

k-bulletin nr.3

<kollektive / arbeit>



version 3.0

may 2000

Content:

page 1.2 - 1.13

Introduction and Manual:

1



page 2.2 - 2.89

Articles about <New Economies> by:
Boudry/Kuster/Lorenz, Carola Dertnig, Stephan Geene, Maurizio Lazzarato, Marion v. Osten, Sexismus productions

2



page 3.2 - 3.82

Contributions about <Collectives> by:
Justin Hoffmann, Brian Holmes, Martin Krenn/Oliver Ressler, Ariane Müller, Susanna Perin, Stefan Römer
Peter Spillmann, Syndicat Potentiel

3



page 4.2 - 4.45

<Projects> by:
freeland, Kunst+Ökonomie, Rachel Mader, Marie Messina, Elke aus dem Moore, Franz Niegelhell,
Sandrine Teste, Werkleitz e.V., Michael Zinganel

4



page 5.2 - 5.11

Addresses / Links:

5



Introduction

new economies

collectives

projects

contacts

k-bulletin nr.3

<kollektive / arbeit>

The k-bulletin nr.3 is entitled <kollektive/arbeit>. The contributions by authors from Austria, France, Germany, Italy, Switzerland and U.S.A. are dealing with the question how neo-liberalism is affecting the condition and conception of culture and politics.

The idea of the <kollektive/arbeit> edition has been strongly influenced by meetings and discussions with different cultural producers, activists and artists collectives all over Europe. It was significant for the last ten years that the democratization of cultural production was high on the agenda. To question the role of the institutional framework as well as working in various creative fields as collectives or single persons in changing correlation's (music, graphics, art, fashion and politics) brought up a new notion of a common instead of an exclusive culture. To work in self-organized formations like running illegal bars, clubs and art spaces, as well as to collaborate in issue oriented projects with people from various backgrounds, seemed to be a way out of the fixed boundaries and power relations in the traditional cultural field.

Nowadays a shift of paradigm can already be noted: The traditional concept and labor division between graphic designers, theoreticians, musicians, critics, artists, political activists and curators got new strength. In the theoretical descriptions of this new phenomenon the social-economical background for this general or personal paradigm shift is mostly not questioned. Usually the argumentation follows the



bourgeois concept of failing utopias. In the center of this pessimistic image stands the assertion that collective and other forms of collaborative structures in the 90ties wouldn't have brought what they promised (i.e. non-hierarchical work structures). Other actual statements say that the non-hierarchical formations would have been already implemented into late capitalist production forces. Beside this assumptions, a debate whether the flexible and precarious salary biographies of cultural producers are <the> role model of neo-liberal economies got to be an important issue for self-reflection, mostly in the German speaking area. In the contrary to this we can find nowadays new movements in the South, West and East European regions where collective activities as well as so called informal economies are received as subversive to the hegemonic concept of the new political-economical structures. Before this background the aim of <kollektive/arbeit> is to bring together different voices and projects, which are or were dealing with the effects of the so called new economies on cultural and political practices, as well as on the changes in our notion of <work> (paid/non-paid). Furthermore k-bulletin nr.3 wants to put a highlight on the idea of the <collective> in its historical, actual, cultural or political meaning.

The k-bulletin will be presented in the exhibition <trans_actions >from May 17th till June 17th, 2000 in the Galerie Art&Essai, Rennes. A second Update with new contributions will be made in beginning of June 2000 for a next presentation in the Centre d'Art Imprimé in Chatou. A last update of k-bulletin nr.3 will be made end of 2000 including reactions from the readers

marion von osten <marionvonosten@gmx.ch>



manual

Hello! You have download the k-bulletin nr.3 <kollektive/arbeit> from our Website. Now you can print out your personal version on your printer at home.

With the 'Acrobat Reader' program the magazine can easily be viewed on your computer screen, leafed through or printed out. You can choose to print out the whole magazine at once, chapter by chapter or text by text. The actual layout of the <kollektive/arbeit> edition is designed as a DinA4 oplong format and fits to every common printer. You can print out the magazine on any available color or black and white printer, - depending on your personal equipment or your personal taste. For a satisfying result make sure that you have enough white paper sheets (120) and ink before starting the print out.

For a convenient reading and storage the print outs should be filed away in a usual DinA4 file. The <kollektive/arbeit> edition is divided in five chapters. We suggest for the general idea to structure the print outs with an appropriate five parts register system. Matching file and register are available in every office- and department store, or to be ordered online under the SHOP option on the k-bulletin nr.3 WebPages.

updates

The following two updates of k-bulletin nr.3 <kollektive/arbeit> (June and December 2000) will be published as pdf.files under the same URL address. You can download and print out these updates (3.1, 3.2) and file them away in the given order, as you already did for the version 3.0.

shop

If it is too laborious for you to download and print out the whole magazine by your own, you can order a color laser copy in an "all in one" version or just a matching file and register via Email or usual mail in the k3000 office.

To order a <kollektive/arbeit> - set please send an email to info@k3000.ch or write a postcard to Labor k3000, Schöneeggstrasse 5, CH-8004 Zurich and send the correct amount of money to our bank account: k3000, Der Verein, CH-8045 Zurich, account number 87-81107-5, Postbank Zürich, Switzerland.

Orders are carried out in order of recieved amounts.

The edition of the sets is limited.

<kollektive/arbeits>-Sets



Set S

The Small <kollektive/arbeits> - set S includes tools you need to complete your own <kollektive/arbeits> print and file:

- - Stickers for the Cover (to use with any conventional DIN A4-file)
- - Marked register for 5 chapters (to use with any conventional DIN A4-file)
- - 1 <kollektive/arbeits>-Poster including manual DIN A3

SFr 8. - / E 5.- (shipment included)



Set M

The Medium <kollektive/arbeits> - set M includes all the tools you need for the professional finish of your k-bulletin nr.3 <kollektive/arbeits> download:

- - Marked <kollektive/arbeits>-file DIN A4, white
- - Including marked register for 5 chapters
- - 1 <kollektive/arbeits> - Poster DIN A3 including manual
- - <kollektive/arbeits> - paper bag

SFr 25. - / E 16.- (shipment included)



Set XL

The „all in one“ <kollektive/arbeits> - set XL includes a full version of k-bulletin nr.3 with:

- - Marked <kollektive/arbeits> - File DIN A4 white
- - Including marked register / 5 chapters
- - Laser print of the whole magazine
- - 1 <kollektive/arbeits> - Poster DIN A3 including manual
- - <kollektive/arbeits> - paper bag

SFr 62. - / E 40. - (Shipment included)

archive

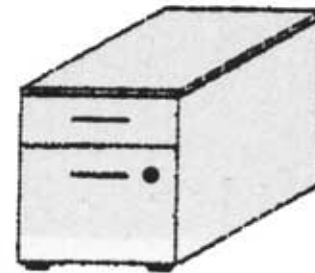
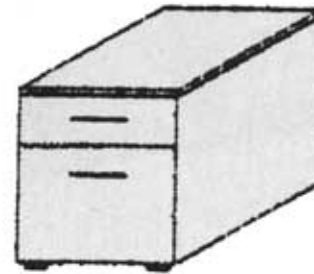
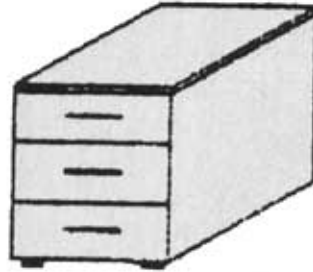
As a special service, you can find online version of all published texts of k-bulletin nr.3 <kollektive/arbeits> in our archive on the website (www.k3000.ch/bulletin/kollektive_arbeits/archive.html). The archive enables you to read and print separate none layouted articles.

impress

In the first edition of <kollektive/arbeits> you will find contributions by:

AG Kunst+Ökonomie (Berlin), Pauline Boudry/Brigitta Kuster/Renate Lorenz (Berlin), Carola Dertnig (Vienna/New York), Freeland (Paris), Stephan Geene (Berlin), Justin Hoffmann (Munich), Brian Holmes (Paris), Kabeljau (Zurich), Maurizio Lazzarato (Paris), Rachel Mader (Bern), Marie Messina / Sandrine Teste (Rennes), Elke aus dem Moore (Zurich/Hamburg), Ariane Müller (Berlin), Multivitamin (Zürich), Neid (Berlin), Ne Pas Plier (Paris), Marion von Osten (Berlin/Zurich), Real Work (Werkleitz e.V.), Martin Krenn / Oliver Ressler (Vienna), Susanna Perin (Zurich/Rome), Stefan Römer (Cologne), Sexismus Productions (Zurich), Peter Spillmann (Zurich), Syndicat Potentiel (Paris), Michael Zinganel (Vienna) a.o.





<kollektive/arbeits> is a k3000 production

Editor and graphic designer: Marion von Osten <marionvonosten@gmx.ch>
Web designer of www.k3000.ch and k-bulletin nr.3: Peter Spillmann <spillmann@access.ch>

end of chapter 1, version 3.0

2

2

new economies



page 2.4-2.29

fight back the determinator

marion von osten

page 2.30-2.39

We always look so good

sexismus production

page 2.40-2.55 **Échange sexuel dans le context du travail**

boudry / kuster / lorenz

page 2.56-2.63

des hiérarchies plates...

stephan geene

page 2.64-2.73

dancing with the factory

carola dertnig

page 2.74-2.89

nouvelles formes de production...

maurizio lazzarato



kulturelle arbeit im post-fordismus

marion von osten

Fight back the Determinator

Dass die ökonomischen Transformationsprozesse Ende der 90er Jahre zum Thema von KulturproduzentInnen geworden sind und in theoretischen Texten, der Kunstproduktion, sowie in Aktionen und Kritiken verhandelt werden, sollte nicht erstaunen. Wenn heute die öffentlichen Diskurse von der Sozialhilfe bis hin zu den Nicht-Staatsorganisationen, der Arbeitsmarkt und die Grenz- und AusländerInnenpolitik von der Ideologie des "Freien Marktes" durchzogen sind und effektiviert werden sollen, liegt es auf der Hand, dass sich die AkteurInnen einer kritischen Kunstpraxis mit eben diesen Veränderungen in den gesellschaftlichen Diskursen beschäftigen.

"Ökonomiese machen", dieser Untertitel der Veranstaltung 'Messe 20k' in Köln 1995, deutete bereits an, welche neuen Themenschwerpunkte zu diesem Zeitpunkt in einer "kritischen Kunstpraxis" in Deutschland präsent waren. Im Zentrum dieser Veranstaltung stand die Frage nach der Privatisierung der Kulturförderung und des eigenen urbanen Lebensraumes. Zum anderen wurde die Frage nach den Möglichkeiten und Zielen alternativer Zusammenhänge aufgeworfen. Die Leistung von 'Messe20k' war die einer Bestandsaufnahme unterschiedlicher Phänomene, wie dem Ineinanderfallen von Wirtschafts- und Kulturinteressen (Corporate Culture), der Kommerzialisierung der Innenstädte und die damit verbundene repressive Politik gegen gesellschaftliche Minderheiten. Messe20k setzte damit eindeutig einen neuen Schwerpunkt innerhalb einer kritischen Kunstpraxis und löste die Repräsentationsverhältnisse um feministische Diskussionen vorerst einmal ab. Andere Veranstaltungen im deutschsprachigen Raum wie z.B. 'Minus 96', 'Mikrostudio', 'A-clip', 'Baustop.Randstadt,-' in Berlin, 'Sex&Space 1+2' und 'Die aktuelle Wirtschaftswoche' und 'SUPERmarkt' in Zürich, sowie die 'überregionalen InnenstadtAktionen 97' entwickelten parallel ähnliche Debatten, oder überarbeiteten die bereits gesetzten inhaltlichen Vorgaben. In die Betrachtungsweise von Kunst, Musik- und Textproduktion floss die Kritik am Neoliberalismus ebenfalls ein und hat die dort stattfindenden Diskurse Ende der 90er Jahre massgeblich beeinflusst (so etwa in A.N.Y.P., ...Hilfe, Texte zur Kunst, Spex, Springerin etc.).

Auch in der von Catharine David organisierten Dokumenta X wurde dieser Paradigmenwechsel deutlich akzentuiert. Man würde aber sicher zu kurz greifen,

wenn man die Zunahme an post-marxistischer Theorie in der Kunst am Ende des 20ten Jahrhunderts, allein als Reaktion auf die gerade stattfindenden gesellschaftlichen und ökonomischen Verschiebungen, verstehen würde. Sicherlich steht dieser Paradigmenwechsel auch im Kontext, der vorgängig vor allem über die 'Cultural Studies' argumentierten Machtanalysen, deren theoretische Wurzeln zum überwiegenden Teil in den Literaturwissenschaften angesiedelt waren und deren Grenzen für eine Re-Politisierung sichtbar geworden zu sein schienen.

Die letzte Dokumenta zeigte aber auch, dass eine Neubewertung des Polit-Ökonomischen für die aktuelle Kunstproduktion, wiederum neue Normen und Ausschlüsse produziert. Feministische Positionen fanden in Catharine Davids Konzept kaum einen Platz.

Auch in der vielfältigen Auseinandersetzung mit dem Spätkapitalismus -in der deutschsprachigen linken Kulturszene, wie in der Linken im allgemeinen-, wird die Kritik am Neoliberalismus zu meist nicht auf der Ebene der Ideologiekritik, einer Begriffsklärung oder -analyse geführt - wie es etwa noch zu Beginn der 90er Jahre für die Technologiekritik zutraf. (1) Materialistische und systemische Deutungsversuche, als „die“ ökonomietheoretischen Paradigmen der Moderne, gelten in den unterschiedlichen Zusammenhängen weiterhin als brauchbar. Die Lebensrealitäten von MigrantInnen oder nicht nach westlichen Normen strukturierte Gesellschaften, fallen diesen Ansätzen genauso zum Opfer, wie der Kampf um einen nicht-sexistischen Arbeitsbegriff. Die Legitimation beziehen die klassischen Instrumente der Ökonomie durch die Tatsache, dass "Kapitalismuskritik" als das grosse Thema der europäischen Linken galt und gilt, und deren Identität und Intellektualität prägte und fest in unserem Denken verankert zu sein scheint. So ist auch die vermeintliche Radikalität der Linken historisch verbunden gewesen mit dem Diktum eines "revolutionären Subjekts" (weiss, männlich), dessen Geschichte vor allen anderen, den Grundwiderspruch des Kapitalismus beschreiben würde.

So waren die Auslassung von feministischen Positionen in der Dokumenta X geradezu signifikant. Diese diskursiven Auslassungen haben aber, so meine These, direkte Folgen für die Arbeitszusammenhänge in denen eine kritische Kunstpraxis stattfindet.



Exkursion nach Italien

"Dass der Verlust der Arbeit heute als eine Katastrophe erscheint, die den Selbstwert in Selbstzerstörung verkehrt, reicht über die Moderne hinaus. Gleichzeitig ist es die Moderne, die den Begriff der Arbeit totalisiert, indem sie jede Subjektwerdung als Arbeit an sich selbst und an der Gesellschaft definiert. Wer also dem Verlust der Arbeit heute das "Recht auf Arbeit" entgegensetzt, dann klagt er diese 'Subjektwerdung' ein, als ob Arbeit nie mit Schuld und Strafe, nie mit Lohnarbeit und Kapital, nie mit Verwaltung und Bewirtschaftung des Lebens, nie mit Disziplinierung und Effektivierung der Körper, nie mit Ausbeutung - bis hin zur existentiellen Vernichtung- etwas zu tun gehabt hätte." So reagierte die Theoretikerin Gerburg Treusch-Dieter auf die populistische Debatte um "die Zukunft der Arbeit", die im 'Freitag', dem traditionellen Organ der sozialistischen Linken in Deutschland geführt wurde.

Treusch-Dieter referiert in ihrer Kritik auf einen alten Streit: Die ArbeiterInnenbewegung und das Kapital waren sich über die Koppelung von Lohn und Arbeit grundlegend immer einig gewesen. Die linken Parteien im Westen hatte die Verbesserung der Arbeitsverhältnisse am Arbeitsplatz selbst gefordert, die Gewerkschaften hatten diese zu erkämpfen versucht. Der Staatsozialismus dagegen hatte zwar die Vergesellschaftlichung der Produktionsmittel durchgesetzt, aber im Zentrum dieser Gesellschaftsformation stand die Arbeit selbst, als alles bestimmende ethisch-moralische Kategorie. Unhinterfragt blieb in beiden Gesellschaftssystemen, dass Arbeit immer auch "Disziplinierung und Effektivierung" war, dass sie dem kleinbürgerlich miefigen Ernährerhaushalt zu diente und letztlich die Arbeit selbst, zur Entpolitisierung der ArbeiterInnenschaft massgeblich beitrug.

Aber auch in den "Nebenwidersprüchen" des Kapitalismus waren sich die Linke und das Kapital über lange Zeit einig gewesen: Zum Einen, dass das "Ökonomische" den anderen Lebensbereichen vorausgestellt sei, und so in der Lage wäre alle Lebensverhältnisse zu regeln - was zu einer kulturpessimistischen Tradition des Argumentierens führte- und als Folge des Ersteren, auch die europäische Linke das Oppositionspaar Produktion / Reproduktion, Arbeit / Nichtarbeit und deren geschlechterdifferente Ausformulierung als gegeben hinnahm.

Ende der 70er Jahre kritisierte die operaistische Bewegung in Italien die "grosse Fabrik" das Dogma lebenslanger, immer derselben Arbeit. Die sogenannten Kämpfe von '77 nutzten die Flexibilisierung des Arbeitsmarkts für sich, indem sie sich dort sozial organisierten und ihre Stärken entwickelten. Der mobile Wechsel zwischen verschiedenen Jobs, zwischen Arbeit und Nichtarbeit beschrieb eine gemeinsame Praxis und kollektive Haltung, die sowohl Subjektivitäten wie Konflikte formten. Die Möglichkeit, dass Lohnarbeit nur eine Episode im Leben sein könnte, statt ein Gefängnis schien auf. Dem folgte eine Umkehrung traditioneller Erwartungen: Man weigerte sich, danach zu streben, in die Fabrik zu gehen und auch dort zu bleiben, statt dessen begann man, das zu verhindern und davor zu fliehen. Mobilität war nicht mehr länger eine aufgezwungene Bedingung, sondern ein positives Bedürfnis und eine Grunderwartung. Der feste Arbeitsplatz, zuvor das Hauptziel, wurde nun als Ausnahme oder vorübergehender Zustand angesehen. (3)

Auch die die Sex Pistols äusserten sich Ende der 70er Jahre mit: "We're pretty/Pretty vacant/We're pretty/Pretty vacant/We're pretty/Pretty vacant/And we don't care.", ebenso wie die SituationistInnen, die schon in den 50er Jahren die Parole "Arbeite nie" ausgerufen hatten.

In den letzten zwei Jahren erschienen erstmalig in deutscher Übersetzung wieder neuere Texte der OperaistInnen im ID- Verlag "Die Arbeit des Dyonisos" und "Umherschweifende Produzenten" mit Texten von Michael Hardt, Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno. Der euphorische Ausbruch aus der normativen Begriffs- und Lebenswelt der "Festanstellung" wird in den neueren Texten abgelöst,

von der Bedeutung der post-industriellen Arbeit für "den Fortgang des revolutionären Projekts". Die zentralen Aussagen der Texte der ItalienerInnen zu Formen "immaterieller" Arbeit liegen darin, dass sie die Produktion von Wissen (Sprache, Kultur, Information), Subjektivität (Herausbildung der Ich-Form, Verinnerlichung der Kollektivziele) und der symbolischen Kreativität (Aneignung und Umdeutung von kulturellem Material durch die Konsumentin)- Bereiche die in der klassischen Ökonomie als "ausserökonomisch" gelten - in die heutigen Wertbildungsprozesse mit einschliessen.

Die neuen Formen der Arbeitsorganisation im Post-Fordismus disziplinieren nicht mehr Subjekte durch "Schuld und Strafe", sondern zielen auf die Verinnerlichung der Betriebsziele: den Fleiss, die Freundlichkeit am Kunden und im Team, die Verlässlichkeit durch ein eigenverantwortliches Handeln. So kann der Produktionsprozess der Kommunikation unmittelbar zum Verwertungsprozess werden. Lebensweltliche Vorlieben, die die eigene Subjektivität beschreiben, spiegeln sich im Bedürfnis, nach einem „interessanten“ Job oder Projekt wider, und sind zu einem zentralen Bestandteil der neuen Produktionsweisen im Spät-Kapitalismus geworden. Das Subjekt bildet sich selbst entsprechend der neuen Anforderungen (Flexibilität, Lernbereitschaft) aus und ebenso nach seinen Bedürfnissen, nach mehr Gestaltungsmöglichkeiten und Mitspracherecht in der Erwerbsarbeit. Die Ziele der AkteurInnen fallen so aber auch in Teilen mit den Effektivierungstendenzen des Kapitals ineins. Trotz dieses problematischen Zusammenhangs kann die Forderung einer Linken heute dennoch nicht heissen die neuen Arbeits- und Produktionsverhältnisse auf rein ausführende und stumpfsinnige Arbeiten reduzieren zu wollen, die die Arbeit in der Fabrik und die Langzeitslohnbiographien des Fordismus beinhaltet. Die Widerstandspotentiale selbstbestimmter Arbeits- und Produktionszusammenhänge ausfindig zu machen, scheint im Gegenteil wichtiger denn je zu sein. Diese Debatte zu führen macht sich diese Ausgabe des k-bulletin <kollektive/arbeits> zur Aufgabe.



Ich ist produktiv

Das Leben der KulturarbeiterIn ist traditionell nicht bestimmt von den Zwängen einer lebenslangen immergleichen Arbeit, als vielmehr von deren Gegenteil. Die KulturarbeiterIn ist seit dem Aufkommen der bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaft von einer nicht-existenzgesicherten Selbstständigkeit, die mit ihren Arbeitszielen hochgradig identifiziert ist, bestimmt gewesen. Finanzieren kann sie sich heute durch eine eher vage zu umreisenden Verwertungsindustrie, sowie einer prekären Jobstruktur und dem Sozialamt. Die Figur der bildenden KünstlerIn, die ihr Produkte verkauft, so dass sie davon Leben kann, entspricht eher den Hoffnungen von Müttern und Vätern derselben, als irgendeiner ökonomischen Realität. Die Verwertungsindustrien, die der KulturarbeiterIn für die „eigene“ Arbeit zu Verfügung stehen (Kunstzeitschriften- und Institutionen, ebenso wie Musikbusiness und - magazine) sind wie andere gesellschaftliche Bereiche auch, von betrieblichen und ausbeuterischen Strukturen (schlechte oder überhaupt keine Bezahlung) durchzogen. Am Ende der 90er Jahre heisst das für den Fall der durchaus wohlhabenden Schweiz beispielsweise, als KulturarbeiterIn eine grosse Bereitschaft entwickelt zu haben sich in unterschiedlichen Freelance-Jobs (Grafik/Multimedia) ad hoc zu organisieren, um neben dieser Tätigkeit, an den „eigenen“ Projekten arbeiten zu können. In diesem Prozess durchmischen sich Anpassung und Selbstbestimmung und fallen zum Teil hundertprozentig ineinander. Die eine „selbstbestimmte“ Tätigkeit, - etwa Musik oder Videos zu produzieren, oder Politik zu machen- , wird jeweils abgelöst durch eine andere „selbstbestimmte“ Tätigkeit, etwa CD-Roms für kleine bis multinationale Unternehmen zu entwickeln. Die Fähigkeiten die für die eine selbstbestimmte kulturelle Tätigkeit entwickelt wurde, ist innert Sekunden auch für die Hyperausbeutungsverhältnisse und alla minute Projekte des Kapitals anwendbar.

Der eigene bohemiastische, künstlerische Lebensstil hilft diese Verhältnisse zu verdecken. Unter diesen Bedingungen wird es zunehmend schwierig, freie oder „Eigenzeit“ von Arbeitszeit zu unterscheiden - in gewissem Sinn fällt das Leben mit der Arbeit ineins.

In diesem Zusammenhang wird die flexible Biographie und die hohe Eigenmotivation der KulturarbeiterIn auch als "Avantgarde" der neuen Arbeitsmodelle im Post-Fordismus beschrieben und für diese propagandistisch missbraucht. Es scheint als sei das „widerständige“, „selbstbestimmte“ auf seine Lebenszeit beharrende Subjekt eingekreist von den Geistern die es rief, ohne je mit diesen, um den Gewinn der „Selbstbestimmung“ gepokert zu haben.

Seit neuerem haben durch die o.g. Entwicklungen ökonomistische Argumentationen wieder grossen Anteil an dem, wie Lebensverhältnisse und Biographien von KulturproduzentInnen beschrieben und gedacht werden. So argumentiert Hans-Christian Dany beispielsweise in einem Interview mit Peter Gente und Heidi Paris (Merve Verlag) in der Zeitschrift Starship 1/98: "Das Erfinden von Berufen, daran hat meine Generation ausgiebig mitgearbeitet. Was aber auch mit erfunden wurde, sind Vorläufermodelle für die neuesten Ausbeutungsstrategien. Diese Bastelberufe und -karrieren sind der Arbeitskraft, die das Kapital momentan braucht, einfach sehr adäquat." Ich stelle hier dieses Zitat nicht für Danys Argumentation exemplarisch vor, sondern es bildet meines Erachtens eine ganze Debatte mit ab. Das "Kapital" wird hier für die KulturarbeiterIn nicht nur als determinierend wahrgenommen, sondern auch als intelligentes System beschrieben, dass neueste avangardistische Tendenzen sofort erkennt, aufspürt und inkorporiert, - aufisst. Diese Perspektive unterschlägt völlig, dass das "Ausprobieren unterschiedlicher Karrieren und Berufe", wie es genannt wird, der Versuch bleibt, die Enge der Zuständigkeiten, eindeutige Identitäts- und Rollenmodelle, aber auch den Akademismus und seine onkelhaften Lehrehaftigkeit und geizige Wissensverteilung zu unterlaufen und weiterhin die Wurzeln eines widerständigen Handelns darstellt.

Eine rein ökonomische Sichtweise kann die Machtverhältnisse und Widersprüche, in die wir verstrickt sind, nie vollständig abbilden. Im Gegenteil trägt eine solche

Sichtweise zu neuen kulturpessimistischen Gesten bei, die für die Weiterführung einer kritischen Diskussion in der "Kulturlinken" eher hinderlich sind. Kulturelle Bedeutungen sind zum Beispiel niemals statisch, sondern können jeweils neu interpretiert, angeeignet und umgedeutet werden. Gerade für eine kulturelle Produktion gilt, dass das, was wir für Wert erachten, sehr vieldeutiger ist und auch ausserhalb seiner ökonomischen Verwertbarkeit seinen Wert nicht einfach verliert, oder möglicherweise (hier begänne die Analyse) gar nicht Teil des Ökonomischen ist.

Für die Interpretation der Erweiterung der Wertbildung für den Post-Fordismus auf das "Ausserökonomische" wäre daher zu fordern, das der Wert den Tätigkeiten und Gegenstände haben, nicht ausschliesslich nur aus der Perspektive ihrer ökonomischen Verwertung betrachtet werden können. Wenn nämlich die Bereiche des Lebens, die in der klassischen Ökonomie als "Nicht-Arbeit" beschrieben werden, nur dann in Betracht gezogen und damit sichtbar gemacht werden, wenn diese "Nicht-Arbeit" ebenfalls in den ökonomischen Wertbildungsprozess mit einfliesst, ist dies ein weiterer einvernehmlicher Handschlag zwischen den Linken und dem Kapital. Die Konstruktion von Produktion und Reproduktion aufrechtzuhalten, bedeutet dann unsere vielfältigen Tätigkeiten immer noch aus der warenproduzierenden Industriearbeit zu betrachten. Das neue Paradigma der "Produktivität" bedeutet somit auch einen neuen Zwang: Ohne etwas zu "produzieren", oder besser "produktiv machen zu können" gesellschaftlich nicht anerkannt zu sein.

Die OperaistInnen stellen daher auch nicht das Widerstandspotential flexibler Biographien und die Möglichkeit alternativer und kollektiver Arbeitsformen an sich in Frage, sondern weisen darauf hin, dass über die Frage der Subjektivität, die Form der Kollektivität und die Möglichkeiten ihrer Konstitution nachzudenken bedeutet, erst einmal nach der Art und Weise, wie Arbeit organisiert und gesellschaftlich hierarchisiert ist zu fragen.⁽⁴⁾ Die neuen Formen der Arbeitsorganisation können nicht einfach nur als ultimativer Zwang zur Normalisierungsgesellschaft gelesen werden, sondern in den Prozessen der Flexibilisierung und Mobilität, in der subversiven Unterwanderung der klassischen Lohnarbeit liegt auch die Potentialität, sich aus den Zwängen des 'Kommandos des Kapitals' zu befreien.

Die Frage lautet also, aus welcher Perspektive, von welchem Ort aus will man die Produktions- und Lebensverhältnisse der KulturarbeiterIn heute betrachten, um sie nicht auf den Widerspruch des Ökonomischen / Ausserökonomischen zu reduzieren. Statt einem systemischen Fatalismus zu frönen, wäre es für KulturproduzentInnen demnach eher angebracht, die eigenen Arbeits- und Machtverhältnisse daraufhin zu untersuchen, wie diese verteilt sind, wer darin vorkommt oder nicht vorkommt, wie sich die "kritischen" Themen abbilden, etwa in Bezug zur Kritik an Sexismus, Homophobie und Rassismus, usw.- statt dem "Kapitalismus" wieder das Ruder zu überlassen.

Camouflage

Wenn wir heute davon ausgehen können, dass die Wissensproduktion, die Information und auch die Kunst für den Spätkapitalismus "produktiv" sind, muss auch gefragt werden, wie dies beschrieben und ermöglicht wird. Maurizio Lazzarato weist in diesem Zusammenhang in seinem Text zur "immateriellen Arbeit" zum einen auf die "informationelle Seite" der Ware und spielt dabei direkt auf die Veränderungen an, denen die Arbeitsorganisation im "Produktions"- wie im "Dienstleistungssektor" unterworfen ist. Auf der anderen Seite spielt der Begriff des „Immateriellen“ auf eine Reihe von Tätigkeiten an, die in der Regel nicht als Arbeit erkannt werden, die im Bereich kultureller und künstlerischer Felder operieren, die auf Moden, Geschmack und Konsumgewohnheiten Einfluss haben und "die öffentliche Meinung bearbeiten".(5)

Die Frage ist allerdings, ob das, was über den "Markt" produktiv wird, etwa Wissen, nicht auch einmal dinghaft werden muss. Denn auch geistige Arbeit und Information bleibt nicht "immateriell", sondern benötigt ihre Verdinglichung, um in Erscheinung zu treten. Die sog. geistige ArbeiterIn bringt erst dann ein Produkt zustande, wenn sich ihre Tätigkeit nicht allein in Denken erschöpft. Das Denken selbst benötigt, um verwertbar werden zu können, einen Trägerstoff. Das können bekanntlich wissenschaftliche Veröffentlichungen, theoretische Texte, Kunstwerke, Musik, aber auch

Veranstaltungen, Symposien oder informelle Treffen sein. Das Denken, die immaterielle aller Arbeiten, wird erst durch sehr spezifische soziale und auch räumliche Bedingungen produktiv. Ich muss erst einmal schreiben lernen, also eine Schule besuchen, über ein Wissen verfügen, dieses Wissen schreibend umsetzen, den Text gestalten, dies alles auch lernen, um es dann dinglich zu machen. Diese "Produktivität" verdankt die Denkende dann dem Werk ihrer Hände und nicht allein der "Arbeit" ihres Kopfes. "Die geistige ArbeiterIn ist Herstellende, wie andere Herstellende auch."(6) Selbst wenn dieses Denken zum Produkt 'Text' oder 'künstlerische Arbeit' geworden ist, ist diese Arbeit solange nicht verwertbar, wenn nicht die entsprechende soziale Anbindung, der Verlag/die VerlegerIn die mich veröffentlichen, in unserem Fall der Kunstraum/die KuratorIn, die diese Arbeit zeigen will, die KritikerIn/Kunstzeitschrift, die über mich schreibt, als Voraussetzung für einen Verwertungsprozess existieren. Auch der "Bar, dem "Verein", der "Eröffnung", als sozialer Treffpunkt, kommen für diese Arbeitsverhältnisse der KulturproduzentIn, aber auch für die freiarbeitende WissenschaftlerIn, ProgrammiererIn, oder JournalistIn von jeher grösste Bedeutung zu.

Die "immaterielle Arbeit" im Bereich betrieblicher/unternehmerischer Organisation ist ebenso an materielle Bedingungen geknüpft, die sie erst ermöglichen. Eine sog. Dienstleistungs- oder Informationsgesellschaft ist beispielsweise nicht auf Wissensproduktion und Computertechnologie alleine, sondern auch auf Hardware und deren Produktionsstätten angewiesen. Diese Fabriken - ausgelagert in die Länder des Südens und Ostens- arbeiten unter Bedingungen, die kaum noch mit den Arbeitsbedingungen- und kämpfen in den westlichen Ländern nicht vergleichbar sind. ArbeiterInnen der neuen Weltmarktfabriken, etwa in der Elektronikindustrie, sind heute vor allem Frauen. Diese vergeschlechtlichten Produktionsverhältnisse sind an die sog. "immaterielle Arbeit" angeschlossen.

Auch die repräsentativen Geschäftsgebäude für Kunden oder das Marketing sind auf räumliche Organisationen, also entsprechend neue Bürokonzepte zur Effektivierung der Arbeitsorganisation angewiesen, wie es einst die Maschinenhalle war. Selbst das mit Grünpflanzen umrankte Design, muss in irgendeiner Werkstatt von

HandwerkerInnen hergestellt werden, wurde von jemanden auf Papier skizziert, als Modell geformt und muss nachträglich von entsprechendem Personal nach Bürozeiten 'gepflegt' werden. Die Soziologin Saskia Sassen hat daher immer wieder daraufhin gewiesen, dass die spezifischen lokalen Bedingungen, ebenso wie die sexistisch und rassistisch hierarchisierten Arbeitsverhältnisse, Teil der Effizienz neuer "abstrakter" Geldflüsse und Arbeitsverhältnisse sind. Produktivität vermittelt sich demnach heute nicht undeutlicher, es fehlen eher die richtigen Instrumente für die Betrachtung. Die Qualität einer Arbeit und ihre vermeintliche Produktivität, werden durch eine symbolische Ordnung vermittelt, die an ihre öffentliche Verhandlung direkt geknüpft ist und die Machtverhältnisse unter denen gearbeitet wird verdecken helfen. Diese Ordnung wird nicht nur über Räume repräsentiert und geprägt, sondern bestimmt auch das, was wir für Arbeit halten und wie wir uns als Subjekte dabei fühlen sollen. Die gesellschaftlichen Transformationsprozesse, die heutige "Revolution" wie Negri sie nennt, finden in einem hohem Masse über die Reorganisation der symbolischen Ordnung statt. Dabei erscheint das, was wir ehemals als das Private identifiziert haben in aggressiver Sichtbarkeit. Räume werden neu definiert und umstrukturiert. Subjektivität ist Arbeit oder wird durch sie vermittelt.

In den letzten Jahren hat sich in einer politisierten Kunstpraxis eine Herangehensweise an diese Themen etabliert, die ich weiterhin für sinnvoll halte und trotz ihrer Überschneidung zu Bereichen der Forschung als kritische Intervention verteidigen würde. Projekte wie 'Firmini', die 'Utopie des Designs', 'Studio Hellerau', 'Sex&Space', 'SUPERmarkt', 'Baustop.Randstadt,-', u.a. haben die sozialräumlichen Bedingungen für kapitalistische Produktionsweisen, ebenso wie für die Herausbildung von Subjektivität aufgegriffen. Das „Ökonomische“ wurde in diesen Ansätzen jeweils aus der Perspektive des „Ausserökonomischen“ betrachtet. Damit wurde eine neue Betrachtungsebene innerhalb der europäischen Linken entwickelt, die die alten Paradigmen der Kapitalismuskritik durch identitätspolitische Sichtweisen und die Analyse der symbolischen Ordnung als Herrschaftsapparat, erweitert hat.



Nichts als Arbeit

Obwohl die Bedeutung der Subjektivität für die Mehrwertproduktion des Spätkapitalismus in neueren theoretischen Ansätze zentral beschrieben werden, ist die Subjektwerdung von Männlichkeit / Weiblichkeit, wenig bis überhaupt nicht in Betracht gezogen worden. So könnte sich gerade zu der Eindruck aufdrängen, dass der Trubel ökonomischer Wechselfälle von den darin eingeschriebenen Frauen- und Männerrollen gänzlich unabhängig sei. Weder in Gerburg Treusch-Dieters Statement zur "Zukunft der Arbeit", noch bei Paulo Virnos Beschreibung der '77er Bewegung, taucht die Frage auf, ob nicht das, was wir unter Arbeit verstehen und unter ihrer vermeintlichen Produktivität, sich vor allem an ein männliches Subjekt richtet. Es wird ausgeklammert, dass gerade Arbeit (bezahlte und unbezahlte) eine kulturelle Praxis ist, in der gleichzeitig Geschlechter- und Klassenhierarchien produziert und reproduziert werden. Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung im Beruf (wie auch im Haushalt, im Studium, der Wohngemeinschaft etc.) ist dabei einer der zentralen Mechanismen zur Aufrechterhaltung der Geschlechterdifferenz als solcher. (7)

Bereits die Titel der letzten Veröffentlichungen der ItalienerInnen im ID-Verlag liessen auch darauf schliessen, - durch die hier angerufenen männlichen Subjekte- den 'Dionysos' und den 'umherschweifenden Produzenten'- dass die aktuellen Prozesse im Post-Fordismus, weiterhin von einem indifferenten Subjektbegriff her betrachtet werden. (8) Verweise auf eine feministische Forschung zum Thema Arbeit/Nichtarbeit gibt es kaum. Die Referenzen die hergestellt werden verweisen vor allem auf männliche TheoretikerInnen. In einem kürzlich im b_books Verlag erschienen Textsammlung, "Negri Ready Mix", versucht Antonio Negri mit dem Begriff "Frau-Werden-der-Arbeit" einen zentralen Aspekt "der Revolution, die wir heute erleben" beschreibbar zu

machen. "Wenn ich versuche, kritisch gegenüber mir selbst zu sein und an die klassische Unterscheidung zwischen der Warenproduktion (die grundsätzlich den Männern zukommt, denn ungeachtet der Existenz anderer Subjekte sprach man immer von männlichen, weissen in Städten wohnenden Arbeitern) und der Reproduktion der Arbeitskraft (ausschliesslich den Frauen zugesprochen) samt ihrer Folgen denke, also an den Ausschluss der Frauen von der Fähigkeit Wert zu produzieren- ökonomischen Wert, versteht sich-, und wenn ich ausserdem daran denke, dass auch wir im Inneren des klassischen Operaismus Gefangene dieser Mystifikation waren, so glaube ich, dass heute das „Frau-werden-der-Arbeit“ eine ganz aussergewöhnliche Idee ist." (A. Negri, Ready Mix, S.26) Diese Feminisierung der Arbeit, in der Interpretation Negris, hat zur Voraussetzung, dass mit "Frau sein" weiterhin eine bestimmte Arbeit, nämlich die der "ausserökonomischen" Sphäre assoziiert werden kann. Diese Annahme verdeckt, das es auch einmal ein "Mann -Werden-der-Arbeit" gegeben haben muss.

Gerade die Subjektivität des Fabrikarbeiters, des Proletariers, dem Held der klassischen Linken, ist ein "kulturelles" und identitätspolitisches Konstrukt. Die Herausbildung von Subjektivität war für die Moderne ebenso notwendig, wie sie es heute ist. Die Körper dieser Dychotomie (Arbeit/Nicht-Arbeit) mussten definiert, diszipliniert und geformt werden. Kleidung, Rationalität, Körpersprache, der Umgang mit Geld und Öffentlichkeit, all dies waren subjektkonstituierende Faktoren, die das Ernährermodell stetig reproduzierte. Männlichkeit definierte sich über den Arbeitsbegriff des Herstellens / Produzierens / Ernährens. Die diesem Produktionsbegriff gegenübergestellten pflegenden, erziehenden und "wert-erhaltenden" Subjekte in der sogenannten ausserökonomischen Sphäre- waren zentraler Bestandteil dieser Gesellschaftsformation. Die Subjektivität des starken männlichen Arbeiters und der pflegenden Hausfrau waren in höchstem Masse produktiv für den Kapitalismus der Moderne.

Die Langzeitlohnbiografie im klassischen Ernährerhaushalt, stellte so den dominanten Identitätswurf weisser, westlicher Männer dar. Diese Formen der Arbeitsorganisation waren ebenso auf "ausser-ökonomische" Faktoren angewiesen um produktiv sein zu können.

Für den herrschenden Diskurs - aber auch für ihre KritikerInnen - schien dies nicht sichtbar zu sein. Zwar hatte selbst Karl Marx den Begriff der Arbeit noch weiter gefasst, als es dann die sich politisierende ArbeiterInnenschaft interpretierte. Auch das „zum Lachen bringen des Publikums“ (KulturarbeiterIn / Unterhaltungsindustrie) verstand Marx durchaus als Arbeit und protestierte gegen die ProtagonistInnen der ArbeiterInnenbewegung, die unter Arbeit vor allem die traditionelle Industriearbeit verstehen wollten. Schweiss und Muskelkraft, echte Manpower und die Maschinenhalle, liessen sich scheinbar besser politisieren als die KomikerIn, DienstleisterIn des Lachens, oder die Frau, der die unbezahlte Pflege- Erziehungs- Konsum- und Hausarbeit zugedacht war, aufgrund sog. weiblicher Eigenschaften. Deren Ausbeutungsverhältnisse fanden verdeckt statt, aber um nichts weniger brutal. Im Gegensatz zur UnterhaltungsdienstleisterIn, ein damals recht seltener Beruf, traf das zweite Schicksal, fast die gesamte 'andere Hälfte' der Gesellschaft. Neben der klebrigen psychosozialen Abhängigkeit der Geschlechter, der Abhängigkeit der Frau von dem Geld des Mannes, bestimmte diese Dichotomie die gesamte symbolische Ordnung.

Die Studentenrevolte 1968 gilt als Ausgangspunkt nicht nur eines neuen Ökonomieverständnisses, sondern auch der neuen Frauenbewegung.(9) "Die rebellierenden Frauen, versuchten mit dem Terminus Reproduktion für sich und für ihre Versorgungsarbeit die Tür zum ökonomischen Feld einen Spalt breit aufzusperren. Doch der Begriff blieb im warenproduzierenden System und seinen Theorien ebenso undeutlich und problematisch wie der sog. Frauenberuf. Auch andere Ausbruchversuche aus dem von materieller Produktion ursupierten Terrain des Wirtschaftens blieben auf halben Wege liegen. Aus dem modernen Begriff des Haushaltsproduktion, der die Wichtigkeit des Haushalts-Geschehens sichtbar machen sollte, blieb per Definition alles ausgeschlossen, was nicht anonym von Dritten, und d.h. ebenso gut über den Markt geleistet werden kann. Genaueres Hinsehen entlarvte auch die "Forderung Hausarbeit ins Bruttosozialprodukt" als Einstieg in ein höchst fragwürdiges Unterfangen, die den Ökonomismus, wie die Geschlechterdifferenz mehr bestätigte statt sie zu bekämpfen." So beschreibt die

feministische Ökonomin Elisabeth Stiefel das Dilemma die vergeblichen Ausbruchsversuche der Frauen aus der dychotomen und normativen Begrifflichkeit von Produktion/Reproduktion, als Effekt des androzentrischen Produktionsparadigmas und dem damit verbundenen unterschiedlichen gesellschaftlichen Status von Tätigkeiten. (10)

Das Dilemma der feministischen Kritik kann also auch als Krise der Darstellung begriffen werden, denn die Tätigkeiten die als Nicht-Arbeit gelten bleiben bis heute scheinbar verdeckt. Diese Darstellungskrise ist in der Ideologieggeschichte des Arbeitsbegriffs eingeschrieben. Die Entdeckung der Arbeit als die Quelle von Eigentum und Reichtum, wie es Locke und Adam Smith entwickelten, verhalf der Arbeit, als ehemals vom Adel verachtete Tätigkeit, zur höchstgeschätzten des aufkommenden Bürgertums. Dominant wurde sie aber erst in Marx's "System der Arbeit", wo sie zur Quelle aller Produktivität und zum Ausdruck der "Menschlichkeit des Menschen" selbst wird. Obwohl die drei genannten TheoretikerInnen völlig unterschiedlichen Denkrichtungen angehörten und verfolgten, waren sich dennoch darin einig, dass die Arbeit die produktivste und eigentlich weltbildende Fähigkeit des Menschen darstelle. Alle Tätigkeiten die in diesem Sinne nicht produktiv waren, vielen aus der Vorstellung heraus Wert bilden zu können. Der offensichtlichste Grund, warum diese Theoretikerinnen und auch die Linke diesem Reduktionsismus nicht gewahr wurden, liegt in der Identifizierung von Herstellen mit Arbeiten, bzw. darin, dass sie der Arbeit bestimmte Fähigkeiten zusprachen, die nur das Herstellen besitzt. (11) Dieser reduktionistische Arbeitsbegriff formte die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit, Produktivität und Passivität, Produktion/Konsumtion, Arbeit und Nicht-Arbeit laufend mit, im Zustand ideologischer Bewusstlosigkeit. Selbst die Thesen von der Ausbeutung der Submilieus, wie sie von Rosa Luxemburg definiert wurden, setzt das Ökonomische allen anderen gesellschaftskonstituierenden Faktoren voran. Der Kapitalismus selbst, wurde wie Stuart Hall es beschreibt, zum "Determinator erster Instanz". (12) Für die Frage der Identitätsbildung und Subjektwerdung und deren Produktivität im Spätkapitalismus scheinen daher neue Instrumente der Betrachtung nötig zu sein.



Geld für Alle

Wenn heute im Zuge der gesellschaftlichen Transformationsprozesse in den 90er Jahren, - die durch eine "ökonomische Trendwende" begleitet wurde, auch die "kritische Kunstszene" sich diesem Thema vermehrt widmet, ist auch zu fragen unter welchen Prämissen sie das tut. Die ökonomiekritischen Ansätze feministischer TheoretikerInnen, wie etwa der sozialistische Feministin Michèle Barret, aber auch TheoretikerInnen wie Luce Irigaray, oder Maria Mies, Christel Neusüss, Mascha Madörin, Elisabeth Stiefel u.a., aus dem deutschsprachigen Raum, blieben im Ganzen gesehen beispiellos ungehört. Der "Thrill" den der neue Ökonomismus auslöste über-tönte wohl kurzfristig auch dessen Widersprüche.

Im Gegensatz zu anderen Denkrichtungen steht bei den feministischen und operaistischen TheoretikerInnen, neben der Analyse der post-industriellen Wirtschaftsform, nicht die Dominanz des Kapitalismus im Vordergrund, als vielmehr die Frage, wie wir aus dem Wissen um das Konstrukt von Arbeit/Nichtarbeit dissidente, feministische und subversive Methoden und Produktionsformen denken und entwickeln können. Diese Überlegungen deuten auch direkt auf neue Handlungsterrains für eine dissidente kulturelle Praxis. Die Tatsache das Frauen von jeher "flexiblere" Biographien hatten liess andere Interpretationsansätze zu, um das, was wir für "Arbeit" und für das "Ökonomische" halten, beschreibbar zu machen. Die feministische Forschung hat zeigen können, dass Geschlechterzugehörigkeit in sozialen Situationen, in der Begegnung mit anderen wechselseitig dargestellt und zugewiesen wird. Arbeit, sowohl die bezahlte wie die unbezahlte ist eine zentrale Arena der Geschlechtsdarstellung und - zuweisung.

Ein neuer Ansatz in der feministischen Diskussion fordert heute daher das Reden über Geld statt über Arbeit ein und damit auch das Reden über weibliche Ökonomieverhältnisse an sich. Im Zentrum dieser Denkrichtung steht die Überlegung, sich aus der protestantische (auch linken) Verzichtlogik des westlichen Arbeitsbegriffes theoretisch und praktisch herauslösen zu können und die moralische Verpflichtung Erwerbsarbeit leisten zu müssen, und nur darüber zu Geldbesitz und gesellschaftlicher Anerkennung zu gelangen, abzuwerten. Darüber hinaus zielt die Diskussion auf die Dekonstruktion des traditionellen Geschlechterregimes an sich, da Geldbesitz für Frauen bedeutet, unabhängig vom klassischen "Ernährerhaushalt" zu sein. Ohne Geldbesitz sind Lebensverhältnisse, die nicht dem heterosexuellen Zwangsregime entsprechen, etwa gleichgeschlechtliche Beziehungen, gar nicht denkbar. Ebenso müsste die Frage nach dem Wert von Tätigkeiten neu gestellt werden, wie es die Frauen bereits für die, als Nicht-Arbeit deklarierte Konsum-, Erziehungs- und Hausarbeit getan haben. Gleichzeitig greift die Diskussion über "Geld statt Arbeit" ein in die Zuschreibungen von gutem (erarbeitetem) und schlechtem (geschenktem, spekuliertem, flatterhaftem) Kapital,- einer der problematischsten Grundpfeiler klassisch Linker und ultrarechter TheoretikerInnen. Eine andere These besagt, dass ohne die Angleichung der Einkommen von Männern und Frauen sich weder die Ungleichheit der Geschlechter, noch die Kontrollfähigkeit und Erpressbarkeit der ArbeiterInnenenschaft gebrochen werden kann.

Ich kann diese Diskussion hier selbstverständlich nur anreissen. Es ist aber interessant, dass auch die OperaistInnen zu ähnlichen Schlüssen gekommen sind und ebenfalls dafür plädieren das linke Projekt auf der Ebene der Geldverteilung, statt auf der Ebene der Arbeitsverteilung- und Kämpfe weiter zu führen und vertreten daher, wie andere Gruppierungen, die Forderung nach einem garantierten Einkommen. Und zwar auf der Grundlage, daß die Produktion nicht so sehr mittels der "garantierten", in Lohnarbeit stehenden Arbeiterinnen und Arbeiter Zustände kommt, als vielmehr durch die Mobilität und Flexibilität, die Ausbildung und ständige Höherqualifizierung der gesellschaftlichen Arbeit. Wenn diese dynamische, flexible, bewegliche, fließende sich verzweigende Konzeption von der Gesellschaft übernommen wird, so

muss man sie, nach Negri, auch garantieren. „Und sie garantieren bedeutet, jedem den garantierten Lohn zu geben.“

Konzepte die sich mit der Frage der Existenzsicherung von KulturproduzentInnen und im speziellen mit der von bildenden KünstlerInnen auseinandersetzen, wurden bislang nur auf zwei Ebenen entwickelt: Das progressivere Modell sieht eine gesetzliche Regelung des Ausstellungshonorars vor und versucht die „Bildrechte“ der ProduzentInnen zu schützen. (vgl. VG Bildkunst). Der zweite Vorschlag argumentiert weiterhin für die bestehenden Strukturen, also für den Kunstmarkt und die üblichen Stipendien. Beide Modelle sind aus der Perspektive einer kritische kulturellen Praxis nicht gerade progressiv. Zum einen muss und wird eine kritische Praxis nicht ausschliesslich innerhalb von Institutionen stattfinden und so auch nicht ständig in die entsprechende Gunst der Honorare kommen. Stipendien und Kunstmarktverkäufe setzen zu dem weiterhin auf die Selektion von Einzelpersonen und sind daher immer nur individuelle Lösungen, während eine kritische Kunstpraxis bereits längst mit Personen kollaboriert, die nicht allein dem Feld der Kunst zuzuordnen sind. Damit wurde eine kulturelle Praxis etabliert, die das enge Korsett der eindeutigen Zuweisung auf "Kunst", als ein in sich selbst funktionierendes autonomes Wertbildungssystem, vielleicht schon überwunden hat. Und doch -, zu seiner Ehrenrettung sollte gesagt werden, das das Ausstellungshonorar sich immerhin dem Konzept der 'Gage' und dessen Entsprechung im Musikbusiness und im Theater, nähert. Das kulturelle Produkt das hier entlohnt wird, ist daher auch relativ weit gefasst.

In der Kulturlinken ist dagegen die Diskussion um das sog. Existenzgeld oder Grundlohn weiterhin schwer zu führen. Sie ist als reformistisch, als nicht revolutionär, als FDP Finte verschrien. Die Positionen zu diesem Thema klären sich gerade erst und werden in Zukunft sicher konkretere Vorschläge folgen lassen, und das hoffentlich auch im Feld der Kulturarbeit.(13) Sicher aber ist, dass die Überlegungen zum Existenzgeld aus der feministischen oder italienischen autonomen Linken nicht das selbe meinen, wie die sog Armutssicherung der Liberalen. Einig sind sich allerdings alle, dass die Koppelung von Lohn, Arbeit und Lebenszeit in eine Krise geraten ist.

Diese Koppelung ist, wie die Ökonomin Mascha Madörin es betont, allerdings schon immer eine Lebenslüge von Männern gewesen. Die Krise im traditionellen Gesellschafts- und Geschlechtervertrag im Post-Fordismus ist aus Frauensicht alles andere als nur eine Katastrophe, sondern eröffnet auch die Möglichkeit das starre Geschlechterregime der Moderne aufzubrechen und das Konstrukt Arbeit/Nicht-Arbeit zu destabilisieren und neu zu beschreiben. (14)

Niemand wird allerdings behaupten wollen, dass die sozialen Folgen der gegenwärtigen ökonomischen Ausschlüsse nicht brutal sind. Es geht nicht darum die negativen Folgen der Derregulierung für ihre positiven Seiten in Kauf nehmen zu wollen. Weder die OperaistInnen noch die Feministinnen befürworten eine Übernahme des herrschenden Paradigmas neoliberaler Politik noch die Anpassung an die UnternehmerInnenziele. Vielmehr geht es um den Kampf, sich die eigenen Methoden und Inhalte nicht aus der Hand nehmen zu lassen, sondern diese zu stärken und auch ihr Scheitern nicht zu verhindern, vielmehr zu überarbeiten oder aber selbst ihr Scheitern überhaupt möglich zu machen.

Für die KulturarbeiterInnen lassen sich so auch neue Perspektiven und Politikfelder entwickeln. Beide, die KulturarbeiterInnen mit ihren asynchronen Wertbildungsprozessen, sowie die von jeher flexiblen Arbeitsbiografien von Frauen werden heute für die neuen Arbeitsorganisationen, als Avantgarde angenommen. Aber obwohl beide Positionen auch ein Effekt sind der Trennung von Arbeit /Nichtarbeit und gleichzeitig für die Überschreitung dieser Konzepte stehen, passen sie sich dennoch nicht nahtlos in die spätkapitalistische Logik vollständig flexibilisierter Subjekte ein.

Eine dissidente kulturelle Praxis kann und sollte daher nicht einfach mit den selben Mitteln erklärt werden, wie die Motivation von MitarbeiterInnen in einem Betrieb. Obwohl beiden eine ähnliche Erfolgsstruktur nach zu weisen wäre, zielen sie dennoch auf unterschiedliche Ergebnisse und haben äusserst unterschiedliche soziale Qualitäten.

Eine feministische Praxis geht beispielsweise von kollektiven Arbeitsmethoden aus, die auf Tauschverhältnissen aufbauen und dessen Wertbildungsprozesse nicht hierarchisch entstehen können, ohne gleich „Corporate Culture“ zu sein. (15) Diese Praktiken können nicht einfach über das post-fordistische Paradigma und das Konzept der „Selbstaussbeutung“ erklärt und damit politisiert werden. Netzwerkbildung, Informationsaustausch, gegenseitige Bezugnahme und Identifikation ist für die feministische Bewegung eine notwendige und gleichzeitig subversive Strategie, um sich dem patriarchalen Herrschafts- und Wissensapparat widersetzen zu können. Darüber hinaus schreiben dissidente Praktiken auch die Biographien ihrer AkteurInnen mit, die dem bürgerlichen Benimmkanon eben gerade nicht entsprechen und ganze Szenen und Gruppen beeinflussen können. (16)

Wenn also die KulturarbeiterInnen nicht nur als Avantgarde post-industrieller Zwangsverhältnisse beschreibbar ist, sondern vielmehr gerade auch über die Widersprüche eines „Nicht-genau-Hineinpassens“, könnten sich an der Figur der KulturarbeiterInnen auch die Qualitäten nicht rein ökonomisch determinierter Arbeitsverhältnisse entwickeln lassen. Das ist insofern von grosser Bedeutung, da die neoliberalen Wirtschaftspolitik versucht über das Konzept des Marktes alle Lebensbereiche zu ökonomisieren und damit tatsächlich bereits in unsere sozialen Beziehungen eingegriffen hat.

KritikerInnen dieser Argumentation werden nun berechtigterweise daraufhinweisen, das gerade die differenten Tauschverhältnisse in der Kulturproduktion bisher missbraucht wurden, um die Arbeit der KulturarbeiterInnen ebenso, wie die der KünstlerInnen als reines Selbstverwirklichungsprojekt abzuwerten und damit für eine Nichtbezahlung zu plädieren. Prekäre Verhältnisse und Verarmung konnten sogar als einen Motor für kulturelle Produktion stilisiert und romantisiert werden. Diese Konstruktion konnte aber nur insofern greifen und akzeptiert werden, als dass die KulturarbeiterInnen als gesellschaftliche Ausnahme, als rein individualisierter Lebensentwurf beschrieben wurde. Das dies nicht mehr so ist, sondern das „flexibele Subjekt“ zum Regelfall des Spätkapitalismus zu werden scheint, wird es nötig sein, die Qualität und Problematik des Tätigkeitsfeldes der Kulturarbeiterin / Künstlerin genauer zu beschreiben.

Das könnte z.B. bedeuten den eigenen Arbeitsbegriff bezüglich seiner Effektivierungstendenzen genauer anzuschauen. Der Mythos der Freischaffenden, "immer selbst und ständig", kann auch auf sein eurozentrisches Produktivitätsphantasma hin beleuchtet und abgewertet werden. Die Arbeits- und Lebensbiographien der KulturarbeiterIn liesse sich auf diese Weise politisieren: Sie könnten dazu dienen, die Widersprüche des ökonomischen Denkens, besprechbar zu machen und den ideologisch geformeten Begriff der "Produktivität" und die darin eingeschriebenen Geschlechterverhältnisse genauer zu analysieren, um neue Instrumente der Betrachtung zu entwickeln. Das Ineinanderfallen von AutorInnen-schaft und RezipientIn im aktuellen post-industriellen Wertbildungsprozess könnte so auch ein neues Licht werfen auf die Produktionsverhältnisse und strukturellen Probleme von Kulturarbeiterinnen.

Die Überlegungen der OperaistInnen und feministischen TheoretikerInnen zeigen auf, das auch für die intellektuelle und künstlerische Arbeit das spezifische Modell der Produktion und Reproduktion zu überarbeiten ist. Denn gerade das ist es, was die post-industrielle Wende andeutet, dass wir die Vorstellung von Kreativität als Ausdruck von Individualität, als Erbe einer bürgerlichen Elite grundlegend überdenken müssen.

marion von osten <marionvonosten@gmx.ch>

Fussnoten:

- 1
etwa in den Ausstellungen "Game Grrrr" Zürich/München und "when tekno turns to sound of poetry" Zürich/Berlin , 1994 / 95
- 2
Das Video für die Wiener Secession war eine Homage an eine Videoproduktion von Carole Roussopoulos aus dem Jahr 1968, in dem sich ebenfalls zwei Frauen an einem Arbeitstisch vor einem Bücherregal gegenüber sass und sich laut das 'Scum Manifesto' vorlasen und abtippelten. Auf dem Monitor im Hintergrund liefen in Roussopoulos Nachrichten über den Vietnamkrieg. In unserem Video lief im Hintergrund ein Video von Elfe Brandenburger, das sich mit der filmischen Repräsentation des autonomen Künstlersubjekts befasst.
Pauline Boudry, mit der ich gemeinsam das Video gedreht habe, war unter anderem Teilnehmerin bei Sex&Space in Zürich und Graz und organisierte mit mir das Projekt "SUPERmarkt". Sie hat darüber hinaus gemeinsam mit Brigitta Kuster und Renate Lorenz für die Ausstellung 'Baustop.Randstadt,-' ein Video zum Arbeitsbegriff produziert und den Reader „Reproduktionskonten Fälschen“ zum feministischen Arbeitsbegriff mit herausgegeben. (siehe dazu französischen Text in dieser k-bulletin Ausgabe)
- 3
Paolo Virno, 'Do you remember Counterrevolution?', Umherschweifende Produzenten, ID Verlag, Berlin1998, S. 87
- 4
vgl.M. Lazzarato, "Immaterielle Arbeit", Umherschweifende Produzenten, ID- Verlag, Berlin 1998
- 5
vgl. M. Lazzarato, ebenda
- 6
Hanna Arendt, 'Die Fruchtbarkeit der Arbeit im Unterschied zu ihrer vermeintlichen "Produktivität"', in 'Vita Activa oder vom tätigen Leben', Serie Piper, München 1996
- 7
Eva Nadai, 'Arbeit teilen statt Arbeitsteilung',Olympe Nr. 7, Zürich 1998
- 8
Es wäre interessant die Texte der ItalienerInnen genauer daraufhin zu befragen, inwieweit sie die neuen Ökonomien immernoch aus der Perspektive der "warenproduzierenden Industrie" betrachten.
- 9
Im Video für die Veranstaltung in Wien lesen Pauline Boudry und ich Teile aus der Rede von Helke Sanders vor dem Studentenrat 1968, die den Beginn der Diskussion über das Politische des Privaten markiert.
- 10
Elisabeth Stiefel, 'Über den Zwiespalt zwischen globaler Ökonomie und der simplen Sorge für das Leben', Politik und Gesellschaft Nr.3, Bonn 1998

11

Hanna Arendt, 'Die Fruchtbarkeit der Arbeit im Unterschied zu ihrer vermeintlichen "Produktivität"', in 'Vita Activa oder vom tätigen Leben', Serie Piper, München 1996

12

Stuart Hall, 'Marxismus ohne Garantien', in 'Das Phantom sucht seinen Mörder', Shedhalle-Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie, b_books Verlag, Berlin 1999

13

In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass einige Frauen aus Berlin einen Existenzgeldtagung ins Leben gerufen haben mit dem Titel „Schluss mit dem Stress! Arbeitskonferenz für Existenzgeld und radikale Arbeitszeitsverkürzung. Zur Kritik der Lohnarbeitsgesellschaft“, der vom 19.-21.März 99 in der Humboldt Universität und im Mehringhof Berlin stattgefunden hat. Für weitere Informationen: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/fels/konferenzen>

14

Mascha Madörin, 'Der kleine Unterschied in hunderttausend Franken', in Widerspruch Nr. 31, 'Globalisierung- Arbeit und Ökologie', Zürich1996

15

Die Bezugnahme auf eine feministische Praxis wird immer wieder in unterschiedlichen Kontexten aufgegriffen. Im Umfeld von Kunstproduktion beispielsweise in den „Salons“ der Berliner Künstlerin Judith Hopf, die sich absichtlich im Bereich des Halböffentlichen ansiedelten und eine Kontinuität anderer Produktionsweisen ermöglicht haben; oder aber in den unterschiedlichen Veranstaltungen und Workshops in der autonomen Frauenszene, wie etwa der Frauenhetz in Wien.

16

vgl. Diedrich Diederichsen "Der Boden der Freundlichkeit", Die Beute. Neue Folge Nr1, Berlin1998



Die neuen Normen und Auslassungen einer sich repolitisierten Kunst aufzuzeigen war bereits Anlass für einen Vortrag in der Wiener Secession im Rahmen der Agendareihe "Perspektiven kritischer Kunst", die von Christian Kravagna organisiert wurde. Für diesen Vortrag habe ich gemeinsam mit Pauline Boudry ein Video produziert, das unsere eigenen Arbeitsverhältnisse thematisierte. Text und Videostills werden in der Publikation "Perspektiven kritischer Kunst" im Folio Verlag ebenfalls veröffentlicht.

kollektiv arbeiten

2.30



w
e

a
l
w
a
y
s

l
o
o
k

s
o

g
o
o
d

2.31







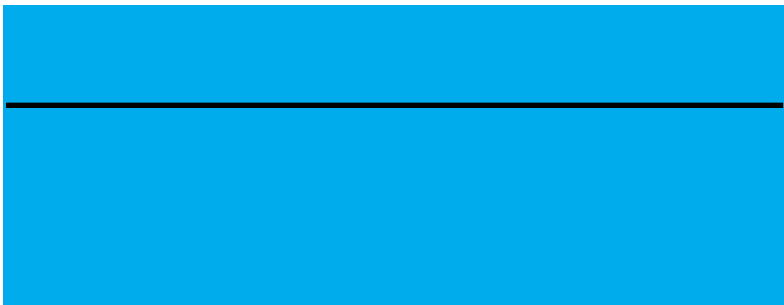
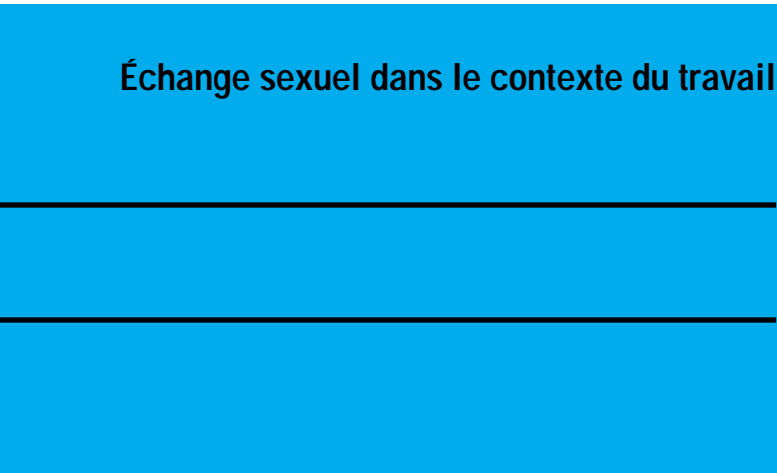


S
e
x
i
s
m
u
s

p
r
o
d
u
c
t
i
o
n
s

2
0
0
0

Échange sexuel dans le contexte du travail



2.40



pauline boudry / brigitta kuster / reate lorenz



2.41

Le point de départ de nos réflexions sur la notion de travail a été d'observer dans quelle situation de travail nous nous trouvons nous-mêmes; nous partageons notre temps entre diverses activités: p. ex. prendre soin de notre vie communautaire, s'occuper de l'enfant d'une de nos amies, faire un job pour gagner de l'argent, passer à l'office du chômage, s'engager dans un projet dans une institution où il n'y a pas un grand salaire, mais la possibilité de réaliser quelque chose qui nous intéresse, travailler aussi dans un groupe politique, pour lequel il est peut-être parfois difficile de maintenir sa motivation, entre autres à cause du peu de reconnaissance sociale, due au fait qu'on ne peut par exemple pas vraiment crier sur les toits ce sur quoi on travaille.

Même si c'est un mode de vie qui n'est pas saisissable par des notions comme le "travail" et le "temps-libre", en tant que sujets menant cette vie, nous ne sommes malgré cela pas débarrassés des valorisations sociales existantes. Pour cette raison, nous sommes intéressées à la façon dont ces diverses valorisations jouent un rôle dans les différents choix qu'on fait (lorsqu'on a la possibilité de faire des choix!), et comment cela influence notre propre relation à nos multiples occupations.

Nous nous intéressons donc à une perspective sur le travail en tant que situation de vie: la place de travail est un lieu dans lequel les personnes passent une partie non-négligeable de leur existence et qui contribue à définir d'une manière décisive leur propre sentiment d'elles-mêmes, au travers des peurs, du ras-le-bol, des humiliations ou des confirmations. C'est un endroit où on ne peut pas s'empêcher d'établir des relations avec des autres, comme nos chefs, collègues ou clients. On est constamment confronté(e) à des exigences que l'on peut plus ou moins bien assumer, contre lesquelles on doit développer peut-être aussi des stratégies de refus. Il est clair que dans cette approche les changements de mode de production, les nouvelles machines ou les moins bons contrats de travail jouent un rôle, mais sous l'angle de comment les évaluations, le hiérarchies et le déroulement du travail qui en découlent se répercutent dans la compréhension et dans les vœux des travailleurs/(euses).

Nous comprenons ce regard sur le travail aussi comme une intervention dans les débats actuels sur le travail, comme une invitation à discuter des questions fonda-

mentales de la notion du travail et des relations de travail concrètes, à ne pas simplement remplacer par un débat sur la quantité des emplois. Nous nous intéressons à la façon dont le travail est partagé, à ce que cela signifie pour une personne d'avoir du travail ou de ne pas en avoir, et à quel effet un travail ou un autre produit sur le statut de la personne qui l'accomplit.

Dans notre livre "Falsifier les comptes de la reproduction!*", nous avons voulu examiner à partir de ces différents aspects comment naissent la définition sociale du travail et la division sociale du travail.

D'autre part nous sommes parties de l'observation que, dans beaucoup de débats actuels, il y a une opinion qui commence à s'imposer, qui est que le genre ne joue plus un si grand rôle dans les relations de travail, étant donné que les images de la masculinité et de la féminité se sont transformées. Il nous semble que malgré les images de "mères" masculines et de managers féminins, et malgré les programmes d'égalité, la hiérarchie de genre dans le contexte du travail ne s'est pas vraiment transformée, la division du travail spécifique au genre se maintient. Le genre, comme nous allons essayer de le montrer, n'est pas simplement adressé et utilisé, mais est aussi produit par les divers échanges dans le domaine du travail. Nous nous intéressons donc au travail en tant que "gender factory", en tant qu'usine de production du genre.

Le musée du travail de Hambourg

Tout d'abord nous aimerions présenter deux stratégies féministes exemplaires/classiques de critique de la division du travail à travers l'exemple du musée du travail de Hambourg. Au troisième étage, consacré spécialement au thème "femmes et hommes - mondes du travail et images" se trouve une installation, qui présente des places de travail dans une usine de poisson locale. Dans la brochure d'information du musée est écrit à ce sujet: "le vidage, l'extraction des arrêtes, le triage, la préparation et l'emballage des poissons, c'est le travail des femmes. Le transport, l'arrangement, le stockage, et enfumer les poissons, par contre c'est du travail d'hommes." A

travers cette installation, où sont mis en scène les différentes phases du travail, les organisatrices font une critique visuelle de ce qu'on appelle le "sextyping" - c'est-à-dire la répartition du travail en rôles spécifiques au genre. Cela implique: les différences de rémunération du travail, des niveaux de qualification, mais aussi l'attribution selon le genre de traits de caractère ou de traits descriptifs, - d'une manière essentialiste - comme "les mains des femmes sont plus agiles et plus petites", ou comme constructions sociales: " le noyau de leur vie sociale se trouve en dehors de leur travail salarié, c'est pour cela qu'elles se contentent d'avantage que les hommes d'un travail salarié monotone et pas reconnu".

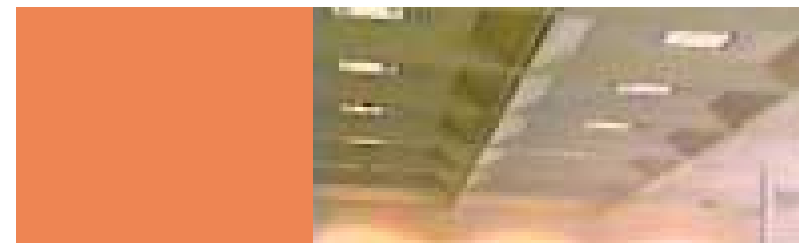
A travers ce mode de représentation, il s'agit de critiquer la spécificité des places de travail par rapport au genre en tant qu'idéologie. Cette idéologie légitime qu'on attribue une sorte d'"aptitude" pour ce genre de travail où il faut emballer jusqu'à 7000 harengs à l'heure. La stratégie politique qui est ici tentée, est de critiquer la division du travail spécifiquement au sexe, des domaines purement féminins et masculins, en dénaturalisant cette répartition des rôles. On retrouve ces revendications dans les démarches pour l'égalité des chances, et pour l'égalisation des salaires.

Dans l'autre partie de la salle se trouve une seconde installation, qui aborde un domaine féminin traditionnel par un autre angle d'attaque: dans différentes vitrines la place de travail-enfant est inventée, et présentée à travers divers objets ou instruments de travail. On y trouve aussi des objets pour l'aide dans les devoirs d'école, ou l'évaluation des notes. Il y a par exemple à coté d'un poème pour la fête des mères, une brochure de la ville de Hambourg, qui donne des informations sur les allocations-enfants et sur les congés parentaux. On peut voir un costume pour un petit enfant contre la névrite cutanée, qui indique le traitement à domicile d'une longue maladie. Une affiche qui porte le titre: "nous résistons" provient de l'époque où il y avait une grande activité contre les usines nucléaires, lors de laquelle des mères entre autres se sont organisées. Sur un extrait bancaire une mère félicite sa fille pour ses 29 ans et lui verse un acompte pour un voyage.

Il ne s'agit ici pas de simplement reproduire ce domaine de travail comme uniquement féminin: dans une partie de l'installation on entend p. ex. un père éduquant ses enfants seul et employé à mi-temps, qui décrit le cours de sa journée de travail quotidienne.

Cette stratégie féministe prend en compte les multiples et exigeantes demandes qui sont liées à l'éducation des enfants, et met en évidence que la prise en charge d'un enfant est du travail. Elle attaque la valeur sociale habituelle qu'a ce travail, et la hiérarchisation du savoir, selon laquelle le travail ménager et l'éducation des enfants ne requièrent qu'une forme de "connaissance du quotidien", que les femmes sont censées de toutes façons posséder naturellement. C'est une perspective différente de celle de l'usine de poisson: la proposition de représenter la charge des enfants comme une place de travail, et par là d'en effectuer une revalorisation en tant que lieu social, fait appel à une tradition féministe qui critique les relations à la maison comme naturelles et les définit comme un travail avec des exigences et des contraintes qui sont comparables à celles qui existent dans le travail salarié classique.

Les stratégies politiques qui sont à la base de ces deux formes de représentation dans le musée du travail, sont d'une certaine façon contraires: dans l'usine à poisson on a critiqué le fait que les qualités requises sont codées socialement comme féminines, et on a argumenté contre les différents systèmes de valeur et d'attribution des rôles. Par contre dans le cas de la place de travail/enfant, on a mis en évidence justement les qualités requises pour être une "bonne mère", pour élever cette activité au rang d'un travail.



le travail & le chez soi

Si on lit ces deux parties exposées l'une à côté de l'autre dans le musée comme une comparaison entre le domaine vital de la "place de travail" et de celui du chez soi, on pourrait reprocher à cette installation de reproduire la séparation classique des sphères "maison" et "place de travail": La maison est pourvue d'émotions et de subjectivité, par contre sur la place de travail il y a des règles strictes et un déroulement du travail formalisé.

Dans notre livre nous avons tenté de contredire cette opposition entre la maison et la place de travail, l'hypothèse que le travail est une contrainte et que les loisirs sont liberté. Au lieu de cela notre démarche a été de prendre en compte que c'est cette compréhension dualistique elle-même qui produit la définition sociale du travail.

Le texte "au travail chez soi" de Arlie Hochschild pratique une description intéressante pour relever le problème que les interactions entre la maison et la place de travail ne sont pas faciles à saisir, aussi longtemps que dans un des domaines on parle de salaire et que dans l'autre on parle d'amour. Elle a fait une enquête dans une entreprise U.S. américaine parmi des employés de différentes classes de jobs qui décrivent leur place de travail comme un lieu social plus attrayant que leur domicile. Les employés s'exposent à la pression de longues journées de travail, tout en déclarant désirer plus de temps pour la vie privée et la famille, ce qui par différentes réformes leur serait offert par l'entreprise comme option, mais dont ils ne se servent pas. En recherchant les raisons de cette situation paradoxale, Hochschild force une confrontation conceptuelle entre le chez-soi et le lieu de travail, en posant des questions aux employé(e)s telles que: "est-ce que vous avez de temps en temps le sentiment que votre domicile est comme une place de travail?", ou bien: "où avez-vous la plupart de vos amis?" ou alors: "avez-vous le sentiment que vous pouvez d'avantage compter sur vos relations ou sur votre situation de vie sur votre lieu de travail ou à la maison?" Les résultats de son étude débouchent sur la thèse étonnante qu'il y a une sorte de renversement des sphères: la place de travail est en train de devenir la maison et la

maison est en train de devenir la place de travail. Par exemple elle fait une comparaison entre les taux de divorce à la maison et ceux au travail (c'est-à-dire la fréquence d'un changement ou d'une perte de travail), et démontre qu'un job n'est peut-être pas un endroit garanti dans la vie d'un sujet, mais que la maison l'est encore moins. Elle écrit "on peut aussi être touché par la rationalisation à la maison".

Le vocabulaire qu'elle utilise dans son texte pour décrire la place de travail et ses caractéristiques est emprunté du langage utilisé habituellement pour la vie domicile, et la vie domicile par contre apparaît comme un job aliénant et pas attirant.

moi comme force de travail

De retour au musée du travail: dans la stratégie de revalorisation de la place de travail-enfant, nous pouvons remarquer quelque chose d'autre encore: parmi les tâches indispensables de l'éducation, sont plutôt mentionnées celles auxquelles on attribue beaucoup de valeur, parce qu'elles demandent l'intervention individuelle de qualités intellectuelles et sociales en grande partie. Parce que ce travail doit être présenté comme un travail "qualifié", on a renoncé à montrer les tâches répétitives et ennuyeuses qui font aussi partie de ce travail. En comparaison aux 7000 harengs de l'usine à poissons il n'y a pas de réflexion sur la représentation des mètres carré de lessive qui sont à faire chaque jour. L'installation veut d'avantage illustrer que le travail d'éducation peut tout-à-fait correspondre aux normes sociales de travail "précieux", dans la mesure où il est exigeant et complexe.

Cette stratégie de valorisation procure aux sujets qui font ce travail une forme de stimulation, mais aussi la contrainte d'être une meilleure mère, lorsqu'elles augmentent leur propre engagement, élargissent leur connaissances, améliorent leur capacités sociales ou investissent d'avantage émotionnellement. C'est à elles de décider si elles veulent le faire ou non, mais de l'extérieur cela va leur apporter une plus ou moins grande reconnaissance. C'est la responsabilité d'une personne à laquelle on fait appel (sois une bonne mère!), et dans ce cas sans même qu'il y ait un ou une employeur qui la contrôle directement. Pour une analyse de ces conditions de travail, dans

lesquelles les employés ne suivent pas seulement des règles prescrites rigides, mais suivent aussi leur propre intérêt, on doit se baser sur une théorie du pouvoir qui le comprend pas seulement comme quelque chose de négatif et de répressif, mais aussi de manière régulatrice, comme stimulant le désir des sujets.

Maintenant il est important de remarquer que les qualités requises pour cette place de travail/enfant - être social, être communicatif et prévoyant - sont perçues comme le caractère propre de l'individu, elles sont perçues comme sa subjectivité.

Pour illustrer par un autre exemple ce que l'intervention de la subjectivité dans une situation de travail implique, nous pourrions raconter le cas d'une amie à nous. Elle s'est présentée à un programme d'occupation dans un atelier de graphisme, envoyée par l'office du chômage. Elle ne voulait pas faire ce P.O., parce qu'elle avait beaucoup de travail, bien qu'elle soit au chômage. Elle s'est montrée distante et a témoigné de tellement de retenue par rapport à ce job que son interlocuteur à tout d'un coup changé de ton. Il lui a dit que ça le vexait qu'elle ne se rende pas du tout compte de son ouverture d'esprit pour ses intérêts. A ce moment la discussion a perdu son aspect formalisé et a pris un ton amical et privé, jusqu'à ce que le chef d'atelier lui fasse comprendre qu'il serait d'accord de faire un deal par rapport au conditions de travail imposées par le chômage. Ceci permettrait de faire coïncider les intérêts de notre amie, d'avoir un travail qu'elle définit elle-même, et pour lui l'intérêt de trouver une collaboratrice. C'est donc directement à la personnalité de notre amie qu'il s'est adressé. A ce moment pour notre amie ce n'était plus possible de jouer le rôle d'une candidate mal adaptée pour ce job, et peu intéressée. Elle a donc pris le risque de mettre les cartes sur la table, et lui a expliqué sa situation. C'est un exemple qui montre comment il est difficile de prendre une distance dans une situation de travail où c'est sa propre subjectivité qui est mise en jeu. On a par exemple une autre amie qui a essayé dans une situation de travail de s'opposer à ce qu'on mette au même niveau sa personne et sa force de travail. Elle a pris un travail de nettoyage dans un bureau chez des employeurs avec qui elle était auparavant amies. Une de ses "chefes" lui a un jour annoncé avec beaucoup d'insistance qu'on lui avait acheté un nouvel aspirateur. Elle s'attendait à ce que son employée se réjouisse de cette nouvelle et reçoive

l'aspirateur comme un cadeau personnel. Elles ont fini par se disputer, parce que notre amie ne voulait pas accepter l'arrogance de cette femme de ne pas la traiter en égale, mais de la reléguer à sa fonction de nettoyeuse en lui présentant le nouvel aspirateur comme un cadeau.

Si pour en revenir à nos deux exemples du musée de Hambourg, on fait maintenant la comparaison entre la place de travail/enfant et les conditions de travail de l'usine de poissons, où la valeur de la force de travail est mesurée seulement en fonction du rendement à l'heure, on peut constater que si, ou selon la manière dont la subjectivité est intégrée dans un processus travail, cela créera une hiérarchisation sur le marché du travail. Mais les qualités et les émotions d'une personne sont dans une très forte mesure spécifique au sexe. Quand il s'agit d'être une bonne mère, on exige des qualités qui sont socialement liées à la féminité. Alors qu'on attend des femmes qu'elles possèdent ces qualités, quand elles apparaissent chez les hommes, on les souligne particulièrement (il est si gentil avec les enfants, il a tellement bien fait la cuisine).

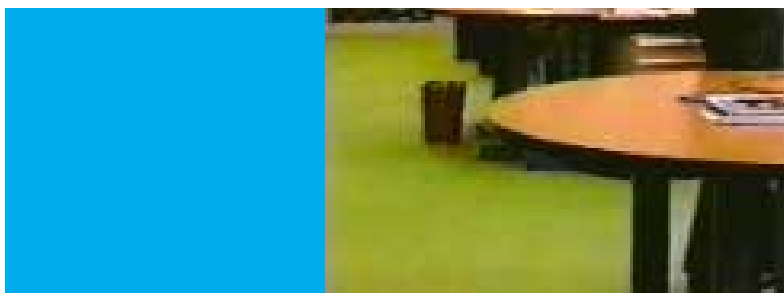
the managed heart

Arlie Russell Hochschild décrit dans son livre "The managed Heart" la façon dont laquelle les activités, qui sont caractéristiques d'une image "féminine" à la maison, sont de plus en plus demandées de manière informelle dans les professions des services, ou alors font carrément partie des conditions de travail formelles. Dans une enquête empirique faite auprès d'hôtesse de l'air, elle montre comment ces hôtesse, en plus du travail intellectuel et physique évident, effectuent encore une autre forme de travail. Pour le décrire, elle reprend la notion de "travail émotionnel", qui a joué un grand rôle dans les débats des années 70 dans les mouvements féministes, et qui à cet époque à été appliqué avant tout dans l'analyse du domaine de la maison. Leur travail implique plus que le sourire stéréotypique de l'hôtesse de l'air: elles doivent nouer une relation individuelle avec les clients, qui est directement liée à leur propre personnalité.

Elle fait ensuite une comparaison avec le secteur des encaissements de la même compagnie d'aviation, où les dettes des clients doivent être perçues, et alors c'est un comportement agressif qui est demandé des employés la plupart masculins. Hochschild démontre que la demande de subjectivité est structurée d'une manière complètement spécifique au genre, et que les hommes dans cette situation n'ont pas forcément d'avantage. Elle a par exemple trouvé des hommes qui ne pouvaient pas se plier aux exigences de comportement agressif.

En dehors de la catégorie du genre, nous pensons qu'il y a une autre catégorie sociale qui est étroitement liée au genre et qui a des effets sur les relations et les exigences au travail: c'est l'institution de l'hétérosexualité. Pour prendre en compte à la fois les paramètres du genre et de l'hétérosexualité, et leur intégration dans les procédés de travail - à la maison et à la place de travail - nous avons proposé dans l'introduction de notre livre la notion de "travail sexuel". Avec cette notion de "travail sexuel", nous voulons examiner les effets de l'institution "hétérosexualité" sur la division du travail, sur le comportement des gens, sur leur façon de s'habiller, de parler etc.

Nous avons voulu mettre en relation la sexualité, pratique tout aussi bien sexuelle que sociale, et le domaine de l'économie et du lieu de travail. Bien qu'il y ait dans le domaine des queer studies quelques travaux sur ce sujet, l'hétérosexualité comme norme sociale n'est la plupart du temps pas marquée, de telle façon que les pratiques sociales qui sont reliées à l'hétérosexualité ne sont pas visibles en tant que telles.



L'hétérosexualité est productive

Le "travail sexuel" englobe tout le travail qui oblige une personne à se positionner dans l'ordre hétérosexuel. Cet ordre hétérosexuel signifie pour une femme, dans cette société, avoir potentiellement une relation sexuelle avec un homme, ou alors, comme dans beaucoup de cas avoir une relation sociale avec un homme (p. ex. un patron, des collègues, des clients, etc.). Nous ne pensons pas que ce "travail sexuel" est une nouveauté. Nous pensons qu'il a en fait toujours été accompli, mais qu'il prend en ce moment-ci une plus grande signification, parce qu'il y a une augmentation du nombre de professions qui exigent des capacités et des émotions qui sont attribuées aux domaines de la subjectivité et du personnel dans le secteur croissant de l'industrie des services. Parmi ces professions on peut citer toutes celles qui touchent le domaine des services personnels, les professions que l'on dit créatives (qui nous concernent), et les professions qui impliquent une grande part de communication. On pourrait dire que les produits qui y sont fabriqués sont des dispositions psychiques.

Dans son texte "Body Work" Linda Mc Dowell fait une enquête sur le milieu des banques de commerce. Elle y examine la discipline de travail qui intervient au niveau du corps. A ce propos, elle a une vision élargie de ce qu'est le corps: pour elle le corps englobe aussi l'apparence personnelle, l'habillement. En prenant l'exemple du contact avec les clients, elle décrit que le conformisme des employés aux normes hétérosexuelles est aussi une partie du service qui est vendu. Les employées sont considérées comme des personnes, qui potentiellement pourraient avoir une relation sexuelle avec leur collègues masculins, ou leurs clients, et qui expriment cette potentialité dans leur langage, leur comportement et leur apparence. Ici nous ne comprenons pas "sexualité" comme une sphère de "liberté", que des agressions sexistes empièteraient (ce qui cela va de soi existe aussi), mais comme une machine de communication dans ce cas de normes hétérosexuelles. Ces normes hétérosexuelles sont directement productives, et dans deux sens: d'une part l'hétérosexualité produit directement des profits - p. ex. à travers un flirt avec un client qui facilite une vente. D'autre part l'hétérosexualité est aussi vendue par les employé(e)s comme un produit idéologique:

les employées ne font pas que de se conformer elles-mêmes aux normes hétérosexuelles et féminines, ces normes sont aussi communiquées aux collègues et aux clients.

Mc Dowell fait une différence entre la vente dans le secteur des services standardisés, Mc Donalds par exemple, qui correspond à la fabrication d'un produit de masse fordiste, et la vente dans une banque de commerce, plus en rapport avec un produit de niche économique postfordiste. Le but est de donner au client le sentiment qu'il reçoit un service spécialisé, taillé exactement sur ses désirs personnels. La vendeuse de service est donc à la fois marchandise et force de travail. Ce service, ou ce produit, consiste à la fois en savoir et en sentiments. Il est vendu contre un salaire, il a donc un caractère de valeur d'échange. Malgré cela, cet échange se laisse difficilement formaliser. Bien que l'investissement personnel est attendu dans le domaine des services, il n'est pas forcément rémunéré.

La mise à profit de cette force de travail va assez loin parce qu'elle fait appel au domaine du soi, du personnel. C'est un domaine dont les personnes ont une haute estime dans le capitalisme parce qu'il est considéré comme un composant de l'individualité, ancré profondément dans la personnalité. On peut dire que le fait de s'adresser à l'identité sexuelle encourage les employées à s'identifier à une logique plutôt privée que spécifique aux classes. Par exemple: Si on se sent mal au travail, l'explication qu'on se donnera sera plutôt une propre insuffisance que l'insoutenable des exigences. Dans ces conditions, il n'est pas facile d'organiser une résistance contre de telles conditions de travail, par exemple sous la forme d'une grève ou la proclamation de revendications. Quand je fais un travail à la chaîne, je peux me décider de faire les choses plus lentement. Au bureau, je peux allonger ma pause café. Ces petites formes de refus du travail demandent beaucoup d'efforts, à partir du moment où on s'adresse à moi en tant que personne dans une situation de travail. Il m'est par exemple plus difficile de prétendre ne pas savoir faire quelque chose, quand ça signifie automatiquement une dévalorisation de ma propre personnalité. Dans la perspective de l'entreprise, le travail sexuel est autant efficace et autant demandé, parce qu'il apparaît si personnel: ces relations, qui sont basées sur un prin-

cipe salarial, doivent paraître non rétribuées et libres. C'est alors qu'on dissimule cette relation entre le "privé" et le "publique", qu'elle devient particulièrement efficace et précieuse.

travail sexuel

Avec la notion de "travail sexuel", nous voulons examiner les conditions de l'hétérosexualité, non pas seulement comme répressives ou contraignantes, mais aussi sous la perspective du désir: les relations hétérosexuelles sont aussi dans certains cas voulues, et les personnes accomplissent du travail sexuel également sans être forcées de le faire.

Arlie Russell Hochschild nous a donné l'exemple de Nancy Holt, une féministe, aussi dans le cadre de son livre "the managed heart". Dans son mariage, elle n'a pas réussi à imposer le partage du ménage avec son mari. Parce qu'elle tenait à son mariage, mais ne voulait pas renoncer à ses convictions politiques, elle a produit après plusieurs disputes ce que Hochschild a appelé un "mythe pour éviter les énervements": Elle nettoyait tout en haut, et son mari tout en bas. En haut signifiait le salon, la salle à manger, deux chambres à coucher, la cuisine et deux salles de bain, c'est-à-dire toute la maison, alors qu'en bas signifiait le garage, le débarras et la pièce des hobbies - les hobbies du mari.

C'est un exemple qu'on ne peut pas comprendre si on ne tient pas compte des différents désirs de Nancy Holt: d'une part le désir de l'égalité des droits pour les femmes, d'autre part le grand désir d'une relation hétérosexuelle plus ou moins harmonieuse. Ces désirs peuvent tout aussi être vécus comme une contrainte et comme une force sociale, ils peuvent être compris comme un pouvoir, qui guide le comportement de certaines personnes dans certaines voies, p. ex. dans une relation de couple un peu contraignante ou bien dans un travail organisé d'une manière hiérarchique.

D'autre part, notre préoccupation avec l'institution "hétérosexualité" a pour but de décrire l'ordre social sexuel auquel les femmes sont confrontées. Cette confrontation a aussi lieu si on a pas forcément de contacts avec un homme ou si on n'est même

pas hétérosexuelle (un exemple simple est que les gays et lesbiennes, même s'ils sont out au travail, doivent toujours refaire leur coming-out, parce que chaque nouvelle personne les présupposent hétérosexuels).

La psychologue Celia Kitzinger raconte l'exemple d'une employée lesbienne déclarée. Malgré cela, sur son lieu de travail, elle doit exercer ce qu'on pourrait appeler un "soigneux management d'hétérosexualité". Ses collègues considèrent son apparence plutôt garçonne, alors que son amie a plutôt un genre féminin. Elle doit constamment se confronter à des remarques stéréotypiques de ses collègues, qui aimeraient reconnaître dans leur relation une répartition claire entre un rôle masculin et un rôle féminin. Cela montre que l'hétérosexualité est aussi établie là où elle n'est pas du tout pratiquée. Pour se défendre contre cette imputation limitante, cette employée invente souvent des histoires inverses, comme par exemple que sa copine a réparé la voiture pendant le week-end, alors qu'elle a fait le ménage. C'est une peine qu'on pourrait aussi appeler travail sexuel.

diversification de la féminité / de l'hétérosexualité

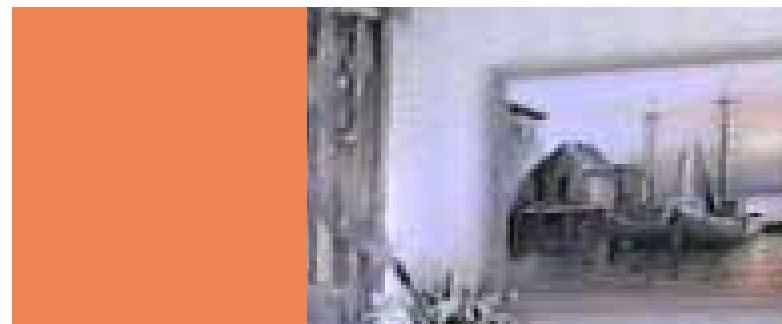
Lorsqu' on passe en revue les différents exemples, on pourrait prétendre qu'il y a une diversification dans la demande de féminité et d'hétérosexualité et de leur différentes formes. Sans vouloir simplement positiver ce processus, se pose la question suivante: est-ce que cela ne signifie pas pour les femmes une plus grande possibilité de quitter certains rôles?

Les sociologues Witz, Halford et Savage ont rassemblé des réponses parmi des employées de banques très haut placés dans lesquelles les managers masculins ont déclaré ne pas faire de différence avec leur collègues féminines. Dans l'habillement et le comportement, ces femmes répondaient aux normes attendues de masculinité. A un repas d'affaires selon la perspective d'une employée, les événements se sont cependant déroulés autrement: "il y avait 5 tables à chacune desquelles était assise seulement une femme. On est déjà comme ça très voyante. J'ai essayé d'en tirer un avantage. Étant donné que je savais, que tous les hommes que je connais seraient

habillées en noir ou en gris, j'ai mis une robe rouge. De cette façon, en effet, j'étais très voyante et à la fin l'homme qui venait de faire une conférence est venu vers moi et a parlé avec moi... Ca fait partie du jeu, si on le joue." Une interprétation pourrait être que la féminité de cette employée a fini par la rattraper. Mais, on pourrait aussi déboucher sur une autre perspective de l'anecdote: cette personne rusée, qui fait habituellement performance de masculinité, s'est réapproprié les normes de féminité, comme une drag queen, pour en tirer pour elle une situation avantageuse.

En plus d'une tentative de déstabilisation stratégique des catégories définies de ce qui est économie et ce qui est externe à elle, de ces dichotomies entre p. ex. la maison et la place de travail, nous voudrions terminer avec une question ouverte, que cet exemple nous pose: la question des marges qu'une personne peut prendre dans une situation de travail qui implique aussi intensément sa personnalité, sa subjectivité: est-ce que la description de cette personne comme drag-queen lui offre à elle, dans sa propre perception, une compréhension possible du soi? Qu'est-ce que ça pourrait avoir comme signification, quand on commence à réfléchir aux possibilités de résistance contre les conditions de travail fortement subjectivisées?

boudry / kuster / lorenz , berlin
<renate@berlin.snafu.de>



des hiérarchies plates + des écrans d'égo dans un extérieur collectif

stephan geene



versions néolibérales de la subjectivation

étant demandé de parler de groupes ou de collectifs, je ne veux le faire qu'à partir d'une espèce de projet, à savoir organiser et faire survivre un travail culturel et politique dans des formations collectives ou — si pas vraiment collectives — du moins avec des partenaires égaux.

le nouveau centre à berlin est une sorte de codage des activités collectives, non-commerciales, marginales ou soi disant innovatrices. le centre est appelé 'centre', en allemand <mitte>, là se trouve aujourd'hui le vieil arrondissement de l'est, des ruines parfois et aussi des tas de nouveaux bâtiments de l'administration et des entreprises. <mitte> est plein de groupes, de teams, de projets dans des domaines souvent sans intérêts économiques, comme des petits clubs illégaux ou des galeries indépendantes, mais aussi plein de projets avec un futur assuré par de grands capitaux, et c'est très souvent difficile de les distinguer.

la techno est bien le modèle de tout ce développement, la techno, c'est l'histoire d'un mouvement de clubs organisés indépendamment, sans intérêts commerciaux. et ce 'sans-intérêt-commercial', était un aspect très important, impliquant un scénario de valorisation ou une auto-valorisation + et aussi un chèque à blanc de la motivation et du sujet qui est motivé.

la techno s'est aujourd'hui transformé en entreprises, en agences de scouts (chasseurs de talents) ou de consulting pour alimenter les stratégies de marketing des entreprises globales.

en été 1998, me trouvant à paris, j'étais étonné d'entendre partout parler de la <love parade> à berlin. il y avait des articles, des émissions-live sur plusieurs chaînes françaises — presque plus qu'à berlin. c'est bien évident: la techno, la love parade et la vie des clubs en général sont un facteur primordial dans la compétition des places des villes, un mélange de la culture, de l'économie et du travail des scènes marginalisées.

le chancelier schröder n'est pas le seul à l'observer avec bienveillance les voilà, les kids du papier <schröder-blair>, qui a stimulé bien des controverses en france. on attend une nouvelle génération de fondateurs d'entreprises, tout à fait comme il y a cent ans à l'époque wilhemienne.

mais la question fondamentale qui se pose est: est-ce qu'on trouve ici une vie auto-déterminée, auto-organisée? est-ce que les utopies de 68 se sont réalisées ici après coup? ou s'agit-il plutôt d'un compromis entre la logique du capital et la logique 'authentique' des individus? ou au contraire: s'agit-il d'un aveuglement des gens, qui sont pris dans un esclavage intériorisé où tout le monde est d'accord. – c'est ni l'un, ni l'autre.

l'organisation en groupe implique quelques difficultés par rapport à la place de l'individu: soit il éprouve le danger de passer au second plan et de se perdre, soit l'option d'une réussite individuelle corrompt le projet collectif.

je n'ai pas envie de parler ici des nos propres expériences dans le travail culturel ou mini-économique pour donner une démonstration de la vie en groupe et — parfois — de son échec. une question théorique m'intéresse plus, la tentative de comprendre les conditions de l'état subjectif, pour répondre à la question qui se pose constamment : pour quel but sommes-nous actifs, pressés et sans relâche?

si on veut analyser soit le travail culturel soit le travail soi-disant 'productif' (on parlerait différemment s'il s'agissait d'organisations familiales ou patriarcales) je crois qu'il faut, pour des raisons théoriques, baser l'analyse sur les paramètres de la subjectivité — cela aussi lorsqu' on parle de travail dans des groupes ou dans des équipes. les conditions capitalistes — et cela concerne la version postfordiste ou post-moderne du capitalisme— ne permettent une adhésion forte à des groupes que sous la condition de contradictions graves. ceci parce que le neoliberalisme renforce le risque d'état individuel, par la disparition de plusieurs garanties sociales: on doit soi-même s'occuper de soi.

l'état subjectif entre stimulation et menace pourrait être analysé d'une façon psychologique, à travers les effets de la peur ou de l'incertitude, ou d'une façon psychanalytique, le lieu du sujet comme vide, etc, comme le fait slavoj zizek en popularisant lacan partout dans les feuillets allemands.

je m'intéresse plus pour une démarche non-psychologique, qui ébauche une formation de l'ego, qui est forcé de se prendre en charge, de maîtriser les aspects d'être seul, de l'espace intérieur, du projet de soi-même, de l'entrepreneur individuel, d'être seul dans une voiture gadget, 'je roule seul/e', le surfing que l'on fait seul avec l'ordinateur dans les rayons d'action sans corps dans internet – une espèce d'économie individuelle où chacun/e croit entretenir un management.

dans quelle mesure le sujet artiste est-il/elle un modèle, parce qu'il/elle croit se rendre objet? il/elle est censé(e) concevoir sa sensibilité, ses préférences et ses expériences comme l'origine et le produit de soi. c'est de cette façon qu'a décrit l'historienne d'art svetlana alpers le peintre rembrandt dans son livre 'rembrandt comme entrepreneur' pour l'époque du capitalisme en formation en hollande au 17ième siècle. il est difficile de penser le franchissement du cercle subjectif pour un travail vraiment collectif, mais malgré cela une organisation en groupe dans le champs de l'art est possible et a lieu. et en plus: l'organisation collective répond parfaitement aux nouveaux besoins de re-penser travail et paiement, le fétiche qui se trouvait dans le salaire et qui est en train de se transformer.

le projet pratique dont j'ai parlé et le projet théorique qui m'intéresse se trouvent sur-déterminés par un projet plus grand à l'échelle de la société, à savoir l'offensive néolibérale, qui se traduit par l'élargissement des domaines du travail, la stimulation de l'individu à montrer de l'initiative, la dé-régulation des temps de travail et de la sécurité sociale. le sujet se trouve comme sous courant électronique, ou de stimulation ou de menace, mais il se trouve aussi isolé; les hiérarchies plates, les notions flexibles du travail et des rôles sont les conditions d'effectivité demandées, permettant aussi le home-work (le travail à la maison), ...

groupe/ équipe/ collectif

que veut-on dire par 'groupe' ou 'collectif'? on ne comprend pas par là une collectivité en sens strict, comme dans les pays de l'est sous l'influence de la révolution communiste, ni au sens des années soixante. il y a — tant que je sache — une grande différence entre la situation en france et celle en allemagne. en allemagne, le projet de vivre ensemble était très important pour toute une démarche politique de gauche non-orthodoxe et plus tard pour les ainsi nommés mouvements sociaux anti-atomiques.

l'idée de vivre ensemble en dehors de la famille se retrouve partout dans la société comme une option, comme une possibilité de vie. elle a été tellement popularisée qu'elle a perdu ses revendications politiques, mais la collectivité avait autrefois comme but une véritable abolition des intérêts de l'ego, un partage de la situation financière, c'est à dire un défi au concept bourgeois de la propriété individuelle. il s'agit de s'occuper ensemble de la vie quotidienne, des enfants etc. , de surmonter la division du travail entre production et reproduction et entre les sexes.

aujourd'hui ça existe encore, mais de façon très marginalisée. cette option reste encore malgré tout le phantôme de beaucoup de discussions en rapport avec le travail collectif. la compréhension contemporaine de la collectivité implique un autre modèle, approvisionné par les rapports avec la musique et la culture jeune. en premier lieu la musique, plus tard, non-historiquement, c'est à dire maintenant, la culture entrepreneuriale.

l'appropriation

les propositions d'antonio negri, de maurizio lazzarato et d'autres pour concevoir des nouvelles formes de travail dans une approche économique-théorique sont très intéressantes dans ce contexte. ils sont beaucoup discutés dans certains cercles en allemagne — et beaucoup controversés. leur propos est grosso modo que les nouvelles formes de travail font un emploi croissant de la subjectivité. ça a lieu dans une

telle envergure, que les travailleurs et travailleuses se retrouvent dans une auto-détermination forcée, et que le régime de l'usine n'existe plus. negri et d'autres observent dans certains domaines une appropriation des moyens de production. quelqu'un/e fonde une entreprise, détermine tous les rapports sociaux et économiques, et voilà, il ou elle fait ce qu'elle veut.

leur argumentation se tient proche des expériences italiennes des années 70 d'une force de travailleurs très développée. dans une situation de modernisation impliquant des licenciements énormes, les travailleurs pouvaient revendiquer de grands dédommagements, qui leur ont permis de ne pas travailler et ainsi de développer des structures nouvelles et efficaces pour un travail futur. negri et d'autres en découlent une situation où les travailleurs ne sont plus aliénés comme auparavant. c'est leur propre espace — oui, on pourrait continuer ainsi avec un certain cynisme: comme dans leur propre voiture, qui est devenue le gadget primaire de l' auto-détermination des sujets, surtout des hommes, mais pas seulement.

leur raisonnement a un parallèle avec l'idée répandue que 68 était une revendication des populations dans les pays industrialisés de surmonter la régime rigide de l'usine qui était ressenti et conçu comme un empêchement systématique à la vie 'authentique'.

découvrir la vie quotidienne, se trouver, la libération sexuelle — il y a eu partout dans l'histoire d'après 68 des obstacles graves: la libération sexuelle n'a pas facilité la communication entre les sexes et n'a pas rendu la société heureuse, se trouver est la boîte noire d'une difficulté de se prendre en charge et – enfin — la vie quotidienne est devenue loisir ou travail au foyer, qui est encore quelque chose à la fois dévalorisé et surmenant – et, de façon plus importante, quelque chose qui est encore gravement mal partagé entre les sexes.

l'appropriation des moyens de production et l'établissement d'une subjectivité productive omet toutes les différences: il y a une croissance des prestations de services élaborés, mais les prestations très simples sont en encore plus forte croissance. et en dernier lieu tous les travailleurs et travailleuses illégaux n'ont aucune possibilité de développer quelque chose dans leur travail, et sûrement pas leur subjectivité.

le concept de l'appropriation des moyens de production ne voit pas qu' une importante section du travail, tout le domaine classique de la reproduction, c'est à dire aussi la domaine de l'économie dans le sens de faculté de gérer sa vie, est un travail mal partagé: vie sociale, communication dans des relations amoureuses, enfants...

arlie russel hochschild a enquêté parmi les employés/es d' une entreprise utilisant des techniques de "total quality management" et trouvé que la plupart des employés se sentent plus à l'aise au bureau que chez eux. chez eux, tout est difficile à gérer, sans gratification – les enfants sont ingrats, le ou la partenaire est déçu/e, les attentes d'une vie pleine sont impossibles à accomplir.

I'état subjectif, version neo-libérale

qu'est-ce qu'il se passe, quand quelqu'un se retrouve avec les moyens de production qu'il est lui/elle-même, s'achète par exemple un ordinateur et commence à développer ses facultés dans un environnement qui englobe: le comportement social, les intérêts larges, la persévérance et qu'il/elle éprouve à la fin que la monnaie/la devise dont il fait l'investissement (le temps, l'envie ou aussi l'argent) est en somme la meme chose que sa paie.

la notion de la monnaie, il faudrait en dire plus dans cette contexte.

sur cet base seulement on peut aborder la question de comment on se trouve mis à profit et aussi en quoi consiste ce que l'on garde soi-disant pour soi, cette chose propre qui est tellement importante pour toutes les individus. la chose propre était quelque chose d'important dans l'art, c'était la source de la production artistique, pour l'épanouissement d'un caractère artistique. maintenant elle est importante dans des domaines croissants. pourquoi pense-t-on qu'il faut nécessairement faire quelque chose, parler devant un public, pourquoi est-ce qu'on éprouve une urgence de réussir dans un projet.

cette interaction entre un groupe et un individu qui se trouve dans une telle situation et se demande quelle évidence le/la pousse à travailler pour un projet très mal payé ou – comme il est souvent le cas– un projet pas du tout payé, que l'on fait pour soi ou pour un but quelconque.

voilà la sens de la vie, la motivation en soi d'une espèce d'accumulation primitive. et en meme temps c'est aussi le contraire, tout ce qui nous empêche de faire ce que on voudrait faire.

stephan geene <b_books@geene.in.berlin.de>
mit hilfe von pauline boudry



Dancing with the factory



carola dertnig

Jeden morgen um 7 Uhr 15 verliess ich meine Wohnung in Williamsburg. Ich konnte den Bus schon von der Wohnung aus kommen hören. Ausser wenn es regnete, da war es schwieriger. Manchmal kam er gar nicht, dann musste ich entweder ein Taxi oder die U Bahn zur Arbeit nehmen. Mit der Subway kam ich aber auf jeden Fall zu spät in die Fabrik. Das hatte Folgen: bei dreimal zu spät kommen und erwischt werden, wurden \$3 vom Tagelohn abgezogen.

Die Fabrik lag in der Nähe vom P.S.1 Museum in Queens. Es war ein ziemlich düstres Gebäude, eine Art 50er Jahre Nachkriegs-Depressionsbunker. In der ersten Etage waren die Restaurants für die Fabrikarbeiter, in jeder weiteren Etage die verschiedenen Produktionsetagen. Meistens Sweatshops, Stundenlohn 5 Dollar, die ArbeiterInnen vor allem Frauen aus Mexiko ohne Aufenthaltsgenehmigung.

Die Etage in der ich arbeitete war als die "Belle Etage" bekannt, da hier - so hiess es - die Arbeitsbedingungen humaner wären. Die Fabrik hiess <Sirmos>, ein italienisches Familienunternehmen. <Sirmos> ist eine Lampenfabrik die spezialisiert ist auf Art Deco und Jugendstil Plastikimitate: ein Faux Finishing Departement. Die Lampen sehen aus als ob sie alt wären, obwohl man genau sieht dass sie neu sind. Später habe ich noch oft festgestellt, dass dieses Mobiliar in den Staaten vor allem bei wohlhabenden Familien sowie in Hotels und Restaurants bevorzugt wird. Die Gefahr von Holzwürmern ist geringer und der Alltag lebt sich wie in einer Hollywood Filmkulisse.

Der Fabrikstag beginnt um Glockenschlag 8 Uhr morgens. Es läutet wie in der in der Schulpause. Ich stecke meine Zeitkarte in die Stechuhr. Gerade noch rechtzeitig. Der Name auf der Karte ist der meiner amerikanischen Freundin Linda Post. Linda Post anstatt Carola Dertnig. Manche meiner Mitarbeiter glauben, ich heisse und bin Linda. Ich arbeite unter Lindas Namen, da ich noch keine Aufenthaltsgenehmigung besitze. Mein Image für meine Umwelt ist das einer Amerikanerin, obwohl ich ein U Boot bin, ein Alien.





Die Fabriksetage ist in fünf Departements unterteilt. Rechts liegt das Büro und das Chefdepartment, im Kern in der Mitte das Artistsdepartment, links davon das Sanding- und Mouldingdepartment und rechts dahinter das Shipingdepartment. Das Sandingdepartment ist von der Hierarchie her ganz unten angesiedelt, das Künstlerdepartment ganz oben. Ich stelle schnell fest ein privilegierter Alien zu sein, da ich im Artistsdepartment arbeite und eine europäische Kunstausbildung absolviert habe. Ich verdiene 15\$ statt \$5. Meine Alienzzeit ist befristet, da ich mir durch den Mehrverdienst einen Rechtsanwalt leisten kann, der mir vielleicht ein auf drei Jahre befristetes Arbeitsvisum verschaffen kann.

Ich stecke die Zeitkarte in die Stechuhr, ziehe mir einen weissen Plastikanzug an, setze mich in meine Koje und setze meinen Walkman auf. Die Koje ist 5 qm2 gross. Die erste Lampe kommt. Ich stelle sie auf meine Drehscheibe und beginne sie mit einer bestimmten Marmortechnik zu bearbeiten. Jeder der 10 KünstlerInnen im Departement hat seine eigene Koje, trägt einen weissen Polyesteranzug und ist im Besitz einer Drehscheibe. Manche sind schon seit 10 Jahren hier. Ich hoffe, dass ich nicht solange bleiben muss. Niemand spricht, das ist nicht erlaubt während der Arbeitszeit. Wenn der Firmenboss durch das Department huscht, ein echter italienischer Macho, wird es noch leiser. Da ich neu bin mustert er mich und meine Lampen besonders streng. Dann tuschelt er mit dem ersten Kunstdepartment Manager. Der pirscht sich mit hochrotem Kopf an mich rann und erklärt mir das "Schnell sein Kapital bedeutet". Leider muss ich meinen Walkman abnehmen, was ich ungern tue. Ich höre gerade Daftpunk.

Um halb 10 läutet die Pausenglocke. Fünf Minuten Pause. Alle springen auf. Sanding-, Moulding-, Shiping- und Artistsdepartment trifft sich im Pausenraum. In der rechten Ecke oben steht ein Fernseher. Jeden Tag läuft das gleiche Fernsehprogramm: MTV. Alle sitzen, essen und starren in die rechte Ecke. Manche singen mit, andere unterhalten sich über den Song oder über die Bekleidung der gerade am Bildschirm performenden Band. Von den meisten FabriksarbeiterInnen waren das (auch von mir) die "Lieblings-fünf-Minuten" vom Tag.

Die Pausenglocke läutet wieder.

Zurück an den Arbeitsplatz. Meine Lampe sollte schon fertig sein. Stress bevor der erste Manager auftaucht. Zum Glück taucht der zweite Manager auf und hilft mir. Er ist Musiker kommt aus Schweden lebt in New York und hat zwei in Schweden lebende Kinder. Er ist sehr nett, aber ein unglaublicher Macho. Wie fast alle männlichen Arbeiter hier. Im Gegensatz zu den anderen Etagen arbeiten hier nur vier Frauen. Das Frausein fühlt sich sehr einsam und isoliert an.

Trotzdem stelle ich schnell fest, dass viele interessante Persönlichkeiten in der Fabrik arbeiten. Ein Künstler wurde mein bester Freund ein Maler aus Russland. Er emigrierte als er zehn Jahre alt war mit seiner Mutter von Russland in die U.S. Er ist Marxist. Da er ein gebrochenes Bein hatte ging er auf Krücken. Ich war froh einen Freund zu haben. Wir tauschten Musik aus und er brachte mir bei welche die besten Radiostationen von New York sind und wie frau trotzdem schnell arbeitet und gleichzeitig Musik hört. Er brachte mir das Walkmanhören und alle anderen möglichen Tricks bei, wie man 8 Stunden konzentriert durch arbeitet. In den Pausen unterhielten wir uns über Kunst und Produktion, Marxismus und Kapitalismus. Bald ergab sich eine wetteifernde Situation, wie oder was jeder noch an Kunstproduktion, in der wenigen Freizeit die uns ausserhalb des Fabriksarbeitstag blieb, erfinden könne. Der Wettkampf erleichterte die Arbeit, da ich mich mit meinen Gedanken auf etwas Konstruktives konzentrieren konnte in einem so faden Fabriksalltag.

Ich sass vor der Drehscheibe hörte Radio oder Musik und bewegte mich kaum. Ich fand schnell heraus, dass es besser ist in der gleichen Position zu sitzen. Dies erweckte den Eindruck als würde sich der Arbeitsleistende auf das Produkt konzentrieren. Da ich mich den ganzen Tag nicht bewegte nahm ich zu. Ich überlegte mir am Tag im Sitzen, wie ich mich am Abend im Atelier bewegen könnte ohne in ein Fitnessstudio gehen zu müssen. Denn das wäre sich weder finanziell noch von der Zeit her ausgegangen.

Also ging ich am Abend in mein Studio oder Atelier und tanzte zu der Musik, die ich mir tagsüber angehört hatte. Ich tanzte vor meiner Videokamera mit der Fernbedienung in der Hand, bediente dabei den Ein- und Ausschaltknopf und





bestimmte dadurch den Schnitt des Videos. Eine ähnliche Monotonie wie tagsüber nur anstatt die Drehscheibe zu bewegen, bewegte ich mich selbst und bediente dabei die Kamera. Einerseits produzierte ich statt einer Lampe ein Video und andererseits wurde die Kamera zur Fitnessstrainingsmaschine. Die wenige freie Zeit, die mir am Tag blieb, nützte ich somit zum Fitnesstraining und zur zeitgleichen Kunstproduktion im Atelier. Das Video entstand über einen Zeitraum von drei Monaten.

Von Winter bis Frühling. Das ist auch an der Bekleidung im Video sichtbar, da ich im Winter mehr anhebe als im Sommer.

Ich hörte viel Musik aus der Techno und Raveszene, die mir Freunde mit der Post aus Europa schickten und die dann in der zufälligen Komposition des täglichen Samplings im Video hörbar wurde. Als ich dann das Video fertigstellte und mein Visum bekam hatte ich eigentlich vor noch länger in der Fabrik zu bleiben, da ich offiziell mit dem Arbeitsvisum ausschliesslich nur in dieser Fabrik arbeiten durfte. Aus Linda Post wurde nun wieder Carola Dertnig.

Aber die Arbeitsbedingungen in der Fabrik wurden noch strenger. Statt der Stechuhr und der Zeitkarte wurde ein Handscanner installiert. Ein Handscanner ist ein Gerät, mit dem der Arbeitsleistende bei Arbeitsbeginn und Arbeitsende die Hand in einen digitalen Scanner stecken muss. Die Umriss der Hand sowie Handlinien werden vom Gerät als Hand des Arbeitsleistenden registriert und dadurch wird die Zeit des Arbeitsbeginns sowie Arbeitsendes direkt in den Computer gespeichert. Bei den Papierstechkarten konnte schon mal jemand anderer für einen die Karte stechen. Der Computer des Handscanners machte jedes menschliche Schummeln unmöglich.

Es fühlte sich noch mehr nach Gefängnis und Strafe an.

Der zweite Manager, mein russischer Freund und ich weigerten uns dies zu akzeptieren und begannen einen Streik. Zuerst hatten wir zehn Mitarbeiter hinter uns. Je näher der Tag der Umstellung rückte desto mehr sprangen ab. Am Schluss waren wir zu dritt. Der Macho-Chef wollte uns nicht verlieren. Letztendlich wurden wir aber doch gefeuert, da wir uns weigerten unsere Hand täglich in einen Handscanner zu legen um automatisch identifiziert zu werden.

carola dertnig <carola@mindspring.com>

maurizio lazzerato



Tradition
culturelle
européenne

et nouvelles formes
de production
et circulation du
savoir.

L'histoire de la culture européenne est en train de vivre un de ses plus grands bouleversements depuis, peut-être, l'invention de la l'imprimerie. Un véritable défi est lancé aux fondements même du concept de culture et de ses modes de production, de socialisation et d'appropriation. Je parle évidemment de son intégration au processus de la valorisation économique. Ce processus d'intégration s'est accélérée depuis le début des années 80 à travers d'une part la mondialisation et la financiarisation de l'économie et d'autre part l'avènement de ce qu'on appelle les nouvelles technologies.

Plusieurs voix se sont depuis levées en défense de la culture, des intellectuels et des artistes. Les oppositions plus fortes et organisées à la subordination de la culture à l'économie se sont cristallisées au moment de la renégociation des rapports commerciaux qui concernent la production audiovisuelle, mais aussi les "droits d'auteurs" dont la définition même est mise en discussions par les nouveaux moyens de communication.

La stratégie de défense de la culture qui, en France au moins, semble se dégager de ces premières forme de mobilisation contre le monopole mondial des grandes entreprises de communication et de "divertissement" américaines, est celle que désormais passe sous la définition de sauvegarde de l'"exception culturelle".

Les artistes et les intellectuels, mais aussi les hommes politiques et les gouvernements, qui revendiquent, le droit à l'"exception culturelle" se veulent les héritiers de la tradition et de l'histoire de la culture européenne : autonomie et indépendance de l'art et des artistes par rapport au politique et à l'économique. La stratégie de tenants de l'"exception culturelle" semble vouloir utiliser et redéfinir positivement la séparation entre culture et économie.

Ce que je voudrais discuter avec vous c'est le fait que cette position, qui reflète, selon moi, un point de vue plus généralement européen sur la question, est très faible et en dernière analyse intenable face aux nouveaux mode production et de diffusion du savoir. L'hypothèses que je voudrais soumettre à la discussion renverse, d'un certain point de vue, la stratégie de l'"exception culturelle" et je pourrais la résumer de cette façon : les modes de production, de socialisation et d'appropriation du savoir et de la

culture sont effectivement différentes des modes de production, de socialisation et d'appropriation de richesses. Mais selon une intuition de Georg Simmel ce sont les modes de production et de socialisation propres de la culture qu'il faut introduire dans l'économie", au lieu d'en revendiquer l'autonomie. Et cela, non pas comme une action volontariste, mais parce que, selon cette fois-ci, une intuition de Gabriel Tarde la "*production intellectuelle*" tend à devenir la forme générale de direction et d'organisation de la production de la richesse et le "*besoin de connaître*" et l'"*amour du beau et l'avidité de l'exquis*" sont les grands débouchés qui s'ouvrent au développement du progrès économique.

Je utiliserais donc ces deux auteurs et notamment l'"économie psychologique" de Tarde pour étaler mon argumentation. Gabriel Tarde a publié son "Économie psychologique" en 1902 et donc il y a un siècle . Je voudrais seulement rappeler que ces formidables anticipations de Tarde ne vont pas vraiment partie de la tradition culturelle européenne, car sa théorie est tombé dans l'oublie.

Sur la base du mode de production de la culture et notamment des connaissances Tarde nous propose une critique de l'économie politique d'une intrigante actualité en renversant le point de départ de l'analyse économique. Ne pas partir de la production des valeurs-utilité, c'est-à-dire de la "production matérielle" (la très célèbre usine à épingle que de la Encyclopédie des Lumières est passé dans la philosophie morale écossaise de Adam Smith en devenant ainsi l'incipit de l'économie politique), mais de la production des connaissances : la production des livres.

"Comment se fait un livre ? Ce n'est pas moins intéressant que de savoir comment se fabrique une épingle et un bouton."

Commencement inimaginables pour les économistes de l'époque (et même, il faut le dire, pour les contemporains) et beaucoup moins pour nous car la production du livre pourrait être assumé comme paradigme de la production post-fordiste.

Les valeur-vérités, comme Tarde appelle les connaissances, comme tout autre produit, sont le résultat de d'un véritable processus de production. Au fur et à mesure que se développent des dispositifs, telle la "presse", l'"Opinion publique", (mais aujourd'hui on pourrait parler de la télévision, des réseaux télématique, d'Internet)

qui rendent les actes de production et de consommation des connaissances de plus en plus reproductibles et uniformisables, elles acquièrent un *“caractère de quantité de plus en plus marqué et propre à justifier de mieux en mieux leur comparaison avec la valeur d'échange”*. Deviennent-elles pour autant des marchandises comme les autres?

L'économie les traite effectivement comme des richesses économiques, elle les considère comme des valeurs-utilités comme les autres, mais selon Tarde, les connaissances ont un mode de production qui ne peut pas être réduit à la *“division du travail”* et un mode de *“socialisation”* et de *“communication sociale”* qui ne peuvent pas être organisés par le marché et par l'échange, sous peine de dénaturer la production et la consommation de ces valeurs.

L'économie politique est obligé de traiter les valeurs-vérités comme les autres marchandises car, tout d'abord elle ne connaît d'autres méthodes que celle qu'elle a élaborée pour la production de valeurs-utilité, et deuxièmement, et beaucoup plus important, elle doit les traiter comme des produits matériels, sous peine de devoir complètement bouleverser ses fondements théoriques, mais surtout politiques. En effet les *“lumières”*, comme Tarde appelle parfois les connaissances, épuisent le concept d'économie et de richesse de l'économie politique fondé sur la rareté, le manque et le sacrifice.

Commençons comme fait l'économie politique par la production, mais en soulignant qu'il s'agit bien de production des livres et non des épingles. Avec la production des livres nous sommes immédiatement confronté à la nécessité, en principe, de changer de mode de production et de régime de propriété par rapport à ce que théorise et légitime la science économique.

“La règle, en fait des livres, c'est la production individuelle, tandis que leur propriété est essentiellement collective ; car la “propriété littéraire” n'a de sens individuel que si les ouvrages sont considérée comme des marchandises, et l'idée du livre n'appartient à l'auteur exclusivement qu'avant d'être publiée, c'est-à-dire quand elle est encore étrangère au monde social. Inversement, la production des marchandises devient de plus en plus collective et leur propriété reste individuelle et le sera tou-

jours, alors même que la terre et les capitaux seraient “nationalisés”. - Il n'est pas douteux que, fait de livres, la libre production s'impose comme meilleur moyen de produire. Une organisation du travail scientifique qui réglerait législativement la recherche expérimentale ou la méditation philosophique donnerait de lamentables résultats.”

L'impossibilité d'organiser la production selon un *“management scientifique”* est ce que les grandes multinationales de l'économie de l'information sont, dans les limites très précises, prêtes à reconnaître. Ce sur quoi, par contre, elles sont intraitables est le régime de propriété.

La notion de propriété est-elle applicable à toute les formes de la valeur, aussi bien la valeur-utilité, que la valeur-beauté et la valeur-vérité ? Peut-on être propriétaire d'une connaissance comme on est propriétaire d'une valeur-utilité quelconque ? Peut-être, répond Tarde, mais pas dans le sens que la science économique ou la science juridique l'entend, à savoir comme *“libre disposition”*.

“En ce sens, un homme n'est pas plus propriétaire de sa gloire, de sa noblesse, de son crédit (vers la société n.d.r.), qu'il ne l'est de ses membres, dont il ne saurait se dessaisir - comme membres vivantes - en faveur d'autrui. Il n'a donc à redouter d'expropriation pour ces valeurs-là, les plus importants de tous, les plus impossibles à nationaliser.”

Donc pour éviter de se confronter à la nécessité d'un nouveau mode de d'organisation de la production et un nouveau régime de propriété que la nature des connaissances impliquent, l'économie politique est obligé de ramener les *“produits immatériels”* à de *“produits matériels”*, à des marchandises comme les autres car la production du livre met en discussion la propriété individuelle et exclusive et la production disciplinaire sur lequel se fonde l'économie.

Passons maintenant à la consommation. Peut-on comparer la consommations des richesses à la consommation des valeurs-vérité et des valeurs-beauté? *“Consomme-t-on ses croyances en y pensant et les chefs-d'oeuvre qu'on admire en les regardant ?”* se demande Tarde. Seulement les richesses, telles que l'économie politique les définit, prévoient une *“consommation destructive”* qui suppose à son tour l'échange

et l'appropriation exclusive. La consommation d'une connaissance, au contraire, ne suppose pas son aliénation définitive, ni sa consommation destructive.

Et pour approfondir la spécificité de la "consommation" des connaissances analysons le mode de "communication sociale", la forme de la transmission des valeurs-vérité, que les économistes ne savent concevoir que sous la forme du "Marché". D'abord Tarde nous a dit que les connaissances n'ont pas besoin d'être la propriété exclusive de quelqu'un pour satisfaire le désir de savoir et ne prévoient pas l'aliénation définitive du "produit". Maintenant il ajoute que la transmission d'une connaissance n'appauvrit en rien celui qui la produit et qui l'échange. Au contraire, la diffusion d'une connaissance, au lieu de dépouiller son créateur, elle va augmenter sa valeur et la valeur même de la connaissance. Il ne leur est donc pas essentiel d'être un objet d'échange pour se communiquer.

"C'est par métaphore ou abus de langage qu'on dit de deux interlocuteurs qu'ils "échantent leurs idées" ou leurs admirations. Échange, en fait des lumières (connaissances n.d.r.) et beautés, ne veut pas dire sacrifice, il signifie mutuel rayonnement, par réciprocité de don, mais d'un don tout à fait privilégié, qui n'a rien de commun avec celui des richesses. Ici, le donateur se dépouille en donnant ; en fait des vérités, et aussi des beautés, il donne et il retient à la fois. En fait de pouvoirs, il fait quelquefois de même (...) Aussi le libre-échange des idées, des croyance religieuses, des arts et des littératures, des institutions et des moeurs, entre deux peuple, ne saurait-il, en aucun cas, encourir le reproche qu'on a souvent adressé au libre-échange des marchandises, d'être une cause d'appauvrissement pour l'un d'eux."

L'énoncé "la valeur d'un livre" est ambiguë parce que il a une valeur vénale en tant que "tangibile, appropriable, échangeable, consommable", et une valeur-vérité en tant que, essentiellement, "intelligible, inappropriable, inéchangeable, inconsommable". Le livre peut être considéré à la fois comme "produit" ou comme "connaissance". En tant que produit, sa valeur peut être définie par le marché, mais en tant que connaissance ?

Les idées de perte et de gain sont applicables aux connaissances, mais ici l'évaluation des pertes et de gains demande une éthique et non plus un marché. Un livre est

fait pour ou contre d'autre livres, comme un produit est fait pour ou contre d'autre produit, mais seulement dans le deuxième cas la concurrence peut être réglée par les prix. Pour le premier, nous avons besoin d'une éthique. La transmission des connaissances a plus à voir avec la donation ou le vol qui sont notions morales que avec l'échange.

"En revanche, et par cela même qu'il est (le libre-échange des idées n.d.r.) une addition réciproque, non une substitution, il suscite soit des accouplements féconds, soit des chocs meurtriers, entre choses hétérogènes qu'il fait se rencontrer. Il peut donc faire beaucoup de mal, quand il ne fait pas beaucoup de bien. Et comme le ce libre échange intellectuel et moral sert toujours tôt au tard d'accompagnement au libre-échange économique, on en peut dire autant de celui-ci, qui, s'il pouvait être séparé de l'autre, serait ordinairement aussi inefficace qu'innoffensif. Mais, je le répète, ils sont inséparables, et, pour être durable indéfiniment, un tarif prohibitif doit se doubler d'un Index, ce prohibitionnisme ecclésiastique".

Selon Tarde donc les modes de production et de communication des connaissances nous conduisent au-delà de l'économie. On est au delà de la nécessité de socialiser les forces intellectuelles par l'échange, la division du travail, la monnaie et la propriété exclusive. Cela ne signifie nullement que les relations de pouvoir entre forces sociales soient neutralisées. Au contraire, elles se manifestent par des accouplement féconds ou par des chocs meurtriers au delà du marché et de l'échange de richesse. C'est-à-dire que la nature éthique, non avouée, des forces économique ressort puissamment comme unique mode "régulation économique" au moment où la production intellectuelle se subordonne la production économique.

Ici on retrouve le problème nietzschéen de la "hiérarchie de valeur" et de la "grande économie", mais sur un terrain différent.

Tarde nous donne un autre exemple, cette fois qui concerne "formation", qui nous conduit aux même conclusions. On pourrait établir une comparaison entre la production des richesses et la production des valeurs-vérité par l'enseignement. On pourrait donc, en pédagogie, définir, les divers facteurs de production de l'enseignement. De

même que les économistes distinguent le travail, la terre et le capital dans la production des "lumières", on pourrait distinguer l'activité et l'intelligence de l'élève et la science du professeur.

"A vrai dire, ces dissertations ne serviraient pas à grand chose. Avant tout, la première condition d'un bon enseignement, - les conditions psychologiques du maître et de l'élève étant remplies, - c'est un bon programme scolaire, et un programme suppose un système d'idées, un credo. Pareillement, la première condition d'une bonne production économique, c'est une morale, sur laquelle on soit d'accord. Une morale est un programme de production industrielle, c'est-à-dire de consommation, car l'un et l'autre sont solidaires."

Si par certains côtés les "lumières" peuvent être ramenées aux valeurs-utilité (elles supposent des consommations et des destructions des forces et des dépenses pour leur production, elles peuvent se matérialiser dans de produit et ils ont prix), la production, la communication et l'appropriation des pensées et des connaissances diffère essentiellement de la communication et de la socialisation de "richesses".

Donc dans le capitalisme toutes les formes de production, même les plus incomparables, deviennent de plus en plus évaluables en monnaie, mais de moins en moins les connaissances se prêtent à ce genre d'évaluation. Ici Tarde nous ouvre une autre porte cachée de la production intellectuelle que l'économie politique ne peut voir sur la base de ses principes de rareté, sacrifice et nécessité. Le problème que la "production intellectuelle" pose n'est pas seulement celui de définir une mesure "éthique" adéquate aux valeurs-vérité, mais surtout le fait qu'elle tend vers une forme de production de plus en plus gratuite. La production intellectuelle épuise la raison même d'être de l'économie et de sa science : la rareté.

"La civilisation a pour effet de faire rentrer successivement dans le commerce, c'est-à-dire dans le champ de l'économiste, une foule de choses qui auparavant étaient sans prix, des droits et de pouvoirs mêmes ; aussi la théorie des richesses a-t-elle empiété sans cesse sur la théorie des droits et sur la théorie des pouvoirs, sur la jurisprudence et la politique. Mais, au contraire, par la gratuité toujours croissante des connaissances librement répandues, la frontière se creuse entre la théorie des richesses et ce qu'on pourrait appeler la théorie des lumières."

Ces quelques pages semblent avoir été écrites pour l'économie de l'information et la propriété intellectuelle dans l'économie de l'immatériel. "Libre production", "propriété collective" et "circulation gratuite" des valeurs-vérité et des valeurs-beauté sont les conditions du développement des forces sociales dans l'économie de l'information. Chacune de ces qualités de la production intellectuelle sont en train de devenir des nouvelles "contradictions" à l'intérieur de l'économie de l'information dont les enjeux que Internet représente aujourd'hui ne sont que les prémisses des oppositions à venir.

Georg Simmel arrive, à la même époque, à des conclusions similaires *"De même, la communication de biens intellectuels ne signifie pas non plus qu'il faille ôter à l'un ce qui doit être goûté par l'autre ; du moins, seule une sensibilité exacerbée et quasi pathologique peut vraiment se sentir lésée quand un contenu intellectuel objectif n'est plus propriété subjective exclusive, mais se trouve également pensé par d'autres. Globalement, on peut dire de la possession intellectuelle, du moins dans la mesure où elle n'a aucun prolongement économique, qu'elle ne s'acquiert pas aux dépens d'autrui, n'étant pas prélevée sur des réserves mais que, tout fut-il déjà donné, elle doit finalement être produite par la conscience même de l'acquéreur. Or cette conciliation des intérêts, qui découle ici de la nature de l'objet, il s'agit clairement de l'introduire aussi dans ces domaines économiques où, à cause de la concurrence dans la satisfaction d'un besoin particulier, chacun ne s'enrichit qu'aux dépens de l'autre."*

Comme dit très bien Simmel la conciliation des intérêts qui découle de la nature de l'objet intellectuel, est un programme politique, car la logique de la rareté, le régime de la propriété exclusive et le mode production est imposée à ses produits par les nouvelles industries de la connaissance. Mais si on ne indique pas les nouvelles oppositions spécifiques à la production intellectuelle et on se limite à revendiquer l'autonomie de la culture et de ses producteurs, la résistance à la domination du capitalisme contemporain sur la culture reste un vœu pieux.

Mais la production de richesse contemporaine n'intègre pas seulement la production, la socialisation et l'appropriation de connaissance, mais aussi des valeurs-beauté, c'est-à-dire des forces esthétiques. Au fur et à mesure que les besoins deviennent de plus en plus spéciaux la valeur esthétique est un des éléments fondamentale qui stimulent le désir de produire et le désir de consommer. Ce processus qui avait à peine commencé au moment que Tarde écrivait ces pages et que était difficilement perceptible par les économistes de son époque, a subi une accélération extraordinaire à partir de l'essor de ce qu'on appelle économie de l'information ou de l'immatériel.

La définition de la culture à la quelle se réfère la stratégie de l'"exception culturelle", présupposé une différence qualitative entre travail industriel et travail artistique. Aujourd'hui, sur la base de la tendance dégagée par Tarde, selon la quelle la production intellectuelle va se subordonner la production économique, le travail artistique tend à devenir un des modèles dans la production de la richesse.

On a déjà vu comment le concept de richesse doit intégrer les connaissances et comment le travail intellectuel dessine la tendance de développement du "progrès économique" selon Tarde. Il nous reste à voir ce que le travail artistique peut amener à une compréhension de ce changement radical. Selon Tarde, toute activité est une combinaison de travail d'imitation et d'invention, mais aussi de travail artistique, présents à des proportions fortes inégales. Le travail industriel n'échappe pas à cette règle. Quel rapport existe entre travail industriel et travail artistique ? La distinction très nette qu'il établit entre travail industriel et travail artistique n'empêche pas une continuité de transition.

La définition sociale de l'activité artistique que Tarde saisit de manière magistrale, peut nous inspirer quelques réflexions sur comment elle peut, en s'intégrant à l'activité industrielle, modifier le rapport entre producteur et consommateur. De la définition tardienne du travail artistique nous soulignerons deux aspects : d'une part le rôle déterminant joué par l'"imagination" et d'autre part le fait que dans l'activité artistique la distinction entre producteur et consommateur tend à s'effacer. Inutile de dire que là aussi les considérations tardiennes sont d'une grande importance pour définir le statut et les fonctions du "consommateur-communicateur" de nos sociétés contemporaine. Dans le post-fordisme en effet la clientèle de n'importe qu'elle pro-

duction industrielle (et notamment dans toute production de l'économie de l'information) tend à s'identifier à un public et ce dernier joue à la fois le rôle du producteur et du consommateur.

La sensation est l'élément psychologique non représentatif et donc non communicable qui est, selon Tarde, l'objet même du travail artistique.

"Nous l'avons dit en commençant : les phénomènes de la conscience ne se résolvent pas entièrement en croyance et désir, en jugement et en volonté : il y a toujours en eux un élément effectif et différentiel qui joue le rôle actif et principal dans les sensations proprement dites et qui, dans ces sensations supérieures appelées sentiments, même les plus quintessenciées, agit d'une action dissimulé mais non moins essentielle. La vertu propre et caractéristique de l'art est de régir les âmes en les saisissant par ce grand côté sensationnel. Comme manieur d'idées et volontés, il est bien inférieur, en somme, à la religion, et aux diverses formes du gouvernement, politique, droit, morale. Mais comme éducateur des sens et du goût, il n'a pas son égal."
Est-ce que les sensations aussi peuvent se constituer en valeur que l'on peut mesurer quantitativement et donc échanger ; et par quel genre de dispositif et impliquant quel genre d'activité ?

"(...) les grands artistes créent des forces sociales tout aussi digne du nom de forces, tout aussi capables de croître et de décroître avec régularité, que les énergies d'un être vivant."

C'est l'artiste à travers ses oeuvre d'art qui arrive à donner consistance sociales aux sensations les plus fuyantes, les plus singulières et les plus nuancées. En combinant les éléments psychologiques de notre âme où les sensations dominent, les artistes ajoutent à travers leur oeuvre une variété nouvelle à la sensation du public. La sensation et la sensibilité sont donc les "produits " du travail artistique.

"Or, en nous fabricant de la sorte le clavier de notre sensibilité, en nous l'étendant, et le perfectionnant sans cesse, les poètes et les artistes superposent en partie substituent à notre sensibilité naturelle, innée, inculte différente en chacun de nous et essentiellement incommunicables, une sensibilité collective, semblable pour tous,

impressionnable comme telle aux vibrations du milieu social, précisément parce qu'elle est née de lui. Les grands maîtres de l'art, en un mot, disciplinent les sensibilités, et, par suite, les imaginations, les font refléter entre elles et s'aviver par leur mutuel reflet, pendant que les grands fondateurs ou réformateurs de religions, les savant, les législateurs, les hommes d'États, disciplinent les esprits et les coeurs, les jugements et les vérités."

Le travail artistique est donc pour Tarde un travail "productif" car il répond à un besoins de production et de consommation qui concerne la sensation pure. Il faut maintenant analyser comment le travail artistique et le travail industriel s'opposent ou s'accordent. La différence entre l'art et l'industrie tient d'abord dans le fait que les désirs de consommation auxquels répond l'art sont plus artificiels et capricieux que ceux auxquels répondent l'industrie et demandent une "élaboration sociale plus longue."

Les désirs de consommation artistiques sont plus encore que les désirs de consommation industrielle, fils de l' "imagination inventive et découvreuse". Seulement l'imagination qui les a fait naître peut les satisfaire car ils ont leur origine, à la différence des désirs de consommation industrielle, presque exclusivement dans l'imagination.

"Le désir que sert l'industrie, façonnés il est vrai par les caprices des inventeurs, jaillissent spontanément de la nature et se répètent chaque jour les mêmes, comme les besoins périodiques qu'ils traduisent ; mais les goûts que l'art cherche à flatter se rattachent par une longue chaîne d'idées géniales à de vagues instincts, non périodiques, et ne se reproduisent qu'en se modifiant."

Le désir de consommation industrielle préexiste à son objet et, même si précisé ou sophistiqué par certaines inventions du passé, il ne demande à son objet que leur réalisation répétée; "mais le désir de consommation artistique attend de son objet même son achèvement et demande à des inventions nouvelles que cet objet doit lui fournir la variations des anciennes. Il est naturel, en effet, qu'un désir inventé comme

son objet ait pour objet aussi le besoin même d'inventer, puisque l'habitude de l'invention ne saurait qu'en faire naître et en accroître le goût."

Ces besoins non périodiques et accidentelles sont nés d'une "rencontre imprévue" et exigent un "imprévu perpétuel" pour vivre.

Mais il y a une autre caractéristique du travail artistique qui nous intéresse particulièrement. Dans la production artistique, on ne peut pas distinguer la production de la consommation, car l'artiste éprouve lui-même le désir de consommation, il cherche tout d'abord à flatter son goût et non seulement celui de son public.

"En outre, le désir de consommation artistique a cela de particulier d'être plus vif encore, et la joie qui le suit plus intense, chez le producteur lui-même que le simple connaisseur. En cela l'art diffère profondément de l'industrie (...) En fait d'art, la distinction entre la production et la consommation va perdant son importance, puisque le progrès artistique tend à faire de tout connaisseur un artiste, de tout un artiste un connaisseur."

Or ces différences et ses oppositions entre travail artistique et travail industriels sont en trains de tomber une à une. Le phénomène qui s'est développé est plutôt une adaptation de plus en plus profonde entre ces deux types d'activité. Ce processus est contradictoire, mais irréversible. Ce que Tarde lui même dessine comme une tendance. Il faut intégrer les valeurs-beauté à la définition de la richesse et le travail artistique au concept de travail, car l' "amour du beau, l'avidité de l'exquis" font partie de besoins "spéciaux" qui présentent une grande élasticité et donc un grand débouché pour l'industrie. Tarde prévoit même que l'industrie du luxe que à son époque concernait les classes supérieures et c'était le seul type de consommation qui exprimait des besoins "spéciaux", sera substitué, au fur et à mesure que les besoins sociaux se développeront, par l' "art industriel, l'art décoratif", qui pourrait bien être destiné au plus glorieux avenir".

Walter Benjamin, quelque décennies plus tard, arrivera aux même conclusions, en analysant la tendance du développement industriel et de l'activité productive sur la base de la production cinématographique.

Pour terminer, si on veut sauvegarder la spécificité de la culture européenne et son

potentiel d'émancipation on ne peut plus se cantonner à la défense de la culture et à son autonomie, car les valeurs-vérité et les valeurs-beauté sont devenus les moteurs de la production de richesse. En effet, au fur et à mesure que l'on passe des désirs de production et de consommation qui satisfont des besoins "organiques" à des désirs de production et de consommation qui satisfont des besoins de plus en plus "capricieux" et "spéciaux" dont un des plus importants est le besoin de connaissance, les activités économiques et les marchandises mêmes intègrent les valeurs-vérité (les connaissances) et les valeurs-beauté.

"Ajoutons que le côté théorique et le côté esthétique de tous les biens vont se développant de plus en plus, non pas au dépens, mais au-dessus de leur côté utilitaire."

Cette conclusion qui pourrait être lu comme catastrophique, car elle montre une subordination réelle de la production culturelle et artistiques, aux impératifs économique, est une chance historique, pour peu que on sache la saisir. Car ici, peut-être pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, travail artistique, travail intellectuel et travail économique d'un côté, consommation des marchandises, appropriation des connaissances et des valeurs-beauté, demandent d'être régulées par une même éthique.

maurizio lazzerato, paris



end of chapter 2, version 3.0

3



3

collectives

_____page 3.4 - 3.13_____ **Crewphobia**_____Justin Hoffmann

_____page 3.14 - 3.19_____ **essai de définition générale**_____SyndicatPotentiel

_____page 3.20 - 3.41_____ **Etwas Eigenes erfinden...**_____Peter Spillmann

_____page 3.42 - 3.55_____ **Was sucht Che Guevara in Tor Bella Monaca?**_____Susanna Perin

_____page 3.56 -- 3.63._____ **Sozialistische Selbsthilfe Köln**_____Stefan Römer

_____page 3.64 - 3.71_____ **Arbeitsgemeinschaft** _____Martin Krenn/Oliver Ressler

_____page 3.72 - 3.81_____ **Ne pas Plier**_____Brian Holmes

_____page 3.82 - 3.83_____ **en camarades** _____Ariane Müller

crewphobia

justin hoffmann

Ein Kollektiv ist
mehr als die Summe
seiner Teile



Bei jedem Jahrzehntwechsel, in diesem Fall Jahrtausendwechsel, entsteht das Bedürfnis, diese Zeitenwende durch bedeutende kulturelle Transformationen zu bestätigen und zu legitimieren, mit der Absicht, den zeitlichen Einschnitt durch grundlegende soziale Veränderungen erst verständlich und sinnvoll zu machen, so als würde es erst aufgrund dieser Veränderungen das besondere Datum geben. Der Shift wird gewissermassen durch die Zeitenwende messbar und damit objektivierbar.

“Woher weiss man, dass sich die Zeiten wenden? Die Zeiten wenden sich nie. Es gibt den Paradigmenwechsel, die kommen immer wieder mit demselben Anzug, oder mit einer Krawatte oder mit Schuhen. Ich habe keine Ahnung, was die Paradigmen tun. Sagen Sie mir doch, was ein Paradigmenwechsel ist. Wir sind Opfer dieser Slogans. Zeitenwende. Paradigmenwechsel.” (Heinz von Foerster im Gespräch, “Realität kostet fünf Dollar”, in: Heide Baumann, Clemens Schwender (Hg.), Kursbuch Neue Medien 2000, Düsseldorf 2000, S. 84)

Von einigen Opinion Leadern und Anheizern des Kunstmarkts wird gegenwärtig der Shift zur individuellen, vorwiegend von Gefühlen geleiteten künstlerischen Arbeit propagiert und von vielen Medien aufgegriffen und reproduziert. Vorangegangen ist die allmähliche Diskreditierung der kollektiven, politisch motivierten und häufig als konzeptionell oder interventionistisch bezeichneten kulturellen Produktion. Auffallend ist, dass diese Abwertung nicht nur von reaktionären Kreisen, sondern von Leuten aus dem eigenen Umfeld betrieben wurde. Vermutlich ist das der Grund, warum ihre Worte so häufig auf fruchtbaren Boden fielen und zum Obsoletwerden des Kollektivs beitragen, auch wenn dies nicht ihre eigentliche Absicht war. Aber ist die kollektive kulturelle Arbeit wirklich ein Old Boring Fart? Hat sie sich in den 90er Jahren tatsächlich selbst demontiert oder irgendjemanden verkauft?

Mit “Kollektiv als Design” ist ein Abschnitt in Hans-Christian Danys Aufsatz “Hallo 2000. Zu Politisierung, Kunst, Identität in den letzten sieben Jahren” in dem von ihm mitherausgegebenen Band “dagegen dabei” (Hamburg 1998) überschrieben. Dany

war selbst Mitbegründer der Organisation UTV, und damit ein Mitinitiator von kultureller kollektiver Tätigkeit. In diesem Aufsatz kritisiert er häufig zu Recht Fehlannahmen und -entwicklungen der Kunst der 90er Jahre. Auf einige seiner Argumente, warum das Kollektiv zum Design verkommen sei, möchte ich hier jedoch näher eingehen. So schreibt er: “Es blieb also im Rahmen überschaubarer Irrtümer und Entfremdungen, wie dem, dass es sich bei einer Gruppe im Kreis sitzender und diskutierender Menschen um Kunst und Politik handelt.”

Doch selbst im Feld der Kunst ist niemand so naiv zu denken, dass, wenn sich eine Gruppe über politische Themen und Aufgaben unterhält, damit ein wichtiger künstlerisch-politischer Beitrag geleistet würde. Andererseits um eine gemeinsame politisch relevante Aktion zu starten, kann es durchaus nützlich sein, darüber vorher zu reden. Die Diskussion in einer Gruppe war fast immer nur ein erster Arbeitsschritt, auf den andere folgten. Folgten sie nicht, bedeutete es gewöhnlich das Scheitern eines Projekts, oder es war sowieso nicht ernsthaft betrieben worden und diente vorwiegend zur Erlangung eines social chic-Attributs. Das Scheitern wurde häufig mit dem Argument, man hätte zumindest die Unmöglichkeit des gemeinsamen Handelns in dieser Konstellation festgestellt, bagatellisiert.

Im Unterschied zu Danys Behauptung wurde nur höchst selten das Diskutieren als der Kern der kulturell-politischen Aktivität begriffen. Wenn das organisierte Debattieren, z.B. bei “Services” (Lüneburg 1994), auf Video aufgezeichnet wurde, dann deswegen, weil mit anderen Textproduktionsformen als der Herausgabe eines Buches experimentiert wurde. Und weniger “das gemütliche Einrichten”, wie Dany meint, sondern nach meiner Beobachtung viel mehr die Enttäuschung, wie kraftraubend und diffizil eine Einigung sein kann, kennzeichnet die Arbeit im Kollektiv der 90er Jahre. Nicht wenige hatten sich die gemeinschaftliche Arbeit einfacher und vergnüglicher vorgestellt. Da im Bereich der Kunst die Analyse kollektiver Arbeitsformen auch historisch gesehen weitgehend fehlte, herrschte vielfach das Trial and Error-Prinzip vor. Im Kollektiv zu arbeiten, bedeutete deshalb, sich nicht nur mit Zielen sondern auch mit Regeln beschäftigen zu müssen. Und so war es auch nicht erstaunlich, wenn dabei immer wieder Irrwege beschritten wurden.

Eine der Hauptschwierigkeiten in der kollektiven Praxis ist die Suche nach einer geeigneten (Macht-)Struktur. Sie ist eng mit der Form der Selbstlegitimation, die sich jede Gruppe gibt, verbunden. Diedrich Diederichsen beschreibt dabei Ausschlussmechanismen als geradezu konstituierend für Gruppenzusammenhänge. Mit dem Ausschluss von Personen werden Richtlinien aufgestellt und die Relevanz der Gruppe zum Ausdruck gebracht, ihr gerade mit dieser einschneidenden Massnahme Bedeutung verliehen. Diedrichsen beschreibt diese Vorgänge anhand mehrerer Beispiele der Kunst des 20. Jahrhunderts wie den Surrealisten oder der Situationistischen Internationale (vgl. Künstlergruppen: Legitimität und Illegalität, Avantgarde und Menschenopfer, in: *heaven sent*, Nr. 6, 1992, S. 74-85). Diese Praxis kritisiert Hans-Christian Dany an den Kollektiven der 90er Jahre. Richtig ist, dass die emanzipatorische Absicht bisweilen durch einen seltsamen Anspruch auf Exklusivität untergraben wurde. Dagegen ist zu argumentieren, dass sich Gruppen immer eingrenzen und abgrenzen, um zur Gruppe zu werden. Vereine ziehen diese Grenze durch Mitgliedsbeiträge, in Künstlerkollektiven basiert die Exklusion/Inklusion auf weniger materiellen, ungreifbareren Kriterien. Diederichsen deutet diese Gruppenzwänge u.a. psychologisch und beschreibt sie als "neue interne Über-Ichs" (*Der lange Marsch nach Mitte*, Köln 1999, S. 217).

Eine Frage, die ebenfalls jedes Kollektiv bewegt, heisst: Wie halten wir es mit dem Einzelnen? Wie weit muss er/sie sich dem Gruppeninteresse unterordnen? "Sich als 'guter' Künstler hervorzutun, war der erste Schritt zum Verrat", kennzeichnet Dany die Situation in den Gruppen der 90er Jahre. Dabei gab es tatsächlich nur wenige Fälle, in denen die Individualität eines/r Künstlers/In mehr oder weniger unfreiwillig unter den Tisch gekehrt wurde. Mir ist nur eine sehr kleine Anzahl von Ausstellungen bekannt, bei denen die Namen der TeilnehmerInnen (z.B. *When tekno turns to sound of poetry*, 1994/1995) gezielt in den Hintergrund rückten. Daneben gab und gibt es jene KünstlerInnengruppen, die ähnlich wie verschiedene Popmusik-Bands ganz bewusst auf eine individuelle Nennung verzichten. Der Einzelne nutzt das Kollektiv dazu, sich hinter den Namen der Crew zu verbergen und wählt aus verschiedenen kunststrategischen Gründen die Anonymität eines Organisationslabels mit symboli-

schem Gewicht, oft um den Individualismuszwang im Kunstsystem etwas entgegenzusetzen. Dem Kollektiv dann eine "stalinistische Tendenz" zu unterschieben, die überall Verräter sieht und letztlich kriert, ist verfehlt, wenn man bedenkt, wieviele KünstlerInnen sich innerhalb von kollektiven Kunstformen in der Ausstellungspraxis tatsächlich "hervorgetan" haben. Gerade das Herauspicken der GaleristInnen und KuratorInnen von für den Kunstmarkt kompatiblen Werken und KünstlerInnen leistete nicht selten Beihilfe in der Auflösung von Gemeinschaften (*Botschaft e.V.*, *Freie Klasse München* etc.).

Zwei weitere Tendenzen beschreibt Dany: das Kollektiv wäre im Laufe der letzten Jahre "zum Design verkommen" und zur "Konvention geworden". Eine kollektive Arbeitsform bedeutet zunächst keine Festlegung auf eine bestimmte kulturelle Artikulation bzw. Bildsprache. Wenn in den 90er Jahren diskursive Praxen und eine interventionistische, aktionistische, politisch-konzeptionelle Orientierung innerhalb der Kollektive vorherrschten, dann heisst dies keinesfalls, dass dabei ähnliche Ergebnisse (in Form von Installationen, Filmen, Arbeiten im öffentlichen Raum, Aktionen, Büchern, CDs, Fanzines, Objekten etc.) entstanden oder die ProduzentInnen bilderfeindlich gewesen wären, wie Dany unterstellt ("Das zurückgehaltene bildnerische Element..."), auch wenn in jenen Jahren die Frage von Repräsentation und Visualität in der Tat intensiv diskutiert wurde. Konvention konnte das Kollektiv bei der geringen Anzahl von Gemeinschaften sowieso nicht werden. Vielleicht gab es Anfang der 90er Jahre einen kleinen Hype, der zur verstärkten Gründung von Gruppen führte. Aber allgemein gesehen blieb das Phänomen Kollektiv in der Kunst ein viel zu peripheres, um zum Standard zu werden. Wenn Dinge so vereinzelt auftreten, dann können sie kaum als konventionell bezeichnet werden. Die eigene Szene wird hier offensichtlich überbewertet.

Mit dem Schluss seiner Ausführungen untermauert Hans-Christian Dany theoretisch den Shift zum Künstlerindividuum des neuen Jahrtausends. Er greift dabei auf eine Lektüre von Balthasar Gracians "Der Held" zurück, die kaum jemand kennt, und so in gewissem Sinne unangreifbar bleibt. Diese "demokratische Helden-Theorie" liefert

für den Autor eine vorbildhafte Anleitung für das Verhalten der KulturproduzentInnen in unserer heutigen Gesellschaft. Zu den "Meisterschaften" dieses Helden zählen die Unergründlichkeit seiner Fähigkeiten, die Sparsamkeit des Lobes und ähnliches. Aus dem richtigen Einschätzen von Ort und Zeit für das Handeln, macht Dany eine Forderung nach Originalität, die der politisch ambitionierten Kunst im deutschsprachigen Raum als vermeintliche Nachahmung amerikanischer Kunstproduktion kategorisch abgesprochen wird. Insgesamt sei Gracians Held bestens als Role Model für KünstlerInnen im Nullen-Jahrzehnt denkbar. Aber brauchen wir in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation überhaupt einen Helden, egal ob er sich Demokrat, Spinnenmann, Wunderfrau oder Grüne Laterne nennt? Denn Held und Genie gehören zum gleichen obsoleten ideologischen Set.

Der Ausverkauf des Kollektivs geschah nach Diederichsen und Dany auch dadurch, weil sich die Wirtschaft die in den 90er Jahren von KünstlerInnengruppen entwickelten Arbeitsweisen einverleibte. Die Integration von aus dem Kulturbereich stammenden Praxen und die Einrichtung von selbstverantwortlich arbeitenden, kleinen Arbeitseinheiten, in denen Phantasie und Kreativität gefordert werden, habe demnach reflexiv auch der kollektiven kulturellen Arbeit geschadet. Kollektive Praxen seien dann nicht mehr brauchbar, wenn sie der Kapitalismus selbst anwendet. "Dass der Unternehmer letztlich ein Modell des Kreativen sei, ist vor allem heute ein von der Selbstpropaganda der Wirtschaft gerne verbreitete Behauptung", bemerkt Diederichsen in dem Aufsatz "Selbstaussbeutung - Von der Ökonomie der Subkultur zur Ökonomie von Berlin-Mitte" in seiner Aufsatzsammlung "Der lange Weg nach Mitte". In der Zeitschrift frieze schreibt er von der Aneignung der Idee des kollektiven Experiments als Utopie: "cultural circles of the German managerial elite, for example, hold symposia with titles such as 'The Artist as Entrepreneur' or 'Art as the Avantgarde of Economy'" (Paradise Postponed, frieze, No. 51, S. 72).

Sowohl Diederichsen als auch Dany weisen mehrfach auf die grosse Nähe von Arbeits- und Denkformen in Kultur und Wirtschaft hin. Das Entscheidende dabei ist aber, welche Schlüsse aus dieser Nähe gezogen werden. Zunächst sagt die struktu-

relle Verwandtschaft von Arbeitsweisen nichts über deren inhaltliche Zielsetzung aus. Dass beispielsweise in einer Fussballmannschaft heute weniger Hierarchie und mehr kreativer Freiraum für den Einzelnen als zu Herberger-Zeiten herrschen, macht den Vergleich etwa zu Arbeitsweisen von Künstlergruppen immer noch nicht leichter. Aus solchen Ähnlichkeiten lässt sich höchstens auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen schliessen, die man u.a. mit "Kulturalisierung der Ökonomie" bezeichnen könnte. Im Spätkapitalismus gleichen sich, und dies ist durch viele Beispiele belegbar, Kultur und Ökonomie immer mehr an.

Im Unterschied zu Kollaborationsformen in anderen kulturellen Bereichen, z.B. die Band in der Popmusik oder das Team einer Filmproduktion, gibt es in der Kunst keine tradierten, allgemeingültigen Verhaltensweisen. Als Künstler im Kollektiv arbeiten, heisst deshalb: mit Arbeitsweisen zu experimentieren. Innovative Formen der Zusammenarbeit entstehen zur Zeit wegen ihrer multimedialen, kommunikationsorientierten und integrativen Möglichkeiten vor allem im Kontext von net.art und net.activism. Als gemeinsames Format dient hier oftmals die Website im Internet. Bisweilen funktioniert sie wie ein Sampler eines Plattenlabels. Personen aus verschiedenen Staaten oder Kontinenten (z.B. bei irrational.org) liefern hierfür eigene Beiträge. Sie stehen mehr in einem inhaltlichen als einem formalen Zusammenhang. Zusätzliche Links signalisieren eine Vernetzung über die Site hinaus. Zudem gibt es Künstlergruppen, die gemeinsam an einer Website arbeiten (z.B. etoy, Critical Art Ensemble, Redundant Technology Initiative), in denen die Namen der einzelnen MitarbeiterInnen nicht auftauchen. Oder es gibt Gruppen von NetzaktivistInnen und -künstlerInnen, in deren Zentrum nicht der virtuelle, sondern ein realer Raum, eine Workstation, steht bzw. stand (z.B. Access Space, K 3000, Backspace).

In Mailing-Listen trifft man auf eine erstaunliche Textproduktion zu Kultur und Gesellschaft. Jedenfalls scheint das Netz und die Arbeit mit dem Computer derzeit die meist genützte Plattform zu sein, auf der Formen kollektiver kultureller Arbeit erprobt werden. Die in den USA lebende Künstlerin Natalie Bookchin beschreibt in knapper Form, was man dabei beachten sollte:

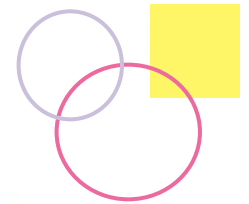
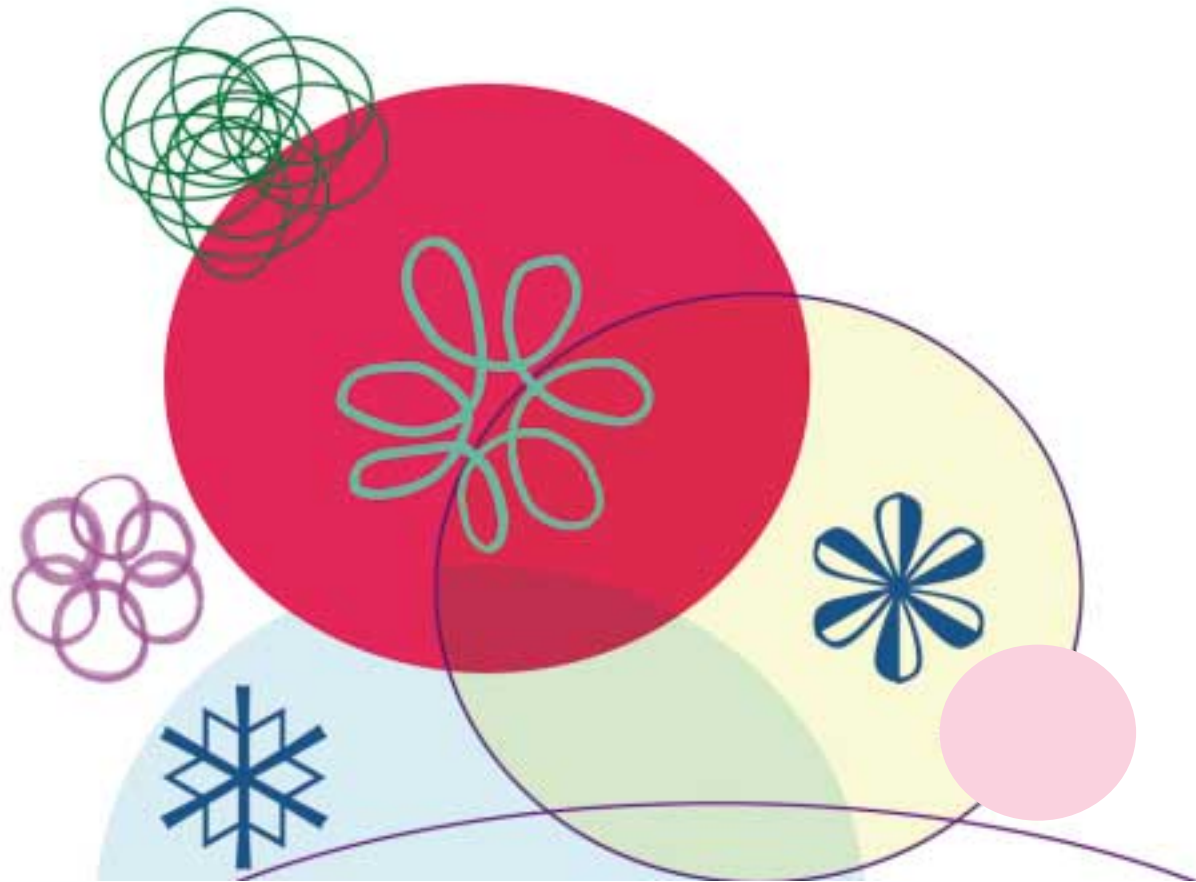
"I found this friendship and collaboration as a result of the Internet. (...) Collaboration has been extremely appealing to me, in part because I am most interested in making complex and substantial connections with other people and least interested in work that is about self-analysis, expression and self-promotion. In a successful collaboration, you have to leave behind narcissism and the isolated and heroic self quite a bit. (...) I think that with collaboration you have to remain open to the possibility that something other than what you are planning and expecting results from your activities, and that includes where your results might end up and what form they might take. (aus einem von nettime veröffentlichten, per e-mail geführten Gespräch zwischen Natalie Bookchin und Alexej Shulgjin, Januar 2000).

Zur kollektiven Arbeit gehört eben die Bereitschaft, Unvorhergesehenes zuzulassen, etwas, was andere erst bewirken und in einem selbst auslösen, etwas, was man so nicht erwartet konnte.

Justin Hoffmann <Justin.Hoffmann@adbk.mhn.de>



syndicat potentiel



essai de définition générale

Le syndicat potentiel est un regroupement de singularités quelconques. De telles singularités peuvent être "artistes" ou "universitaires", femme ou homme, mais secondairement. Prioritairement, une singularité quelconque est une identité paradoxale, ni générale, ni individuelle, se constituant comme lien, comme espace de rapport. Cela peut signifier être "entre" une identité et une autre : entre chômage et emploi, entre une nationalité et une autre, entre art et université, cela peut être mis en œuvre par une commutation de disciplines, de pratiques, de formes de vie. Mais s'entendre soi-même comme singularité quelconque cela signifie d'abord, fonctionner au moins sur deux niveaux : la potentialisation et l'actualisation, l'actuel masquant, pour ainsi dire, le potentiel, toute actualisation cachant des latences, des potentialités. L'actualisation n'étant jamais que le résidu de soi qui se définit essentiellement comme potentiel. Cependant les singularités quelconques du syndicat potentiel sont caractérisées par un trait commun : elles produisent aux moyens d'instruments intellectuels, de contenus culturels ou informatifs. Et ces productions immatérielles sont effectuées de façon indépendante ou coopérative. Un syndicat potentiel est donc un regroupement de potentialités singulières produisant au moyen d'instruments intellectuels ou de contenus culturels ou informatifs des espaces communs de résistance aux formes de domination, d'expérimentation et d'élaboration de socialités potentielles, de savoirs, de pratiques artistiques, politiques, scientifiques et relationnelles.

Une production immatérielle et la condition sociale des producteurs de l'immatériel sont par elles-mêmes potentielles : les frontières du champ artistique sont par exemple difficiles à déterminer. Au sens restreint, elles englobent les créateurs (plasticiens, photographes, réalisateurs, écrivains, etc.), les artistes interprètes et les techniciens du spectacle, ainsi que l'animation culturelle et l'artisanat d'art (fabrication de vêtements sur mesure, céramique, vannerie, etc.). Au sens large, elles peuvent inclure d'une façon ou d'une autre des secteurs d'activité comme la publicité, la presse, les multimédias, le journalisme, l'architecture, le tourisme, l'enseignement, l'artisanat. Cette indétermination des limites de la pratique artistique ouvre la potentialité

d'une appropriation de cette pratique par toute personne qui le souhaite (et il n'y a aucun laxisme à le déclarer). Les parentés de conditions économiques et sociales entre nombre de personnes se déclarant artistes mais ne parvenant pas à vivre de leur travail, et nombre de personnes sorties de l'université (dont les titres ne leur permettent souvent l'accès à aucun emploi) invitent à réfléchir sur les mesures susceptibles d'améliorer leur situation. Il se trouve en effet, que de nombreux artistes et chercheurs sont au RMI ou occupent des postes plus ou moins précaires dans la fonction publique ou dans le secteur privé. Leur condition rejoint de ce fait celle des chômeurs, précaires, temporaires, indépendants.

De quelle façon peuvent s'organiser et perdurer économiquement des singularités quelconques, c'est-à-dire des singularités ne s'effectuant pas prioritairement comme "artiste", comme "universitaires" ou comme "salarié", etc. ?

L'instauration d'un revenu garanti permet le passage des droits du salarié aux droits de la personne et offre les conditions d'apparition d'une société dont on se fait citoyen par toutes les formes d'activités qui créent du lien, du sens, de la réciprocité, de l'autonomie et de l'épanouissement. Dans une telle société, la valeur d'échange cesse d'être la mesure de la valeur d'usage.

Ulrich Beck (Ulrich Beck, *Schöne neue Arbeitswelt. Vision : Weltbürgergesellschaft*, Campus Verlag, Frankfurt/M., 1999) préconise qu'un "revenu de citoyenneté" soit garanti à toute personne qui s'engage volontairement dans une "activité citoyenne" auto-organisée et autodéterminée dans ses modalités et ses contenus. Les "activités citoyennes" relèvent de la "spontanéité organisée", de "l'insubordination créatrice", refusant la réglementation et les hiérarchies, et faisant ainsi contrepoids au manque d'imagination des pouvoirs établis et des bureaucraties. Son opérativité s'appuie sur la capacité des "entrepreneurs d'intérêt public" à mobiliser des volontaires pour les projets qu'ils proposent de mener à bien.

Ces "activités citoyennes" ne devraient pas être réglementée, normalisée ou prédéterminée par les Commissions qui auraient à les valider ou à les légitimer. Aucune autorité ou administration, aucun groupement d'intérêt ou corps constitué ne devrait

avoir de pouvoir de contrôle ou de veto. Un tel revenu doit donc être garanti de façon inconditionnel à toute personne sans ressources suffisantes : personnes expulsées du marché du travail, s'en étant retirées volontairement ou n'y étant pas encore entrées.

Le syndicat potentiel travaille actuellement sur plusieurs projets :

- la mise en place d'un fonds d'archives sur l'Afrique et l'Asie en collaboration avec la revue Histoire et Anthropologie. La mise en place d'un tel fonds à Strasbourg débouchera sur des rencontres, des expositions.
- la mise en place d'un journal sur le rapport au travail, le chômage, l'activité informelle ou non rémunérée.

En créant de telles zones autonomes de constitution de compétences et de savoirs en dehors des structures privées ou publiques de formation de connaissance et de transmission du savoir (université), le syndicat potentiel s'inscrit dans cette écologie de formations "civiles" de connaissances, de sens, de lien, de réciprocité et d'autonomie. Il rejoint de cette façon l'activité de tous ces autres réseaux inventant leurs propres laboratoires de recherches, ou leurs propres universités, collectant, analysant et synthétisant, constituant des données, des interprétations et des réinterprétations du monde, des méthodes spécifiques, une épistémologie spontanée, une épistémologie du général.

La visée théorique du syndicat potentielle, en créant un "centre de ressources", un centre de recherches indépendant des institutions d'art contemporain ou de l'université, est d'ouvrir à des pratiques interdisciplinaires, mises en œuvre par la co-opération. Chacun présente alors ses propres activités, les donne à connaître à autrui. Cette coopération peut aller jusqu'à former des projets à disciplines multiples articulées autour d'un objet ou d'un projet partagés par chacun. Chaque discipline vient alors résoudre en fonction de ses compétences propres une partie du projet. Ainsi viennent s'articuler de multiples niveaux de réalités. Que les artistes s'intéressent à des questions qui soient hors de leurs disciplines, et inversement, que des universitaires s'intéressent à des modes de pensées et à des approches ayant cours en art ou chez les artistes, est un premier pas vers une redéfinition de la société en générale.

syndicat potentiel



illustration by marion von osten

Ich finde gemeinsam
was Eigenes erfinden
eine ganz gute
Alternative!

Chancen und Widersprüche
einer unabhängigen kulturellen Praxis
am Beispiel selbstorganisierter Kunstprojekte
in den 90er Jahren in Zürich

Peter Spillmann

Kurator / Kuratorin gesucht

Diese Annonce erschien sogar im Kunst-Bulletin: „Der Projektraum Hohlstrasse sucht einen Kurator / eine Kuratorin.“ Was auf Insider wie ein Scherz wirkte, war ernst gemeint. Nachdem aus dem Kreis der in der Atelieregemeinschaft an der Hohlstrasse arbeitenden KünstlerInnen niemand mehr das Programm für den Ausstellungsraum zusammenstellen wollte, wurde jemand Auswärtiger gesucht, um das Projekt weiterzuführen. Aber die ausgeschriebene Stelle war nur eine halbe Sache: Der Ausstellungsraum war zwar gerade renoviert worden, aber neben der Hoffnung, der gute Ruf des Projektraumes würde jemanden herausfordern, gab es kaum Ressourcen für ein zukünftiges Programm. Der <Projektraum Hohlstrasse>, einer der ersten von KünstlerInnen selber organisierten Ausstellungsräume in Zürich, befand sich zu dem Zeitpunkt in einer merkwürdigen Lage: Er hatte bereits zu lange existiert, um einfach stillgelegt zu werden, war aber zu wenig etabliert, um in eine öffentliche Institution transformiert zu werden. Der Versuch, auf die schwindende Motivation der sich auflösenden kollektiven Trägerschaft mit der Einführung eines traditionellen Kuratoriumsmodell zu reagieren, war die letzte von unzähligen Anstrengungen, das Projekt zu retten.

Subkulturelle Zusammenhänge, selbstorganisierte Orte und temporäre kollektive Projekte gibt es in der Kunst - nicht nur in Zürich - seit Dada immer wieder. Sie entstehen dort, wo nachgefragt wird, was Kultur überhaupt und im Speziellen die eigene Kultur ist, und wo Legitimierungsansprüche und Distinktionsgewohnheiten ignoriert, geltende Rollen wie die von ProduzentInnen und VermittlerInnen aufgelöst und die institutionelle Ordnung hinterfragt werden. Subkulturelle Praxis und die damit verbundenen temporären alternativen Zusammenhänge und Projekte waren immer die wesentliche Voraussetzung für neue Ausdrucksweisen, Bedeutungen und Ideen in der Bildenden Kunst. Dem gegenüber steht der eigentliche Kunstvermittlungs-, Verwertungs- und Verwaltungskomplex, welcher sich aus traditionellen Institutionen wie Museen, Galerien und Messen, den Kunstmagazinen und ihrer Berichterstattung und damit verbunden der Kunstgeschichtsschreibung zusammensetzt. Hier finden Ideen eine breitere Öffentlichkeit, sie werden verbreitet und verstärkt aber auch

selektiert, legitimiert und verwertet. Der Konflikt zwischen den Anliegen basiskultureller Bewegungen und den Bedürfnissen des Kunstvermittlungssystems (und des daran angeschlossenen Kunstmarktes) ist Teil einer andauernden Auseinandersetzung um die Definitions- und Verfügungsmacht in der Kultur. Diese unterschiedlichen Interessen werden sich auch in Zukunft nicht mit einfachen Vorschlägen relativieren lassen, wie etwa durch die schon oft propagierte Versöhnung zwischen Kommerz und Kultur oder die Behauptung, basiskulturelle Bewegungen seien eine „natürliche Phase“ am Anfang jeder erfolgreichen individuellen Karriere. Die folgenden Beobachtungen entstanden im Umfeld von verschiedenen unabhängigen Kunstprojekten in Zürich in den 90er Jahren. Sie beschreiben sowohl Chancen und Möglichkeiten als auch Abhängigkeiten und Widersprüche, in die man sich unweigerlich verwickelt, wenn man selber etwas erfindet und dabei unabhängig bleiben möchte.

Hinter dem <Projektraum Hohlstrasse> stand die Initiative der KünstlerInnen, die 1986 gemeinsam in ein Gewerbegebäude am Rand der Gleisfelder des Güterbahnhofs eingezogen waren. Neben den individuellen Ateliers auf den verschiedenen Etagen wurde 1990 im Erdgeschoss ein öffentlicher Raum für Ausstellungen und temporäre Projekte eingerichtet. Der von den KünstlerInnen selbst organisierte Ausstellungsraum funktionierte ähnlich wie eine ProduzentInnengalerie. Alle im Haus arbeitenden KünstlerInnen konnten ihre eigenen Ausstellungen und Veranstaltungen organisieren; einzelne haben sich dabei stärker engagiert, andere kaum. So fanden in familiäre Atmosphäre viele Einzel- und Gruppenausstellungen mit den eigenen Arbeiten und mit Arbeiten von befreundeten KünstlerInnen statt, und es wurden Konzerte, Filmveranstaltungen, Diskussionen und spezielle Aktionen, wie zum Beispiel das Zürcher Fenster von <Piazza Virtuale>, einem Van Gogh TV-Projekt an der Dokumenta 1992, organisiert. Im Sommer wurde jeweils am Sonntag draussen auf der Lieferrampe Brunch serviert, und bei Eröffnungen oder nach Auftritten wurde gekocht und gegessen. Finanziert wurde der Raum zuerst über die einzelnen Mieten und später, dank der von der Stadt Zürich positiv vermerkten „Kontinuität“, auch mit Unterstützungsbeiträgen aus der Stadtkasse.

Die Zukunft des Projektes wurde von dem Augenblick an unsicher, als sich die verschiedenen KünstlerInnen aufgrund von wachsendem Interesse und dank verschiedenen Stipendien und Atelieraufenthalten stärker um ihre persönliche Arbeit zu kümmern begannen. 1997 wurde der Projektraum nach der Sanierung des Gebäudes, der Verlegung des Raumes ins Untergeschoss und nach der Ausschreibung der Kuratoriumsstelle aufgelöst.

Der <Projektraum Hohlstrasse> und das schon 1986 ebenfalls von KünstlerInnen gegründete <Kunsthau Oerlikon> waren Anfang der 90er Jahre die ersten „alternativen Kunstorte“ der Stadt. Beide Orte waren eine Zeit lang die einzigen Alternativen zum etablierten Kunstbetrieb, in dem die Rollen weiterhin fest verteilt und der Zugang zur Kunstöffentlichkeit gut kontrolliert blieben. Während sich das <Kunsthau Zürich> für die „hohe Kunst“ und das <Helmhaus> für „bewährte“ Schweizer-Positionen zuständig fühlte, entwickelte sich die <Shedhalle> Ende der 80er Jahre immer stärker zu einer jungen Kunsthalle mit internationalen Ambitionen. Für eine gemeinsame, offene, experimentelle oder projektorientierte künstlerische Arbeit gab es in dieser Konstellation tatsächlich keinen Platz, und für eine grosse Mehrheit der jungen KünstlerInnen war „das Öffnen einer Türe zur Kunstöffentlichkeit“ das zentrale Anliegen.

Einige wenige wurden in dieser Situation selber aktiv, veranstalteten private Ausstellungen oder starteten Projekte. Sie wurden als KünstlerInnen ihre eigenen VermittlerInnen und gaben damit eigenen Vorstellungen von künstlerischer Arbeit Raum. Für die grosse Mehrheit der partizipierenden KünstlerInnen dienten diese Räume allerdings als Forum für den angeblich „notwendigen Zwischenschritt vor dem Einstieg in die etablierte Kunstwelt“. Viele KünstlerInnen probten hier ihre erste, zum Teil mit erheblichem finanziellem Aufwand verbundene „richtige“ Ausstellung oder zumindest das, was sie dafür hielten. Dabei orientierten sich die meisten an der Vorgehensweise von traditionellen Ausstellungsorten. Das blieb nicht ohne Folgen für die MacherInnen eines solchen Ausstellungsraumes. Im Prinzip fielen die selben Aufgaben an, die auch in einer grösseren Institution anfallen, mit dem Unterschied, dass es dafür kaum angemessene personelle und finanzielle Ressourcen gab. Es wurden Karten und Plakate gestaltet, Einladungen verschickt, Pressearbeit gemacht,

Vernissagen und Führungen organisiert, das Programm dokumentiert und Fundraising betrieben - letztlich mit mässigem Erfolg und mit dem eher fragwürdigen Effekt, von der avisierten Kunstöffentlichkeit langsam als der Ort für „AnfängerInnen“ anerkannt zu werden.

Dabei sein genügt schon

Eingeladen wurde mit einem Flyer. Die Suche nach der angegebenen Adresse führte schliesslich in eine Art Hinterhof eines Baugeschäfts mit alten leerstehenden Lagergebäuden und eigenartigen Holzkonstruktionen, halb Regal, halb Scheune. Im ersten Stock, am Ende eines schmalen, staubigen Korridors, war in dieser Nacht wieder „Lagerbar“. In einem Regal flimmerte ein graues Videobild aus einer alten Überwachungskamera, die hinter der Bar angebracht war. Wer anwesend war, konnten sich gleich selber sehen. In den schmalen Durchgängen zwischen den Regalen war



ein grosses Gedränge, und wer etwas von den vielen eingelagerten Kunstwerken sehen wollte, musste warten, bis eine Leiter frei wurde, um einen Einblick in die oberen Etagen zu bekommen. <Das Lager>, welches von 1993 bis 1998 gelegentlich und immer an wechselnden Orten stattfand, wurde von einem Künstler und einem Architekten organisiert. KünstlerInnen aus verschiedenen Generationen und Szenen wurden aufgefordert, „überflüssige Kunstwerke“ vorbeizubringen und vorübergehend einzulagern. Zu jedem Baranlass wurden neue Werke abgeliefert, gelagerte Werke zurückgezogen oder ausgetauscht. Die beiden Veranstalter nannten sich „Lageristen“ und führten mit Eifer genau Buch darüber, was an welcher Stelle und in welcher Kiste Platz fand.

Die Dienstleistung zur Einlagerung von Kunstwerken kann als ein ironischer Kommentar zum aufwändigen Produzieren und Lagern „überflüssiger“, unbeachteter Kunst verstanden werden. Weit wichtiger als die gelagerten Werke war jedoch der soziale Kontakt. <Das Lager> deckte ein weit verbreitetes Bedürfnis nach Begegnungsorten ab, die vor der etablierten Kunstöffentlichkeit geschützt sind. Die sozialen Räume und Rituale im Umfeld von Bildender Kunst, wie Ausstellungseröffnungen sind stets symbolisch aufgeladen und erfüllen repräsentative Funktionen. Die Kommunikation verläuft entlang der hierarchischen Ordnung von realer oder eingebildeter Macht der einzelnen ProtagonistInnen. Dabei werden Rollen festgeschrieben und bestätigt. In der Lagerbar waren die üblichen Regeln der Kunstwelt in mehrfacher Hinsicht aufgehoben. Anstelle der Selektion von Namen und der Segregation von Positionen trat das Prinzip der Partizipation. Die üblicherweise im Zentrum stehenden Werke der KünstlerInnen waren nunmehr ein willkommener Anlass, gemeinsam an der Bar eine Nacht lang zu feiern.

Eine ganze Reihe von ähnlichen Projekten verfolgte dieselbe Strategie. Ohne Vorgaben zu machen, Themen vorzugeben oder Rollen festzulegen, konnten alle, die Lust hatten, daran teilnehmen. Verschiedene KünstlerInnen wurden abwechselnd zu OrganisatorInnen und VermittlerInnen und luden ihre KollegInnen zum Mitmachen ein. Die verschiedenen Anlässe wurden mit sehr unterschiedlichem finanziellem und organisatorischem Aufwand aufgezogen und einmal im eher privaten und dann wie-



der im eher öffentlichen Rahmen durchgeführt. Wichtiger als der hohe Anspruch an ein Kunstwerk war es, als Bar und Party Furore zu machen. Dies war angesichts der grossen Konkurrenz durch unzählige illegale Bars, die zur selben Zeit existierten, kein einfaches Unterfangen. Die Anlässe fanden in neu erschlossenen und deshalb auch oft spektakulären versteckten oder öffentlichen Räumen statt wie z.B. in Industriebrachen im Schölerareal (<Kunststandort Zürich>, 1994), in Unterführungen (<U-Passage>, <Jäger und Sammler>, 1997), aber auch in der Halle des Hauptbahnhofs (<... ein artig kommen und Gehen>, 1994, 1995) und sogar im Helmhaus (<Inventar> im Rahmen der Kunstszene, 1995).

Die Funktion des Sozialen in der kulturellen Praxis wurde im Rahmen unzähliger selber organisierter Events neu entdeckt und erprobt. Die dadurch entstandene Sensibilität für soziale Happenings und die Lust auf Begegnung stellten aus heutiger Sicht allerdings weder traditionelle Begriffe von Kunst noch Vorstellungen, wie diese

legitimiert wird und an wen sie sich zu richten hat, je grundsätzlich in Frage. An der Lagerbar oder für die Weihnachtsausstellung in den Vitrinen der <U-Passage> wurden weiterhin einzelkünstlerische Werke abgeliefert. Sie bildeten schliesslich skurrile Sammlungen eigenartiger Miniaturen in einem belanglosen Nebeneinander von unterschiedlichen Geschmäckern und Materialien, die mit grossem Aufwand verwaltet werden mussten. Der fehlende „Wille zur Differenzierung“ wurde von Institutionen und Galerien als Vorwand benutzt, sich nicht für die KünstlerInneninitiativen zu interessieren, sondern diese als „harmlos, lokal und provinziell“ abzuqualifizieren. Diese Wertung galt vor allem einzelnen KünstlerInnen und Werken und ignorierte dabei die soziale Dimension solcher Anlässe.

Im Rahmen der von den KünstlerInnen selber gestalteten Jahresausstellung fand 1995 im <Helmhaus> mit der Ausstellung <Inventar> das bisher grösste „get together“ der lokalen Szene statt. Auf elektronischem Weg wurden von möglichst allen KünstlerInnen des Kantons Zürich Daten und Arbeitsdokumentationen zusammengetragen und über Computerterminals für die Dauer der Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. An wen sich die mit grossem Aufwand produzierte Geste vereinter Präsenz im Datennetz nun richtete und wer mit dieser neuen Dimension von Verfügbarkeit etwas anfangen konnte, wurde nie deutlich. Von der spontanen sozialen Dynamik temporärer und partizipativer Projekte blieb nur die Verwaltung, Archivierung und individuelle Verwertung.

Zwischen 1996 und 1998 gab es in Zürich eine ganze Reihe neuer Initiativen für unabhängige, temporäre und interdisziplinäre Aktions- und Projekträume. Sie nannten sich <All>, <Message Salon>, <Kombirama>, <Klinik>, <Hotel>, <Edengarage> oder <Blauer Saal> und wurden von KünstlerInnen, StudentInnen der Schule für Gestaltung, MusikerInnen und anderen AkteurInnen, die sich zuvor schon in der illegalen Bar- und Party-Szene engagiert haben, ins Leben gerufen und betrieben. Zu dem Zweck bildeten sich verschiedene heterogene Gruppen und Zusammenschlüsse, welche zum Teil auch miteinander vernetzt waren. Die neuen Projekte verstanden sich nicht nur als alternative Kunst-Vermittlungs-Räume, sondern eher als vorübergehen-

de „location“ zur Verwirklichung unterschiedlichster Veranstaltungs- und Projektideen. Dazu gehörten neben DJing, Trashdesign, Gebasteltem, Homestyle und Alltagskitsch vor allem viel Selbstdarstellung und Community-Gefühl. Entscheidend geprägt wurden die Programme durch das gleichwertige Nebeneinander von Ausstellungen, Partys, Musikevents, Kursen und Workshops, Diskussionen und Barbetrieb. Die verschiedenen Räume wurden fast alle auf der Basis einer temporären Zwischennutzung von leerstehenden Räumen oder Gebäuden betrieben. Das vorgefundene Ambiente und der zufällige Chic - etwa der mit grünem Spannteppich ausgestattete Business-Showroom von <Kombirama> oder das Spitalinterieur der <Klinik> - waren wichtige, integrative Aspekte und prägten das jeweilige Image. Fast alle diese Projekte finanzierten sich selber oder erhielten nur marginale Unterstützungsbeiträge. Ähnliche Räume entstanden übrigens - zum Teil auch schon einige Jahre davor - in Deutschland, Österreich, Skandinavien und England (siehe dazu <Compartments>, herausgegeben von von Simon Shike).

Begehren wecken und Wünsche erfüllen

Eigentlich hätte es ein seriöser und wichtiger Anlass werden sollen, der Suche nach Sponsorengeldern gewidmet. Aber wie die einschlägigen Erfahrungen zeigten, war es nicht ganz einfach, die Bedeutung von einem Unternehmen wie dem <Kombirama>, jemandem ausserhalb der Kunstszene plausibel zu machen. Zuvor war bereits die Idee fehlgeschlagen, Büropflanzen aus den umliegenden Gewerbegebäuden über die Sommerferien in Asyl zu nehmen und ihnen somit regenerierende Momente im kulturellen Ambiente zu ermöglichen. Auf unsere Anfragen hin hat sich niemand gemeldet. Nun sah es auch für diesen Abend so aus, dass von den zahlreichen angeschriebenen Firmen und Unternehmen niemand auftauchen würde. Wir konzentrierten uns deshalb darauf, bei Barbetrieb und blubbernder Musik Logos mit Fingerfarbe auf die Schaufenster zu malen. Fotos von den verschiedenen Business Centern in der Umgebung, mit ihren Leuchtschriften und Firmentafeln dienten uns als Vorlage. Es war nicht ganz einfach, die Zeichen und Schriften ad hoc seitenverkehrt aufs Glas zu

zeichnen. Es entstanden selbstverständlich auch einige Fehler - so war das Logo der Post gegen rechts eigenartig verzerrt oder hiess es plötzlich „Stanly Bostich“, weil das „e“ vergessen ging, und bei Credit Suisse war das „S“ spiegelverkehrt geraten. (Diese kleinen Missgeschicke bescherten uns in den darauffolgenden Wochen übrigens viele spontane Besuche von irritierten MitarbeiterInnen der besagten Firmen, welche wissen wollten, was hier eigentlich los sei.) Je mehr BesucherInnen im Laufe des Abends kamen, desto schneller geriet das Malen dann auch bald in den Hintergrund, und nachdem die rote Fingerfarbe ausgegangen war, wurde fast nur noch getanzt.

Für wenige Momente waren in kollektiven Projekten wie dem <Kombirama> die üblichen Leistungsanforderungen und Distinktionskriterien ausser Kraft gesetzt. Anstelle von Auswahl, Bewertung und strategischem Handeln traten spontane Entscheidungen und die Lust, etwas gemeinsam auf die Beine zu stellen. Plötzlich entwickelten alle viele gute Ideen, die ganz einfach und naheliegend waren und sofort umgesetzt werden konnten. Ständig wurden neue Crossover mit Kunst, Alltagskultur und Popkultur ausprobiert und damit neue Öffentlichkeiten erfunden. Die soziale und kreative Intensität, welche in solchen Momenten freigesetzt wurde, war an eine Art improvisierte, offene aber solidarische Selbstbezogenheit und Absichtslosigkeit gebunden.

Nach einigen Wochen schlichen sich in den laufenden Prozess - zum Teil auch als Reaktion auf das zunehmende öffentliche Interesse - allerdings wieder Regeln und Rollen ein wie z.B. die selbst auferlegte Verpflichtung, ständig für neue Überraschungen zu sorgen, immer wieder ein neues Programm zu erfinden oder ein „guter“ Gastgeber zu sein. Es wurde bald klar, dass der temporäre Charakter, der schon durch den begrenzten Mietvertrag gegeben war, eine wesentliche Bedingung für das Gelingen von <Kombirama> war. Kontinuierliche Entwicklungen und die dazu gehörenden Strategien der gezielten Erschliessung von neuen Ressourcen oder einem breiteren Publikum waren nie wirklich ein Thema. Das ganze Projekt unterlag der Logik einer Ökonomie der Verschwendung, des Pottlatsch, das sich gegen das sonst übliche Prinzip der Akkumulation, des Wachstum und der Kontrolle richtete.

Aufgetaucht sind an jenem Abend im <Kombirama> auch VertreterInnen von

Institutionen und Galerien. Das besondere Ambiente und die gezielte Absichtslosigkeit dieses „gescheiterten“ Sponsoringevents waren offensichtlich auch für die am „globalen Kunstmarkt“ angeschlossenen Kunstverwalter und Vermittler attraktiv.

Gerade die unabhängigen Gruppen und Initiativen, welche seit Mitte der 90er Jahre überall aktiv wurden und in ihrer künstlerischen Praxis Privates und Selbstbestimmtes mit Pop- und Alltagskultur zu vermischen begannen, passten in den allgemeinen Trend einer zunehmenden Kulturalisierung des Alltags und der Ökonomie. Aus dieser Erkenntnis wuchs nicht nur das allgemeine Interesse an „junger“ Kunst und Popkultur sondern zum Beispiel auch das Bedürfnis, das Kulturangebot „besser“ zu verwalten und „professioneller“ zu fördern.



Im Kulturkonzept der Stadt Zürich wird 1995 das in der Stadt bestehende Kulturangebot sorgfältig analysiert und beschrieben. Dabei werden nun auch den unterschiedlichsten alternativen kulturellen Aktivitäten und Initiativen ohne dass diese je zuvor substanzielle öffentliche Unterstützung erhalten hätten, offiziell anerkannte Funktionen zugesprochen. Die Förderbeiträge für Bildende Kunst in Form von Stipendien und Werkankäufen werden im Laufe der 90er Jahre immer gezielter dafür eingesetzt, eine dem internationalen Standard entsprechende Elite zu fördern. Die dafür zuständige Fachkommission wurde „professionalisiert“, und Ankäufe wurden vermehrt in privaten Galerien und dafür weniger in den öffentlichen Ausstellungen und Jahresausstellungen getätigt. Auch die jährliche Jurierung des eidgenössischen Stipendienwettbewerbs für Bildende Kunst findet seit einigen Jahren gleichzeitig mit der <Art Basel> statt.

Mit der gemeinsamen Eröffnung verschiedener Galerien, der Kunsthalle und einem neuen Museum für Gegenwartskunst der Migros im Löwenbräuareal Zürich bildete sich 1996 auch jener strategische Vermittlungskomplex, der nun in der Lage war, auf der High Art-Ebene neue Trends zu behaupten. Das Jugendimage einer „spielerischen, lockeren, respektlosen“ und unabhängigen Szene wurde überall dort aufgegriffen, wo neue Märkte installiert und ein neues Zielpublikum kreierte werden sollten. Bei der <Jungen Liste 1998>, dem parallel zur Art in Basel stattfindenden Kunstmarkt der „jüngeren“ Galerien, konnte man konsequenterweise als BesucherIn das Raumsetting und die Einrichtung nicht mehr von der Lounge eines „Independent Space“ unterscheiden. Die Eventkultur und das Soziale der Off-Szene wurden von einigen Galerien und Institutionen als Image sofort übernommen und gezielt für die Selbstpositionierung als „trendbewusstes“ Unternehmen eingesetzt.

Die bald nach dem „Fingerfarben-Abend“ eingetroffene Anfrage, ob <Kombirama> nicht die nächste Party für die Eröffnung der Galerien und Museen im Löwenbräuareal organisieren könnte, löste im Team eine Kontroverse aus. Wir entschieden uns schliesslich, eine angemessene Summe Geld zu verlangen, um die Tauschverhältnisse klarzustellen. Dieser Vorschlag wurde von den Galeristen empört abgelehnt. Die gelungenen Events sind immer auch diejenigen Momente, in welchen Legenden

geboren und neue Verwertungsstrategien erfunden wurden. So stellte <Kombirama> in den Augen der absichtsvollen (Kunst-)Öffentlichkeit schon bald und bis heute ein vielversprechendes Vakuum von Möglichkeiten und ein offenes Gelände für Projektionen und Spekulationen dar. Um als unabhängiges und spontanes Projekt längerfristig eine autonome kritische Position behaupten zu können, wäre eine Form von Einigung bezüglich des Umgangs mit divergierenden Meinungen der Teammitglieder nötig gewesen. Dafür reichte weder Zeit noch Energie, und das hätte einen Prozess benötigt, der in einem Widerspruch zur Lust auf spielerische Selbstinszenierung stand.

Neue Kontakte, Diskussionen und Netzwerke

Die Diskussion fand im Februar 1997 im Rahmen von <public utility> im <Kombirama> statt und drehte sich um die Frage nach dem Selbstverständnis von Off-Gruppierungen und ihrer Haltung gegenüber Institutionalisierungseffekten.

<public utility> war ein informelles Treffen verschiedener selbstorganisierter Räume und Gruppen aus ganz Europa. Angeregt von ähnlichen Veranstaltungen u.a. in Köln, <Messe20k> und Berlin, <minus96>, sollte <public utility> zu einer bewussteren und kritischeren Haltung gegenüber der eigenen interdisziplinären Arbeit beitragen. Während einer Woche wurden Projekte vorgestellt und Ideen ausgetauscht, verschiedene Themen diskutiert und dabei einige wesentliche Punkte einer „gegenkulturellen Praxis“ herausgearbeitet.

Bei dieser Gelegenheit wurde von Diskussions TeilnehmerInnen, welche eher eine Vermittlungsposition vertraten, einmal mehr die These eingebracht, dass kollektive Projekte oder selbstorganisierte Räume nur einen Zwischenschritt in Richtung zunehmender Etablierung und Institutionalisierung darstellen würden und die eigentliche Motivation, sich im kollektiven Kontext zu engagieren, sei, mit der eigenen Arbeit einen Weg zur Kunstöffentlichkeit zu finden. Dieser These haben einige ProduzentInnen zu Recht vehement widersprochen. Selbstverständlich gibt es zwischen dem, was früher traditionell als Werk eines/einer KünstlerIn galt, und den selbstorganisierten Projekten längst fließende Übergänge. Die aktuellen



Arbeitsweisen und Strategien lassen sich nicht länger als abgegrenzte Kategorien wie „Mainstream“ und „Off-Szene“ beschreiben. Die Wahl der Arbeitsweise und die Ausrichtung auf einen bestimmten Kontext sind strategische Mittel der künstlerischen Produktion genauso wie die Entscheidung, sich als KünstlerIn innerhalb oder ausshalb von bestimmten Institutionen oder Kreisen zu positionieren.

Aber tatsächlich hat die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung bis anhin die Kunst immer wieder als eine eigene homogene und aus den übrigen gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgehobene Sphäre aufgefasst und die laufenden Veränderungen und Erneuerungen auf die Leistungen einzelner „genialer“ KünstlerInnensubjekte zurückgeführt. In einem solchermassen unpolitischen und elitären Kunstbegriff kommen kollektive Bewegungen, temporäre Projekte und selber definierte, nicht standardisierte Vorstellungen von Öffentlichkeit nicht vor.

Im Laufe der 80er und 90er Jahre entstanden erst in den USA und später in Europa verschiedene kritische Gruppen und Zusammenhänge, welche unter Rückbesinnung auf die situationistische und aktionistische Praxis der 70er Jahre „institutional critique“ betrieben und die Funktion von Kunst als Legitimation für gesellschaftliche Differenzen und die Rolle von KünstlerInnen als authentische AutorInnen in Frage stellten. Private und institutionelle Herrschaftsstrukturen innerhalb traditioneller Kunstinstitutionen und ihr Einfluss auf den Ein- oder Ausschluss bestimmter künstlerischer Positionen wurden untersucht und offen gelegt und die Rolle, die der Kunstmarkt bei der Stabilisierung eines konservativen Kunstbegriffs spielt, analysiert. Im Rahmen von interdisziplinären Projekten gelang es immer wieder, andere, aus dem Kulturbetrieb normalerweise ausgeschlossene Gesellschaftsgruppen anzusprechen, zu involvieren und damit eigene (gegenkulturelle) Öffentlichkeiten zu bilden. Verschiedene Gruppen und KünstlerInnen haben den Kunstkontext mit seinen Ressourcen und seiner Öffentlichkeit gezielt genutzt, um mit ihren Arbeiten und Interventionen einen kritischen Diskurs über politische Themen wie Ökonomie, Stadtentwicklung, Technologie- und Medienkritik oder die Aids-, Rassismus- und Genderdebatte zu führen und weiterzuentwickeln. Und schliesslich entstanden in den 80er und 90er Jahren eine ganze Reihe von politischen Bewegungen und kritischen Interventionen aus der Kunstszene heraus (<act up>, <Innenstadtaktionen>, <get to attack> u.a.). Diese kulturelle Praxis wurde phasenweise auch von einigen Institutionen aufgenommen, mitgetragen und gefördert - eine der wichtigsten in diesem Prozess war seit 1994 die Shedhalle in Zürich - und in eigenen Fanzines (z.B. <A.N.Y.P.>, <k-Bulletin>, <Starship>) und Kunstzeitschriften (<Texte zur Kunst>, <SpringerIn>) kommentiert und dokumentiert.

Die Diskussionen im Rahmen von <public utility> zeigten, dass eine unabhängige Position in der kulturellen Arbeit die kontinuierliche Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Funktionen von Kultur und den daran anknüpfenden Interessen und Identitätskonzepten voraussetzt. Als Bezugssystem dafür ist der konventionelle Kunstkontext ungeeignet; eine brauchbare Grundlage bildet viel eher die aufgearbeitete Geschichte gegenkultureller Bewegungen und der Austausch mit anderen Gruppen.

Die subkulturelle Bewegung entwickelt sich kontinuierlich in einem sich ständig transformierenden Netzwerk von aktiven Szenen, Initiativen und Einzelpositionen zu Themen und Anlässen mit wechselnden Zielen oder Utopien. Die Kurzfristigkeit und Spontaneität von Kollektiven wie dem <Kombirama> ergibt sich aus der Tatsache, dass eine lokale Szene, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Ausgangsbasis für gemeinsame Aktivitäten sein kann, mit der Zeit von neuen Beziehungsnetzen und Interessen überlagert wird. Dabei bilden sich ständig neue Projekte, Arbeitsbereiche und Zusammenhänge heraus, die sich je nach Anlass orientieren und sich an unterschiedliche Öffentlichkeiten richten. Der skizzenhafte und prozesshafte Charakter kann deshalb nicht als ein Zeichen für das Scheitern solcher Unternehmen aufgefasst werden, und „Independency“ lässt sich nicht einfach durch die symbolische Vereinnahmung herstellen, wie dies zum Beispiel bei der Einführung jugenkultureller Images und der Partykultur in den Kunstraum versucht wurde.

Ein Jahr nach <public utility> kam es an einer Veranstaltung im Zusammenhang mit dem Ausstellungsprojekt <Schnittstelle/Produktion> in der Shedhalle Zürich zur ersten offiziellen Begegnung zwischen verschiedenen AktivistInnen aus den unterschiedlichen selbstorganisierten Projekten. Anwesend waren u.a. VertreterInnen von <Klinik>, <Hotel>, <Message Salon>, <k3000/Kombirama> und <Edengarage>. Im Raum stand die Frage nach dem Selbstverständnis als ProduzentIn oder ProduzentInnenkollektiv und nach der strategischen Positionierung der eigenen Produktion. Die Antworten waren angesichts der grossen Wellen, welche die Aktionen einiger dieser Gruppen bereits geschlagen hatten, ernüchternd. Die meisten hatten sich diese Frage noch nie gestellt, andere handelten aus „persönlichem Interessen“ oder „einfach aus Lust an der Sache“. Internationale Kontakte gab es kaum. An einer Überlagerung und Vernetzung der unterschiedlichen Aktivitäten im lokalen und internationalen Rahmen war niemand richtig interessiert. Der gelegentliche Erfahrungsaustausch oder gar ein ernsthafter Diskurs fand bisher nicht einmal unter den in der selben Stadt aktiven Gruppen statt. Angesichts der fehlenden Vernetzung war es denn auch nicht erstaunlich, dass niemand wusste, worauf man sich mit den eigenen Aktivitäten beziehen könnte. Die AkteurInnen bestätigten sich

durch die unreflektierte Kultivierung eines Szenengefühls einmal mehr gegenseitig als autonome KünstlerInnensubjekte.

Ein letzter Blick aufs Mittelmeer

Die Ausstellung sollte bahnbrechend und noch nie dagewesen werden, jung und aktuell. Das jedenfalls konnte man aus unzähligen, vor der Eröffnung erschienenen Presseartikel und Vorbesprechungen schliessen. Im Höhepunkt einer Bewegung von unabhängigen Gruppen und Projekten, von vielen mehr oder weniger ambitionierten Selbstinszenierungen und coolen Partys plante und realisierte das Kunsthaus Zürich 1998 eine grosse Ausstellung junger Schweizer Kunst.

Die Wahl des Titels der Ausstellung „Freie Sicht aufs Mittelmeer“, die salonfähigere Hälfte eines bekannten Slogans der autonomen 80er Bewegung „Nieder mit den Alpen! Freie Sicht aufs Mittelmeer!“, begründet die Kuratorin in der Einleitung zum Ausstellungskatalog in einer zugleich wohlwollenden wie qualifizierenden Geste mit „dem seit den 80er Jahren erheblich erweiterten Horizont“ der hiesigen Kunstszene. „Erfinderisch entdeckte man ungeahnte Möglichkeiten, so dass die Unzufriedenheit nicht nur in ein pragmatisches Voranschreiten und Operieren mündete, sondern in eine funkensprühende Konzentration und Umverteilung, in ein Einfliessenlassen künstlerischer Ereignisse in bis anhin nicht dafür vorgesehene Orte.“ Die Begeisterung für „faszinierende ästhetische Phänomene“ und die Ignoranz für die damit verbundenen kulturellen, sozialen und politischen Prozesse und Anliegen entsprechen im wesentlichen der Strategie jeder „High Art Institution“, wenn sie sich an „junge Szenen“ heranwagt.

Das Bemerkenswerte am Phänomen „Mittelmeer“-Ausstellung war das unmittelbare Andocken an laufende kulturelle Prozesse und der gezielte Einsatz von szenenbezogenen Botschaften und Images. Man könnte eigentlich von einer Marketing-Offensive reden. Die Ausstellung wurde über Plakate und Einladungskarten trendig kommuniziert und in Presseartikeln vielversprechend angekündigt. Sie war von einer Vielzahl

von interdisziplinären Events begleitet. Der Katalog war eine Mischung aus Kunstkatalog und Szenenführer. Er enthielt neben den üblichen Werkabbildungen und Biografien ein umfangreiches Verzeichnis aller „art-locations“ der Schweiz und ein ganzes Kapitel mit Szenen-Fotos von Eröffnungen und anderen In-Events. Im Verzeichnis der Kunstorte tauchten neben den Kunsthallen und dem Migros-Museum ganz selbstverständlich auch alle temporären und selber organisierten Räume und Projekte auf. Ein paar dieser Gruppen wurden eingeladen, sich Sonntag Nachmittag auf der Wiese hinter dem Kunsthaus mit eigenen Aktionen auch noch „life“ vorzustellen. Für die Eröffnung und die Finissage wurden grosse Partys organisiert, an welchen die gesamte Kunstszene anwesend war. Die eigentliche Ausstellung, so schien es, rückte angesichts der vielen Image bildenden Massnahmen und Begleitprogrammen fast in den Hintergrund.

Um den passenden historischen Kontext für die Ausstellung mitzuliefern, wagt der Co-Kurator in seinem Katalogbeitrag gleich noch eine eigene Interpretation der näheren Schweizer Kulturgeschichte. So schweift er vom Ende des Zürcher AJZ der 80er Bewegung, das durch „Drogendeal, Beschaffungskriminalität und Hehlerei“ vom „Luftschloss“ zu einem „verkommenen Räubernest“ gemacht worden wäre, über die Migros als identitätsstiftende Institution für alle SchweizerInnen zu den „Independent Spaces“, welche nun die Szene bestimmen und für „fluktuierende“ Wirklichkeiten sorgen würden. Mit Bezug auf Paul Nizon führt er Fischli/Weiss als Beispiel dafür an, dass man sich auch „ganz ohne den leidenden Gestus heimatloser Linker“ durch die Welt schlagen könne.

Ganz so ideologieneutral und machtfrei wie die kulturelle Wirklichkeit im Katalog heraufbeschworen wird, stellte sie sich allerdings weder aus der Perspektive des Kunsthauses noch aus jener der KulturproduzentInnen dar. Tatsache ist, dass die meisten in der Ausstellung vertretenen KünstlerInnen gar nichts mit den in den Vordergrund gerückten selbstorganisierten Szenen zu tun hatten, und umgekehrt viele der in unabhängigen Projekten aktiven KünstlerInnen nur am Rande, in den Rahmenveranstaltungen oder überhaupt nicht vorkamen. Für Institution sind neue kulturelle Entwicklungen nur auf der symbolischen Ebene interessant.

Sie liefern wie im Fall der „Mittelmeer-Ausstellung“ höchstens den äusseren Anlass, um eine Auswahl von Einzelpositionen in einen scheinbar spannenderen Kontext zu stellen.

Der Trend zur imagemässigen Kontextualisierung von grossen Ausstellungen hängt mit dem offensichtlich härter werdenden internationalen Wettbewerb um Kapital und Prestige zusammen, in welchem die grossen Institutionen gegeneinander stehen. Dabei zählen einzig bekannte Namen oder aber neue Themen. Ausser dem subkulturellen Flair dienten Ende der 90er Jahre immer häufiger auch politische Themen als Aufhänger für eine weitere Gruppenausstellung von künstlerischen Einzelpositionen.

So lange keine andere Öffentlichkeit für die eigene kulturelle Praxis existiert, ist man als KünstlerIn weiterhin auf minimale Repräsentation in einem breiteren Kunstkontext angewiesen. Deshalb wird auch kaum jemand die Teilnahme an der Ausstellung im Kunsthaus abgesagt haben, obschon der gegebene Rahmen und die Verortung der einzelnen Arbeiten, für viele falsch war. Solche Kompromisse müssen in Kauf genommen werden, weil in dem vom globalen Kunstmarkt dominierten Umfeld kaum Vermittlungsstrukturen existieren, welche in der Lage sind, kulturelle Basisarbeit zu fördern, und es darüber hinaus kaum Institutionen gibt, die sich im Hinblick auf die immer stärker ausdifferenzierten Haltungen und Arbeitsweisen von KünstlerInnen verändern und spezialisieren würden.

Nur zwei Jahre nach der „Mittelmeer-Ausstellung“ sieht sich die Findungskommission des Kunsthauses dem direkten Druck gewichtiger Sammler und Donatoren ausgesetzt, welche vom zukünftigen Direktor ein internationales, der klassischen Moderne verpflichtetes Format fordern, eine anerkannte Kapazität, ein „Pereira“ der Kunst, der das Millionenbudget angemessen verwalten kann und für die nötige Reputation sorgt. Im Löwenbräuareal haben sich kapitalstarke „Global Players“ durchgesetzt, die dank gezielten Mergers in ganz neue Dimensionen des Kunstbusiness vorstossen. Aus den verschiedenen in Zürich aktiven Off-Szenen wurden bis Ende der 90er Jahre zwei, drei Namen in den Kunstmarkt weitergezogen. Sie

werden in Zukunft die begrenzte Nachfrage nach Positionen im Geschmack der späten 90ern abdecken müssen. Das traditionelle Kunstsystem hat einmal mehr - darüber täuschen selbst die hypsten Einladungskarten und die progressivsten Eventsettings nicht mehr länger darüber hinweg - seine konservative Nachhaltigkeit bewiesen. Nur die Fragen, was Kultur eigentlich ist, wer sie macht, wer sie beschreibt und wer sie legitimiert bleiben trotz kaufkräftiger Normalität weiterhin offen.

Aber anderswo sind längst spannendere Dinge am Laufen.

Sollten wir uns treffen?

Wie wär's gleich morgen Abend?

Peter Spillmann <spillmann@access.ch>

flyers by kombirama.ch



bye bye

Was sucht
Che Guevara
in
Tor Bella Monaca?

susanna perin



Es gibt kaum einen Grund nach <Tor Bella Monaca> zu fahren, denn dort gibt's eigentlich nichts interessantes: keine Kneipen, kein Kino und keine Partys. <Tor Bella Monaca> ist ein Viertel in der Peripherie von Rom. Im römischen Alltag ist <Tor Bella Monaca> ein stehender Begriff, der meistens etwas Negatives vermittelt. Bist du etwa aus <TBM>?

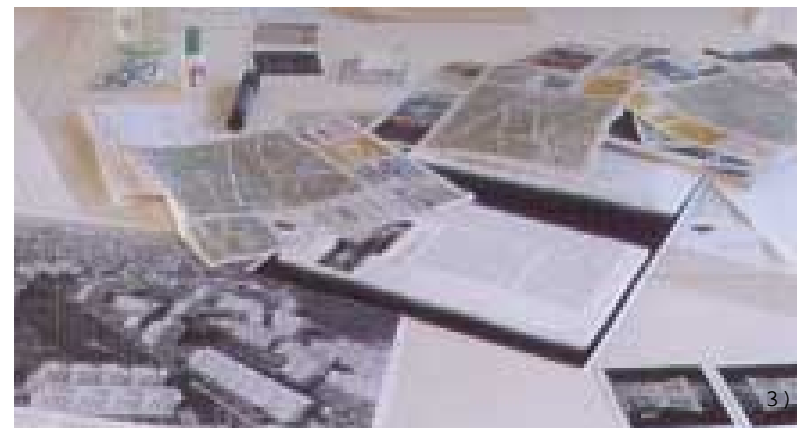
<Tor Bella Monaca> ist aus den Lokalspalten der römischen Zeitungen bekannt. Der Name steht für Jugendkriminalität, Vandalismus, Rechtsextremismus und Arbeitslosigkeit. Man soll bei einem Anstellungsgespräch möglichst nicht erwähnen, dass man in diesem Viertel wohnt, heisst es.



2)

Aber auch in der Schweizer Zahnarztpraxis lässt <Tor Bella Monaca> grüssen: Das "Modeblatt" (23/98), das im Wartezimmer der Praxis ausliegt, zeichnet auch kein anders Bild: Die Fotografien der Reportage "Am Rand" sind streng in schwarz -weiss gehalten und suggerieren Betonwüste und grauen Alltag. Und wie komme ich als Künstlerin ausgerechnet auf <Tor Bella Monaca>?

Als ich in meiner Arbeit mit der römischen Peripherie der 80er Jahre zu interessieren begann, lernte ich Gianni kennen. Gianni ist ein Soziologe der Gemeinde Rom. Er arbeitete damals in verschiedenen Vierteln am Aufbau der "laboratori di quartiere". Als er von meinem neuen Interessensfeld hörte, erzählte er mir von <Urban>, einem EU Projekt, dass die "Aufwertung" problematischer europäischer Vorstädte finanziert. <Urban> unterstützt Pläne für strukturelle Verbesserungen, die durch aktive Mitarbeit und Mitbestimmung der Bewohner aus den "problematischen Vierteln" und entsprechend ihrer Bedürfnissen entstanden sind. Fünfzig europäische Vorstädte sind an diesem EU Projekt beteiligt. Die grösste Intervention in Rom ist in <Tor Bella Monaca> geplant. Gianni gibt mir eine Kopie der Publikation "La città intelligente". Dort seien alle Informationen über die Methode des "planing for real", der Aufbau der "laboratori di quartiere" und alle nützlichen Telefonnummern zu finden.



3)



Die Broschüre "La città intelligente" erklärt mir einiges über die konkrete Sachlage: Die Planung von <TBM> in den 80er Jahren hatte die Intention, mit den Bau von Sozialwohnungen die früher in diesem Gebiet illegal entstandenen Siedlungen urbanistisch zu erschliessen.

Die derzeitige Situation in <Tor Bella Monaca> hingegen wurde anders beschrieben: "Statt einer Aufwertung des Quartiers ist folgendes geschehen: Neben den typischen Problemen "spon-taner" Siedlungen - schlechte Qualität

des öffentlichen Raums, der Dienstleistungen und der Kommunikation mit der Stadt - sind heute auch die typischen Probleme der öffentlichen Grossüberbauungen des Sozialwohnungsbaus in <TBM> zu finden. In den letzten zehn Jahren nahmen die sozialen Konflikte immer mehr zu, da eine BürgerInnengemeinschaft angesiedelt worden ist, die nun ihr starkes soziales Unbehagen ausdrückt." (zitiert aus "La città intelligente").

Um nach <TBM> zu kommen fahre ich mit der alten Strassenbahn die Via Casilina entlang. Die Strassenbahn fährt rigoros 30 Stundenkilometer, was das Gefühl der weiten Reise in die Peripherie verstärkt. Ich habe meine Fotokamera dabei. Das Viertel ist riesig, unübersichtlich und grosszügig verteilt mitten in der Campagna Romana angelegt. Es besteht aus verschiedenen Wohnblöcken, die nicht mit Fussgänger- und Fahrradwegen miteinander verbunden sind. Die einzelnen Wohnblöcke werden mit Nummern bezeichnet.

Es ist Sommer, ich schaue mich im ganzen Viertel um, sitze dann bei Sonnenuntergang in der "Pineta", wo eine Familie einen improvisierten Getränkestand mit Grill errichtet hat und Jugendliche bewirten, die sich dort versammeln.

Wenige Tage später nehme ich Kontakt mit der Gemeinde auf, dann mit der Person, die scheinbar für das "laboratorio di quartiere" in <Tor Bella Monaca> zuständig ist, dann mit der Università Roma 3, die auch an Urban beteiligt ist, und zuletzt mit dem "Spazio Culturale di TBM". Zu meinem Erstaunen werde ich von den unterschiedlichen Stellen immer wieder an Mario verwiesen. Also frage ich, wer denn Mario eigentlich sei: "Der Koordinator des Centro Sociale Tor Bella Monaca. Centro geschrieben wie "CHE", wie Che Guevara", lautet die Antwort.

Mario und ich sind zum Essen verabredet. Er hat mir die ganze Dokumentation der Arbeit im "Che"ntro Sociale mitgenommen. Ich erzähle ihm vom Stand meiner Recherchen und von den Fragen, die bei mir aufgekommen waren.

Mario berichtete, dass der Raum des "laboratorio di quartiere" zwar im Winter symbolisch bezogen worden sei, aber ein Treffen mit den BewohnerInnen von <TBM> hätte nie stattgefunden und der Workshop zur Planung der Interventionen in <Tor Bella Monaca> sei durch die Gemeinde noch gar nicht einberufen worden. Dieser Workshop hätte stattdessen bereits im "Che"ntro stattgefunden, in Zusammenarbeit mit der Universität Roma 3.





7)

Diese Zusammenarbeit sei sehr positiv gewesen. Alle TeilnehmerInnen des Workshops waren sich von Anfang an einig über die Bedürfnisse und die nötigen Interventionen, die zu machen wären. Die so entstandenen Pläne seien dann durch StudentInnen überarbeitet worden. Aber so wie es aussehe könne die Universität sehr wahrscheinlich nicht am ausgeschriebenen Wettbewerb teilnehmen.

AL "CHE"NTRO della NOTIZIA <Urban> a che punto siamo?...eigenartig ist unser Land, alles ändert sich und doch bleibt alles wie es ist" (Susanne italienisch und deutsch zusammen ist nicht gut verständlich in einem Satz!), heisst es im ersten Satz der Quartierszeitung "Il giornalino di quartiere- Tor Bella Monaca News". Die Räumlichkeiten des "Che"ntro Sociale wurden vier Jahre zuvor von jungen Leuten besetzt.

Die Besetzung, wie in den meisten Fällen der centri sociali, fand vor dem Hintergrund der vollkommenen Abwesenheit des "Staates" und die Inkompetenz und das

Desinteresse der Gemeindeverwaltung statt. Mario wurde von den jungen BesetzerInnen zum Projekt zugezogen, da er schon Erfahrungen in der Stadtteilarbeit hatte.

Laut Mario seien die sozialen Konflikte in <TBM> immer heftiger geworden, der Rechtsextremismus habe rasant zugenommen und bei den Gemeindewahlen habe "Alleanza Nazionale" immer mehr an Stimmen gewonnen. Die Situation sei für die Jugendlichen des Viertels unzumutbar geworden. Die BesetzerInnen wollten das nicht mehr einfach so hinnehmen und haben daher ein langfristig leerstehendes Gebäude besetzt. Seit etwa 6 Jahren arbeiten sie fast täglich meistens zu sechst im "Che"ntro.

So kommt also der "Che" in die römische Peripherie.



8)

“Das "Che"ntro ist für alle offen. Auch alte Menschen erhalten Raum für ihre Tanzveranstaltungen”, sagt Mario. Aber hauptsächlich konzentriert sich die Arbeit des "Che"ntro auf Kinder und Jugendliche. In <Tor Bella Monaca> wohnen 9'170 Kinder, die unter 9 Jahre alt sind, die Zahl der Jungen zwischen 15 und 34 Jahren beträgt 25'010 (ISTAT 1995). Trotz diesen Zahlen gibt es in <TBM> keine Möglichkeit die Freizeit sinnvoll zu gestalten. Die finanziellen Mittel vieler Familien sind zu gering. Neben Computerkursen, einer Töpferwerkstatt und einem Musikraum, bietet das "Che"ntro auch Foto- und Graffitiworkshops an. Auch Konzerte werden am Wochenende organisiert. Während der Sommerferien werden Sommercamps in Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Institutionen veranstaltet, um den Jugendlichen zu ermöglichen in ein anderes Land zu fahren oder um im eigenen Viertel Jugendliche anderer Herkunft kennenzulernen. Vermehrt kämpfen die Leute vom "Che"ntro auch gegen den Schulabbruch. Fast 20% der Jugendlichen in <Tor Bella Monaca> führen die obligatorische Grundschule nicht zu Ende. Viele seien gar nicht motiviert die Schule zu besuchen, denn die Schule ist für sie realitätsfremd. "Die Jugendlichen erleben den Alltag hier ganz anders als Gleichaltrige in anderen Quartieren," sagt Mario. Das "Che"ntro hat daher begonnen Strategien zu entwickeln, um die Schule der Alltagsrealität wieder anzunähern.

9)

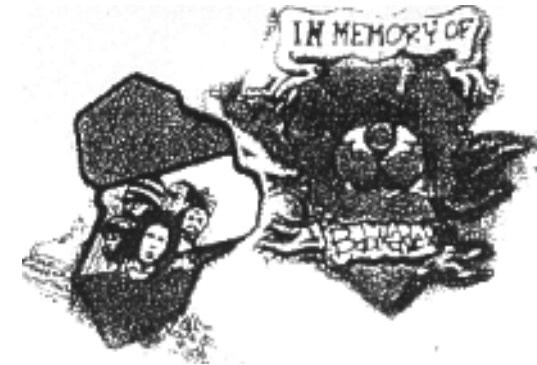


3.50



10)

Die BesetzerInnen vom "Che"ntro haben den LehrerInnen einige Projekte vorgelegt, die angenommen wurden. Nun bieten sie in der Grundstufe Muralesworkshops und in der Mittelstufe Graffitiworkshops an. Sie haben das "Tor Bella Monaca Cineforum" initiiert, das Filmprogramm ist auf die Situation im Viertel zugeschnitten. Auch Eltern können an den Projektionen und Podiumsgesprächen teilnehmen. Ein neueres Projekt des "Che"ntro ist die Zeitschrift "Il giornalino di quartiere- Tor Bella Monaca News", die in Zusammenarbeit mit anderen Vereinen und mit den Schulen des <TBM> monatlich erscheint. Die "Tor Bella Monaca News" sind kostenlos am Kiosk des Viertels aber auch in den Nachbarschaften zu beziehen.



11)

3.51



Mario berichtet, dass sie in der Drogenarbeit in der Zwischenzeit bereits auch ein ganzes Stück weiter gekommen seien. Sie haben das Vertrauen der Betroffenen langsam gewinnen können, vor allem durch die Strassenarbeit. Seit einigen Jahren würde zweimal wöchentlich die "Cooperativa Aurora" ihre Beratung im "Che"ntro anbieten. Mario ist sichtlich stolz auf die Arbeit, die sie geleistet haben, denn sie haben tatsächlich viele Erfolge in der Stadtteilarbeit vorzuweisen. Auch die umfangreiche Pressemappe zeugt von der Bekanntheit, die sie in Italien besitzen. Und sogar zu Fernsehsendungen sind sie immer wieder eingeladen worden.

Ich bin beeindruckt. Vor allem über die Kreativität und die Kompetenz, mit der sie die schwierige Situation in <Tor Bella Monaca> angehen. Sechs Menschen, die in der römischen Peripherie in der totalen Abwesenheit des Staates, die Stellung bewahren, ohne Lohn dafür zu bekommen und ohne zu finanziellen Mitteln Zugang zu haben. Laut Mario bezahlt die Gemeinde oder die Stadt die Materialkosten der eingereichten Projekte an Hand eines Budgetplanes. Natürlich werden alle Projekte unterstützt,



3.52

denn so billig kommt die Verwaltung sonst nie zu einer relativen Ruhe in <Tor Bella Monaca> und Alternativvorschläge gibt es nicht. Viele Veranstaltungen kommen trotz knapper Finanzierung zustande. NachbarInnen und SympathisantInnen sind gerne bereit ihre Dienste und die eigene Infrastruktur meist kostenlos anzubieten.

Mario arbeitet selbständig als Anstreicher und eine der Frauen studiert, die anderen Mitglieder des "Che"ntro finanzieren ihr Leben durch Gelegenheitsjobs. Alle investieren den grössten Teil ihrer Energie und ihrer Freizeit im "Che"ntro. Ich empfinde diese Situation als ungerecht und unhaltbar. Nicht zuletzt, weil die Verwaltung und einige politische Gruppierungen im Viertel sinnlos Geld verschleudern, ohne damit nur die geringste Verbesserung der Lebensqualität und der Lebensbedingungen erreicht zu haben. Dieses Geld wäre in die Arbeit des "Che"ntro besser investiert. Mario ist aber ganz und gar nicht mit mir einverstanden. Er ist stolz, dass sie es gemeinsam geschafft haben, ohne Fremdhilfe, und dass sie nicht auf Geldgeber angewiesen sind, mit denen sie ideologisch nicht auf gleicher Ebene stehen.



3.53

Als ich Mario Monate später wieder treffe, erzählt er mir, er sei im Nachbarviertel als Drogenberater angestellt worden, jeweils einige Stunden am Nachmittag. "Stell dir vor, Mario wird bezahlt um Mario zu sein!", sagt er immer noch sichtlich erstaunt. Durch die <Urban> Finanzierungen soll auch das "Che"ntro Sociale jetzt teuer umgebaut werden. Weitere Nachrichten über das "Che"ntro, über Tor Bella Monaca und über <Urban> habe ich zur Zeit nicht. Aber vielleicht werden mir bald die BesetzerInnen des "Che"ntro etwas Neue erzählen. Vielleicht darüber, wie das Leben "nach <Urban>" bei ihnen in <TBM> weitergeht.

Susanna Perin <perin@artefact.li>



Bildnachweis:

- 1) Tor Bella Monaca
- 2) mein Arbeitstisch
- 3) mein Arbeitstisch
- 4) Grafik aus "La città intelligente"
- 5) Tor Bella Monaca
- 6) Tor Bella Monaca
- 7) Grafik aus "La città intelligente"
- 8) Grafik aus "La città intelligente"
- 9) "Che"ntro Sociale (Modeblatt, Roger Wehrli)
- 10) Largo Mengaroni (dito)
- 11) "Che"ntro Sociale Università Roma3
- 12) Grafik, Veranstaltungskalender, "Che"ntro Sociale
- 13) Grafik (dito)
- 14) Grafik (dito)
- 15) Graffiti im Verwaltungsgebäude von TBM, Università Roma3
- 16) Verwaltungsgebäude, S.P. Detail, Università Roma3

Doku über die Sozialistische Selbsthilfe

Köln (SSK)

Stefan Römer



Die Sozialistische Selbsthilfe Köln wurde 1969 gegründet. Damals war Köln die deutsche Stadt mit den meisten besetzten Häusern. Von der SSK wurden Einrichtungen gegründet wie die Sozialpädagogische Sonderbetreuung, die zum Teil auch von der Stadt Köln mitgetragen wurde. Dort konnten Jugendliche, die kein Zuhause hatten oder ausgezogen waren, selbstverwaltet wohnen.



3.58



3.59

Wohngemeinschaften ermöglichten psychisch labilen Menschen außerhalb der Psychatrie mit all ihren Unterdrückungs- und Einsperrungsmaßnahmen der Medikamentierung und Sicherheitsverwahrung ein relativ selbstbestimmtes Leben. Es gab keine vergleichbaren Einrichtungen in Deutschland.

Aus einer ganzen Reihe von ehemals besetzten Häusern und einem von dem Literaten Heinrich Böll geschenkten Haus existieren gegenwärtig noch drei Zentren, die sich alle aus mehreren Gebäuden zusammensetzen. Allerdings haben sich unterschiedliche Lebens- und Wirtschaftsformen herausgebildet. Nur zwei der Projekte stehen noch in kooperativem Austausch.



3.60

Die Hauptbeschäftigungsformen, die auch als Betriebe zur Finanzierung des Vereins SSK dienen, bestehen in Wohnungsenträumlung, Möbel- und Haushaltsgeräteverkauf, Second-hand-Klamottenläden, der Bar-Bara und einer Fahrradwerkstatt.

Der singuläre Verein nennt sich nun „Institut für neue Arbeit“. Da dort eine Kooperation mit dem Staat angestrebt wird, hat sich eine Spaltung mit den anderen Projekten ergeben.



3.61

Diese Fotoserie verstehe ich als Vorarbeit für eine umfangreichere Präsentation über Lebensgemeinschaften, die versuchen, eine andere Form von Ökonomie zu praktizieren. Die Sozialistische Selbsthilfe Köln (SSK) scheint mir ein besonders gutes Beispiel für diese anderen, d.h. nicht konformen Lebensformen, da sie alle politisch-aktivistischen Entwicklungsprozesse seit Ende der 1960er Jahre überstanden hat; als Dokumente können sowohl die Häuser und ihre wechselnden Besitzverhältnisse als auch die jeweils programmatischen Projekte verstanden werden. Ob ähnliche Gemeinschaften gegenwärtig in der Stadt überhaupt noch gegründet werden können, ist fraglich, da besetzte Häuser immer schneller geräumt werden, wodurch die Etablierung von Gemeinschaften schwieriger wird.

Ich arbeite an einer besonderen Form der Dokumentation, die eine Art Cultural Studies im Bild betreibt. Dazu ist eine Reflexion der Dokumentationsformen der letzten Jahre nötig, die sich jenseits von schockierenden Bildern und einem homogenisierten Verständnis von Humanismus formulierten, wie es beispielsweise der Magnum-Fotografie implizit ist. Ich bin nicht der Meinung Alfredo Jaars, daß sich das Bild in den letzten fünfzig Jahren nicht verändert hat, sondern nur die Gesellschaft.

Da die Produktions- und Vermittlungsformen im Kunstbereich und für fotografische Bilder im allgemeinen ökonomisch, technisch sowie diskursiv in einem starken Wandlungsprozess begriffen sind, erfordert dies auch andere künstlerische Vorgehensweisen.

stefan römer <stefanr@gmx.nrt>



all photos by stefan römer

Martin Krenn und Oliver Ressler



Unsere Arbeitsgemeinschaft bildeten wir vor fünf Jahren, als die Fremdenengesetze in Österreich durch den damaligen sozialdemokratischen Innenminister Franz Lössnack verschärft wurden und rassistische und neurechte Ideologien erstarkten. Wir entschieden uns, verschiedene Ansätze unserer künstlerischen Arbeit zu bündeln und unsere Projekte nicht nur in Kunsträumen, sondern auch im öffentlichen Raum zu realisieren, um über die Grenzen des Kunstfeldes hinaus an politischen Debatten zu partizipieren und bestimmte Sichtweisen und Standpunkte in diese einfließen lassen zu können.

Die von uns 1995 in Wien realisierte Plakatserie „Die Neue Rechte – Materialien für die Demontage“ konfrontierte Zitate der Neuen Rechten mit ausgewählten Texten, die sich kritisch mit diesen Positionen auseinandersetzten. Diesen Textzeilen wurde eine Linie unterlegt, die die Notwendigkeit von Standpunkten gegen die Neue Rechte unterstrich und zusätzlich einen Strich durch die strategisch verschleiernde Rhetorik der Neuen Rechten machte. Begleitet wurde die Plakatserie durch Videointerviews mit PassantInnen. Deren Reaktionen und Kritiken wirkten sich auf die Konzeption unseres nächsten Projekts aus.

„Gelernte Heimat“ hatte 1996 die Konstitution von nationalistischen „Beheimatungsstrategien“ zum Thema. Zwei mit Textfeldern ergänzte Sachunterrichtsbuchseiten auf einem grossformatigen Plakatobjekt am Grazer Hauptplatz animierten die BetrachterInnen, sich mit Heimatkonstituierung an Hand ihrer eigenen Schulerfahrungen auseinanderzusetzen. Bei „Gelernte Heimat“ entschieden wir uns für ein leicht lesbare Layout und Texte, die die LeserInnen unmittelbar ansprechen. Durch eine von uns kommentierte stark vergrößerte Schulbuchseite, die eindeutig nationalistisches bzw. sexistisches Gedankengut zum Inhalt hatte, wurden Heimatkonstitution und nationale Stereotypen in Frage gestellt. Die Videodokumentation über die durch das Plakatobjekt ausgelösten Diskussionen am Grazer Hauptplatz wurde kurze Zeit später im Rahmen der parallel stattfindenden Ausstellung „Gelernte Heimat“ in der Neuen Galerie gezeigt. Ein zweites Video thematisierte die Verschränkung von Heimatkonstitution und staatlich reguliertem Rassismus.





Ein Jahr später führten wir unter dem Motto „Institutionelle Rassismen“ ein Projekt durch, welches sich aus einem Plakatobjekt vor der Wiener Staatsoper, einer Ausstellung in der Kunsthalle Exnergasse und Radiobeiträgen, Zeitungsinserts und Texten zusammensetzte. Auf dem Plakatobjekt wurde ein über eine fotografierte Schubhaftfassade gesetzter Info-Text in deutsche, englischer und italienischer Sprache gezeigt. Die vierte Seite des Plakatobjekts informierte detaillierter ebenfalls dreisprachig unter der Headline „Wissenswertes über Österreich“ über die rassistische Schubhaftpraxis in diesem Land.

In der Ausstellung wurde ergänzend zu Widerstandsmaterialien ein Video mit leitenden Beamten aus Österreich und Deutschland, die wir zu Abschiebehaft und anderen Abschottungsmechanismen interviewt haben, gezeigt. Der Abteilungsleiter für fremdenpolizeiliche Angelegenheiten im Innenministerium und der Bundesasylamtschef von Österreich, ein Ministerialdirigent für Asyl- und Ausländerangelegenheiten und der Ministerialdirektor des Bundesministerium des Inneren in Bonn versuchen darin, die nationalen und supranationalen institutionellen Rassismen zu rechtfertigen. Die durch institutionelle Rassismen angeheizte nationalistische und fremdenfeindli-

che Stimmung in Österreich mündete im Oktober 1999 in ein Wahlergebnis, bei dem die rechtsextreme FPÖ mit 27 Prozent zweitstärkste Partei wurde. Eine Regierungsbeteiligung war absehbar. Darauf formierten sich verschiedenste Initiativen gegen eine „Koalition mit dem Rassismus“. Im Kunstbereich wurde das Label gettoattack [<http://www.t0.or.at/gettoattack>] ins Leben gerufen, unter dem künstlerische Aktionen und Diskussionsveranstaltungen organisiert und zu Demonstrationen aufgerufen wurde. Jede/r, die/der sich mit den Grundsätzen von gettoattack einverstanden erklärt, wurde eingeladen, Texte bzw. künstlerische Arbeiten unter diesem Label zu lancieren. Die politische Entwicklung in Österreich führte damit nun auch zu einer verstärkten Politisierung von KulturproduzentInnen in der Öffentlichkeit. Die Antirassismuskussionen im vertrauten Kreis werden nun unter dem offensichtlichen Druck der politischen Ereignisse auf die Straße verlagert. Neben Gruppen wie Kein Mensch ist illegal!, Tatblatt, Revolutionsbräuhof und anderen antirassistischen Initiativen und MigrantInnengruppen, die bereits vor dem Wahlergebnis aktiv gewesen sind, bildet gettoattack damit eine zentrale Plattform eines politischen Widerstands, der über eine reine Ablehnung der FPÖ als Regierungspartei hinausgeht.

Bei den Strategiebesprechungen und Aktionen von gettoattack hatten wir den Eindruck, daß diese Form eines Labels, in dessen Zentrum vernetztes Handeln steht, unter den geänderten Kultur/politischen Voraussetzungen eine weitere effektive Möglichkeit bietet, an gesellschaftlichen Diskursen zu partizipieren und Einfluß auf die politische Entwicklung zu nehmen.

Martin Krenn , Oliver Ressler

Martin Krenn < m.krenn@t0.or.at >
www.t0.or.at/stickers (Stickers gegen FPÖVP zum selberdrucken)
<http://schuelerInnenforum.t0.or.at>

Oliver Ressler < oliver.ressler@chello.at >
http://thing.at/the_global_500
www.lot.at/politics/contributions/oliver1.html



www.t0.or.at/gettoattack

all images by Martin Krenn , Oliver Ressler

Ne Pas Plier
Dèplier



3.72

Do Not Bend
Unfold

It's on the top of an eight-story building overlooking Ivry-sur-Seine, in the "red suburbs" south of Paris. Inside the space is large, light and open, full of posters, banners and photographs, with tables and chairs here and there, page layouts stuck on the wall next to computers used mainly for graphic design. Outside under the sun and rain is a roof garden with green grass, surrounded by low concrete walls dotted with signs: blue enamel plaques reading Place aux Jeunes (Make Room for Kids) or Regarder c'est choisir (Looking is Choosing). A black-and-white freeway-like panel in the center announces CIEL/TERRE on the horizon, with arrows pointing you earthwards and skywards. Bon voyage! Here on this roof terrace, called "l'Observatoire de la Ville", thousands of schoolchildren have come to discover a bird's eye view of the city and its environs, which they sketch in the company of adults (a postwoman, a painter, a man from the social housing office...).

For a long time, this "Observatory of the City" launched by Isabel du Bary was considered by other members of the association as somehow secondary, inessential, a bit like Gilles Paté's idea of the Chemins de randonnée urbains or Urban Hiking Trails, artistic and informative strolls through the city that "put history back into geography." Inessential because unpolitical. But now both activities have become part of a daily

3.73

life in the city where the politics cuts through dramatically or filters out gradually, in a conversation, a group dinner, a meeting to organize an action or a visit to show someone around. Another mode of distribution...

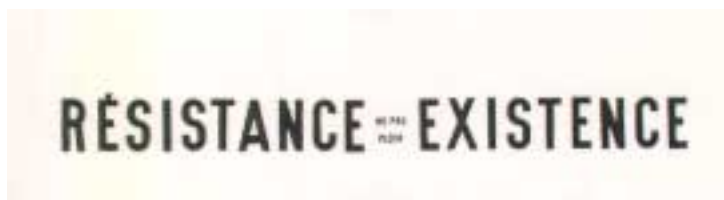
<Ne pas plier > (Do Not Bend) is an association for the production and above all the distribution of political images. It was founded in 1991, at the outset of the long French recession and continuing slide into social decay, by Gérard Paris-Clavel (graphic designer) and Marc Pataut (photographer), "so that the signs of misery not be doubled by the misery of signs." The goal from the start was not just to make socially engaged images, but to use them, to get them out on the street, to unfold their meanings in public confrontations, with the idea that art is political not in its frame but in its distribution. One of the first inventions in this direction was the tactical use of scotch packing tape to take over public squares during the Gulf War, stretching the scotch to define a cordoned-off space that could be immediately made visible with images hanging in the air. A transit space gets slowed-down into a public place. Now we make a special scotch for that kind of action, printed with the words RÉSISTANCEEXISTENCE.

But the image that really counted in the early history of Ne pas plier, and the one that's somehow behind this idea of resistance-existence, was URGENT-CHÔMAGE (Urgent-Unemployment), a banner showing two blazing heads in dialogue. It's still used in demonstrations today. It came directly out of the experience of an unemployed person: "It's like a fire in your head, then an explosion." That private distress became a public dialogue, a new chance to say "liberté-égalité-fraternité." Marc and Gérard realized that the only way to give this image to the unemployed people was to go out and demonstrate with them, again and again and again, to accompany the image and the struggle it signifies, to stand with and not just for the people whom the public powers ignore. This was the beginning of the ongoing collaboration with the Apeis (Association for employment, information and solidarity of unemployed and casual workers), where the role of Ne pas plier was to help these people regain a public visibility, a face above the crowd, a speaking subjectivity. A place in the political and social dialogues.



Nous ne sommes pas en trop, nous sommes en plus, reads one of the best slogans. "We're not a surplus, we're a plus." It's all there in a phrase: when society counts you out, reduces you to a statistic and designates you with a misnomer, then the only choice is to demonstrate that logic of inequality, to make it visible for everybody and to give yourself back your real name, the name of a human being with a right to share in human society. This is the struggle of the unemployed, the unhoused, the undocumented, all the "sans-" as they say in French: the "sans-culottes" of today, the people excluded by our neoliberal governments and ideologies whose misnomer for society and culture is the word "economy." And that story's far from over...

The slogan I just quoted was coined by a sociologist, Yves Clot, printed in various forms by a graphic artist, Gérard Paris-Clavel, taken up by an association, the Apeis, and distributed in demonstrations from hand to hand through the crowds; I just explained one of its many meanings with ideas borrowed from a philosopher, Jacques Rancière. This is the way <Ne pas plier> works best: bringing together all kinds of skills, all kinds of passions, all kinds of information, giving them forms, then letting them slip away again and diffuse through society. All the little stickers like UTOPISTE DEBOUT (Upstanding Utopian) or the postcards like ATTENTION UN SENS peut en cacher un autre (Warning: One Meaning Can Hide Another) are ways to multiply these kinds of exchanges, to give as many people as possible the chance to create meaning with signs that are specifically oriented and yet open, unmanipulative - the opposite of advertising signs that seek to channel vital energy into unconscious behavior. Culture as a way for human beings to express their solidarity with each another.



If people from the circles of contemporary art are interested in <Ne pas plier> today, it is undoubtedly because of the experimental, experiential nature of this hand-to-hand exchange - this personal, even intimate appropriation of collectively oriented signs. But the interest of the contemporary art people often fades away when they get closer to <Ne pas plier>, because while some of the signs are light, playful and paradoxical, others are much heavier and have to be carried over time, with all the difficulties of political organization in struggles where the individual can't win, and where even the group most often doesn't. Trying to maintain the expression of solidarity over the long term and to make it effective in society without getting bogged down in institutional ruts or party politics is something you need a special taste for, I guess - it doesn't seem to fit with the culture of galleries and museums. So the thrust of this activity is very different from the production of autonomous art. It tries to bring social workers, visual artists, intellectuals and ordinary people into collaborations which are facilitated by the association, but whose urgency lies elsewhere. Specific capacities of conception, organization and production make Ne pas plier into a meeting point, a place where ideas and emotions and visions can con-

dense into visual signs, then go out again to stimulate more ideas, visions and emotions. And this is why we consider the center of the association to be the stock of images called the "Epicerie d'art frais" - "the Fresh Art Mart", trading in political images with possibilities for all kinds of barter and credit, with deals being struck and coproductions put together for every worthwhile occasion.

Two basic principles are at work in all the images that go into and come out of the Epicerie: sharing the subject and coproduction. Sharing the subject means tackling a social issue with people who are directly part of it, making an image or coining a phrase by listening, bouncing ideas back and forth, then continuing to develop the image by use and interpretation once it's made.



Coproduction means finding a way to pay for the things being done - because everything in the Epicerie is there for free, but the question that always comes up is, what's the price for giving things away? Beyond personal contributions from the members, yearly donations by people in the support network, and all kinds of deals with printers - photoengraving 'cause we're friends, stickers and tracts printed on the tag ends of commercial jobs, posters silkscreened at night in cultural centers, and so forth and so on - what's mainly behind the production of <Ne pas plier> are grants from left-leaning people in the state, regional and municipal cultural bureaucracies, and coproductions with various institutions which would like to promote the ideas and ideals being expressed. We don't see this as selling out, but as an attempt to go on transforming the institutions, making them more open to the public. But watch out - the only way to win at this game is to keep sharing the subjects with people outside the institutions, and to keep giving yourself the freedom and the resources to go all the way with your political conclusions. Otherwise you'll be formatted to fit into average mediocrity, which is the fate of most people whose only partners are in the soci-

al and cultural bureaucracies. We see a lot of that in France, some people call it "socialism"!

To keep the politicos honest, you've got to push harder (a lot harder than we're pushing today). To push harder you've got to have fun, you've got to enjoy this stuff, doing the work, creating your tools, going out on the street. The rewarding part is obviously the people. Strength comes from numbers, numbers come from finding pleasure in what consumer society tries to convince us is a bore: collective action!

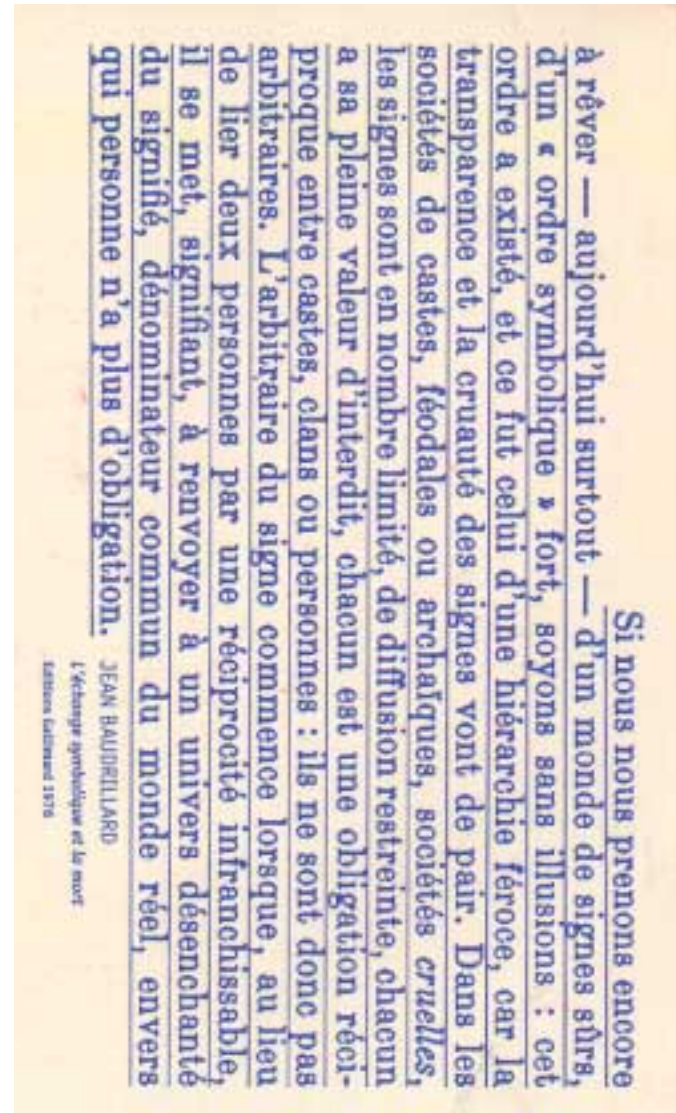


As a way to get things (and ourselves) moving here in the "French situation," we decided to start up an annual gig called Un festival pour ne pas plier. Something like an expo, a seminar, and an international activists get-together (rare in France). The first was held in 1999 in Echirolles, an old-communist town on the outskirts of Grenoble - OK, it worked out really well, but also could be more effective for sure. The best things were contacting a few groups (like Fiambrera Obrera and Reclaim the Streets) and using some of the money to start up new projects: a web site that needs a lot of work still and a really big effort, the monthly publication <-Existence !> which is the newspaper of the unemployed people of the Apeis and is done entirely with them and for their cause. The not-so-good things were failing to get the institution into the spirit of our ideas and not really being able to debate publicly about actual practices, in a situation that was more of a show. So this year, rather than trying to launch another public event and getting caught in the spectacle society, we want to do a smaller workshop-festival, at home in Ivry. It'll be called l'Apprenti utopiste (Apprentice Utopian). The idea is get to know people for some actions in the future, and also to brainstorm for a big collaborative public spectacle in 2001. 'Cause we don't give up on the institutions, that'd be too convenient for them. We'd like to build up the taste for political involvement and push toward more public visibility of a little question we can't get off our minds. It goes like this: Are there alternatives to capitalism? And if there is, How do they work? I think that's the best note to end on - or rather, to start with again. Unfold that if you really want to.

Brian Holmes <106271.223@compuserve.com>

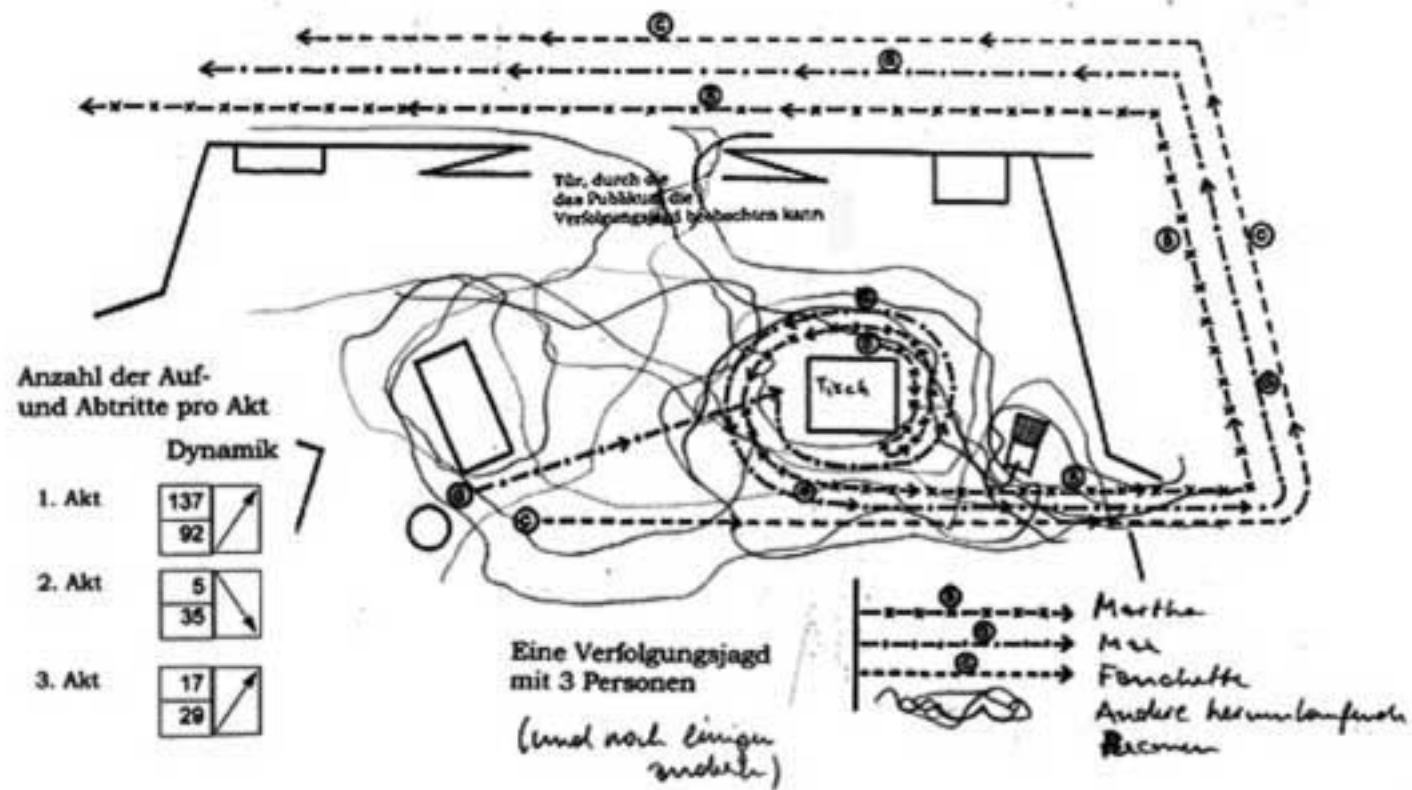


all images and graphics
by <Ne Pas Plier>



ariane müller

En camarades



4

4

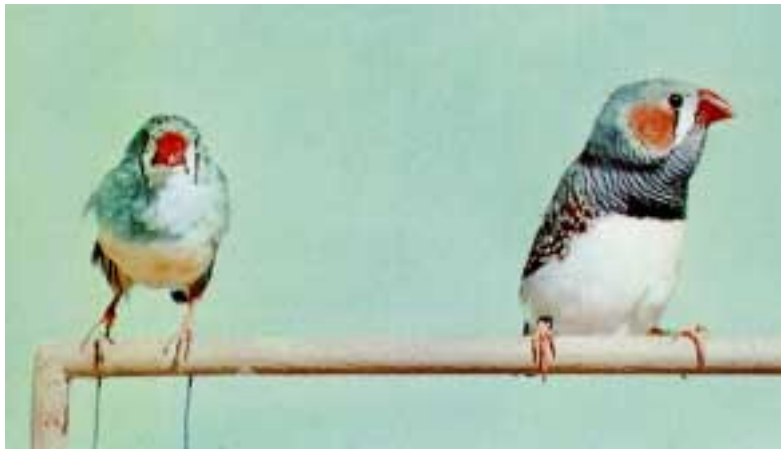
projects

page 4.4 - 4.9 <Le je du collectif>	Marie Messina / Sandrine Teste
page 4.10 - 4.13 <the color of friendship>	Elke aus dem Moore / Shedhalle Zürich
page 4.14 - 4.19 <stolen ideas>	Rachel Mader
page 4.20 - 4.21 <freeland>	zone de gratuité
page 4.14 - 4.35 <Pension Stadtpark>	Franz Niegelhell / Michael Zinganel
page 4.36 - 4.39 <real work>	werkleitz e.V.
page 4.37 - 4.45 <Kunst + Ökonomie>	Ueberschaer/ Buchmaier / Worgitzki

Le je du collectif

«Et si tu n'existais pas, dis-moi
pourquoi j'existerais...»

(Joe Dassin)



Marie Messina / Sandrine Teste

LABOR K-3000

<k-bulletin>kollektive/Arbeit>

et le project <trans_actions>

Labor k-3000 est un collectif d'artistes plasticiens, musiciens, théoriciens, urbanistes architectes et journalistes, établi à Zurich depuis 1998. Son but est de penser et de gérer le collectif en tant qu'ensemble d'individus. Labor k-3000 ne constitue toutefois pas un groupe de travail homogène et unilatéral. Les projets personnels de ses membres priment sur un projet commun. Chacun bénéficie du matériel et du cadre juridique collectif sans être contraint à un travail de groupe.

Marion von Osten est une individualité du collectif Labor k-3000. Artiste travaillant entre Berlin et Zurich, elle intervient dans la réalisation du numéro trois du k-bulletin, revue éditée sous le label K-3000. Sa participation, formalisée par <kollektive / arbeit> (titre du k-bulletin), aborde des questions inhérentes au travail artistique en collectivité et aux fonctionnements des collectifs. La multiplicité des activités de Marion Von Osten (graphiste, designer sur Internet, auteur), est l'élément qui synthétise ces problématiques et les diffuse sur Internet.

La revue <kollektive / arbeit> possède un statut spécifique. Constituée de textes, de visuels produits par des auteurs choisis puis compilés par Marion Von Osten, la revue crée une base de données que l'artiste unifie par un travail graphique. Le consommateur de la revue est alors dans un double rapport à l'économie de l'art. Il peut, d'une part, consulter et imprimer gratuitement les pages web au sein de l'exposition dans laquelle la revue est présentée pour en constituer un magazine ; d'autre part, il a la possibilité d'acheter un classeur conçu par Marion von Osten, destiné à façonner la compilation de textes. Distribué au sein de l'exposition et en librairie, le classeur, objet design épuré, permet de compléter au fur et à mesure le magazine par des textes ajoutés au site, lui-même accessible à partir de n'importe quel ordinateur personnel. La revue en ligne se développe grâce aux débats engagés sur Internet :

le visiteur / internaute, confronté à l'ambiguïté d'Internet dans un lieu d'exposition, peut ainsi y participer et remettre à jour son ouvrage évolutif et personnalisé. Chacun peut choisir son contenu suivant ses intérêts : le rapport à la collection, à la diffusion et au choix des textes établis par Marion Von Osten comme par le lecteur potentiel, entretient un rapport nouveau à l'œuvre d'art et à sa consommation.

En cours de réalisation le 22 mars 2000, <kollektive / arbeit> est structurée par quatre grandes lignes. Les deux premières sont consacrées à la présentation de travaux élaborés par des collectifs, à l'image du projet de restructuration urbaine Baustop.Randstad à Berlin et à celle de collectifs européens issus de différents contextes socioculturels (Bureau de pointage - Belgique, Oreste - Italie, etc.). Une "carte blanche" consistant en des contributions visuelles est ensuite offerte à une dizaine de collectifs qui étudient les nouvelles conditions du travail de l'artiste. La réflexion se prolonge par un ensemble de textes théoriques sur les économies formelles et informelles que les collectifs d'artistes (zone de gratuité de Free Land - France, Mejor Vida Corporation - Mexique) expérimentent dans leurs pratiques.

Le travail de Marion von Osten est en soi un travail de sélection (textes, images) qui rassemble des travaux individuels. C'est la place de l'individu au sein d'un groupe, d'un ensemble, ici formalisée, qui fait œuvre.

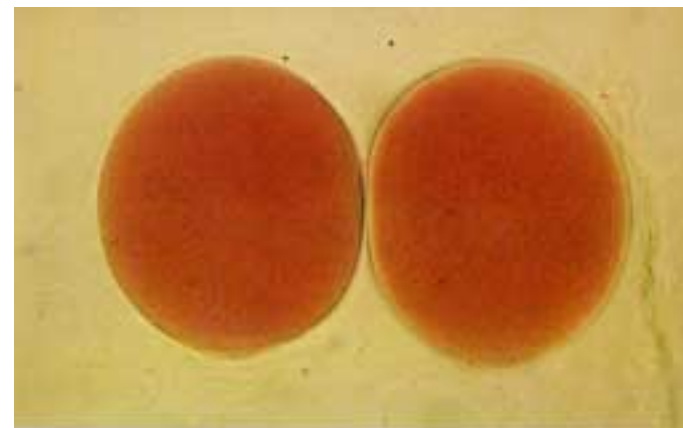
La proposition <kollektive / arbeit>, placée dans l'espace de l'exposition trans_actions ou les nouveaux commerce de l'art, est une mise en abîme du travail collectif : présentée dans une exposition de groupe réalisée par plusieurs commissaires, placée sur l'Unité Collective de Travail de Laurent Hocq, et constituée d'une compilation de textes écrits par des collectifs sur les modalités de leur association.

Œuvre réflexive qui interroge son mode de fonctionnement en collectif comme sa forme Internet. Elle attire l'attention sur la place de l'auteur dans un collectif ainsi que la nature de l'œuvre composite et met en évidence la spécificité du fonctionnement de chaque collectif.

Si, depuis un ordinateur particulier (impression) ou dans une librairie (achat du classeur), l'œuvre se donne à voir de manière fragmentaire voire échappe au statut d'œuvre d'art, dans l'exposition, Marion von Osten crée deux espaces complémentaires, un espace d'impression et un espace de vente concrétisés par la création d'un sac design offert pour l'achat du classeur-reliure. Ils se font écho par la typographie utilisée sur les différents supports (sac, classeur, site Internet). Ces éléments forment un tout construit et unifié. Seul l'espace d'exposition permet de rassembler tous les éléments du processus : consultation et impression gratuites, achat du classeur... Aussi, Marion Von Osten, par la diffusion sur Internet de son œuvre, joue avec ses spécificités et accepte qu'en dehors de l'exposition (chez soi) le site <kollektive / arbeit > puisse ne pas être perçu comme une œuvre d'art. Une autre particularité est propre au choix du médium Internet : espace virtuel collectif, le web présente toutefois le paradoxe de la diffusion et de la consommation individuelles, voire égoïstes, de l'information. Internet établit artificiellement «un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images» . L'échange, dans cette collectivité artificielle, est une question d'estimation personnelle de ce qui est pris et offert.

La revue <kollektive / arbeit> offre au spectateur la possibilité de se réapproprier l'œuvre, d'en choisir ses contenus et de la façonner. Cependant, il ne peut acquérir ce privilège qu'en acceptant de devenir le consommateur d'une œuvre composite. Celle-ci est l'expression formelle de sa conception du collectif. C'est en tant qu'individu que l'artiste élabore un travail de groupe. Dans cette logique, c'est le «je du collectif» que Marion von Osten met en scène.

Marie Messina / Sandrine Teste
 <marie.messina@caramail.com> / <s.teste@waika9.com>



THE COLOR OF FRIENDSHIP

shedhalle zürich,
5. Mai - 12. Juni 2000



4.10

Kritische Koalitionen, Empfindsame Freundschaften, Queere Verbindungen

Anlässlich der Eurogames, einer lesbisch-schwulen Sportveranstaltung in Zürich wird die Shedhalle ein Ausstellungsprojekt verwirklichen, das zum einen der Frage nach Vereinnahmung homosexueller Kultur nachgeht, Fragen nach heutigen Koalitionen stellt und Beispiele künstlerischer Freundschaften zeigt.

Das Projekt möchte anknüpfen an so erfolgreiche Aktionen kulturpolitischer Gruppen des AIDS- und Queeraktivismus wie ACT UP oder Gran Fury und möchte heutige Koalitionen beleuchten? Sind vergangene Strategien wie z.B. der erfolgreiche Boykott homophober Grossindustrien schon vergessen? Wie wird mit der zunehmenden Kommerzialisierung umgegangen?

Queer Theory hält Einzug in den kulturtheoretischen Diskurs, in den USA ist Queer Studies ein Teil des Lehrangebots. "Queer: beliebt oder beliebig?" war der Titel eines Symposiums an der Frankfurter Universität. Was beinhaltet dieser Begriff heute? Kann "queer" noch eine queere Strategie sein oder wird sie alsbald auch zu einem Werbeslogan?

"Think Pink" ist ein gutes Beispiel für die Verschiebung von Bedeutungen einstiger subkultureller Codes. Im Musical "Funny Face" von 1957 ist "Think Pink" noch das musikalische Editorial der Herausgeberin eines Modemagazins mit dem Wunsch, "die ganze Welt rosa (zu) machen". In den 80er Jahren verliert der Slogan seine Campness und wird zur eindeutigen Aufforderung einer selbstbewussten homosexuellen Bewegung nach einem Denken, dass sich nicht mehr nur auf heterosexuelle Kleinfamilienmodelle bezieht. Im Jahr 2000 taucht der Begriff wieder auf. Diesmal als Werbeaktion einer bekannten Schweizer Gastronomieketten für ein Roséchampagner-Apéro. Ganz bewusst wird hier mit der homosexuellen Konnotation gearbeitet, wobei sich der Vorurteile von homo-

4.11

sexuell = hedonistisch bedient wird. Das vermehrte Auftreten von Schwulen oder Lesben in Werbeanzeigen oder TV-Soaps lässt sich als Teil der Emanzipation lesen, aber auch als Vereinnahmung. Wo liegen die Unterschiede?

Werden heute Themen wie Sexual Politics oder Queer Theory eher privat verhandelt oder gibt es neue Formen "empfindsamer Freundschaften". Künstlerische Freundschaften, die zwar einen bewussten Umgang mit dem Thema "Sexual Politics" haben, aber sich nicht ausschliesslich über sexuelle oder geschlechtliche Identitäten definieren, stehen im Vordergrund der Ausstellung.



Konzept: Elke aus dem Moore <shedhalle@access.ch>

KRITISCHE KOALITIONEN

Die Ausstellung beinhaltet einen historischen Teil, angefragt sind KünstlerInnen, die Teil des AIDS- und Queeraktivismus sind und sich multimedial mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser Bewegung auseinandersetzen.

Peter Cramer und Jack Waters (New York)

Mary Patten (Chicago)

EMPFINDSAME FREUNDSCHAFTEN

KünstlerInnen, die in deren künstlerische Arbeit die Zusammenarbeit als Freundespaar oder Gruppe eine grosse Bedeutung hat. Sexuelle Identitäten werden nicht vordergründig verhandelt, spielen aber eine bedeutende Rolle.

Sabina Baumann (Zürich) und Annie Wu (Zürich)

Muda Mathis (Basel) und Pipilotti Rist (Zürich)

Motorelles (Zürich)

Dirk Steen (Hamburg) und Andrea Winkler (Zürich/Hamburg)

Theoretische Auseinandersetzung zu der Bedeutung von Farben als Symbole homosexueller Lebensweisen:

Claudia Reiche (Hamburg)

QUERE VERBINDUNGEN

Zu einer Standortbestimmung zu Queerness, Queer Theory, Sexual Politics laden wir verschiedene nicht-kommerzielle Zeitungsprojekte ein, wie z.B. Gigi - Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Tuntentinte, BLAU, Female Secrets. Darüber hinaus wird es eine grosse Sammlung an aktuellen Queer Fanzines und Comics geben.

DAM! - The Dyke Action Machine (New York) zeigen Poster.

Stolen Ideas.

The Subversion of

the Genius

Participants: Regula Burri, video artist and sociologist; Hans-Christian Dany, artist and critic; Mirjam Fischer, art historian and organizer; Gülsün Karamustafa, artist; Verena Kuni for Oldboysnetwork, art historian; Rachel Mader, art historian and organizer; Ralf Palandt, film maker (super-8); Panthograph - east/west-european artist group; Andrea Saemann, artist; schauplatz (Anna-Lisa Ellended / Albert Liebl), performance artists



Themes and Subjects:

Stealing as a cultural practice is a hype, parts of which got simply commercialised and other parts still belong to a working-manner that intends to be critical by using and thereby subverting common cultural codes and signs. Even within an art or/and cultural context the stealing of codes and signs has a very long and differentiated tradition: whereas for a long time (till the end of the nineteenth century) copying was part of any artistic training, from the beginning of the twentieth century on stealing and/or copying became basically the essential ingredience of an artistic avantgarde (the most famous examples still are Duchamp, the PopArtists in the sixties etc.). As much as the attitude of this avantgardistic practices is an expression of the knowledge on the mechanisms of the art system, very soon they became part of strategies of artistic careers which even today seem to be useful and valid: Taking part in the practices and discourses of an artistic avantgarde still is a much more a guarantee to be listened to than creating far from a subcultural, popular or any other kind of mainstream. That a lot of this Avantgardisms have their roots in a critical or - as i already mentioned - in a subcultural context is a phenomenon which should e investigated: why most of the subcultural issues go mainstream every once in a while, is this a unavoidable mechanism and at which point a certain widespread of an idea is welcome and why and when it's nothing but a unpleasant popularization etc. These are a range of questions which by talking about 'stolen ideas' are of interest. Before this background 'sampling as a tactical behaviour' is always walking on the edge, but still is a very useful strategy of appropriation, of stubborn production and behaviour towards hegemonial narration and practices, not only be criticising social conditions but also a heretical voice whitin an artistic context. Freely interpreted 'sampling' could be used as a metaphor for the constitution of the subject in postmodern theories. Subjects depend on cultural and social codes and a critical practice must be aware of their starting points and their ideological basis. Although postmodernism was relieving us from a bunch of 'modern restrictions', critical positions towards the still strongly existing unequalties didn't become easier, just think e.g. of the increasingly coming closer of economical and cultural discourses.

Out of this more theoretical thoughts I defined several thematical fields out of which we might discuss aspects of contemporary, critical practices. The invited artists and theoreticians represent activities in the field of appropriation of codes and signs, of subvertive strategies, of a critical practices and thoughts etc. Stolen ideas does not just talk about the 'subversion of the genius', but is a metaphor for a critical research of activities and processes within the art system, which in a very nonobvious way influence an as well critical and traditional art practice, which focus on the difficulties of appropriation etc.

Networking:

Networking is one of this notions that is very much used in very traditional (economical and social) as well as critical contexts (e.g. feminism, subcultural and leftist political circles) and that seems to be filled up with plenty of basically positiv projections. On the one side criticised as 'insider-behaviour' and on the other side appreciated as ideal instrument in order to build up solidarity within minorities, in the art context networking is one more hint on the idea, that artistic production happens out of a singular position. Especially on internet the idea of networking was euphorically welcome and by activating mailing-lists and all kind of sites a lot of international oriented groups were built up. Inhowfar these groups can be used for more than an information-transfer and/or -widespread, especially thinking of the fact, that live in general has a very strong local touch.

Politics:

Basically linked to the reception of what art history calls 'classical modernism' – mostly this notion refers to abstraction – the idea, that art and politics are to differentiated and non-touching fields has become very popular. Although there always have been explicitly politicised artists and even kind of movements, making political gestures within an art context or work with techniques which traditionally belong to an artistic practice still seems difficult to be accepted and taken serious. There are very ambiguous ideas about what the political in art might be: those who act in what generally is called representational critic blame the more explicit working artist for

using a propaganda style, while latter blame the first of elitism and too much theory and not enough practical thoughts. Although this description is slightly exaggerated, there is a certain common sense about the difficulties on using art as a political manifestation. I guess that the documenta X represents a lot of ambiguities of this discourses. How can you be political and not at a certain point justify your actions towards a concrete use – something which is fact for political behaviour in general. How can you be explicit within an art context without being a ‚victim‘ of the common and hegemonial power of appropriation the art system develops towards any kind of possible hip? Or even more generally asked: can art be a useful tool for political statements and where and why?

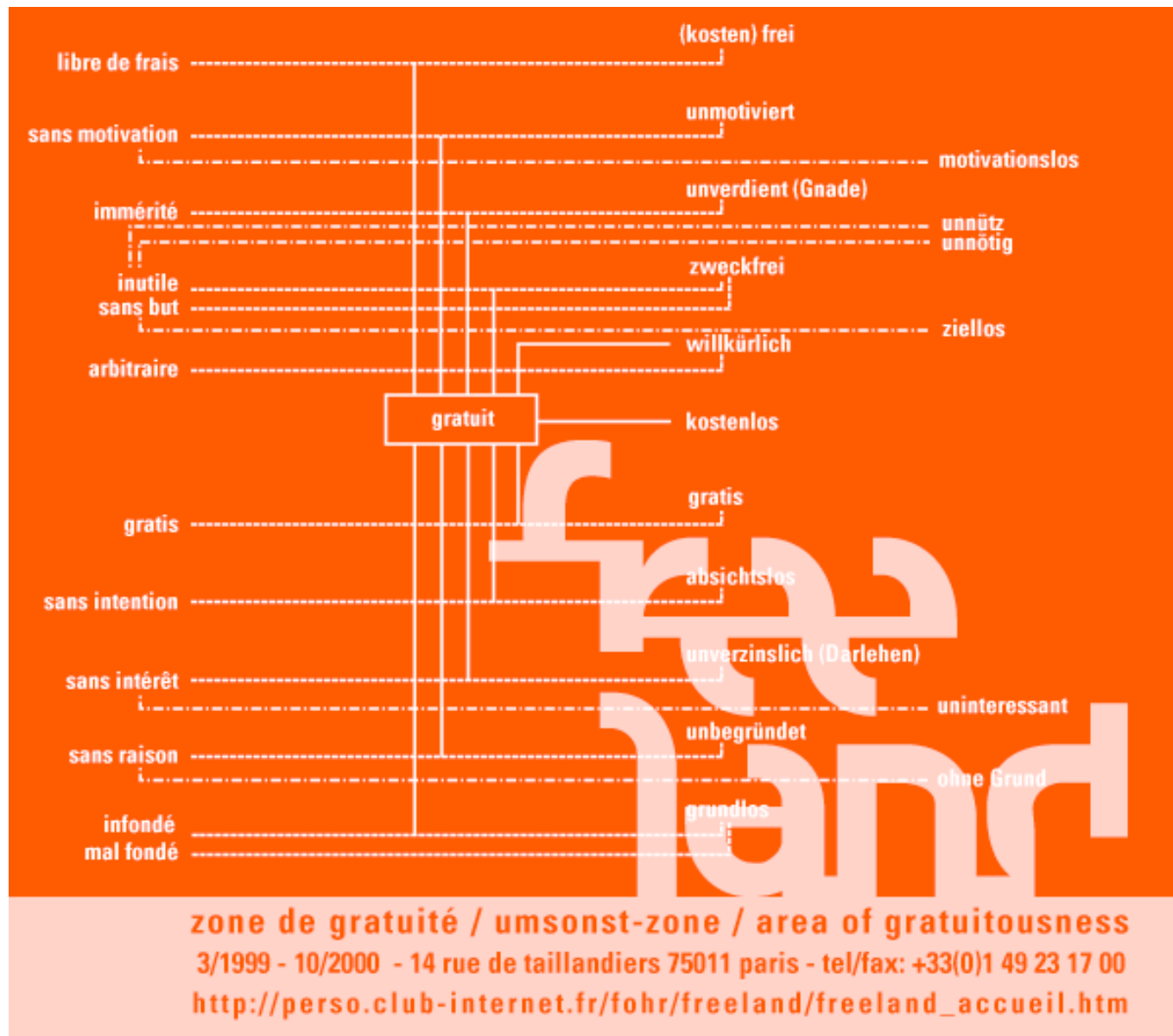
Appropriation and Interpretation:

The notion of sampling also means to change the perspective: before you produce you consume. Within Cultural Studies this phenomenon is called appropriation and has the intention to point out the idea, that consuming not only is a passive activity. But at what point consuming can be turned into something active or even critical doesn't seem that obvious and is a constant walk on the edge. How do you proceed to subvert the pictures, codes and signs you want to use and criticise thereby? What are strategic thoughts in order to avoid to simply make another product among all the others? Can there be a recipe for heretical actions or is the most efficient strategy the constant movement?

Konzept: Rachel Mader <rachelmader@yahoo.com>

Cf. Bürger, Peter, concerning the history, tradition and use of the notion 'avantgarde' and Groys, Peter, concerning the economy of the new within a cultural context.
 Cf. concerning subculture: Gelder, Ken, Thornton, Sarah (Ed.), The Subcultures Reader; Kester, Grant H. (Ed.), Art, Activism and Oppositionality.
 Cf. Hall, Stuart (Ed.), Cultural Representation and Signifying Practices.
 Cf. von Osten, Marion, Hoffmann, Justin (Ed.), Das Phantom sucht seinen Mörder.
 Cf. Lippard, Lucy, The Lure of the Local; concerning critic of technology authors like Saskia Sassen, Giaco Schiesser, Günter Anders, Susanne Lummerding etc.







Pension Stadtpark

Kunst und Dienstleistung

Ein Beitrag des Forum Stadtpark zum steirischen herbst, Graz 1996
 21. September bis 2. Oktober 1996

“Wenn es kaum mehr einen Markt für Kunst im ‘konventionellen’ Sinn geben wird und projektbezogene künstlerische Arbeiten nicht honoriert werden, wie soll dann von künstlerischer Produktion gelebt werden (zumal sich auch der Staat als Förderer und Marktsubstitut zum Rückzug gezwungen sieht)? Was leisten KünstlerInnen, wen adressieren sie und inwiefern (und von wem) sollen sie für diese Leistungen entschädigt werden?” (Michael Zinganel)

Diese Fragen hat Zinganel, der selber Künstler ist, einem Einladungspapier für ein Projekt, das im ‘steirischen herbst 96’ unter dem Titel ‘Pension Stadtpark’ im Grazer Forum Stadtpark stattfand, vorangestellt. Dabei wurden KünstlerInnen zur Mitarbeit an der Inbetriebnahme und dem Betrieb einer Pension eingeladen.

“Das Forum Stadtpark wird in eine Pension mit 12 Stockbetten in Kojen, Frühstücksraum, Seminarraum, Bibliothek, Fernsehzimmer und Hotelbar umgebaut. Pension Stadtpark adressiert als preisgünstiges Gastronomieunternehmen einkommensschwächere Gäste des ‘Avantgarde’-Kunsthierarchies steirischer herbst und wird dementsprechend (in Form eines Hotelprospektes) beworben werden. Anfallende Gewinne werden den zur Führung des Unternehmens beitragenden KünstlerInnen als Honorar zugute kommen.

Pension Stadtpark ist zudem eine öffentlich zugängliche internationale Ausstellung unter Beteiligung jüngerer KünstlerInnen und freier KunstvermittlerInnen, innerhalb dessen artifizierlicher Infrastruktur künstlerische und theoretische Beiträge die Vielfalt der Dienstleistungsjobs, die zur Sicherung des Alltagslebens von KünstlerInnen unerlässlich sind, deren Rückwirkungen auf die eigentliche Produktion und Sozialisation im Kunstbetrieb sowie nationale und globale Rahmenbedingungen thematisieren und alternative Ökonomisierungsmodelle (Selbstvermarktung, Freigeldwirtschaft, Kommune etc.) diskutieren werden.”

Diese Fragen, die hier so harmlos und beinahe beiläufig formuliert daherkommen, enthalten eine Reihe von Problemstellungen, die nicht nur die institutionalisierte Systemkritik am Leben erhalten, sondern deren Wirkmöglichkeiten und damit auch deren Voraussetzungen hinterfragen, ohne deshalb ihre immer wiederkehrende Bedeutung zu negieren.

Auf den ersten Blick sind es zwei Themen, die angesprochen werden. Der Zusammenhang von Kapitalismus und Moderne, der der Tendenz zur Positionierung und damit zur marktgerechten Handhabbarkeit als eigenes Markenzeichen Vorschub leistet. Und zum zweiten das damit zusammenhängende Problem der Definition von Kunstproduktion (den was ist eigentlich 'Kunst im konventionellen Sinn?') und ihrer Beziehung zur 'realen Welt', beziehungsweise die durch Ästhetik verschleierte Abhängigkeit

voneinander. Denn wenn ein 'Brotberuf' ausgeübt wird, um sich die Kunstarbeit leisten zu können, muß irgendeine Form von 'Wert' – wenn auch 'nur' symbolischer Art – dazu antreiben. Und es scheint weiters eine Art Fluß von realem zum symbolischen Kapital zu geben, der – einmal in Gang gesetzt – die Mühlräder der Kunstproduktion immer in Bewegung hält. Dies leitet über zur Fragestellung, was diesem Fluß seine gesellschaftspolitische Kraft verleiht, denn immerhin ist Kapital im Spiel.

Auch wenn schon eine Reihe von Kunstproduzenten das einzig reale Kapital, den eigenen Körper, für die Produktion kritischen Potentials verbunden mit einer In-Frage-Stellung künstlerischer Position und Selbstdefinition benutzt hatten (Chris Burden, Günter Brus, Helmut Schwarzkogler, Valie Export, Cindy Sherman, Orlan) führt die Zinganel'sche Fragestellung nicht nur zur Künstlerfigur als gesellschaftlich einigermaßen sanktioniertem Modellfall von Systemkritik, sondern zu den Voraussetzungen, die diese Modellhaftigkeit zu einer solchen werden lassen und zur gesellschaftlichen Bewertung dieser Modellhaftigkeit. Die Frage, ob 'mein Körper' heute überhaupt noch mir gehört, oder ob er nicht schon längst in den Besitz meiner Krankenkasse und einer etwaigen Lebensversicherung und der damit verbundenen Gesundheitsindustrie übergegangen ist, hat sich heute wahrscheinlich schon jede/r einmal gestellt. Arbeitskraft, die ja bei den hier gewählten Berufen auch des Kapitals Körper bedarf, zeigt allerdings einen realen Zusammenhang von Kapitalfluß und seinen Ausformungen in der Welt des Symbolischen.

Zinganel's Projekt vermengt symbolisches und reales Kapital, indem er ihre verschwiegenen Zusammenhänge zum Gesprächsthema macht, indem er den Kunstbetrieb – zumindest eine Zeit lang und einen Teil davon – zur realen Dienstleistungsbranche umwandelt. Es ist dies Gesellschaftskritik als Kunstkritik



Pension Stadtpark verstand sich als

- ein gelebtes kollektives Experiment, dessen Überschreitung in Bezug auf den Kunstbetriebsdiskurs in der Offenlegung der ökonomischen Lebensgrundlagen aller beteiligten KünstlerInnen bestand, gewissermassen ein Tabu, das andere (sowohl 'Kunstmarktkritische' als auch affirmative) Projekte zum Thema 'Ökonomie' im Kunstbetrieb auszuklammern pflegen:

- als real funktionierendes Dienstleistungsunternehmen im Sinne einer von KünstlerInnen gestalteten und betriebenen Frühstückspension

gleichermaßen wie die Thematisierung eines Betriebssystems durch Sozialpolitik. Ein Unterfangen, das nur gelingen kann, wenn es im System bleibt, denn damit wird auch ein grundsätzliches Problem angesprochen, das Pierre Bourdieu benennt:

“Nichts steht einer derartigen Objektivierung ferner, als jene künstlerische Infragestellung der Kunst, (...) oder jene unter dem Konzept ‘Gegen-Kultur’ firmierenden Manifestationen, die schlicht nichts anderes machen, als eine Kultur mit einer anderen entgegensetzen – eine im relativ autonomen Feld der Kulturproduktion und -diffusion dominierte Kunst (die damit keineswegs schon die Kunst der Unterdrückten ist) einer dominanten Kunst – und so die stets schon vorgesehene Rolle einer kulturellen Avantgarde spielen, die durch ihre eigene Existenz am Fortspinnen des kulturellen Spiels mitwirkt.’ Und dieses Spiel ist immer eines, das mit Hilfe von Distinktion gesellschaftliche Machtverhältnisse aufrechterhält.

Das Leben in der Praxis ist immer die Frage nach der Wahrheit der Ideologien.”

Franz Niegelhell



- als Seminar zur Diskussion alternativer kunstbetriebsfremder wie künstlerischer Ökonomisierungsmodelle und Dienstleistungen angesichts zunehmend neoliberaler Tendenzen am Arbeitsmarkt

- als ironische Erinnerung an die vermeintlich unabdingbare Verflechtung von Moderne und Kapital

- Pension Stadtpark war aber auch eine für Besucher des steirischen herbstes zugängliche Ausstellung, in der neben der Repräsentation der symbolischen Ebene die reale nicht ausgeschlossen bleiben sollte.



Die TeilnehmerInnen wurden eingeladen, entsprechend ihrer diesbezüglichen Kompetenzen und Erfahrungen im Alltagsleben genau diese Dienstleistungen zur Führung des Unternehmens Pension einzubringen (z.B. als Nachtportier, KellnerInnen, Hotelfriseur, Sommelier, Fahrer des Hotelbusses, etc.), zusätzliche Dienstleistungen auch über die Pension hinaus anzubieten (z.B. in Inseraten in lokalen Zeitungen als Grafiker, Weinhändler, Buchhändler, Detektiv, etc.) bzw. diese Werkform umzusetzen oder ihren jeweiligen Arbeitsbereich künstlerisch zu gestalten und/oder inhaltlich zur Diskussion zu stellen.

Diese Verknüpfung von spielerisch vorgebrachtem und inszeniertem Angebot an Dienstleistungen durch die KünstlerInnen und deren Anspruch auf Raum und Anerkennung für ihre symbolischen Repräsentationen (sprich Artefakte oder Performances) sowie der seitens der vielen Besucher nunmehr real eingeforderte Anspruch an Dienstleistungen führte zu ernsthaften Irritationen und heftigen Diskussionen.

Einsichten zu Anspruch und Wirklichkeit

Michael Zinganel

Der Kontext des als Avantgarde-Festivals renommierten 'steirischer herbstes', gewissermassen die 'grosse Chance', endlich einem (innerbetrieblich betrachtet) quantitativ wie qualitativ relevantem Publikum entgegenzutreten, führte verinzelt zu einer Kollision von 'konventionellen' Karriereambitionen mit der einstimmig vorgebrachten Absicht, das reale Lebensmodell mit all seinen erforderlichen Kompromissen vorzustellen und die ansonsten grundsätzlich von der Diskussion ausgesparte individuelle Ökonomisierung zu thematisieren.

So konnten zwei anfangs euphorisch engagierte TeilnehmerInnen, die bislang an einer strikten Trennung von realem Brotberuf und Künstlerkarriere festhielten, die für sie völlig neue Doppelbelastung als Barpersonal und repräsentierende KünstlerInnen im Rahmen der überlaufenen Eröffnung des Projektes nicht ertragen und zogen ihre Teilnahme nach ein paar Stunden wieder zurück. Andere wiederum delegierten den Dienstleistungsanspruch an die Institution oder mich als Einladenden zurück.

Die Pension war dennoch allerdings bedingt funktionstüchtig, ihre Auslastung mit täglich 80 bis 90 Prozent unerwartet hoch, die Hotelbar im Keller wurde von den Jugendlichen der Stadt regelrecht überlaufen, sehr zum Nachteil des Komforts in den sich darüber befindlichen Schlafkojen. 12 Tage lang war das Haus rund um die Uhr bewohnt: von KünstlerInnen, die aufgrund der offenen Einladungsform zur Teilnahme äußerst heterogen zusammengesetzt waren und zu zwei Drittel auch dem Kurator vorher nicht bekannt waren.

Pension Stadtpark war daher auch der erfolgreiche Versuch einer radikalen Öffnung der Kunstinstitutionen Forum Stadtpark. Für das Stammpersonal der Kunstinstitution kam das Projekt einer symbolischen Enteignung gleich.

Beispiele der individuellen Ökonomisierung

und ihrer Darstellung:



Der Hotelbus wurde von Rembert Rayon übernommen, einem Künstler und Taxifahrer in Wien, der Audioaufnahmen seiner Wiener Taxifahrten den Grazer Gästen vorspielte und umgekehrt die Gespräche im Hotelbus wiederum auf Band aufnahm.

Frans Brepoels, ein Künstler aus Antwerpen, der als Rezeptionist in einem Flüchtlingslager arbeitet, bespielte auch die Rezeption in der Pension Stadtpark entsprechend seiner diesbezüglichen Erfahrung. Er involvierte Pensionsgäste in die Rituale des Asylantrages, stellte Ausweise aus und informierte das Publikum bewußt falsch, als wäre die Pension tatsächlich ein Flüchtlingslager.

Jeanette Schulz, Künstlerin aus Hamburg, produziert Denkmodelle im Auftrag von Wissenschaftlern (Auflage jeweils 2 Stück, eines gegen Bezahlung für den Auftraggeber, eines für den Kunstmarkt), arbeitet unentgeltlich in der Humorforschung am Allgemeinen Krankenhaus in Wien und schneidet dort wiederum gegen Entgelt Ärzten und Wissenschaftlern gelegentlich die Haare. Diese Haarambulanz bot sie auch in der Pension Stadtpark während des zweiten Wochenendes an.

Stephane Steiner arbeitet als Hilfsarbeiter im elterlichen Floristenbetrieb in Nizza. Er hilft beim Sammeln von Grünzeug und in der Verpackungsabteilung. Demgemäß installierte er einen Stapel Exportkartons und schnitt jeden Abend im Grazer Stadtpark frisches Grün, um damit die Vasen auf die Frühstückstischen auszustatten.

Anke Haarmann, Künstlerin und Theoretikerin aus Hamburg und z.Z. Studentin an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht, bislang immer von ihren zwar nicht wohlhabenden aber wohlwollenden Eltern großzügig unterstützt, bot Beratungsstunden über

"Familiäres Mäzenatentum" an, das – angesichts des drohenden Wegbrechens des Mittelstandes, dem wir wohl alle angehören – vom Aussterben bedroht scheint.

Kurt Ryslawy, Brüssel, lebt wie beispielsweise bereits Jean Dubuffet, vom Weinhandel. Er lud in Zusammenarbeit mit professionellen Sommeliers zu einer Blinddegustation von 10 verschiedenen Weinen, die aufgrund eines zusätzlichen an das lokale Wein-Fachpublikum gerichteten Mailings eine Diffusion von 'Konnoseuren' der kulturellen Felder Kunst und Wein produzierte, deren Diskurse einander nicht unähnlich scheinen.

David Bailey, Künstler aus Los Angeles, erarbeitete als Konsulent im Auftrage des Strafverteidigers in einem Copyrightverfahren eine Expertise, die den Investor, der das "New York New York" Casino in Las Vegas errichtet hat, von den Plagiatsklagen seines früheren Architekten entlasten soll, indem er aufgrund der Tradition der vielfachen und freien Verwendung klischeehaftes Bildmaterial über New York zur "public domain" erklärt. Davis Bailey hielt einen Diavortrag mit Bildmaterial über diese Tätigkeit in unmittelbarem Anschluß an die Weindegustation.

Das Frühstückscafé wurde von 3 Paaren betreut, die auch im realen Leben im Gastgewerbe tätig sind, u.a. von Deborah Weinstein, einer Künstlerin aus Israel, die in Paris das auch kommerziell sehr erfolgreichen Künstlerlokal "Flech d'Or" mitbe-

treibt. Die letzten 3 Tage wurde die Bar von Punks geführt, die sich in der Pension einquartiert hatten und, weil sie nicht bezahlen konnten, angeboten, den Gegenwert der Übernachtung abzarbeiten.

Weitere MitarbeiterInnen: Constanze Schweiger, Barbara Rechbach und Sandro Droschl, Deborah Weinstein, Eva Schmidt-Zinges, Ricarda Denzer, Sarah Gavlak, Christa Kempf, Andreas Bauer, Judith Fischer, Jan Strzelczyk, Franz Parth, Morgan O'Hara, Andrea Siegl



1: Über zuviel und zuwenig Geld

Frieder Dittmar, Tutor am Institut für Gesellschaftswissenschaften an der Universität Frankfurt und Redakteur der Zeitschrift "Die Beute"

Ilse Vogel, Alternative Gewerkschaft Graz

Michael Graf, Geschäftsführer des TALENTE-Tauschkreises Tirol

An den beiden Sonntagen wurden öffentlich zugängliche Gesprächsrunden abgehalten. In der ersten Gesprächsrunde wurde mit kunstbetriebsexternen Gästen über die Veränderungen des Kapitalismus im Postfordismus, über frauenspezifische Ökonomisierungsprobleme, über Zinspolitik und alternative nicht monetaristische Tauschsysteme nach Silvio Gesell diskutiert. KünstlerInnen, die selbst in Wien eine Kunstauschbörse als Kunstprojekt realisiert hatten, attackierten die Vertreter der realen Tauschbörsen als kleinbürgerliche Krämer und zeigten sich selbst als äusserst markenbewusste Konsumenten. Zwar schienen sie einig bezüglich ihrer Forderung nach Entlohnung ihrer Leistung an der Gesellschaft durch ebendiese, zeigten sich aber gleichzeitig unfähig diese Leistung einem kunstfremden Publikum zu beschreiben und weigerten sich, diese einem Vergleich zu anderen profanen Dienstleistungen (wie etwa Sozialarbeit oder Rechtsberatung) unterziehen zu lassen. Und was Kunstobjekte betraf wurde schnell klar, dass man ein Bild nicht gegen eine Waschmaschine tauschen würde, weil das Bild doch viel mehr wert sei. Es schienen trotz selbstpostulierter Ansprüche an alternative marktunabhängige Vermittlung konservative marktdominierte Begriffe von Werk und Autorenschaft zu dominieren.



2: Finanzierungsmodelle von KünstlerInnen und Kunst-Institutionen

Marion von Osten, Kuratorin an der Shedhalle Zürich

Andreas Spiegl, Institut für Gegenwartskunst, Wien

Armelle Leturcq, Herausgeberin des Magazins "blocknotes", Paris

Sarah Gawlak, Kunstvermittlerin, Los Angeles

In der zweiten Gesprächsrunde erörterten dann Gäste aus dem innersten Kunstbetrieb Möglichkeiten, wie die Finanzierung von Alltagsleben und künstlerischer Produktion sich bestenfalls gegenseitig anreichernd sinnvoll koordiniert werden könnten. Dabei stiessen völlig unterschiedliche Auffassungen zwischen den deutschsprachigen, französischen und amerikanischen TeilnehmerInnen aufeinander: (aus dem deutschsprachigen Raum) der Anspruch an ganzheitliche Lebens- und Arbeitsmodelle, die sozialpolitisch engagierte künstlerische Produktion ohne Marktabhängigkeit ermöglichen sollen im Gegensatz zur Vorstellung (der Pariser Szene), daß Kulturindustrie, Kunst, und Existenzsicherung sich in Parties und Raves doch längst gewinnbringend kombinieren liessen, sowie zuguterletzt die (amerikanische) Ansicht, lieber still und heimlich und stattdessen professionell und marktorientiert möglichst viel Geld zu verdienen, um damit die eigene vermeintlich "autonome" Kunstproduktion finanzieren zu können – "take the money and run" ...

Michael Zinganel <zinganel@mail.t0.or.at>

Ausbildung und Alltagsfinanzierung als Architekt, weil schon lange als Künstler und Veranstalter im Kunstbetrieb tätig, entsprechend geübt mit möglichst geringen finanziellen Mitteln, und daher in der Lage in möglichst kurzer Zeit die gerade nötige Infrastruktur zu erstellen...


 real[work]

4. Werkleitz Biennale 2000: real[work]

Weltweit erscheinen Wandel und Zukunft der Arbeit als das zentrale Thema der Gegenwart. Unter dem Titel real[work] greift die 4. Werkleitz Biennale diese existentielle Problematik und deren Folgen für den Kunstbetrieb auf.

Die wirtschaftliche Restrukturierung der Gesellschaft von ehemals vorrangig industrieller Produktion auf eine nun dominierende Dienstleistungs- und Informationsökonomie ist ein Prozess mit gesamtultureller Auswirkung. Arbeit erscheint dabei als eine zentrale Größe, die nicht mehr nur jenes klassenspezifische Austauschverhältnis von Arbeitskraft und Lohn beschreibt, sondern ein umfangreiches Bündel neu formierter Sozialbeziehungen umfasst - etwa neue Tätigkeitsfelder und Berufsbilder (Teleworking), veränderte Formen betrieblicher Organisation (Dezentralisierung) und öffentlicher Kommunikation. Die Umbewertung von Arbeit infolge der technologischen Revolution geht mit der gleichzeitigen Trustbildung der Konzerne in der sogenannten "Globalisierung" einher. Damit ändern sich traditionelle Klassendifferenzen und auch der Status des einzelnen Akteurs. Die soziale Orientierung an festen Berufsbildern und langfristiger Beschäftigung erweist sich zunehmend als perspektivloses Unterfangen. Für die neuen Arbeitsanforderungen und Verteilungsformen fehlen jedoch verbindliche Handlungs- und Verhaltensmodelle. Dieser fundamentale Wandlungsprozess schafft auch für künstlerische Produktion neue Rahmenbedingungen. Eine Abgrenzung gegenüber Unterhaltungskultur und Dienstleistung innerhalb einer "unfreiwilligen Freizeitgesellschaft" ist zunehmend schwerer möglich. Um der Vereinnahmung durch Kulturindustrie und Kunstmarkt zu entgehen, erlangen anarchische Positionen traditioneller Arbeitsverweigerung neue Bedeutung. Die Besinnung auf scheinbar (mehr-)wertlose oder absurde Tätigkeiten und Störungen von Arbeitsprozessen zielt auf kritische Distanz gegenüber der gesell-

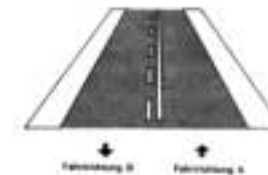
schaftlichen Entwicklung. Gleichzeitig verfolgen verschiedene künstlerische Ansätze mit der Reflexion und Dokumentation dieser dramatischen Veränderung ein dezidiertes Erkenntnisinteresse. Während solche kritisch-reflexiven Positionen vor allem politische Relevanz beanspruchen können, verfügen jene in den letzten Jahren entwickelten Cross-Over-Strategien der Kunst über ein bisher kaum thematisiertes experimentelles Potential für die Suche nach neuen Tätigkeitsfeldern und Produktionsmodellen. Auch hat der positiv besetzte Begriff künstlerischer Arbeit im schöpferischen, selbstverwirklichenden Kontext eine Orientierungs- und Sinnstiftungsfunktion über den Kunstbetrieb hinaus.

In der Region Sachsen-Anhalt, insbesondere im Landkreis Schönebeck, dem Standort der Werkleitz Biennale, besitzt das Anliegen von real[work] besondere Signifikanz: Seit Jahren wird hier mit zum Teil weit über zwanzig Prozent die höchste Arbeitslosenquote der Bundesrepublik verzeichnet. Der plötzliche Verlust traditioneller Arbeitsressourcen infolge der Schließung ostdeutscher Industriebetriebe und die Etablierung von Informations- und Mediendienstleistungseinrichtungen, zu denen auch die Werkleitz Gesellschaft zählt, verkörpern zwei extreme Pole in der ländlichen Region, die mit real[work] explizit in ein konstruktives Spannungsverhältnis gebracht werden.

real[work] sucht nach künstlerischen Positionen, die jenen gesamtgesellschaftlichen Prozess des "Wandels der Arbeit" reflektieren. Es stellt sich hierbei keinesfalls der Anspruch die Probleme der Politik und der Kultur zu lösen, dafür aber kritische und diskursive künstlerische Äusserungen zur Thematik des Arbeitsbegriffes zu zeigen und zu diskutieren. Sechs GastkuratorInnen wählen Arbeiten von KünstlerInnen aus den Bereichen Bildende Kunst, Film / Video, Internet / Multimedia und Performance aus. Das Programm der Biennale wird durch Vorträge, Diskussionen, ein workspace-Symposium und eine Auftragsvideoproduktion zum Thema real[work] als Dokumentation der Veranstaltung ergänzt.

contact: pz@werkleitz.de

Zeichen 296





Kunst + Ökonomie

Projekt mit Arbeitsgruppe und Veranstaltungsreihe

April 2000 - Juli 2001



Veranstaltet von der Initiative Kunst + Ökonomie in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für interdisziplinäre Frauenforschung der Hochschule der Künste, Berlin.



Nach der Konsolidierung der wirtschaftlichen Umstrukturierungen, die mit den Begriffen: Dienstleistung, Produktionsverschlangung, staatliche Deregulierung, tertiärer Sektor, wirtschaftliche Globalisierung usw. einherging, ist eine Form von Ideologie entstanden, die man im weitesten Sinne mit Ökonomismus umschreiben kann:

Diesem Ökonomismus wohnt eine ökonomische Theorie inne, die von einem scharfen Schnitt zwischen dem Wirtschaftlichen und dem Sozialen ausgeht und dabei übersieht, wie sehr die Mechanismen des Marktes sozialen Mechanismen untertan sind, die in gesellschaftlicher Gewalt ihre Wurzel haben. (...) Diese rationalisierte Mythologie ließe sich - in Anlehnung an Emile Durkheim - als wohldurchdachtes Delirium beschreiben. Sie gilt es zu widerlegen, sei es durch Nachdenken oder durch Tatsachen... (Pierre Bourdieu: Der Tote packt den Lebenden, hg. von Margareta Steinrücke, Hamburg 1997, S. 174)

Das Projekt thematisiert den Einfluß des "Ökonomismus" auf das produktive und institutionelle Selbstverständnis, die Vermittlungsstrukturen und die Legitimationsmethoden von aktueller Kunst. Besonderer Bezugspunkt wird hierbei die Kulturpolitik in Berlin – und vor allem in Berlin Mitte – sein.

Konzept

In einer interdisziplinären Arbeitsgruppe, zu der ab April alle Interessierten eingeladen sind, werden in Zusammenarbeit mit themenspezifisch erfahrenen ReferentInnen aus Praxis und Theorie unter anderem folgende inhaltliche Schwerpunkte bzw. Fragen behandelt:

Aktuelle Kunst/Kulturproduktion

Wie wirkt sich die oben genannte Konsolidierung auf die aktuelle Kunstproduktion aus?

Können wir umgekehrt von einer "Kulturalisierung der Ökonomie" sprechen?

Berufsfeld KünstlerIn

Welche feministischen Ansätze und Forderungen haben sich seit den 60er Jahren produktiv weiterentwickelt und umgesetzt?

Welche Positionen weiblicher Kulturproduktion werden heute populär gemacht?

Was bedeutet soziales Geschlecht für die aktuelle Kunstproduktion und in der zugehörigen Theoriediskussion?

Aktuelle Formen der Kunstvermittlung/Ausstellungspolitik

Welche Qualifikationen bzw. welches gesellschaftliche Selbstverständnis haben KunstvermittlerInnen?

Welche Konsequenzen haben die Dominanz von Eventkultur und Großausstellungen auf das aktuelle Kunstverständnis?

Großunternehmen und Staat als Kulturförderer

Welche künstlerischen Positionen werden durch welche Sponsoren unterstützt?

Wie funktioniert die gesellschaftliche Bewertung von KünstlerInnen in Kunstgeschichtsschreibung, Lobbybildung, aktueller Ausstellungs- und Förderungspolitik,

Kunstmarktnotierungen?

Welche Auswirkungen haben diese Bewertungsmechanismen auf das Solidaritätsbewußtsein unter den ProduzentInnen?

Selbstorganisation

Was bedeutet Selbstorganisation im Kulturbetrieb heute?

Wie passen sich die Organisationsformen dem "Ökonomismus" an?

Im Verlauf des Projektes wird eine kritische Analyse von verschiedenen Kultur/Kunst-Galerie-, Stipendien- und Sponsoringkonzepten durchgeführt, und Feldforschungen in der Berliner Kulturlandschaft -besonders im Bezirk Mitte- betrieben.

Am Ende des Projekts, im Frühjahr 2001, steht eine öffentliche Präsentation der Arbeitsgruppe. In welcher Form und an welchem Ort diese stattfinden wird, bestimmt die Gruppe im Prozeß ihrer Zusammenarbeit.

Arbeitsgruppe

Ab 8. April 2000 laden wir alle Interessierten ein, an einer Arbeitsgruppe, die sich über ein Jahr hin zweimal wöchentlich trifft, teilzunehmen. Die Arbeitstreffen werden begleitet von Alice Creischer (Künstlerin), Andreas Siekmann (Künstler), Katja Dieffenbach (Redaktion Jungle World, b-books, Berlin), Valentin Rauer (Soziologe, Berlin), Sabeth Buchmann (Reaktion Texte zur Kunst, Berlin), Verena Kuni (feministische Netzpraxis, Old Boys Network, Mainz), Astrid Wege (Kunsttheoretikerin und Kuratorin, Köln), Hedwig Saxenhuber (Herausgeberin von Springerin, Kuratorin, Wien) und finden im Projektraum (Rosa-Luxemburg-Str. 3) statt, der mit Informationsmaterial, themenspezifischer Literatur, der notwendigen Infrastruktur ausgestattet und zu bestimmten Zeiten öffentlich zugänglich ist.

Im April/Mai wird die Arbeitsgruppe von Alice Creischer und Andreas Siekmann begleitet.

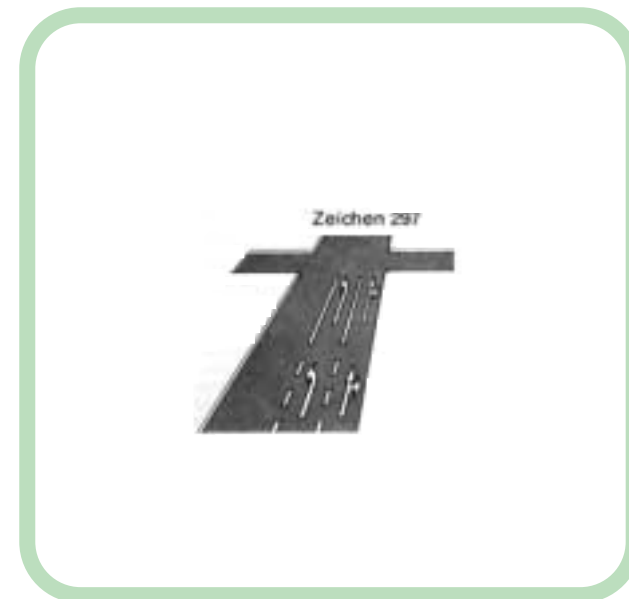
Thema: Rückblick auf die Ökonomiedebatten der 90er Jahre im Kunstbereich.

Termine: 11.4., 14.4., 18.4., 25.4., 28.4., 2.5., 5.5., 9.5., 12.5., jeweils dienstags und freitags, 16-20 Uhr.

Öffentliche Veranstaltungsreihe

Einmal monatlich findet ein öffentlicher Workshop statt, in der sich die Arbeitsgruppe mit Positionen aus dem bearbeiteten Kontext auseinandersetzt.

Bereits zugesagt haben: Kaspar König (Professor am Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt), Max Müllner (Geschäftsführung des Kultur- und Bildungswerkes des BBK Berlins), Felix Klopotek (Musikredaktion der Stadtrevue, Köln), German Art Services/kunstmarkt.de (Kunstmarkt im Internet, Würzburg) Beatrice von Bismarck (Leipzig)



Kontakt: Tel: bis Anfang April: 44 00 96 37/281 70 35

Email: kunst.oekonomie@gmx.net

Initiative Kunst + Ökonomie:

Franka Ueberschaer, Barbara Buchmaier, Gabriele Worgitzki

Kunst+Ökonomie wird unterstützt durch:

Zentrum für interdisziplinäre Frauenforschung, HdK Berlin

KKWV, HdK Berlin

Hagen Damwerth, AStA der HdK, Berlin

Projektraum e.V., Berlin

BBK und Bildungswerk des BBK Berlins

5

contacts



5

page 5.4 - 5.11

A.N.Y.P.

www.icf.de/b_books

get to attack

www.t0.or.at/gettoattack

Hotel

www.hotel-kunstraum.ch

k3000

www.k3000.ch

k-Bulletin

[www.k3000.ch /bulletin](http://www.k3000.ch/bulletin)

Kombirama


www.kombirama.ch

Messe2ok

www.k3000.ch/public_utility/projects/2ok.html



www.k3000.ch



Neid

www.icf.de/b_books/minus96/minus96_1.html

public utility

www.k3000.ch/public_utility

MoneyNations

www.moneynations.ch

sex & space

www.k3000.ch/sex&space

Shedhalle Zürich

www.shedhalle.ch

springerIn

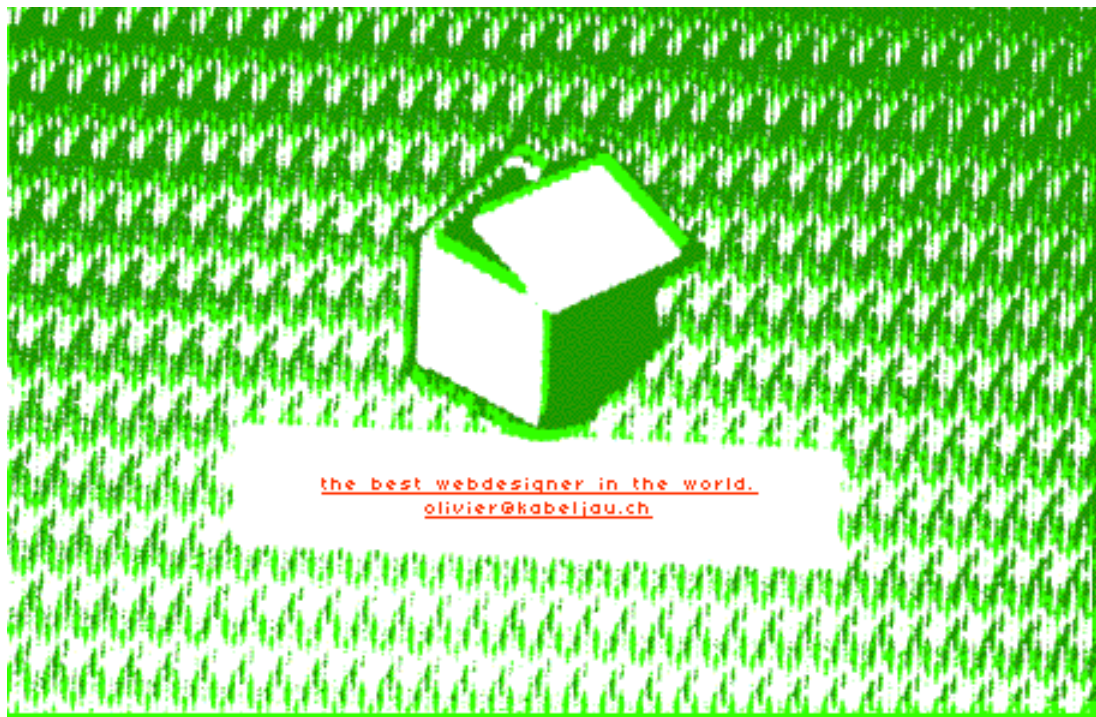
www.springerin.at

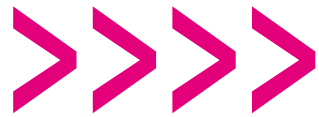
Starship

www.star-ship.org

»neid@home« cd-rom out now!

DIE CD-ROM IST DER KRÖNENDE ABSCHLUSS DES NEID MAGAZINES (NICHT DES NEID PROJEKTES). AUF DER CD-ROM SIND NEBEN NEUEN BEITRÄGEN ALLE MAGAZINE + AKTIVITÄTEN VON NEID 1992 - 2000 ARCHIVIERT.





for
update.3_1
send your
contributions and URL's to
info@k3000.ch

end of version 3.0