des öfteren auf den unterschied zwischen einer akteur- und einer strukturorientierten sicht hingewiesen. diese unterscheidung ist in den sozialwissenschaften gängig - die differenz von handlungstheoretischen und strukturorientierten ansätzen prägt dieses feld. es handelt sich somit um eine wohlbekannte spaltung, die auch in der philosophie wohlbekannt ist, man denke etwa an die 'philosophie des subjekts' auf der einen seite und an deren 'antihumanistische' gegner auf der anderen. der akteurorientierte zugang entspricht eher der hegemonialen sicht. es werden individuelle akteure - auf makroebene zum beispiel einzelne staaten - ins zentrum der aufmerksamkeit gerückt. eine strukturorientierte sicht untersucht hingegen relationen und konzentriert sich z.b. auf positionen innerhalb einer struktur von arbeitsteilung (oder differenzierung), oder auf ein phänomen wie strukturelle gewalt, die man nicht unmittelbar einzelnen akteuren zurechnen kann. der akteurorientierten sicht entspricht hingegen die beachtung direkter, spektakulärer formen von gewalt. diese form der gewalt, die mit diskontinuität - plötzlich gibt es einen bruch, eine differenz zu dem, - was vorher der fall war - und hoher sichtbarkeit - z. b. kriegerische handlungen, anschlänge und ihre folgen - einhergeht, steht in den massenmedien immer im zentrum des interesses. wie viele leute kommen bei dieser oder jener katastrophe um, wie viele und wer ist von diesem oder jenem anschlag betroffen?

das ist die doxische perspektive auf die realität. die strukturorientierten ansätze in den sozialwissenschaften stellen ein wichtiges korrektiv gegenüber der blindheit der akteursorientierten sichtweise dar, die zu personalisierung bzw. zu individualisierung neigt. sie unterstreichen z. b. effekte von strukturen wie etwa der internationalen arbeitsteilung, die dazu führt, dass bestimmte länder mit komplexen entwicklungsprozessen befasst sind, andere hingegen auf die extraktion von bodenschätzen wie erdöl oder auch die ernte von bananen festgelegt sind. oder man denke an die effekte der unterschiedlichen verteilung von zugangschancen auf märkte, z. b. die effekte des protektionismus von ländern des zentrums gegenüber agrarimporten aus der peripherie. die folgen sind enorm, ohne dass spektakuläre diskontinuitäten zu beobachten wären. bei neurath gibt es eine sehr starke tendenz zu dieser akteurorientierten sicht. dies bereits aus dem grund, weil die darstellung von sozialen und ökonomischen tatbeständen meist auf individuen als einheiten beruht - sie werden einfach summiert bzw. aggregiert; das ist ein typischer atomistischer ansatz, strukturen oder relationen sind nicht von interesse. insofern bleibt neurath auch der dominanten westlichen kosmologie vollkommen verhaftet, für die diese atomistisch-deduktive denkweise charakteristisch ist. wir werden uns heute zunehmend bewusst, dass die im 19. jh. entwickelten sozialwissenschaften einen eurozentrischen bias aufweisen, der marxismus bildet hier keine ausnahme. aufgrund des eurozentrismus und des atomismus, den neurath mit dem mainstream-marxismus teilt, hatte ich gewisse vorbehalte. ich hatte die vorstellung, dass man diesen bias heute überwinden könne.

was sind die voraussetzungen, um z.b. diese atomistische sichtweise bei der Neubearbeitung in eine struk-

turelle zu verändern - ist das sozusagen ein spezifisches problem des neurath'schen ansatzes, oder auch eine frage des statistischen materials, das zur verfügung steht?

sicherlich auch des statistischen materials, weil die gängige statistische denkweise ja diese herrschende epistemologie repräsentiert. der vorherrschende statistische ansatz in den sozialwissenschaften ist stark akteurorientiert, weil er individuen als mengen erfasst und für diese dann maße der zentralen tendenz oder der streuung berechnet, oder auch streuungen auf bestimmte faktoren, die typischerweise aber auch auf summierten individuen beruhen, zurückführt. die daten etwa über die ökonomische ungleichheit und polarisierung sind gleichfalls akteurorientiert, es handelt sich hier lediglich um eine immanente verbesserung des denkens.

strukturorientierte daten müssten sich z. b. mit austauschprozessen befassen, oder mit effekten von austauschprozessen, die man nicht unbedingt einfach an individuen festmachen kann. natürlich gibt es diese daten nur in ganz geringem maße, weil es herrschenden denkweisen eigen ist, dass sie etwas an den rand drängen. aber es war letztlich nicht möglich, einen strukturorientierten ansatz in der kooperation mit den künftlern wirklich zu verankern, weil es nicht gelungen ist, ein echtes problembewusstsein für die grenzen des akteurorientierten ansatzes zu schaffen.

das projekt hatte als kooperation zwischen sozialwissenschaftlern und zwei künftler/innen auch problematische aspekte bzw. ist teilweise vielleicht sogar gescheitert.

das ist zweifelsohne richtig, dies muss jedoch nicht negativ gesehen werden, weil ein scheitern mit höchst produktiven lernprozessen verbunden sein kann. meine eigenen lernprozesse in diesem projekt waren enorm, auf der kognitiven ebene gingen sie in richtung eines bedeutend stärkeren interesses an universal- bzw. makrohistorischen fragestellungen, auf der epistemologischen und politischen in richtung von versuchen, den eurozentrismus der westlichen kunst und der westlichen sozialwissenschaften zu überwinden. nicht zu unterschätzen sind die schwierigkeiten der kooperation zwischen zwei disziplinen, hinter denen - um mit bourdieu zu sprechen - letztlich differenzen des habitus stehen. netzwerktheoretiker, wie etwa harrison c. white, pflegen bei solchen differenzen davon zu sprechen, dass repräsentanten unterschiedlicher netzwerke aufeinander prallen. obwohl durchaus beträchtliche gemeinsamkeiten bestanden, also zum beispiel ein interesse an 'faktografischer' wirklichkeitsbeschreibung, lagen wir dann in vielen hinsichten doch relativ weit auseinander, obwohl es diese an sich eher unwahrscheinliche gemeinsamkeit gab - die meisten künftler/innen würden 'fakten' ja grundsätzlich perhorreszieren, als zu materialistisch, trivial, bürokratisch etc.

alice creischer und andreas siekmann interpretierten die differenzen als opposition von objektivismus versus subjektivismus. das könnte eine durchaus treffende einschätzung sein. eine strukturorientierte sicht ist insofern als objektivistisch einzustufen, als sie versucht, mechanismen wie etwa strukturelle gewalt etc.

'von außen' zu beschreiben. das wort 'subjektivistisch' weist eine systematische doppeldeutigkeit auf: es bedeutet zum einen 'arbiträr', im sinne von parteilich oder willkürlich, also: ich entscheide jetzt, dies ist relevant, das ist unwichtig. das ist *ein* aspekt des subjektivismus, den alice creischer und andreas siekmann vielleicht vor augen haben. aber subjektivismus bedeutet auch die konzentration auf subjekte, auf akteure - also diese typische akteurorientierte sicht. in diesem spannungsfeld verorte ich dies eher.

wir haben uns intensiv damit auseinandergesetzt, was in der geschichte wirklich wichtig oder einflussreich gewesen ist, eine fragestellung, die uns mehr oder weniger durch die basisstruktur des atlas *gesellschaft und*

wirtschaft augenötigt wurde. der atlas versucht letztlich, eine mehrtausendjährige geschichte auf rd. 100 bildtafeln mit statistischer information zu reduzieren. solche relevanzentscheidungen sind natürlich mit wertorientierungen verbunden, es handelt sich hier um eine 'wertbeziehung' gegenüber einem gegenstand, um mit max weber zu sprechen. auch eine deskriptiv argumentierende historische wissenschaft wertet auf der grundlage solcher entscheidungsprozesse über das bedeutsame und irrelevante beständig. das war neurath merkwürdigerweise nicht bewusst, ein entsprechendes problembewusstsein hatte der positivismus nicht ausgebildet.

das problem, das unsere positionen trennte, war jedoch eher dieses subjektivitätsverständnis im sinne einer unterteilung der welt in letztlich eher gute und eher böse akteure. einen solchen zugang fand ich wissenschaftlich und politisch nicht weitreichend genug.

in den begleittexten zu den aktualisierten tafeln bezieht ihr euch auch des öfteren auf die arbeit von johan galtung als positivem ansatzpunkt.

die unterscheidung von struktur- und akteurorientierung stammt in der form, in der wir sie zugrunde legen, von johan galtung. er ist in manchen hinsichten - z. b. der betonung der notwendigkeit der schaffung einer globalen statistik - ein nachfolger von neurath, weist ihm gegenüber jedoch große vorteile auf theoretischer, methodologischer und statistischer ebene auf. auch galtung hat durchaus ein grafisches interesse. von ihm stammen grafische visualisierungen etwa von zentrum-peripheriestrukturen, von mechanismen der ausbeutung und durchdringung. diese bilder sind jedoch eher an ein wissenschaftliches publikum gerichtet, sie haben wenig mit neuraths speziellen, eher populärwissenschaftlichen bildstatistischen grafiken gemeinsam.

überlegungen zu einer adäquateren statistik, auch einer stärker strukturorientierten, findet man in galtungs wichtigem band *the true worlds* aus dem jahre 1979, hinter den aus meiner sicht das meiste der späteren globalisierungsliteratur wieder weit zurückfällt. natürlich sind beide perspektiven - die akteurs- wie die strukturorientierte - möglich und legitim. die akteurorientierte sicht kann ihre provenienz aus dem denken des liberalismus jedoch nicht verleugnen, die strukturorientierte perspektive hingegen verdankt sich holistischen denkweisen. autoren wie galtung machen die grenzen zwischen links und rechts im übri-gen an der neigung zu struktur- versus akteurorientierten denkweisen fest, was ich durchaus plausibel finde.

während neurath wertfreiheit betonte, lässt galtung eine positivistische komponente des denkens durchaus gelten, vertritt jedoch den standpunkt, werturteile nicht aus der wissenschaft zu verbannen, sondern diese vielmehr explizit zu machen. neurath war ein origineller kopf, aber als soziologe leider ein relativ uninteressanter denker. er war nicht wirklich informiert über den stand der soziologie der wissenschaft, schrieb z.b. über den selbstmord bzw. über gesellschaftliche selbstmordraten und visualisierte diese auch, ohne jedoch die zentrale studie von durkheim zu kennen. wir dachten, dass man auf solche gegenstandstheoretischen ebene vor dem hintergrund des gegenwärtigen wissensstandes weit über neurath hinausgehen könne. das war jedoch nicht das interesse der künstler. sie waren eher an der produktion von material interessiert, das sich für politische intervention oder agitation eignet, ein schwieriges kapitel, wenn man an die vielen interventionen von künstlern denkt, die das gegenteil dessen herbeigeführt haben, was mit ihnen beabsichtigt war. so sehen es jedenfalls boltanski / chiapello.

und die theorie von johan galtung wäre ein ansatzpunkt?

es gibt viele denkbare möglichkeiten für eine aktualisierung des *atlas*. grundsätzlich kann man diesen atlas wohl kaum in seiner ursprünglichen logik aktualisieren, weil seine grundlagen in vielen hinsichten einfach nicht haltbar sind. die idee, die weltgeschichte in hundert bildern abzubilden, ist im grunde eher absurd. es gibt zudem auch diese teleologische komponente im atlas *gesellschaft und wirtschaft* - die weltgeschichte zeigt in richtung von 'modernisierung', mit der moderne wendet sich alles zum besseren. das waren typische teleologische ideen der damaligen zeit, welche noch keinen sinn für die schattenseiten der moderne hatte. deshalb wäre es vermessen, erneut einen ähnlichen versuch zu unternehmen, die weltgeschichte in hundert bildern in form einer fortschrittserzählung darzustellen.

deswegen einigten wir uns darauf, eher fragmentarisch und mit punktuellen eingriffen zu arbeiten, die vorstellung von kohärenz also zurückzuweisen. wenn man sich an kohärenz hätte orientieren wollen, dann wären die theorien von galtung und die neuen weltstystemtheorien, insbesondere von andré gunder frank, von samir amin und auch von wallerstein selbst gute grundlagen gewesen, wobei die theorie von galtung einen zivilisationstheoretischen zugang markiert und die weltstystemtheorien die ökonomistischen zugänge, bei erheblichen differenzen etwa zwischen frank, der mittlerweile den kapitalismusbegriff ablehnt, aber dennoch in einem bezugsrahmen von zentrum und peripherie denkt, und dem eigenwilligen und originellen neo-marxismus von samir amin. galtungs arbeiten weisen gegenüber den weltstystemtheorien den vorteil auf, dass sie sich auch auf fragen der empirischen repräsentation beziehen, d.h. z. b. für alle wichtigen strukturvariablen auch vorschläge für statistische maße enthalten. probleme entstehen natürlich auf der ebene der daten, da die vorherrschende denkweise gerade nicht zu strukturorientierten, sondern zu akteurorientierten daten führt. dies gilt auch für die zahlreichen daten der alljährlich erscheinenden 'human development' berichte, deren konzeption auf armatya sen zurückgeht.

es hätte jedenfalls mehrere möglichkeiten in diese richtung gegeben. die künstler waren daran jedoch nicht wirklich interessiert, weil ihnen ein solcher zugang vielleicht zu wissenschaftlich war und auch zu sehr einer beobachtung aus der 'vogelperspektive' entspricht, wenn man so will einem 'generalsblick', der jedoch der blick von neurath war. sie waren eher an einer skandalisierung von bestimmten problemen interessiert, was eher der akteursorientierten perspektive entspricht. es gab einen zeitpunkt, zu dem kompromisse geschlossen werden mussten, um das projekt nicht zu gefährden. wir überließen die relevanzentscheidungen den künstlern, sammelten dazu daten und verfassten schließlich begleitende texte.

die aktualisierten tafeln sind mir insgesamt so erschienen, als wäre es ein versuch, verschiedene formen zu finden, sich gegenüber den originalen tafeln zu verhalten, von der direkten übertragung wie bei der tafel zu den streiks, über eine leicht verändernde aneignung in der tafel über die ökonomische ungleichverteilung bis zu einer - würde ich sagen - ironischen in der tafel zu den reparationszahlungen (eine symbolische zahl sozusagen statistisch abzubilden). war das gleichsam eine reihe von versuchen, in einzelnen tafeln konkret unterschiedliche umgangsweisen zu erproben?

das betrachten wir ja als freiheit gegenüber dem ursprünglichen atlas. man musste sich von den vorgaben des *atlas* befreien. ab einem gewissen punkt gaben wir die idee der 'aktualisierung' auf und dachten eher an 'interventionen'. man kann sich auf das material in sehr unterschiedlicher weise beziehen: man kann die prämissen in frage stellen, man kann den weg einer immanenten verbesserung oder auch einer aktualisierung im engeren sinn versuchen. auf andere teile wiederum kann man sich kritisch, auch ironisch bezie-

hen. all das ist möglich und fällt unter den begriff des 'subjektivismus', der alice creischer und andreas siekmann im rahmen dieses projekts teuer war.

welche möglichkeiten habt ihr gefunden, mit dem ziemlich geradlinigen pädagogischen ansatz von neurath umzugehen?

der ansatz ist ja nur scheinbar geradlinig. ich denke, jemand, der den atlas entlang schreitet und - so wie neurath es postulierte - nicht mehr als drei blicke auf jedes einzelne bild wirft, wird so gut wie gar nichts verstehen. es wird nicht einmal bei ernsthafter beschäftigung gelingen, herauszufinden, worin die erzählung besteht. ich habe mehrmals versucht, die geschichte auf diese weise nachzuvollziehen, es ist mir nicht gelungen. der *atlas* ist in sich gebrochen - es erscheint extrem schwierig, nachzuvollziehen, was die mit dem *atlas* verbundene rhetorische zielsetzung im einzlnen war. dies gilt auch dann, wenn man sich eingehend mit dem atlas beschäftigt, mit neuraths texten und seine anderen visuellen arbeiten vertraut ist. wenn man den *atlas* in der form passiert, wie neurath sich dies vorstellte, wird er ein rätsel bleiben. die rasche decodierbarkeit funktioniert vielleicht mit einzelnen tafeln, aber keinesfalls bei hundert tafeln, auf die man maximal drei blicke werfen darf. das war einer der slogans von neurath: jedes bild, das mehr als drei blicke benötigt, ist unbrauchbar - was für eine vorstellung von einem gedankenlosen 'fast viewing'! ein solches tayloristisches prinzip halte ich für grundsätzlich ablehnungswürdig. es wird auch durch die präsentation in dieser ausstellung bewusst gebrochen. wenn man etwas erfassen will, muss man lange hinsehen und auch darüber reflektieren, sonst wird man nicht viel verstehen. auf drei blicke erschließen sich große teile des alten atlas definitiv nicht, und dies ist erst recht nicht bei den neuen interventionen der fall, die aus diesem projekt, der zusammenarbeit mit alice creischer und andreas siekmann hervorgegangen sind.

ich seh darin kein problem, aber neurath hätte darin ein problem sehen *müssen*. dabei ist zu berücksichtigen, dass der atlas aus einer frühen phase der zusammenarbeit von arntz und neurath stammt. ich denke, dass neurath und arntz später überlegter gearbeitet haben. wenn man etwa das spätere hauptwerk ansieht: *modern man in the making*, in dem text und bild extrem stark miteinander verbunden sind, eine konzession an die notwendigkeit eines diskursiven kontextes angesichts der polysemie von bildern. im atlas sind bild- und textteil getrennt, d.h. es wurde davon ausgegangen, dass die bilder für sich sprechen, was häufig eine große illusion ist. neurath erkannte, dass die methode der symbolgrafiken nicht ohne textuelle rahmung auskommt. im späteren werk wird jedes bild verbal kommentiert bzw. eingebunden. neurath erkannte die grenzen eines rein visuellen zugangs für sein anliegen, ohne darüber allerdings - so weit ich sehe - jemals explizit geschrieben zu haben.

wie siehst du den ansatz des projektes grundsätzlich im kontext von kartographie und mapping, etwa in den arbeiten von bureau d'études - aktuellen versuchen, politische und wirtschaftliche zusammenhänge kartographisch darzustellen?

den punkt, an dem ich den ansatz auch aktuell relevant finde, könnte man bezeichnen als 'dritten weg' zwischen der businessgrafik, die heute extrem dominiert - bis in den globalisierungsatlas von le monde diplomatique ist die ästhetik der businessgrafik eingezogen -, und der wissenschaftlichen grafik. was wir hier sehen, sind keine wissenschaftlichen grafiken, sondern visualisierungen im sinne einer populären kommunikation. die wissenschaftliche grafik ist meist schwer nachzuvollziehen, da sie sich primär an

insider richtet. bei der businessgrafik sehe ich das problem der standardisierung von form, ästhetik und denkweise, letztlich begünstigt durch eine monopolsituation, wie microsoft sie ausüben kann. die microsoft-programme etwa haben eine bestimmte ästhetik für grafische darstellungen implementiert, die hegemonial verarbeitet wird. auch in den sozialwissenschaften werden solche vorgaben nicht wirklich reflektiert, die meisten benutzen solche programme einfach gedankenlos. neurath hat - die damaligen businessgrafiken vor augen, die als torten-, stab- und balkendiagramme sich nicht grundsätzlich von den heutigen formen unterschieden - zeigen können, dass diese homogenisierung keineswegs zwangsläufig ist, zum teil sogar ganz irrationale züge annimmt. kreise erlauben im vergleich zu rechtecken etwa kaum das nachvollziehen von mengenproportionen. dies gilt umso mehr für kugeln, wie sie heute gerne verwendet werden, etwa auch im globalisierungsatlas. dies ist jedoch in vergessenheit geraten, selbst in den sozialwissenschaften. es gibt entweder die businessgrafik für die laien, oder die wissenschaftliche grafik für die initiierten. ich finde, dass neurath auf diesem gebiet interessante ideen entwickelt hat. sie erlauben zwar nicht alle arten von daten zu visualisieren - die methode hat auch ihre deutlichen immanenten grenzen -, aber für bestimmte arten von daten scheint dies auch heute noch ein interessanter weg.

das atlas-projekt wird jetzt mit einer ausstellung im kunstraum abgeschlossen. wird eine auseinandersetzung mit grundsatzfragen von bildstatistik, mapping, kartographie etc. weiter thema bleiben?

ja, es wurde in dieser hinsicht ein problembewusstsein geweckt. ich behandle das problem zum beispiel auch in seminaren zu methoden der sozialforschung. es ist durchaus denkbar, dass studierende auch arbeiten zu diesen fragen schreiben. eine befassung damit und natürlich auch mit alternativen - ich denke etwa an die eher an ein wissenschaftliches publikum gerichteten wichtigen arbeiten des yale-statistikers tuft. ein wichtiger anstoß wurde also gegeben, ich glaube jedoch nicht, dass noch ein interesse an der vollständigen aktualisierung des *atlas* besteht, dazu war das ursprüngliche projekt zu sehr an eine bestimmte zeit und einen bestimmten ort gebunden.

in den seminaren mit alice creischer und andreas siekmann wurden auch protokolle angefertigt und der prozess der kooperation damit dokumentiert. werden diese protokolle ausgewertet bzw. hast du den ein- druck, dass sich inhaltlich daran etwas ablesen lässt?

es sind dokumente, zwischenschritte, an denen man nachvollziehen kann, welche wege wir beschritten haben und was an ideen letztlich auch verworfen wurde. es wird an den protokollen zweifelsohne viel deutlich, vielleicht wird dies mit zeitlichem abstand noch einmal von interesse sein. das experiment *atlas* war interessant und lehrreich für alle beteiligten, jedenfalls für die von universitärer seite. wir haben uns auch sehr intensiv mit neurath beschäftigt. ein problem war vielleicht, dass wir vielfach zu einer anderen einschätzung von neurath kamen als die künstler. es ist ja die frage, ob man ihn als einen heroen der arbeiterbewegung betrachtet, oder als eine schillernde figur, die in einer sackgasse landete. mit seinen ideen von plan- und naturalwirtschaft etc. hat er sich doch ziemlich ins abseits manövriert. er war in vieler hinsicht ein interessanter und anregender denker, aber es liegt mir doch sehr fern, ihn in irgendeiner weise zu heroisieren.

vielen dank für das gespräch.

interview: raimund minichbauer

wolfgang zinggl republicart-interview zu interventions wien | 24 05 2004

*gabara*³¹⁵, das erste der beiden *interventions*-projekte, wurde im winter 2002/2003 durchgeführt und zielte darauf ab, eine struktur zu schaffen, in der ehemalige drogenabhängige nach einer langzeittherapie über sinnvolle, kreative und praktische arbeit zugang zum ersten arbeitsmarkt finden können. eingerichtet wurde eine werkstatt zum 'upcycling' ausgedienter oder fehlerhafter waren. wochenklausur hat sich schon 1998 in einem projekt mit upcycling beschäftigt. was ist die grundidee des upcyclings und wie wurde sie in dem projekt 1998 umgesetzt?

wolfgang zinggl: die idee des upcyclings beruht im wesentlichen darauf, gegenstände, die aus dem warenkreislauf herausgenommen wurden, aber nicht unbedingt fehlerhaft sind, wieder zurückzuführen, und zwar für einen veränderten zweck. wenn beispielsweise verkehrssampeln erneuert werden, weil sie nicht dem letzten stand der technik entsprechen, sind die alten verkehrssampeln eigentlich noch tauglich, werden aber in der regel weggeworfen. die idee des upcyclings beruht darauf, diese eigentlich noch halbwegs funktionstüchtigen gegenstände einem neuen verwendungszweck zuzuführen. wir haben zum beispiel - um auf *gabara* zu kommen - aus den linsen dieser ampeln vasen gebaut. das waren wertvolle materialien, die ansonsten weggeworfen worden wären. beim projekt 1998 in linz war die grundintention, designer/innen über eine agentur mit ihren ideen zum upcycling an firmen weiter zu vermitteln, insbesondere an solche firmen, die regelmäßig mit größeren mengen an ausschusswaren aus dem produktionsprozess konfrontiert sind. ein beispiel sind fehlerhafte dosen von einer getränkefirma - wenn da nur ein ganz kleiner fehler vorliegt, wird das möglicherweise gleich tausendfach falsch gepresst. das projekt in linz wurde am ende einer agentur übergeben, die sich der sache kontinuierlich annehmen hätte sollen. soviel ich weiß, ist nur kurzfristig - ich glaube, ein jahr ungefähr - wirklich positiv und erfolgreich damit gearbeitet worden, und dann ist das so nach und nach eingeschlafen.

wie ist jetzt die idee wieder aufgegriffen worden?

ich glaube an diese idee immer wieder und nach wie vor. wir haben im zusammenhang mit *gabara* auch vielfach die erfahrung gemacht, dass es unzählige solcher materialien gibt. was allein von der stadt wien - im verkehrswesen und darüber hinaus - an lampen und kleinteilen entsorgt wird, die völlig funktionstüchtig sind, gibt einfach anlass zu überlegen, wie man diese materialien systematisch zurückführen kann. ich weiß vom anton proksch institut, das die werkstatt *gabara* jetzt betreibt, dass es überhaupt kein problem ist, an material heranzukommen. einige anrufe bei verschiedenen firmen genügen, und schon findet sich massenweise material, das mit dem lkw abgeholt werden kann. mit etwas mehr finanzinvestitionsmöglichkeiten betrieben, könnte glaube ich mit dieser idee auch noch etwas größeres aufgezoogen werden.

wie ist der aspekt der beruflichen qualifikation konzipiert? wird vor allem darauf abgezielt, dass die leute unabhängig von *gabara* die upcycling-idee weiter betreiben?

nein. die vorteile für diejenigen, die dort angestellt sind, lassen sich leicht zusammenfassen: erstens ist es

³¹⁵ siehe zu *gabara* http://wochenklausur.at/projekte/17p_kurz_dt.htm und <http://www.gabara.at/>

eine bezahlte beschäftigung; sie sind also nicht arbeitslos und kommen in den anspruch auf arbeitslosengeld danach - was ja nach der therapie nicht gegeben ist. zweitens macht ihnen die arbeit spaß, weil sie ständig neue ideen entwickeln und experimentieren können, auch relativ wenig stress haben. das ist also eine tätigkeit, bei der arbeit mit lust verbunden ist und sinn hat. drittens: sie können, sobald sie in der *gabarage* aufhören - das ist ja nicht auf ewig gedacht, es gibt ja immer leute, die nachrücken wollen -, bei firmen bzw. bei leuten, die in ähnlicher weise arbeiten, gut andocken. das ist jetzt nach kurzer zeit auch schon zwei leuten gelungen.

das projekt ist grundsätzlich durch eine förderung aus dem programm *equal* finanziert. ist es längerfristig gesichert?

die finanzierung ist jetzt noch für zwei jahre gesichert, wobei das modell so angelegt ist, dass die *equal*-förderung immer geringer wird und ein immer größerer anteil selbst erwirtschaftet werden muss. alle hoffen, dass sich das projekt danach selbst trägt. ich weiß nicht, ob das möglich sein wird. wir werden sehen.

wochenklausur arbeitet in den projekten normalerweise mit kunstinstitutionen zusammen. das war in dem fall nicht so. ist die wochenklausur hier erstmals von diesem prinzip abgewichen? wie sind die erfahrungen damit?

ja. das ist das erste mal. die wochenklausur braucht diese kunstinstitutionen auch, um sich im feld der kunst weiterhin zu etablieren und zu behaupten. sobald die wochenklausur etwa von einer sozialinstitution oder von einer großen firma eingeladen würde, wäre es relativ leicht für leute, die nicht ganz verstehen, was daran kunst sein sollte, diese intention in den sozialbereich oder in den bereich des supervising/managements abzuschieben. daher haben wir gesagt: schon allein deshalb, weil uns immer kunstinstitutionen einladen, ist das kunst, weil kunstinstitutionen künstler/innen einladen und keine sozialarbeiter/innen oder produktmanager/innen. in wien haben wir jetzt eine ausnahme gemacht, aus der überlegung heraus, dass die wochenklausur in wien einfach insbesondere im feld der kunst schon so profiliert ist, dass wir *diese* kontinuierität nicht mehr brauchen, was sich auch als richtig herausgestellt hat.

hat das abgesehen von *dieser* frage auch auswirkungen auf die arbeitsteilung, dass dann z.b. das anton proksch institut grundsätzlich das projekt organisiert und die wochenklausur dann nur noch für den 'kunstpart' zuständig wäre?

diese arbeitsteilung hat es nicht gegeben. wir haben von der anmietung eines objekts, suche eines werkstättenleiters, umbau des lokals, beschaffung der materialien, mediale absicherung und insgesamt medien-/öffentlichkeitsarbeit etc. alles wie bei den anderen projekten auch gemacht. ich bin z.b. auch selbst auf der leiter gestanden und habe ausgemalt. wir haben das projekt dann übergeben, und danach lassen wir immer die institutionen, die es weiterhin betreuen, völlig autonom arbeiten. das hat manchmal positives und erfolg, und manchmal geht es zumindest partiell in eine falsche richtung. das muss man akzeptieren. das ist so wie bei eltern, die ihre kinder irgendwann einmal selbst entscheiden lassen, welchen weg sie gehen, und dann vielleicht nicht ganz zufrieden sind damit. und es ist in dem fall auch so, dass wir nicht so ganz begeistert sind damit, wie jetzt gearbeitet wird.

das zweite projekt, die *intervention zur animation geistig behinderter*³¹⁶ wurde im april/mai 2003 durchgeführt. zielgruppe sind vor allem ältere geistig behinderte menschen, deren fähigkeiten und begabungen wenig gefördert werden. das projekt zielt darauf ab, eine kommunikative, motivierende umgebung und beschäftigung zu schaffen, um diese defizite abzuschwächen. konkret erarbeitet hat wochenklausur ein jahresprogramm für die bewohner/innen des pflegezentrums in kainbach, 20km von graz entfernt. wie ist diese projektidee entstanden? war sie von beginn an mit diesem einen pflegezentrum verknüpft? wir wurden eingeladen, ein projekt zu erarbeiten im zusammenhang mit der betreuung von behinderten. nach den ersten recherchen war zu erkennen, dass es für geistig behinderte weniger angebote gibt als für körperbehinderte, und dass es bei der betreuung von geistig behinderten so etwas wie eine altersgrenze gibt, bei 35-40 jahren. danach strengen sich die institutionen nicht mehr besonders an. wir hatten mit allen einschlägigen institutionen in graz kontakt aufgenommen und gespräche geführt über die betreuung und darüber, wo die mängel und probleme liegen. wir hatten den eindruck, dass die angebote allgemein recht gut sind, aber eines war in allen institutionen gleich: mit 35, wenn es aus entwicklungspsychologischer sicht nicht mehr viele perspektiven gibt, werden die behinderten - um es drastisch zu sagen: abgeschoben nach kainbach. und zwar fast alle; nur in wenigen einzelfällen können leute z.b. in häusliche pflege entlassen werden. in kainbach leben etwa 650 insass/innen, zum größten teil ältere. es gibt schon ein gewisses angebot, werkstätten, sport etc., aber wenig im verhältnis zur größe des zentrums. sehr viele leute machen überhaupt *nichts* - sie gehen den gang auf und ab und warten aufs essen, dann aufs fernsehen, um 19 uhr ist betruhe, um sechs uhr früh stehen sie auf, warten aufs frühstück, aufs mittagessen, abendessen, dann eine stunde fernsehen... und das *jeden tag*. bei so einem rhythmus werden menschen extrem hospitalisiert. ich glaube, wer ohne geistige behinderung dort wohnen müsste, wäre nach einem jahr geistig behindert. diese verhältnisse sind keine ausnahmerecheinung. wenn man sich die historische entwicklung der betreuung von geistig behinderten ansieht, dann ist natürlich alles viel besser geworden. immerhin haben es die insass/innen warm, es ist alles sauber, sie haben zu essen, und sie werden nicht geschlagen - das muss man schon einmal *so* sehen. es gibt eine gewisse entwicklung, die bleibt meiner meinung nach aber immer noch sehr hinter den möglichkeiten zurück. das hat natürlich mit den finanzen zu tun, und mit personen, die sich darum kümmern. - kurz und gut: wir haben da angesetzt und versucht, etwas zu entwickeln.

ich habe auf der wochenklausur-website zum projekt unter anderem diese stelle gefunden: "die klienten haben schwierigkeiten und dürfen sie haben. sie sollen sich zeit lassen und lediglich mit ihren stärken arbeiten. sie müssen weder geformt noch konditioniert werden."³¹⁷ habt ihr diese grundhaltungen gemeinsam mit den mitarbeiter/innen der institution erarbeitet?

nein. einige institutionen verfolgen den pädagogischen ansatz, dass die behinderten vor allem in jüngeren jahren etwas dazulernen müssen, in der hoffnung, sich damit einmal geld zu verdienen oder reintegriert zu werden. der satz, den du zitiert hast, ist von mir, und ich wollte damit sagen, dass ich glaube, man sollte es lassen, menschen die nicht so ticken, wie sich das eine gesellschaft wünscht, unter allen bedingungen zu 'resozialisieren'. diese leute sollen es verdammt nochmal gut haben. punkt. es steht ihnen zu, ein leben lang in einer gut organisierten und funktionierenden pension zu verbringen.

³¹⁶ http://wochenklausur.at/projekte/16p_kurz_dt.htm

³¹⁷ http://wochenklausur.at/projekte/16p_lang_dt.htm

ihr habt in zusammenarbeit mit verschiedenen vereinen, firmen, privatpersonen in der umgebung für ein jahr ein programm³¹⁸ erarbeitet, in jeder woche ein programmpunkt. das jahr ist jetzt im mai abgelaufen, gibt es schon feedback?

das treffen, um sich damit und vor allem mit der frage zu beschäftigen, wie das programm weitergeführt werden kann, wurde von der leitung in kainbach verschoben, weil es gerade terminprobleme gibt. ich habe also noch keine gesamtinformation, aber ich weiß, dass einige institutionen, die einen programm-punkt organisiert haben, gleich am selben tag angeboten haben, das im nächsten jahr wieder zu machen. also es gibt auf jeden fall von seiten einiger anbieter die möglichkeit, das längerfristig zu installieren. das problem ist, wer die organisation übernehmen wird. das personal in kainbach ist stark ausgelastet.

ich möchte noch auf ein paar allgemeine fragen zur arbeit der wochenklausur eingehen: ein diskussions-punkt im zusammenhang mit der arbeit von wochenklausur ist das verhältnis von reformerischen und fundamentalkritischen ansätzen. als die wochenklausur 92/93 begonnen hat, war der kapitalismus gerade ohne kritik- oder gegenbewegungen. jetzt ist das mit der 'anti-globlalisierungsbewegung' doch anders geworden. stellt sich die frage, wie reformerische und fundamentalkritische ansätze vereinbart/koordiniert werden könnten, jetzt anders, gibt es dafür bessere voraussetzungen?

ich bin der meinung, die ansätze schließen einander nicht aus. fundamentalkritik hat es auch 93 gegeben. ich war nie ein freund des kapitalismus, die frage ist nur: mit welchen methoden kriegt man was wie hin? und da hat sich in meiner vorstellung kaum etwas verändert. ich glaube nicht, dass man - wie das auch in den 70ern, und auch allgemein in der kunst als überlegung verbreitet war - mit fundamentalkritik wirklich etwas ändert. fundamentalkritik kann und soll und muss man äußern, aber sie verändert relativ wenig. daher denke ich, dass parallel zur kritik auch die grenzen ausgelotet werden müssen, wie weit ich selbst in der lage bin, im kleinen etwas zu verbessern. dabei ist interessant, dass ich z.b. als 16jährige/r wesentlich weniger möglichkeiten habe als später mit entsprechender erfahrung, etwas mehr geld und etwas mehr akzeptanz in der öffentlichkeit. ich hatte also *weniger* möglichkeiten, und trotzdem *gibt es* möglichkeiten. d.h. ich muss die möglichkeiten, die ich habe nur nutzen, und muss so weit gehen, als ich eben gerade kann. dann ist die differenz zwischen dem, was ich potenziell kann, und dem, was ich wirklich mache, konstant. ein beispiel: eine 16jährige mittelschülerin, die lediglich in der lage ist, im rahmen ihres klassenverbandes ganz bestimmte praktiken ihres klassenvorstandes, z.b. machistische, zu verändern oder zumindest partiell zu verändern, leistet von der differenz her aufgrund ihrer relativ geringen möglichkeiten genauso viel wie ein amerikanischer präsident oder deutscher bundeskanzler, der sehr viele möglichkeiten hat, aber diese vielleicht nicht so ausschöpft, und daher auf einer differenzwerteskala unter diesem leistungsniveau bleibt. d.h., um auf die frage nochmal zurückzukommen: die reformen machen wir alle gemeinsam, und ich bin sehr skeptisch, reformen nicht zu machen mit dem argument: das gehört vorher grundsätzlich gelöst. das wäre ein warten auf den sankt nimmerleinstag.

wie ist es der wochenklausur in den jetzt doch über zehn jahren immer wieder gelungen, nicht in einzelnen problemfeldern hängen zu bleiben, und z.b. zu sagen: das drogenproblem find ich wirklich wichtig, und jetzt machen wir nur noch das. haben sich solche fragen gestellt?

³¹⁸ vgö. abb. s. 78/79

ja klar. das ist fast eine art grundsatz der wochenklausur, dass wir ein und dasselbe problem - es wäre übertrieben zu sagen: generell - nicht mehr angreifen wollen. das wechseln des ortes, der aufgaben usw. bringt jedes mal einen neuen horizont, macht jedes mal neu spaß, ist jedes mal eine neue herausforderung. das sind die wichtigen rahmenbedingungen, die etwas wie flexibilität und kreativität im zusammenhang mit dem spaß, der auch dabei ist, erst anregen. wenn ich ewig das gleiche mache und immer schon weiß, wie das geht, und da und dort vielleicht eine kleine innovation stattfindet, dann mag das ja auch sehr sinnvoll sein, aber es entspricht nicht dem, was so landläufig unter flexibilität und künstlerischem verschieben des horizonts verstanden wird. und das ist ja für mich eine - nicht kunsthistorisch festzumachende, sondern eher psychologische - unterscheidung zwischen jemandem, der im künstlerischen feld arbeitet, und jemandem, der in einen herkömmlichen betrieb eingebunden ist. dass z.b. selbst bestimmt ist, wann die arbeit beginnt, was zu tun ist und wie mit dem geld gewirtschaftet werden soll.

der ansatz besteht darin, die gleichen sozialpsychologischen grundbedingungen, wie sie künstler/innen immer hatten, zu schaffen, in der hoffnung, dass diese flexibilität und kreativität und dieser innovationsgeist auch bleiben, um es für etwas einzusetzen, das bis jetzt als nicht unbedingt tauglich für die kunst angesehen wurde.

die projekte sind darauf angelegt, sehr schnell bestimmte ergebnisse zu erreichen. wie funktioniert das, gleichzeitig schnell ergebnisse zu erreichen, aber nicht die falschen wege abkürzen. es ist z.b. wahrscheinlich einfacher, einen bürgermeister unter druck zu setzen, dass er etwas macht, als einen basisdemokratischen 'umweg' zu suchen. gibt es da sozusagen 'grundprinzipien', damit das nicht passiert?

was wir oft diskutieren in der gruppe, insbesondere schon bei der aufgabenstellung neuer projekte, ist ein ansatz - *gabarage* wäre da ein negatives beispiel -, zwei fliegen auf einen streich zu erledigen. im fall von *gabarage* sind das upcycling und hilfe für ehemals drogenabhängige. ich versuche bei solchen ideen immer einzubringen, dass es besser ist, sich auf eine sache zu konzentrieren und nicht zwei oder drei probleme gleichzeitig zu übernehmen. das ist eine antwort auf die frage, die du jetzt gestellt hast. wenn ich gleichzeitig an der reform der basisdemokratie arbeiten möchte und ein ja des bürgermeisters für ein konkretes projekt haben möchte, verbinde ich zwei anliegen miteinander. das zu erreichen ist allemal schwer. daher muss man zuerst wissen, was man möchte, und darauf hinarbeiten, und dann, wenn man es erledigt hat, kann man das andere problem in angriff nehmen. wenn ich sage: ok, wir wollen, weil wir dieses projekt zum abschluss bringen wollen, ein ja des bürgermeisters, dann verzichte ich auf das zweite anliegen, auf das basisdemokratische. natürlich muss ich erstens im rahmen der gesetze bleiben, und zweitens im rahmen des ethischen und darf grenzen nicht überschreiten. ein anderes beispiel - ich kann nicht kapitalistische firmen in ihrer verbreitung stoppen, und daher deren produkte nicht mehr kaufen, und gleichzeitig mich so halbwegs wohlfühlen und die kraft haben, die ich brauche, um verbesserungen zu erreichen. wenn ich z.b. auf alle produkte verzichte und keine produkte mehr kaufe, die aus betrieben kommen, deren produktions- und kapitalanhäufung ich ablehne, dann fühle ich mich einfach nicht mehr wohl und habe auch keine kraft mehr, irgend etwas anderes zu machen. ich kann also nicht ständig auf alles, was zu verbessern ist, rücksicht nehmen, sonst kriege ich nichts mehr hin.

im nachhinein betrachtet hätte man aus *gabarage* eigentlich zwei projekte machen sollen?

nein, das ist in diesem fall etwas anders. die grundüberlegung war, etwas für leute zu entwickeln, die aus

der drogentherapie kommen. - wie kann man sie einer sinnvollen beschäftigung zuführen, ohne dass sie sofort frustriert sind? sie werden normalerweise an betriebe weitergeleitet, in denen sie dämliche arbeit machen und nichts bezahlt bekommen und ausgenutzt werden, bis sie die schnauze voll haben und sich sagen, das leben hat doch keinen sinn, und sie wieder zur droge greifen. wenn sie aber sehen, dass es auch unabhängig von der droge ein leben gibt, das lebenswert ist, dann könnte das projekt funktionieren. die richtung, in der wir nach ansätzen gesucht haben, war naheliegend: was kann spaß machen? etwas kreatives, wo ich etwas produzieren und dann verkaufen kann. wo brauche ich kein geld und kann trotzdem etwas tun, das mir spaß macht? da hat es sich fast automatisch ergeben, dass wir wieder auf die idee des upcyclings gekommen sind. aber es wäre drastisch gewesen, wenn man davon ausgegangen wäre: wir haben das eine problem mit den ehemaligen drogenabhängigen und wir haben das andere problem mit materialien, die entsorgt werden, obwohl sie eigentlich noch tauglich wären. welches projekt könnte ich machen, um die beiden fragen zusammenzuführen? das wäre sehr gefährlich, da läge die latte zu hoch. wie in dem beispiel mit bürgermeister und basisdemokratie. da muss ich wirklich ein problem bewusst zurückstecken - und vielleicht auch meine ohrfeigen dafür bekommen, das ist egal. aber dafür habe ich etwas anderes hingekriegt.

was sind die nächsten projekte der wochenklausur?

es gab in der zwischenzeit noch ein projekt, in helsingborg³¹⁹. das nächste findet in liverpool statt im juli/august, wo wir mit tenants - bewohner/innen von hochhaussiedlungen - gemeinsam ein fernsehprogramm einrichten und gestalten. fünf skyscrapers, die in den 60er jahren im zuge des sozialen wohnbaus errichtet wurden, leiden darunter, dass ihre bewohner/innen dort alt geworden sind. die kinder sind weggezogen, und die damals jung zugezogenen sind jetzt pensionist/innen. genau genommen ist das ein riesiges pensionist/innenheim, aber ohne die infrastruktur und betreuung eines pensionist/innenheims. wir wurden eingeladen, etwas kreatives zu entwickeln und zu installieren. wir werden gemeinsam mit den bewohner/innen jede woche zwei bis drei stunden hauseigenes fernsehen gestalten. wir werden einen eigenen kanal einrichten - wir haben rausgefunden, dass es beim eingang aller hochhäuser kameras gibt, um zu kontrollieren, wer kommt. die idee war, wenn wir diese fünf zusammenschließen, haben wir eigentlich einen fernsehsender. den werden wir einrichten, und dann werden wir mit den bewohner/innen gemeinsam woche für woche programm machen. aber nachdem wir nur sechs wochen dort sind, werden wir dieses programm im vorfeld - ähnlich wie in kainbach - programmieren für das ganze jahr, und uns dann verabschieden.

vielen dank für das gespräch!

interview: raimund minichbauer

³¹⁹ http://wochenklausur.at/projekte/18p_kurz_dt.htm

reviews

Nicole Emmenegger

**Virtual Borders, Migrant Cyber-Tactics and Copyleft E-Changes
Aire Incondicional at the Shedhalle Gallery in Zürich, Switzerland**

Under the title 'Emergence of Community Based and Migrant E-Strategies in Southern Europe' the *Aire Incondicional* show at the Shedhalle Gallery in Zürich, Switzerland provides a platform for a number of multi-media projects from politically active artists and community groups based in Spain, Portugal, France and Italy. By focusing on tactics of modern technology in interventionist activism, the exhibit leads a path towards the virtualizing of cultural and political borders, the deconstruction of globalization and the rebooting of the new media revolution. Spearheaded by Platoniq, a Barcelona-based art/activist group and conceptualized by Susana Noguero and Olivier Schulbaum, the show also underscores methods to empower migrant communities and facilitate a dialogue on the concept of public space.

In line with their aim to bring activism directly to the people and facilitate local discussions on topics of worldwide interest, the opening week of the show included several workshops, demonstrations and discussion panels. Part of the exhibit even turned mobile when several individuals from the participating groups ventured on a mini tour to three fellow Swiss cities - Lugano, Geneva and Basel. In Geneva they joined with the Forde Gallery to present a cyber media laboratory for the exchange of information, freeware and e-changes, while Basel saw a collaboration with the local group Plug.in.

Meanwhile, back in Zürich, the exhibit boisterously comes to life with the help of repeated tape loops, video projections, mouse clicks and the steady whirring of CD burners. The site plan is purposefully arranged so that the individual project stations are side by side and often overlapping in the expansive and high-ceilinged gallery area. Physically there are very few barriers between each project, save for bare wooden structural dividers and tents. This floor plan is quite ideal in that it helps to familiarize and orientate the viewer physically with the theoretical concept of virtual space in constant flux. In this constructed public arena the exhibit becomes something different for each visitor, depending on how he or she is prepared to interact and build connections with the work.

If anything, the divides between the projects are only loosely conceptual and thematic, as each presentation falls into one, two or all three central themes. *Free Entrance - Virtualizing Borders* characterizes projects that utilize the potential virtual space between physical and information boundaries to inform and represent migrant communities in Southern Europe. *Home(wire)less* highlights the use of modern communication technology - especially the internet and wireless media - in redefining public space and fostering open discussions between artists and communities towards building up better social networks. *Drive In / Burn Out* enables and supports alternatives to copyright publishing through open networks and copy-

paste technologies, while bringing along blank CDs for data storage and information downloading is actively encouraged.

The concept of interacting with the exhibit, giving feedback and literally stuffing one's pockets with knowledge to carry and pass on is perhaps the most important element of the exhibit. To reiterate this theme physically and to make it easier for visiting patrons to collect their data, Paola Sinisterra offers for sale his Freewear design wearable blankets near the exhibit entrance. Each blanket is sewn with numerous pockets, to be stuffed and filled with CDs, pamphlets and other subversive materials. The inexpensive throws are also ideal for persons not yet acclimatized to the harsh European winters, as they can just as easily be stuffed with newspapers to provide insulation.

At the nearby *Drive-In / Burn-Out* computer terminals, patrons can begin their take-away collection by downloading MP3s from web music labels or films from the Platoniq archive or by choosing from numerous 'useless software' applications presented by the Alku project Imbecil. Openly providing this data directly challenges the mainstream media industry to restructure or die. Home taping did not kill the music industry in the 1980s, but copyleft publishing in the internet era is finally pushing for structural change.

The internet is also rapidly succeeding in redefining language and the written/spoken word, represented in the exhibit by two very different projects. Through his Idealword project Enrique Radigales creates internet-formatted sketch drawings with hidden text from such banal sources as read.me files and manuals. The words are only visible in the hypertext source file or by selecting and copy-pasting into a blank document. The goal is to 'confuse the technical genre' and highlight the new forms of communication demanded by modern technology. On the other hand, Italian programmer Jaromil has dedicated himself to using this new language to provide innovative free software programs. Released under the name Rasta Software, some of his projects have included innovative dj and vj software and a streaming ASCII text video program. Recently, together with a team of programmers from around the world, he has successfully developed a bootable CD with a fully functioning Linux operating system.

Combining similar hacker tactics with architectural theory leads to the team known as Hackitectura. Their current endeavour is a software program called *Al-Jwarizmi* which aims to decentralize and broaden the multi-media structure of the Indymedia-Estrecho project. By building up a digital architecture database and a fluid territorial bridge the software aids the overall project's aim of opening and virtually transcending the geopolitical border between Europe and Africa at the Straits of Gibraltar. Housed in the same exhibit tent are three monitors simultaneously screening several documentary videos produced by Frontera Sur RRVV (The European Southern Border in Real, Remote and Virtual Time). Through their videos, the informal collective of artists and cultural activists hopes to draw attention to the plight of migrant workers entering Spain via the Straits of Gibraltar. In their opening night presentation, the group touched on some of the central issues surrounding this exploited class of labourers and reiterated that all of Europe is greatly affected by the goings-on at this southernmost strip of Spanish coastline.

Like people crossing borders, information also longs to be free, and whether legal or illegal it will find its way into the public sphere. On simultaneously running televisions parallel to the burn stations is a main crux of the exhibit - Jordi Mitjà's video documentaries of street vendors in Mexico's capital city preparing and selling pirate CDs. Produced in 2003, *Burners of Dreams, Economies and Rhythms* and *Viva Pirata* are filmed from a neutral standpoint, framing not just the vendors but the city and its inhabitants as subject and actor in this black market exchange. In a city starkly polarized between the horribly rich and the abjectly poor, these 'dream burners' have succeeded in hijacking the tools of new technology to overcome the barriers of poverty.

The Barcelona-based collective Rotor appropriates the urban system in quite another fashion. In their home town they provide constantly updated maps and adventure tourist tips for traversing Barcelona's construction sites. In doing so they reclaim the space for public use and comment on the shallowness of the city's ever-growing tourist industry. Their action in Zürich translated into providing the means and the detailed instructions for building a raft from commandeered construction site remnants - especially the very floatable and brightly coloured plastic emergency barriers. During the workshop the group facilitated, the tactic of 'turning the barrier' was successful enough to end with a jaunt on the lake.

The spirit of fun and activism also pervades the work of 0100101110101101.org. In their presentation for this exhibit the group displayed their 2003 Vienna culture jamming action. Posing as Nike employees they publicly announced the company's intention to rename historic Karlsplatz, *Nikeplatz*. They set up and staffed an *Infobox* on the square and recorded the reactions of locals when they were told a giant sculpture of the Nike *swoosh* was planned there. Under the moniker *nikeground.com - rethinking space* the group invited the public to ponder the possibility that cultural icons are as marketable as a pair of sneakers.

The groups El Perro and Portugal-based Zé Dos Bois offer their audiences similarly consumerist-inspired replies to the issue of border crossing and migration. El Perro designed a Powerpoint-esque presentation documenting the *Wayward Traveling Box*, in which they recycled a product of the elite class - the wooden crates used to transport works of art - and converted it into a means of transporting a person. The box comes complete with running water, lighting and ventilation and is guaranteed to keep the transported individual well hidden. Meanwhile Zé Dos Bois turn the prospect of border crossing into a game. Through their interventionist action *Transfer* they act as a first contact and welcoming committee for unhappy American citizens wishing to emigrate to Portugal for a more fulfilling life. At their computer terminal in the exhibit and through their website, bureaucratic transfer request forms are ready to be filled out and submitted for processing.

By supporting such simple artistic parodies Zé Dos Bois and El Perro succeed in upstaging institutional structures and highlighting the ridiculous process of migration. One of the most lingering images of the exhibit is also the most simple - a poster from Zé Dos Bois' *Parole* project presents a newly designed map of Europe. Nothing has been altered except that the map has been turned upside-down, with Iceland now a south-eastern island and Portugal and Spain most northerly neighbours. This disturbing perspective shift makes it clear that borders are only theoretical constructs that can just as easily be turned on their head.

review - Alternative Economics, Alternative Societies (State of Transition)

199

Igor Španjol

Alternative has no alternative

In the past few decades, we have become more and more dissatisfied with the art world and have witnessed numerous attempts to change it. People who think according to artistic principles - about meaningful paintings and art history - have come to the conclusion that the art world is too small, too limited, too marginal, too weak, and too bohemian to have any significant effect on the world. So, how can we go from a limited art world to the real world in which the messages are conveyed in such a way as to incite serious discussion on the existing power relations of the capitalist system and representative democracies? The struggle over the definition of social services, scientific research, cultural production and the natural and built environments either as private commodities or as common goods under some form of collective stewardship has become the central conflict of our time, disputed on a territory that extends from intimate subjectivities to the networked spaces of politics. Given the manipulability of public opinion in the contemporary media democracies, the destinies of this struggle will depend crucially on people's ability to recognise and resist the new techniques of social management. In this regard, some interesting and optimistic news has arrived from the installation *Alternative Economics, Alternative Societies*, a project by Oliver Ressler realised within several exhibitions in Ljubljana, Geneva, Berlin, Gdansk and Vienna.

According to Boris Buden, the world of art today is the only possible basis for public actions and experimentation, which are today unimaginable within politics or theory. It cannot be denied that modern societies have tried to adopt some alternative principles, but just from the theoretical point of view; unfortunately, the political field always comes into conflict with those concepts, regularly branding them as devalued. Therefore, contemporary art should be used as a field for an open network of people, studying and working on alternative social and communication networks. Contemporary artistic practice could be understood as an experiment in creating a social network of artists, a gift economy, which can act as an alternative to traditional forms of exhibition in commercial and institutional contexts. Such a point of view within the world of art could gain enough weight to correct specific lines of institutional development, redefine its identity and ethical orientation and open up new spaces for social experimentation. This kind of development needs a network of more or less independent exhibition spaces, which would make far more social and economical experiments possible.

Within that field, Oliver Ressler has his own pragmatic and research-oriented goals. His artistic projects are constructed as a combination of different scientific, technological, spatial and logical systems. In his work, the artist makes use of scientific and technological tools, knowledge and systems, but he projects these into the social arena of art. He uses art as a system, as a means of both shaping and presenting integrated, empirical and creative observations.

In Ljubljana, Ressler used legendary spaces of the SKUC Gallery to present his ongoing experimental project on alternative economics and societies and to introduce some specific socio-economic approaches to a wider public. During the eighties, under the motto 'alternative has no alternative', the SKUC (Student Cultural Centre) Gallery was deeply involved in what, at that time, was called the 'alternative cultural scene' - a heterogeneous and prolific confusion of social movements, cultural practices, punk-rock activities, contestations, manifestations, theoretisations and vulgarisations which, towards the second half of the decade, created an *esprit de l'epoque* which promised much more than what later came to fruition.

Ressler's multidisciplinary project is a work in progress designed by people with different professional (economics, sociology, history, feminism, anarchism, self-management) and geopolitical backgrounds (USA, Great Britain, Spain, Serbia and Montenegro). The project deals with the concepts, models and utopias for alternative economies and societies which all share a rejection by the capitalist system of rule. For each concept, the video was produced on the basis of interviews with advocates of interesting and real utopian social fantasies and historical models. In the exhibition, each of these single-channel videos is shown on a separate monitor and together they form the central element of the artistic installation. Ressler has not related to the monitor as merely an object, but rather has treated it more as a complex system, one that demands a reexamination of the relationship between the spheres of art and life. Today we know that video has become the primary technology of image production, distribution and consumption and over time changes in television have significantly altered the ways in which people perceive and use it as a medium; phosphorescent electronic power has become a metaphor for social power.

We could say that for Ressler there are no differences between social activities, regardless of whether they occur in the field of art or in that of political economy, and in his strategic actions he uses methods and materials which directly interact with social and capitalist systems while simultaneously confronting these same systems. As an artist, Ressler wonders about the subject matter of his work, about the values, beliefs, social philosophies and economic scenarios he is promoting. Rather than producing advertisements for his own benefit, as one would generally expect from an artist, Ressler's primary aim in Ljubljana was promoting a non-hierarchically arranged pool, which offers stimuli and suggestions for the contemplation of social alternatives and possibilities for action. Beyond projects like this one can see the tactics of the emerging social movements as attempts to deconstruct the neo-liberal programme of total social mobilization for the needs of a flexible economy.

Kathrin Busch

**Bilderschrift und kartographischer Eingriff.
Zum Projekt Atlas - spaces in subjunctive im Kunstraum der Universität Lüneburg**

Vom 'Kunstraum der Universität Lüneburg' im Rahmen von republicart zur Zusammenarbeit eingeladen, unterbreiteten Alice Creischer und Andreas Siekmann den Vorschlag, eine Aktualisierung des 1930 publizierten Atlas *Gesellschaft und Wirtschaft* von Otto Neurath und Gerd Arntz vorzunehmen.³²⁰ Dieses aus 100 Druckgraphiken und 30 zusätzlichen Texttafeln bestehende Mappenwerk verfolgt in sozialkritischer Absicht den Anspruch, vermittels bildlicher Darstellung statistischer Daten gesellschaftliche Zusammenhänge zu veranschaulichen, um gleichermaßen zur politischen Bildung wie zur Umgestaltung sozialer Missverhältnisse beizutragen.³²¹ Erklärtes Ziel ist es, mithilfe verständlicher Repräsentationen gesellschaftlicher Tatsachen soziale Veränderungen zu bewirken. Mit der im 'Kunstraum' begonnenen Aktualisierung des Atlanten wird nicht nur mit Arntz an eine weitestgehend vergessene, linke künstlerische Tradition erinnernd angeknüpft, sondern auch das nicht weniger politisch motivierte bildstatistische Programm des gleichermaßen philosophisch, soziologisch wie ökonomisch geschulten Neurath auf die Probe seiner Wirksamkeit gestellt. Bei der Wiederaufnahme war zum einen leitend, ästhetisch und konzeptuell an die historische Vorlage anzuknüpfen,³²² ohne jedoch auf signifikante Abweichungen und Umlenkungen zu verzichten, durch die das bildpolitische Programm erst eigentlich erkennbar wird. Zu unterstreichen ist diesbezüglich der in der Wiederaufnahme bewusst zurückgewiesene Anspruch einer auf Universalität verpflichteten Fortschrittsgeschichte, die noch im *Atlas* ausgehend von der 'Alten Welt' bis in die Gegenwart reichend die Entwicklung von "Produktionsformen, Gesellschaftsordnungen, Kulturstufen, Lebenshaltungen"³²³ als Progression erzählt. Entscheidend ist des Weiteren die Veränderung des Kontextes und die Verlagerung der Adressaten: Während Neurath und Arntz sich innerhalb eines Sozialmuseums zwecks Aufklärung an Arbeiter und Arbeiterinnen wendeten, versetzen Creischer und Siekmann den Atlas in den Kunstbereich.³²⁴ Dafür bot sich die Zusammenarbeit mit dem 'Kunstraum' der Universität Lüneburg besonders an, da hier seit Jahren eine interdisziplinäre, kulturwissenschaftlich ausgerichtete Koopera-

³²⁰ Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit wurde im *Kunstraum der Universität Lüneburg* in einer Ausstellung präsentiert und findet sich in *Atlas. Spaces in subjunctive*, hrsg. v. Christoph Behnke, Diethelm Stoller, Anna Schlosser u. Ulf Wuggenig, Lüneburg 2004, dokumentiert.

³²¹ Seit mehreren Jahren schon haben sich Creischer und Siekmann dem der Kölner Gruppe progressiver Künstler zugehörigen Arntz verbunden gezeigt, indem sie seine Druckgraphik in die gemeinsam kuratierte Ausstellung *Die Gewalt ist der Rand aller Dinge. Subjektverhältnisse, politische Militanz und künstlerische Vorgehensweisen* (Generali Foundation 2002) einbezogen, und Siekmann in seine Zeichnungen direkte Bezugnahmen auf Arntz und die politische Kunst der 1920er Jahre eingearbeitet hat (vgl. die Ausstellung *Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, Portikus, Frankfurt).

³²² Aus diesem Grund wurde darauf verzichtet, das von Neurath entwickelte bildstatistische Konzept zu revidieren, vgl. zu einem solchen Vorhaben Karl H. Müller, *Symbole, Statistik, Computer, Design. Otto Neuraths Bildpädagogik im Computerzeitalter*, Wien 1991

³²³ So der Untertitel des bildstatistischen Elementarwerks.

³²⁴ Damit reißen sie sich in die durch Orientierungsbedürfnis oder Globalisierungskritik auch im Kunstfeld vermehrt auftretende Kartierungs- oder *mapping*-Projekte ein, vgl. beispielsweise Paolo Bianchi u. Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen – Kartographie als Kultur*, Wien 1997 u. Belinda Grace Gardner, "Neue Landkarten für undurchsichtige Zeiten. Künstler auf der Suche nach Orientierung", in: *Kunstzeitung* 89 (2004), S. 1.

tion von Kunst und Forschung praktiziert wird.

Aktualität darf der gemeinsam mit den insgesamt 15 neuen Blättern im Kunstraum³²⁵ zum Abschluss des Projekts ausgestellte *Atlas* von Neurath und Arntz insofern beanspruchen, als er von der in seiner Relevanz unbestrittenen Einsicht getragen ist, der Zugang zu unserer Wirklichkeit finde sich zunehmend bildhaft vermittelt. Aus der Tatsache, der "moderne Mensch" sei "durch Kino und Illustrationen sehr verwöhnt"³²⁶ folgert Neurath schon 1925, dieser Bildersegen müsse nicht allein der Ablenkung und Unterhaltung, sondern könne "in angenehmster Weise"³²⁷ der Aneignung nützlichen Wissens dienen. Neurath zieht den bildpädagogischen Schluss, man habe zur Vermittlung gesellschaftskundlicher Bildung ebenfalls die Vorzüge "optische[r] Eindrücke"³²⁸ zu nutzen. Wenn er proklamiert: "Das moderne Reklameplakat zeigt uns den Weg!"³²⁹, dann schreckt er nicht davor zurück, eine - wie mit Benjamin zu formulieren wäre - "Rezeption in der Zerstreuung"³³⁰ zur Aufnahme politisch relevanter Kenntnisse vorzuschlagen. Die Verbesserung der Lebensverhältnisse durch Verbreitung von Wissen soll vermittelt der so genannten 'Wiener Methode der Bildstatistik' gewährt werden, die Neurath seit seiner Gründung des 'Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums' (1925) vorangetrieben und zu dessen Realisierung er 1929 Arntz zum künstlerischen Leiter der graphischen Abteilung bestellt hat. Die Visualisierung sozialökonomischer Daten dient daher nicht allein dem angenehm leichten, fast beiläufigen Erfassen von Kenntnissen, sondern dem Zweck des politischen Eingriffs.³³¹

Dieser agitatorischen Ausrichtung hat Neurath seine Untersuchungen zur richtigen Anwendung von Bildern unterstellt: Sie betreffen zum einen die für die 'Wiener Bildstatistik' grundlegende Einführung der mengenlogischen Darstellung, dergemäß eine größere Menge nicht durch ein größeres Symbol, sondern durch eine höhere Anzahl von Figuren visualisiert wird, zum anderen ist entscheidend, was Neurath "sprechende Signaturen"³³² nennt. Statistische Daten werden demgemäß nicht mehr durch Diagramme, in Kurven, Torten oder Säulen, dargestellt, sondern in gegenständlicher, figürlicher Weise wiedergegeben: "menschengruppen werden wirklich durch menschengruppen dargestellt und produktionsmengen wirklich durch die relative anzahl ihrer abbilder."³³³ Hatte Neurath den Plan der Bildstatistik nach positivistischen Prinzipien entworfen,³³⁴ so ist es Arntz' Verdienst, diesen in eine anschauliche Bildersprache übersetzt zu

³²⁵ Der *Atlas* von Neurath und Arntz ergänzt durch die in Lüneburg erarbeiteten Blätter wurde von Creischer und Siekmann auch in der Ausstellung *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun* (6.März-16.Mai 2004) Museum Ludwig, Köln gezeigt.

³²⁶ Otto Neurath, "Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien", in: ders., *Gesammelte bildpädagogische Schriften*, hrsg. v. Rudolf Haller u. Robin Kinross, Wien 1991 (= Neurath, Bd. 3), S. 1-17; hier: S. 1.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1986, S. 41.

³³¹ In dieser Ausrichtung auf das Handeln, das auf eine exakte Darstellung der Sachverhalte zugunsten der Vermittlung von praktisch relevantem Wissen zielt, hat man die Nähe Neuraths zum Pragmatismus gesehen; vgl. Thomas Mormann, "Neuraths anticartesische Konzeption von Sprache und Wissenschaft", in: *Otto Neurath. Rationalität, Planung, Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Nemeth u. Richard Heinrich, Wien/Berlin 1999, S. 32-61.

³³² Neurath, Bd. 3, S. 57.

³³³ Gerd Arntz, "zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseum in wien", in: *a-z. Organ der Gruppe progressiver Künstler*, Heft 9 (1930), S. 34 (Reprint in: *Franz W. Seifert. Schriften*, hrsg. v. Uli Bohnen u. Dirk Backes, Berlin 1978)

³³⁴ Neurath gehörte dem 'Wiener Kreis' an, dessen 'wissenschaftliche Weltauffassung' er um das Moment des Sozialaufklärerischen ergänzte, vgl. Otto Neurath, *Wissenschaftliche Weltauffassung, Sozialismus und Logischer Empirismus*, Frankfurt a.M. 1979.

haben.³³⁵ Dabei soll “von allem unnötigen, von allem dekorativen abgesehen und schriftartig, einer klaren typographie ähnlich, der inhalt zur darstellung gebracht”³³⁶ werden. Erst durch Arntz erhält die Bildsprache der Statistik ihr unverwechselbares Gepräge: er vereinfacht und vereinheitlicht die Symbole und führt sie einer systematischen Verwendung zu, in der eine beschränkte Zahl miteinander kombinierbarer Zeichen möglichst durch sich selbst und gemäß der Forderung Neuraths “ohne Erläuterung”³³⁷ verständlich werden soll. Neben der Normierung der Figuren gewährt zudem die Einführung des Linoldrucks die technische Reproduzierbarkeit der einmal entwickelten Typen.³³⁸

Ziel der Bildersprache ist neben der ikonischen Vermittlung gesellschaftlich relevanter Daten die Steigerung von Reflexivität im Medium visueller Argumentation. Die Durchschlagskraft der visuellen Argumente dank ihrer hohen Plastizität dient der Aufklärung und damit dem Antrieb zur Umgestaltung. Vorausgesetzt ist dabei freilich nicht nur die Übersetzung der Statistiken in Bilder, sondern zuvor der wissenschaftlichen Erkenntnisse in politisch relevante Aussagen.³³⁹ In diesem dezidiert politischen Vorhaben wird einmal mehr deutlich, dass es in der Bildersprache nicht um die scheinbar objektive Abbildung gesellschaftlicher Wirklichkeit, sondern um die Konstruktion ihrer Bedeutung geht. Arntz erwägt die “wichtigkeit der zahl und menge eines gegenstandes für seine bewegungsrichtung und stoßkraft in der gesellschaft”³⁴⁰ und den Gebrauch der Bildsprache für die “aktivierung des umbildungsprozesses der weltauffassung.”³⁴¹

In seiner künstlerischen Arbeit war Arntz den Grundsätzen des politischen Konstruktivismus der 1920er Jahre verpflichtet, zu denen “Techniken der Reduktion, des asketischen Verzichts auf Individualisierung, auf Einfühlung und emotionalen Appell”³⁴² gehören. Ihr figuratives Verfahren, die Bildgegenstände auf ihre Umrisslinien zu reduzieren, geht einher mit der Zurückweisung räumlicher Perspektive, so dass an die Stelle illusionistischer Wiedergaben das konstruktivistische Prinzip der Analogie von Bildordnung und Gesellschaftsordnung treten kann. Zudem hätten sich die sozialen Widersprüche in einer durch bildliche Gegensätze geprägten Bildsprache zu artikulieren, in die - an der politischen Montage eines Grosz oder Dix geschult - das Prinzip der Konstellation heterogener Elemente eingegangen ist. Insbesondere der von Arntz in bewundernswerter Weise zur Artikulation gesellschaftlicher Antagonismen eingesetzte Linoldruck, überträgt in der Reduktion auf den Schwarz-Weiß-Kontrast die gesellschaftlichen Widersprüche in das bildgebende Verfahren.

Wenn aber die Darstellungsweisen den sozialen Verhältnissen entsprechen und der “riß [...] in der bürger-

³³⁵ Der Beitrag von Arntz an dem Erfolg des Mappenwerks wird oftmals unterschätzt, vgl. diesbezüglich Ulf Wuggenig, Christoph Behnke u. Diethelm Stoller, “Kunst, Gesellschaft und Wirtschaft 1930/2004”, in: *Atlas. Spaces in subjunctive*, hrsg. v. dies. u. Anna Schlosser, Lüneburg 2004, S. 6f.

³³⁶ Arntz, “zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseum in wien”, a.a.O., S. 34.

³³⁷ Neurath, Bd. 3, S. 57.

³³⁸ Vgl. H. U. Bohnen, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918-1933)*, Berlin 1976, S. 124.

³³⁹ Vgl. Frank Hartmann, “Bildersprache”, in: ders. u. Erwin K. Bauer (Hg.), *Bildersprache. Otto Neurath. Visualisierungen*, Wien 2002, S. 50.

³⁴⁰ Arntz, “zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseum in wien”, a.a.O., S. 34.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Katrin Sello, “Das herausgenommene Ich”, in: *Politische Konstruktivisten. Die ‘Gruppe progressiver Künstler’ Köln*, hrsg. v. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1975.

lichen gesellschaft“³⁴³ bildlich aufklaffen soll, gerät die rein zahlenmäßige Darstellungsweise der Bildstatistik schnell an ihre Grenzen. Sie droht die von Arntz ausgebildete dialektische Bildsprache zugunsten rein quantitativer Verhältnisse zu reduzieren. Entsprechend hat Arntz zwischen den ‘quantitativ-kritischen’ Repräsentationen in seiner bildstatistischen Arbeit und der ‘qualitativ-kritischen’ Darstellungsweise in seinen sonstigen Graphiken differenziert, in denen die inhaltliche Darstellung gesellschaftlicher Widersprüche in der antithetischen Bildstruktur ihre formale Entsprechung findet.³⁴⁴

Arntz selbst gibt zu bedenken, ob die “darstellung sozialer kämpfe umformend wirken würde auf die methode selbst, die jetzt [d.h. in der Bildstatistik] in einer gewissen ‘objektivität’ angewandt wird.”³⁴⁵ Im bildstatistischen Werk ist das die künstlerische Arbeit von Arntz auszeichnende Prinzip der sich in der formalen Bildgestaltung reflektierenden Bildinhalte zurückgenommen zugunsten des Neurathschen Entwurfes einer sich aus einem festgelegten Bestand von Piktogrammen etablierenden “*Bilderschrift*”, von der er hofft, sie könne berufen sein, “einmal *international verwertet zu werden!*”³⁴⁶ Mag sich Neurath mit der Vorstellung der transkulturellen Gültigkeit seiner Bildersprache auch den Vorwurf des Eurozentrismus zugezogen haben,³⁴⁷ so ist dennoch der Anspruch der Schriftlichkeit bemerkenswert. Das “Schaugetriebe”, das dem modernen Menschen einen Großteil seines Wissens visuell vermittelt, und zur Ausrufung eines “Jahrhunderts des Auges”³⁴⁸ berechtigt, darf nicht nur manipulativen Zwecken überlassen werden, sondern soll in streng methodischer Form angewandt zum Element anderer Wissensformen - und infolgedessen auch einer gewandelten Lebensgestaltung - werden.³⁴⁹ Dafür muss das Bild jedoch sprachförmig zuge richtet werden: “Es müssen vor allem Bildzeichen geschaffen werden, die so ‘gelesen’ werden können wie von uns allen Buchstaben und von den Kundigen Noten.”³⁵⁰ Für solche lesbare Bilderschrift, orientiert an der ägyptischen Hieroglyphe,³⁵¹ ist der Abstraktion so weit zu folgen, dass weder die durch wiedererkennbare Ähnlichkeit vermittelte Lesbarkeit gefährdet wird, noch die “Reize des Malerischen”³⁵² vom transportierten Gehalt ablenken. Preist man einerseits die Eindringlichkeit und Suggestivität von Bildern, so wird andererseits das Moment ästhetischer Unbestimmtheit ikonischer Repräsentation bemängelt. Das Lockende der Darstellung dient zwar der Anschaulichkeit wie Memorabilität, gleichwohl muss jeder bildnerische Überschuss zugunsten des eindeutigen Sinngehalts gebannt werden: “*Nichts ist gefährlicher als ein Zeichen, das manchen Besuchern mehr sagt, als man in Wirklichkeit aussagen wollte.*”³⁵³ Die Ambivalenz der Neurathschen Bildtheorie liegt an dieser Stelle bloß: Zum einen sollen die Bilder ohne Worte und wie Reklame rezipierbar sein, zum anderen aber kritisches Denkvermögen fördern. Aus diesem Grund bedarf

³⁴³ Gerd Arntz, “bewegung in kunst und statistik”, in: *a-z. Organ der Gruppe progressiver Künstler*, Heft 8 (1930), S. 29.

³⁴⁴ vgl. Flip Bool, “Figurativer Konstruktivismus und kritische Grafik von 1924 bis 1971”, in: *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit*, a.a.O., S. 219-225.

³⁴⁵ Arntz, “zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseum in wien”, a.a.O., S. 34.

³⁴⁶ Neurath, Bd. 3, S. 59.

³⁴⁷ vgl. Wuggenig, Behnke u. Stoller, “Kunst, Gesellschaft und Wirtschaft 1930/2004”, a.a.O., S. 15.

³⁴⁸ Otto Neurath, “Statistische Hieroglyphe”, in: ders., Bd. 3, S. 40-50; hier: S. 40.

³⁴⁹ Während für Benjamin die Auswirkungen der neuen Bildtechniken auf die Wahrnehmungsstrukturen leitend sind, konstatiert Neurath bemerkenswerterweise Effekte auf der Ebene der Denkvorgänge und Erkenntnisformen.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ vgl. Otto Neurath, “Von der Hieroglyphe zu Isotypen”, in: ders., Bd. 3, S. 636-645. In Bezug auf Neuraths Verständnis der altägyptischen Hieroglyphenschrift muß man von einem “produktiven Mißverständnis” (Hartmann, “Bildersprache”, a.a.O., S. 79) sprechen, weil Neurath die Abbildhaftigkeit der Hieroglyphen überschätzt.

³⁵² Neurath, Bd. 3, S. 60.

³⁵³ Otto Neurath, “Schwarzweißgraphik”, in: ders., Bd. 3, S. 51-55; hier: S. 55.

es nicht nur einer Lektüre der Bilder selbst, sondern auch der sie begleitenden Beschriftung. So wie die Entzifferung der Bilder dem Anspruch unmittelbaren Verstehens widerspricht, zeugt die Notwendigkeit zusätzlicher Beschreibung von der gleichermaßen unerwünschten wie unumgänglichen Mehrdeutigkeit bildlicher Symbole. Wiederum erweist sich ein Hinweis auf Benjamin als fruchtbar, hatte dieser Bildbeschriftungen als "Direktiven" bezeichnet, die dem Betrachter eine bestimmte Aufnahme der Bilder vorschreiben.³⁵⁴ Die Bilder zu sehen genügt nicht, sie müssen gelesen werden. Für sie fungiert die Schrift zugleich als Vorschrift an das Auge. Die Festlegung der Bedeutung etabliert sich aber nach Benjamin auch interikonisch, will sagen durch die Abfolge der Bilder. Entsprechend hat Neurath mit größter Strenge auf der formalen und inhaltlichen Vereinheitlichung oder Kanonisierung der neuen Bildsprache bestanden.³⁵⁵ Dennoch lässt sich der metaphorische und ästhetische Überschuss der Darstellungen nicht vollständig eliminieren. Vielmehr ist der Versuch, die bildsprachliche Mehrdeutigkeit gemäß der positivistischen Zeichentheorie zu bannen, selbst zweifelhaft und bleibt dem wissenschaftlichen 'Ikonoklasmus', gegen den er sich wendet, seinerseits verhaftet. Hinzu kommt, dass komplexe Sachverhalte nicht abbildlich, nur sinnbildlich zur Darstellung gelangen können. Da die Bildzeichen nicht auf Ähnlichkeit beschränkbar sind, sondern symbolische wie allegorische Sinnhöfe bei sich tragen, ist ihre Entzifferung auf historische wie kulturelle Kontexte verwiesen. Die Dekodierung dieser Zeichen muss notfalls erlernt, eine Lektüre der Bilder vorgenommen und ihre konnotative Bedeutung entschlüsselt werden. Widerspricht die Notwendigkeit der Entzifferung auch dem Neurathschen Diktum, die verwendeten Bildzeichen hätten sich mit höchstens drei Blicken dem Betrachter vollständig zu erschließen,³⁵⁶ so ermöglicht erst sie die Vermittlung einer gegenüber Gemeinplätzen abweichenden Einsicht.

Dieser subversive, gegen ihre unmittelbare Verständlichkeit gerichtete Zug der Bildfindung ist nun aber ein maßgebender Gesichtspunkt für die Aktualisierung geworden. In der Neufassung des *Atlanten* waren die Zurschaustellung des historischen Index der Bildzeichen, ihr irreduzibler ästhetischer Überschuss sowie der Anspruch aktiver Interpretationsarbeit beim Rezipienten richtungsweisend. Kann man für den Bildatlas neben der graphischen Gestaltung die Ebene der wissenschaftlichen Datenerhebung sowie der gesellschaftspolitischen Intention differenzieren, so setzt die Neugestaltung auch kritisch gegenüber den beiden letzteren an, indem der positivistische Wissenschaftsbegriff ebenso wie ein objektivistisches Verständnis der Statistik zurückgewiesen und gegenüber der sozialreformerischen Absicht einer Volksaufklärung Distanz genommen wird. So wie man aber Neurath zugute halten kann, dass er in Anbetracht einer zunehmend visuell bestimmten Welt es nicht versäumt hat, die Macht der Bilder abzuschätzen, lässt sich auch die Neuauflage als Mittel verstehen in die "Politik der Sichtbarkeit"³⁵⁷ einzugreifen. In dem Maße wie die visuelle Vermittlung und massenmediale Verbreitung von gesellschaftlichem Wissen überhand genommen hat, wird die Frage nach "Produktion bzw. Kontrolle von Bildern und ihrer Bedeutungsmuster"³⁵⁸ zur politisch relevanten Frage. In diesem Bilderkampf wird die Statistik entgegen

³⁵⁴ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., S. 21.

³⁵⁵ Die Systematisierung und Internationalisierung der Bildersprache schlug sich in den 1930er Jahren in der Bezeichnung ISO-TYPE (International System of Typographic Picture Education) nieder und wurde von Neurath nach seiner Emigration aus Österreich in Holland gemeinsam mit Arntz fortgesetzt, vgl. diesbezüglich Hartmann, "Bildersprache", a.a.O., S. 65ff.

³⁵⁶ vgl. Neurath, Bd. 3, S. 257.

³⁵⁷ vgl. Tom Holert (Hg.), *Imageering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000.

³⁵⁸ Siekmann, *Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung* S. 22.

ihrer scheinbaren Objektivität strategisch genutzt und die fragmentarische Auswahl der darzustellenden Sachverhalte wird - als bruchstückhaft lesbar - gegen eine Ideologie vollständiger Erkennbarkeit gewendet.³⁵⁹ Indem die Künstler der Herausforderung bildstatistischer Wissensvermittlung im Element der Kunst begegnen, soll "das Gebot wissenschaftlicher Objektivität" zugunsten der Einmischung "in die permanente Ideologisierung"³⁶⁰ zurückgewiesen werden. Aufgrund der nicht verleugneten Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit sowie der Verweigerung einer systematischen Darstellung der ausgewählten Datenmengen, markieren die Künstler ihre Skepsis gegenüber der Statistik, deren Anwendungsbereich sich - paradoxerweise auch durch Neuraths Piktogramme - von der politischen Aufklärungsarbeit immer stärker in die Markt- und Meinungsforschung verlagert hat. Angesichts der als Kategorienfehler zu bezeichnenden Durchdringung aller gesellschaftlichen Felder durch ökonomische Prinzipien, dient die Reformulierung politisch relevanter Fragen in der Sprache der Kunst dem Versuch, diese dem nicht-ökonomischen zuzuschlagen. Auch die Gestalt des Wissens bleibt von dieser Rekontextualisierung nicht unbenommen, da sie es mit dem Siegel einer gewissen Unverwertbarkeit³⁶¹, zumindest aber Ineffizienz beschlägt. Die Aktualisierung des *Atlanten* dient weniger seiner ästhetischen Korrektur, als vielmehr einer Befürwortung der Strategie, Wissen in politisch relevante Bilder umzumünzen. Sie wäre demnach einer jener "Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun"³⁶², die sich künstlerisch in einer Verschiebung vom Werk zum Handeln - von der 'poiesis' zur 'praxis' - niederschlägt.

Seit Jameson angesichts der zunehmenden Unübersichtlichkeit die Notwendigkeit des "Kartographierens der Wahrnehmung und der Erkenntnis (*cognitive mapping*)"³⁶³ eingeklagt hat, um angesichts konstatiertes Orientierungslosigkeit "eine neue Handlungs- und Kampfesfähigkeit"³⁶⁴ zurück zu gewinnen, lässt sich auf eine ganze Reihe kartographischer Projekte im Kunstfeld zurückschauen. Dem Wunsch nach systematischer Orientierungshilfe verweigert sich jedoch die Aktualisierung des *Atlas* mit ihren bisher 15 Tafeln³⁶⁵ zugunsten der Konfrontation mit einigen fragmentarischen Daten.³⁶⁶ Die Künstler befragen nicht nur die Objektivität statistischer Visualisierung, sondern thematisieren die Relativität kartographischer Repräsentationen, wenn sie der Tafel 'Staaten und Bevölkerung 1500' nicht etwa eine Graphik mit genaueren Daten gegenüberstellen, sondern die Reproduktion einer historischen Karte aus dem beginnenden 16. Jahrhundert einschleusen. Sie macht nicht nur das historische Weltbild anschaulich, sondern verweist auch auf den engen Zusammenhang von kartographischer Erschließung des Raumes, seiner kriegerischen Eroberung und kolonialistischen Vereinnahmung. Außerdem findet die Reflexion unterschiedlicher geographischer Repräsentationssysteme Eingang in die Aktualisierung der Tafel 'Kartographi-

³⁵⁹ Angesichts dieser Fragen gab es Differenzen zwischen den Künstlern und den Wissenschaftlern der Lüneburger Arbeitsgruppe, vgl. Wuggenig, Behnke u. Stoller, "Kunst, Gesellschaft und Wirtschaft 1930/2004", a.a.O., S. 14.

³⁶⁰ Alice Creischer u. Andreas Siekmann, *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun*, Köln 2004, S. 62.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 10.

³⁶² So der Titel der Kölner Ausstellung, in der *Atlas* und Aktualisierung ebenfalls gezeigt wurden.

³⁶³ Frederic Jameson, "Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* hrsg. v. A. Huyssen u. K.R. Scherpe, Frankfurt a.M. 1986, S. 96.

³⁶⁴ Ebd., S. 100.

³⁶⁵ Vier weitere Tafeln zu Weltwirtschaft, Globalisierung und Gentechnik befinden sich in Arbeit, außerdem soll das Projekt nach Angabe der Künstler in verschiedenen Kooperationen fortgeführt werden.

³⁶⁶ Hierin ließe sich auch ein Unterschied zu dem sich ebenso kritisch wie politisch verstehenden *Atlas der Globalisierung von Le monde diplomatique* ausmachen, vgl. diesbezüglich das Interview von Creischer und Siekmann mit dem verantwortlichen Redakteur Philippe Rekacewicz, in: *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun*, a.a.O., S. 41-43.

sche Übersicht', welche eine damals neue und für den *Wiener Atlas* maßgebliche flächentreue Weltkarten-Projektion veranschaulicht. Der damaligen Innovation wird die große Varianz heutiger kartographischer Entwürfe gegenüber gestellt, an denen sich neben neuen technischen Möglichkeiten auch die Funktionalisierungen unterschiedlicher Darstellungsformen abzeichnen.³⁶⁷ In der neuen Fassung soll außerdem die historische Signatur der Piktogramme nicht wie bei Neurath und Arntz möglichst zurückgenommen, sondern ausgestellt und lesbar werden, wenn das Blatt 'Reallöhne 1928' in der neuen Variante 'Ökonomische Ungleichheit 2001' die Reichen als müßiggängerische Golfspieler darstellt, die Mittelschicht als eifrige Angestellte und die Ärmsten prekärerweise mit Einkaufsstützen abgebildet als Konsumenten identifizierbar sind. Andere Tafeln werden gemäß politischer Veränderungen umgestaltet, die es beispielsweise notwendig machen, Migrationsbewegungen auf eine verschärfte Einwanderungspolitik zu beziehen. So wird aus dem Blatt 'Wanderbewegung wichtiger Länder 1920-27' die 'Festung Europa', welche die Künstler in zwei Tafeln visualisieren: zum einen bilden sie die Anzahl von Todesfällen bei Flüchtlingen, die sich auf den Wegen nach Europa und an seinen Grenzen ereignen, ab, zum anderen zeigen sie die Zunahme von Abschiebungen im Vergleich zur Zahl der Asylsuchenden aufgrund gesetzlicher Verschärfungen in Europa. Die Thematisierung gewaltsamer Abschiebung findet sich auch in 'Gesellschaftsgliederung Lüneburg aktuell' thematisiert. Parallel zur Darstellung der Bevölkerungsschichten, in die Studenten und Touristen ebenso aufgenommen sind wie Asylsuchende und Abschiebungen, ist ein Text gesetzt, der von angestrebten Maßnahmen der niedersächsischen Regierung berichtet, um die Zahl missglückter Ausweisungen zu reduzieren. Auffallend für diese Graphik ist neben der textuellen Begleitung, dass das Neurathsche Prinzip der schnell erfassbaren Mengendarstellung unterwandert wird. Der Betrachter ist zum Lesen, Abzählen und Zusammenrechnen angehalten, um den Sinn der Daten zu erfassen. Die mengenlogische Visualisierung wird auf einem anderen Blatt ins scheinbar Unlesbare verschoben, wenn bei der Aktualisierung von 'Streiks und Aussperrungen' die Symbole so schmal geraten, dass ihre zahlenmäßige Entsprechung nicht mehr rekonstruierbar ist. Das von Arntz entwickelte Bildzeichen der geballten Faust steht für 10 Millionen verlorene Arbeitstage und wird in dieser Maßeinheit übernommen, um anhand der verschwindend kleinen Bruchstücke deutlich zu machen, wie sehr die Arbeitsniederlegung als politisches Kampfmittel heute an Bedeutung eingebüßt hat. Dieser Minimierung der Bildzeichen lässt sich als gegenläufiges Bildverfahren ihre extreme Häufung zur Seite stellen. Die Veranschaulichung der 'Kolonialreiche' bei Neurath und Arntz wurde in eine 6 Tafeln umfassende Darstellung der '*Reparationsforderungen der "African World Reparations / Repatriations Truth Commission"*' Konferenz von Durban, 31. Aug. - 8. Sept. 2001 an die ehemaligen Kolonialstaaten' transformiert. Sie bilden 1700 in Ketten gelegte Fäuste ab, die für 4.800.000.000.000 Arbeitsstunden stehen, die - mit je 10 Cent vergütet - eine Reparationszahlung von 777 Billionen US-Dollar ergeben. Die allererste Faust ist im Unterschied zu allen anderen nicht schwarz, sondern zu zweidrittel in rot gehalten und bezeichnet die abziehende Verschuldung Afrikas, die nun gegenüber den erhobenen Forderungen vergleichsweise gering erscheint. Die Undarstellbarkeit des Ausmaßes der kolonialen Ausbeutung einschließlich des Sklavenhandels, welche sich in der unermesslich hohen Summe niederschlägt, führt die ikonische Darstellung ad absurdum. Während die ermittelten Zahlen demnach in einigen Graphiken, gegen die Statistik gewendet, vor allem symbolischen Wert haben, sind andere Blätter wie 'Minenproduzenten in Deutschland' und 'Verlegte Landminen, Minenopfer,

³⁶⁷ Vgl. Larissa Buchholz u. Sophia Prinz, "Kartografische Repräsentationen", in: *Atlas – spaces in subjunctive*, a.a.O., S. 32-36.

Minenpatente' ob der recherchierten Informationen erwähnenswert.³⁶⁸ Hier wird detailliert nachgezeichnet, wie trotz Verbots deutsche Firmen in Minenproduktion und Export einbezogen sind. Das zweite Blatt stellt den verlegten Minen und Opfern, aufgeschlüsselt nach Ländern, die produzierenden Firmen und ihre minentechnischen Patente zur Seite.

In jedem Falle lohnt es sich, die angeblich schnelle Rezipierbarkeit der Bilderschrift durch eine genaue und aufmerksame Lektüre zu ersetzen, zudem die Interpretierbarkeit der Graphiken auf die gegenseitige Erhellung von alten und neuen Tafeln angewiesen ist. Denn erst durch den zeitlichen Abstand teilen sich die wissenschaftlichen und ästhetischen Entscheidungen mit. Hier wird anschaulich, was Benjamin den "historische[n] Index der Bilder"³⁶⁹ nennt. Dabei meint er weniger, "dass sie einer bestimmten Zeit angehören", sondern vielmehr, "dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit"³⁷⁰ gelangen. So mag die Zusammenschau von neuen und alten Blättern dem entsprechen oder das ermöglichen, was Benjamin ein dialektisches Bild nennt, in dem "das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt".³⁷¹ Dass die Zusammenstellung wie ein dialektisches Bild "den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments"³⁷² trage, sei der weiteren Bearbeitung gewünscht.

³⁶⁸ Die Graphiken antworten auf das Blatt 'Rüstungen vor dem Kriege und jetzt' des *Wiener Atlas*.

³⁶⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Frankfurt a.M. 1991, S. 577.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd., S. 578.

³⁷² Ebd., S. 578.

City Views Jochen Becker im Gespräch mit Martin Krenn

Das Projekt *City Views* versteht sich als *work in progress* und wird von Martin Krenn in Zusammenarbeit mit Migrant/innen in europäischen Städten realisiert. Dabei werden emanzipatorische Orte, aber auch Orte des Ausschlusses migrantischer Öffentlichkeiten aufgesucht und in Form einer mit Text kommentierten und sich permanent ändernden Fotoserie verarbeitet. Während der Aufenthalte in den Städten führen die am Projekt Beteiligten durch ihre Stadt und schlagen jeweilige Orte als Motive vor. Dabei wird auch die Art, wie die fotografische Aufnahme erfolgen soll, gemeinsam festgelegt. In einem längeren Prozess legen die Beteiligten über E-Mail die Auswahl der Fotos fest und ergänzen diese durch Textkommentare.

Jochen Becker: Deine Projekte entsprechen nicht der klassischen journalistischen Arbeit.

Martin Krenn: Meiner Herangehensweise ging eine gewisse Entwicklung voran. Bei *Demonstrate!* realisierte ich eine Fotoserie zu den Donnerstagsdemonstrationen, die ab Februar 2000 gegen die neue Regierung von FPÖ und ÖVP wöchentlich stattgefunden hatten. Der Medien-Hetze vom Bild der Masse Gewalttätiger habe ich subjektive Sichtweisen von einzelnen Demoteilnehmer/innen gegenübergestellt. Während der Demozüge im Sommer 2000 wurden die Demonstrant/innen gefragt, ob und wie sie fotografisch dargestellt werden wollen. Weiters habe ich sie ersucht, ein Statement zur politischen Situation in Österreich zu verfassen. Dieses ist dann per E-Mail eingelangt, oder vorher von mir auf Mini-Disc-recorder aufgenommen und dann via E-Mail/Telefon-Kontakt fertiggestellt worden. Mein Ansatz ist der einer Untersuchung gesellschaftspolitischer Felder, diese erarbeite ich gemeinsam mit einzelnen und Gruppen, es gibt dabei einen Austausch zwischen meiner Position und den verschiedenen anderen Positionen.

Also eine Frage der Repräsentation?

Die Frage kann man verschieden stellen, je nachdem ob man das symbolische Kapital des Künstlers/der Künstlerin anspricht, die/der davon profitiert, oder wie man die Frage überhaupt lösen kann. Meine Projekte sind prozessorientiert, ändern sich und schlagen oft andere Wege ein. Gegenseitige Kritik mit und von meinen jeweiligen Projektpartner/innen ist ein Teil davon. Mir ist allerdings klar, dass ich in einer privilegierten Position bin, wo wir wieder bei der Repräsentationsfrage wären. Beim Projekt *City Views* nehme ich bereits vor meinem Stadtbesuch Kontakt mit Leuten mit migrantischem Hintergrund auf. Diese Kontakte werden mir über Personen der jeweiligen Kunstinstitutionen, wo ich ausstellen werde, vermittelt. Ich stelle ihnen dann vor Ort meine bisherigen Projekte vor, erzähle, wer ich bin, und daraus entwickelt sich eine Art Stadtführung durch die Projektpartner/innen. Die meisten Leute gehen mit mir zu einzelnen Orten, und dann wird gemeinsam überlegt, wie man diese fotografisch abbilden kann. Mit manchen entstanden Freundschaften, andere unterstützten mich nur bei der Bildfindung. Die Grundfrage an alle lautet, dass sie mir Orte zeigen, die für sie wichtig sind in Bezug auf Migration, Rassismus und Widerstand. Das können Orte sein, die mit einer persönlichen Geschichte zusammenhängen oder auch

Orte von allgemeiner Bedeutung.

Wie kommt es dann zur Auswahl der Städte?

Die Auswahl ergibt sich daraus, dass ich in den Städten, wo ich mit Migrant/innen kooperiere, dann auch die Fotos ausstellen kann.

Wie schälen sich so Orte heraus, abhängig einerseits von einer Infrastruktur, die vermutlich im Kulturbereich verortet ist, und zum anderen vom Wunsch, interessante Praxen, wichtige Orte, hilfreiche Personen dort aufzufinden?

Als Künstler versuche ich neue Strategien innerhalb des Kunstsystems zu finden. Wenn ich ein Projekt für eine Kunstinstitution realisiere, dann möchte ich auch inhaltlich einen Support dafür bekommen. Die meisten Institutionen waren sehr engagiert und haben versucht, für mich mit Migrant/innen direkt in Kontakt zu treten. Mir war auch wichtig, dass meine Kooperationspartner/innen in keinen existentiellen Schwierigkeiten stecken, weil ich glaube, dass das Projekt für sie konkret zu wenig bieten könnte. Eine Ausnahme ist die Universal Embassy in Brüssel gewesen. Sie wird schon seit über zwei Jahren von Sans-Papiers besetzt und bewohnt. Die Menschen dort haben wirklich größte Schwierigkeiten. Deshalb muss man auch ein bisschen vorsichtig sein, nicht einen zu romantisierenden Blick auf dieses Projekt zu haben, was mir zugegeben passiert ist. Die Leute, die dort leben, leisten politische Arbeit, sind aber ohne Papiere und illegalisiert, und somit täglich von der Abschiebung bedroht.

Nach der Kontaktaufnahme mit den Migrant/innen gibt es dann eine Art alternative Stadtführung?

Gulliver Chahrour in Helsingborg hatte sich bereits vorher im Internet über meine Projekte informiert. Er beschrieb in seiner Tour die Ausbeutungsverhältnisse von Arbeitsemigrant/innen bis in die späten 70er Jahre durch den Industriellen und Stadtpatron Henry Dunker. Dunker vermachte nach seinem Tod sein auf diese Weise gesammeltes Vermögen der Stadt. Eine Fabrik Dunkers, wo fast nur Migrant/innen gearbeitet hatten, ist jetzt eine Universität. Als Wahrzeichen ließ man den alten hohen Rauchfang stehen. Gleich nebenan finden sich große alte Wohnhäuser, in denen ausschließlich die von ihm beschäftigten Arbeiter/innen wohnen durften. Wenn sie kündigen wollten, verloren sie zugleich ihr Recht, weiter in diesem Haus zu wohnen.

Mit anderen Kooperationspartner/innen bin ich stundenlang in Cafés gesessen, wir haben diskutiert, teilweise über bereits fertiggestellte Fotoarbeiten in anderen Städten gesprochen. Manchmal passiert es, dass meine Gesprächspartner/innen daran anknüpfend sehr persönliche Dinge erzählen und sich daraus die Stadtführung entwickelt.

Es ist ja relativ schwierig, die eigenen biografischen Erzählungen zu verorten.

Die Bildfindung passiert meist vor Ort. Jasminka Dedic zeigte mir eine Insider-Bar in Ljubljana, wo man als Ankommende nicht so willkommen ist, diese Bar ist von außen durch eine milchige Scheibe aufgenommen worden und vermittelt dadurch auch eine gewisse Distanz. Es gibt auch eigens 'inszenierte Bilder', z.B. ein Foto zum 11. September von Babak Houman. Das war meine erste Kooperation, mein Startversuch für das Projekt, und mit Babak bin ich seit der Schulzeit befreundet. Babak ist aus dem Iran und hat bemerkt, dass die Kriterien für die Rasterfahndung nach mutmaßlichen Terroristen genau auf ihn

zutreffen würden: Er ist Mathematiker, ledig und aus dem Iran. Daraus entwickelten wir die Idee, dass sein privater Arbeitsbereich abgebildet wird.

Wenn Expert/innen mit ihrer Praxis mit den so genannten Laien Fragen der Repräsentation und der Bildpolitik besprechen: Besteht deine Arbeit darin herauszuarbeiten, was das wirkliche Bild wäre jenseits des Gestanzten?

Falls beispielsweise multikulturelle Clichees auftreten, die letztlich wieder rassistische Vorstellungen unterstützen würden, dann diskutiere ich das mit den jeweiligen Kooperationspartner/innen. Natürlich ändern sich aber auch meine Sichtweisen, alleine schon durch die Information, die ich über Lebensbedingungen und Widerstandstechniken von Migrant/innen im Verlauf des Projekts bekomme. Es stellt sich in den Vorgesprächen sehr schnell heraus, ob wir auf einer gemeinsamen 'Wellenlänge' sind. Oftmals sind meine Kooperationspartner/innen Aktivist/innen oder auch Theoretiker/innen, die sich auch bereits intensiv mit antirassistischer Theorie beschäftigt haben. Andere hatten wiederum eine derart schwierige Lebenssituation, dass es mir auch nicht zustehen würde, ihnen Rassismus zu erklären.

Zur Debatte um die Bildauswahl: Gehen die Empfehlungen bis hin zum Bildausschnitt, bevor du den Auslöser drückst? Und würdest du die Kamera aus der Hand geben, hat schon jemand gefragt?

Oftmals bekomme ich Anweisungen, manchmal sehr präzise, manchmal heißt es auch nur: Mach jetzt mal ein paar Fotos und die Auswahl erfolgt später. Vor Ort kann ein erster Eindruck durch das Display der Digitalkamera gewonnen werden.

Es gibt einige Beispiele, wo Künstler/innen z.B. Flüchtlingskindern Kameras in die Hand geben und dann die so entstandenen Fotos in ihrer Arbeit weiterverarbeiten. Bei meiner Arbeit geht es allerdings mehr um einen Austausch, um die Suche nach Motiven, Sichtweisen und Inhalten, die dann letztlich von mir fotografisch verarbeitet und durch Textkommentare der Kooperationspartner/innen erweitert und auch definiert werden. Somit würde ich bei dieser Arbeit die Kamera nicht aus der Hand geben, da auch meine persönliche Handschrift sichtbar sein soll.

Wer hat die Rechte an den Fotos?

Das Copyright liegt meines Wissens bei mir, da ich ja die Fotos gemacht habe. Ich habe mich allerdings noch nicht damit beschäftigt, da sich bisher auch noch nicht diese Frage gestellt hat. Würden aber meine Fotos in Zusammenhängen gezeigt werden, die ich nicht akzeptabel erachte, würde ich sicher Einspruch erheben. Teilweise konnte ich meine Kooperationspartner/innen bezahlen, das hing auch stark ab von der kooperierenden Institution. Es handelt sich eher um ein symbolisches Honorar, und entspricht in etwa dem Honorar, das ich für Vorträge in diversen Bildungsinstitutionen bekomme.

Wird vor Ort eine Auswahl getroffen?

Ich mache bereits eine Vorauswahl von all den entstandenen Fotos, sende diese dann über das Internet meinen Kooperationspartner/innen zu. Wenn jemand keinen Internetanschluss hat, werden ihr oder ihm über eine Kontaktperson in der jeweiligen Stadt die Aufnahmen zugänglich gemacht. Manchmal werden auch einige Fotos als misslungen abgelehnt. So entstehen pro Kooperation zwischen 4 und 10 Fotos. Die fertige Zusammenstellung für die jeweilige Präsentation in den Städten entscheide ich dann autonom. Ich

versuche, je nach Ausstellungssituation möglichst alle Fotos der Stadt zu zeigen, um auch die Bilderergebnisse wieder an den Ort zurückzuführen.

Dann muss die Narration, also die Bildunterschrift entwickelt werden...

Am Beginn des Projektes dachte ich, es wäre schöner, wenn die Statements erst im Nachhinein via E-Mail formuliert werden würden. Doch da hatten viele schon wieder zur Hälfte vergessen, was sie mir vor Ort erzählt hatten. Ich arbeite mittlerweile so, dass ich vor Ort die Statements mit einem Audiogerät aufnehme, sie in Wien transkribiere und dann mit den Fotos mitsende.

Ihr sprecht zumeist in den Sprachen der Kolonialisierung. Sind nicht die Texte derer, die da sprechen, schon extrem durch das Ankunftsland gefärbt?

Ich hatte meine Projektpartner/innen ersucht, die Statements in ihrer Herkunftssprache zu schreiben. Die meisten hatten aber interessanterweise keine Lust dazu, da sie ja auch nicht in ihrer Herkunftssprache mit mir gesprochen haben. Sie hätten faktisch im Nachhinein alles in ihre Herkunftssprache übersetzen müssen. Bei diesem Projekt geht es auch nicht darum, Migrant/innen zu portraituren, sondern die Stadt aus der Sicht von Leuten mit migrantischem Hintergrund zu interpretieren. Insofern vermute ich, ist die Herkunftssprache in diesem Sinne nicht von solcher Bedeutung.

Gibt es bei der Präsentation eine Ordnung entlang der Lokalität?

Die Serie gliedert sich in verschiedene Themenbereiche. Die Orte werden innerhalb dieser Themen durchmischt. Bei der Hängung ergänzen Texttafeln mit den jeweiligen Statements die einzelnen thematisch geordneten Fotografien. Die Betrachter/innen können somit oft auch nicht gleich erkennen, von welcher Stadt das jeweilige Foto stammt.

Wie fasst du emanzipatorische Orte auf - gegenüber den Orten der Exklusion?

Ich glaube mittlerweile, dass es nicht die beste Methode ist, als Künstler immer nur auf die Orte des Ausschlusses von Migrant/innen zu verweisen und diese zu kritisieren. Ich versuche, die Strategien immer wieder zu ändern, zu verbessern und auch zeitlich entsprechend zu modifizieren: 1997 war in Wien Schubhaft kaum ein Thema, und viele wussten gar nicht, dass Abschiebegefängnisse überhaupt existieren. So habe ich gemeinsam mit Oliver Ressler versucht, diesen Ort öffentlich als staatlichen Rassismus zur Diskussion zu stellen. 2003 wissen fast alle in Wien, dass es Schubhaftgefängnisse gibt, doch offenbar billigen viele die dort unzumutbaren Bedingungen für eingesperrte illegalisierte Menschen. Verschlechtert sich das rassistische Klima, dann genügt es nicht mehr nur, über die Existenz solcher Orte des Ausschlusses und die dort vorherrschenden Missstände 'aufzuklären'.

In den letzten Jahren setze ich mich mehr mit sogenannten emanzipatorischen Orten und des Widerstandes auseinander. Wobei ich den Begriff 'emanzipatorischer Ort' bei *City Views* sehr weit fasse. Das kann auch das Stadion in Warschau sein, welches von Migrant/innen mit einem illegalen Markt besetzt wird. Oder eine beheizte Parkbank in Helsingborg, die von russischen Jugendlichen benutzt wird, um mit ihren Freund/innen dort schöne Abende zu verbringen.

Bei emanzipativen Orten besteht oft die Gefahr der Projektion. Die 'Universal Embassy' funktioniert

durch Ausnützung des kapitalistischen Systems.

Eigentlich gibt es sie vor allem deshalb, weil der somalische Staat aufgrund des Bürgerkrieges nicht existiert. Das hat zwar auch mit Kapitalismus zu tun, aber in erster Linie mit der gesetzlichen Situation in Brüssel, dass ein Haus nur geräumt werden kann, wenn der Eigentümer sein Recht in Anspruch nimmt und eine Räumung verlangt. Der somalische Staat kann zur Zeit nicht als Eigentümer auftreten.

Bei der 'Universal Embassy' ist die Ursache von Flucht, in einem 'failed state' zu leben, einem gescheiterten Staat, der von Bürgerkriegen durchzogen ist, und an Stelle von Nationalstaatlichkeit Warlord-Strukturen herausbildet. Dies schafft zugleich eine Lücke, um sich in der Botschaft einnisten zu können, während die Reste der Staatlichkeit noch an den Wänden hängen. Vieles an der Arbeit der 'Universal Embassy' ist der Reproduktion eines Status Quo des Überlebens geschuldet. Ich hatte projizierend erwartet, dass sie Hort des Widerstandes gegen das rassistische Regime sei.

Wie würdest du das Emanzipative an Orten beschreiben, was wäre das?

Soziale Räume, in denen man sich von einer Stigmatisierung lösen kann, wo widerständische Praxen entwickelt werden, von denen aus eine kritische Öffentlichkeit geschaffen wird.

Ich sehe das ähnlich, ich frage mich nur, ob das die Realität aus der Sicht der Migrant/innen ist, oder nicht viel mehr der kritischen Öffentlichkeit selbst.

Dass man händeringend das politische Projekt darin sucht, oder auch einen Ort der Emanzipation - bei *bignes?* habe ich herumgedruckt mit dem Begriff des 'städtischen Handelns' als einem Akt der Renitenz und der schieren Präsenz von Leuten, die halt nicht klassisch als politisch links auftreten, was man mit gewissen Formulierungen, Akten und Symbolen verbindet. Vielleicht ist etwas politisch durch schieres Beharren und Präsenz, weil eine Artikulierung jenseits dessen gar nicht dem Alltag entspräche.

Das Stadion ist vielleicht so ein Ort. Dort hat mich Rigels Halili informiert, dass die Stadt natürlich schon lange versucht, illegale Märkte zu unterbinden. Nach dem Zusammenbruch des 'Ostblocks' gab es überall solche illegalen Märkte. Ich möchte das nicht idealisieren, aber es ist eine Realität, dass die Menschen dort vom Verkauf leben.

Es bietet die Möglichkeit zu bleiben, den Status zu verfestigen, und zugleich ist es auch ein symbolischer Ort der Präsenz. Das zirkuliert in Gesprächen, Bildern oder Filmen, und ist insofern mit der 'Universal Embassy' vergleichbar. Doch zugleich existieren hier Rohformen von ausbeuterischen und völlig dem Modell der Emanzipation widersprechenden Arbeitsverhältnissen.

Das Gespräch zwischen Jochen Becker und Martin Krenn wurde auch publiziert in: Kulturrisse 04/03

review - Inscribing the Temporal (Les occasions du travail)

Patricia Köstring

Dürfen die das (wenn es niemand merkt)?

Kunst kann unabhängig vom / in Oppositionen zum Kunstbetrieb agieren. Künstler/innen können sich in ihrer Arbeit der Analyse und dem Wandel gesellschaftlicher Rahmenbedingungen verpflichten, ohne dabei nach gängigem Verständnis musealisierbare Produkte herzustellen, wandeln dabei aber auf einem schmalen Grat. Auf dessen einer Seite lauern Marginalisierung, ausbleibende Anerkennung der künstlerischen Arbeit und/oder Selbstausbeutung; auf der anderen Vorwürfe wie jener der Untermuerung der Definitionsmacht der Kunstinstitutionen, indem einfach über den Prozess anstelle des Produkts in den Kunstbetrieb eingestiegen wird; oder jener, dass die mikropolitischen Effekte gesellschaftlich agierender Kunst Ablenkungsmanöver in einer Gegenwart sind, in der sich der Staat aus dem sozialen Feld zurückzieht; oder jener der Generierung der Figur des 'Anderen' durch die Partizipationsmodelle der Public Art, verbunden mit den Segnungen eines Mutter-Teresa-Effekts für alle Beteiligten.

Das Storyboard zur Geschichte und - zergliederten - Gegenwart prozessorientierter, kritischer Kunstpraxen, bestehend aus den Handlungen ihrer multipel agierenden Protagonist/innen, Symposien, Publikationen und auch Ausstellungen, hat sich noch nicht zu einer Verortung im Kunstbetrieb verdichtet. Ein wirklicher Shift des ästhetisch orientierten Kunstbegriffs hat nicht stattgefunden. Aussagen zur Relevanz und Rezeption sind aber selbst bei jenen, die nicht mit Jean-Christophe Ammanns Credo "Trust the Art, not the discourse generating the Art" gehen, unterschiedlich: "Ist es unsexy und kommt es beinahe einer Analfixierung gleich, gesellschaftliche Machtverhältnisse zu analysieren?", fragt Hedwig Saxenhuber im Shorttext zu ihrem Vortrag auf der 'manifesta' 2002 in Frankfurt/Main. "Je höher der ornamentale Anteil der Wirklichkeit und ihrer Konfliktstoffe (besonders beliebt sind derzeit Issues der Urbanität und der postkolonialen Identitätsproduktion), desto größer die Chance auf ein Ausstellungsprojekt im Museum", analysiert hingegen Marius Babias. "In Zusammenhang mit der autoritätskritischen und prozesshaften Kunst der Neunziger muss man darauf hinweisen, dass auch Projekte, Aktionen, Texte und andere nicht-objekthafte Formen längst einen eigenen Markt bedienen", meint wiederum Stella Rollig. Die Kokerei Zollverein Essen, Kunst-Produktionsort mit einigem Theorie-Output, schlittert im Preetext zu den durchaus produktorientierten Geschwistern Irene und Christine Hohenbüchler selbst in das Legitimationsdilemma: "Um einer Festschreibung als Therapeutinnen zu entgehen, agieren die Hohenbüchlers parallel zu ihren Projekten mit gesellschaftlichen Randgruppen aber auch als Malerinnen und Bildhauerinnen."

Zwei Ausstellungen waren es jüngst in Wien, die sich mit - sehr unterschiedlichen - Aspekten rund um Legitimation und Verortung nicht-institutioneller Kunst befassten. Die von der Schweizer Künstlerin und Kuratorin Ursula Biemann für die Generali Foundation kuratierte Schau *Geografie* und *Inscribing the Tem-*

poral in der Kunsthalle Exnergasse; letztere gliederte sich in drei Teile, der von der amerikanischen Kuratorin Sara Reisman zusammengestellten Ausstellung zu nicht-institutioneller Kunst in New York, einem Archiv zur Wiener und New Yorker 'Szene' (zusammengestellt von Hemma Schmutz und Peter Szely bzw. Rebecca Guber, Elizabeth Hires und Sara Reisman) und einem Symposium. Partner bei *Inscribing the Temporal* war das Forschungsprojekt republicart, das zeitgenössische Formen der Public Art untersucht und fördert.

Eigentlich ist es Aufgabe dieses Textes, anhand von *Inscribing the Temporal* die Einschreibung ephemerer Kunstprojekte in das Kunstfeld näher zu betrachten. Ein Querverweis auf die Ausstellung in der Generali Foundation ist dennoch sinnvoll, denn beide Ausstellungen stellen relevante Fragen zum künstlerischen Selbstverständnis und zu künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten, konnten jedoch Problemen bei der Visualisierung der entsprechenden Prozesse in den Ausstellungsraum nicht gänzlich entkommen. Ursula Biemann stellt in ihrem Katalogtext die These in den Raum, dass die Künstler/innen als Bedeutungsproduzent/innen an der Gestehung der (diskursiven) Orte, die sie beschreiben, beteiligt sind, und favorisiert gleichzeitig kollektive, oft interdisziplinäre Arbeitsansätze. Biemann verweist auch auf den Ausstellungsraum als einen Ort, in den sich temporäre Projekte allmählich in Form eines Programms einschreiben. Hier finden sich also in den Fragestellungen und Antwortangeboten Parallelen zu *Inscribing the Temporal*.

Die Rolle von Ausstellungsorten sowie der Effekt künstlerischer Prozesse auf den gewählten Handlungsort war auch Thema in der Exnergasse, einem genuin anderen Ausstellungsort, wenn etwa auf dem Symposium Fragen nach den Strategien der Einschreibung oder den politischen Wirkungen vs. bloßen Distinktionseffekten diskutiert wurden vor dem Hintergrund des in die Bedeutungsproduktion drängenden Verwaltungsapparats Quartier 21 oder der Problematik von sich institutionalisierenden, ortsbezogenen Kunstereignissen wie 'Soho in Ottakring'.

Den bei der Übertragung der Ansätze in den Ausstellungsraum entstehenden Leerstellen stellte sich Biemann durch die Zusammenstellung von Veranstaltungsprogramm und Katalogbeiträgen, bei *Inscribing the Temporal* waren es das in der Ausstellung zugängliche Archiv sowie die aus dem Symposium generierten Texte. Das Archiv, grundsätzlich eine Einrichtung, die Wissen bewahrt und Weltordnungen demonstriert, scheint wie bei anderen ephemeren Kunstformen (Performance, Aktionskunst, temporäre Installation) auch hier klar Puzzestein einer diskursiven Verortung zu sein. Das Archiv in der Kunsthalle Exnergasse, das Mappen, Videos und CD-Roms sowie Publikationen zu 39 Wiener Initiativen, Kunstprojekten und Publikationen plus Informationen zu den beteiligten New Yorker Initiativen versammelt, wird nach Ende der Ausstellung in der Kunsthalle Exnergasse auf Anfrage weiterhin nutzbar sein. Wie bei einem bibliothekarischen Handapparat stellt sich allerdings die Frage nach Aktualisierung, Verflechtung mit anderen Archiven, insgesamt danach, das Archiv in einem öffentlichen Bewusstsein zu halten.

Die in der Ausstellung präsentierten Dokumentationen und künstlerischen Arbeiten wurden aus fünf laufenden Projekten ausgewählt: *16 Beaver* ist der Name eines von Künstler/innen getragenen Raums für Präsentationen und Diskussion, der sich in Form eines Konglomerats von Souvenirs, Videotapes, Flyers

und Informationsmaterial vorstellte. Aus dem *Brewster Project*, einem jährlich in der Stadt Brewster stattfindenden ortsbezogenen Kunstereignis wurden drei Arbeiten für die Wiener Ausstellung adaptiert bzw. neu aufgebaut: Stephen Apicella-Hitchcocks mit Ausschnitten aus dem Soundtrack zu *Apocalypse Now* unterlegtes Video vom Walk nach Brewster, Mathew Buckinhams Videoinstallation *Reading Public Meaning*, Tara Francalossis unberührbares Archiv kategorisierter Fotoansichten ihres Lebensumfelds, Jennifer und Kevin McCoys Vitrinobjekt *Bandrider Series: Jennifer Lopez*, das die für Lopez backstage bereitgestellten Waren offenlegt und Austin Thomas' *Social Labels* für Vernissagen-Bierflaschen. Das Kunstmagazin *Cabinet* präsentierte sich mit Ausgaben und Editionen, aus der *Tugboat Film and Videoseries*, einem Filmprogramm, das regelmäßig an den Quais von New York wasserthematische Screenings und Soundinstallationen zeigt, stammte der Film 'dolce e calmo' der Filmemacher/innen-Gruppe AFAME. Kunst als Bildungsoffensive und Public Art im klassischen Sinn zeigte die dokumentarische Installation des 'Center for Urban Pedagogy' (CUP), das über Kurse und Veranstaltungen Bewusstsein und Mitbestimmungsmöglichkeiten der New Yorker Bürger/innen für Stadtplanungsprozesse aktivieren will.

Wo aber die Brüche in der Übertragung in den Ausstellungsraum sind, bleibt - wie auch bei *Geografie* - vage. Der Raum wird mit Videos, Papier auf Wand-Arbeiten, Installationen und Dokumentationsmaterial, das die Nähe zum Relikt nicht immer scheut, bespielt, als wäre dadurch eine Brücke zu schlagen. Die alte Frage "is a special conceptualisation of the position of publikum/audience/recipients part of your project?", die sich im republicart-Fragebogen an die teilnehmenden Künstler/innen wiederfindet, hat in diesem Fall eine zweifache Bedeutung. Sie scheint bei der Findung eines roten Fadens durch die Spielarten prozessorientierter Kunst wichtig wie auch für die Möglichkeiten, diesen Kunstformen eine Geschichtsschreibung zu geben.

Literatur

Marius Babias, *Ware Subjektivität*, Eine Theorie Novelle, Verlag Silke Schreiber, München 2002, Kokerei Zollverein Essen

Stella Rollig, "Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts", in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Turia + Kant 2002

Die review wurde auch publiziert in: Kulturrisse 01/03

Ilze Black

**Interference: the art of the unseen city -
sound, engagement, transmission.**

As most of us walk through the city we see an environment filled with buildings, roads, cars, people, dogs, lampposts, parking meters, trees and other urban detritus. All these things define our perception of the space through which we move. We automatically read our surroundings in terms of their physicality; we map our paths as a sort of urban slalom course of voluminous obstacles. What we so often fail to think about is the space in between and above. We may notice when it is raining or when the air we breathe is polluted or smoky, but what we do not see is nonetheless around us. The emptiness of the void is an illusion. The reality is a complex matrix of invisible waves, existing on a whole spectrum of frequencies ranging from sound waves and light waves to radio waves and telecommunication signals, an inverted world of transmitted information and sound. The project *Interference:Public Sound* sought to explore this unseen realm and the vectors of disturbance within it, harnessing its energies and channels of communication and aligning it with other ideas of social, political interference and contemporary forms of resistance.

The result was four sound and communication arts projects each engaging with different human, environmental and technological issues in East London. These projects all explored the potential for the use of old and new media and sound in arts to enhance creativity or preserve aspects of personal or collective memory. The origins of sound art lie way back in the early 20th century avant-garde with seminal works like Italian futurist Luigi Russolo's 1913 manifesto 'The Art of Noise.' Marcel Duchamp often used sound in his visual and conceptual works and his Dadaist colleagues liked nothing better than an anarchic racket, but in general the story of art in the last century has been the story of the eye. It has only been in more recent years that sound art has attained a long overdue prominence in the work of artists such as Janet Cardiff and Bill Fontana.

While artists like Cardiff have received substantial exposure and critical acclaim there are many others working in experimental realms in a search for more diverse ways to engage with our imagination beyond conventional forms of image and representation. Composer and artist Graeme Miller, who emerged from the Impact Theatre Co-operative in the 1980s, has used radio in numerous sound works. His project *Linked*, launched in July 2003, is an invisible sculpture concealed in radio waves along the three-mile route of M11 link road, running from Hackney Marshes to Redbridge in East London. Twenty transmitters installed on lampposts along the route continually broadcast hidden voices, recorded testimonies and rekindled memories of those who once lived and worked where the motorway now runs. The work harks back to 1994 when thousands of people were evicted from their homes to make way for the planned highway. This and other similar incursions into local communities and areas of natural beauty inspired direct action organisations such as Reclaim the Streets to raise public awareness of the irreparable damage such

projects caused to human lives and the environment. Miller's *Linked* communicates a more personal account of the events of 1994 as told by inhabitants of the demolished houses that is often critical of both the state and the protesters. From it we get an artistic perspective of a community who, as Professor Alan Read puts it, "were only brought into being by their premature disappearance at the very moment they found themselves". Those wanting to access this public art monument must collect a special receiver, either from a local library or from the Museum of London. Walking through this much-changed area of London the participant tunes in to Miller's linked transmitters, their aural nexus sculpting the story of a vanished community from a historical and surreal juxtaposition of sounds and scenery of today.

If in *Linked* Miller employed a very low, local frequency that used the airspace for the creation of a permanent public work of art, *Radio Cycle*, initiated by the sound artist Kaffe Matthews, offered a more temporary and open approach. The essence of the work was the dynamic interaction of an artistic idea with the technological conception of open access and free distribution over the airwaves, in this case occupying both FM and WiFi frequencies and physical space.

A week-long workshop in the Bow Idea store (<http://www.ideastore.co.uk/>) invited youth groups and other members of the local community to experiment in creating their own radio shows. These were recorded via the internet using streaming software and the free open source compressed digital audio format Ogg Vorbis (<http://www.vorbis.com/>). Hosted by a server in Germany, these recordings travelled via the free2air WiFi community network, to be broadcast live on 101.4 FM in the local area of East London. Learning to work with free sound editing software (<http://audacity.sourceforge.net>) individuals crafted sound pieces and innovative radio programmes as well as drawing maps of the local area. In the final part of this multi-faceted art project cyclists rode through Bow and Bethnal Green with receivers installed on bicycles replaying these broadcast sound works.

Matthews' work was a conception that harked back to Bertolt Brecht, Paul Hindemith and Kurt Weill's 1929 radio play *Lindbergflug*, the stage performance of which saw Brecht install a radio and receiver on the same stage, asking listeners to sing along with what they heard on the radio, and so transforming the radio from a simple distribution medium to an interactive communicative one. *Radio Cycle* brought these long-forgotten notions into the local environment of the East End of London, engaging with a contemporary arena of free broadcast media, cycling activism and free youth workshops, establishing a communicative circle in a way that was both active and playful. The *Radio Cycle* 24-hour open studio attracted a diverse stream of visitors. Locals from varied backgrounds and cultures were able to indulge in and share their native idiosyncrasies, ideologues and cultural preachers had a platform for messages of understanding and respect, kids could pump the latest games, there were practitioners discussing physics and the relationship of new technologies to contemporary art practice, neo-radio hams, psychogeographers, hackers, radical urban cyclists and many more, all celebrating ten days of free radio space.

Radio20pwhitechapel was a project developed by Kate Rich and the Bureau of Inverse Technology, an agency servicing the 'information age', taking the free radio idea to the web realm. The premise involved inviting people in London and New York to use the increasingly pervasive network of mobile phones to

capture live data on the house sparrow, a bird that was as common as the pigeon in these cities up until the 1980s, but has now all but vanished. In London alone the sparrow population decrease has been measured at 94%. For reasons still not entirely clear the famed 'Cockney Sparrer' has gone the same way as the Chinese, the Jews, the Latvian anarchists and so many other denizens of the old East End.

Radio20pwhitechapel, acting as a radio without authority, took on research in the public realm, trying to find out everyone's views, ideas and thoughts on the possible reasons behind the disappearance of those little birds that had for so long been the inseparable companion of human society. A 'sparrow line' was set up using a specially developed tool called a Uphone that allows a telephone message left directly on an answering machine to be broadcast online where one message after another is streamed out live. Calls were received from all around London, many pointing out the supposed luck of the sparrows. One caller mentioned a news story concerning the disappearance of two swans from the Regents Canal which resulted in the arrest of East European immigrants on suspicion of having eaten these royal-owned birds. During the re-broadcasting of these calls live on Resonance FM, Bureau agents called up police to enquire if they had any more information on the disappearance of London's sparrows and could it be possible that they had suffered the same fate as the swans at the hands of some undesirable immigrants. The police had little to say about this, except to point out that while swans are all owned by the Queen and as such are protected, sparrows mattered far less from a legal perspective.

The *Radio20pw* project brought into focus another element of current media art practice that not only stimulates our imagination but also offers practical solutions and free tools for everyone's use. *Radio20pw* launched the DIY guide on how to build your own Uphone, published on the website (<http://uphone.org/equip.html>). It is a simple diagram with free downloadable software that can be installed on any phone number and used for a variety of purposes, whether it be to create your very own answering machine that plays your messages from home while you listen to them online from any part of the world, or as a community tool for fast information delivery. These were examples of the creative potential of an open citizens' broadcast system.

Magnetic Migration Music by Scottish artist Zoë Irvine was similar to this sparrow spotting project in that it challenged our daily interaction with the surrounding environment by focusing our attention on the dramatic changes in the urban landscape while at the same time posing questions of a more social nature concerning travellers, asylum and immigrant culture. The project invited people to collect the old audio cassettes or tape ribbon that have now become common urban debris, often found tangled in trees or on street corners. Envelopes were distributed in many public outlets requesting that the exact location, time and finder of the tape be recorded. To the great surprise of the artist herself, tapes and audio fragments were posted from all over London.

This collective mapping by locating discarded tapes, later restored and republished by the artist in a new sound art piece, revealed the multicultural identity of the population of London. This work harked back to the ideas of Fluxus artist Nam June Paik, whose 1963 piece *Random Access* featured bits of audio tape glued to the wall that could be played with a hand-held recording head, thus turning a reproduction

medium into artistic source material. To Zoë Irvine, however, the medium itself is of less importance than its use as a communication tool to illuminate the mixed identities of the transient and immigrant population of the city. Listening to the diverse juxtaposition of sounds ranging from Turkish pop and Koranic readings to Vietnamese opera and Brick Lane Bangra is an experience that describes a multi-ethnic sonic landscape, the sounds of a real but diffuse community imagined as a Tower of Babel for the 21st century. All tapes are also now accessible on the net at <http://www.magneticmigration.net/>.

All the works that formed part of the *Interference* project were explorations of urban sound and its manifold potential as a communicative, provocative and aesthetic medium. They allude to a sonic map of the city, a guide to an unseen landscape where words, voices, music and noise all collide, a multi-dimensional forest of static where interference is a political gesture or an artistic act. William Burroughs described language as a virus, ever multiplying, breeding from itself. Similarly we can see the phenomenon of the city's rich living archive of sound, often disconnected directly from any specific source but existing in a many-layered ever-growing cacophony that somehow encapsulates the very soul of the metropolis.

Interference: Public Sound walked the void to discover that with the utilisation and development of diverse forms of technology of access there has never been a greater need to consider the invisible space of the city and politics surrounding it. Highlighting the public aspects of the various media in question and merging the boundaries between physical space and pure information, all the projects in one way or another created temporary autonomous zones where genuine experimentation took place and public participation flourished.

Ideas of free public access were stimulated by the use of otherwise closed or restricted spaces like the much regulated airwaves, or by suggesting new more open and innovative uses of the communication media surrounding us. Importantly, all these works attempt an inclusive approach to communities of people not usually exposed to the products of the elitist, self-serving art world.

As physical matter, radio waves do not bounce off one another. They continue merrily on their way, propagating through free space forever, though attenuating in strength until they become undetectable. In this sense interference is always present.

Jens Kastner

**Wenn Künstler/innen zu sehr helfen?
Die Interventionen der Wochenklausur**

Für die liberale deutsche Wochenzeitung 'Die Zeit' gehören sie zur Sparte der Aktionskünstler, die ohne Not die Autonomie der Kunst in Frage stellen: 'Heil- und Hilfsgelüste' seien ausgebrochen unter den zeitgenössischen Künstler/innen, die sich mit der sozialen Welt ethischen statt ästhetischen Fragen zuwenden würden und mit ihrer nicht selten staatlich geförderten Sozialarbeit die eigentlichen Deppen des Neoliberalismus seien: Nicht nur, dass sie das eigene Terrain aufgäben, sie ließen sich auch noch für reststaatliche Legitimierungen einspannen. Die Gruppe Wochenklausur interveniert seit 1992 in den sozialen Raum und überschreitet dabei bewusst die Grenzen des künstlerischen Feldes. Alle Projekte der Gruppe sind als Interventionen ausgezeichnet und an bestimmten Regeln ausgerichtet. Für alle Aktionen gilt, dass sie für einen bestimmten Zeitraum ein konkretes Ziel formuliert haben, dessen Erreichen nachher messbar ist. Von blindem Aktionismus kann also keine Rede sein, ebenso wenig vom fahrlässigen Aufgeben der künstlerischen Autonomie. Denn dass diese die Voraussetzung für das Gelingen der Projekte ist, reflektieren die Aktivist/innen durchaus mit. Nicht von der Caritas oder anderen sozialen Einrichtungen haben sie sich engagieren lassen, sondern ausschließlich von Kunstinstitutionen.

Auf Einladung des Dunker Kulturhus in der schwedischen Kleinstadt Helsingborg beispielsweise initiierte die Wochenklausur 2003 eine Präsentations- und Diskussionsplattform für so genannte Subkulturen. Im Rahmen der Ausstellung 'The Bourgeois Show – Social Structures in Urban Space' war der Bezug eindeutig das künstlerische Feld und seine Grenzen. Konservativ dominiert, gilt Helsingborg als eine jener Städte, in denen das kulturelle Leben klar vom Bürgertum definiert, geprägt und repräsentiert wird. Ethnische Minderheiten und jugendliche Subkulturen finden im öffentlichen Leben der Stadt so gut wie keine Repräsentationsmöglichkeiten, und diese – letztlich paradigmatische – Ungleichverteilung von symbolischem Kapital stand im Zentrum der wochenklausuralen Intervention. Aufgrund des großen Interesses von Seiten des Publikums, das erstmals Raver oder Nichtregierungsorganisationen wahrnahm, wurden auch Kooperationen dieser Initiativen mit dem Kulturhus vereinbart, die über den Ausstellungszeitraum hinausgingen. Damit konnte zum wiederholten Male auch jenen Kritiker/innen begegnet werden, die in den Interventionen zwar das gut gemeinte Engagement erkennen, aber gemäß dem Sprichwort, dass "gut gemeint" das Gegenteil von "gut" sei, ihre zeitliche Begrenztheit monieren. Schließlich ist es ja ein ungeheures Privileg gegenüber herkömmlichen Sozialarbeiter/innen, nicht nur nach kurzer Zeit das Projekt wechseln zu können, sondern zudem als Künstler/innen auch noch mit ungleich mehr Prestige für die soziale Arbeit ausgestattet zu werden, als die normalen Professionellen. Zwar waren tatsächlich alle Aktionen der Wochenklausur auf bestimmte Zeiträume beschränkt. Dennoch wurden durch die meisten Interventionen, wie in Helsingborg, weiter gehende Initiativen angestoßen oder konkrete Folgeprojekte entwickelt.

Die Intervention zur beruflichen Qualifikation ehemaliger Drogenabhängiger in Wien beispielsweise war

von Anfang an auf nur wenige Monate angelegt. Aber durch die im Winter 2002/2003 durchgeführte Intervention wurde eine Werkstatt geschaffen. Die Eingriffe in die drogenpolitischen Zusammenhänge waren durch den bekannten Missstand motiviert, dass Drogenabhängige nach erfolgreicher Therapie oft chancenlos dem Arbeitsmarkt ausgeliefert und Rückfälle quasi vorprogrammiert sind. Auf der Suche nach sinnvollen Beschäftigungsmöglichkeiten verknüpften die Aktivist/innen das drogenpolitische Ansinnen mit ökologischen Ideen: Mit einer 'Upcycling' genannten Methode arbeiten die Ex-Junkies an der Aufbereitung alter Möbel oder anderer ausrangierter Materialien: ehemaliger Müll in exklusivem Design, gefertigt von ehemaligen Absolvent/innen von Langzeittherapien. Fraglich bleibt, ob mit solchen Objekten die Negierung des Ästhetischen, die den Interventionist/innen immer wieder vorgehalten wird, aufgehoben werden kann. Davor allerdings steht die Frage, ob das überhaupt sein muss, also ob nicht kritische Kunstpraxis heute ohnehin zumindest eine Distanz halten muss zum objekthaften Werk. Die Wochenklausur jedenfalls versteht, wie zwei ihrer Protagonist/innen im Gespräch mit der Wiener Stadtzeitung 'Falter' betonen, ihre Arbeit auch als Antwort auf die zunehmende Kapitalisierung des Kunstmarktes, die das kaufbare Kunstobjekt einfordert. Wie bei allen anderen Strukturen auch, mit denen die Aktivist/innen konfrontiert sind, kann natürlich die eine Aktion nicht das ganze Feld umpflügen. Und die Gefahr, mit den Aktionen so zu tun, als ob dies möglich wäre, ist nicht eben gering. Aber nicht umsonst weist ein Wochenklausurist in besagtem 'Falter'-Interview darauf hin, dass eine Intervention nur dann eine solche sei, wenn sie funktioniere. Insofern übt sich die Wochenklausur mit ihren Konfrontationen auch in dem, was der Staatstheoretiker Joachim Hirsch einmal 'radikalen Reformismus' genannt hat: ausgehend von einer strukturellen Situation, in der revolutionäre Umwälzungen äußerst unwahrscheinlich sind, dennoch konkrete Verbesserungen zu erreichen, ohne allerdings – wie im Sozialdemokratismus – die Kritik an den Verhältnissen dabei herunterzufahren.

Um konkrete Verbesserungen ging es bei der Intervention zur Animation geistig Behinderter. Neben dem *gabara* genannten Projekt mit den ehemals Drogenabhängigen war dies die andere Zusammenarbeit, die mit republicart unter dem Titel *Interventions* verwirklicht wurde. Ausgehend von der Analyse der sozialen Benachteiligung geistig behinderter Menschen und einer damit einher gehenden mangelnden Förderung kommunikativer, kreativer und anderer Potenziale, hat die Wochenklausur ein Jahresprogramm für die Bewohner/innen des Pflegezentrum in Kainbach bei Graz entwickelt. Von Mai 2003 bis Mai 2004 fanden unter der Beteiligung von über fünfzig privaten Sponsoren, Einzelpersonen ebenso wie Firmen, Vereine und andere Institutionen, verschiedene Unternehmungen mit kleinen Gruppen der rund 600 Bewohner/innen des Heimes statt. Beschäftigungs- und Arbeitsfelder wurden dabei ebenso aufgezeigt wie Konsummöglichkeiten, die ansonsten in dem doch recht eintönigen Alltag der Heimroutine nicht vorkommen. Abwechslung zu schaffen und zugleich zu fördern gelang so durch viele Ausflüge, für die auch im Anschluss an das einjährig befristete Projekt nach Geldgeber/innen gesucht wird. Damit verbunden bleibt, wie in anderen Interventionen auch, das Aufzeigen struktureller, gesellschaftlicher Mängel.

Konkret verbessert hatte sich auch die Lage der sieben Ausländer/innen ohne legalen Aufenthaltsstatus, die im Rahmen des 'steirischen herbstes' 1995 in ein Projekt der Wochenklausur eingebunden worden waren. Es handelte sich dabei um politisch, ethnisch oder religiös Verfolgte, die keine der kontingentiert vergebenen Arbeitsbewilligungen erhalten hatten, die zum Aufenthalt in Österreich nötig sind. Die Wochenklausur

sur verschaffte den Migrant/innen private Sponsoren für die Arbeit an 'sozialen Plastiken' und nutzte damit eine gesetzliche Sonderregelung für Künstler/innen aus: Solange diese nachweisen können, von ihrer Arbeit zu leben, wird ihnen das Bleiberecht im Land erteilt. Nach dem einjährigen legalen Aufenthalt fanden zwei der sieben weitere Aufträge, einer heiratete, die anderen mussten ausreisen. Zumindest eine gewisse Kontinuität konnte so geschaffen werden. Zudem bediente auch diese Intervention die Belange der Reflexion über das eigene Feld, indem die in ihm gewährten Privilegien tatkräftig vorgeführt wurden. Und schließlich wurde auch die Kritik an der restriktiven Ausländer- und Asylpolitik mit dieser Aktion nicht zurückgenommen, sondern exemplifiziert. Bedenklich allerdings ist sicherlich die Tendenz, im Zuge der Aktion nicht nur die objektive Lage und die Werke der Betroffenen auszustellen, sondern auch diese selbst. Ein weiterer Vorwurf gegen diese Art der Aktionskunst richtet sich nämlich gegen die Verobjektivierung der Opfer. Mit dem Einspannen in ein Kunstprojekt würden die so genannten Sozialfälle, ob Drogenabhängige, Alte oder geistig Behinderte, dem Kunstpublikum vorgeführt und damit ein zweites Mal stigmatisiert. Dem kann die Wochenklausur aber ihre stets partizipatorische Praxis entgegenhalten. Wie die anderen auch, wurde auch die Intervention zur Ausländerbeschäftigungspolitik unter Beteiligung der Betroffenen entwickelt.

Im Rahmen der 48. Biennale von Venedig 1999 arbeitete die Wochenklausur mit einer mazedonischen Bürgerrechtsorganisation zusammen, der Association for Democratic Initiatives (ADI), und stellte mit dieser gemeinsam ein groß angelegtes Schulprojekt für Flüchtlingskinder auf die Beine. In insgesamt acht Schulen konnten die Jugendlichen unter den knapp 80.000 Flüchtlingen, die zu dieser Zeit aus dem Kosovo nach Mazedonien gekommen und aus dem Schulprogramm der mazedonischen Regierung herausgefallen waren, in Englisch, Deutsch und Italienisch unterrichtet werden. Zum Teil wurden die später auch im Kosovo abgehaltenen Kurse nach der Biennale fortgesetzt. Immerhin etwa 1000 Schüler/innen konnten so Sprachkenntnisse erwerben, die ihnen ohne die Wochenklausur nicht zuteil geworden wären. Über die politischen Hintergründe ebenso wie über die Finanzierung gibt – für dieses wie für jedes andere Projekt der Wochenklausur auch – die Homepage der Initiative Auskunft.

Mittlerweile 18 Interventionen in Österreich, Deutschland, Schweden, Italien bzw. Mazedonien und Japan hat die Wochenklausur in wechselnder personeller Besetzung initiiert. Dabei werden einerseits Problematiken aufgegriffen, die mit dem Leben von Marginalisierten und Randgruppen wie den bereits erwähnten zusammenhängen. Andererseits aber werden sowohl unspektakulärere Themen wie die Einführung von Projektunterricht an japanischen Schulen oder die kommunale Entwicklung eines österreichischen Bundeslandes, wie auch ganz allgemeine Angelegenheiten angegangen: Eine Intervention zur Zukunft der Arbeit fand 1998 in Linz statt und in Stockholm wurde zum Wahlrecht interveniert (2002). Interventionen wie die zur öffentlichen Streitkultur 2000 in Nürnberg oder zur Mitbestimmung bei der Gestaltung des öffentlichen Raumes im gleichen Jahr in Krems, nehmen im Hinblick auf die Frage nach Ortsspezifität und Universalismus eine Zwischenstellung ein.

Bei dieser Vielfalt von Eingriffen muss die Antwort auf die von der 'Zeit' im Bangen um die Autonomie der Kunst rhetorisch aufgeworfene Frage – Können Künstler/innen zu sehr helfen? – also notgedrungen differenziert ausfallen. Angesichts der Tatsache, dass die Mischkalkulation nicht nur thematisches, sondern auch finanzielles Prinzip der Gruppe ist, dürfte die Beschuldigung, es handle sich bei den Interventionskünstler/innen um Agent/innen des Neoliberalismus, getrost ins Leere laufen. Auch kunsthistorisch hat

die Gruppe das Zeitkontinuum nicht verlassen, auch wenn bei Joseph Beuys heute eher an die konservativen Schwierigkeiten bezüglich des Werkstoffes Fett gedacht wird, als an politische Überschreitungen des künstlerischen Feldes. Und auch wenn es in Sachen Objektkritik in den konzeptuellen Künsten der letzten dreißig Jahre andere überzeugende Arbeiten und Diskursstränge gibt: Die Interventionen der Wochenklausur sind jedenfalls alles andere als misslungene Investitionen kulturellen Kapitals.

Jens Kastner

Kunst als Öffentlichkeit "Open House" in Linz

Eine Selbstanpreisung als Grenzmarkierung: Auf zwei großen Bannern hing an der Front des OK-Centrums in Linz die Botschaft 'FREE KUNST'. Die doppeldeutige Message der südafrikanischen Künstlerin Candice Breitz diene einerseits dazu, die im Inneren platzierten Werke zum freien Genuss feilzubieten und so möglicherweise die auf Schnäppchen gierenden Massen der Kunst zuzuführen. Sie macht aber zugleich darauf aufmerksam, dass selbst eine Ausstellung mit dem Titel *Open House* nicht unbedingt ein bedingungslos offener Raum ist, sondern trotz allem ein Kunstraum. Daher die zweite Implikation des Slogans, die die Kunst zu befreien aufruft.

Als Befreiungsstrategie galt es allerdings nie, sie in den öffentlichen Raum zu hieven. Dennoch bildet die Geschichte vor allem skulpturaler Arbeiten in der Stadt als so genannte 'Kunst im öffentlichen Raum' einen wichtigen Bezugspunkt für die Verbindung von Kunst und Öffentlichkeit, die die Ausstellung im Untertitel herstellt. Allerdings ging es in Linz weniger um die Konfrontation kunstferner Milieus mit den aktuellen Entwicklungen in der autonomen oder ortsspezifischen Skulptur. Vielmehr wurde in den Arbeiten der dreizehn eingeladenen Künstler/innen und Künstler/innengruppen ein Verständnis von Kunst als Öffentlichkeit formuliert, das mit verschiedenen Themenschwerpunkten und anhand unterschiedlicher Methoden veranschaulicht wurde.

Dass konkret die Stadt Linz dazu als Ausgangspunkt genutzt wurde, zeigt u.a., dass beide Stränge der Verbindung von Kunst und Öffentlichkeit durchaus ineinander verschränkt sind. Gregor Graf beispielsweise hat auf vier großformatigen Farbfotografien Stadtansichten von Linz abgelichtet und sie ihrer Kennzeichen beraubt. Durch das Wegretuschieren aller Werbetafeln, Hinweis-, Straßen- und anderer Schilder sind merkwürdig unwirklich wirkende Szenarien entstanden, die gerade nicht auf eine Stadt hinter den Zeichen verweisen (*hidden town*). Mit vermeintlich Verstecktem hat sich auch Andrea van der Straaten beschäftigt. Sie hat Gerüchte gesammelt und dokumentiert, die unter Linzer Bürger/innen um die bereits in Gang befindliche Umstrukturierung des städtischen Raumes kursieren (*Was ich gehört habe*). Umstrukturierungen im Dienstleistungssektor, verschiedene Bauvorhaben und die allgegenwärtige Privatisierung staatlicher Betriebe haben Linz offenbar zu einem Paradebeispiel für die städtischen Umgestaltungen des 21. Jahrhunderts werden lassen.

Dass diese Stadt allerdings auch im vergangenen Jahrhundert mit Bedeutung gespickt war, daran erinnert die Arbeit von Michael Blum (*Monument of the Birth of the 20th Century*) ebenso wie die von Marko Lulic (*Für Linz – die deutscheste Stadt Österreichs*). Blum präsentiert in einer Rauminstallation Recherchen und Befragungen zu einem Mahnmal, das er anlässlich eines bislang unbeachteten historischen Ereignisses vorschlug: Im Schuljahr 1903/04 hatten Adolf Hitler und Ludwig Wittgenstein in Linz die gleiche Realschule besucht. Die Frage nach dem Umgang mit 'berühmten Söhnen' (und hin und wieder auch Töchtern), die Städten zugeschrieben werden, eröffnet immer auch Antworten auf den Umgang ihrer

Bewohner/innen mit bestimmten Vergangenheitssequenzen. Dass dabei auch die ganze Last von Jahrhundertverbrechen aufgerufen werden kann, daran erinnert auch die zweiteilige Videoarbeit, die Lulic gemeinsam mit zwei, an Arbeiten des Bauhaus-Künstlers Herbert Bayer angelehnten Skulpturen, präsentiert. Denn darin geht es einerseits um den modernen Funktionalismus im Wiederaufbau, zum anderen aber um Hitlers Pläne, Linz zur 'nationalsozialistischen Musterstadt' zu machen.

Kleine Musterstädte sind im Grunde auch die Einkaufszentren dieser Welt. Das Wort Muster betont dabei sowohl die unendlich und typgleich zu reproduzierende Form, als auch den Entwurfcharakter, das Gemachtsein der Vorlage. Harun Farocki hat in seinem Dokumentarfilm *Die Schöpfer der Einkaufswelten* die Prozesse nachgezeichnet, die zur Entstehung des heute scheinbar alltäglichsten führen: Einkaufen in einer Shoppingmall. Die Zusammenschau von architektonischen Plänen und der Platzierung einzelner Produkte bis zur Auswahl der Hintergrundmusik bietet Einblicke nicht nur in die Arroganz der Macher und die perfide Genauigkeit noch der untersten Angestellten, sondern lässt das Ganze als eine große Manipulationsmaschine erscheinen. Produktiv und allgegenwärtig sei die Macht, hatte Michel Foucault betont, und am Beispiel der Herstellung des Individuums als sensiblem Konsumenten/sensibler Konsumentin veranschaulicht Farocki einen wesentlichen Aspekt ihrer gegenwärtigen Produktivität. Und dass die Allgegenwart der Macht nicht gleichbedeutend mit der Abwesenheit von Herrschenden ist, lässt sich dem Film zudem entnehmen. Auch Olaf Arndts und Rob Moonens Nachbau einer 'Camera Silens', einem reflektionsarmen und fast schalltoten Raum, handelt von Herrschaft und Produktivität. Entwickelt von einem Psychiater an der Hamburger Universität, wurde die 'Camera Silens' später in den Isolationszellen von Stammheim umgesetzt, um die Gefangenen aus der RAF der sensorischen Deprivation auszusetzen und psychisch zu zerstören. Diese auf Destruktion zielende Kooperation von Wissenschaft und Politik ist nur verständlich im Kontext ihres äußerst produktiven Zusammengehens in Form jeglicher Sicherheitstechniken. Sicherheit ist laut Foucault auch jene Machttechnik, die Disziplin und Kontrolle mehr und mehr ergänzt. Als fast unabhängig von historisch wechselnden Machttechniken liest sich dagegen die Arbeit des 2000 verstorbenen Künstlers Mark Lombardi. In akribischen Recherchen widmete er sich machtpolitischen Verwicklungen und entwickelte eine Kartographie globaler Herrschaftszusammenhänge (*International Systems and Controls Houston*). Auf unzähligen Dateikarten verband er das dabei gesammelte Wissen über Verbindungslinien und Funktionsweisen des organisierten Verbrechens vom Waffenschmuggel bis zum Treiben der politischen Klasse. Und Andrea Geyer hat in acht aufeinander abgestimmten Dia-Projektionen den Weg einer Protagonistin durch Medien, Politik und Medienpolitik der USA nachgezeichnet, und damit eine dokumentarische Fiktion erstellt, die nicht nur die repressive, nationalisierende und außenpolitisch aggressive US-Politik der letzten Jahre kritisiert. Auch die künstlerischen Methoden, mit denen einer solchen Staatsführung begegnet werden könnten, stehen in *Parallax* zur Debatte, denn sie führen selektive Wahrnehmung und ortsspezifische Interpretation geradezu vor. Das Standbild eines Anti-Bush-Aktivistens, der ein Schild mit der schlichten Aufschrift 'Shame' trägt, schlägt so plötzlich auf die voreilig einvernehmenden Betrachtenden zurück. Um moralische Bewertungen geht es Geyer freilich nicht, ihre Installation markiert inhaltlich vielmehr den Übergang zwischen den Werken, die in erster Linie zu Fragen der Zeitdiagnose herangezogen und solchen, die als Ausdruck der Beschäftigung mit Gegenmodellen zum Beschriebenen zusammengestellt wurden. Den eher analytischen, diagnostischen Arbeiten, die die Kunst als Öffentlichkeit nutzen, stehen solche

gegenüber, die sich um alternative Modelle der Nutzung öffentlichen Raumes bemühen. Die künstlerischen Arbeiten treten hier als Vermittler dieser Alternativen oder selbst als aneignende Praxen auf, die in der Ausstellung repräsentiert werden. Die freie Radiogruppe LIGNA hat Interventionen in den öffentlichen Raum selbst vorgenommen. Über den Radiosender per Kopfhörer koordiniert bzw. choreographiert, verstießen Hunderte von Menschen durch Hinlegen oder Betteln gegen die Bahnhofsordnungen in verschiedenen Städten. Als Videoinstallation präsentiert war eine solche Aktion in Leipzig, versehen mit Kopfhörern und den Originaltönen aus einem hausinternen Sender. Ebenfalls als Eingriff konzipiert ist das *Commonopoly*-Spiel der Künstler/innengruppe BIG HOPE. Als überdimensionales Brettspiel materialisiert, stellt es den Versuch dar, die Debatten über Ökonomie nicht mehr den nach neoliberaler Logik dafür zuständigen "Expert/innen" zu überlassen, sondern sie als etwas gemeinschaftliches zu konzeptualisieren. Die Arbeit verbildlicht förmlich das spontaneistische Prinzip, sich spielerisch aus der kapitalistischen Konsumlogik herauszuwinden und weist auf die Möglichkeiten z.B. freier Museumsbesuche und bargeldloser Gemeinschaftsökonomien hin. Silke Wagner hingegen greift in diesem Fall nicht selber ein, sondern weist aus, und zwar das Skaten als Aneignung städtischen Raumes. Sie präsentierte die erste deutsche Übersetzung von Iain Bordens Buch 'Skateboarding, Space and the City' auf einem so genannten und normalerweise von Skatern im öffentlichen Raum genutzten "Picknicktable". Ohne die Thesen Bordens zu kennen, stellt sich hier sicherlich die Frage, was noch einfache Nutzung und was schon Aneignung ist. Oder, falls es da keine Trennschärfe geben kann, was an Aneignungen dann alternativ ist. Die Alternative trägt Oliver Ressler's bis dato achttellige Videoarbeit bereits im Titel (*Alternative Economies, Alternative Societies*). Die acht von Ressler interviewten Frauen und Männer sprechen jeweils von einem Konzept, einer Utopie oder einem Modell für alternative, hier als antikapitalistisch verstandene Ökonomien oder Gesellschaftsformen. Dabei wird sowohl über historische Modelle – wie die Arbeiterselbstverwaltung in Jugoslawien oder die Kollektivierung während der Spanischen Revolution –, als auch über Utopien referiert. Fiktionale Entwürfe wie die feministisch-anarchistischen der Autorin Marge Piercy stehen dabei unhierarchisch neben anwendungsbetonten wie 'bolo bolo' des Schweizer Autors p.m. oder die von Christoph Spehr vorgestellten freien Kooperationen.

Dass die Kunst kein unschuldiges Mittel ist, um der ein oder anderen Utopie auf die Beine zu helfen, auf dass sie sich als realisierte Örtlichkeit formiere, davon sind sicherlich auch die Kurator/innen – Thomas Edlinger, Stella Rollig und Roland Schöny – ausgegangen. Folgerichtig ging es nicht darum, Skulpturen in der Öffentlichkeit aufzustellen. Denn dass diese nicht einfach so existiert, dürfte nicht erst klar sein, seit der öffentliche Raum privatisiert wird. Öffentlichkeit muss immer hergestellt werden. Um die Chancen, Bedingungen und Möglichkeiten zu diskutieren, die zeitgenössische Kunst in diesen Konstruktionsprozessen spielt, gibt es solche Ausstellungen. Ohne dass Candice Breitz' Parole damit in nächster Zeit an Relevanz verlöre.

review - Organisational Forms (Ljubljana/Vienna)

Nataša Ilić

DIE WIEDERKEHR DER PARADE

Die Ausstellung "Formen der Organisation" in Ljubljana und in Leipzig

Formen der Organisation war eine Ausstellung in der Ljubljanaer Galerija Skuc und in der Galerie der Hochschule für Gestaltung und Buchkunst Leipzig, die sich mit solchen organisatorischen Formen der Bewegungen für soziale Gerechtigkeit auseinandersetzte, die sich nicht auf existierende Formen politischen Verhaltens beziehen, sondern außerhalb des durch das System definierten Feldes entstehen.

Die Repräsentation politischer Erfahrung wurde dabei von den Wiener Kurator/innen Roger M. Buergerl und Ruth Noack bewusst im Sinne einer 'konventionellen' Ausstellungsform umgesetzt, in der erhebliches Vertrauen in die Macht der Bilder investiert wurde, einen politischen Diskurs auszuformen.

Die von Roger M. Buergerl und Ruth Noack organisierte Ausstellung befasste sich nicht mit der Kollektivität der Kunstwelt. Ihr Schwerpunkt lag stattdessen auf dem Konzept des kollektiven Werks in Anlehnung an Leo Bersanis Denkmodelle zu neuen Wegen des 'Zusammenseins'. Sie sind nicht vorherrschend reaktiv gegen etablierte hierarchische Beziehungsmuster - die Unterschiede im Bezug auf Über- und Unterlegenheit, auf dominante und unterdrückte Gruppen aufstellen; vielmehr stellen sie den Primat des hierarchischen Unterschieds als fundamentale Beziehungsstruktur an sich infrage. Die ästhetische Gestaltung der Ausstellung basierte auf Analogien und Korrespondenzen, der Vorstellung, dass Bersanis Neuauflage von Baudelaires Theorie der Korrespondenzen das Potenzial der ästhetischen Erfahrung beschreibt, das Wesen der Bezüge selbst neu zu durchdenken und gegebene Kategorien und Werte infrage zu stellen, indem sie weder im adaptiven noch im transgressiven Sinne mit ihnen in Beziehung tritt. Die sich aus der Anordnung der Werke, welche in dialogische Beziehungen zueinander gesetzt sind, ergebenden Korrespondenzen, heben eine Kritik der Ideologie dessen hervor, was Bersani als 'Identität als Autorität' bezeichnet - einer Ideologie, die den präsentierten Werken implizit im selben Maße innewohnt, wie die Formen der Korrespondenzen von gewöhnlichen sozialen Formen abweichen.

Die Ästhetisierung natürlicher Phänomene ist das Thema von Simon Wasmuths Video abstrakter Motive aus dünnen weißen Linien aus 'Regen' ganz in der Nähe von Andrea Geyers Fotografie von Blättern, die die 'Qualität' der ornamentalen Formen in der Spannung zwischen natürlicher Kreation und der transformatorischen Macht des Blicks verdeutlicht. Ein weniger offensichtlich 'pastorales' Motiv ist auch in Ines Doujaks Environment *Parade*, einem Modell einer Gay Pride Parade aus kleinen hölzernen Lastern präsent. Die Laster sind mit ausgeschnittenen Fotografien von Menschen bedeckt, die sich vor einem Betrachter in Pose werfen, ausgestattet mit sexuellen Accessoires, die von den gängigen heterosexuellen Stereotypen der Darstellung lesbischer und homosexueller Sexualität abweichen. Im Gegensatz dazu fungieren dekorative Zimmerpflanzen, die auf einigen der Laster platziert sind, als unheimliche Details,

die auf das Wirkliche hindeuten, von dem aus das Bild selbst auf uns zurückblickt. Der aus Lastern gebildete Kreis ist an einem Punkt unterbrochen. Diese Leere, ein 'Loch' in der Mitte der Parade fungiert gleichzeitig als eine Schwelle, als möglicher Eintrittsort wie auch als ein Ort, der jedem Relativierungsversuch, jedem Versuch, es auf eine der Verkörperungen zu reduzieren, es auf ein Ergebnis der Umstände zu beschränken, widersteht.

Auf bestimmte Weise klingt das 'Loch' auch in Peter Friedls *New Kurdish Flag* an, einer Kopie der kurdischen Flagge, in der das Rot durch Pink ersetzt ist und der Stern in der Mitte ausgeschnitten wurde. Eine Flagge ist das Symbol von Souveränität und nationaler Identität, dessen Autorität man sich nicht entziehen kann. Das Loch in der Flagge allerdings, das der Ort ist, von dem das überdeterminierte Symbol entfernt wurde, soll nicht etwa an die Schleifung von Symbolen in den früheren kommunistischen Staaten nach 1989 erinnern, an die Zeiten der Formierung einer 'Neuen Harmonie', als ein solches Loch die einzige Möglichkeit darstellte, sich in Distanz zum herrschenden Symbol zu positionieren. Vielmehr ist es ein möglicher Ort für eine politische Forderung über die Autorität nationaler Identität hinaus. Die Vorstellung von Leere, einem Loch, einem freien Raum, ist auch für die Arbeit *Cambio de Lugar - Change of Place* von Andrea Geyer und Sharon Hayes von Bedeutung. Das Projekt setzt eine Reihe von Dialogen mit Frauen in Gang, die in unterschiedlichen (Sprach-)Kontexten leben. Die Künstlerinnen haben einen Grundkatalog von Fragen geschaffen, eine gemeinsame Ausgangsbasis zur Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Gender-Artikulationen aus spezifischen und unterschiedlichen Positionen. Die Video-Dokumentation jedes dieser Interviews zeigt lediglich das Bild der Übersetzerin und hebt damit die Bedeutung der Übersetzung für die Wissensproduktion hervor; gleichzeitig verwehrt sie den Betrachter/innen die Möglichkeit, sich auf die interviewte Person zu projizieren oder sich mit ihr zu identifizieren. Auf diese Weise wird ein Freiraum geschaffen, in dem die Produktion der diskursiven Information eindeutig nicht nur im Interview selbst, sondern auch in der Wahrnehmung durch den Betrachter verortet ist.

Die Diaprojektion des baskischen Künstlers Ibon Aranberri verband gespenstische Diagramme nicht erkennbarer Herkunft mit historischen Bildern vom Protest gegen die Errichtung eines Atomkraftwerks im Baskenland in den späten Siebzigern, als ökologischer Protest zum Ausgangspunkt für die Artikulation politischer Forderungen nach dem Ende der Franco-Ära wurde. Indem sie zwischen der dokumentarischen Qualität der Archäologie des Protests und einem nicht verwirklichten utopischen Projekt oszilliert, kreist seine Arbeit um ein Gefühl der Unsicherheit und der Leere und setzt auf das gesellschaftliche Moment, um das herum sich die 'baskische Sache' des Nationalismus, unterstützt durch eine fortschrittliche soziale Bewegung, formiert hatte. Eine ähnlich tastende Rekonstruktion einer Geschichte, die nie stattgefunden hat, zeichnete sich auch in Andreas Siekmanns Projekt *Wir reisen für Bakunin* (1992) ab, bei dem Männer gesucht wurden, die eine äußerliche Ähnlichkeit mit dem Anarchisten Bakunin verbindet, die dann an verschiedenen Orten einer fast werbemäßigen Tourneeroute ein kostenloses Mittagessen spendiert bekamen. Das daraus entstandene Buch ist keine Dokumentation des theatralischen Ereignisses der Zusammenkunft so vieler Bakunins, die Zeichnungen ähneln vielmehr Instruktionen, die mögliche Vorschläge, sich der Wirklichkeit zu nähern, enthalten, immer verbunden mit einem Möglichkeitsdenken für Veränderungen. Die Karte von Irwin greift das strategische Konzept dieser Gruppe auf, die Kunst-

geschichte als 'Schlüsselterritorium' zu betrachten. Sie attackiert polemisch den scheinbar universalen Modernismus, indem sie andeutet, dieser sei de facto ein bloß 'westlicher Modernismus' und indem sie retrospektiv und bewusst eine Karte des ganz eigenen Modernismus des Ostens entwirft und somit verdeutlicht, was dem Osten verwehrt geblieben ist.

Die Ausstellung entgeht der Versuchung, sich mit soziologischen Interpretationen von Kunst zu befassen, die unter Bedingungen der Gemeinschaft entstanden ist, und mit der Ästhetisierung von Praktiken, die ansonsten als vorwiegend gesellschaftlich und politisch betrachtet werden müssen. Der Blickpunkt liegt nicht auf experimentellen Organisationsformen, die neue Formen der Selbstorganisation und der Verbindung mit anderen Experimenten ausloten, sondern auf der ästhetischen Darstellung neuer Organisationsformen in den Erfahrungen des Politischen, wobei unter Beweis gestellt wird, dass die ästhetische Erfahrung in der Lage ist, Beziehungsmodelle zu erwägen, indem sie sich nicht etwa an sie anpasst, sondern indem sie vielmehr unsere Sehgewohnheiten verändert. *Organisational Forms* steht denjenigen Stimmen nahe, die die Rückkehr zur Ästhetik just in jenem Moment propagieren, in dem es immer augenfälliger wird, dass im Hinblick auf Ästhetik nichts mehr selbstverständlich ist. Die Ausstellung schafft es, weiter darauf hinzuarbeiten, den Wert der ästhetischen Erfahrung für die künstlerische, kulturelle und ästhetische Analyse wiederzuentdecken. Sie erreicht diese Wirkung, indem sie das ästhetische Vergnügen wieder in den vermischten, unsauberen Bedingungen situiert, die für jegliche soziale Praxis und Erfahrung, ganz ungeachtet dessen, wie privilegiert oder marginalisiert sie sein mag, charakteristisch sind, und indem sie die Ästhetik im Spannungsverhältnis zu ihren historisch dominanten diskursiven Formulierungen betrachtet.

Die review wurde auch publiziert in: Texte zur Kunst, Heft 50 / Juni 2003.

Yvonne P. Doderer

Strategien einer Doppelagentin Über die Zeitschrift regina der Künstlerin Regina Möller

Stilleben lautet der Untertitel des Magazins *regina*, das die in Berlin lebende Künstlerin Regina Möller im Jahr 2002 anlässlich des Jahresprojekts *Campus 2002* der Kokerei Zollverein / Zeitgenössische Kunst und Kritik herausgegeben hat.

Das Magazin *Stilleben* ist bereits die sechste Ausgabe der Zeitschrift *regina*. Anfang der 90er Jahre hatte die Künstlerin Regina Möller - angeregt durch ihre Erfahrungen in New York, wo sie von 1989 bis 1993 lebte und arbeitete, durch die Begegnung mit dem für sie erfrischend anregenden Format Comic sowie durch ihre frühen Erfahrungen als Kindermodell für Zeitschriftenphotos und Werbekampagnen - begonnen, sich mit dem Medium Zeitschrift als Ausdrucksform künstlerischer Praxis und Mittel zur strategisch-feministischen Intervention zu beschäftigen.

Der Prototyp dieser Zeitschrift erschien im Oktober 1994 mit dem Untertitel *Das Grosse Herbstheft*, das Regina Möller in ihrer Einzelausstellung im Künstlerhaus Stuttgart vorstellte. Weitere Ausgaben der Zeitschrift *regina* folgten. 1997 erschien die zweite Nummer ebenfalls im Zusammenhang mit einer Einzelausstellung von Regina Möller im Kunstverein München und im Jahr 1998 wurde *regina* dann zum ersten Mal außerhalb von Deutschland für die Gruppenausstellung *artranspennine'98*, einer Partnerschaft zwischen der Tate Gallery Liverpool und dem Henry Moore Sculpture Trust, produziert. Im Jahr 2000 veröffentlichte Regina Möller dann zeitgleich die vierte Nummer der *regina* auf Einladung des Moderna Museet Projekt Stockholm in Schweden und die fünfte Nummer für die Internationale Frauenuniversität (ifu), die für 3 Monate an verschiedenen deutschen Universitäten mit Teilnehmerinnen aus der ganzen Welt stattfand.

Mit ihrer bewussten Setzung, Kunstinstitutionen nicht nur als Ausstellungsorte von Displays und Kunstobjekten, sondern mit der Herausgabe einer Zeitschrift als Produktions- und Distributionsorte zu nutzen, erweitert Regina Möller auf produktive Weise die frühe Kritik am Kunstbetrieb und seinen Mechanismen, wie sie im Rahmen einer 'institutional critique' bereits seit den 60er Jahren diskutiert wurde. Dieses Verständnis künstlerischer Produktionsweise wird in den jeweiligen Ausgaben der Zeitschrift *regina* konsequent verfolgt und gestalterisch wie inhaltlich umgesetzt. Jede Ausgabe entsteht in Zusammenarbeit mit jeweils verschiedenen, von Regina Möller zusammengestellten Teams, die sich aus Professionellen unterschiedlicher Arbeitsbereiche und Berufszweige zusammensetzen. So arbeitet Regina Möller u.a. mit Autor/innen zusammen, die nicht nur zu spezifischen Themen schreiben, sondern die, zum Beispiel als Wissenschaftler/innen oder Aktivist/innen, zu und mit diesen Themen bereits seit längerem arbeiten. Mit diesem spezifischen Produktionsmodell im Zeitschriftenformat lässt sich die Zeitschrift *regina* nicht nur

als künstlerische Intervention, sondern vor allem als ein Medium zur Sichtbarmachung sozialer, medialer und feministischer Praktiken verorten.

Dies wird bereits am Cover der Zeitschrift deutlich, das weder Photomodelle noch Kleidung oder Modeaccessoires, sondern immer Portraitaufnahmen der Person Regina Möller in ihrer Veränderung und persönlichen Entwicklung zeigt, wobei sich die Bildausschnitte von Heft zu Heft reduzieren. Die Person Regina Möller fungiert hier als eine reale Identifikationsfigur. Doch ganz im Gegensatz zu Frauenzeitschriften wie *Brigitte*, *Petra* oder *Freundin*, gibt sich *regina* nicht als beste Freundin der LeserIn aus, vermittelt keine hilfreichen Tipps und setzt keine neuen Trends. Mit dieser Vorgehensweise wird jede Ausgabe der Zeitschrift *regina* personalisiert und identifizierbar gemacht, lässt sich jedoch weder als reine Frauen- oder Modezeitschrift, noch als Kunstmagazin, Ausstellungskatalog oder Zine einordnen. Bereits in dieser Strategie der uneindeutigen Kategorisierbarkeit kommt das feministische und subtil gesellschaftskritische Verständnis, das mit der Zeitschrift *regina* verfolgt wird, zum Ausdruck.

Eine weitere Brechung des üblichen Aufbaus und Inhalts von Frauen-Modezeitschriften erfolgt im Inneren der Hefte. Dies vermittelt sich den Leser/innen bereits über das Layout, das sich von Ausgabe zu Ausgabe ändert, da Regina Möller jeweils mit verschiedenen Designer/innen eng zusammenarbeitet und deren Know-How in die Gestaltung mit einfließen lässt. Text und Bild werden in der Zeitschrift *regina* ähnlich der Struktur von Comics zusammengebunden und jeder Artikel erhält ein spezifisches, mit dessen Inhalt sich verschränkend gestaltetes Layout. Auch wenn vordergründig übliche Inhalte von Frauenzeitschriften behandelt werden, sind diese aus ganz anderen Blickwinkeln und Kontexten heraus besetzt. Scheinbar allgemeingültige Sparten wie 'Mode' oder 'Reisen' werden in ihren gesellschaftlichen und ortsgebundenen Bedeutungszusammenhängen analysiert und reflektiert. In der *regina*-Ausgabe *Stilleben* finden die Leser/innen zum Beispiel unter der Rubrik 'Reisen' keine Artikel über ferne, touristische Reiseziele, sondern stattdessen eine kritische Auseinandersetzung mit Männlichkeit und einer 'männlich' konnotierten Sichtweise, wie sie in Ruhrgebietsreportagen von Schriftstellern und Photographen eingenommen wird. Und unter der Sparte 'Wohnen' werden weder Verschönerungstipps für die eigenen vier Wände gegeben, noch die Wohnverhältnisse einer, zudem für die meisten Leser/innen unerreichbaren Haute Vollée in den Mittelpunkt gestellt, sondern stattdessen Arbeitersiedlungen und Frauenwohnprojekte im Ruhrpott thematisiert.

Unter der Rubrik 'Mode' findet man in *regina - Stilleben* eine Photostrecke, die Mode sowohl in ihrer Funktion als gesellschaftliches Zeichen, als auch in ihrer Rolle als ökonomische und symbolische Form der Kapitalbildung erkennbar werden lässt. Die in dieser Photostrecke gezeigte Kollektion 'embodiment Line Two' stammt aus dem von Regina Möller konzipierten Label 'embodiment', das sich mit Bekleidung im erweiterten Sinne beschäftigt. Unter diesem Label werden von Regina Möller nicht nur Kleidungsstücke und Accessoires entworfen, sondern auch Möbel, Tapeten oder Teppiche als Prototypen entwickelt, die sich alle auf ihre Körpermaße beziehen, um dann in limitierter Auflage und auf Bestellung maßangefertigt produziert, vertrieben und von den jeweiligen Käufer/innen benutzt zu werden. Die speziell für das Magazin *Stilleben* neu entworfene Kollektion 'embodiment Line Two' wird nicht nur in der stillgelegten Industrieanlage der Kokerei Zollverein und des Schachts XII der Zeche Zollverein in Essen fotografiert, sondern die vorgestellten Bekleidungen selbst sind bereits aus den Artefakten jener Blütezeit der Schwerindustrie,

aus den sogenannten Grubentüchern, gefertigt. Diese, von Münsterländischen Webereien hergestellten, Grubentücher wurden von den Bergbauarbeitern benutzt, da der Kohlestaub beim Abtrocknen unsichtbar blieb. Mit dieser subtilen, künstlerischen Strategie weist Regina Möller nicht nur auf veränderte Produktionsformen, nämlich die Ablösung der Schwerindustrien durch gestaltende Dienstleistungsökonomien, hin, sondern sie verweist in einem weiteren Schritt, durch die Nutzung von Grubentüchern als Modetextilstoffe, die Mode selbst wieder in den Bereich einer Ökonomie, die vor allem mit den Mitteln symbolischen Gehalts erfolgreich operiert.

Auch in der Sparte 'Kultur' stehen nicht Glamour und Hollywoodschönheiten im Mittelpunkt, sondern die Drehbuchautorin des TV-Spielfilms 'Harte Brötchen', der das Leben um einen Ruhrgebiets-Kiosk in Form eines modernen Märchens erzählt, wird interviewt. Mit dem Griff nach diesem für Zeitschriften üblichen Stilmittel gelingt es Regina Möller mehrere Erzählebenen zu verschränken und den Leser/innen nicht nur die Geschichte dieses Films und seiner Autorin, sondern ebenso einen Einblick in traditionelle Alltagswelten und einen Eindruck von den Veränderungen im Ruhrgebiet zu vermitteln. Erweitert wird der lokale Kontext der in *regina - Stilleben* fokussierten Narrationen durch fundierte Beiträge zu Möglichkeiten alternativer Bio- und Umweltwissenschaften, zu viraler Informationspolitik und zur globalen Welt der Grrl und Lady Zines. Mit solchen Beiträgen und durch eine, fast nebenbei erfolgende Einführung von Rubriken wie 'Natur' und 'Stadt' - Sparten, die nun gerade nicht in herkömmlichen Frauen-Modezeitschriften vorzufinden sind - schafft *regina* eine Art 'Gegenöffentlichkeit', ohne dem Fehler zu verfallen, sich außerhalb des medial-gesellschaftlichen Systems zu wähen.

Die angeführten Beispiele aus der Ausgabe *Stilleben* geben bereits einen Einblick in die strategischen Wege, die die Zeitschrift *regina* beschreitet. Fast spielerisch wird das Medium Frauen-Modezeitschrift rekonstruiert, um es im selben Augenblick zu dekonstruieren und in seiner Funktion als ein Medium der Bestätigung herrschender Stereotypen scheinbar typischer, 'weiblicher' Lebenszusammenhänge, Interessen- und Bedürfnislagen zu entlarven. Die fiktionale *regina* und doch reale Figur *Regina* - multimedial arbeitende Künstlerin, Autorin, Entwerferin von *embodiment*, Redakteurin und Editorin zugleich - dient als Ausgangspunkt, um an ein ganzes Set von persönlichen Erfahrungen, gesellschaftspolitischen Diskursen, sozialen Alltagswelten und widerständischen Praktiken anzuknüpfen, die tradierte Vorstellungen und Bildproduktionen, zum Beispiel des Lebens von Frauen, unterlaufen und kritisch hinterfragen. So zeigt das Interview mit einer Make-up- und Haarkünstlerin im Magazin *Stilleben*, dass Make-up als harmlose, 'weibliche' Verschönerungspraxis durchaus eine politische Dimension hat: 'face-recognition', die (Wieder-)Erkennbarkeit des Gesichts als neue Sicherheits- und Modestrategie vor dem Hintergrund des 11. Septembers.

Doch der strategische Horizont von *regina* reicht noch weiter. In der Zeitschrift *regina* wird die Kritik an herrschenden Geschlechterverhältnissen nicht als eine isolierte Frage behandelt, sondern diese wird auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene nahezu selbstverständlich in die verschiedenen Themenfelder eingeführt. Damit werden all jene disziplinarischen Schranken durchkreuzt, an denen möglicherweise diese Kritik bereits selbst scheitert. Und mit ihrer bewusst angelegten, kollaborativen Arbeitsweise verweigert sich die Künstlerin Regina Möller zudem sowohl dem künstlerischen Einzelkämpfertum, als auch dem Bild vom, meist männlichen Künstlergenie. Verschränkt werden stattdessen verschiedene Bereiche inner-

halb von Kunst- und Kulturproduktion, Feminismus, Medien, Wissenschaften, Umweltpolitik und Alltagsleben.

Die Zeitschrift *regina* funktioniert deshalb vielmehr als eine Collage, die verschiedene Erzählweisen, Text- und Bildgeschichten 'vernäht' - und sie ist darüber hinaus sehr unterhaltsam. *regina* operiert als ein professionell gemanagtes Patchwork unterschiedlicher Professionen, das Kunst- und Medienwelt zusammenfügt, neue Geschichten erzählt und andere Lesarten beim Publikum provoziert. Im Gegensatz zu marktorientierten Frauen-Modezeitschriften und entgegen kommerziellen Verwertungskriterien des Kunstbetriebs, bedient *regina* das Publikum nicht mit an diesen Anforderungen angepasst konzipierten Inhalten und Outlines. Stattdessen offeriert *regina*, meist auf der Folie einer Dekonstruktion von 'gender', neue und spezifische, da subjektiv ausgewählte Blickrichtungen auf lokale Umgebungen, verschiedene Wissensgebiete und diverse Felder der Kultur- und Medienproduktion. Dieses Verfahren kommt bereits im Untertitel dieser Ausgabe, in dem Begriff *Stilleben* zum Ausdruck, der auf die doppeldeutige Bedeutung dieses Kunstworts und einen langen kunsthistorischen Streit um die verkürzt formulierte Frage 'Kunst oder Leben' verweist. *regina* setzt hier gegenläufige Maßstäbe und zeigt andere Lebensmodelle und -geschichten auf, als diejenigen, die üblicherweise nicht nur in Frauenzeitschriften, sondern häufig auch nach wie vor im Kunstbetrieb erzählt werden. Denn zumindest im deutschsprachigen Kunstkontext selten genug sind solche, zudem noch intelligent angelegte feministische Positionen allemal. Mit ihren dekonstruierenden und gleichzeitig produktiven Strategien stellt sich die Zeitschrift *regina* trendigen Wendungen innerhalb des Kunstbetriebs entgegen und hebt sich wohlthuend 'gesellschaftspolitisch' - doch subtil genug - von eben diesem Kunstbetrieb ab. Einem Kunstbetrieb, der immer wieder auf ein Neues Gefahr läuft, die Verschränkung künstlerischer mit sozialen, politischen oder gar feministischen Praktiken an den Rand zu drängen. Schon allein aus diesem Grund können die Leser/innen auf weitere Ausgaben der Zeitschrift *regina* gespannt sein.

Regina Möller: *regina*-Stilleben, Nr.6, September 2002

Hrsg. Florian Waldvogel, Marius Babias, Kokerei Zollverein I Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, ISBN: 3-935783-07-8

Vertrieb und Info über die Zeitschrift *regina*:

<http://www.regina-magazine.de/>

Mail: Info@regina-magazine.de

Normunds Kozlovs

Post-modern conditions for artistic expression; re:public case

As the organizers state, this is an intervention, although an artistic intervention, in outlying urban districts (which may also have ghetto status). Such localities already have their 'aura' as a social historical background that is not yet fully sterilized through the globalized process of coca-colonization. What artists can do about it is accept this background and surf on the pre-given contextual wave. What is new is that there is a certain enlightenment ambition from the artists' side to add 'the hottest' global touch and to observe as patient experimenters the interference on a social interface surface consisting of global and local communal effects. The art of mixing different audiences with their separate (central or peripheral axis-oriented) social backgrounds is the art of masking each other's individuality and finding common ground for reconciliation.

Another trigger of the alliance between contemporary art and urban outskirts is 'alternativeness' or as the prophet puts it: "The stone that the builder refused is gonna be the head-corner stone". To be non-elitist, to promote democratisation. And art to the masses. As the author's death is apparent (Michel Foucault et al.), everyone could be an artist and even already is; only he or she has not realized it yet. Many works of art deal with it, for example the invitation from Finnish artist Tellervo Kalleinen to become a director of a scene of the video movie 'White spot'.

Speaking of local contexts and prospects, symptomatic for community art in Riga is the ethnic segregation that could cause diffuseness in the perception of the message. In Latvia there is a huge Russian-speaking minority besides the Latvian population, most of which inhabits the largest cities. The capital Riga, which is the centre for two thirds of all economic activity in Latvia, is no exception. At the level of media perception and consumption (art being a form of specific media) there are differences and a variety of information channels. You can distinguish an individualistic Latvian culture (with Protestant ethics) on the one hand and on the other hand a much more communal Russian culture. In the realm of media the Russian-speaking minority (although the majority of Riga's inhabitants) deals more freely with symbols of the Soviet past, while for Latvians this could still be a traumatic experience. Communality itself has totalitarian connotations for a Latvian audience: it is seen as a forced communality. Therefore the language used by the Russian community is much richer, but the media basically serve entertainment, as information comes through informal channels. Each of the ethnic groups has its specific official media environment. Additionally, there is an alternative rumour-like spread of messages (even though most of the topics for such non-formal communication are provided by the centralized mass media).

Besides, the particular art message of *re:public* is caught up in the tough competition for media coverage and the public agenda with political battles around the referendum for and against EU accession. In addi-

tion, there are various different cultural events and festivities going on. Somehow this post-summer seasonal period (in a - as the Situationists called it - 'society of spectacle', which Latvia is to some extent becoming due to the growing gap between the generation of Euro-class citizens and the post-Soviets) is full of entertainment in order to prolong the holiday-mood of the audience.

Another aspect or foreseen result of the project is the discovery of the aesthetic dimension of the so-called 'common people's' lives and its introduction in the contemporary arts scene. Even if such an introduction has certain exploitative characteristics, the effort is directed at reducing intrusion as much as possible and establishing genuine reciprocal dialogue instead of one-way communication. The best example for such communal art is the Bolderaja region group's photo exhibition *Bolderaja is beautiful!* at the local market place, covering shop-windows with pictures taken by the local kids. In some cases it works and in some it doesn't. But the strength of re:public primarily comes from the historical-cultural research that has been carried out by the artists and theorists that fixates the contemporary face of the city (published in the city guide format), which has its hidden deeper dimensions revealed under its plain touristic surface.

There is a stated difference between the spaces that are completely transparent in their prescribed functional use (coupled with adaptive behaviour); this is the nodes of the all-pervading network of flows with, on the other side, 'the holes' within the net (as Manuel Castells calls them). The charm of 'the holes' lies in their capacity to resist occupation by the mediated systems of integration through money and power. Instead, they remain self-regulated and sustainable life-worlds ('Lebenswelten' as in Jürgen Habermas), where symbolic exchange and open communication prevail. It gives the courage needed for artistic intervention because artistic expression has its prenatal memory of its existence within the life-world, even if these 'zones' now have the courage to carry on the stigma of 'dangerousness'.

Surgical wars

The romantic dream of the aesthetic sphere's primacy failed. It has not the capacity to make the rules not only for art's sake, but also to have the ambition to reshape the whole of society. What we have got, moreover, is a one-sided process of rationalization, where science and technology under the servitude of a military-industrial complex as the leading production force are shaping social interactions. There are certain structural similarities between the military and culture spheres at the levels of rhythms and developmental pace of our technocratic society. Even the superstructure form of artistic expression follows the overall developmental tendencies (without introducing anything new in them). Previous massive movements, happenings and also confrontations are changed by surgical interventions. There is the war of positioning and the war of manoeuvres. Now it is time for the surgical interventions of peacekeeping troops, of observing, monitoring and patrolling the territories. Unlike similar military operations, artistic ones are hard to evaluate concerning their efficiency. Although the intention is clear: to escape from boring exhibition halls with their usual audiences in order to increase interactivity and to gain public response. To what extent the task is fulfilled remains questionable. What the artists expect from the inhabitants of the post-Soviet/pre-European standard zone is the capability for at least some creativity - even if on a large scale this creativity is observed by gallery circles and art critics as part of an anthropological curiosity. Why anthropological? Because this kind of aesthetic experience is deeply non-reflexive, even unconscious.

While these 'alternative' audiences are in a state of total emergency for media manipulation, they are giving feedback and being scanned for public opinions. This appears in the subversive and ironic character of some of the works, as is the case for example in Gints Gabrans' video-lecture *How to get on TV*, in which a homeless person is turned into a media star.

Mapping urban space

First of all, not every place in the city's micro-region is eligible for artistic intervention. Pre-scanning of the sites is necessary, similar to taking samples before incursion, which can be compared to biological warfare, to continue with military metaphors. Then some sort of networked structure starts to appear that becomes visible on the map, describing the dialectic of centre and peripheral relations. Geographically speaking, it is always most exciting to walk on the wild-wild east side that is a suburb in the direction of Moscow. The Moscow district of Riga with its gipsy community and historical memory of the Jewish ghetto becomes the starting point for *re:public's* psycho-geographic journey through the old working-class neighbourhoods of wooden buildings to the 'sleeping' regions of the Soviet era block houses.

Surfing the ambience of floating sociality

What is characteristic for the new global information age is the economy of flows (money, data, etc.). This process leads to a certain decentralization of the subject. Identity becomes floating. Gilles Deleuze and Félix Guattari observed such decentralisation when considering the change in such human activity as sport. Originally, there is subject-oriented individual effort-making; and the effort comes out of a single body as the privileged source of power and starting point of movement. A development can be observed towards the 'new' sports that are already surfing pre-given waves and calculating the motions according to flows. At the same time the *re:public* project virtually cuts the synchronic slice of the city, stopping it spinning at a historical moment to show the frozen time of a city in change. The transition. This is the overall result of giving space for thought, for rethinking distances and differences.

Pragmatics of creation

What do these contemporary art efforts of searching for exhibition sites on the margins represent? What could such a search have in common with previous developments of artistic expression and how does it differ from them? It should be said that since the good old avant-garde there is still an observed concentration of efforts within the pragmatic sphere of the flow of specific arts messages. If the beginning of the industrialization and modernization processes could be described as the rule of purposive rationalization that suppressed the irrational side of human nature, Romantic art was there to re-establish the wholeness of (suddenly cut into one-dimensional) humanity. Such movement appeared as the search within the semantic sphere for new meanings, contents and themes out of the dark, instinctive, unconscious and irrational side. Later, the arts emancipated themselves as a self-sustainable realm focused on their own legacy. That is the period of experimentation and search within the sphere of pure syntax; the search for new forms and various -isms: impressionism, expressionism, cubism, suprematism, etc. And finally, there was a concentration on message processing in the arts where both the content and the form are subordinate to the perceptive effects, i.e. in the sphere of pragmatics the use and manipulation of signs. That is the true avant-garde like the ready-made urinal by Marcel Duchamp exhibited in the White Cube gallery as 'the

fountain'. If such classical avant-garde works were modelling completely new and shocking set-ups and environments in order to reach out to the audiences, then contemporary pragmatics of artistic messaging is looking for much more gentle interactions (even if it is declared as an intervention), using pre-given conditions and surfing the contexts.

Future visions

Another artistic movement that is characteristic for the switch from modernism to post-modern conditions is the squatting of ghost factories, the remainders of the industrial time of Fordism. In Riga, due to the lack of resources for the contemporary art and culture sphere this has not happened yet though there are plenty of such ghost factories all around the outlying area. From this perspective *re:public* could be seen as the reconnaissance and the testing of an adaptation of these places for contemporary art to their future suburban existence.

Christoph Behnke

**Breaching the campus
Vivre en POF von Fabrice Hybert im Kunstraum der Universität Lüneburg**

Unter den über 40 sogenannten POFs (Prototypen von Objekten in Funktion), die Fabrice Hybert anlässlich der Ausstellung 'Vivre en POF' auf dem Campus der Universität Lüneburg im Januar 2003 installieren ließ, befand sich auch eine 'Landebahn für Außerirdische'. Sie bestand aus Markierungen, die auf den Fußboden eines gläsernen Hörsaalgangs appliziert waren; ein rot umrandeter Kreis mit einem die Gesamtfläche des Kreises durchziehenden Richtungspfeil auf einen kleineren, direkt angrenzenden Kreis verweisend, in dem ein Kreuz unmissverständlich den Ort der imaginären Landung andeuten sollte. Die beiden seitlich durch gestrichelte Linien gerahmten Kreise bildeten ein von den Passanten auf ihrem Weg in die Hörsäle oder in die Bibliothek zu durchquerendes Territorium, dem nicht ausgewichen werden konnte. Stellen wir uns vor, Fabrice Hybert hätte den beiden im Rahmen der Ethnomethodologie berühmt gewordenen Soziologen Lawrence Wieder & Don Zimmerman für ihre Konstruktion eines außerirdischen Soziologen ein Denkmal setzen wollen und sie animiert, dieser Kunstfigur eines erdfremden Sozialforschers die Aufgabe zu stellen, einen Bericht über den sozialen Gebrauch der POFs zu schreiben.³⁷⁴ Als merkwürdige Eigenart der Erdenmenschen ist diesem Forscher bekannt, "dass ihre Mitglieder fast ohne Unterlass damit beschäftigt scheinen, sich selbst zu beschreiben und zu erklären"³⁷⁵, dabei mit einem spezifischen Wissenstypus operierend, dem in vielerlei Hinsicht illusionären Alltagswissen. Eben dieses Alltagswissen vermag eine 'Landebahn für Außerirdische' auf dem Gelände einer Universität nicht zu decodieren - das jedenfalls hätte der erdenfremde Sozialforscher konstatieren können und damit ein zentrales Element der Wirkungsweise von Fabrice Hyberts POFs benannt: den Bruch mit Wissensbeständen des Alltags. Als aufmerksamer Feldforscher wäre unserem Soziologen allerdings nicht entgangen, dass diese Strategie des Bruchs seit Jahrzehnten zur gängigen Praxis der 'Kunstwelt' gehörte und dass derartige Krisenexperimente, indem sie mit dem Etikett 'Kunst' bezeichnet wurden, schließlich sozial handhabbar waren, wenn dies auch keineswegs ein spezifisches Wissen über Kunstwerke einschließen musste. Die Rezeption von Bildern zum Beispiel, so hätte Wieder und Zimmermans Soziologe feststellen können, stellte ein Kunstmittel der Ent-Fremdung dar, sofern Bilder - einer bestimmten okzidentalen Tradition folgend - als 'essentielle Kopie' (Norman Bryson) der 'Wirklichkeit' verstanden wurden: sie vermochten Unsichtbares ins Alltagswissen zu integrieren. Dieser im Sinne der Phänomenologie als 'natürliche Einstellung' fungierende Umgang mit Bildern wurde vom Modernismus ständig provoziert und konnte als außeralltägliche, quasi sakrale Bildproduktion sozial nur anerkannt werden, weil man solche Symbolproduktion einem Kunstreservat zuschrieb. Hybert knüpft an diese Tradition des Bruchs mit der

³⁷⁴ Siehe D.Lawrence Wieder und Don H.Zimmerman (1976): Regeln im Erklärungsprozeß. Wissenschaftliche und ethnowissenschaftliche Soziologie. In: Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns. Hg. von E.Weingarten, F.Sack und J.Schenkein. Frankfurt/Main. S. 105-129

³⁷⁵ a.a.O. S. 105

‘natürlichen Einstellung’ an, indem er Objekte ins Spiel bringt, die zum Kernbestand unserer Alltagswelt gehören: ein Schwamm, Tomaten, Plastikschüsseln, ein Regenschirm, Stühle, Obstbäume, Luftballons. Die Krise der Wahrnehmung entsteht, weil das Bekannte fremd wird: eine Treppe ohne Ziel, ein mit einem kleinen rechteckigen Holzstück markierter Baum, auf einem Tisch ‘Alle Wasser der Welt’, eine Unterwasserbrille, die auf ihrer Innenseite verspiegelt ist, eine Schaukel mit fingerähnlichen Ausbuchtungen auf dem Schaukelbrett. All dies wie beiläufig in einem sozialen Raum platziert, der durch Alltagsroutinen charakterisiert ist, die nicht, wie die spezifischen Orte der Kunstwelt, den institutionalisierten Bruch einschließen.

Harold Garfinkel, der ‘Messias’ der Ethnomethodologen, hat in den 60er Jahren an einem ‘invisible college’ lehrend, die sogenannten ‘breaching experiments’ erfunden: Erschütterungsexperimente, die, indem sie Alltagswissensbestände in Frage stellten, zeigen sollten, welche Methoden Menschen verwenden, um ihre tagtäglichen Situationen zu bewältigen: “The operations that one would have to perform in order to produce and sustain anomic features of perceived environments and disorganized interaction should tell us something about how social structures are ordinarily and routinely maintained.”³⁷⁶ ‘Reality work’ Probleme ließ er z.B. durch Studenten entstehen, denen er vorgab, Geschehnisse bei ihrem Besuch zuhause über einen Zeitraum von 15 Minuten so zu betrachten, als wären sie Pensionsgäste und nicht Familienangehörige. Berühmt wurden auch seine Beratungsexperimente, wo Teilnehmer eines fingierten psychologischen Beratungsgesprächs von einem vermeintlichen Therapeuten nur Antworten erhielten, die anhand von Zufallszahlen generiert worden waren. Sinnlose Sachverhalte und Szenen wurden von den Probanden interpretiert, als seien sie sinnvoll. Das Programm der Ethnomethodologen zielte also auf die Beschreibung der ‘folk theories’, welche die sozialen Akteure in ihrer Praxis anwenden, ähnlich den Analysen von Durkheim über primitive Klassifikationsformen.

Die POFs von Fabrice Hybert funktionieren in einem gewissen Sinn wie ein ‘breaching experiment’. Für den außerirdischen Soziologen jedenfalls könnte der Eindruck entstehen, dass die Erdengesellschaft sich soziale Räume leistet, in denen sie wissenssoziologisch experimentiert; sie vergewissert sich ihrer Verständigungsressourcen, indem sie diese analysiert. Allerdings wirft der innere Zirkel der Kunstwelt wohl eher gelangweilte Blicke auf solcherart ‘reality work’, hier kann das ‘breaching experiment’ nur noch als Markenkonstruktion für den Künstler fungieren, nicht aber als tatsächliche Verunsicherung von Alltagswissensbeständen. Die nicht professionell ausgerichtete Rezipientenschicht der POFs von Hybert, zumal jene, die seinen Objekten nicht im Kunstkontext begegnen, mögen zumindest Fragestellungen entwickeln, die im Sinne von Garfinkel durch die Diskreditierung von Hintergrunderwartungen entstehen: Bekannte Gegenstände fügen sich zu Ensembles, denen unmittelbar keine Sinnhaftigkeit zuzukommen scheint, das Bekannte wird fremd und die typischen Bewältigungen dieser Situation verlaufen entlang der Pole Xenophilie (Verherrlichung der Mehrdeutigkeit und Kreativität) und Xenophobie (Aggression gegen das Aushalten von Mehrdeutigkeiten). Während sich im Zentrum der Kunstwelt die POFs zu visuellen Repräsentationen von neuen Bedeutungskonstruktionen fügen, einer ‘Symbolwelt’, deren Inhalt vom Künstler interessanterweise eher kryptisch kommuniziert werden muss, wirken die POFs einem breiteren

³⁷⁶ Garfinkel, Harold (1963): A conception of and experiments with ‘trust’ as a condition of stable concerted actions, In: Harvey, O.J. (Hg.) Motivation and social interaction. New York S. 187

Publikum gegenüber, als würde die Währung, mit der üblicherweise bezahlt wird, plötzlich als Zahlungsmittel nicht anerkannt. Ein ungefähr zwei Meter hoch gewachsenes, breit ausladendes Buschwerk, üblicherweise im Entrée einer Sparkassenfiliale platziert, trägt in der Krone ein ca. 1 Meter langes fabrikneues, unbehandeltes, gehobeltes Brett. Das Brett drückt einzelne Zweige nieder und befindet sich in einer Schiefelage - es scheint jeden Moment abrutschen zu können. Um der Bedeutungsgenerierung eine Verankerung zu geben, nennt Hybert diesen POF 'Der Versicherer'. Die Kunstwelt fragt an dieser Stelle typischerweise, ob die Arbeit 'gelingen' sei und setzt damit voraus, dass die Situation durch Bezug auf ein spezifisches Alltagswissen zu bewältigen ist. Dieser Vorgang soll uns hier weniger interessieren. Unterstellen wir dem Künstler, dass er den Bruch mit der 'natürlichen Einstellung' gesucht hat - warum?

Pierre Bourdieu, der für die Arbeiten der Ethnomethodologen Sympathien hegte, hat deren Forschungspraxis verstanden als den Umgang mit 'der Illusion des sofortigen Verständnisses der Welt, der indigenen Erfahrung'. Das Alltagswissen ermöglicht eine soziale Praxis, die auf unmittelbarem Glauben basiert. "Es gibt keine vollständigere und umfassendere Zustimmung zur herrschenden Ordnung als diese infra-politische Beziehung der doxischen Selbstverständlichkeit, die dazu führt, Existenzbedingungen für natürlich zu halten, die empörend wären für jemanden, der unter anderen Bedingungen sozialisiert worden ist und der sie nicht durch die Wahrnehmungskategorien jener Welt erfasste."³⁷⁷ Diese doxische Praxis verlässt der Ethnologe oder Soziologe und wirft sein 'kontemplatives Auge' auf die Methoden, die zur Anwendung kommen müssen, um jene radikale Zustimmung zur Welt zu generieren. Die Fremderfahrung versteht Bourdieu als eine sozial höchst wertvolle Ressource, die der Gesellschaft wie eine Art Medizin injiziert werden sollte. Der Bruch mit der 'natürlichen Einstellung' ist insofern zugleich auch Bruch mit einer bestimmten Spielart des Universalismus, der im postkolonialen Diskurs kritisch herauspräpariert worden ist. In diesem Sinne erzwingen die POFs von Hybert ein Innehalten, das phänomenologische Epoché, sie verweisen auf Ethno-Methoden der Objektwahrnehmung, bei denen es sich aufzuhalten lohnt, weil ihre Rezeption ein Modell dessen enthält, was soziologisch gesprochen ein soziales Kapital darstellt.

Die politische Linke hat die 'breaching experiments', das 'garfinkeln', wie Insider diese Praxis auch nannten, hauptsächlich wegen ihres Relativismus und Zynismus angegriffen. Die ganze Forschungspraxis sei nichts weiter als eine 'sophisticated cocktailparty'³⁷⁸, hieß es und Alvin Gouldner ging sogar so weit, Garfinkel sadistische Motive zu unterstellen: "Der Schmerzensschrei ist ...Garfinkels Augenblick des Triumphes... Hier werden Objektivität und Sadismus aufs eleganteste miteinander verwoben."³⁷⁹ Tatsächlich kann man fragen, ob die Ethnologisierung des Hybertschen POF-Rezipienten wirklich gelingt, ob der 'Schmerzensschrei' - wenn er denn überhaupt eintritt - auch zu selbstreflexiven Reaktionen Anlass gibt, zumal ein wichtiges Element des breaching, die vollständige Auslieferung in die Situation, nur bedingt gegeben war. Sozialer Druck zur 'Bewältigung' der Rezeption konnte nur in ausgewählten Interaktionen erzeugt werden. Selbst wenn wir eine gelungene 'Erschütterung' unterstellen, kann auch auf dem Hintergrund der interessanten Grundlagenforschung der Ethnomethodologen die Frage nicht von der Hand ge-

³⁷⁷ Bourdieu, Pierre (1993): Narzisstische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität. In: Kultur, soziale Praxis, Text, hg. von E. Berg und M. Fuchs. Frankfurt/Main. S. 368

³⁷⁸ zitiert bei: Patzelt, Werner J. (1987): Grundlagen der Ethnomethodologie. München. S. 39

³⁷⁹ Gouldner, Alvin W. (1974): Die westliche Soziologie in der Krise Bd.2. Reinbek bei Hamburg. S. 471

wiesen werden, ob die Generierung eines 'Geheimwissens' nicht eher zu einer Mystifikation des Künstlers führt, denn zu einer selbstreflexiven Fremderfahrung, wie sie die Forschungspraxis der Ethnomethodologie intendierte. Die Auflösung der durch die POFs hervorgerufenen Rätsel dürfte darin liegen, sie zunächst als Repräsentationsform von 'breaching experiments' zu lesen, sie aber nicht 'für die Sache selbst' zu halten. Ihr spekulativer symbolischer Gehalt - also die Konstruktion von Sinnstrukturen, die sich aus der rätselhaften Verwendung der Objekte ergibt - stellt aus dieser Perspektive die Kärnerarbeit der Ent-Fremdung durch die Kunstkritik dar. Dem vorgelagert ist die Fremdheitserfahrung in der eigenen Kultur.

Einigen POFs waren Videoabspielgeräte beigelegt, auf denen der Gebrauch der Objekte, ihr 'Testoo' (Teste tout) von Éliane Pine Carrington vorgeführt wurde. Sie sollten eine kontemplative Partizipation des Publikums verhindern, indem sie die Aura der Unnahbarkeit, das Tabu der Berührung virtuell überschritten und zugleich eine Art Schlüssel zur Bedeutungsgenerierung anboten. Diese Aufforderung zum Test, die dem rituellen Gebrauch der Kunst ganz entgegen gesetzt ist, ist aber nur eine Geste, durch welche die Sinnverweigerung noch verstärkt wird, denn die Objekte sind technisch unzuverlässig, sie funktionieren nicht 'wirklich', sie sind eigentlich nur Skizzen: Als solche verweigern sie den illusionistischen Kunstwerkcharakter und heben ausschließlich ab auf die Objektkonstruktion als Bedeutungsträger. So wie das abstrakte Bild die Erwartung der essentiellen Kopie unterläuft, verweigern die installierten POFs von Hybert das zu sein, was sie dem ersten Anschein nach zu sein vorgeben: praktische Gegenstände des Konsums bzw. 'Prototypen', deren Verwendung für die industrielle Massenproduktion unmittelbar bevorsteht. Der Vorgang des Testens verweist aber zugleich auf eine Art Basar-Ökonomie, die hier gegen den tauschwertorientierten Konsumfetischismus und gleichermaßen gegen die magischen Praktiken der white-cube Ästhetik eingeführt wird. Sie zielt auf eine aktivische Partizipation der Rezipienten. Wir können fragen, ob diese intendierte Involviertheit des Publikums über das poststrukturalistische Konzept vom 'viewer participant' hinausgeht. Wenn wir uns die Betrachter als Mitwirkende bei der Bedeutungsgenerierung denken und die postheroischen Künstler als diejenigen, die Kulissen inszenieren, von denen sie hoffen, dass sie 'symbolträchtig' sind, so sind die Unterschiede zwischen kontemplativer und aktivischer Partizipation nur gradueller Natur. Es wäre ja auch ein Missverständnis zu glauben, dass die POFs 'wirklich' getestet werden sollen: Sie geben das *Bild* eines zu testenden Objekts ab und es bleibt den Betrachtern überlassen, dieses Bild selbst bevölkern zu wollen.

Hybert hat darauf hingewiesen, dass die POFs für Verhaltensweisen stehen sollen - als solche sind sie nie festgelegt und Erfindungen sind sie in eben dem Maße, wie sie Verhaltensweisen hervorbringen - die Tasse, aus der ich Café trinke, die mir aber auch als kleines Urinoir dienen kann. Wenn der Schock der enttäuschten Hintergrunderwartungen also überstanden ist und das Fremde probeweise in das Alltagswissen integriert wird, könnte Humor der soziale Kitt sein, mit dem dies zuwege gebracht wird. Die in Verhaltensweisen aufgelösten Objekte werden verwandelt in das, was sie nicht sind und wir lachen über ihre Mutation. Aber hier bewegt sich Hybert ganz auf der Linie der Situationisten, die ja die Methode des détournement eben nicht als Parodie oder Komik verstanden wissen wollten, sondern die "Gleichgültigkeit gegenüber einem sinnentleerten und vergessenen Original ... und eine gewisse Erhabenheit" auszudrücken wünschten.³⁸⁰ Hybert verweigert diesen Weg der Ent-Fremdung auch und beruft sich statt-

³⁸⁰ Debord, Guy & Gil J. Wolman: Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung, S.2.

dessen darauf, dass seine POFs mit einem 'Theoriemotor' arbeiten würden, der die objektivierende Wahrnehmung als Design oder eben Komik zu verhindern hätte.³⁸¹

Es empfiehlt sich, die Intentionen des Künstlers bei der Analyse des sozialen Gebrauchs der POFs nur als einen spezifischen Beitrag bei der Konstruktion der Situation zu begreifen. Jede/jeder nimmt auf seine Weise an der Ausarbeitung und Fertigstellung eines Werkes teil. Was aus Sicht der Soziologie eine Voraussetzung solcherart Produktion darstellt, ist die Möglichkeit der 'Transmutation', die Übertragung von Qualitäten, der Glaube an die Materialisation geistiger 'Wesenheiten' und an die Spiritualisierung materieller Objekte, eines der herausragenden Themen der Durkheimschen Soziologie. Hybert führt diese Praxis symbolisch vor, seine Objekte verwandeln sich in ein 'sinnlich übersinnliches Ding' und wenn wir sie als 'breaching experiment' im Sinne Garfinkels verstehen, so besteht der eigentliche Wert dieser Installation darin, aus der Desorientierung heraus eine Position der Selbstreflexivität zu ermöglichen, die vergleichbar ist mit der des Ethnologen, der seine Feldforschung als 'participant observation' anlegt, der also seine eigenen Klassifikationen tendenziell aufzugeben versucht und den Prozess des 'Othering' durch größtmögliche Partizipation offen zu halten versucht.

In der älteren Tradition der Kunstsoziologie von Arnold Hauser, Georg Lukacs bis hin zu Frederic Antal wird die Interpretation von Kunstwerken durch Verweis auf die 'materiellen Produktionsbedingungen' vorgenommen. Dieses Modell der Übersetzung gilt als überholt, weil die Analogiebildung zwischen Kunst und Ökonomie etwas zu erklären vorgibt, welches nur durch Annahme einer black-box nachvollziehbar wäre. Wenn Fabrice Hybert nun aber die Welt der Ökonomie in seiner Arbeit zitiert bis hin zur Gründung eines eigenen Unternehmens zur Distribution und Entwicklung von POFs (UR = Unlimited Responsibility),³⁸² so ist die Versuchung groß, dieses Sujet in den Kontext der neoliberalen Ära des Kapitalismus zu stellen, die in Deutschland mit der regierungsamtlichen Schaffung sogenannter 'Ich-AG's' ihr karikaturhaftes Ende fand. Zeigt uns Hybert den Idealmenschen der 'new economy' der 90er Jahre, den kreativen, vorurteilsfreien 'neuen Kleinbürger' (Bourdieu), der seinen kometenhaften ökonomischen Aufstieg mit der Fähigkeit verband, immer neue 'Prototypen' zu erfinden, um der Individualisierungshysterie im sozialen Feld Nahrung zu liefern? Kann es aber auch sein, dass Hybert gar nicht 'zeigen wollte, dass', sondern ein ihm in die Hände gefallenes Material wie selbstverständlich zum Ausgangspunkt seiner Arbeit gemacht hat? Es trifft hier zu, was in der neueren Kunstsoziologie als 'Brechungseffekt' thematisiert worden ist: Das Material muss sich der sozialen Logik des Kunstfeldes fügen. Das Material für die POFs mag man auf den Müllhalden der 'new economy' finden; Hybert verwendet es, um seine Geschichte der Fremderfahrung und Partizipation zu erzählen. Der außerirdische Soziologe kann seinen Auftraggebern mitteilen, dass die vordergründig dysfunktional wirkenden POFs, die auf dem Planeten Erde den Eindruck vermitteln, als seien sie womöglich von erdfremden Wesen installiert worden, paradoxerweise, indem sie als 'Kunst' identifiziert werden, wie andere Objektwelten auf dem Planeten Erde auch mit einem spezifisch ausgeprägten Alltagswissen - hier dem der 'Kunstwelt' - problemlos rezipierbar sind.

http://www.twokmi-kimali.de/texte/gebrauchsanweisung_fuer_di.htm vom 1.11.02

³⁸¹ Der Arsch des Löwen, auch. Interview Fabrice Hybert – Hans Ulrich Obrist. In: Oumeurt Nr.3 (1997), S. 65, 69

³⁸² Zur Anbindung von Hyberts Arbeit an die Ökonomie vgl. Fleck, Robert (1997): Die Idee des Warentests und Kunst aus Mathematik. In: Oumeurt Nr.3, S. 129

244 Wenn die POFs die gesicherte Einflussphäre der Kunst verlassen - wie dies mit *Vivre en POF* ansatzweise der Fall war - entsteht eine wissenssoziologische Laborsituation, über die noch wenig bekannt ist.

subject: *republicart* | project

[please answer in english, german or french]

1. does the underlying conception of your artistic project include a specific political approach?

no

yes

if yes:

1.1 please describe the political dimension of your project:

2. how could the approaches in your project be described? does one (or more) of the following terms apply to your work? are there other – perhaps more suitable – terms to describe your approach?

[multiple answers possible]

information

activism

research

field work

intervention

critique of representation

institutional critique

discourse analysis

performance / performativity

project oriented art

contextual art

other terms suitable:

3. is the concept of participation of significance for your project?

no

yes

if yes:

3.1 which forms of participation are there in your project? please give examples:**3.2 which groups of people were/are addressed?****3.3 what is the role of the artist in the participation?****3.4 are there any forms of participation in this project, that you had not applied before?**

no

yes

if yes:

3.4.1. please describe these forms of participation:

4. is a specific conceptualisation of *publikum*/audience/recipients part of your project?

no

yes

if yes:

4.1. please describe:

5. is a specific concept of public sphere(s) important for your project?

no

yes

if yes:

5.1 please describe this concept of public sphere(s):

6. what are your views on the developments in the field of contemporary art (on the international as well as the local level) since the beginning of the 90ies?

6a. has there been a development towards more politically oriented artistic practices; has the level of politicisation increased/decreased?

6b. how would you describe current preconditions for connecting artistic work and political function?

thank you very much for your co-operation!

answered by:

e-mail:

date:

place:

please send the completed questionnaire to republicart / eipcp: contact@eipcp.net

[eipcp/republicart](http://www.republicart.net)

gumpendorfer straÙe 63 b

a-1060 vienna

<http://www.republicart.net>

<http://www.eipcp.net>

phone: +43 1 585 64 78

0100101110101101.org, 16Beaver Group, AAA Corp., Linda Aaron, Ahmed Ben Abdallah, Achmed, Amila Adrović, AFAME, Peio Aguirre, Olga Aksyutina, Alku, An Architektur, Diana Andersson, Beate Anspach, Stephan Apicella-Hitchcock, Ibon Aranberri, Sandro Armezzani, Olaf Arndt, Marcello Arosio, Atlas - Projektgruppe des Kunstraums d. Universität Lüneburg, Heikki H. Attila, autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, b_books, Marius Babias, Henri Bach, Zdenka Badovinac, Mark Bain, Lucy Baldwin, Livia Bammer, Bruce Barber, Susanne Barck, Angelika Bartl, Claudia Basrawi, Ute Meta Bauer, Jochen Becker, Konrad Becker, Christoph Behnke, Franco Berardi Bifo, Daniela Beuren, Maren Beuscher, Padma Bhatt, Ursula Biemann, Big Hope, Julie Bingen, bio.codes, Beatrice von Bismarck, Ilze Black, Michael Blum, Kathrin Böhm, Alessio Bonacorssi, John Borba, Delia Bösch, Arianna Bove, Eriks Bozis, Marianne Bramsen, Ljubomir Bratić, Florian Braun, Candice Breitz, Kristine Briede, Eva Brückner, Christoph Brumann, Larissa Buchholz, Sabeth Buchmann, Matthew Buckingham, Boris Buden, Roger M. Buergel, Bureau d'études, Victor Burgin, Regula Burri, Kathrin Busch, Hermann Busina, Cabinet Magazine, Luzenir Caixeta, Riccardo Caldura, Craig Calhoun, Eliane Pine Carrington, Center for Urban Pedagogy (CUP), Izolde Cesniece, Gulliver Chahrouh, Hedwig Chaloupka, Louise Chambers, Chargesheimer, Raimond Chaves, Michel Chevalier, Martin Conrads, Vesna Čopić, Gabrielle Cram, Alice Creischer, Minerva Cuevas, Margit Czenki, Ania Dabrowska, Jesper Dalmoose, Udo Danielczyk, Hans-Christian Dany, Lize De Clercq, José Pérez de Lama, Jasminka Dedić, Helena Demakova, Alex Demirovic, Dobrila Denegri, Nicolas Denis, Aileen Derieg, Julius Deutschbauer, Katja Diefenbach, Petja Dimitrova, Barbara Dirnberger, Amara Dissanayake, Dita and Anta Pence, Yvonne P. Doderer, Carsten Does, Ines Doujak, Helmut Draxler, Inara Drulle, Martiņš Dumiņš, Dace Džeriņa, Latifa Echakch, Thomas Edlinger, Eva Egermann, Elina Eglite, Caroline Ehmke, Claudia Eipeldauer, El Perro, Nicole Emmenegger, Gisela Enders, Antke Engel, Ursula Epple, Miklós Erhardt, Charles Esche, Marcelo Expósito, Maria Falkinger, Harun Farocki, Karoline Feyertag, First World Camp, Kim Foerster, Robert Foltin, Tara Fracalossi, Ole Frahm, Andrea Fraser, Nancy Fraser, Luca Frei, Peter Friedl, Frontera Sur RVVT, Angela Fuhrmann, Gints Gabrans, Ignacio Garcia, Garmendia, Abel Garriga, Stephan Geene, Kendell Geers, Khalid Geire, Gabriele Gerbasits, Andrea Geyer, Karl Goldblat, Andreas Görg, Peter Grabher, Gregor Graf, Ben Grafton-Wunsch, Ros Gray, Steve Green, Alenka Gregorić, Markus Griesser, Marina Gržinić, Rebecca Guber, Constanze Günther, Metin Gür, Helen Gyger, Hackitectura / Al-jwarizmi, Abdelwahab Hakem, Rigels Halili, Kalle Hamm, Marion Hamm, Els Hanappe, Frederikke Hansen, Anna Harding, Anders Harm, Fouad Hassaine, Philipp Haupt, Sharon Hayes, Myra Heller, Daniel Hendrickson, Manuel Aguilar Hendrickson, Elizabeth Hires, Michael Hirsch, Dominic Hislop, Christopher Ho, Julia Hoffmann, Justin Hoffmann, Christian Höller, Brian Holmes, Ralf Homann, Sophie Hope, Günther Hopfgartner, Sabine Horlitz, Alexander Horwath, Babak Houman, Zuzana Hruskova Albertsen, Emil Hrvatini, Andrea Hubin, Yolanda Hug, Andrea Hummer, Bernhard Hummer, Michael Hüners, Edina Husanovic, Fabrice Hybert, Natasa Ilić, Eva Illouz, Intermittents et Précaires d'Ile de France, Zoë Irvine, Irwin, Sanja Iveković, Lolita Jablonskiene, Valeska Jacobs, Celia Jameson, Jaromil, Pascale Jeannée, Liva Jekabsonė, Ana Jereb, Andy Johnson, Kader, Tellervo Kalleinen, Rasma Kalniete, Wolfgang Kaltenbacher, Dzamil Kamanger, Emmanuel Kamdem, Ulrich Karlson, Franziska Kasper, Jens Kastner, Therese Kaufmann, Susan Kelly, Gabi Kepplinger, Leopold Kessler, Petra Kickenweitz, Oleg Kireev, Gal Kirn, Kurt Kladler, Stefanie-Vera Kockot, David Komary, Raimund Kommer, Erden Kosova, Patricia Köstring, Brane Ković, Normunds Kozlovs, Christian Kravagna, Martin Krenn, Solvita Krese, Harald Kuemmer, Sirun Kurtcuoglu, Miwon Kwon, Frank Landes, Gunnar Landsgeßel, Nikola Langreiter, Maurizio Lazzarato, Tina Leisch, Tanja Lenuweit, André Eric Létourneau, lia, LIGNA, Maria Lind, Adrian Little, Andrea Löbel, Thomas Locher, Mark Lombardi, Valeriano López, Marko Lulić, Ma1z3, Helena Maleno, Suhail Malik, John Malpede, Sue Malvern, Oliver Marchart, Liga Marcinkevicha, Jean-Paul Martinon, Kaffe Matthews, Ralo Mayer, Elisabeth Mayerhofer, Jennifer and Kevin McCoy, Jim McGuigan, Simon McVeigh, Tomislav Medak, Sarah Mehler, Timo Meisel, Angela Melitopoulos, Andrea Membretti, Asier Mendizabal, Alenka Mercina, Marcel Meury, Bernard Micaud, Torsten Michaelsen, Suzana Milevska, Graeme Miller, Gao Minglu, Raimund Minichbauer, Jordi Mitjà, Miran Mohar, Mabouna II Merlin Moise, Monika Mokre, Regina Möller, Ivana Momčilović, Rob Moonen, Helge Mooshammer, Katja Moritz, Peter Mörtenböck, Chantal Mouffe, Ernst Muck, Mujeres Creando, Christian Philipp Müller, Gini Müller, Alex Muñoz, Marita Muukkonen, Katrīna Neiburga, Christina Nemeč, Klaus Neundlinger, Gelareh Nezamdoust, Camilla Nielsen, Ruth Noack, Charles Nodier, Susana Noguero, Angelika Nollert, Nils Norman, Ibrahim Nouhoum, Stefan Nowotny, Melanie Ohnemus, Vräath Öhner, Rainer Oldendorf, Eva Olibet, OMA, Marion von Osten, Ieva Ozoliņa, P2P Fightsharing, Francisco Padilla, Pajer, Guillaume Paoli, Matteo Pasquinelli, Claire Pentecost, Neil Perkins, Blaž Persin, Nataša Petrešin, Robert Pfaller, Andrea Phillips, Ingrida Picukane, Pinguin, Roberto Pinto, Jyri Pitkänen, Platoniq.net, Silvia Plaza, Gregor Podnar, Oskars Poikans, Lisl Ponger, Michaela Pöschl, Precarias a la deriva, Sophia Prinz, Claudia Prisching, Goran Sergej Pristaš, Claire Pritchard, Rahel Puffert, pureculture, Enrique Radigales, Alexandra Rainer, Albertino Rakipi,

F.E. Rakuschan, Vahida Ramujkić, Gerald Raunig, John Reardon, Lioba Reddeker, Heidi Reitmeier, Rosa Reitsamer, Karl Reitter, Lucinda Rennison, Oliver Ressler, Martina Reuter, Jorge Ribalta, Christoph Ribbat, Damon Rich, Kate Rich, Dorothee Richter, Sylvia Riedmann, Alejandra Riera, Marie Ringler, Emils Rode, Irit Rogoff, Stella Röllig, Lisa Rosenblatt, Elske Rosenfeld, Sonia Rosso, Kora Rot, RoToR, André Rottmann, Paula Roush, Genoveva Rückert, Christina Ruppert, John Russell, Hinrich Sachs, Laia Sadurni, Rosa Sala, Rubia Salgado, Katya Sander, Michael Sander, Angela Sanders, Gianluca Saporito, Dan Saul, Sevgi Saver, Diana Scherbichler, Anna Schlosser, Dierk Schmidt, Jürgen Schmidt, Maggie Schmitt, Sophia Schmitz, Hemma Schmutz, Andreas Schnitzler, Georg Schöllhammer, Roland Schöny, Olivier Schulbaum, Herta Schuster, Michael Schwarz, Sabine Seipold, Gebhard Sengmüller, Peter Senk, Nadja Sennewald, Zuky Serper, Ana Serrano, Georg Seyfried, Simon Sheikh, Michael Sherin, Erzen Shkololli, Gregory Sholette, Andrea Sick, Marc Siegel, Andreas Siekmann, Eva Simmler, Paola Sinisterra, Sitesize.net, Paul Sloan, Hanno Soans, Sabine Sonnenschein, Igor Španjol, Gerhard Spring, Andreas Stadler, Eva Maria Stadler, Ola Stahl, Helen Statman, Paul Stepan, Nick Stevenson, Hito Steyerl, Diethelm Stoller, Tracey B. Strong, Eva Sturm, Martin Sturm, substrat design, Edmunds Supulis, Peter Szely, Janos Szoboszlai, Aneta Szyłak, Teodora Tabacki, Toor Tarannum, Jennifer Taylor-Gaida, Terre Thaemlitz, The Bolderaja group, The Yes Men, Austin Thomas, Friedrich Tietjen, Thomas Tode, Gamze Toluay, Attila Tordai-S., Stefan Trapp, Mara Traumane, Ralf Traunsteiner, troubleproductions, Sintayehu Tsehay, Josef Usabyimana, Uthoff, Julia Valentin, Andrea van der Straeten, Kaspars Vanags, Geza Varga, Yasemin Vaudable, Ingo Vavra, Cristina Vega, Simona Veilande, Villnis Vejs, Cesar Antonio Ventura, Leire Vergara, Alexandra Viehhauser, Klaus Viehmann, Nebojša Vilić, Joan Villapuig, Ieva Vīriņa, Paolo Virno, Marina Vishmidt, vivre en pof - projektgruppe des kunstraums der universität lüneburg, Simon Wachsmuth, Kirsten Wagenschein, Silke Wagner, Thomas Waibel, Florian Waldvogel, Martin Wassermair, Beat Weber, Carmen Weisskopf, Aljoscha Weskott, Tristan Wibault, Mechthild Widrich, Wanda Wieczorek, Kathrin Wildner, Lucia Wingerath, Wochenklausur, Chin-Tao Wu, Ulf Wuggenig, Sisley Xhafa, Tamer Yigit, George Yúdice, Vina Yun, Franci Zavrl, Zé dos bois, Michael Zeitlin, Rainer Zendron, Linda Zerilli, Wolfgang Zinggl, Beatrix Zobl, Elke Zobl

art bureau open, Riga; Asihl, Zürich; Austriackie Forum Kultury, Warszawa; B+B, London; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; bergen kunsthall; Bow Arts Festival, London; Camden Arts Centre, London; Centre d'art Passerelle, Brest; Centre for Contemporary Arts - CCA, Glasgow; Centro Cultural Conde Duque, MediaLabMadrid, Madrid; depot, Wien; discordia; Dunkers Kulturhus, Helsingborg; eipcp, Wien; Espace Forde, Genève; Forum Stadtpark, Graz; Fotogalerie Wien; gabarage, Wien; Galería ICPNA - Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima; Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Galerija SKC, Belgrade; Galerija Škuc, Ljubljana; Goldsmiths College, London; Idea Store, London; IG Kultur Österreich, Wien; Institut für Wissenschaften und Technologien in der Kunst / Akademie der bildenden Künste Wien; Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli; Itacultural Institute, Sao Paulo; K@2, Karosta, Liepaja; Kanzlei Sommer, Hartberg; kinoki, Wien; Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen; Kunsthalle Exnergasse, Wien; Kunsthalle Fridericianum, Kassel; Kunstraum der Universität Lüneburg; Kunstuniversität Linz; Latvian Centre for Contemporary Art, Riga; Limehouse Town Hall, London; Main Trend Gallery, Taipei; MAIZ, Linz; Mala galerija/Cankarjev Dom, Ljubljana; Mali Salon / Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka; Malmö Konsthall; MALMOE, Wien; Manoa Free University; Moderna Galerija / Museum of Modern Art, Ljubljana; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Museum of London; NGBK, Berlin; O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz; p.c., Wien; plug.in, Basel; Anton Proksch Institut, Wien; Public Netbase / t0, Wien; Pumphouse Gallery, London; Pura Vida, Wien; Radio FRO, Linz; Radio Orange 94.0, Wien; Resonance.fm, London; RIXC, Riga; <rotor>, Graz; SCCA Ljubljana; shedhalle, Zürich; sinnlos, Graz; Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand; springerin, Wien; Stadthaus Ulm; stadtwerkstatt, Linz; Texte zur Kunst, Berlin; Transmediale.04, Berlin; transpublic - Raum für Kunst und Theorieaustausch, Linz; Turia + Kant, Wien; Universal Embassy, Bruxelles; Universität der Künste, Berlin; University of Newcastle upon Tyne; Variant, Glasgow; WochenKlausur, Wien; WUK, Wien; Wyspa Progress Foundation, Gdansk