

<b><u>Editorial</u></b>	<b><u>2</u></b>
Shedhalle Team	
Thematische Projektreihe/Thematic Project Series	
<b><u>Körperpolitik: Die Rekonstruktion von Frauenrechten im Karneval/</u></b>	<b><u>5</u></b>
<b><u>Body Politics: Reconstructing Woman Power in the Celebration of Carnival</u></b>	
Patricia Tamara Alleyne-Dettmers	
<b><u>Bedrohliche Posen: Jugend, Überwachung und Zur-Schau-Stellen/</u></b>	<b><u>10</u></b>
<b><u>Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display</u></b>	
Dick Hebdige	
Zeitung/Newspaper	
<b><u>Interview mit/Interview with Renate Lorenz</u></b>	<b><u>16</u></b>
<b><u>Statement von/Statement of Sylvia Kafehsy</u></b>	<b><u>17</u></b>
Thematische Projektreihe/Thematic Project Series	
Künstlerische Beiträge 2. Kapitel/Artistic contributions Chapter 2	
<b><u>Songül Boyraz, Annika Eriksson, Jesper Just, Marion Porten, Corinna Schnitt,</u></b>	
<b><u>Szuper Gallery (Susanne Clausen und/and Pawlo Kerestey), Artur Zmijewski</u></b>	<b><u>21</u></b>
<b><u>«Hosted by» Cream</u></b>	<b><u>28</u></b>
Vor Ort/On the Spot	
<b><u>Akademie Vor Ort/Academy On the Spot</u></b>	<b><u>29</u></b>
<b><u>Vielstimmigkeit/Polyphony – Collaborative Practices, Part 2</u></b>	<b><u>31</u></b>
<b><u>Cicero Egli mit/with Adla Isanovic, Yves Degoyon, Marta Paz und/and Rama</u></b>	
<b><u>code flow mit/with Art Today Association</u></b>	
<b><u>Les Complices* mit/with Platforma 9,81</u></b>	
<b><u>meate mit/with Tester</u></b>	
<b><u>Shedhalle mit/with version</u></b>	
Filmreihe/Film Series	
<b><u>Dokument und Fiktion/Document and Fiction</u></b>	<b><u>39</u></b>
Hito Steyerl	
<b><u>Team Ping Pong, Jonathan Faiers, Dorit Margreiter</u></b>	<b><u>43</u></b>
Impressum/Imprint	<b><u>44</u></b>
Kalender/Calendar	<b><u>46</u></b>
Mitgliedschaft/Membership	<b><u>47</u></b>

Die vorliegende Ausgabe ist die zweite der Shedhalle Zeitung. Die Zeitung begleitet einerseits das Programm, andererseits fungiert sie als eigenständiges Format. Die Shedhalle Zeitung ist retrospektiv als auch prospektiv, dokumentiert stattgefundene Projekte, ermöglicht aber auch über Projektskizzen und Vorschauen Ausblicke auf Bevorstehendes.

So verhält es sich auch mit dem Projekt Vielstimmigkeit – Collaborative Practices, Part 2, das am 22. April eröffnet wird. Es handelt sich um die Fortsetzung und Weiterentwicklung der Thematik eines Kolloquiums, welches im Sommer 2004 im Kunstverein München stattgefunden hat. Für dieses Projekt haben wir in Art eines «Schneeballsystems» kollaborative Projekte und Netzwerke aus der Schweiz eingeladen und sie gebeten, wiederum DialogpartnerInnen aus Osteuropa einzuladen, um mit ihnen gemeinsam über kollaborative Arbeitsmethoden zu reflektieren, Schnittstellen zu finden und neue dialogische Projekte zu entwickeln. Diese sich im Prozess befindenden Produktionen werden in ihrer Summe ein räumliches Setting in der Shedhalle ergeben. Ein Archiv über Netzwerke und kollaborative Projekte, die sich zwischen künstlerischer und aktivistischer Praxis bewegen und seit dem Projektanfang erweitert wird, wird in der Shedhalle der Öffentlichkeit zugänglich sein und ab und zu auf Reisen zu anderen Institutionen gehen. Der jetzige Stand des Archivs wird Teil des Ausstellungsprojektes Vielstimmigkeit sein. Ein weiterer Teil ist eine Präsentation sowie ein Wochenendworkshop, der die Motivationen kollaborativer Projekte sowie die politischen, ästhetischen und thematischen Implikationen kollaborativer Arbeit befragt. Die Co-KuratorInnen des Projektes, code flow, Les Complices\*, Cicero Egli, meate, sowie die Shedhalle stellen ihre DialogpartnerInnen und sich jeweils auf einer von ihnen gestalteten Seite in dieser Ausgabe der Zeitung vor.

Vielstimmigkeit – Collaborative Practices, Part 2 ist Teil der Projektreihe Vor Ort. Die Temporary Lounge von Dan Wilkinson, mit welcher die Reihe begonnen wurde, ist um ein Videoarchiv mit Filmen aus dem Arbeits- und Recherchekontext der Shedhalle, das von Marina Klinker neu strukturiert wurde, erweitert worden. Das Projekt Akademie Vor Ort hat seinen Abschluss in der Präsentation Thesen: Anschlag der Studierenden des Studienbereichs für Theorie der Gestaltung und Kunst (STH) der HGK Zürich gefunden.

Nachdem das erste Kapitel der Thematischen Projektreihe Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? karnevaleske Strategien in den Medien und im öffentlichen Raum als Form einer widerständigen Praxis befragte, untersuchte das zweite Kapitel Schauspiel ohne Rampe die Figuren des Karnevalesken – die ProduzentInnen und AdressentInnen sowie das Subjekt im alltäglichen Schauspiel und dessen Performanz. Dokumentationen der künstlerischen Arbeiten und Texte der KünstlerInnen finden sich in dieser Ausgabe. Ein für diese Ausgabe neu edierter Essay von Dick Hebdinge, der seit den 70er Jahren zur Stilproduktion von Subkulturen arbeitet, beschäftigt sich mit Punk im Verhältnis zum Karnevalesken. Das dritte Kapitel, das am 16. Juni eröffnet und die Reihe abschließen wird, möchte den Versuch unternehmen, das Karnevaleske als ein gesellschaftliches Begehren nach einem externalisierten Raum zu deuten. Der karnevaleske Modus, der einen «was-wäre-wenn» Moment mitdenkt, soll in einen Zusammenhang mit dem Prinzip des Spielerischen, der Lust und des Tabus gestellt werden. Hierzu wird am 18. Juni ein Symposium stattfinden. Patricia Tamara

Alleyne-Dettmers analysiert in ihrem Text für die Zeitung das Selbstermächtigungspotential gegen die dominierenden postkolonialen und auch neokolonialen Machtstrukturen am Beispiel der Performance von Frauen im Rahmen des Karnevals auf Trinidad.

Die Filmreihe, die sich mit dem Verhältnis von narrativ/fiktionalen und dokumentarischen Strategien in der künstlerischen Filmproduktion beschäftigt, wird fortgesetzt und findet nach wie vor jeweils am 1. Donnerstag im Monat um 20.00 Uhr statt. Im Mai wird die erste Staffel der «Real Life Soap» Le Ping Pong d'Amour gezeigt und von Ute Marxreiter, einem Mitglied des Teams Ping Pong, kommentiert. Im Juni wird Jonathan Faiers seinen Film Shawl vorstellen und in einem Filmvortrag die Produktionsabläufe Bollywoods thematisieren. Im Juli erläutert Dorit Margreiter unter anderem am Beispiel ihres Films 10104 Angelo View Drive das Verhältnis von Dokumentation und Fiktion in ihrer filmischen Arbeit. Für diese Ausgabe der Zeitung hat die Filmemacherin und Autorin Hito Steyerl einen Essay zu der Thematik der Filmreihe geschrieben.

Eine Sektion der Zeitung beschäftigt sich mit der Geschichte der Shedhalle. Interviews werden mit den KuratorInnen und GeschäftsleiterInnen geführt, welche die Programmatik der Shedhalle geprägt haben, um retrospektiv etwas über ihre Visionen und Konzepte zu erfahren. Ein Interview mit Renate Lorenz und ein Statement von Sylvia Kafehsy, die als kuratorisches Team 1994 eine neue programmatische Ausrichtung konzipiert und realisiert haben, setzt die in der letzten Ausgabe mit Barbara Mosca begonnene Reihe fort. Die kuratierte Seite «Hosted by» ist von dem Künstlerinnenkollektiv Cream konzipiert und gestaltet worden.

Die dritte Ausgabe der Shedhalle Zeitung erscheint im Oktober 2005. Viel Spaß beim Lesen!

---

## Editorial

Shedhalle Team

This is the second issue of the Shedhalle Newspaper. While the newspaper is meant to accompany the Shedhalle programme, it also functions as an independent forum. The Shedhalle Newspaper is both retrospective and prospective. It documents completed projects but also looks ahead to upcoming activities in previews and project outlines.

One such event is the project entitled Polyphony – Collaborative Practices, Part 2, which opens on April 22. This project pursues the theme of a colloquium held at the Kunstverein München in the summer of 2004. In a kind of “snowball” system, we invited collaborative projects and networks from Switzerland to participate, asking them in turn to invite partners from Eastern Europe to join them in dialogue focused on collaborative working methods and a search for new interfaces and possibilities for new, dialogue-based projects. Altogether, these in-progress productions will form a spatial setting at the Shedhalle. An archive documenting networks and collaborative projects devoted to interaction between artistic and activist practice that has been expanded over the course of the project will be presented to the public at the Shedhalle and

will travel from time to time to other institutions as well. The archive in its present form will be a part of the Polyphony exhibition project, which also includes a presentation and a weekend workshop devoted to an investigation of the motivations underlying collaborative projects and the political, aesthetic and substantive implications of collaboration. Each of the co-curators of the project – code flow, Les Complices\*, Cicero Egli, meate and the Shedhalle – introduces its respective partner on a separate, individually designed page of this issue.

Polyphony – Collaborative Practices, Part 2 is part of the On the Spot project series. Dan Wilkinson's Temporary Lounge, which opened the series, has been expanded through the addition of a video archive reorganized by Marina Klinker, featuring films from the working- and research context of the Shedhalle. The Academy On the Spot project culminated in the presentation entitled Thesen: Anschlag (theses: bill) by students of the Department of Design and Art Theory (STH) at the Academy for Design and Art (HGK) in Zurich.

Following the first chapter of the thematic project series Spectacle, Pleasure Principle or the Carnavalesque?, which investigated strategies in media and public space as a form of resistance, the second chapter, Play without a Stage is devoted to the figures involved in the carnivalesque – the producers and addressees as well as the subject in day-to-day acting and dramatic performance. You find documentary materials on the works of art accompanied by texts by the artists in this issue of the Shedhalle Newspaper. A newly revised essay by Dick Hebdige, who has devoted considerable research to aspects of the production of style in subcultures since the 1970s, focuses on Punk and its relationship with the carnivalesque. The third chapter, that will open on June 16 and conclude this series, is an attempt to develop an interpretation of the carnivalesque as a social quest for an externalized space. The carnivalesque mode, which involves an aspect of “what if?”, will be examined from the perspective of the principles of play, pleasure and taboo. A symposium on this theme is scheduled for June 18. In her article for the newspaper, Patricia Tamara Alleyne-Dettmers, one of the speakers at the symposium, analyzes the potential for self-empowerment in resistance to dominant post-colonial and neo-colonial power structures with reference to women's performances during the Carnival in Trinidad.

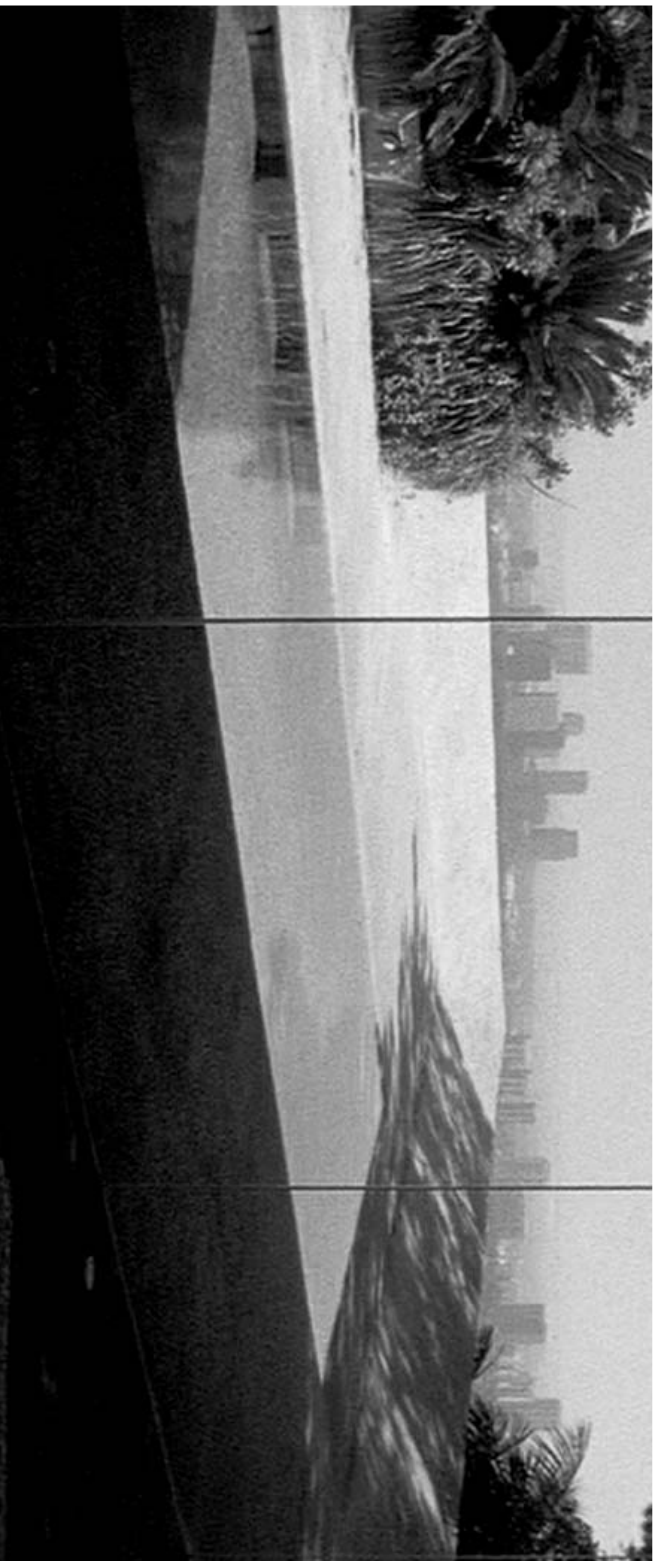
The Film Series on the relationship between narrative/fictional and documentary strategies in art film production will be continued monthly with showings every first Thursday at 8:00 p.m. The May screening will feature the first sequence of shows from the “real-life soap” Le Ping Pong d'Amour, with commentary by Ute Marxreiter, a member of Team Ping Pong. In June, Jonathan Faiers will introduce his film Shawl and discuss Bollywood production processes in a film presentation. In July, Dorit Margreiter will examine, among other things, the relationship between documentary and fiction in her cinematic work with reference to her film 10104 Angelo View Drive. Filmmaker and author Hito Steyerl has contributed an essay on the theme of the film series for this issue.

A section of the newspaper is devoted to the history of the Shedhalle. It features interviews with curators and directors who have shaped the programme tactics and strategies of the Shedhalle over the years in an effort to shed light on their visions and concepts. The series,

which began in the last issue with Barbara Mosca, is continued by an interview with Renate Lorenz and a statement by Sylvia Kafehsy, a team of curators who developed and realized a new programmatic orientation in 1994. The curated page «Hosted by» in this issue was conceived and designed by the female artists' collective Cream.

The third issue of the Shedhalle Newspaper will appear in October 2005. Enjoy reading!

---



Filmstill aus/Film still from Dorit Margreiter, 10104 Angelo View Drive (2004)



Flyer mit Videostills zu der ersten Staffel von/Flyer with video stills of the first season of Team Ping Pong, Le Ping Pong d'Amour (2002), Mano Wittmann

# Körperpolitik: Die Rekonstruktion von Frauenrechten im Karneval

Patricia Tamara Alleyne-Dettmers

Dieser Aufsatz untersucht den afro-karibischen Karneval in Port-of-Spain, Trinidad. Sein besonderes Interesse gilt den Teilnehmerinnen dieses Karnevals. Deren weibliche Körper sind gezeichnet vom historischen Erbe des Kolonialismus, von den folgenden Umbrüchen und Enteignungen. Die Frage, die sich stellt, ist, wie diese Frauen in den Zwischenräumen einer postkolonialen, männlich dominierten Sphäre operieren. Wie entwickeln, verhandeln und verschaffen sie sich durch das Feiern des Karnevals Handlungsspielräume in einer Gesellschaft, die ihnen diese Spielräume vorenthält? «Weibliches Handeln bedeutet, dass Frauen als autonome Subjekte agieren, als vollwertige Personen oder «Eigentümerinnen» an sich selbst. Weibliches Handeln ist ein emanzipatorisches Projekt. Es beinhaltet einen Zugewinn persönlicher Freiheit für Frauen und die Destabilisierung von Geschlechterordnungen.»<sup>1</sup>

Der Aufsatz besteht aus zwei Teilen. Teil eins kontextualisiert das Konzept der «Machtverhältnisse» hinsichtlich der Kategorien Geschlecht, Rasse und Ethnizität in der von mir so genannten «Körperpolitik» des Karnevals. Teil zwei besteht aus der Fallstudie eines dramatischen, theatralischen Portraits in Trinidads Karneval, genauer: des Dame Lloraine Portrait, einer Parodie der Oberschicht, der kolonialen Elite und patriarchalischer Posen. Ich habe dieses Beispiel ausgewählt, um die «Machtverhältnisse» zu analysieren, die sich in der geschlechtsspezifischen Körperpolitik dieses ursprünglich afrikanischen Karnevals manifestieren. Durch den neuen Gebrauch von mündlicher und ästhetischer Parodie schaffen Frauen jene anderen Räume, um sich der hegemonialen Ordnung, die sich in den destruktiven Energien der männlich dominierten kulturellen Sphäre manifestiert, zu widersetzen und sie sich zu Nutzen zu machen. Frauen schaffen dadurch Raum für das Entstehen eines «psychologischen Mutterleibs»,<sup>2</sup> dieses angreifbaren Raums in der Psyche des post-kolonialen Opfers, das das Trauma konfrontiert und es durch die Feier zurückweist. Diese (Wieder-)Geburt produziert neue Räume, Orte, Gemeinschaften und Spielräume, die nicht in Bestehendem, in Wurzeln oder in etwas Essenziellem gegründet sind, sondern in einem kontinuierlichen Formungsprozess, der fortwährend herannaht, beginnt und wächst. Darin liegt für mich die kombinierte afrikanische/karibische Erfahrung, in der ich die Entstehung einer schwarzen, geschlechtsspezifischen Ästhetik sehe.

Auf der Makro-Ebene präsentiere ich eine post-koloniale Lektüre der Politik weiblicher Enteignung. Ich hebe hervor, wie Frauen am Diskurs des Performativen arbeiten, um die dominanten kolonialen, ja sogar neo-kolonialen Diskurse zu entmachten, um jene anderen Räume zu schaffen, die die Wiedergeburt und die Wiederherstellung zerstörter Gemeinschaft ermöglichen.

## Körperpolitik

### Die Reklamation weiblicher Macht im Karneval

Wenn es so ist, dass die Geschichte schwarze Frauen davon ausgeschlossen und davon abgehalten hat, ihren Platz in öffentlichen Straßenfesten zu behaupten, und sie stattdessen in den kolonialen/rassistischen Diskurs inkorporiert hat, dann mag man sich fragen, wie Frauen sich überhaupt Handlungsspielräume schaffen können. Wie kommen diese Spielräume zustande? Wie reklamieren Frauen ihre Rechte und Autonomie durch das Feiern des Karnevals, um

in eine machtvollere Position zu gelangen? Denn die häusliche Sphäre auf den Sklavenhöfen ist ein Ort, der mit dem Gewicht der Geschichte beladen ist: Erinnerungen an die Überfahrt, ein Ort der Separation, sexueller Missbrauch ohne Gefühl für das Selbst, Konfusion und Verzweiflung. Dieses historische Wissen um die Sklavenerfahrung hat mir zu einer neuen Konzeptualisierung verholfen, die auf den Körper, auf die Ästhetik des Körpers, verweist und auf die Machtverhältnisse, die sich in der vergeschlechtlichten Körperpolitik dieses aus Afrika stammenden Karnevals niederschlagen. Dadurch ist ein Rahmen entstanden, um zu untersuchen, wie diese scheinbar westeuropäisch interpretierte Struktur – der Körper – verwendet wird, um genau jene dominanten westlichen sozialen Strukturen und Werte zu dekonstruieren.

Dadurch wiederum entsteht Raum für eine Körper-Kunst des Widerstands, der Befreiung und allmählich, auch der Kompensation und (Neu-)Schaffung. Seinen Anfang nimmt es mit der Reklamation von Asche (Rhythmus), der rohen, unkanalisierten afrikanisch spirituellen Energie, was Tavares mit «rhythmischer Ökologie – oder menschlicher Kommunikation als einem tanzenden Bewusstsein»<sup>3</sup> umschreibt. Sein Konzept passt zu den Bedingungen des schwarzen weiblichen Körpers in seinem gegenwärtigen Kontext. Der Körper ist anders als der normative Körper – der Körper ist schwarz. Dieser Körper ist traumatisiert, verunglimpft, sogar ausgeschlossen – Sklaven war es nicht gestattet, an den Karnevalsfeiern der französischen Feudalherren teilzunehmen. Der Körper ist außerdem geschlechtlich: ein weiblicher Körper. Während Recht und Ordnung im Westen den Sklavenkörper aus den französischen aristokratischen Karnevalsfeiern ausgrenzte, waren die Sklaven, Männer wie Frauen, aktiv damit beschäftigt, durch ihre Karnevals auf den Sklavenhöfen andere Schwellen, «Zwischenräume», zu schaffen. Sie taten dies, indem sie ihre Asche durch andere ikonische Interpretationen und Improvisationen des traumatisierten Körpers wiederherstellten – was sich in Parodien, in der Sprache und anderen Formen mündlicher Kultur manifestierte.

Die schwarzen Sklaven widerstehen und re-arrangieren die destruktiven Energien der westeuropäischen Kultur – seien sie kolonial, postkolonial oder sogar neokolonial – um den umkämpften Traum im «psychologischen Mutterleib» zu nutzen: um Raum zu schaffen für die Aufgabe der Ermächtigung/Macht/Machtverhältnisse/Körperpolitik, für die (Wieder-)Herstellung, die fortwährend herannaht, beginnt und wächst. Der Karneval wird so zu einem machtvollen Körpersymbol, angefüllt mit verschiedenen rhythmischen physischen Körpermodulationen und -konfigurationen, die «das Andere» konfrontieren und gleichzeitig den schwarzen Körper feiern und rekonstituieren.

### Die Parodie Dame Lloraine

Diese Burleske war das Medium, durch das die frisch befreiten Sklaven die französische aristokratische Klasse der Plantagenbesitzer bis zur Absurdität verhöhnten. Es handelte sich dabei um eine dramatische populäre mas-Form, die sich bis zu den Karnevals des frühen 19. Jahrhunderts zurückdatieren lässt – populär bis in die späten 1950er Jahre (danach starb sie fast aus) – und die im zeitgenössischen Karneval wieder belebt wurde. In der Regel begann die Aufführung am Karnevalsonntag um Mitternacht und bestand aus

1 Babb, Keturah Cecilia: Addressing the World Asocial Forum: A Dawn Supplement. Prepared for the World Conference against Racism August 29 (Durban, South Africa, 2001), p. 9.

2 Harris Wilson: Interior of the Novel: Amerindian/European/African Relations, in: Explorations: Dangaroo, (Denmark, 1981).

3 De Tavares Julio Cesar: Rhythms, Gestures and Somatic Expressions: Elements of the African Diaspora Aesthetics. (Port-of-Spain: Republic of Trinidad and Tobago, 2001). Paper presented in Trinidad & Tobago at the Conference for Black Music Research.

zwei Akten. Sie wurde eröffnet mit einer großen eleganten Prozession von Figuren in Kostümen, die die französischen aristokratischen Plantagenbesitzer nachahmten. Ein hochnäsiger Butler verkündete die Namen der Würdenträger, die die Bühne betraten. Abwechselnd tanzten die Paare im herrschaftlich-französischen Ballstil. Ein Sklave schaute mit ehrfurchtsvoller Miene durch das Fenster zu.

Im zweiten Akt wurde der Butler durch einen Schulmeister ersetzt, der die Anwesenheit seiner Schüler in einem großen Buch notierte, während diese sich vor ihm versammelten. Er trug einen Gehrock und hatte eine lange Peitsche bei sich. Die Schüler trugen schäbige, groteske Kleider mit übertriebenen Körperteilen. Diese Deformationen wurden zusätzlich durch die französischen Kreolnamen der Schüler verstärkt, die der Schulmeister vorlas, z. B. Misi Gros, Coco, Madame Gros Tete, Madame Gros Derrière, usw. (allgemein gesagt: Namen, die auf weibliche Merkmale hinwiesen: Busen, Kopf, Bauch, Vagina und Hintern in übertrieben großen Dimensionen).

Diese Figuren, die (damals) ausschließlich von Männern gespielt wurden, traten abwechselnd auf, stolzierten in lächerlichen Posen umher und stellten ihre körperliche Verformung zur Schau. Das Knallen der schulmeisterlichen Peitsche gab den Schülern das Kommando zum Tanz. Sie tanzten, zunächst anmutig, aber mit dem schneller werdenden Rhythmus wurden ihre Tanzschritte und Beckenbewegungen immer lasziver. Der Schulmeister wiederum stellte ihnen zweideutige Fragen. Falsch beantwortete Fragen wurden durch Auspeitschen der entsprechenden Körperteile bestraft. Die heutige Dame Lloraine, die von Männern und Frauen gespielt wird, behält den Stil des 19. Jahrhunderts bei. Allerdings tragen alle große Hüte und Fächer. Der Tanz imitiert immer noch die Aristokratie, wird dann aber immer parodistisch und nimmt die lasziven Bewegungen der traditionellen Dame Lloraine auf.

#### Die Interpretation der Dame Lloraine

Dieses Bühnenportrait macht eine Vielzahl von Aussagen und enthält mehrere Bedeutungsebenen. Ich werde sie wie folgt analysieren: das Konzept der «Frau» in dieser Parodie, der Gebrauch der Kreolsprache, die Position des Sklaven auf dem Hof, dem physischen Raum, in dem die Parodie aufgeführt wird, die verwendete Ikonografie des Portraits – die Figur des dicken Schulmeisters, die Schüler und ihre Kostüme mit heraustretenden Geschlechtsteilen – und ihre Bedeutung durch das kinästhetische Zur-Schau-Stellen des geschlechtlichen Körpers und lasziven Tanzes der Schüler sowie die Wirkung des «cross dressing» in der Parodie.

In der Sklavengesellschaft im Trinidad des 19. Jahrhunderts waren Frauen, speziell weiße Frauen der Oberschicht, idealisierte Figuren, Vorbilder an Tugend, die man nachzuahmen versuchte. Dabei handelt es sich um ein westliches, patriarchalisches Modell von Frausein (und, im weiteren Sinne, von Feminismus), das die schwarze Frau aus der Geschichte und Gesellschaft auslöscht. Die Parodie Dame Lloraine reagiert auf dieses Bild der «höher gestellten Frau» und dekonstruiert es vor allem dadurch, dass es all die Attribute, die es begleiten, zitiert und aufnimmt. Der erste Akt imitiert zunächst die französischen Frauen der Aristokratie. Die dominante weibliche elitäre Norm wird durch Körperschmuck

und authentische körperliche Nachahmung wiederholt. Die Auf-führenden tragen französische aristokratische Kleidung und tanzen anmutig und leichtfüßig. Sobald aber die Szene zum zweiten Akt übergeht, überschreitet dieses Bild seine elitären weißen Grenzen, um einen anderen Raum zu schaffen, in dem das völlig ignorierte Bild der schwarzen Frau (wieder-)hergestellt und (re-)präsentiert ist.

Der erste Schritt dieser (Wieder-)Herstellung wird durch Sprache demonstriert. Durch die linguistische Innovation und die Wortspiele mit dem tatsächlichen, französischen, Namen des Portraits – Dame Lloraine – in der Kreolsprache werden die französischen Bräuche und sozialen Praktiken verspottet. Im Standardfranzösisch bedeutet Dame wörtlich «Dame». Lloraine ist ein schön klingender französischer Name. Im kreolischen Sprachgebrauch ist Dame ein Schimpfwort, das «verdammte» bedeutet. Führt man das Wort Lloraine auf seine kreolischen Komponenten zurück, erhält man die zwei Wörter *low* («niedere Klasse» oder «niederer Rang») und *reign* («Herrschaft»).

Der Gebrauch der Kreolsprache (re-)artikuliert den Charakter des Subalternen, die weibliche Stimme wiederholt ihre Erfindung, feiert aufs Neue die Kultur der schwarzen Frau. Dadurch drückt sich eine erste Forderung nach einem schwarzen weiblichen Gruppenbewusstsein aus. Auch die Tatsache, dass der Schulmeister seine Schüler in der Kreolsprache aufruft, dokumentiert die Macht, die die Umgangssprache auf die Dekonstruktion des wirkungsvollen Bildes der Frau aus der Oberschicht ausübt. Der Schulmeister – ein Symbol der schwarzen Unterschicht – re-präsentiert die schwarze Autorität durch seinen Gebrauch der unterdrückten Sprache anstelle der kolonial verordneten Sprache. Der Gebrauch der Kreolsprache, der Bastardsprache, bietet einen Nährboden, heilende Kräfte sowie ein Mittel, um den Unterdrücker sozial zu kommentieren. So werden der Betrug und die Erniedrigung der Unterschicht transzendiert und politisiert, wodurch neue Ansatzpunkte, Handlungsmöglichkeiten und Machtsysteme erzeugt werden. Die Kreolsprache wird zum Instrument für (Wieder-)Herstellung, Bewahrung und Kontinuität.

Ein weiterer interessanter Aspekt dieser Parodie ist der Sklave auf dem Hof, der zum Fenster hereinschaut. Sklaven, die bei der Beobachtung der Aktivitäten ihrer Herren erwischt wurden, drohte die Bestrafung mit der Peitsche. Der körperliche Zwischenraum, in dem die Parodie zuallererst aufgeführt wird, re-konstruiert den elitären, imperialistischen, heiligen Ort, den Ort der Plantagenlandschaft/die Villa des Kolonialherren und die Sklavenhöfe, die das Herrenhaus umgeben. Der zweite Akt ist die Antithese dieses heiligen Ortes. Er umfasst den kolonialen Raum aufs Neue und macht ihn damit zweideutig. Dies unterbricht die dominante weiße koloniale Sozialordnung und ihre unterdrückenden autoritären Strukturen. Dieser zweite Ort wird durch die Innovationen, die er an der Schlichtheit, an den archaischen Formen und Räumen der kolonialen Welt vornimmt, kreativ aufgeladen. Das ist bedeutsam, weil die westlich-imperialistische Kontrolle durch den Spott und die Parodie in eben diesem westlichen Machtraum räumlich demystifiziert und negiert wird.

Die Parodie Dame Lloraine überquert in ihrer Artikulation des Protests der Stimmlosen die Grenzen zwischen subversiver Mündlichkeit und kolonialer Schriftlichkeit. Das ermöglicht die Freilassung

aus der imperialistischen Herrschaft in den «psychologischen Mutterleib» – den liminalen, angreifbaren Raum der übertretenen Grenzen – wo die (Wieder-)Herstellung und (Wieder-)Geburt zum Vorschein kommt und die Stellung der weiblichen Bevölkerung in den Karnevalsfeiern bestätigt wird. So wird weibliche politische Autonomie, weibliches Handeln und weibliche Macht wiederhergestellt.

Der nächste Aspekt ist die Ikonografie, derer sich das Portrait bedient. Wir haben: die Figur des dicken Schulmeisters und seine Rolle in Relation zu seinen Schülern und deren Kostümen mit den hervorstehenden Geschlechtsteilen – sowie deren Signifikanz aufgrund der kinästhetischen Zur-Schau-Stellung des geschlechtlichen Körpers durch den sexuell aufgeladenen Tanz der Schüler. Die Schüler parodieren vordergründig die Gebräuche und Werte der französischen Oberschicht. Aber ihre groteske sexuelle Aufladung des Körpers stellt die kollektiven Versuche der unterdrückten Frauen dar, sich eine westliche Form anzueignen – die Geschlechtsteile des weiblichen Körpers und den Raum, der sie umgibt –, um einen Raum des Widerstands gegen die sexuellen Grausamkeiten der Sklavenplantage zu schaffen. Der laszive Tanz wandelt die weibliche Oberschichtenkultur um, indem er den afrikanischen Rhythmus (*Asche*) rekonzeptualisiert und die zerstörte afrikanische Spiritualität wiederherstellt. Diese Negation des standardisierten Codes durch den Tanz und die kinästhetische Körperschau gibt dem afrikanischen Tanz seine Kraft, politische Macht und Körper-Ermächtigung zurück. Von dieser Art ist der Prozess der Kolonisierung durch vergeschlechtliches Handeln.

Dame Lloraine, die ursprünglich nur von Männern gespielt wurde – der weibliche Körper und seine erkennbaren Geschlechtsmerkmale wurden von Männern als Signifikanten verwendet –, stellt ein passendes Medium für eine Neubelebung dar, wie es sich auch bei Judith Butler finden lässt, die in Paris Is Burning diese Bedeutung dem Transvestiten zuschreibt:

«[...]der Transvestit] ist insofern subversiv, als er die imitative Struktur reflektiert, durch die das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und so den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit zur Disposition stellt».<sup>4</sup> Die schwarzen Sklaven widersetzen sich so den destruktiven Energien der westeuropäischen Kultur und eignen sie sich gleichzeitig an, um Platz zu schaffen für die Verkörperung, die Körperpolitik oder eine (Wieder-)Herstellung, die fortwährend herannaht, beginnt und wächst. Darin besteht die politische Feier des schwarzen Körpers. Dieser Machtbereich ist (de-)platziert, in einen heiligen Bereich verkehrt, um die Werte und kulturellen Systeme der Afrikaner wieder einzusetzen, um die harten und verarmten Bedingungen ihres Milieus zu verändern, um Fragmente der Verschiedenheit in die kommunale Einheit einzustricken. Die Volkskultur, die Kultur der unteren Schichten, nimmt einen prominenten Platz ein. Fragmente der afrikanischen Kultur werden in die kommunale Einheit wieder eingestrickt. Eine Dame Lloraine-mas ist ein Akt schwarzen Handelns und Wirkens, der Negation und kulturelle Lähmung in schwarzes politisches Bewusstsein transformiert.

#### Zusammenfassung

Das hier präsentierte Beispiel zeigt, wie das Forum «Karneval» als Mittel gebraucht wird, um eine Selbstbefreiung von Frauen zu er-

zeugen. Dies wiederum transformiert die Deplatzierung dieser Frauen in eine neue Dimension, die das Konzept «Frau» neu schreibt. Darin liegt die Bedeutung der Macht von Frauen im Feiern des Karnevals. Ich sehe darin die Entstehung einer vergeschlechtlichten Körperpolitik der afrikanischen Diaspora, die durch die ästhetische und kinästhetische Zur-Schau-Stellung des Körpers im Karneval ermöglicht wird.

---

Anmerkung: Dieser Text ist die überarbeitete und gekürzte Fassung eines Aufsatzes, der zuerst veröffentlicht wurde in: Rituelle Welten: Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 12, 1 & 2 (2003).

Patricia Tamara Alleyne-Dettmers ist ausgebildete Linguistin und Anthropologin. Seit mehr als zehn Jahren untersucht sie den Karneval auf Trinidad und in Großbritannien aus der Perspektive der «einheimischen Maskierten» wie auch als professionelle Anthropologin. Derzeit lehrt sie Post Colonial Studies am Institut für Soziologie an der Universität Hamburg.  
[www.geocities.com/heartland/plains/9748/](http://www.geocities.com/heartland/plains/9748/)

---

### **Body Politics: Reconstructing Woman Power in the Celebration of Carnival**

Patricia Tamara Alleyne-Dettmers

This paper examines Afro-Caribbean Carnival in Port-of-Spain, Trinidad. It looks specifically at women participants in Carnival. These women bodies are marked by the historical inheritance of colonialism, its resultant rupture, and dispossession. The question is how do these women operate on the interstices of a post-colonial, male-dominated cultural domain? How do they develop, negotiate and author agency through celebration in Carnival, in a society in which that agency is denied? “Women’s agency means women acting as autonomous subjects, being full persons or owners of themselves. Women’s agency is an emancipatory project. It entails gains in personal freedom for women and the de-stabilization of gender systems.”<sup>1</sup>

The paper consists of two parts. Part one contextualises the concept of “power relations” as it relates to gender, race and ethnicity in what I have termed “body politics” in Carnival. Part two is a case study of one dramatic, theatrical portrayal in Trinidad’s Carnival namely: the Dame Lloraine Portrayal, a parody of the upper class, colonial elite, and patriarchal posturing. I have selected this example to analyse and elucidate even further these “power relations” manifested in gendered body politics in the celebration of these African-derived Carnivals. Through this novel use of parody both oral and aesthetic, women create those other spaces to resist and deploy hegemonic rule manifested in the destructive energies of their male-dominated, cultural domain. Women, thus, make room for an emergence from the “psychological womb”<sup>2</sup> that tenuous space in the psyche of the post-colonial victim, which confronts the trauma and turns it back outside through celebration. This (re)birth produces new spaces, places, communities, and agency that is authored and anchored not in fixity, roots or essence, but in a continual process of forming that is forever dawning, beginning, becoming. This I see as the combined African/Caribbean experience and a developing black, gendered aesthetic.

---

4 Butler, Judith: Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion, in: Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives, eds. Anne McClintock, Aamir Mufti, and Ella Shoat, University of Minnesota Press (Minneapolis, 1997), pp. 381–395.

1 Babb, Keturah Cecilia: Addressing the World Asozial Forum: A Dawn Supplement. Prepared for the World Conference against Racism August 29 (Durban, South Africa, 2001), p. 9.

2 Harris Wilson: Interior of the Novel: Amerindian/European/African Relations in Explorations: Dangaroo. (Denmark, 1981).

In the macro-context, I present a post-colonial reading of the politics of female dispossession. I highlight how women grapple with the discourse of performance to disempower dominant colonial, even neo-colonial discourses, to open up those other in between spaces that engender re-birth and re-creation of destroyed community.

### Body Politics

#### Reclaiming Woman Power in Carnival

If history effectively annihilated and erased black women from claiming their space in public street celebration and incorporated them into colonialist/racist discourse, one might then ask how these women negotiate agency. How is this agency authored? How do women reclaim power and female autonomy through carnival celebrations to empower themselves? For home in the slave backyards was a place that carried the burden of history: memories of the Middle Passage, a place of separation, sexual abuse, confusion and despair. This historical knowledge of the slave experience has provided me with a novel form of conceptualization that relates to the body, aesthetics of the body, and power relations manifested in gendered body politics in the celebration of these African-derived Carnivals. Thus, it has created a framework to examine how this seemingly Western-European interpreted structure – the body – is used to deconstruct these very dominant, Western social structures and values.

This in turn generates the other space for a body-art of resistance, liberation and eventually compensation and (re) creation. This begins with a (re)-claiming of Asche (rhythm) or the raw, un-channeled, African spiritual energy in the African body, what Tavares refers to as “rhythmic ecology – or human communication as a dancing consciousness”.<sup>3</sup> His conceptualisation fits the conditions for the black female body in its present context. The body is different to the normative body – the body is black. This body is traumatized, denigrated, even prohibited – the slaves were not allowed to participate in the French, colonial masters’ carnival celebrations. The body is also gendered: a female body. As such, while Western law and order erased the slave body from taking part in the French aristocratic Carnival celebrations, the slaves, both men and women, were actively involved in creating other thresholds, “between spaces” through their slave yard carnivals. They did this by re-constituting their Asche through other iconic interpretations and improvisation of the traumatized body – manifested in parody, speech and other forms of orality.

The black enslaved resist, yet re-arrange the destructive energies of Western-European culture – be that colonial, post-colonial or even neo-colonial to use that tenuous space in the “psychological womb” – to make room for the task of embodiment/power/power relations/body politics, (re)creation that is forever dawning, beginning, becoming. Carnival, thus, becomes a powerful body symbol, filled with diverse, rhythmic physical body modulations, and configurations, which confront “the Other”, and simultaneously re-celebrate and re-constitute the black body.

#### The Dame Lloraine Parody

This burlesque was the medium through which the newly freed slaves

mocked the French aristocratic planter class to the point of absurdity. It was a theatrical mas form, dating back to the early nineteenth century Carnivals – popular until the late 1950’s (almost became extinct thereafter) – re-vitalized in contemporary Carnival. Generally the performance began at midnight on Carnival Sunday and was divided into two acts. It began with an elegant grand march of people attired in costumes imitating the French aristocratic planter class. A haughty butler announced the names of the dignitaries as they appeared on stage. In turn, each couple performed a stately French ballroom dance. A slave bearing an expression of great awe was seen peeping in at the window.

In the second act, the butler is replaced with a schoolmaster who records his pupils’ attendance in a large book as they assembled before him. He wore a frock coat and carried a long whip. The pupils now wear ill-assorted, grotesque clothes with exaggerated physical characteristics. These deformities were further magnified in the French Creole names assigned to each pupil and called out by the master: e.g. Misi Gros Coco, Madame Gros Tete, Madame Gros Derrière, etc. – (generally speaking: referring to the female attributes: exaggerated large breasts, head, belly, vagina and buttocks).

These characters, played only by men (at that time) entered in turn walking ludicrously and making a great show of their physical disabilities. At the crack of the schoolmaster’s whip the pupils were commanded to dance. They did, daintily at first, but as the rhythm quickened their dance steps changed to lascivious pelvic movements. The schoolmaster, in turn, asked them questions, generally with sexual overtones. Failure to supply the correct answer resulted in a whipping usually directed to the affected body part. Today’s Dame Lloraine, played by both men and women, maintains the original nineteenth century style. They, however, wear large hats and carry fans. Their dance still imitates the aristocracy but eventually that is parodied to include the lascivious dance movements of the traditional Dame Lloraine.

#### Interpretation of the Dame Lloraine Parody

This theatrical portrayal makes numerous statements and carries with it multiple-layers of meaning. I shall analyze and discuss these as follows: the concept of “woman” in this parody, the use of Creole (indigenous speech), the position of the slave in the backyard, the physical space where the parody is enacted, the iconography used in the portrayal – the figure of the fat schoolmaster, the pupils and their costumes with protruding sexual body parts – and its significance through kinaesthetic display of the gendered body/the lascivious sexual dancing of the pupils and the impact of cross-dressing in the parody itself.

In nineteenth century slave society in Trinidad, women, especially white upper class women, were set apart as idealized figures, models of virtue to be imitated. This is a Western, patriarchal imposed model of womanhood (by extension feminism) that actually annihilates the black woman from history and society. The Dame Lloraine parody addresses this image of “upper class woman” and deconstructs it first of all by citing and embracing it with all its accompanying attributes. Initially the first act of the parody imitates the French aristocratic women in every way. The dominant, female

---

<sup>3</sup> De Tavares Julio Cesar: Rhythms, Gestures and Somatic Expressions: Elements of the African Diaspora Aesthetics. (Port-of-Spain: Republic of Trinidad and Tobago, 2001). Paper presented in Trinidad & Tobago at the Conference for Black Music Research.



elite norm is reiterated through body adornment and authentic physical imitation. The performers wear French, aristocratic clothing and adopt their dances with light dainty steps. However, when the scene changes to the second act, this upper-class woman's image transcends its elite, white boundaries, to create another space, in which the totally ignored image of the black women is (re)created and (re)presented.

The first instance of this (re)creation is demonstrated through language. By means of linguistic innovation, and punning, in French Creole on the actual, French-retained name of the portrayal – Dame Lloraine – their very customs and social practices are denigrated. In standard French Dame means “lady”. Lloraine is a beautiful French name. In Creole parlance, Dame is a swear word meaning “damned”. If the word Lloraine were broken down in its Creole components we would have two words low (meaning low class low level) and reign (low level reign).

The use of Creole language here, thus (re)articulates the character of the subaltern, female voice reiterates its invention, re-celebrates black female culture. By so doing it makes the first call for black, female group consciousness. The fact too, that the master calls his pupils in French Creole, further documents the power of the sub-standard to deconstruct the powerful image of the upper class woman. The schoolmaster – a symbol of the black lower class – re-presents black authority by his use of the language of oppression rather than the colonial inscribed language. The use of Creole, the bastardized language, thus offers nurture, healing and provides the vehicle for social commentary on the oppressor. Moments of betrayal and denigration of the lower class are thus, transcended, become politicised, generating new points of entry, for negotiating and engendering new systems of power for the black, lower class, female. Creole speech becomes the instrument for (re)creation, preservation and continuity.

The next interesting feature of this parody is the slave in the backyard, peeping in at the window. Slaves were punished with the whip if they were caught looking at or observing any of their masters' activities. The physical, interstitial space in which the parody is first enacted re-constructs the elite, imperialistic, sacred space, that of the plantation landscape/the Big House of the colonial master and the slave backyards surrounding the powerful house. The second act is the antithesis of that sacred space. It re-embraces colonial space, thereby rendering it ambiguous. This disrupts the white colonial, dominant social order and its oppressive, authoritarian structures. This second space becomes infused with creativity through its innovation on the barrenness and archaic forms and spaces of the colonial world. This gives it importance in that Western imperialistic control is thus spatially demystified and negated through ridicule and parody executed in that very Western power space.

The Dame Lloraine parody thus straddles boundaries between subversive orality and colonial literacy in its articulation of the protest of the voiceless. This provides a release from imperialist domination in the “psychological womb” – the liminal, tenuous space of broken boundaries – where (re)creation and (re)birth can surface, thereby re-asserting the worth of woman folk in the carnival celebratory present. In this way female political autonomy, agency and power are restored.

The next feature is the iconography used in the portrayal. We have: the figure of the fat schoolmaster and his role, in relation to the pupils and their costumes with protruding sexual body parts – and the significance of these through kinaesthetic display of the gendered body, that is by means of sexual dancing of the pupils. The pupils initially parodied the French, upper class customs and values. However, their grotesque, sexual amplification of the body depicts oppressed women's collective attempts to appropriate a Western form – the sexual organs of the female body and the space around it – to produce a site of resistance from the sexual horrors of the enslaving plantation. Lascivious dancing makes over high-class female culture by re-conceptualizing African Asche (rhythm) and re-constituting destroyed African spirituality. This negation of the standard code through dance and kinaesthetic body display, gives back to African dance its potency, political power and body empowerment. This is the nature of the process of colonization through gendered agency.

Finally, the fact that the Dame Lloraine parody was originally played only by men – the woman's body and its predominant sexual features were used, as a signifier by men - is the most fitting medium for re-vitalizing. Judith Butler also makes this claim for the significance of drag in Paris Is Burning as follows: “[...] Drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality”.<sup>4</sup> The black enslaved thus resist, yet re-appropriate, the destructive energies of Western European culture, to make room for the tasks of embodiment, body politics or a (re)creation that is forever dawning, beginning, becoming. In this way, the black body is politically celebrated. This power space is (dis)placed, converted into sacred space, to reconstitute the values and cultural systems of the Africans to convert the harsh and impoverished conditions of their milieu, knit fragments of disparity into communal unity. Folk culture, lower class culture, takes center stage. African cultural fragments of disparity are re-knitted into communal unity. A Dame Lloraine mas is an act of black agency that transforms negation and cultural paralysis into black political awareness.

### Conclusion

The example that I have presented here demonstrates how the carnival forum is used as a device to engender self-liberation for women. This in turn transforms these women's dislocation into a new dimension actually re-writing the concept of ‘women’. Therein lies the significance of women power in the celebration Carnival. I see this, as an evolving gendered Afro-diaspora body politics achieved through aesthetic and kinaesthetic display of the body in the celebration of Carnival.

---

Acknowledgments: The text presented here is a re-written and abridged version first published as Conference Proceedings in: Rituelle Welten: Paragrana Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Band 12: 2003 Heft 1 & 2.

---

Patricia Tamara Alleyne-Dettmers is a professionally trained linguistic anthropologist who has studied and researched Trinidadian Carnival for more than the last ten years (and continues to research Carnival in Britain) from the inside perspective of the native masquerader, and from the outside as the professional anthropologist. Currently she teaches a variety of courses on the Caribbean along with Post Colonial Studies in the department of Sociology at the University of Hamburg, Germany.

---

4 Butler, Judith: Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion, in: Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives, eds. Anne McClintock, Aamir Mufti, and Ella Shoat, University of Minnesota Press (Minneapolis, 1997), pp. 381–395.

# Bedrohliche Posen: Jugend, Überwachung und Zur-Schau-Stellen

Dick Hebdige

«Kürzlich habe ich jemanden von Macht reden hören – es ist in Mode»

Michel Foucault, *The Confessions of the Flesh*

[...]

Spiegelungen, Zur-Schau-Stellung, sexuelle Differenz: diese Matrix kann natürlich aus vielen unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden und verschiedenste konkurrierende feministische und psychoanalytische Perspektiven beinhalten. Ich möchte zwischen diesen Kontroversen hindurchschlüpfen, indem ich mich ein weiteres Mal in die Vergangenheit begeben und die Genealogie dieser Matrix selbst in Augenschein nehmen. Ich möchte sie zurückführen auf die Bedrohung, die die Menschenmengen der Großstädte darstellten, wobei ich dieses Mal einem anderen Weg durch das Terrain folge: [... dem der] sexuellen Differenz.

Wir beginnen wieder mit der Menge als Chiffre. Folgt man zwei relativ aktuellen historischen Studien – die eine von Richard Sennett, die andere von Carlo Ginzburg – so fand im Westeuropa des 19. Jahrhunderts ein taxonomischer Wandel in verschiedenen Disziplinen statt. Ginzburg nennt diesen Wandel das Heraufkommen des «semiotischen oder deduktorischen Paradigmas».<sup>1</sup> Es beinhaltet eine Neubestimmung der Grenzen zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre auf der einen, und zwischen signifikanten und nicht-signifikanten Ausdrücken auf der anderen Seite.

Dieser Wandel hatte vielfältige Auswirkungen, indem er jene widersprüchlichen Typologien hervorbrachte (oder zumindest fixierte), die gewöhnlich mit dem Viktorianischen Zeitalter in Verbindung gebracht werden: die häusliche Sphäre als idealisiertem Zufluchtsort gegenüber dem Druck der ständigen öffentlichen Beobachtung, also das Haus als «Natur» gegenüber der öffentlichen «Kultur». Demgegenüber die öffentliche Sphäre als einem gleichermaßen idealisierten «Freiraum» (besonders für Männer), das Öffentliche als einem von den trostlosen Pflichten des häuslichen und ehelichen Lebens abgetrennten Bereich, in dem, um mit Baudelaire zu sprechen, man sich völlig «dem unerwarteten Geschehen, dem vorbeigehenden Unbekannten» hingeben konnte – wo man, wie er es ausdrückte, in der Menge baden konnte.<sup>2</sup>

Richard Sennett, der sich auf dokumentarische und fiktionale Quellen aus Paris und London vom späten 18. bis zum späten 19. Jahrhundert stützt, schreibt diese Veränderungen zwei zeitgenössischen Entwicklungen zu: erstens, «der zweiseitigen Beziehungen, die der industrielle Kapitalismus des 19. Jahrhunderts mit dem öffentlichen Leben in der Großstadt ausprägte»,<sup>3</sup> der so genannten «Privatisierung» der Massen und die «Mystifizierung» des materiellen Lebens in der Öffentlichkeit, besonders in Bezug auf Kleidung, begünstigt durch Massenproduktion und -vermarktung».<sup>4</sup> Zweitens, eine «Reformulierung des Säkularen, die im 19. Jahrhundert begann und Auswirkungen darauf hatte, was die Menschen sich unter dem Fremden und Unbekannten vorstellten.»<sup>5</sup>

Der zweite Faktor – das Heraufkommen eines neuen «säkularen» Epistems, das auf «Codes der Immanenz» basierte – ist besonderes wichtig. Anstatt «Dinge und Menschen» auf eine feste, transzen-

dente natürliche Ordnung zu beziehen, verlangten die neuen säkularen Interpretationsmodelle, dass jede Person und jedes Ding eine ihm ganz eigene, «innewohnende» Bedeutung habe. Daraus folgte eine massive Ausweitung der Bestimmung potentiell bedeutungsvoller Details. In Sennetts Worten: «kein Umstand oder Zeichen konnte ... a priori als irrelevant ausgeschlossen werden. In einer Welt, in der Immanenz das Prinzip säkularen Wissens ist, zählt alles, weil alles zählen kann.»<sup>6</sup> Folglich funktioniert die «zivilisierte» Unterscheidung zwischen dem Schauspieler und dem Schauspiel nicht mehr, und das öffentliche Interagieren ist zunehmend geprägt von einer intensiven, einschränkenden Unsicherheit in Bezug auf das Selbst, von umfangreichen Prozeduren der Selbstkontrolle und einem ausgeprägten Voyeurismus, den Balzac «die Gastronomie des Auges» nannte.<sup>7</sup>

Ginzburgs Projekt unterscheidet sich deutlich von dem Sennetts. [...] Dennoch diagnostiziert auch er eine entstehende Dominanz der gleichen divinatorischen oder deduktorischen Modi innerhalb eines weiten Feldes der sich herausbildenden Disziplinen und Interpretationspraktiken (zum Beispiel des Detektivromans, der «Wissenschaft», der Zuschreibung in der Kunstgeschichte, der Psychoanalyse). In Arbeiten des Kunsthistorikers Gustave Morelli, in Freuds Traumdeutung und neurotischen Symptomen sowie in Sherlock Holmes' obsessiven Lesarten des Realen auf Schlüssel hin entdeckt Ginzburg einen roten Faden: die Beschwörung dessen, was alte arabische Wissenschaftler einst «Firasa» nannten: «die Fähigkeit, durch Deduktion (auf der Basis von Indizien) vom Unbekannten auf das Bekannte zu schließen.»<sup>8</sup> Freud, Morelli und Holmes sind alle, um es in Freuds Worten zu sagen, «gewöhnt daran, geheime und verborgene Dinge aus verschmähten oder unbeachteten Merkmalen herauszulesen, sozusagen aus dem Müllhaufen unserer Beobachtungen.»<sup>9</sup>

Ungeduldig erklärt Holmes Dr. Watson, der wieder einmal die unwilligen Zeichen in der Kleidung und Haltung eines Klienten nicht dechiffriert hat: «Sie wussten nicht, wo Sie hin schauen sollten und deshalb ist Ihnen alles Wichtige entgangen. Es gelingt mir einfach nicht, Ihnen die Bedeutung von Ärmeln, die Zweideutigkeit von Daumnägeln oder die Probleme, die an einem Schuhbündel baumeln können, nahe zu bringen.»<sup>10</sup> Fixiert auf solch intensive, ineinander greifende Blicke, wird die äußere Erscheinung in der Öffentlichkeit zu einer äußerst ernstesten Angelegenheit; die Gefahr der Selbstpreisgabe verlangt eine gewisse Nüchternheit von Kleidung und Benehmen [...]. Seit den 1850er Jahren, [...] in denen die Kleidung immer uniformer wird, werden die äußeren Unterscheidungsmerkmale, besonders von Bürgertum und Aristokratie, immer subtiler. Zwei der am stärksten aufgeladenen Koordinaten persönlicher Identität in der Öffentlichkeit – Klasse und sexuelle Neigung (oder sexuelle Schicklichkeit) – werden immer undurchsichtiger und mehrdeutiger. Ein bestimmtes Aussehen, bestimmte Blicke, die «leichte Verfärbung der Zähne oder die Form der Fingernägel»<sup>11</sup> verraten unbeabsichtigterweise die erotische Disposition derjenigen, die ehemals nur eines Kavaliärsdelikts bezichtigt worden wären. Frauen, die bedacht darauf sind, der Welt mit einem respektablem Äußeren zu begegnen, sind, eingepfercht in ihre aus Knochen maschinell gefertigten Korsette und gefangen

1 Carlo Ginzburg; Morelli: *Freud and Sherlock Holmes: Clues and the Scientific Method*, *History Workshop Journal* 9 (Spring 1980), 5-36. [Alle Übersetzungen, wenn nicht anders vermerkt, sind von Stefanie Lotz].

2 Charles Baudelaire, zitiert nach Raymond Williams: *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973, 234.

3 Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. New York: Alfred A. Knopf, 1977, 19.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd., 21.

7 Balzac zitiert nach Sennett, 27.

8 Ginzburg, 28–29.

9 Freud zitiert nach Ginzburg, 10.

10 Arthur Conan Doyle zitiert nach Sennett, 169.

11 Sennett, 166.

in ihren Turnüren und Reifröcken, Opfer der lasziven Blicke unbekannter Herren – sie befinden sich in einem virtuellen Exil. Sie betreten bestimmte Räume und nehmen bestimmte Posen nur mit dem Risiko des Verlusts ihres Rufes ein. Auch heute ist der Zugang zur öffentlichen Sphäre für Frauen noch immer eingeschränkt. [...]

Und auch die Subkultur bietet jungen Mädchen nicht unbedingt einen Ort, wo sie alternative oder «radikale Identitäten» ausprobieren könnten. So ist die subkulturelle Antwort in Großbritannien, bis heute zumindest, von männlichen Anliegen dominiert und motiviert vom Prinzip der Gewalt – realer wie auch symbolischer – die nach wie vor überwiegend mit Männern assoziiert wird. Subkulturen sind, wie die meisten kulturellen Formen, phallogozentrisch. Mädchen werden nach dem Bild von Jungen gestaltet, als Repliken, als Accessoires, oder als Abwesende. Subkulturen setzen auf eine symbolische Verletzung der Öffentlichkeit: der Sphäre, die in unserer Gesellschaft Teil eines vorwiegend männlichen Vokabulars ist. Viele britische Subkulturen der Arbeiterschicht betonen gerade den Sexismus, der in der Mutterkultur eingeschrieben ist, und subkulturelle Werte, Haltungen und Rituale arbeiten gegen das Engagement heranwachsender Mädchen, die allgemein unter strengerer elterlicher Beobachtung stehen und dazu tendieren, dem anheim zu fallen, was Angela McRobbie und Simon Frith «die zurückhaltenderen und passiveren Formen von Popstar-Kulten»<sup>12</sup> nennen, die jene romantische Fantasien fördern, die nur dazu führen, das Schicksal der Mädchen zu besiegeln und sie fest an die für sie vorgesehene Rolle innerhalb des Fortpflanzungsprozesses zu binden.

Der drastische Verstoß jener Minderheit von Mädchen, die öffentlich auf den Punk-Stil einwirken, wirkt damit im Gegensatz um so schockierender, um so bedeutsamer, um so positiver in seiner Negativität. Punkmädchen, die in der Öffentlichkeit mit sich selbst spielen, durchlöchern, übertreiben und parodieren die konventionelle Ikonografie der gefallenen Frau – des Vamps, der Prostituierten, der Schlampe, der Heimatlosen, der Vagabundin, der sadistischen Geliebten, des gefesselten Opfers. Punkmädchen unterbrechen den Strom der Bilder im Geiste einer Ironie, die die einvernehmlichen Definitionen von Attraktivität und Gefälligkeit umkehren und Bilder von Frauen als Ikonen zurückwerfen, von Frauen als den Furien der klassischen Mythologie. Im Punk spielen Mädchen mit den verbotenen Ikonografien von Menstruation und weiblichem Begehren. Der Punk treibt Mädchen auf die Bühne, auf der sie, als Musikerinnen und Sängerinnen, die Codes, die weibliche Performanz beherrschen, systematisch überschreiten. Die Namen der Gruppen und Künstlerinnen selbst – Poly Styrene, the Slits, the Lillies, the Poison Girls – sind Schimpfwörter und Lautmalereien. Diese Performerinnen öffnen einen neuen Raum für Frauen als aktive Teilnehmerinnen in der Popmusik-Produktion.

Allgemeiner gesprochen hat der Punk die Zentralität des Körpers im Pop bestätigt, des Körpers als ein konstruierbares, rekonstruierbares und zerstörbares Objekt. Der Körper als Leinwand und Bühne. Der Körper als Metapher, als Ort des Widerspruchs, als Ort der Verstümmelung, als Ort, wo die Verantwortung liegt. Gekleidet in Armageddon-Mode, in Kleider, in denen Großbritannien zu Grunde gehen kann, spielten Punks mit der Rhetorik der Krise, ließen das Wort Fleisch werden. Punkmädchen und ihre Anhängerinnen wollten die sado-masochistische Matrix verfremden. Sie tänzelten um das Thema Voyeurismus – die Verstrickungen von visuellem Vergnügen,

Macht und Aussehen. Sie spielten mit unserer Neugier, widersetzten sich aber letztendlich, sich unserem Blick zu beugen. Sie verwandelten das Betrachtet-Werden in einen aggressiven Akt.

Ich ende mit drei Thesen zu Jugend, Sexualität und Subkultur: Thesen, die, wie vieles andere in diesem Text, den Charakter einer Behauptung haben, einer spekulativen Behauptung.

These eins: In Gesellschaften wie der unseren ist Jugend nur anwesend, wenn ihre Anwesenheit ein Problem ist, oder vielmehr: wenn ihre Anwesenheit als Problem betrachtet wird. Die Kategorie «Jugend» wird im offiziellen dokumentarischen Diskurs von Presseberichten und Zeitschriftenartikeln nur aktiviert über die angeblich neutralen Traktate über «Abweichung», «kognitive Dissonanz» und «Verhaltensstörungen», die aus den Sozialwissenschaften stammen. Junge Menschen lassen uns ihre Gegenwart spüren, indem sie außer Rand und Band sind, sich merkwürdig kleiden, ritualisierten Widerstand leisten, Flaschen zerschlagen, Fensterscheiben einwerfen oder sich prügeln, indem sie sich der Überwachung widersetzen, mit der Polizei in Konflikt geraten, Kampfansagen machen und bizarre Posen einnehmen.

Verwenden sie diese Strategien, redet man über sie; werden sie ernst genommen, kümmert man sich um ihre Beschwerden. Sie werden festgenommen, drangsaliert, vor Gericht gebracht. Sie werden verhört, interviewt, fotografiert, ermahnt, diszipliniert, inhaftiert, bestraft, beschimpft; man eifert ihnen nach, applaudiert ihnen, hört ihnen zu. Wenn sie randalieren, werden sie von Sozialarbeitern und anderen besorgten Menschenfreunden verteidigt. Ihr Verhalten wird von Soziologen, Sozialpsychologen und Experten aus allen politischen Lagern erklärt. [...] Sie bekommen Aufmerksamkeit. [...] Sie werden sichtbar. [...] Wenn Heranwachsende [...] zu Gewalt greifen – zu symbolischer wie tatsächlicher – dann spielen sie mit der einzigen Macht, die ihnen zur Verfügung steht: der Macht, Unbehagen zu verursachen, das heißt, mit der Macht, eine Bedrohung darzustellen. Weit davon entfernt, den Verstand verloren zu haben, agieren sie im Einklang mit einer manifesten Logik: um in das Reich der Erwachsenen, in das Feld der öffentlichen Debatte, den Ort, an dem echte Dinge wirklich geschehen, eintreten zu können, müssen sie die Gesetze brechen, die diese Sphäre regeln [...]. Sie müssen die konsensualen Definitionen des Angemessenen und Erlaubten übertreten. Sie müssen die symbolische Ordnung herausfordern, die ihre Unterordnung durch die Bezeichnungen «Kinder», «Jugendliche» und «junge Leute» garantiert. Und dieses Übertreten bereitet Vergnügen.

These zwei: Die Mikropolitik, die Politik des Vergnügens, die jugendliche Subkulturen gewöhnlich betreiben, kann nicht mit existierenden Formen organisierter politischer Aktivitäten in Verbindung gebracht werden. Hier sind ganz klar neue Kräfte am Werk. Wir sind Zeugen der Formation neuer Kollektive, neuer Formen sozialen und sexuellen Daseins, neuer Konfigurationen von Macht und Widerstand. Wir beobachten heute einen sich fortsetzenden Trend zu [... Machtverschiebungen]. All diese Machtverschiebungen bedeuten, dass ältere kulturelle Traditionen, die die Basis für kollektive Formen von Identität und Handeln bildeten, gesprengt und untergraben werden und sich neue herausbilden. Indem Macht auf neue Weise eingesetzt wird, entstehen gleichzeitig neue Formen von Machtlosigkeit. Damit werden neue Arten von Widerstand möglich.

12 Angela McRobbie, Simon Frith: *The Sociology of Rock*. London: Constable, 1978. S. auch Angela McRobbie, J. Garter: *Girls and Subcultures-An Exploration, in: Resistance through Rituals*, hg. von Stuart Hall et al. London: Hutchinson, 1976, und Angela McRobbie: *Working Class Girls and the Culture of Femininity*, in: *Women Take Issue*, hg. v. Birmingham Women's Study Group. London: Hutchinson, 1978.

Die Aufstände, die wir in England im Sommer 1981 beobachtet haben, besetzen dabei nur ein Ende des Spektrums möglicher Strategien – ziviler Ungehorsam, Dissidententum, Sexualpolitik, Rollenverweigerung, alternative Lebensformen, das Aufbrechen persönlicher Identitäten, Abweichung, symbolische Übertretung, das Exhumieren toter oder vergrabener Traditionen, die Mobilisierung von Tabus – kurz: die Wiederkehr des Verdrängten. Von dieser Perspektive aus betrachtet kommt auch den spektakulären Subkulturen der Jugendlichen (deren Widerstand am klarsten und leichtesten durch Konsum, durch Posen, durch symbolische Unzufriedenheit im Zaum gehalten werden kann) ein subversiver Wert zu. Sie sind am besten zu beschreiben als Versuche, sich Luft zu machen außerhalb existierender kultureller Parameter, außerhalb der Sphäre des Bestehenden. Sie können beschrieben werden als kollektive Reaktionen von Seiten bestimmter jugendlicher Fraktionen und Gruppen mit dem Ziel, auf Wertsysteme Einfluss zu nehmen; als Formen, durch die Jugendliche sich in Opposition oder Verhandlung begeben, durch die sie mit dominanten Definitionen dessen, was es heißt, machtlos zu sein, spielen und diese Definitionen verändern.

These drei: Die Politik der Jugendkultur ist eine Politik der Gesten, des Symbols und der Metapher – sie handelt mit der Währung des Zeichens. Daher ist die subkulturelle Reaktion immer essentiell mehrdeutig. Ich habe versucht zu zeigen, dass ihre besondere Natur und Form und die besonderen Bedingungen, die sie hervorbringen, dafür sorgen, dass sie immerfort unter autoritären Deutungen hinwegschlüpft. Das subkulturelle Milieu wird unterhalb der autorisierten Diskurse konstruiert, angesichts der Disziplin von Familie, Schule und Arbeitsplatz. Die Subkultur formiert sich an der Schnittstelle zwischen Überwachung und der Umgehung von Überwachung. Sie übersetzt die Tatsache des Überwacht-Werdens in das Vergnügen, beobachtet zu werden, und die Ausprägung von Oberflächen, die in ihr stattfinden, enthüllen einen dunkleren Willen zur Undurchsichtigkeit, einen Drang gegen Klassifizierung und Kontrolle, den Wunsch zur Überschreitung. Daher ist Subkultur nicht einfach nur affirmativ oder ablehnend, weder nur Widerstand gegen die symbolische Ordnung noch direkte Konformität mit der elterlichen Kultur. Sie ist eine Erklärung von Unabhängigkeit, von Anderssein, die Ablehnung von Anonymität und Unterordnung. Sie ist Aufsässigkeit. Gleichzeitig bestätigt sie aber auch ihre Machlosigkeit – sie ist eine Feier der Impotenz. Subkulturen sind sowohl ein Spiel um Aufmerksamkeit als auch, wird ihnen diese Aufmerksamkeit gewährt, eine Absage, beim Wort genommen werden zu können.

Passenderweise lässt sich bei Foucault eine Metapher finden, mit der wir enden können, wenn auch nicht endgültig. Etwas von der Mehrdeutigkeit und dem Paradox der subkulturellen Reaktion lässt sich in Foucaults Beschreibung der Sträflingsketten erkennen, die der französischen Landbevölkerung bis in die 1830er Jahre eine dramatische Unterhaltung bot, eine Feier der Kriminalität, das Bild einer auf den Kopf gestellten Welt:

In alle Städte, durch die sie zog, brachte die Kette ihr Fest mit. Es waren Saturnalien der Strafe, aus der damit ein Privileg wurde. Und in der Folge einer merkwürdigen Tradition, die den ordentlichen Riten der öffentlichen Hinrichtung zu entrinnen scheint, kam es bei den Verurteilten weniger zu den obligaten Zeichen der Reue als

vielmehr zum Ausbruch einer irren Freude, welche die Bestrafung verneinte. Dem Schmuck von Halsringen und Eisen fügten die Sträflinge selbst die Zierde von Bändern, Strohgeflecht, Blumen oder kostbarer Wäsche hinzu. Die Kette ist Reigen und Tanz. Sie ist auch Paarung – die erzwungene Vermählung in verbotener Liebe... [Aus einer zeitgenössischen Quelle]: «Sie laufen den Eisen entgegen, einen Strauß in der Hand, Bänder oder Strohquasten schmücken ihre Mützen, und die Gewandtesten haben sich Zementarbeiterhelme aufgesetzt...» Und während des ganzen Abends, der dem Zusammenschweißen der Kette folgte, bildete die Sträflingskette eine grosse Farandole [ein Tanzreigen]... [Ein Kommentator bemerkt:] «Für die Aufseher wurde es gefährlich, wenn sich ihnen die Kette näherte; sie umringte sie und erwürgte sie in ihren Ringen. Die Sträflinge blieben bis zum Einbruch der Nacht Herren auf dem Schlachtfeld... [bis die Aufseher wieder alles unter Kontrolle hatten]». <sup>13</sup>

Ich denke, es ist ein passendes Bild, um zum Ende zu kommen: das Bild einer im Zaum gehaltenen Revolution, einer spektakulären, begrenzten Überschreitung; das Bild von Kriminalität als Karneval, von Widerstand und Ketten. Ein netter Punkt, um zu enden: um mit einem Bild zu enden, das die Sache abrundet, sozusagen rahmt, durch die geheiligten Worte von Michel Foucault, der auch das Folgende gesagt haben soll: «Kürzlich habe ich jemanden von Macht reden hören – es ist in Mode.» <sup>14</sup> Tatsächlich: in Mode. Denn Macht ist eingeschrieben in die «oberflächlichsten» Kleidungsdetails. Macht ist dem Aussehen der Dinge eingeschrieben wie unserem Blick auf sie.  
[...]

Dick Hebdige ist Direktor des Interdisciplinary Humanities Center und Professor an der University of California in Santa Barbara. Sein bekanntestes Buch ist *Subculture: The Meaning of Style*, in dem er den Prozess analysiert, durch den Objekte für Punks zu Zeichen werden, ihre Schockwirkung auf die Gesellschaft und die Notwendigkeit ihrer Vermarktung, um wieder einen als normal empfundenen Zustand herzustellen. Für diese Ausgabe der *Shedhalle Zeitung* wurde in Zusammenarbeit mit Stefanie Lotz Dick Hebdiges Essay *Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display* überarbeitet und wird hier in einer gekürzten Fassung veröffentlicht.

### Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display

Dick Hebdige

“I heard someone talking about power the other day – it’s in fashion”

Michel Foucault, *The Confessions of the Flesh*

[...]

Specularity, display, sexual difference: this matrix can, of course, be posited from a number of different perspectives. It can represent a range of conflicting feminist and psychoanalytical perspectives. I want to slide underneath those controversies by retreating once more into the past, by exploring the genealogy of that matrix itself. I want to refer it back [...] to the dual threat which the urban crowd was seen to pose, tracing a different route across the same terrain this time: [...] that of sexual difference.

We begin again with the crowd as cipher. According to two com-

13 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 335f.

14 Michel Foucault: *The Confessions of the Flesh, Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, hg. v. Colin Gordon, übers. v. Colin Gordon, John Mepham, Kate Soper. New York: Pantheon, 1980.

paratively recent pieces of historiography – one by Richard Sennett, the other by Carlo Ginzberg – a taxonomic shift occurred in Western Europe across a range of disciplines during the nineteenth century. Ginzberg terms this shift the emergence of the “semiotic or conjectural paradigm.”<sup>1</sup> It involves a reclassification of the boundaries between, on the one hand, public and private space, and, on the other, significant and non-significant expressions.

The shift had multiple effects, producing (or at least fixing) those contradictory typifications conventionally associated with the Victorian period: the home as idealized refuge from the pressure of the public’s continuous scrutiny, the home as “nature” as opposed to the public realm’s “culture”; the public as an equally idealized “free” space (especially for men), the public as a domain insulated from the grim imperatives of domestic life and married bliss where, to use the words of Baudelaire, one could give oneself up utterly “to the unexpectedly emergent, to the passing unknown,” where one could, as he put it, bathe oneself in the crowd.<sup>2</sup>

Concentrating on documentary and fictional sources from Paris and London from the late eighteenth to the late nineteenth centuries, Richard Sennett attributes these changes to two contemporaneous developments: first, “a double relationship which industrial capitalism in the nineteenth century came to have with public life in the great city,”<sup>3</sup> the so-called “privatization” of the masses and the “mystification” of material life in public, especially in the matter of clothes, caused by mass production and distribution<sup>4</sup>; and secondly, a “reformulation of secularism beginning in the 19th century which affected how people [came to] interpret the strange and the unknown.”<sup>5</sup>

The second factor – the emergence of a new “secular” episteme coming to fruition based on “codes of immanence” – is particularly important. Rather than assigning »things and people“ to a fixed, transcendent Natural Order, the new secular, interpretive modes required that each person, each thing, be regarded as having its own “self contained meaning.” This involved a massive expansion in the definition of potentially significant details. In Sennett’s own words: “no circumstance or sign could be ruled out, a priori as irrelevant. In a world where immanence is the principle of secular knowledge, everything counts because everything might count.”<sup>6</sup> Henceforth the “civilized” distinction between the actor and the act becomes inoperable, and public interaction is increasingly marked by an intense, constrictive consciousness of self, by elaborate self-monitoring procedures and an exultant voyeurism, what Balzac called the “gastronomy of the eye.”<sup>7</sup>

Ginzberg’s project differs considerably from Sennett’s. [...] Nonetheless, he charts the coming to dominance of the same divinatory or conjectural modes within a diverse range of emergent disciplines and interpretative practices (for example, detective fiction, the “science” of ascription in art history, psychoanalysis). In the work of the art historian Gustave Morelli, in Freud’s divinations

of dreams and neurotic symptoms, in Sherlock Holmes’ obsessive reading of the real for clues, Ginzberg detects a common thread – the invocation of what ancient Arab scientists called “firasa”, “the capacity to leap from the known to the unknown by inference (on the basis of clues).”<sup>8</sup> Freud, Morelli, and Holmes are all, to use Freud’s own words, “accustomed to divine secret and concealed things from despised or unnoticed features, from the rubbish-heap, as it were, of our observations.”<sup>9</sup>

As Holmes declares impatiently to Dr. Watson, who has yet again failed to decipher the involuntary signs displayed in a client’s dress and posture, “you did not know where to look, and so you missed all that was important. I can never bring you to realize the importance of sleeves, the suggestiveness of thumbnails, or the great issues that may hang from a boot-lace.”<sup>10</sup> Fixed in all these intense, interlocking glances, appearance in public becomes a serious matter indeed, the dangers of self-disclosure dictating a certain sobriety in dress and demeanor [...]. From the 1850s onwards, [...] as dress becomes increasingly uniform, visible distinctions between, especially, the bourgeoisie and aristocracy become more and more finely marked. Two of the most loaded coordinates of personal identity in the public domain – class origin and sexual proclivity (or sexual propriety) – become increasingly obscured and ambiguous. Certain looks, certain glances, the “slight discoloration of the teeth or the shape of the fingernails,”<sup>11</sup> can inadvertently betray erotic dispositions of former peccadilloes. Women, intent on presenting a respectable profile to the world, imprisoned in their boned, machine-made corsets, caged in their bustles and crinolines, subject to the lascivious gaze of unknown men, are placed in virtual exile. They enter certain spaces, adopt certain postures only at the risk of their reputations.

Today women’s access to public space is still restricted. [...] Neither does subculture necessarily offer a space within which adolescent girls can explore an alternative or “radical” identity. The subcultural response in Britain has, until now at least, been dominated by masculine concerns, motivated by the principle of violence – both real and symbolic – which is still predominantly associated with men. Subcultures are, like most forms of culture, phallogocentric. They make girls over in the image of the boys, as replicas, as accessories, or as absences. Subcultures turn on a symbolic violation of public: space which is part of a largely masculine vocabulary in our societies. Many British working class subcultures merely accentuate the sexism inscribed in the parent culture, and subcultural values, attitudes, and rituals militate against the involvement of adolescent girls who are generally subject to stricter parental supervision and tend to fall into what Angela McRobbie and Simon Frith have called “the more contained and passive forms of pop-star worship,”<sup>12</sup> cultivating the romantic fantasies which merely serve to seal their fate, binding them securely to their prescribed role within reproduction.

The dramatic transgressions of that minority of girls publicly

1 Carlo Ginzberg: *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and the Scientific Method*, trans. Anna Davin, *History Workshop Journal* 9 (Spring 1980), pp. 5–36.

2 Charles Baudelaire, quoted in Raymond Williams: *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973, 234.

3 Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. New York: Alfred A. Knopf, 1977, p. 19.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 21.

7 Balzac, quoted in Sennett, p. 27.

8 Ginzberg, pp. 28f.

9 Freud, quoted in Ginzberg, p. 10.

10 Arthur Conan Doyle, quoted in Sennett, p. 169.

11 Sennett, p. 166.

12 Angela McRobbie, Simon Frith: *The Sociology of Rock*. London: Constable, 1978. See also Angela McRobbie, J. Garter, *Girls and Subcultures – An Exploration*, in: *Resistance through Rituals*, ed. Stuart Hall et al. London: Hutchinson, 1976, and Angela McRobbie: *Working Class Girls and the Culture of Femininity*, in: *Women Take Issue*, ed. Birmingham Women’s Study Group. London: Hutchinson, 1978.

affecting the punk style become then, by contrast, all the more shocking, all the more meaningful, all the more positive in their negativity. Punk girls playing with themselves in public, puncturing, distending, parodying the conventional iconography of fallen womanhood – the vamp, the prostitute, the slut, the waif, the stray, the sadistic mistress, the victim-in-bondage. Punk girls interrupting the flow of images, in a spirit of irony inverting consensual definitions of attractiveness and desirability, playing back images of women as icons, women as the furies of classical mythology. In punk, girls played with the forbidden iconographies of menstruation and female desire. Punk propelled girls onto the stage and once there, as musicians and singers, they systematically transgressed the codes governing female performance. The names of the groups and the performers themselves – Poly Styrene, the Slits, the Lillettes, the Poison Girls – were swearwords, noise words. These performers have opened up a new space for women as active participators in the production of popular music.

More generally, punk practice has reaffirmed the centrality of the body within pop, the body as an object to be constructed, reconstructed, deconstructed. The body as canvas and stage. The body as metaphor, as site of contradiction, as a mutilated place, as the place where the buck stops. Dressed in Armageddon chic, clothes for Britain to go down the drain in, the punks played with and played back the rhetoric of crisis, made the word flesh. Punk girls and those who followed them sought to make the sado-masochistic matrix strange. They skirted round the voyeurism issue – the politics of visual pleasure, power, and the look. They played with our curiosity and finally refused to submit to our gaze. They turned being looked at into an aggressive act.

I end with three propositions on youth, sexuality, subculture: propositions which, like much else in this essay, remain lodged at the level of assertion, speculative assertion.

Proposition one: that in societies such as ours, youth is present only when its presence is a problem, or rather when its presence is regarded as a problem. The category “youth” only gets activated, is only mobilized in official documentary discourse in the form of editorials, magazine articles, in the supposedly disinterested tracts on “deviance”, “cognitive dissonance”, and “maladjustment” emanating from the social sciences, when young people make their presence felt by going out of bounds, by dressing strangely, by resisting through rituals, by breaking bottles, windows, heads, by confronting surveillance, by confronting the police, by issuing challenges, by striking bizarre poses.

When they adopt these strategies, they get talked about, taken seriously, their grievances are acted upon. They get arrested, harassed, arraigned before the courts. They get interrogated, interviewed, photographed, admonished, disciplined, incarcerated, applauded, punished, vilified, emulated, listened to. When they riot, they get defended by social workers and other concerned philanthropists, they get explained by sociologists, social psychologists, by pundits of every political complexion [...]. They get noticed. [...] They become visible. [...] When adolescents [...] resort to violence – symbolic and actual violence – they are playing with the only power at their disposal – the power to discomfit, the power, that is, to pose a threat. Far from abandoning good sense, they are acting in

accordance with a logic which is manifest: that as a condition of their entry into the adult domain, the field of public debate, the place where real things really happen, they must break the laws which order that domain [...]. They must exceed consensual definitions of the proper and the permissible. They must challenge the symbolic order which guarantees their subordination by nominating them “children”, “youngsters”, “young folk”. And there is pleasure in transgression.

Proposition two: that the kind of micropolitics, the politics of pleasure in which youth subcultures habitually engage, cannot be collapsed into existing forms of organized political activity. Quite clearly there are new forces at work here. We are witnessing the formation of new collectivities, new forms of social and sexual being, new configurations of power and resistance. We see [today] the continuing trend toward [... shifts in power]. All these shifts in power mean that older cultural traditions which provided the basis for collective forms of identity and action are being disrupted and eroded and that new ones are beginning to emerge. As power is deployed in new ways, so new forms of powerlessness are produced and new types of resistance become possible.

The riots we witnessed in England in the summer of eighty-one occupy just one end of a spectrum of possible strategies – civil disobedience, dissidence, sexual politics, role refusal, alternative life styles, the dispersal of personal identity, deviance, symbolic transgression, the exhumation of dead or buried traditions, the mobilization of taboos, in short, the return of the repressed. Viewed from this perspective, even the spectacular subcultures of the young (whose resistance is most clearly and easily contained because it is expressed primarily through consumption, posture, through symbolic disaffection) take on some subversive value. They can be seen as attempts to win some kind of breathing space outside the existing cultural parameters, outside the zone of the given. They can be seen as collective responses on the part of certain youth fractions and factions to dominate value systems, as forms through which certain sections of youth oppose or negotiate, play with and transform the dominant definitions of what it means to be powerless, on the receiving end.

Proposition three: that the politics of youth culture is a politics of gesture, symbol, and metaphor, that it deals in the currency of signs and that the subcultural response is, thus, always essentially ambiguous. I have tried to suggest that its very nature and form, the very conditions which produce it, dictate that it should always slip beneath any authoritative interpretation. For the subcultural milieu has been constructed underneath the authorized discourses, in the face of the disciplines of the family, the school, and the workplace. Subculture forms at the interface between surveillance and the evasion of surveillance. It translates the fact of being under scrutiny into the pleasures of being watched, and the elaboration of surfaces which takes place within it reveals a darker will towards opacity, a drive against classification and control, a desire to exceed. Subculture is, then, neither simply an affirmation or a refusal, neither simply resistance against symbolic order nor straightforward conformity with the parent culture. It is both a declaration of independence, of Otherness, of alien intent, a refusal of anonymity, of subordinate status. It is an insubordination. And at the same time, it is also a confirmation of the fact of powerlessness, a cele-

bration of impotence. Subcultures are both a play for attention and a refusal, once attention has been granted, to be read according to the book.

It is appropriate that Foucault should provide us with a metaphor on which we can close, but not close off. For something of the ambiguity and paradox of the subcultural response can be seen in Foucault's description of the chain gangs which, until the 1830's, provided the French peasantry a dramatic entertainment, a celebration of criminality, an image of a world turned upside down:

In every town it passed through, the chain-gang brought its festival with it; it was a saturnalia of punishment, a penalty turned into a privilege. And, by a very curious tradition which seems to have escaped the ordinary rites of the public execution, it aroused in the convict not so much the compulsory marks of repentance as the explosion of a mad joy that denied the punishment. To the ornaments of the collar and the chain, the convicts themselves added ribbons, braided straw, flowers or precious stuffs. The chain was the round and the dance; it was also a coupling, a forced marriage in forbidden love... [Quoted from a contemporary account:] "They ran in front of the chains, bunches of flowers in their hands, ribbons or straw tassels decorated their caps and the most skilful made crested helmets..." And throughout the evening that followed the riveting, the chain-gang formed a great merry-go-round... [One commentator remarked:] "Woe betide the warders if the chain-gang recognized them; they were enveloped and drowned in its rings; the prisoners remained masters of the field of battle until nightfall ... [when the warders re-established their control]."<sup>13</sup>

I think that is a suitable image on which to end, an image of contained revolt, of spectacular transgressions circumscribed, of crime as carnival, of resistance and chains. A nice point on which to end: to end on an image which rounds things off, framed, as it is, by the consecrating words of Michel Foucault who is also said to have said the following: "I heard someone talking about power the other day – it's in fashion."<sup>14</sup> In fashion precisely. For power is inscribed even in the most "superficial" sartorial flourishes. Power is inscribed in the look of things, in our looking at things. [...]

---

Dick Hebdige is Director of the Center for Interdisciplinary Humanities and Professor at the University of California in Santa Barbara. His most well-known book is *Subculture: The Meaning of Style*. In this book, Hebdige analyses how punk culture turns objects into signs, how society reacts to punks with shock and why it is necessary to commercialise punks in order to re-establish a situation that can be perceived of as normal. For this edition, the editors of the *Shedhalle Zeitung*, together with Stefanie Lotz, have revised Dick Hebdiges Essay *Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display* which is published here in an abbreviated version.

---

13 Michel Foucault: *Discipline and Punish. The Birth of Prison*. Transl. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977, 261.

14 Michel Foucault: *The Confessions of the Flesh, Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. Colin Gordon, trans. Colin Gordon, John Mepham, Kate Soper. New York: Pantheon, 1980.

# Interview mit Renate Lorenz und Statement von Sylvia Kafehsy

Zur Geschichte der Shedhalle: Entwicklungswege, Veränderungen und Motivationen der institutionellen, kuratorischen und thematischen Ausrichtung, werden in Interviews mit ehemaligen Teams erörtert.

Nachdem das Team Harm Lux/Barbara Mosca die Shedhalle professionalisiert und zu einer kuratierten Institution weiterentwickelt hatten, strebte 1994 der damalige Vorstand eine grundlegende Revision des programmatischen Konzeptes an, welche von den Kuratorinnen Sylvia Kafehsy und Renate Lorenz geplant und umgesetzt wurde. Aus dem Anspruch einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlich relevanten Themen, entstand eine starke Gewichtung auf Fragen zu Geschlechterverhältnissen und feministischer Theorie sowie Projekte zur Technologiekritik und den Folgen der Globalisierung. Kunst sollte in diesem Zusammenhang Beiträge zu aktuellen Themen liefern und sich gezielt der sozialen und politischen Realität zuwenden. Darüber hinaus sollte die Shedhalle ein Ort werden, an dem nicht nur künstlerische Projekte, sondern zugleich auch die Arbeits- und Tauschverhältnisse, in denen sie entstehen, gezeigt werden. Das implizierte, dass die Auseinandersetzung mit den politischen Bedingungen und Gegebenheiten der Kunstproduktion und -rezeption zu einem integralen Bestandteil der Arbeit in der Shedhalle wurde.

Die folgenden Fragen stellten wir in einem Email-Interview Renate Lorenz und Sylvia Kafehsy. Die Antworten von Renate Lorenz folgen direkt auf die Fragen, Sylvia Kafehsy schickte uns ein Statement, welches sich im Anschluss an das Interview findet.

## Interview mit Renate Lorenz

### Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Die programmatische Neuorientierung welche die Shedhalle nach der Ära Lux/Mosca vorgenommen hat und von Euch umgesetzt wurde, wird häufig als «Bruch» bezeichnet. Dieser «Bruch» liegt ungefähr zehn Jahre zurück und Ihr beide wart die ersten Kuratorinnen der neu ausgerichteten Shedhalle. Uns interessiert was dieser «Bruch» alles beinhaltet hat und was Eure konkrete Motivation für die konzeptuelle Neuorientierung war?

### Renate Lorenz:

Es war vielleicht weniger ein «Bruch» im Programm der Shedhalle, als die «Erfindung» einer institutionellen Produktion, die es nirgends gab und die wir uns wünschten. Möglich wurde sie durch die Offenheit des damaligen Vorstandes und die Idee, eher ein Team als eine kuratorische Einzelposition zu engagieren. Was die Shedhalle aus meiner Sicht von allen anderen Institutionen unterschied, war, dass wir sie insgesamt als «feministische Institution» zu gestalten versuchten und dabei den theoretischen und politischen Überlegungen eines dekonstruktiven (queeren) Feminismus folgten. Die Geschlechterperspektive war nicht ein Thema (unter anderen). Eigentlich jedes Projekt positionierte sich feministisch, intervenierte in geschlechtsspezifische Normen, Hierarchien und Ausschlüsse. Mit den Ausstellungsprojekten verfolgten wir den zu dieser Zeit noch nicht erprobten Ansatz, Theorie, Aktivismus und Kunst zu verbinden, sowohl was die sozialen Felder anging, die Personen, die jeweiligen Medien, die institutionellen Formen und Ästhetiken, als auch die Produkte, die Darstellungen und Überlegungen, die darin jeweils erarbeitet wurden. Zugleich nutzten wir die Institution immer wieder, um uns in die städtische/staatliche Politik, in die Politik

anderer kultureller Institutionen, aber auch in die Drogenpolitik oder Flüchtlingspolitik aus einer feministischen Perspektive einzumischen. Nicht zuletzt waren wir ein Frauenteam und es waren sehr viele feministische Künstlerinnen, Theoretikerinnen und Aktivistinnen an den Projekten beteiligt, und immer wieder auch jüngere Künstlerinnen und Kunststudentinnen. Da alle Projekte hinsichtlich der eingegangenen Kooperationen, der Struktur der Zusammenarbeit mit den Beteiligten unterschiedlich funktionierten und jedes neue Projekt sozusagen wieder ein «Testlauf» war, haben wir zudem immer wieder, mal aus eigenen Überlegungen heraus, mal eher unsanft von den Beteiligten herausgefordert, die Arbeitsstrukturen der Shedhalle, die Verteilung von Geld, oder die Frage, wie wer medial repräsentiert ist, befragt.

### Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Ist für Euch heute dieser «Bruch» nach wie vor von großer Bedeutung oder würdet Ihr ihn in der Retrospektive anders beurteilen, als er allgemeinhin diskutiert wird?

### Renate Lorenz:

Die «Erfindung» dieser Form von Arbeit in/mit einer Institution erscheint mir weiterhin wichtig. Dazu war aber auch das Umfeld nötig, das zu dieser Zeit aktiv war, all die Gruppen, KünstlerInnen, AktivistInnen, die immer wieder an den Ausstellungen mitgearbeitet haben, die aber auch eigene Arbeiten im gleichen/ähnlichen Feld von Kunst und Politik machten. Die relative Breite von politisch-künstlerischen Initiativen im Kunstfeld, mit denen wir in Kontakt standen, stützte unseren Versuch, einiges an «Selbstinterpretation» in Bezug auf unsere Arbeit zu leisten und uns in «Interpretationskonflikte» mit anderen AkteurInnen oder Institutionen hineinzubegeben. Die Formulierung, dass diese Arbeit, diese Projekte auch eine Kritik (und manchmal auch Selbstkritik) an konventionellen Institutionen, ihren Hierarchien, ihrem Kunstbegriff, ihrer Politik und den produzierten Ausschlüssen beinhaltete, stand dabei Mechanismen entgegen, die eine Institution wie die Shedhalle in einen kulturellen Pluralismus integrieren und damit in gewisser Weise auch «befrieden» und entpolitisieren.

### Sönke Gau/Katharina Schlieben:

In erster Linie ging es um einen anderen Kunstbegriff und die Bearbeitung von Themen, die sich ihrer gesellschaftlich politischen Relevanz bewußt sind. Ihr habt Euch unter anderem intensiv mit der Frage nach Genderidentitäten und -konstruktionen beschäftigt. Welche Projekte sind für Euch mit dem zeitlichen Abstand «Kernprojekte»?

### Renate Lorenz:

Mein erstes Projekt an der Shedhalle, die Ausstellung Game Girl (1994, unter dem Titel Game Grrrrl im gleichen Jahr im Münchener Kunstverein fortgeführt), entwarf ein Ausstellungsmodell, das für meine weitere Arbeit immer wieder eine Rolle spielte; einerseits weil sie sehr direkt in ein Feld intervenierte, das zu dieser Zeit im Kunstbereich großen Aufwind hatte: die Faszination für «Techno»-Ästhetik und ein damit verbundener oft sehr unkritischer und affirmativer Bezug auf Gen- und Biotechnologie, der in vielen grossen Ausstellungen, etwa in der Bundeskunsthalle in Bonn oder in den Hamburger Deichtorhallen (Posthuman) zelebriert wurde. Gerade die aus der Gender-Theorie etwas grob importierte Idee, der Körper und seine geschlechtliche Identität seien «konstruiert»,



war Anlass für den idealistischen Schluß, diese stünden dann einer eigenen und «selbstbestimmten» Konstruktion (via Gen- und Biotechnologie) offen. Wichtig war für mich an Game Girl andererseits die Entwicklung und Erprobung eines Ausstellungsmodells, das künstlerische Arbeiten aber auch aktivistisches Material oder eine dokumentarisch-analytische Ausstellung zu «wissenschaftlichem Zeichnen» integrierte, ohne es nur summarisch nebeneinanderzustellen. Meine Vorstellung war, sowohl den einzelnen Arbeiten und Materialien Raum zu geben, als auch eine ausstellungsspezifische, raumbezogene (und nicht sprachliche) «Argumentation» zu entwerfen und zudem die kuratorische Position und die kuratorischen Eingriffe kenntlich zu machen, also eine Art «feministischer Standpunkttheorie» auf Ausstellungsebene zu entwickeln. Dabei orientierte ich mich an theoretischen Arbeiten der US-amerikanischen Wissenschaftlerin Donna Haraway und an formalen Erfindungen in den Filmen von Yvonne Rainer.

Aber es gab andere Projekte, die ganz anders vorgingen und mir waren die Diskussionen darüber wichtig, wie Arbeitsstrukturen und formale Entscheidungen/Ergebnisse zusammenhängen: so entstand beispielsweise die Ausstellung when tekno turns to sound of poetry (1994, und 1995 in den Berliner Kunst-Werken), die von Sabeth Buchmann und Juliane Rebentisch initiiert wurde, als ein kollektives Projekt von ca. 30 beteiligten Künstlerinnen, Aktivistinnen und Kuratorinnen, was ganz andere Schwierigkeiten einer gemeinsamen Formulierung aber auch andere Möglichkeiten einer Öffnung des Projektes bot.

#### Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Die Diskussion über welche Kunst wir sprechen, wenn wir von ihr als politisch sprechen, wird in vielen aktuellen Projekten befragt. Es scheint momentan jedoch eine Art Sprach- und Ratlosigkeit vorzuherrschen, wenn über den Zusammenhang und die Möglichkeiten von gesellschaftspolitischen Anliegen und Kunst gesprochen wird. Wie müßte für Euch ein politisches Projekt im kunstinstitutionellen Kontext aussehen?

#### Renate Lorenz:

Aus meiner Sicht hängt das Steckenbleiben vieler Projekte vor allem in den größeren Institutionen damit zusammen, daß ein gesellschaftspolitisches Projekt als «Thema» behandelt wird. Und dass viele Institutionen so arbeiten, dass das nächste Projekt eben ein ganz anderes Thema bearbeitet, in dem die Überlegungen und politischen Standpunkte des vorhergehenden keine Rolle mehr spielen. Zudem steht die im Rahmen einer Ausstellung formulierte politische Kritik oft in krassem Gegensatz zu den Hierarchien und Arbeitsweisen, der Verteilung von Geld und Anerkennung innerhalb der Institution selbst, die sie produziert. Eine Veränderung hegemonialer Repräsentation bedeutet zudem ja nicht nur, andere Themen in die Institutionen zu bringen, sondern im Sinne einer politischen Vertretung auch anderen RepräsentantInnen strukturell eine Möglichkeit der Äußerung zu eröffnen.

#### Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Wenn die Kulturproduktion eine partizipatorische und widerständige Praxis fordert, braucht sie die Partizipierenden und Engagierten. Wie habt Ihr diesen Personenkreis damals erreicht bzw. wie denkt Ihr müsstet heute BesucherInnen/Teilnehmende im kunstinstitutionellen Rahmen angesprochen oder eingebunden werden?

#### Renate Lorenz:

Als wir nach Zürich kamen, haben wir Kontakt zu vielen Initiativen und Gruppen in der Schweiz aufgenommen. (Umgekehrt haben wir aber auch immer wieder an politischen Initiativen mitgearbeitet, zu Gentechnologie, zu Aids oder zu Stadtpolitik, die nicht unbedingt im Kunstfeld verortet waren.) Das, was daran funktionierte, war jedoch nur möglich, weil es eine Kontinuität der Fragen und Diskussionen gab, die an der Shedhalle verhandelt wurden. Ich denke auch, dass die Ausstellungsprojekte zwar einen gewissen Ausschluß gegenüber KünstlerInnen produzierten, die nicht themenbezogen arbeiteten, aber andererseits eine Offenheit herstellten, gegenüber allen, die sich mit ähnlichen Fragen beschäftigten und diese sehr leicht von BesucherInnen zu Beteiligten machten.

#### Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Eine kollektive und egalitäre Praxis wurde u.a. von Euch programmatisch für die Shedhalle neu definiert. Wie würdet Ihr die Qualitäten einer solchen Praxis, die Eure Projektarbeit mitbestimmt hat, beschreiben?

#### Renate Lorenz:

Wie schon angedeutet, hat sich oft über Konflikte etwas bewegt, denn wir haben natürlich viele Fehler gemacht, z.B. was den Umgang mit Geld anging, auch da, wo es «gut gemeint» war. So habe ich z.B. zu Beginn den ökonomischen Druck, der an mich als «Verantwortung» von Seiten der Stadt und des Vorstandes übertragen wurde, direkt an weitere Beteiligte vermittelt und dadurch viel Unsicherheit produziert anstatt etwas analytischer zu betrachten, wie diese «persönliche Verantwortung» machtvoller Teil städtischer Sparpolitik wird. Es dauerte auch eine Weile, zu verstehen, daß «egalitäre Praxis» nicht bedeutet, bestehende Unterschiede möglichst unsichtbar zu machen. Wenn eine KuratorIn mit bezahlter Stelle sich ein Projekt ausdenkt und weitere Beteiligte dazu einlädt, dann besteht da eine Ungleichheit in Bezug auf finanzielle und kulturelle Ressourcen, mit der umgegangen werden muss. Ich denke, es ist in jedem Fall nötig, die eigene Praxis in einer Weise zu strukturieren, die Raum für Konflikt und Auseinandersetzung, oder natürlich auch für «freundschaftliche Diskussion» bietet.

Renate Lorenz arbeitet als Filmemacherin, Kuratorin und Autorin, aktuell an einem transdisziplinären Forschungsprojekt zu Arbeit, Sexualität & Prekarisierung ([www.queeringwork.de](http://www.queeringwork.de)).

#### Statement von Sylvia Kafehsy

Ich versuche zuerst in aller Kürze darzustellen, worin ich eine kleine Differenz zu eurem Shedhallenteam-Selbstverständnis gegenüber der Institution Shedhalle und meinem Verständnis diesbezüglich ausmache:

Ihr beschreibt: «Das Ausstellungsmachen verstehen wir in diesem Zusammenhang als Dispositiv: die kulturelle Praxis soll kontextorientiert auf spezifische gesellschaftspolitische Fragen hin entworfen und vermittelt werden. Die Shedhalle versteht sich als Ort der Produktion, Vermittlung, Recherche, Diskussion und Distribution durch Nutzung verschiedener medialer Kanäle.»

Für mich war Ausstellungen machen kein Dispositiv, sondern Teil eines Dispositivs, das nach meiner Interpretation von Foucault

ein Feld beschreibt, als einen Macht-Wissens Komplex heterogener Elemente. Das ist für mich ein signifikanter Unterschied in der Form, wie man sich in dieses Feld einschreibt und darin eine Institution positioniert. Mir fällt bei euren Fragen auf, dass ihr die Institution als solche in den Mittelpunkt stellt, ich versuche, das was ich meine im Folgenden (hoffentlich) etwas zu präzisieren.

Der Fokus meines Interesses war zum Beispiel nie, einen herkömmlichen Kunstbegriff als solchen zu verändern oder den institutionellen Rahmen zu thematisieren, sondern Inhalte gesellschaftlich produktiv zu machen. Mit dieser Frage könnte man unser Shedhallenprogramm meines Erachtens im Nachhinein beurteilen. Und hier gibt es einige Schlüsselereignisse für mich. Zum Beispiel, sich in ein machtpolitisches Feld einzuschreiben, wie wir das mit unserem ersten Projekt 8 Wochen Klausur gemacht haben, [Bei dem Projekt 8 Wochen Klausur wurde zum einen in einem auf dem Zürichsee fahrenden Schiff kleine, nicht öffentliche Gesprächsgruppen zum Thema Drogen initiiert. Zum andern wurde der Verein ZORA gebildet, der drogengebrauchenden Frauen eine Schlaf-, Aufenthalts- und Beratungsstelle zur Verfügung stellt. Anm.d.Red.]; das war ein Schlüsselereignis, das mir gezeigt hat, dass man so als eine kulturelle Institution machstrategisch nicht agieren kann. Die Pläne für die Lettenräumung waren schon längst in den Schubladen der ParteipolitikerInnen – mit uns führten sie nette Schiffsgespräche. Die Inhalte, mit denen wir uns auseinandergesetzt haben, betrachte ich aber heute als gesellschaftlich virulent.

Beispiele:

Die Thematisierung von Gentechnologie und die Einschreibungen wissenschaftlicher Autorität in diesem Sektor, Thema der «Berliner Gruppe», sind heute Topoi in kritischer Wissenschaftstheorie und im sozialwissenschaftlichen Bereich der Biopolitik.

Ein anderer Themenbereich, kritische Stadtentwicklungstheorie, in die ich auch meine Arbeiten eingeschrieben habe – sind bezüglich Ausgrenzung und Kontrollgesellschaft heute Teil der Kritik an neoliberalen Gesellschaftsstrukturen. Ich würde heute die Inhalte anders positionieren, anstatt Zensur, z. B. Selbstregulierung in strukturellen Prozessen thematisieren.

Ein headliner in der Mainstream-Presse ist heute «Ich AG» oder andere Benennungen die einen Umbruch der Arbeitsverhältnisse in neoliberalen Strukturen signalisieren. Diese Freelance-Erweiterung haben wir sehr früh thematisiert. Hierin war unser Shedhallenprogramm meines Erachtens produktiv.

Gearbeitet haben wir in einem aktiv-produktiven Umfeld; damit meine ich, wir haben nicht in erster Linie für EinzelbesucherInnen gearbeitet. Das konnten wir damals nach rückwirkender Betrachtung nicht leisten, weil wir viel zu stark in Gruppen mit der Aufarbeitung der Inhalte befasst waren und aktiv im politischen Widerstand (z. B. Innenstadttaktionen) mitgewirkt haben. Heute wäre es meines Erachtens eher möglich, da ja die Inhalte wie ich sie beschrieben habe, allgemein präsent sind und ich jetzt eher die Aufarbeitung von Inhalten in Ausstellungen fokussieren würde. Es ginge mir hier um die Situierung von «imaginierten EinzelbesucherInnen» oder wie es im Wissenschaftsjargon heisst, der «Imaginierten Laien». Das ist für mich heute ein wichtiges Thema, das würde ich heute ernst nehmen. Ich hoffe, ich konnte damit meine Verschiebung des Begriffs Dis-

positiv – und damit die Positionierung der Institutionen vom Zentrum weg – innerhalb eines gesellschaftlichen Prozesses verdeutlichen.

Sylvia Kafehsy verdient ihren Lebensunterhalt mit diversen Computerkursen, Webhosting und Webdesign.

### Interview with Renate Lorenz and statement of Sylvia Kafehsy

Shedhalle history: Lines of development, changes and the motivations underlying specific institutional, curatorial and thematic focuses are discussed in interviews with past Shedhalle teams.

After the team of Harm Lux and Barbara Mosca had professionalized the Shedhalle and developed it into a curatorial institution, the board of directors proposed a fundamental reorientation of the programme concept in 1994, a project that was planned and realized by curators Sylvia Kafehsy and Renate Lorenz. The desire to explore issues of social relevance led to a growing interest in aspects of gender relationships and feminist theory, accompanied by an emphasis on projects devoted to a critique of technology and the consequences of globalisation. The role of art within this context was to address current issues of social and political reality. In addition, the Shedhalle was to become a setting devoted not only to the exhibition of art project but also to the work and exchange processes through which it is created. Implicit in this approach was the understanding that an investigation of the political and social factors involved in the production of art must become an integral part of work at the Shedhalle.

We posed the following questions to Renate Lorenz and Sylvia Kafehsy in an e-mail interview. Renate Lorenz's responses follow each question. Sylvia Kafehsy sent us a statement, which is printed at the end of the interview

#### Interview with Renate Lorenz

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

The programmatic reorientation initiated at the Shedhalle after the Lux/Mosca era and realized by you both has been described by many as a "caesura". That "caesura" took place some ten years ago, and the two of you were the first curators of the newly reoriented Shedhalle. We would like to know what the "caesura" implied and what motivated you specifically to make these conceptual changes.

Renate Lorenz:

Perhaps it was less of a "caesura" in the Shedhalle programme and more the "invention" of an institutional mode of production that existed nowhere else and that we wanted to establish. This was possible thanks to the flexibility of the board of directors at the time and the idea of working with a team rather than a single curatorial position. In my view, what distinguished the Shedhalle from all other institutions was that we sought to shape it as a "feminist institution" on the basis of theoretical and political concepts of a deconstructive (queer) feminism. The gender perspective was not a theme (among others). Every project actually took a feminist position, intervening in gender-specific norms, hierarchies and forms of discrimination. In exhibition projects, we pursued the as

yet untested approach of combining theory, activism and art with respect to both the social fields of focus – people, media, institutional forms and aesthetics – and the products, i.e. the presentations and conceptual approaches that were developed individually. We also consistently took advantage of the institution itself as a vehicle of involvement with the policies of other institutions as well as such issues of drug and refugee policy from a feminist perspective. We were a team of women, after all, and a great many feminist artists, theorists and activists participated in the projects, along with young women artists and art students. Because each project worked differently in terms of the nature and structure of the cooperative activities involved and because every project was in a sense a new “trial run”, we were also continually taking a critical look – prompted sometimes by our own considerations and at others by less-than-subtle demands expressed by those involved – at the working structures of the Shedhalle, the distribution of financial resources and the question of who is represented by the media.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Do you still regard this “caesura” as a significant turning point today, or would you judge it – in retrospect – differently than is generally the case in contemporary discourse?

Renate Lorenz:

I still regard the “invention” of this particular approach to work in/with an institution as important. But that also required the environment that was in place at the time - all of the groups, artists and activists who took part over and over again in the exhibitions but also realized works of their own within the same or a similar field of art and politics. The relatively broad range of political-artistic initiatives in the field of art with which we were in contact supported our attempt to achieve a degree of “self-interpretation” with respect to our work and to engage in “conflicts of interpretation” with other individuals and institutions. The premise that our work, those projects, also included criticism (and sometimes self-criticism as well) of conventional institutions – their hierarchies, their concepts of art, their policies and the forms of discrimination they produced – was opposed by mechanisms that integrate an institution like the Shedhalle into a context of cultural pluralism, thus “pacifying” and depoliticizing it in a sense.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

The most important objective was the development of a different concept of art and a way of approaching subjects that are conscious of their social and political relevance. Among other things, you were intensely concerned with issues of gender identity and gender construction. Viewed from a certain distance now, which projects would you name as “core projects”?

Renate Lorenz:

My first project at the Shedhalle, the exhibition Game Girl (continued in 1994 as Game Grrrr at the Kunstverein München), involved an exhibition model that continued to play a role in my work during the following years – for one thing because it intervened in a very direct way in a field that was riding high in the art world at the time: the fascination with “techno-aesthetics”, and a related, often quite uncritical, affirmative interest in genetic engineering and biotechnology that was celebrated in a number of major exhibitions, including shows at the Bundeskunsthalle in Bonn and the Hamburger

Deichtorhallen (Posthuman). Imported in a somewhat rough form from gender theory, the idea that the body and its gender identity are “constructed” led to the idealistic conclusion that they are open to their own, “self-determined” construction (via genetic and biological technology). But what I also felt was important about Game Girl was the aspect of developing and testing an exhibition model that integrated both works of art and activist material or a documentary-analytical exhibition devoted to “scientific drawing”, without simply juxtaposing them summarily. My idea was to provide space for the individual works while at the same time designing an exhibition-specific, site-oriented (and non-verbal) “line of argumentation” and also drawing attention to the curatorial position and curatorial interventions, thus developing a kind of “feminist standpoint theory” at the exhibition level. In this context, I referred to theoretical works by the U.S. scholar Donna Haraway and to formal inventions in the films of Yvonne Rainer.

But there were other projects that took entirely different directions, and I was always very interested in the discussion about the relationships between working structures and formal decisions/outcomes. Thus, for example, the exhibition when tekknō turns to sound of poetry (1994, and 1995 at the Kunst-Werke in Berlin) initiated by Sabeth Buchmann and Juliane Rebentisch was realized as a collective project involving some 30 participating women artists, activists and curators, a situation that posed entirely different problems with respect to the articulation of a common idea but also offered new possibilities for expanding the project.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

The question of what art we mean when we speak of art as political is addressed in many contemporary projects. At the moment, however, there seems to be a prevailing sense of helplessness when it comes to discussions of the relationship between socio-political concerns and art and the potential inherent in that relationship. What expectations would you have about a political project in the institutional art context?

Renate Lorenz:

In my opinion, the problems that arise in many projects, especially in the larger institutions, can be attributed to the fact that socio-political projects are treated as “themes”, and many institutions then simply move on to a new theme in the next project, in which the ideas and political positions developed in the preceding project no longer play a role. In addition, the political criticism articulated within the context of an exhibition often stands in blatant contrast to the hierarchies, working methods and systems used to distribute money and recognition within the very institutions producing the exhibition. Changes in hegemonial representation involve more than merely bringing new themes to the institutions; they also require the creation of structures that offer opportunities for expression of other representatives, in the sense of a political voice.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

If the production of culture requires active participation and resistance, it needs participants and committed supporters. How did you reach this group of people and how do you think visitors/participants should be approached or involved in the institutional context today?

Renate Lorenz:

When we came to Zurich, we got in touch with a number of different initiatives and groups in Switzerland. (On the other hand, we were also regularly involved in political initiatives – focused on genetic engineering, AIDS or urban policy – that were not necessarily closely related to art.) What worked was possible only because of the continuity that prevailed with respect to the questions and discussions with which we dealt at the Shedhalle. I also think that, while the exhibition projects tended to exclude artists who did not do theme-based work, they also created an atmosphere of openness toward everyone concerned with similar issues, an atmosphere that helped visitors to become participants.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Among other things, you redefined a collective, egalitarian practical policy for the Shedhalle. How would you describe the qualities of that kind of approach, which had a significant impact on your project work?

Renate Lorenz:

As suggested already, conflicts often set things in motion, for we made quite a few mistakes, of course – in money matters, for instance – even in cases when our “intentions were good”. Very early on, for example, I passed on the economic pressure imposed on me as “responsibility” by the city and the board of directors to other individuals involved, creating a great deal of uncertainty in the process, instead of taking a more analytical approach to the question of how this “personal responsibility” becomes a powerful aspect of municipal cost-cutting policy. It also took me a while to understand that an “egalitarian approach” does not mean deliberately glossing over existing differences. When a curator in a paid position conceives a project and invites others to participate in it, then there is already an inequality with respect to financial and cultural resources, which has to be dealt with. In any case, I think it is necessary to structure one’s own practice in a way that provides room for conflict and dialogue, and of course for “amicable discussion” as well.

Renate Lorenz is a filmmaker, curator and author. Currently she is working on a transdisciplinary research project: work, sexuality and precariousness ([www.queeringwork.de](http://www.queeringwork.de)).

Statement Sylvia Kafehsy. Answers sketched out in brief form

I’ll start with a very short explanation of a small difference I see between your understanding of the Shedhalle team regarding the institution and my understanding of it:

You write: “We regard the process of designing exhibitions as a dispositive in this context: cultural practice should be context-oriented, and it should be designed and communicated with reference to specific socio-political issues. The Shedhalle sees itself as a setting for production, communication, research, discussion and distribution through different media channels.”

For me, designing exhibitions was not a dispositive but part of a dispositive, which, as I interpret Foucault, describes a field, a complex of power and knowledge comprised of heterogeneous elements. I see that as a significant difference in terms of the form in which

one inscribes oneself in that field and positions an institution within it. In reading your questions, it occurs to me that you focus on the institution as such. I shall try to explain what I mean more precisely (hopefully) in the next paragraph.

The focus of my interest, for example, was never to change a traditional concept of art per se or to address the theme of the institutional framework but rather to make content socially productive. In my view, this question could be used to assess our Shedhalle programme in retrospect. And I recall several events that were crucial in this sense. One example was the attempt to become involved in a field of political power, which we undertook with our first project entitled 8 Wochen Klausur. [The project 8 Wochen Klausur initiated talks between small invited groups on the theme drugs that took place on a boat on the lake of Zurich. At the same time ZORA was founded – a place for drug using women to sleep, to stay and receive advice.] That was a milestone event which made it clear to me that a cultural institution cannot pursue that kind of power strategy. Plans for clearing the Letten area were already drawn up and waiting in the desk drawers of the party politicians. They just conducted nice talks on the boat with us.

Examples:

The subject of genetic engineering and the application of scientific authority in this sector, the theme of the “Berlin Group”, are now topoi of critical scientific theory and in social studies relating to bio-policy. Another subject area – critical urban development theory – I also addressed in my works has now been incorporated into contemporary criticism of neo-liberal social structures as they pertain to ostracism and the controlled society. Today, I would position the contents differently, focusing on self-regulation in structural processes rather than censorship, for example.

“I, Inc.” and other terms that point to a revolution in working conditions within neo-liberal structures are headline items in the mainstream press. We focused on this expansion of the freelance sector very early on. I think our Shedhalle programme was quite productive in this respect.

We worked in an active-productive environment, by which I mean that we did not work primarily for the sake of individual visitors. In retrospect, it is clear that we could not have done so at the time, anyway, as we were too concerned with processing subject matter in our groups and were actively involved in political resistance (e.g. inner-city actions). I think it would be possible today, since the contents I have described are generally evident and I would tend today to focus on investigating contents in exhibitions. In that context, I would be concerned with localizing the “imaginary individual visitor”, referred to in scientific jargon as the “imaginary layman”. That is an important subject for me today, one I would now take seriously.

I hope I have been able to explain the shift of meaning involved in my concept of dispositive – and thus the idea of positioning the institution farther away from the centre – within the context of a social process.

Sylvia Kafehsy makes her living with various computer classes, web hosting and web design.

# Schauspiel ohne Rampe/Play without a Stage

## Künstlerische Beiträge/Artistic Contributions

### 2. Kapitel/Chapter 2

Songül Boyraz

Annika Eriksson

Jesper Just

Marion Porten

Corinna Schnitt

Szuper Gallery (Susanne Clausen

und/and Pawlo Kerestey)

Artur Zmijewski

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

# Schauspiel ohne Rampe

## Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? 2. Kapitel

Das Karnevaleske benötigt keine Bühne – es ist ein Schauspiel ohne Rampe (Bakhtin), das die Grenzen zwischen Publikum und «Auf-führenden» verwischt. Der Modus des Karnevalesken kann im Gegensatz zum traditionellen Karneval unabhängig von örtlich und zeitlich festgelegten Rahmenbedingungen im Alltag wieder gefunden werden und sowohl von Gruppen wie auch Individuen als Ausdrucksform gewählt werden. Er produziert Zeichen durch Aneignung, Entwendung oder Verfremdung, die sich tatsächlich oder auch nur auf der Oberfläche von der bestehenden hegemonialen Ordnung absetzen. Das Karnevaleske lässt sich in diesem Zusammenhang als kulturelle Praktik verstehen, in der die Gesellschaft über sich selbst kommuniziert. Einerseits kann diese Praktik im Rahmen der kommerziellen Spektakelkultur als Entertainment zur passiven Befriedigung von Schaulust und Erzeugung materieller Sehnsüchte eingesetzt werden, andererseits bietet das Karnevaleske aber auch emanzipatorische Möglichkeiten zur aktiven Produktion von Bedeutung und Konstruktion von Identität.

Es stellt sich aus dieser Perspektive die Frage nach dem «Ich» als karnevalesken Subjekt und in wieweit individuelle und kollektive Verhaltensmuster zu trennen sind. Wer lacht eigentlich über wen? Ist die karnevaleske Figur zwangsläufig Statist oder kann ein «Statist des eigenen Alltags» auch karnevalesk handeln, um selbst bestimmte Handlungsoptionen zu eröffnen? In welchem Zusammenhang stehen hierzu Überlegungen zu subkulturellen Bewegungen als ProduzentInnen von «Stil»? Und wie ist die Verunsicherung in Diskussionen über kollektive Identifikationsmuster zu verstehen, wenn soziologische Definitionskreationen Zuschreibungen wie «Bobos» (eine Kreuzung zwischen Hippies und Yuppies) und «Puppies» (eine Mischform zwischen Punk und Hippies) bemühen müssen?

Im Spannungsfeld zwischen ökonomischen Interessen und subkulturellen Subversionsstrategien stellt das Karnevaleske Fragen nach Macht- und Herrschaftsverhältnissen in einer durch «race», «class» und «gender» geprägten Gesellschaft. Als hintergründiges Spiel bietet es die Möglichkeit, die Fixierung auf vereinfachende Identitätszuschreibungen, Geschlechterrollen und Konstruktionen von sozialem Raum kritisch zu hinterfragen, sich der Norm widersetzende Bilder zu generieren und eine Körperpolitik der Aufmerksamkeit zu befürworten, die zunächst außerhalb der gesellschaftlichen Ordnungsmuster stehen sich aber häufig schnell wieder von ihnen vereinnahmen lassen. Das Karnevaleske als kulturelle Praktik offenbart die hybride Identität des Subjektes als Konstruktion, die durch das Ineinandergreifen von realen und medialen Versatzstücken geprägt ist.

Die im zweiten Kapitel der Ausstellungsreihe vorgestellten künstlerischen Positionen verhandeln und dekodieren Alltagscodes und machen deren Doppelbödigkeit sichtbar. Im Vordergrund steht die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und historischen Codes und Spracherfindungen ebenso, wie Analysen über aktuelle individuelle Stilproduktionen, die sich auf einer sichtbaren Oberfläche einschreiben und den Anschein haben auf eine Stimme aus dem «Off» zu reagieren.

---

29. Januar – 27. März 2005

### Play without a Stage Spectacle, Pleasure Principle or the Carnavalesque? Chapter II

The carnivalesque needs no stage – it is Play without a Stage (Bakhtin) that ignores the boundaries between audience and “performer”. Unlike the traditional carnival, the mode of the carnivalesque can be found in everyday life, independent of spatial and temporal constraints, and may be chosen as a form of expression by both individuals and groups. It employs mechanisms of appropriation, expropriation or alienation to generate signs and symbols which actually or only ostensibly deviates from the existing hegemonic order. The carnivalesque may be understood in this context as cultural practice through which society communicates about itself. This practice may be employed within the context of the culture of commercial spectacle as entertainment for the passive satisfaction of curiosity and the generation of material longings. At the same time, however, the carnivalesque offers emancipatory possibilities for the active production of meaning and the construction of identity.

Viewed from this perspective, the question of the “self” as a carnivalesque subject arises, and one is prompted to ask to what extent it is possible to distinguish between individual and collective behaviour patterns. Who is actually laughing at whom? Is the carnivalesque character necessarily an extra, or can an “extra in its own day-to-day world” use the carnivalesque to develop his or her own options for action? How do ideas about subculture movements as producers of “style” relate to these questions? And what do we make of the uncertainty that emerges in the discussion of collective patterns of identification when sociological definitions resort to such designations as “bobos” (a cross between hippies and yuppies) and “puppies” (a hybrid of punk and hippie)?

In the field of tension between economic interests and subculture strategies of subversion, the carnivalesque poses questions about structures of power and dominance in a society that is shaped by such categories as race, class and gender. As a subtle form of experimentation, it opens the way to a critical reassessment of the fixation on simplistic attributes of identity, gender roles and constructions of social space. The carnivalesque promotes the development of images that oppose prevailing norms and advocates a policy of attention to the body that is initially beyond the pale of societal patterns of order but are frequently rapidly re-appropriated by them. As cultural practice, it reveals the hybrid identity of the subject as a construction that is largely influenced by the interplay of real and media elements.

The artistic positions presented in the second part of the exhibition series examine and de-mystify everyday codes and expose their deceptive character. The exhibition focuses on artists’ approaches to social and historical codes and linguistic inventions and on an analysis of current individual styles that become visible on a surface but also appear to respond to a voice coming from “offstage”.

---

29 January – 27 March, 2005

**Songül Boyraz**  
**Made in New York**

2003

Während eines Aufenthaltes in New York fielen Songül Boyraz die Vielfalt individueller Stylings abseits von Mainstream- und Designermode auf. Ausgehend von dieser Beobachtung wählte die Künstlerin vier Personen aus: Einen Künstler mit Elefantemaske, eine Frau, die Yoga praktiziert, ein Fotomodell mit extravagantem Styling und eine schwangere Frau. In einem ersten Schritt entstanden Fotos dieser Personen in ihrem privaten Umfeld. Es entwickelte sich die Idee, für sie individuelle Kleidung zu entwerfen, welche ausdrückt, wie die Künstlerin die jeweilige Person sieht. In gemeinsamen Gesprächen werden die Entwürfe diskutiert und weiterentwickelt. Es entstehen ein T-Shirt mit Atelierspuren, ein Ledertop, ein Rock-Bluse-Kombination und eine Kleid. Um die vier Personen in der neuen Kleidung zu fotografieren, sucht Boyraz in der Stadt Orte, die ebenfalls ihren Eindruck von den Personen und ihre Beziehung zu diesen widerspiegelt. So entsteht die zweite Fotoserie. Die Menschen sind in Posen abgebildet, die wiederum Bezug auf die Kleidung und den Ort nehmen.

**Songül Boyraz**  
**Made in New York**

2003

While in New York, Songül Boyraz was struck by the diversity of original styles she encountered beyond the pale of mainstream and designer fashion. Proceeding from this observation, she chose four people as models: an artist wearing an elephant mask, a woman doing yoga, an extravagantly styled photo model and a pregnant woman. She first photographed her subjects in their own private living environments, then came up with the idea of designing individual clothing for them, things that would express how she saw them. Her proposals were discussed and refined in dialogue with the models. She created a tee-shirt with traces of studio work, a leather top, a skirt-and-blouse combination and a dress. Before photographing them again, Boyraz sought out places in the city where she could portray the four people in a manner that would reflect both her own personal impressions of and the relationships she had formed with them. This second series

of photos presents her subjects in poses that relate to their clothing and the respective settings.

**Annika Eriksson**  
**The Session**

2003

In diesem Projekt wollte ich zwei verschiedene Musikarten zusammenführen: Rap und Repente. Die Musiker entstammen ganz unterschiedlichen Kontexten, Traditionen und Generationen, gemeinsam ist ihnen das Interesse am gesprochenen Wort und an der Improvisation.

Über Pardal da Saudade & Verde Lins: Die Tradition des Embolada/Repente geht auf eine alte Tradition von Straßenkünstlern zurück, die mit Rhythmus und Text arbeiteten. Ursprünglich stammten sie aus dem Nordosten Brasiliens, doch heute treten sie in nahezu allen großen brasilianischen Städten wie São Paulo und Rio de Janeiro auf. Ihre Instrumente sind Parodie, guter Humor und Schwung, mit dem sie der harten Wirklichkeit Herr werden. Seit der Kolonialzeit repräsentiert diese Tradition die kritische Stimme des Volkes.

Über Z`Africa Brasil:  
«Wir würdigen die Elemente des Hip Hop als die einer kulturellen Bewegung. Unser Ziel ist es, uns die gesamte rhythmische, verbale und farbliche Vielfalt anzueignen, um so den Schatz der oralen, rituellen und bewusstseinsmäßigen Traditionen unserer Ahnen zu betonen. «Z» steht für Zumbi, den Führer unserer heftigsten Widerstandsbewegung gegen die Zentralmacht.»

The Session umfasst einen Film, ein Poster und eine CD mit dem Soundtrack des Films. Die CD kann am Kiosk der Shedhalle erworben werden.

**Annika Eriksson**  
**The Session**

2003

In this project I wanted to bring together two kinds of music: Rap and Repente. The musicians come from very different contexts, traditions and generations, but they share an interest in the spoken word and in improvisation.

About Pardal da Saudade & Verde Lins: The tradition of Embolada/Repente originates from an old tradition of street performers working with rhythm and lyrics. Originally, they are from the North East of Brazil, but today we can find them performing in nearly all of Brazil's larger cities, like São Paulo and Rio de Janeiro. Their tools are parody, humour and a swing that can overcome tough realities. This tradition has represented the critical voice of the people since Brazil's colonial Time.

About Z`Africa Brasil:  
«We honour the elements of Hip Hop as a cultural movement. Our goal is to assimilate the entire diversity of rhythm, word and colour in order to summon the treasures of our ancestors oral, ritual and spiritual traditions. «Z» stands for Zumbi, the leader of our biggest resistance movement against centralised power.»

Part of The Session is a film, a poster and a CD that was produced for distribution. The CD can be bought at the Kiosk in the lounge of Shedhalle.

**Jesper Just**  
**Invitation to Love**

2003

Invitation to Love spielt in einem Barockzimmer, in dem Portraits alter Professoren der Kunstgeschichte zu Zeugen eines Dramas zwischen zwei Männern werden. Die Arbeiten von Jesper Just sind oft als homoerotisch gedeutet worden, wobei das Wort «queer» mit all seinen Konnotationen zutreffender wäre. Die Filme können auch als feministische gelesen werden, zumindest wenn mit Feminismus Sexualität als soziales Konstrukt und nicht ein Problem sexueller Gleichberechtigung gemeint ist. Der Versuch, den Horizont des Betrachters hinsichtlich seiner stereotypen Erwartungen in Bezug auf Geschlechterrollen in Frage zu stellen, ist ein wesentlicher Aspekt von Justs künstlerischer Arbeit. In Invitation to Love sehnt sich der jüngere Mann nach der Liebe des älteren; er stellt sich exhibitionistisch im Tanz zur Schau – eine Rolle, die er letztlich freiwillig annimmt. Der Tanz erscheint als ein zentrales, bedeutsames Element in allen Videos von Just, sowohl direkt als auch metaphorisch.



Annika Eriksson, The Session (2003)  
Videos still



Szuper Gallery, The Extras (2005)  
Videos still



Corinna Schmitt, Living a Beautiful Life (2003)  
Videos still



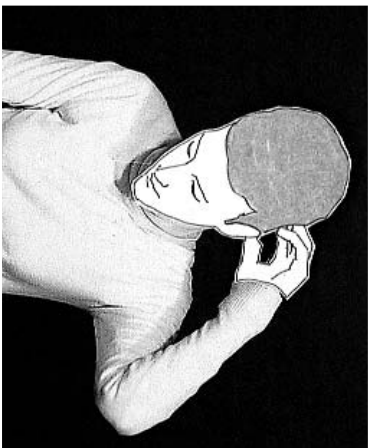
Jesper Just, Invitation to Love (2003)  
Installationansicht/view of installation  
Foto/Photo: Werner Graf



## Künstlerische Beiträge / Artistic Contributions



Songül Boyraz, Made in New York (2003)  
Fotofoto/color photo, 60 x 60 cm



Marion Porten, Take off a Sweater /  
Sich den Pulli ausziehen (2004)  
Videostill



Artur Zmijewski, KR WP (2000/2001)  
Videostill,  
Courtesy: Galerie Peter Klechmann, Zürich

Der Tanz wird zum Bild von Liebe, oder genauer: zum Bild des gegenseitigen Austauschs von Liebe. Dadurch wird der Tanz zu einem Motiv des weit gefassten Konzepts von Männlichkeit, das Just in seinen Arbeiten darstellt: das Imago einer Identität, die Männlichkeit auf Gefühl und Sensualität hin öffnet.

(Auszug aus Kristine Kern: Stripping fully clothed. Passionate Glances – Role-play and masculine identity in the works of Jesper Just)

Jesper Just  
Invitation to Love  
2003

Invitation to Love takes place in a baroque room, where portraits of past professors of art witness a drama unfolding between two men. Jesper Just's works have often been interpreted as homo-erotic, but the word «queer» with all its connotations would perhaps be more appropriate. The films could perhaps be construed as feminist, at least, to the extent that feminism is about the recognition of sexuality as a social construction, and not merely concerned with the problem of sexual equality. This attempt to challenge the viewer's horizons with regard to stereotypical expectations towards gender roles is a crucial aspect of Just's artistic endeavor. In Invitation to Love, the younger man desires the love of the older man, insisting on his exhibitionism in the dance – a role he ends up taking on voluntarily. It seems that dance itself is a central, meaningful element in all Just's videos both literally and metaphorically. Dancing becomes an image of love; or more properly, a mutual exchange of love. And as such, dance becomes a motif of the broader concept of masculinity that Just espouses in his works: an imago of identity that opens up a conception of man as imbued with feelings and as sensuality.

(Extracts from Kristine Kern: Stripping fully clothed. Passionate Glances – Role-play and masculine identity in the works of Jesper Just)

Marion Porten  
The Beard Stroke/Sich über den Bart streichen  
Take off a Sweater/Sich den Pulli ausziehen  
2004

«Über die Nachahmung einer Geste wird der spezifische Charakter des körperlichen Selbstaustauschs eines anderen Menschen erfasst. In der Anähnlichung an seine Gesten werden seine Körperlichkeit und seine Gefühlswelt erfahren. Über die Mimesis gestischer Inszenierungen erfolgt ihre Verinnerlichung.»  
(Gunter Gebauer/Christoph Wulf)

Gesellschaftliche Werte und Normen von Geschlecht schreiben sich in Körpersprache und Gestik ein und kommen dort zum Ausdruck. Die weiblichen und männlichen Körpersprachen werden als klar getrennte Dialekte bezeichnet. Marion Porten untersucht in ihren zwei ersten Filmen der Gesten-Filmreihe jeweils eine geschlechtsspezifische Geste.

Im Pilotfilm The Beard Stroke/Sich über den Bart streichen streicht sich eine Trickfigur über den imaginären Bart. Das integrierte Making-of erläutert die Entstehung des Films. Eine tiefe, männliche Erzählerstimme zitiert zusätzlich aus populärwissenschaftlicher Körpersprache-Literatur. Die animierten Figuren in Take off a Sweater/Sich den Pulli ausziehen führen verschiedene Varianten dieser alltäglichen Handlung vor.

Marion Porten  
The Beard Stroke/Sich über den Bart streichen  
Take off a Sweater/Sich den Pulli ausziehen  
2004

“The specific character of another person's physical self-expression is captured in the imitation of a gesture. A person's physical nature and emotional world are experienced in the attempt to replicate his or her gestures. Gestural expression is internalized through mimesis.”  
(Gunter Gebauer/Christoph Wulf)

Social values and gender norms are inscribed in and expressed through body language and gestures. Male and female body languages are described as clearly distinct

dialects. Marion Porten explores a gender-specific gesture in each of her two first films in the “Gestures” film series.

In the pilot film, The Beard Stroke/Sich über den Bart streichen an animated figure strokes his beard. The integrated “making-of” feature explains how the film was made. A narrator with a deep, male voice also reads quotes from popular literature on body language. The animated figures in Take off a Sweater/Sich den Pulli ausziehen perform several different variations of this everyday action.

Corinna Schnitt  
Living a Beautiful Life  
2003

Stell dir ein Leben vor, wie du es als Kind schon erträumt hast? Also, ein perfektes Leben.

Scheinbar vollkommen naiv nimmt Corinna Schnitt das allgemeine Wünschen und die üblichen Vorstellungen vom Lebensglück beim Wort – und führt uns diese als quasiszenarische Inszenierung erbarmungslos vor Augen und Ohren. Sie zeigt uns eine Frau und einen Mann, beide gut aussehend, die in einer stilvollen Villa hoch über Los Angeles wohnen und abwechselnd in die Kamera berichten, dass sie all das haben und all das sind, was sich andere nur ersehnen. Wie Blade Runner-Replikatanten zählen sie sämtliche Bestandteile eines traumhaft schönen Lebens auf, so wie es sich die Menschen, zumindest in der westlichen Welt, gemeinhin vorstellen. Der Zuschauer kann diese erschöpfende Litanei des totalen Glücks nur schwer ertragen und fühlt sich durch die kontemplative Stimmung der wohl-komponierten Szenen zusätzlich provoziert. Und wer zwischen-durch vermutet, dass am Ende alles explodieren muss wie in Antonionis Zabriskie Point, der irrt. [...] (Kay von Keitz)

Corinna Schnitt  
Living a Beautiful Life  
2003

Imagine a life of the kind you once dreamed of as a child – a perfect life. In a seemingly naive approach, Corinna Schnitt takes a literal view of popular longings and

ordinary ideas about happiness and exposes them without mercy to our eyes and ears in quasi-documentary presentations. She shows a man and a woman, an attractive couple living in a stylish mansion on the hills overlooking Los Angeles. Speaking to the camera in alternation, they tell us that they have everything others can only wish for and are everything that others can only dream of being. Like Blade-Runner replicas, they specify all the ingredients of an extraordinarily beautiful life of the kind people, at least in the Western world, generally imagine. The viewer finds this exhaustive litany of total happiness almost unbearable and is additionally provoked by the contemplative mood of the well-composed scenes. And anyone who assumes that everything will simply explode in the end, as in Antonioni's Zabriski Point, is bound to be disappointed. [...] (Kay von Keitz)

---

**Szuper Gallery (Susanne Clausen und Pawlo Kerestey)**  
Die Extras  
2005

Eine Reihe von performativen Situationen und begleitenden Texten umschreibt die Erlebnisse von Statisten bei Filmaufnahmen. Die Statisten versuchen, die Lage in der sie sich befinden, für sich umzudeuten oder auszunutzen. Sie versuchen, manchmal selber unbemerkt, für ihre eigene Arbeit Filmaufnahmen zu machen. So wird die Lohnarbeitssituation, in der sie sich befinden in Frage gestellt. Michel de Certeau beschreibt in The Practice of Everyday Life die La Perruque Strategie, bei der ArbeiterInnen oder Angestellte ihre Arbeitssituation ausnutzen um etwas zu produzieren, das nicht dem Arbeitgeber dient. Das bedeutet nicht, dass die ArbeiterInnen stehlen oder einfach nicht anwesend sind, sondern dass sie etwas anderes während der Arbeitszeit produzieren. Normalerweise wird diese Art von Aktivität bestraft oder ignoriert. Aber die ArbeiterInnen, die die La Perruque anwenden, stehlen Zeit von der Firma, die frei und kreativ, und nicht auf Profit ausgerichtet ist. Es ist eine Strategie bei der die allgemeine Ordnung getäuscht wird. Das heißt, ein neues Moment, Realität oder Erzählung wird in die Institution, der man dient, eingeführt.

---

**Szuper Gallery**  
(Susanne Clausen and Pawlo Kerestey)  
The Extras  
2005

A series of performative situations and texts account of the experiences of extras on film shoots. The extras are trying to re-interpret and to use the situations in which they find themselves for their own purposes. Their salaried work is put into question. In the The Practice of Everyday Life Michel de Certeau discusses the notion of La Perruque, an expression for a practices and behavior, something that probably takes place at every work place. "It is the worker's own work disguised as work for the employer". That doesn't mean that the worker is stealing or simply absent, but that he or she produces something during the work time. Usually this kind of activity is penalized or ignored. But the worker using La Perruque, steals time from the employer that is free, creative and not directed towards profit. It is a strategy whereby the general order is tricked. And this means that a different moment, or reality or narrative is being the inserted into the institution that is supposed to be served.

---

**Artur Zmijewski**  
KR WP  
2000/2001

In Artur Zmijewskis Videos KR WP marschieren polnische Soldaten in einem Tanzsaal als nähmen sie an einer Parade teil. Zunächst angezogen, dann nackt. Sie singen patriotische Lieder über Soldaten, Gewehre und Frauen, die auf sie warten, über Entlassungen von Soldaten aus der Armee, Besäufnisse und Gewalt.

Die Männer, die Zmijewski ins Tanzstudio bittet, sind ehemalige Berufssoldaten der polnischen Armee, speziell fürs Marschieren an Paraden bei politischen Ereignissen ausgebildet. Durch das Marschieren in einem anderen Kontext – dem Saal statt des Paradeplatzes – und durch ihre körperliche Entblößung statt des gewöhnlich kollektiven Uniformschutzes, scheinen die Soldaten in ihrer Vorführung einerseits absurd und lächerlich und andererseits verletzlich und intim. Durch die Abwesenheit von Paradeplatz und Uniform wird auf die repräsentativen Rahmenbedingungen

des militärischen Kontexts verwiesen. Wie bei «Des Kaisers neue Kleider» werden die Soldaten ohne die uniforme Oberfläche individuell präsent, und gleichzeitig Kontext orientierte Machtstrukturen und ritualisierte Körperpolitiken vorgeführt.

---

**Artur Zmijewski**  
KR WP  
2000/2001

In Artur Zmijewski's videos KRWP, Polish soldiers are seen marching in a dance hall as if taking part in a parade – fully dressed at first, then in the nude. They sing patriotic songs about soldiers, guns and women waiting for them, about soldiers released from the army, about drunkenness and violence.

The men invited to the dance studio by Zmijewski are former soldiers in the regular Polish army. They were specially trained to march in parades held in conjunction with political events. Because they march in a different context – a dance hall instead of a parade grounds – and because they are naked and stripped of the customary collective protective covering of their uniforms, the soldiers appear absurd and ridiculous but also vulnerable and intimate. The absence of uniforms and parade grounds calls attention to the representational character of the military context. As in "The Emperor's New Clothes", the soldiers appear as individuals without their outer uniform shells, while context-based power structures and ritualized politics of the body are exposed at the same time.

---

Le Jaseur Boréal  
– a cream series –

www.creamseries.org



Downtown at noon, Fred is searching the square as she left immediately when he entered the café. Does she know more than he does?



Did she know that they saw her that night?

...and when they fly over here, we put them in packets like these, cook them in our soups and devour them... a post-colonial recipe!



Le jaseur boréal fuit l'Europe centrale à la recherche de cieux plus cléments



he's such a bullshit artist!



sure...

They decided to go back to the café and check if the JASEUR BOREAL bird had survived her attack THAT NIGHT. On th way out, they ran into Fred's ex-girlfriend, another SHITTY but elegant artist...



Since you're with this girl you look like a hobo!



Seit Jahren ein Vögele-Bestseller!



Poly your small and your voice makes me flying

aaaaah! you're a queer bird

**BUT YOU'LL NEVER BE AS QUEER AS I AM!  
I AM THE REAL JASEUR BORÉAL!  
FUCK YOU VÖGELE**



Hurry, we have to get out of here. Fred is the humanoid created by Dr.Jaseur and Mr. Boreal who is the mastermind of the destruction of the different animal species in order to fit his 'one-size-fits-all' ideology. The bird is innocent, it is the 'One' from the animal species Fred is sent out to destroy.

The End

# Akademie vor Ort

## Thesen: Anschlag



Thesen: Anschlag. (theses: bill)

Mit der Arbeit Thesen: Anschlag präsentierte sich erstmals ein Projekt des Studienbereichs Theorie der Gestaltung und Kunst (STH) der HGK-Zürich in der Shedhalle. Möglich war das im Rahmen des Formates Akademie Vor Ort, einer Kooperation des Studienbereichs mit den Shedhalle-KuratorInnen, die das Semesterprojekt Der Möglichkeitssinn als GastdozentInnen begleitet haben. Für die Dauer des zweiten Kapitels der Ausstellungsreihe Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? erhielten die Studierenden die Möglichkeit, mit einem gemeinsam erarbeiteten Display präsent zu sein.

«So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was eben sogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen, als das, was nicht ist.»

Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften

Ausgehend von Musils Begriff des Möglichkeitssinns eröffnete sich den Studierenden zu Beginn des Projekts ein weites Themenfeld. Durch den intensiven Kontakt mit der Shedhalle und der gemeinsamen Lektüre von Texten aus einem aktivistischen und politischen Umfeld verschob sich der Interessenschwerpunkt mehr und mehr hin zu Inhalten, die an die Ausstellungsreihe anknüpften. Dabei blieb die Frage nach dem Möglichkeitssinn stets von Bedeutung. Ein allen Projektteilnehmenden gemeinsamer Fokus zeigte sich im Interesse an aktivistischen und karnevalesken Praktiken und deren Wirkungsweisen in Kunst und Gesellschaft.

Die Zusammenarbeit der Shedhalle mit dem STH erforderte den Versuch einer Synthese verschiedener inhaltlicher Zugänge und eine gedankliche Verknüpfung unterschiedlicher Arbeitsmethoden. Am STH entstehen die verschiedenen Ergebnisse eines Projekts oft in einem Prozess in Kleingruppen mit je eigenem thematischem Fokus. Für Akademie Vor Ort galt es ein Format zu finden, das die Arbeit der Kleingruppen mit jener der Gesamtgruppe zusammenführte. Ziel der Studierenden war es, den Diskurs zwischen den einzelnen Gruppen und das Prozesshafte des Projekts, das «gedankliche Komma statt des Fullstop» sichtbar machen.

So ist das Konzept Thesen: Anschlag entstanden: Die Gruppen sind durch Auszüge aus ihrer Arbeit in Ton-, Bild- oder Textform vertreten. Aus den individuellen Arbeiten werden Thesen und Be-

hauptungen herausdestilliert und als vorläufige Setzungen an der Wand angebracht. Die Thesen werden von Text und Bild überlagert und unterlegt. Diese Kommentare üben in polemischer oder kritischer Art und Weise einen Anschlag auf die Thesen aus oder aber erläutern und unterstützen sie.

Entstanden ist eine Wandarbeit, die eine Momentaufnahme eines Denk- und Arbeitsprozesses darstellt. Bei genauerem Hinsehen sollten sich den BetrachterInnen Verbindungen zwischen verschiedenen Thesen und Kommentaren erschließen. Es sollten sich Zugehörigkeiten und Ausgangspunkte erahnen, Nähen und Distanzen zwischen den verschiedenen Ebenen ausmachen lassen.

Die Präsentation vom 15. Februar 2005 ermöglichte den BesucherInnen schließlich einen vertiefenden Einblick in die Projektergebnisse der verschiedenen Gruppen. In einer Mischung aus Vortrag und Kolloquium wurden Schwerpunkte und Zugänge vorgestellt und diskutiert. Vervollständigt wurde das Projekt in der Shedhalle erst durch die Diskussion über das Erarbeitete, durch das wirkliche Vor-Ort-Sein der Akademie.

Für die Studierenden: Anna Bühler, Nicola Nielsen, Christian Ritter  
Foto: Claudia Mareis

«Aktivismus ist eine Behauptung, die sich nicht beweisen lässt.»

Claudia Mareis, Nicola Nielsen und Christian Ritter haben sich mit dem Phänomen des «Aktivismus» in seinen möglichen Bedeutungen und Erscheinungsformen beschäftigt. Sie befassten sich mit der Globalisierung der Zeichen, Formen und Lesarten des Aktivismus und der ihm eigenen Geschichtlichkeit. Sie untersuchten verschiedene aktivistische Praxen und dem Aktivismus nahe stehende Begriffe, um die diesem Phänomen zugesprochenen widerständigen und aufklärerischen Möglichkeiten ausmachen zu können.

«La rue n'existe pas.»

Anna Bühler, Ulrike Schelling und Christoph Schneider befassten sich mit der Abschaffung des Schulsilvesters in der Stadt Zürich im Zusammenhang mit der Frage nach den Möglichkeiten des non-konformen Agierens im öffentlichen Raum. Während ein Brauch mit karnevaleskem Charakter verboten wird, öffnet sich der Stadtraum grosszügig sportlichen Events wie etwa dem Silvesterlauf. Vor diesem Kontrasthintergrund haben «die AktionistInnen» eine «Schulsilvesteraustrübungsaktion» organisiert und reflektierten das entstandene Medienecho.

«Thomas Hirschhorn macht keine politische Kunst.»

Den von der Ausstellung Swiss swiss democracy von Thomas Hirschhorn in Paris ausgelösten Aufruhr nahmen Tina Engström und Mia Holz zum Anlass, Hirschhorns künstlerische Arbeit hinsichtlich ihrer Absichten und Wirkungen zu untersuchen. Sie besuchten die Ausstellung und befragten den Künstler; die Begriffe «Spektakel» und «Lustprinzip» und die Frage nach dem Politischen in seiner Kunst spielten im Interview eine wichtige Rolle. Seiner eigenen Aussage nach macht Thomas Hirschhorn Kunst politisch, er macht jedoch keine politische Kunst.

«Sich aufregen macht Spass.»

Christoph Schlingensief's provokante Hamlet-Aufführung (Schauspielhaus Zürich, 2001), sorgte im Vorfeld vor allem bei der zürcherischen SVP für Aufregung. So unterschiedlich die Intentionen Schlingensief's und der SVP auch scheinen, so ähnlich ist doch die Art und Weise, wie sie den öffentlichen medialen Diskurs bestimmen. Madeleine Emmenegger untersuchte, wie Schlingensief sich Strategien populärer Politiker aneignet, um in einem künstlerischen Kontext Positionen zu hinterfragen und Denkmuster offen zu legen.

«Textile Verhüllungen hören auf, als Standpunkt zu wirken, wenn sie als Uniform vereinnamt werden.»

Dora Kapusta und Kerstin Strölin haben sich mit Bachtin und seinem Verständnis des Karnevalesken auseinandergesetzt. Sie untersuchten die Besetzerszene der Wohlgroth (Zürich, 1991–93) hinsichtlich bewusster oder unbewusster Anwendung karnevalesker Strategien. Durch diese Auseinandersetzung ergab sich das zweite Untersuchungsfeld. Im Lebensgefühl des Punk suchten sie nach Formen und Zeichen des Karnevalesken. Fragen der Kostümierung, Kleiderordnung und Uniform waren dabei zentral.

### Thesen: Anschlag (theses: bill)

Thesen: Anschlag (theses: bill) is the first project by the department of Design and Art Theory (STH) of the HGK-Zurich to be presented at the Shedhalle. The project was initiated within the framework of Academy On the Spot, a co-operative programme involving the department and the Shedhalle curators, who provided support for the semester project Der Möglichkeitssinn (The Sense of Possibility) as guest instructors. The students were given the opportunity to present a group display during the second chapter of the Shedhalle exhibition series entitled Spectacle, Pleasure Principle or the Carnavalesque?

“Thus the sense of possibility may be defined as the ability to think of everything that could just as well be and that that what is should not be more important than that what is not.”

Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften

Proceeding from Musil's concept of the sense of possibility, we encountered a broad range of topics at the beginning of the project. Under the influence of intense contact with the Shedhalle and readings of texts representing activist political points of view, the focus of interest shifted progressively toward subject matter that related to the exhibition series. The question of the sense of possibility remained a consistent point of emphasis. A focus shared by all participants in the project became evident in the growing interest in activist and carnivalesque practices and their impact on art and society.

Collaboration between the Shedhalle and the STH involved an attempt to achieve a synthesis of different substantive approaches and a conceptual convergence of different working methods. At the STH, the various results of a given project often emerge through

work in small groups, each with a specific thematic focus. The objective for Academy On the Spot was to find a format that would merge the work done in small groups with that of the group as a whole. Our role was to help visualize the dialogue between individual groups and the procedural character of the project – the “conceptual comma instead of a full stop”.

The concept for Thesen: Anschlag (theses: bill) was developed in this way: The various groups were represented by excerpts from their work in the form of sound, images or texts. Theses and conclusions were distilled from the individual works and posted on the wall as provisional guidelines. The theses were overlaid and underpinned with texts and images. These commentaries represented either polemical or critical attacks on the theses or explanations and supporting arguments.

The outcome is a wall, which represents a momentary image of a thinking and working process. The idea was that, upon closer examination, viewers would begin to recognize links between the various theses and commentaries, becoming conscious of affinities and points of departure, areas of proximity and distance between the various different exhibits.

The presentation, which opened on 15 February 2005 offered visitors a closer look at the project results achieved by the different groups. Focal points and avenues of access were presented and discussed in a forum in the shape of a combination of lecture and colloquium. Our project at the Shedhalle ought not be regarded as complete without this discussion of results and the actual On the Spot presence of the Academy.

For the Students: Anna Bühler, Nicola Nielsen, Christian Ritter  
Photo: Claudia Mareis

“Activism is an assertion that cannot be proved.”

Claudia Mareis, Nicola Nielsen and Christian Ritter focused on the phenomenon of “actionism” in all of its potential meanings and manifestations. They investigated the globalization of the signs, symbols, forms and interpretations of activism and its unique historical character. They studied various activist practices and concepts related to activism in an attempt to identify the potentials for resistance and enlightenment attributed to it.

“La rue n'existe pas.”

Anna Bühler, Ulrike Schelling and Christoph Schneider were concerned with the abolition of the School New Year's Eve festivities in the city of Zurich as it relates to the question of possibilities for non-conformist action in public space. While prohibiting a custom of carnivalesque character, the city opened its doors to such wide-impact sports events as the New Year's Eve Run. Against this background of conflicting policies, they organized a “School New Year's Eve Exorcism Action” and analyzed the resulting media response.

## Vielstimmigkeit – Collaborative Practices, Part 2

“Thomas Hirschhorn does not make political art.”

Tina Engström and Mia Holz seized the uproar triggered by the exhibition “Swiss swiss democracy” by Thomas Hirschhorn in Paris at the end of last year as an opportunity to examine the intentions and effects of Hirschhorn’s work. They visited the exhibition and interviewed the artist. The concepts of “spectacle” and the “pleasure principle” played an important role in the interview. According to his own statements, Thomas Hirschhorn makes art politically but does not make political art.

“Getting upset is fun.”

Christoph Schlingensiefel’s provocative production of Hamlet (Schauspielhaus Zurich, 2001) caused quite an uproar even before the opening night, especially among the Zurich SVP (populist right wing party). Although Schlingensiefel and the SVP apparently pursue very different intentions, the ways in which they influence public media discourse are very similar. Madeleine Emmenegger investigated Schlingensiefel’s appropriation of the strategies of popular politicians as a means of questioning positions exposing patterns of thought within the context of art.

“Textile coverings cease to represent points of view when they are expropriated as uniforms.”

Dora Kapusta and Kerstin Strölin focused their research on Bakhtin and his concept of the carnivalesque. They analyzed the Wohlgroth squatter scene (Zurich, 1991–93) in an attempt to identify conscious or unconscious applications of carnivalesque strategies. These studies led to a second field of research, in which they looked for forms and signs of the carnivalesque in Punk lifestyle. Aspects of costuming, dress codes and uniforms were central points of their investigation.

Vielstimmigkeit – Collaborative Practices, Part 2 ist ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt und Teil der Projektreihe Vor Ort – Zur Erforschung künstlerischer Praxis. Vielstimmigkeit untersucht kollaborative Arbeitspraktiken, die innerhalb der Schnittmenge von Kunst und Politik agieren.

Überall in Europa entstehen KünstlerInnenteams und temporäre kollaborative Initiativen. Obwohl kollaborativ arbeitende Gruppierungen kein neues Phänomen sind, erscheint es uns notwendig, die vielfältigen Manifestationen genauer zu untersuchen. Häufig gründen sich diese Kollektive aus eigener Initiative ohne staatliche Förderung und sind autonom organisiert. Sie reagieren sowohl auf lokale wie auch internationale gesellschaftlich-politische Kontexte und verwenden verschiedene Distributionswege und -medien. Auf Grund dieser Praxis verorten sich viele der Projekte eher am Rande des Kunstsystems und stehen durch den interdisziplinären Zugang damit anderen, nicht kunstinternen Kontexten näher. Vielstimmigkeit setzt sich einerseits mit den konkreten, jeweils projektspezifischen Kontexten und andererseits mit den grundlegenden Motivationen und Bedingungen kollaborativer Arbeit auseinander.

Darüber hinaus sollen unterschiedliche kollaborative Arbeitsstrukturen analysiert werden. Im Vordergrund steht dabei die Frage, inwiefern sie zu einer anderen Art von Wissensproduktion beitragen. Ihre Organisationsform und die Arbeit an der identifikationsstiftenden Raumfindung ist nicht von der Diskussion um das Politische im Zusammenhang mit kollaborativer Praxis zu trennen. Der entstehende Identifikationsraum zwingt vielmehr dazu, eine Sprachebene zu erfinden, die von allen Beteiligten immer wieder neu verhandelt und aktiviert werden muss. Der Frage, wie diese Vielstimmigkeit kommuniziert wird, welche Gestalt oder welches mediale Erscheinungsbild sie findet, fällt in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu. Um über diese Themen nicht nur zu diskutieren, möchte Vielstimmigkeit einige dieser Aspekte auch in der Praxis mit eingeladenen Co-KuratorInnen und DialogpartnerInnen erproben.

Bei diesem Projekt handelt es sich um die Fortsetzung und Weiterentwicklung eines Kolloquiums, welches im Sommer 2004 im Kunstverein München stattgefunden hat. Für Vielstimmigkeit hat die Shedhalle in Art eines «Schneeballsystems» kollaborative Projekte und Netzwerke aus der Schweiz eingeladen und sie gebeten, wiederum DialogpartnerInnen aus Osteuropa einzuladen, um mit ihnen gemeinsam über kollaborative Arbeitsmethoden zu reflektieren, Schnittstellen zu finden und neue dialogische Projekte zu initiieren. Die Shedhalle möchte mit diesem Projekt, eine Auseinandersetzung mit kollaborativen Teamstrukturen, die sich unter anderem künstlerisch in ein gesellschaftlich-politisches Feld einschreiben, forcieren und ein Forum zum Austausch bereitstellen. Die, durch die neuen Kollaborationen zwischen den beteiligten Gruppen, entstehenden prozessualen Produktionen werden in ihrer Summe ein räumliches Setting in der Shedhalle ergeben.

Ein Archiv zu Netzwerken und kollaborativen Projekten, die sich zwischen künstlerischer und aktivistischer Praxis bewegen, wird seit dem Kolloquium in München erweitert. Der jetzige Stand des Archivs ist Teil des Ausstellungsprojektes Vielstimmigkeit. In der Shedhalle wird es über die Ausstellungsdauer hinaus der Öffentlichkeit zugänglich sein und von Zeit zu Zeit zu anderen Institutionen auf Reisen gehen.

Ein Workshop mit den TeilnehmerInnen des Projektes am 23. April lädt zur Diskussion ein und befragt die Motivationen und Organisationsformen kollaborativer Projekte, sowie die thematischen, politischen und ästhetischen Implikationen dieser Arbeitsform. Weitere Themenschwerpunkte werden die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Internet basierten Arbeiten und der Funktion von Kommunikationsplattformen sein, sowie der Bezug zu geopolitischen Kontexten mit einem besonderen Augenmerk auf die Situation in Osteuropa.

## Polyphony – Collaborative Practices, Part 2

Polyphony – Collaborative Practices, Part 2, is a research and exhibition project realized within the framework of the project series entitled On the Spot – Investigation of Artistic Practice. Polyphony explores collaborative practices at the intersection between art and politics.

Artist teams and temporary collaborative initiatives are emerging with increasing frequency throughout Europe. Although groups working in collaboration are by no means a new phenomenon, we recognize a need to examine their diverse manifestations more closely. Many of these collectives develop from individual initiatives, without government funding, as autonomous structures. They respond to both local and international social and political contexts and employ a wide range of different distribution channels and media. Operating in this way, many such projects position themselves at the fringes of the art system and relate by virtue of their interdisciplinary approach more closely to other, non-art contexts. Polyphony focuses on concrete, project-specific contexts while examining the fundamental motivations and conditions of collaborate practice at the same time.

A further objective is an analysis of different collaborative working structures in which emphasis is placed on their contribution to knowledge-production of a different kind. Aspects of organization and efforts to create space for processes of identification cannot be separated from the discussion of political issues as they relate to collaborative practice. Indeed, the identification space that emerges compels those involved to invent forms of language that must be continuously re-evaluated and re-activated. The question of how this polyphony is communicated, of how its forms or media are manifested, is of considerable importance in this context. In order to pursue these themes beyond the level of discussion, Polyphony seeks to explore several aspects in actual practice in co-operation with the invited co-curators and partners in dialogue.

This project pursues the theme of a colloquium held at the Kunstverein München in the summer of 2004. In a kind of “snowball” system, we invited collaborative projects and networks from Switzerland to participate, asking them in turn to invite partners from Eastern Europe to join them in dialogue focused on collaborative working methods and a search for new interfaces and possibilities for new, dialogue-based projects. Within the framework of this project, the Shedhalle hopes to promote the investigation of collaborative team structures that are inscribed artistically and otherwise socio-political contexts and to provide a forum for dialogue

among them. Altogether, these ongoing production processes will create a spatial setting at the Shedhalle through collaboration among the participating groups.

An archive documenting networks and collaborative projects devoted to interaction between artistic and activist practice has been expanded since the colloquium in Munich. The archive in its present form will be presented to the public during the exhibition Polyphony at the Shedhalle and will travel from time to time to other institutions as well.

A workshop on April 23 involving project participants will be devoted to discussion and exploration of the motivations and organizational structures of collaborative projects as well as of the thematic, political and aesthetic implications of this working approach. Discussion will also focus on the importance of internet-based works, the function of communication platforms and aspects of geo-political contexts, with particular emphasis on the situation in Eastern Europe.

Folgende dialogische Projekte und Strukturen bestimmen die Idee und das Display von Vielstimmigkeit:/  
The following dialogue-based projects and structures shape the display and the concept of Polyphony:

Cicero Egli (Genf/Geneva)

mit/with

Adla Isanovic (Sarajevo), Yves Degoyon (Barcelona),  
Marta Paz (Barcelona), Rama (Buenos Aires)

code flow

mit/with

Art Today Association (Plovdiv)

Les Complices\* (Zürich/Zurich)

(Jean-Claude Freymond-Guth, Andrea Thal)

mit/with

Platforma 9,81 (Zagreb)

meate (Genf/Geneva)

(Paulo Alcântara, Nathalie Perrin, Stéphanie Prizreni)

mit/with

Tester

version/Cluj

(Mircea Cantor, Gabriela Vanga Cantor, Ciprian Muresan)

eingeladen von Shedhalle/invited by Shedhalle

Eröffnung und Präsentation (Vortrag) der teilnehmenden Projekte: 22. April 2005

Workshop: 23. April 2005, 14.00 – 19.00

Ausstellungsdauer: 24. April – 15. Mai 2005

Opening and presentation of participating projects: 22 April 2005

Workshop: 23 April 2005, 14.00 – 19.00

Exhibition dates: 24 April – 15 May 2005



**les complices\* espace libre & édition //**  
**& PLATFORMA 9,81 //**

Les Complices\*, Espace Libre & Édition, was founded in 2002 as a space for critical investigation in contemporary art and its function in society. Les Complices\* understands complicity as a paradigm and defines itself as a collective in the sense of a temporary concourse and collaboration of individuals involved in current projects. The non-commercial space has so far mainly exhibited young artist in solo shows. The current team is increasingly concentrated on the agency of contemporary art outside of a traditionally defined notion of artwork and welcomes experimentation with the customary roles of artist, curator and gallerist.

Les Complices\* has invited the Croatian architects group and NGO PLATFORMA 9,81 to participate in Collaborative Practices. Similar to Les Complices\*, PLATFORMA 9,81 was founded in 1999 to put their work in a larger context and expose it to a wider public. PLATFORMA 9,81 aims to establish an interdisciplinary dialogue within and outside of the architecture scene on issues relating to urban culture, digitisation, the influence of globalisation space perception and the necessity of alternative education methods in architecture. The projects of the collective involve a large number of people from diverse professions. Present projects of PLATFORMA 9,81 include an interdisciplinary investigation about the transformation of tourism in Croatia and the "Invisible Zagreb – Squatters Guide," an initiative about the temporary occupation of abandoned urban buildings for cultural and social activities.

Though the activities of Les Complices\* and PLATFORMA 9,81 are rooted in different fields of practice, they both aim to facilitate an extended dialogue and expand existing structures of agency of art or architecture respectively. Moreover the ways PLATFORMA 9,81 functions as a collective corresponds to the model of project based, temporary complicities and networks practiced by Les Complices\*.



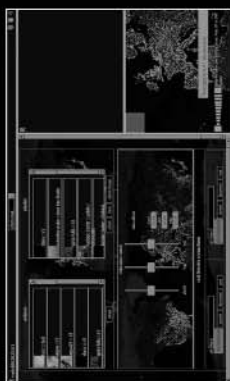
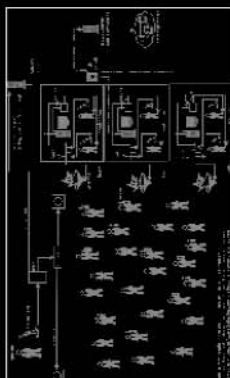
<http://www.lescomplices.ch/>



<http://www.platforma981.hr/>

# Subversive collaborative production in the Information Society

online chat for a temporary collaboration



\*\*\*\* iniciando conexión en sat 14:19:21 12-03-2005  
 [14:26] --> you are now talking on #cp  
 [14:27] <cicero> : ) hi rama  
 [14:27] <adla> hi cicero, hi rama!  
 [14:27] <rama> hi adla!  
 [14:27] <cicero> hi adla  
 [14:28] <cicero> lets start:  
 [14:28] <cicero> the idea here is to discuss of our experience on collaborative practices  
 [14:29] <cicero> i propose that we present ourselves for a quick

**Adla**  
 [14:30] <adla> adla, at the moment in geneva, living between geneva and sarajevo.  
 [14:31] <adla> i'm having an artistic background. have some experience in organization of cultural events  
 [14:32] <adla> interested in new media, cultural studies, cultural politics and direct artistic action  
 [14:32] <adla> is this enough?  
 [14:32] <cicero> merci

**Rama**  
 [14:32] <rama> yep  
 [14:32] <rama> ok, i go  
 [14:34] <rama> i came over from argentina (where i was born in 1981) on the 2002 during the heavy economic-political crash, to barcelona, started working in several mediahacktivist projects/ events/actions, involved into the artistic context as well  
 [14:34] <adla> rama. and what are you doing in graz?  
 [14:34] <rama> lately working a lot in turn to real-time (or not) media distribution through free/alternative/independent channels  
 [14:35] <rama> i came for a residence in the medien kunst labor (art & media lab), and i keep on my own plus common projects with some other people in barcelona and other places (like norway, or austria itself)  
 [14:35] <adla> nice  
 [14:37] <cicero> what are your interest?  
 [14:37] <rama> fuck the system  
 [14:37] <rama> and make a new one :)  
 [14:37] <cicero> yes! reboot.  
 [14:37] <rama> something like this  
 [14:37] <rama> i mean to provide tools for democratic organization-> action  
 [14:38] <cicero> tools.  
 [14:38] <rama> where in a horizontal way things can be thought, decided, applied  
 [14:38] <cicero> very clear. you are a hacker and producer of tools.  
 [14:39] <rama> also not just develop own tools, but merge existing ones together to achieve specific needs  
 [14:39] <adla> so you are working in collaborations?  
 [14:39] <rama> genau  
 [14:39] <rama> you could say so  
 [14:39] <rama> adla: every day  
 [14:39] <rama> we are running with a quite wide group of people the <http://t23.cc> platform  
 [14:40] <rama> the burnstation also <http://burn.xicnet.com>  
 [14:40] <cicero> thanks rama something more?  
 [14:40] <rama> yes, but actually lots of mailing lists, and collaborative tools like tikis (which we deprecated short ago, and are now migrating to drupal), wikis, and so on  
 [14:41] <rama> hmmm... maybe nothing else for now i think

**Cicero**  
 [14:42] <cicero> im in geneva and original from zurich  
 [14:42] <cicero> made art school in geneva and worked at [www.forde.ch](http://www.forde.ch) art space where we organized exhibits and conferences, and i produced a dvd on artistic media-activism during the g8 [www.forde.ch/zones](http://www.forde.ch/zones)  
 [14:42] <cicero> my interests are to apply art in social questions  
 [14:43] <cicero> and i try to make links between  
 [14:43] <rama> cool  
 [14:43] <adla> nice  
 [14:43] <cicero> activist practices research and apply  
 [14:44] <cicero> its in the organization of things, i'm often in meetings  
 [14:44] <cicero> mostly face2face in view of actions

[14:45] <cicero> and also work for example to save our squat  
 [14:45] <rama> :) great  
 [14:45] <adla> good luck!  
 [14:45] <cicero> so its kind of political work, dealing with people. takes time and is very collaborating  
 [14:46] <cicero> i think that we can use our potential of communicational know-how  
 [14:46] <cicero> and we need to mediate create links, and plat forms  
 [14:46] --> sevil has joined #cp  
 [14:46] <sevil> ola  
 [14:47] <cicero> yves hi :)  
 [14:47] <rama> sevil!  
 [14:47] <adla> who is sevil?  
 [14:47] <cicero> sevil present yourself :)

**Yves**  
 [14:48] <sevil> hello i'm sevil  
 [14:48] <cicero> hi  
 [14:48] <adla> hi  
 [14:48] <cicero> what do you do?  
 [14:49] <sevil> free software dealer  
 [14:49] <sevil> and music too  
 [14:52] <cicero> yves: we presented ourselves to know each other  
 [14:53] <cicero> and then try to discuss about practices and potential of collaborating practice (cp)  
 [14:54] <sevil> fuerza colaborativa  
 [14:54] <cicero> can you say some more about you yves?  
 [14:55] <sevil> i'm in hackitectura, indymedia estrecho and social forums  
 [14:56] <cicero> aha  
 [14:57] <adla> ok

**Collaborative Practice in temporary micro-networks**  
 [14:59] <cicero> ok. i have prepared some notions and would throw them in the chat room:  
 [15:00] <cicero> collaborative practice in temporary micro-networks  
 [15:01] <cicero> i think tendencies in cp is temporary or on/off groups, how do you see it?  
 [15:01] <rama> some yes, some are permanent  
 [15:02] <cicero> it works on calls, meet when there is an action, that's what i mean  
 [15:02] <rama> or temporary "aliasing" drives to permanent relations of collaboration in the many projects around i think  
 [15:02] <adla> one of my first collaborative experiences was in 1998, series of actions of artists, musicians for the people with disabilities, in sarajevo, bosnia & herzegovina. so i agree that they are temporary, but like rama says we can discuss their permanence in relations with the goals they want to achieve  
 [15:03] <cicero> the goals are important  
 [15:03] <cicero> here a quotation by trebor scholz  
 [15:03] <cicero> collaboration means, "to work together to achieve the same goal that we could not achieve as individuals."  
 [15:04] <adla> yes there has to be a purpose, it is not enough to exist  
 [15:05] <cicero> to construct the field: i state that we live in information society  
 [15:05] <rama> sure, we are in the information era  
 [15:05] <cicero> and we collaborate often through interfaces  
 [15:05] <rama> information war & revolution  
 [15:06] <cicero> with people in different places and from different disciplines  
 [15:06] <sevil> our network is not of that kind it's much more permanent  
 [15:06] <cicero> ok  
 [15:06] <sevil> the web activists around, it's just a small world  
 [15:07] <cicero> what is your common goal?

**Biotechnical Multitude is Biopolitics**  
 [15:07] <sevil> cybernetic tools for the dis-located multitude  
 [15:08] <cicero> ok. a poly-spatial production network  
 [15:08] <sevil> and bringing these technologies, for how good they can be to the 4th world  
 [15:09] <sevil> i want a stream from palestine  
 [15:09] <sevil> and one from angola, where some friends will go

[15:10] <sevil> free tools for independent media too. it's definitely a permanent network  
 [15:11] <rama> exactly  
 [15:11] <cicero> adla: how do you read that?  
 [15:11] <sevil> working with kuda.org too  
 [15:11] <adla> sevil: do you think that sometimes temporary activities can get to the goal?  
 [15:12] <sevil> we know them from long time ago  
 [15:12] <adla> what did you do with kuda?  
 [15:12] <sevil> we work on a project about the 'fortresses of europe's'  
 [15:12] <sevil> working on the borders of europe, from novi sad to riga and to tarifa  
 [15:12] <rama> what cicero mentions about "temporary", can be thought for those occasional events where people who don't know each other from before, appear to end up on a common mailing list in the previous days to an event/action, and work in a collaborative manner, also in-place when the event really happens, and sometimes permanent links continue, while some result to have been only temporary to cover that specific matter  
 [15:13] <rama> an example would be the g8 counter-actions (in the temporary medialab) or the wsis, among others  
 [15:13] <adla> nice  
 [15:14] <cicero> rama: that's my experiences with new media collectives  
 [15:14] <cicero> but it is also critical sometimes  
 [15:15] <rama> ok, so i guess the concept of "temporary alliances" applies, but for sure not to all projects/collectives  
 [15:15] <cicero> kind of hit and run. guerrilla  
 [15:15] <rama> haha  
 [15:15] <cicero> or rather. hack and stay?  
 [15:15] <cicero> :)  
 [15:16] <adla> i think that the importance of the networks are in the relations that are created within, since there are always differences we cannot generalize  
 [15:17] <cicero> i agree. we want to see about the political dimension of the network activity  
 [15:17] <sevil> i'm in another network which is of interest here : nomad  
 [15:17] <cicero> sevil: fortress europa. do you want to cross borders?  
 [15:17] <sevil> we want to suppress borders  
 [15:18] <adla> sevil: do is the project just with kuda. or with ljudmila or pro.ba, or some other centers from a region?

#### Poly-spatial micro-networks vs. located borderlines

[15:18] <sevil> kuda.org and rixc mainly  
 [15:19] <cicero> sevil: suppress borders by what means?  
 [15:19] <sevil> those located on a european border  
 [15:19] <sevil> at least with free communication tools  
 [15:19] <sevil> and free (wireless) links like in fadaiat.net  
 [15:19] <cicero> the people can use these tools?  
 [15:22] <rama> there comes a bit the work of the developers to make them accessible  
 [15:21] <sevil> ok, that's lots of networks we are involved in ( hackitectura, nomad, fadaiat, indymedia )  
 [15:21] <cicero> adla: you where in sieged sarajevo. how did you suppress borders?  
 [15:22] <adla> yes i was in sarajevo at time.  
 [15:22] <cicero> adla: sorry, what tools did you use?  
 [15:23] <sevil> we are a dis-located multitude  
 [15:23] <adla> cicero: collaborations, but not only internet based  
 [15:24] <adla> sevil: somewhere in between  
 [15:25] <cicero> adla: you mentioned to connect different medias  
 [15:25] <sevil> although there are temporary autonomous network ( tan ), we are also part of a meta network

#### Power of hybrid interconnectivity

[15:26] <adla> yes, i truly believe that for the regions where new technologies are not developed we have to use what we have, and to combine it with the other available "old" media, like radio  
 [15:26] <cicero> ok. is it hybrid power of interconnectivity?  
 [15:27] <sevil> the nomad project is interesting in that sense, as it uses free software and radio  
 [15:27] <adla> thats why i'm interested to hear form sevil for exp. how do they distribute a project with .kuda.org  
 [15:27] <cicero> rama: you do radio also. is it more popular than video-stream?

[15:28] <sevil> http://www.apo33.org/pub/nomad/diagram\_nomad\_project.png  
 [15:28] <rama> adla: very interesting, that about "combination"  
 [15:28] <rama> adla: i come back to this later, first answer cicero  
 [15:28] <rama> cicero: video stream with free software is quite new, under development  
 [15:28] <cicero> ok  
 [15:29] <rama> cicero: it's always more difficult to achieve a smoothly working video stream  
 [15:29] <rama> ok, we know there is "real networks" software, but it's commercial, proprietary, closed source, very expensive, and not so flexible  
 [15:29] <rama> audio is much easier and expanded  
 [15:29] <rama> but yves works heavily implementing streaming tools into pd  
 [15:30] <sevil> it worked in porto alegre  
 [15:30] <rama> yes, it worked, very fresh stuff working on ogg/theora codec  
 [15:31] <cicero> i mean potential to use?  
 [15:31] <rama> that will happen soon  
 [15:31] <cicero> ok  
 [15:31] <rama> with live cds of linux  
 [15:32] <rama> orientated to setup an immediate streaming station  
 [15:32] <adla> there is a nice example of radio usage in se europe. independent stations that due to the political reasons couldn't broadcast, used internet to send a signal to other radio stations, sometimes in near countries, to use their receiver to broadcast wider. so not radio on internet, internet was just a channel  
 [15:32] <rama> it's not ready yet, but i have the hope we will have this in the next months  
 [15:32] <rama> adla: i think u mean their transmitter :))  
 [15:33] <adla> yes, sorry for my english  
 [15:33] <rama> adla: yes, and we also did something similar during the g8 summit  
 [15:33] <cicero> analog/digital

#### Opensource Bio-interfaces of the many-to-many

[15:33] <cicero> biotechnical: alive body vs. technomachine: how do you see it?  
 [15:33] <rama> susanne lang was picking our audio stream from berlin i think and put it on the air through fm  
 [15:34] <adla> aha  
 [15:34] <sevil> we need bio-interface and bioports now  
 [15:35] <adla> sevil: could you explain  
 [15:35] <cicero> rfid. radio frequency identification chip?  
 [15:36] <sevil> alive machine vs technobody  
 [15:36] <adla> good  
 [15:37] <cicero> is it the solution for open minds?  
 [15:38] <cicero> open source = open mind?  
 [15:38] <adla> you think that the message is independent in relation with the medium?  
 [15:38] <rama> open source = open mind  
 [15:38] <rama> open knowledge exchange as well  
 [15:39] <cicero> adla: no. its very relational.  
 [15:39] <adla> agree  
 [15:39] <cicero> interface is key to understand each other.  
 [15:40] <cicero> technical or natural  
 [15:40] <cicero> organic or inorganic  
 [15:40] <cicero> biological or informatic  
 [15:41] <cicero> how can we really use the technologies to be politic?  
 [15:41] <adla> on all possible unimaginable ways  
 [15:42] <rama> haha.. sure  
 [15:43] <cicero> make love online :)  
 [15:45] <adla> singularity and heterogeneity!  
 [15:49] <sevil> in our practice, we need free tools for political activities and network  
 [15:49] <rama> exactly  
 [15:49] <sevil> i don't know if the tools are political themselves  
 [15:49] <rama> free tools, free software, free means of communication  
 [15:50] <rama> they can be used for political matter  
 [15:50] <cicero> free is the key  
 [15:50] <rama> but also for shitty entertainment  
 [15:50] <rama> mtv could also go through stream if they like  
 [15:50] <cicero> no ideology bound, but free

#### Free Codec prototypes are new tools for social cybernetics

[15:50] <sevil> free software is also used to make e-business  
 [15:50] <rama> but we just don't care about  
 [15:50] <adla> cicero: its not the "free" that is the key it is its usage!  
 [15:50] <cicero> ok  
 [15:51] <cicero> its potential to use  
 [15:51] <cicero> its the time that will show  
 [15:52] <rama> provide the tools, make them accessible.. have people use them, there comes the potential  
 [15:55] <sevil> i can only speak of my practice.  
 [15:56] <sevil> don't know if we really change society  
 [15:56] <cicero> sevil, that's fine. i try to figure out some new ways  
 [15:56] <cicero> i think we can change ourselves  
 [15:56] <cicero> and temporarily others  
 [15:56] <adla> nice  
 [15:56] <sevil> free software is still not in universities in europe  
 [15:57] <sevil> but it is in brasil  
 [15:57] <rama> sevil: :)  
 [15:58] <cicero> there is a way. europe is too corrupted  
 [15:59] <cicero> i think the development of free tools can change, but it takes time  
 [15:59] <cicero> we are very impatient these days  
 [15:59] <cicero> and the system is fucking quick and flexible  
 [16:01] <adla> it takes time but it is possible.  
 [16:01] <sevil> there is a free software meeting here in barcelona this week-end  
 [16:01] <cicero> yes adla!  
 [16:01] <adla> complete control is not possible  
 [16:02] <cicero> we have to create the gaps  
 [16:02] <adla> gaps already exist  
 [16:03] <cicero> adla: yes but we need more  
 [16:03] <cicero> across the globe. so we can hop from one to another. by feet  
 [16:12] <adla> ok, time to go. i really enjoyed! best  
 [16:12] <sevil> yes me too  
 [16:12] <sevil> hasta la vista  
 [16:12] <cicero> ok. looking forward for face2face. thanx all!  
 [16:12] <rama> yep, cool! thanks all for the meeting  
 [16:13] tcl interface unloaded  
 [16:13] python interface unloaded

\*\*\*\* finalizando conexión en sat 16:13:04 12-03-2005

Participating on the CP-Workshop on 23/24 April 2005

Adla Isanovic : nmedia.ch/~aisanovic/index.php  
 Cicero Egli : torde.ch/soia, torde.ch/zones, grenz-agentur.org  
 Maria Paz: hackitectura.net, fadaiat.net, mediaq.indymedia.net, riereta.net, riereta.net/wiki/index.php?page=CRIH  
 Rama : rama.xicnet.com, hackitectura.net, r23.cc, riereta.net, aljwarizmi, sourceforge.net, platoniq.net  
 Yves Degoyon : ydegoyon.free.fr, hackitectura.net, hackitectura.net/aljwarizmi, ismed.info, fadaiat.net, estracho, indymedia.org, NOMAD  
 Co-created by Cicero Egli, Geneva, March 2005  
 Text and images licensed: creativecommons.org



# www.meate.ch & « open-text and web banners »

Meate is a web interface. It is committed to critical thought and to the development of collaborative works and interactive projects through the Internet space that we understand as a virtual, cyber networking and public space.



Meate stands at the borderline between art and curating, blending territories between authors and promoters, builds collaborations with other authors, with individual creation and the creation of a meta language. We stand for a position that we understand as a development of a heterogeneous, hybrid and non-authoritarian trend.

We are concerned with art production and the structure of power in the conventional networks of art production systems, which reproduce sexual and economic boundaries. By involving digital public space, we want to investigate a new area of production and distribution, which is not tied up with art production history and its structures of power, and would ideally articulate a new relationship between artists, authors and a new way of work distribution.

The site produces dynamic spaces where texts and research, headlines, discussion, interface for web projects and art web projects, linked websites, can exist. Multiple platforms structure the site.

## Positioning

Like artists working with nets and exchanging data with others and manipulating collective sources, we share the idea that both creative and informative data should not be owned by anybody but everybody. It must be able to circulate and be shared without either obstruction or condition. It is part of a collective knowledge within a common memory. Exchanging the information and communicating the knowledge with each other is what is called collective intelligence. This is what has made humanity unfold and multiply its knowledge. We believe that the narrow conception of intellectual property based on a juridical and repressive structure destroys this kind of intelligence and knowledge, because it touches the very source of exchange: the circulation of this knowledge and data exchange.

## A Dialogue: meate meets tester

Marina Grzinic will be our dialogue partner and a co-curator of this project. The dialogue partners will select and invite collaborators for the project «open-text and web banners», who are sensitive to the raised questions. Grzinic proposes to act as a node in the project and therefore would like to connect meate with another collaborative and networking project:

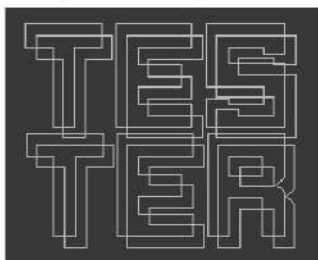
TESTER. <http://www.e-tester.net/>

TESTER was initiated in 2003 as a network collaboration of 5 artists / activists / theorists coming from Berlin, Johannesburg, Lima, Ljubljana, Vienna, and a group Rodriguez org. from the Basque Countries; Rodriguez org. is the initiator of the project TESTER (produced by Arteleku, San Sebastian).



Five artists and the group nodes within the TESTER project are: Fundación Rodríguez, Marina Grzinic, José Carlos Mariátegui, Marcus Neustetter, Oliver Ressler, Hito Steyerl. In 2003-2004 they initiated a network in order to discuss the space and architecture of power and life (including food), and problems with contemporary institutions and global capital. A node is a specific member of a specific community that connects with other nodes.

The terminology "node" derives from a wireless connection community. In this project each node allows other nodes to occasionally connect. By using old computers many parties can connect. As stated (according to Susana Noguero) in the wireless community language the frequencies we use (the nodes) to communicate in San Sebastian are in the microwave range, 2.4GHz. This does not evoke legal problems, since for the moment we use experimental open source devices.



Until now TESTER has produced a book, a web project and a video-film (Tester by Grzinic and Smid) and in 2005 a DVD platform will be issued and distributed with 6 hours of video-film work, curated by Tester's nodes. At the first meate presentation Grzinic and Rodriguez org. will present TESTER's and its Copy Left projects: the web, the book and the film.

As stated by Grzinic: "Rodriguez org. started the project and invested funds in the project (secured through Arteleku) in a utopian adventure of trust and friendship in order to produce the book, film and a DVD in the

near future. TESTER is an outcome of an extensive collaboration and sharing of production money by Rodriguez org. in order to develop the project based on Copy Left principles."

Marina Grzinic is a researcher at the Institute of Philosophy of the ZRC SAZU at Ljubljana (Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Science and Art) and professor at the Fine Arts Academy of Vienna. Grzinic also works as a freelance media theorist, art critic and curator. She has been involved in video art since 1982. In collaboration with Aina Smid, she has produced 40 videofilms, CD-ROMs and various Internet sites. Grzinic has published 8 books. During the 1997-1998 academic years, she obtained the post-doctoral research fellowship of the Japanese Society for scientific advance in Tokyo. In 2001, Grzinic took part in the New York "Apex Art Residency Program"

Collective project : «open-text and web banners»

We would like to propose a dialogue platform in which texts and micro statements will be exchanged with the goal of producing web banners and stickers, which can be used in public spaces. They are linked to the present situation and react to the new imperial world order, they are symbolic calls for resistance, mobilization, and commitment. This space belongs to the Net Culture. The web banners can be linked on web pages and the flyers can be downloaded from the website and printed. This project is under Copy Left license. The shape and modalities of this dialogue platform will be discussed by the dialogue partners and a first result of this exchange will be displayed at Shedhalle's space end of April 2005.

meate team:  
Paulo Alcântara  
Nathalie Perrin  
Stéphanie Prizreni  
21/03/2005

allein denken ist kriminell  
RELAX

Your world based on  
white economic and  
colonialist power.  
your reign of terror.  
we don't want them  
anymore.

meate

The Art Today Association  
presents  
the first edition of the  
"International Project for Low  
and High Technologies  
in Contemporary Media Art"

Critique of Pure Image -  
Between Fake and Quotation

Curated by Dimitrina Sevova

international exhibition 07.10.-08.11.  
theoretical symposium 08.10.-10.10.  
open-air screening 09.10.  
production workshop 12.10.-18.10.  
fakeproject@arttoday.org



<http://www.arttoday.org>

Center for Contemporary Art - Plovdiv  
Art Today Lab  
36 Konstantin Stoilov St.  
BG-4025 Plovdiv  
Bulgaria  
tel/fax +359-32-638868

07.10.-08.11.2005

A project of the ATA Center for Contemporary Art, Plovdiv  
in collaboration with code flow, Zurich <http://www.code-flow.net>



# VERSION

Cosmin Costinas

## Our Playground - Unnecessary Mental Games for Unnecessary Historical Self Defence

It seems almost incredible the way in which Cluj, a Central European city with quite a remarkable tradition of ethnical and confessional tolerance for this part of Europe, simultaneously became the playground of a paranoid far right mayor in the nineties and a certain evolution towards western economical and social values. While history was inexorably evolving, the city was becoming one of the most European and developed cities in Romania. A mad game of national symbols, a delirious pace of erecting statues, and especially an obsession of painting every possible public space red, yellow and blue, made the Romanian national symbols seem almost as part of a parallel reality.

During the 50 years of communist regime, Romanians developed a genuine technique of maintaining a mental balance through perceiving reality selectively. The retreat in a world which was part real, part imagined was the only method of resisting the abnormalities of every day life. However, this altering of reality has somehow become a reflex and it influenced the Romanians political attitude even after the fall of communism. When this game, played both at an individual level and also at the scale of the entire nation, was no longer necessary, when the freedom to act was there, Romanians were not able to abandon it.

This is why, in the past 12 years since the mayor has been in office, there has been no real opposition, either coming from the local art scene (one of the most dynamic in Romania) or from a significant part of citizens in Cluj who have not supported him. The local art scene chose to approach a varied range of subjects, from personal existential matters to the economical implications of globalisation somewhere else in the world. And the population of Cluj was rather cynically amused by the whole political circus enacted in the public space of the city.

This film is more a reaction to society's attitude towards the actions of the mayor, than against those particular actions. It states the passivity of the people of Cluj, i. e. an inheritance of 50 years of brutal manipulation and desperate techniques of self-conservation, an obsolete attitude used to defend themselves against an obsolete character proclaiming an obsolete ideology in a ridiculous manner, but also states a self-defence, which is no longer necessary. The whole political situation of Cluj seems thus the scenario of an intricate game, in which an absurd attitude is used to overcome an absurd situation.

### VERSION

Founded in 2001 at Cluj-Napoca, Romania.

Members: Gabriela Vanga, Ciprian Muresan, Mircea Cantor.

Live and work everywhere.

[www.versionmagazine.com](http://www.versionmagazine.com)

Version was first and foremost a solution of survival on the very confused romanian scene of that time. As with other groups existing on the scene, the group seemed like a good solution for making a more clearer statement and for making our voice heard. Our affiliation was based on common perspectives on our work and on similar agendas. After the geographical separation of the group, instead of giving it up we searched for the advantages of this situation, like establishing networks and spreading our contacts. This solution proved to be quite efficient. We tried to keep the balance between group works and personal ones. Also, the works presented under the group's name were, for as much as possible, realised with the contribution of each of the members, after brainstormings and communication on each step. And of course, group work was more fun and more personally rewarding.



Version *Our playground*, video  
17 min., 2004, black and white with sound



Diego Velázquez: Las Hilanderas, Prado Museum, Madrid

Im Prado in Madrid hängt ein seltsames Bild. Es zeigt eine Gruppe von Frauen bei der Arbeit. Im Vordergrund ist eine Werkstätte zu sehen, in der Fäden gesponnen werden. Barfüßige Arbeiterinnen sitzen teils auf Schemeln, teils auf dem Boden. Ein Bündel roher Schafwolle hängt an der Wand. Im Hintergrund öffnet sich ein weiterer, Licht durchfluteter Raum, in dem mehrere Frauen einen an der Wand hängenden Teppich betrachten. Sie scheinen mit den Figuren auf diesem Teppich zu interagieren. Die Gestalten baden in gleißendem Licht: Teppich und Betrachterinnen, Fläche und Raum, Narration und Rezeption, Gewobenes und Gemaltes, Arbeit und Genuss, Mythos und Inszenierung verschwimmen ineinander und erzeugen eine perspektivische Illusion, in der symbolische und imaginäre Ebenen ineinander übergehen.

Das Bild Las Hilanderas von Diego Velázquez wird als Darstellung des Mythos der Arachne interpretiert. Arachne, eine Spinnerin, beherrschte ihr Handwerk so gut, dass sie mit der Göttin Athene in Konflikt kam. Nicht nur ihre Webkunst war unübertroffen – sie wagte es auch, die Verbrechen der Götter auf überaus realistische Weise darzustellen. Auf Velázquez' Bild ist im Vordergrund ein Wettstreit zwischen Athene und Arachne zu sehen. Beide spinnen Fäden zur Teppichherstellung. Im hinteren Raum hängt Arachnes Teppich an der Wand. Auf ihm ist der Raub und die Entführung Europas dargestellt. Dem Mythos nach war Athene über diese Darstellung ebenso wie über die Kunstfertigkeit der Arachne so erbost, dass sie die Weberin in eine Spinne verwandelte.

Las Hilanderas stellt verschiedene Stadien dieser Geschichte auf einen Blick dar. Es zeigt die Produktion des Teppichs ebenso wie das fertige Produkt. Ein Bild wird hergestellt, ausgestellt und betrachtet. Das Ergebnis ist ein Bild im Bild. Die gesamte Komposition verschränkt mehrere Ebenen und komprimiert eine zeitliche Sequenz in einer Momentaufnahme. Das Bündel Schafwolle, das im vorderen Raum and der Wand hängt, ist zu jenem Teppich verarbeitet worden, der jetzt im hinteren Raum betrachtet werden kann. Das Bild zeigt die Transformation des Rohmaterials in eine durchgearbeitete Narration, ein kunstvolles Zeugnis.

Denn innerhalb der Logik der Bilderzählung ist dieses Bild als

Zeugnis zu verstehen. Es zeigt ein Verbrechen, dessen Erwähnung von den Göttern bestraft werden wird. Aber dieses Bild ist nur der Fluchtpunkt der gesamten Komposition, nicht sein Gegenstand. Gegenstand ist vielmehr ein Verhältnis, oder eine Serie von Verhältnissen. Produktion und Rezeption, Prozess und Ergebnis, Akt und Potenz, Dokument und Konstruktion, Mythos und Realität werden in einer komplexen Konstellation auf mehreren Bühnen ineinander verschachtelt und durchdringen einander. Die Bildwelt des Mythos mit ihren geometrisch abgezikelten Posen und Gesten greift auch auf die dokumentierende Geste der Darstellung ihres Produktionsprozesses über. Der Naturalismus dieser Darstellung entsteht durch genau kalkulierte Inszenierung. Aber auch das Bild des Mythos ist nicht mehr klar von seiner Umgebung abzugrenzen. Der Mythos frant aus auf die Ebene seiner Betrachtung, er durchdringt die Sphäre seiner Produktion. Ein Bild und seine Herstellung, ein Mythos und seine Produktion werden in ihrer Wechselwirkung gezeigt.

Es scheint ungewöhnlich, ein klassisches Tafelbild mit dokumentarischen Ansätzen im Kunstbereich der Gegenwart zu vergleichen. Trotzdem sind die auftretenden Fragestellungen durchaus ähnlich. Denn stellen sich anlässlich ihrer Herstellung, ihrer Ausstellung und Rezeption nicht ähnliche Fragen wie sie Velázquez' Bild aufwirft? Durchdringen sich nicht auch hier Fiktion und Realität, Mythos und Produktion, Konstrukt und Material? Geht es nicht auch hier um eine Befragung des großen Mythos des Realen und Authentischen? Ist das «Authentische» im Dokumentarischen nicht ebenso geometrisch und schablonenhaft konstruiert wie Velázquez' Darstellung der arbeitenden Frauen?

Und ist Arachnes Rolle nicht jene einer Zeugin oder Berichterstatterin, die trotz drohender Gefahr über ein vergangenes Verbrechen Zeugnis ablegt? Könnte eine ähnliche Szene nicht vor dem Haager Tribunal stattfinden oder im Rahmen anderer Versuche, Ereignisse zu rekonstruieren, deren Erwähnung im Rahmen der herrschenden Machtverhältnisse tabuisiert und gefährlich ist? Ist Arachnes Akt der Rekonstruktion, der – so merkt Ovid in seinen Metamorphosen an – so realistisch dargestellt ist, dass die Betrachterinnen den Stier im Wasser vor sich zu sehen meinen – nicht ein Akt jener komplexen Haltung der Parrhesia, des Wahrsprechens, der viele Prozesse des Zeugnisses kennzeichnet?<sup>1</sup> Und legt Velázquez nicht den Schwerpunkt auf den Konstruktionsprozess dieses Zeugnisses, indem er die Arbeit, die mit dessen Produktion verbunden ist, in den Vordergrund stellt? Für Velázquez ist das Zeugnis nicht transparent, sondern es entsteht innerhalb von Machtverhältnissen, innerhalb der Dialektik von Herrschen und Dienen, von Geheimnis und Öffentlichkeit, von Konstruktion und Evidenz, im Verlauf eines ebenso mühevollen kunstvollen Arbeitsprozesses. In den letzten Jahren haben sich TheoretikerInnen von Spivak über Foucault und Agamben über die komplexe Rolle des Zeugen Gedanken gemacht.<sup>2</sup> In diesen Arbeiten wird die Unfähigkeit des Zeugen betont, einen direkten Zugang zum Ereignis herzustellen, gleichzeitig aber auch die Unmöglichkeit auf dieses Zeugnis zu verzichten.

Es sind diese klassischen Fragen der dokumentarischen Repräsentation, Fragen nach Zeugenschaft und Sprachverlust, Fragen nach Komposition und der Konstruktion, Fragen nach dem Verhältnis von

1 S.a. Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. Berkeley-Vorlesungen 1983. Berlin, Merve, 1996.

2 Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): History. In: A Critique of Postcolonial Reason. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, S. 198–311.; Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. Berkeley-Vorlesungen 1983. Merve, Berlin 1996; Agamben, Giorgio: The witness. In: Remnants of Auschwitz. The witness and the archive. New York, 1999. S. 15–39.

Material und Handwerk, Fragen der Inszenierung im Raum, Fragen nach dem Verhältnis von Dokument und Fiktion, die in Velásquez' Gemälde angelegt sind.

Tatsache ist: viele zeitgenössische dokumentarische Arbeiten stellen sich diesen Probleme nicht. Sie vertrauen auf die Evidenz eines dokumentarischen Naturalismus, der die Realität nahtlos und verlustfrei in den Kunstraum importieren will und somit die Grenzen zwischen Kunst und Welt, zwischen vermeintlicher Realität und elitärem Elfenbeinturm einreißen soll. Gerade in den neunziger Jahren war eine breite Renaissance dokumentarischer Ansätze im Kunstbereich zu verzeichnen, die als Reaktion auf ein sich intensivierendes Bewusstsein für globale politische Konstellationen verstanden werden kann. Gleichzeitig erschien die dokumentarische, oft objektivistische, Geste vieler Arbeiten als Ausweg aus den Verwertung- und Subjekt fixierten Mythologemen des Kunstmarkts. Die dokumentarische Geste verhiß eine neue Transparenz gegen eine sich ausdehnende Welt, aus den White Cubes wurden dunkle Seitenschiffe dokumentarischer Kathedralen, in denen durch digitale Glasfenster das bunte Licht der Welt hineinzuschimmern schien.

Nur, dass diese Projektionen sich diesmal gewissermaßen vom Licht der Aufklärung durchdrungen glaubten – und gegen die anmassenden und herrischen Gesten einer im Elitären verstockten Moderne anleuchteten, gegen die zynische und oft läppische Ornamentkultur der Postmoderne, gegen alles Privatistische, Formalistische, provinziell Verquaste. Gleichzeitig aber verfiel der dokumentarische Gestus in all seiner aufklärerischen, ja oft journalistischen, Emphase aber gerade jenen Mythen, die er zu bekämpfen schien. Denn gerade diese Geste der Evidenzhaftigkeit ist dem Mythos am tiefsten verfallen – und dieser Umschlag ist Gegenstand von Velásquez' Bild.

In ihrem kurz nach dem zweiten Weltkrieg entstandenen Werk Dialektik der Aufklärung erklären Adorno und Horkheimer bekanntlich die Dynamik dieses Umschlags: die Aufklärung mit ihren Idealen von Transparenz und Evidenz, mit ihren komplizierten Wahrheitskalkülen und ihren naturalisierten Machtapparaten sei Widerschein jener magischen Praktiken, in denen das Unkalkulierbare und Uneindeutige durch Zauberformeln und Rituale getrennt, geordnet und gebannt werden sollte.<sup>3</sup> Gerade der Glaube an die unanfechtbaren Werkzeuge der Wahrheitsproduktion – an Wissenschaft und Kalkül – also beruhen laut ihrer These in ihrem Kern auf Mythos, Aberglauben und Ritual.

Ebenso können wir von Ritualen der dokumentarischen Evidenzproduktion ausgehen, von Wahrheitsfiktionen, dokumentarischen Jargons der Eigentlichkeit, von zu Formeln geronnenen Schockeffekten, biopolitischen Echtheitsphantasmen, seriellen Katastrophen, vom Spektakel des Ausnahmezustands, von Chimären des Authentischen, Echten, Intimen. Ein ganzer Katalog dokumentarischer Klischees und Schablonen, von eingeschliffenen Gemeinplätzen ist an der Herstellung von Realität – wie sie sich für uns darstellt – beteiligt. Gerade in jenem Moment, in dem die Welt erkennbar und wissbar zu sein geworden scheint, erweist sich, dass die Grundlagen dieses Wissens zutiefst im Mythos verankert sind, in jener großen Fiktion, in der sowohl die Realität als auch das Subjekt als ihr Zentrum als solche erst kohärent, kalkulierbar und dokumentierbar gemacht werden.

In Velásquez' Bild wird die Herstellung von Realität im Rahmen mythischer Fiktion beleuchtet. Dort aber scheinen die Verhältnisse auf den Kopf gestellt. Nicht etwa das unter Gefahren und Mühen hergestellte Dokument, um das herum die Bildhandlung gebaut ist, wird hier realistisch dargestellt. Seine Komposition folgt ganz im Gegenteil barocken Bildkonventionen mit Putten, dramatischem Lichteinfall, theatralischen Gesten und rosa getönten Wolken – ebenso wie auch heutige journalistische Berichte von Verbrechen und Katastrophen in einer Abfolge authentizistischer Bildfloskeln seriell gefertigt werden. Velásquez' Bild ist kein evidenzweisendes Bild von Frauenhandel und Verschleppung. Es ist auch kein sozialrealistisches Dokument eines frühen Kapitalismus, dessen Energie sich – wie Thomas Mores Utopia<sup>4</sup> bildreich beschreibt – aus den sozialen Verwerfungen von Textilindustrie und Frauenarbeit rekrutiert.

Das Dokument – der Teppich – ist vielmehr in einem Raum verortet, in dem die Ebenen von Bild und Betrachter, von Mythos und Rezeption, von Vorbild und Abbild ineinander verschwimmen und das wie eine Vorahnung einer späteren Kinoleinwand in die Gegenwart hinüberstrahlt. Und fast scheint es, als habe sich Jacques Lacan auf dieses Bild bezogen als er kryptisch formulierte, dass sich Wahrheit nur in der Struktur einer Fiktion artikulieren lasse. Wie Slavoj Žižek in Anlehnung an Lacan schreibt, beruht jegliche Wahrnehmung von Realität und einer «normalen» Haltung ihr gegenüber auf einer symbolischen Fiktion.<sup>5</sup> Nach Lacan ist es die Instanz des «großen Anderen», die zwar festlegt, was als normales und akzeptiertes Faktum gilt und den Horizont von Bedeutung in bestimmten Gesellschaften bestimmt, jedoch selbst keineswegs auf wissenschaftlichen «Fakten» beruht. Statt dessen gibt es grundlegende Fiktionen des «großen Anderen», der den symbolischen Austausch innerhalb von Gesellschaften kontrolliert und somit die Wahrnehmung von Realität und Wahrheit organisiert.

Natürlich ist diese These paradox. Denn ist Wahrheit nicht gerade dasjenige, das den tradierten Konventionen des Mythos widersteht, das ihnen im Namen einer höheren, von den Zwängen des Mythos befreiten Ordnung widersprechen soll? Oder ist diese höhere Ordnung selbst Mythos, ebenso wie im Bild von Velásquez die Weberinnen selbst teils verkleidete Göttinnen darstellen? Wenn aber Wahrheit immer nur als Mythos formulierbar wird, so ist das Dokument der Ort, an dem diese verschiedenen Ordnungen kollidieren und sich ineinander verkeilen. Im besten Fall ist eine künstlerische Arbeit auch Spur dieser Konfrontation.

---

Hito Steyerl, Filmemacherin und Autorin, lehrt gegenwärtig am Goldsmiths College, Universität London. Sie lebt und arbeitet in London und Berlin.

---

## Document and Fiction

Hito Steyerl

A strange painting at the Prado in Madrid shows a group of women at work. Visible in the foreground is a workshop where yarn is being spun. Some of the barefoot women sit on stools, others on the floor. A bundle of raw wool is hanging on the wall. In the background is another, light-flooded room in which several women are seen looking at a carpet hanging on the wall. They appear to

---

3 Adorno, Theodor, W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Fischer, Frankfurt am Main, 1988.

4 More, Thomas: Utopia. Yale University Press, 1964.

5 Žižek, 2002. S. 162.



interact in some way with the figures in the carpet. The forms are immersed in glaring light. The carpet and the women examining it, surface and space, narration and reception, woven and painted objects, work and enjoyment, myth and staging blend together to create an illusion of perspective in which symbolic and imaginary levels are interwoven.

Diego Velázquez' painting *Las Hilanderas* is commonly understood as a representation of the myth of Arachne. Arachne, a wool-spinner, is such a master of her craft that she comes in conflict with the goddess Athena. Not only was her weaving unrivalled, she also dared to depict the transgressions of the gods in a vividly realistic manner. Arachne and Athena are seen competing in the foreground of Velázquez' painting. Both are spinning yarn for a carpet. Arachne's carpet hangs on the wall of the room in the background. It shows the rape and pillage of Europe. According to the myth, Athena was so angered by both the image and Arachne's skill that she transformed her into a spider.

*Las Hilanderas* presents several different parts of the story in a single painting. It shows the carpet both in production and as a finished product. A picture is produced, displayed and viewed. The result is a picture within a picture. The composition as a whole combines several different levels and condenses the entire sequence in an image of a single moment. The bundle of wool hanging on the wall in the front room has been processed to make the carpet that is visible in the room in the background. The painting shows the transformation of the raw material into a processed narrative, an artistic document.

This image can be understood as a document within the logic of pictorial narrative. It depicts a crime, the very mention of which is subject to punishment by the gods. But this image is only the vanishing point, and not the subject, of the composition as a whole. The subject is a relationship, or rather a series of relationships. Production and reception, process and product, act and potency, document and construction, myth and reality are interwoven in a complex constellation involving multiple stages. The imagery of the myth, with its geometrically encompassed poses and gestures, also flows over into the documentary gesture through which the production process is depicted. The naturalism of this picture is the product of a precisely calculated "mise-en-scène". Yet the image of the myth cannot be isolated from its surroundings. The myth begins to fall apart at the fringes of the level at which it is viewed, as it enters the sphere of its own production. The painting illustrates the interplay of picture and production, myth and creation.

It may seem somewhat unusual to compare a classical painting with documentary approaches in contemporary art. Yet the questions that arise are really quite similar. Are we not confronted with much the same questions regarding the production, exhibition and reception of contemporary documentary art that Velázquez' painting also poses? Are not fiction and reality, myth and production, construct and material interwoven here as well? Is such art not equally concerned with the great myth of reality and authenticity? Is the "authentic" in documentary art not constructed in the same geometric, formalized manner as Velázquez' image of women at work?

And is Arachne's role not that of a witness or a journalist who risks her life to report on a past crime? Could a similar scene not take place at the Hague Tribunal or within the context of other attempts to reconstruct events, the very mention of which is forbidden and dangerous within the context of prevailing power structures? Is Arachne's act of reconstruction, which – as Ovid notes in his *Metamorphoses* – is so realistic that the viewers actually think the steer in the water is standing in front of them, not an act expressive of the complex attitude of parrhesia, of sooth-saying, that is characteristic of many documentary processes?<sup>1</sup> And does Velázquez not emphasize the process of constructing this document by placing the work associated with its production in the foreground? In Velázquez' view, the document is not transparent but emerges instead within a set of power relationships, within a dialectic of ruling and serving, of mystery and publicity, of construction and evidence in the course of an equally tedious and artistic working process. In recent years, such theorists as Spivak, Foucault and Agamben have given thought to the complex role of the witness.<sup>2</sup> They emphasize the inability of the witness to achieve direct access to the event but also the impossibility of giving up the attempt to document it.

These are traditional questions associated with documentary representation, questions about testimony and loss of speech, questions about composition and construction, questions about the relationships between material and craft, about spatial staging, about the relationship between document and fiction – all of which are relevant to Velázquez' painting.

The fact is that many contemporary documentary works do not face up to this problem. They rely on the evidence of a documentary naturalism that seeks to import reality wholly and seamlessly into the realm of art, and thus to break down the boundary between art and the world, between supposed reality and ivory tower elitism. A broad renaissance of documentary approaches in art emerged during the 1990s in response to increasing sensitivity to global political constellations. At the same time, the documentary, often objectivist gesture of many works appeared to serve as a means of escape from the value- and subject-oriented mythologies of the art market. The documentary gesture promised a new, clearer view of an expanding world. White Cubes became dark alcoves of documentary cathedrals in which the bright light of the world appeared to shine through digital glass windows.

In a sense, however, these productions saw themselves as bathed in the aura of enlightenment – and shone their own light against the presumptuous and domineering gestures of a modernism mired in elitism, against the cynical often inane ornamental culture of post-modernism, against all forms of privatism, formalism and garbled provincialism. Yet the documentary gesture itself succumbed in all of its enlightened, indeed often journalistic emphasis to precisely the same myths it purported to oppose. For the gesture of evidential authenticity has succumbed completely to the myth – and this paradox is the subject of Velázquez' painting.

In *Dialektik der Aufklärung* (The Dialectics of Enlightenment), published shortly after the end of World War II, Adorno and

1 See also Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit. Berkeley Lectures, 1983*, Merve, Berlin, 1996.

2 Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): *History*, in *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, pp.198–311.; Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit. Berkeley Lectures, 1983*. Merve, Berlin, 1996; Agamben, Giorgio, *The witness*, in: *Remnants of Auschwitz. The witness and the archive*, New York, 1999, pp.15–39.

Horkheimer explained the dynamics of this paradox. In their view, the Enlightenment, with its ideals of transparency and evidence, its complicated mathematics of truth and its naturalized power structures, represents the revival of magical practices intended to isolate, order and banish the incalculable and ambiguous through magic formulas and rituals.<sup>3</sup> Indeed, this very belief in the infallible tools applied to production of truth – science and mathematics – are based in essence, according to their theory, on myth, superstition and ritual.

We may also assume the presence of rituals in the documentary production of evidence, of fictional truths, of documentary jargons of actuality, of shock effects, bio-political fantasies of authenticity, serial catastrophes turned into formulas, of the spectacle of disasters, of chimeras of the authentic, genuine and intimate. An entire catalogue of documentary clichés and formulas, of established platitudes, is involved in the production of reality as it is presented to us. In the very moment in which the world appears to have become recognizable and knowable, we realize that the fundamental principles of this knowledge are deeply rooted in myth, in that grand fiction in which reality and the subject as its centre are rendered coherent, calculable and describable as such.

The production of reality in the context of mythical fiction is illuminated in Velázquez' painting. Yet things appear to have been turned upside-down here. It is not the document produced with great effort in the face of danger that is depicted realistically in this work. On the contrary, the painting is composed entirely in keeping with baroque pictorial conventions – with cherubs, dramatic lighting effects, theatrical gestures and red-tinted clouds – in much the same way that contemporary journalistic reports on crimes and disasters are serially produced in sequences of quasi-authentic pictorial platitudes. Velázquez' painting is not a documentary image providing evidence of the exploitation or abduction of women. Nor is it a document of social realism exposing an early form of capitalism that – as Thomas More describes so vividly in *Utopia*<sup>4</sup> – draws its energy from the social miseries of the textile industry and women's labour.

Instead, the document – the carpet – is positioned in a space in which the levels of picture and perspective, of myth and reception, of model and representation blend together, a space that radiates into the present like a premonition of the modern cinema screen. And one is tempted to think that Jacques Lacan might have had this painting in mind when he noted cryptically that truth can only be articulated in the structure of fiction. As Slavoj Žižek writes with reference to Lacan, every perception of reality and every “normal” attitude toward it is based upon a symbolic fiction.<sup>5</sup> According to Lacan, it is the “great other” which, although it determines what is regarded as normal and as an accepted fact and defines the horizons of meaning in certain societies, is itself not based on scientific “facts” at all. Instead, there are certain basic fictional forms of the “great other” who controls the symbolic exchange within societies and thus organizes the perception of reality and truth.

The thesis is paradoxical, of course. For is truth not precisely what is supposed to oppose the traditional conventions of myth, resisting them in the name of a higher order liberated from the bonds of myth? Or is this higher order a myth in itself, just as some of the

weavers in Velázquez' painting appear as goddesses in disguise? Yet if truth can only be articulated as myth, then the document is the place where these different orders collide and converge. Ideally, a work of art is also evidence of this confrontation.

---

Hito Steyerl, Filmmaker and author, currently teaches at Goldsmiths College, University of London. She lives and works in London and Berlin.

---

3 Adorno, Theodor, W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt am Main, 1988.

4 More, Thomas: *Utopia*, University Press, 1964.

5 Žižek 2002. p.162.

# Beiträge Filmreihe/Contributions Film Series

Do 05-05-05, 20.00

Team Ping Pong

Le Ping Pong d'Amour, 1. Staffel

2002

Le Ping Pong d'Amour ist eine Liaison der Nouvelle Vague mit dem, was man zur Zeit «Real Life Soap» nennt.

Eine Wohngemeinschaft zwischen Subsistenz und Subjonctif: Il faut un jour que vous viviez de votre travail. Aber wie lässt sich eine gute Balance zwischen Leben und Job finden und außerdem die Miete pünktlich überweisen? Die Wohnung wird zum Austragungsort von ungewöhnlichen Berufsbeschaffungsmaßnahmen: Thierry eröffnet ein eigenwilliges Marktforschungsbüro, Tibout richtet sich ein Labor zur Herstellung intelligenter Milchprodukte ein, Baisse gründet eine Agentur für Psychotechnik, Plateauschuhe und die Vermietung von Unfällen «Rent an Accident» und Herbertine gibt abenteuer-pädagogische Französischkurse. Der Vermieter darf selbstverständlich nichts davon erfahren. Man verstrickt sich pekuniär und amourös. Man verliebt sich und kann's nicht sagen. Man hat Stil und keine Angst. In dem schein-französischen Kosmos der «Soap Verité» Le Ping Pong d'Amour stößt Lacan auf Godard, die Mechanismen der Gegenübertragung auf die der Gegenüberweisung, und Truffaut auf die von ihm ausgelösten Projektionen.

Le Ping Pong d'Amour ist eine unabhängige Produktion. Die erste Staffel besteht aus 4 Folgen à 20 Minuten.

Thu 05-05-05, 20.00

Team Ping Pong

Le Ping Pong d'Amour, first season

2002

Le Ping Pong d'Amour is a blend of Nouvelle Vague with what is today known as «real-life soap».

An alliance between subsistence and sub-junctive: Il faut un jour que vous viviez de votre travail. But how to find a good balance between life and work when you still want to pay the rent on time? The flat becomes a stage for unusual job-development measures: Thierry opens an unconventional market-research office; Tibot sets up a laboratory for the production of intelligent dairy products; Baisse founds

an agency specialized in psycho-technology, platform shoes and accident rentals – «Rent an Accident». Herbertine instructs adventure-oriented French language courses. And of course the landlord must not discover any of these activities. The protagonists fall in love but cannot admit it. They have class and fear nothing. In the quasi-French «soap verité» cosmos of Le Ping Pong d'Amour, Lacan meets Godard, the mechanisms of counter-projection meet those of counter-transfer and Truffaut encounters the projections he has generated.

Le Ping Pong d'Amour was independently produced in four 20-minute episodes.

Do 02-06-05, 20.00

Jonathan Faiers

Shawl

2002

Das Video kombiniert indisches und westliches Material aus Film und Fernsehen mit dokumentarischen Aufnahmen aus der Sammlung des Londoner Victoria & Albert Museum. Mittels einer gemeinsamen Filmsprache wird so die Konstruktion von Kulturgeschichte hinterfragt. Die sowohl für Bollywood- als auch für Hollywood-Musicals typischen musikalischen Höhepunkte sind historischem Bildmaterial gegenübergestellt und mit einem neuen Soundtrack unterlegt, um das fiktive Moment aller Repräsentation zu unterstreichen. Vermeintliche Unterschiede zwischen fiktionaler Filmhandlung und Dokumentation verschimmen zunehmend und destabilisieren die theoretische Trennung zwischen den unterschiedlichen Informationsträgern wie der Textilgeschichte, der anglo-indischen Kolonialbeziehungen und der musikalischen Hybridbildung. Indem das Video Bilder verstreut und neu konfiguriert, repliziert es den Prozess, der uns sozio-historische Institutionen und Praktiken verstehen lässt, in dem Wissen assimiliert, vergessen und erinnert wird. Der Kaschmirschal wird zur zentralen Bildmetapher, um die Vorgänge der Aneignung, Aufnahme und Umwandlung zu reflektieren, die im westlichen Begehren für ein spezifisches indisches Artefakt eingefangen sind. Shawl gehört damit zu einer Werkreihe, welche die Geschichte der Textilarchäologie rekonstruiert, um unseren Zugang zu und unseren Umgang mit «Geschichte» zu hinterfragen.

Video, 35 min.

Thu 02-06-05, 20.00

Jonathan Faiers

Shawl

2002

Utilising material edited from Indian and Western cinema and TV, with footage shot in the Indian study collection of the Victoria & Albert Museum London, the video provides a commentary on the construction of cultural history using a shared cinematic language. The moments of musical eruption that characterise both Bollywood and Hollywood musicals are juxtaposed with historical imagery and then re-edited with new soundtracks to reinforce the fictive operation of all representation. Assumed differences between fictional film, narratives and the documentary collapse as the images proliferate, unsettling the theoretical divisions between discrete bodies of information such as textile history, Anglo-Indian colonial relationships and musical hybridisation. By dispersing and regrouping images, the work replicates the actual process by which we understand socio-historical institutions and practices, where knowledge is initially assimilated, forgotten, recalled etc. The video employs a central visual metaphor of the Kashmir Shawl to reflect the processes of appropriation, absorption and adaptation, encapsulated within the desire of the West for a specific Indian artefact. Shawl joins a body of work that uses a reconstructed textile archaeology to interrogate how we access and assimilate «history».

Video, 35 min.

Do 07-07-05, 20.00

Dorit Margreiter

10104 Angelo View Drive

2004

Dorit Margreiter bespricht ihre filmischen Arbeiten und zeigt neben Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma (2004) und Short Hills (1999) ihren neuesten Film 10104 Angelo View Drive.

[...] Wenn der «Screen», wie Kaja Silverman ausführt, «den Ort dar(stellt), an welchem der Blick für eine bestimmte Gesellschaft definiert wird und dementsprechend verantwortlich (ist) sowohl für die Weise, in der die Teilnehmer dieser Gesellschaft die Auswirkungen des Blicks erfahren, wie

auch für einen Gutteil der scheinbaren Eigentümlichkeiten des visuellen Regimes dieser Gesellschaft», dann beinhaltet die Konvergenz von «Screen» und Architektur in Dorit Margreiter's Arbeit nicht nur die Frage, wie die Architektur im konkreten Fall den Blick der BewohnerInnen lenkt, oder wie es in dem von ihr thematisierten Gebäude um das Verhältnis von visueller und physischer Wahrnehmung bestellt ist. Darüber hinaus, ist es ebenso von Bedeutung, wie über das gesellschaftliche Bild- und Blickregime, das maßgeblich durch die Massenmedien Film und Fernsehen definiert wird, der Blick auf und der Umgang mit dieser Architektur determiniert ist. [...]

Auszug aus Matthias Michalka: Einleitungstext  
10104 Angelo View Drive, 2004

10104 Angelo View Drive 16 mm  
übertragen auf DVD, 6:56 min.

Thu 07-07-05, 20.00  
Dorit Margreiter  
10104 Angelo View Drive  
2004

Dorit Margreiter discusses her cinematic work and shows besides Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma (2004) and Short Hills (1999), her latest film 10104 Angelo View Drive.

[...] If, as Kaja Silverman explains, the "screen" represents the site at which the gaze is defined for a particular society, and is consequently responsible both for the way in which the inhabitants of that society experience the gaze's effects, and for much of the seeming particularity of that society's visual regime, then the convergence of "screen" and architecture in Dorit Margreiter's work involves not only the question of how the architecture in a specific case directs the gaze of the occupants, or how it is constituted by the relationship between visual and physical perception in the building, which she takes as its subject. Additionally, it is likewise significant, how, through the social regime of image and gaze, which is decisively defined through the mass media of film and television, the view of and the ways of dealing with this architecture are determined. [...]

Extracts from Matthias Michalka, introduction text to  
10104 Angelo View Drive, 2004

10104 Angelo View Drive shot in 16 mm, transferred  
to DVD 6:56 min.

## Impressum/Imprint

Verein Shedhalle  
Rote Fabrik  
Seestrasse 395  
Postfach 771  
CH-8038 Zürich  
phone ++41/44/4815950  
fax ++41/44/4815951  
e-mail info@shedhalle.ch  
www.shedhalle.ch

## Team

Geschäftsleiterin/General Management  
Sarah Mehler  
Buchhalterin und Administratorin/  
Bookkeeping and Administration  
Yolanda Hug

Kuratorium/Curatorial Team  
Sonke Gau s.gau@shedhalle.ch  
Katharina Schlieben k.schlieben@shedhalle.ch

Volontärin/Assistant curator  
Isabel Reiss i.reiss@shedhalle.ch

Praktikantinnen/Internship  
Marina Klinker  
Nicola Nielsen n.nielsen@shedhalle.ch

## Temporäre MitarbeiterInnen/ Temporary Staff

Technik, Aufbau und Unterhalt/Technicians  
Markus Bösch, Karen Geyer, Frank Landes

Neustrukturierung des Medienarchivs/  
Reorganisation of the Media Archive  
Marina Klinker

MitarbeiterInnen/Members of Staff  
Susi Bodmer, Alice Cantaluppi, Thomas Schmid,  
Eva Staehle

## Vorstand/Board

Patricia Bucher, Teresa Chen, Federica Gärtner,  
Jean-Pierre Hoby, Kurt Maeder, Dagmar Reichert,  
Agnes Schmid, Eva von Wartburg, Tim Zulauf

Das Programm wird unterstützt durch/  
The Program is supported by

Förderung/General Support  
Präsidialdepartement der Stadt Zürich; Bundesamt für  
Kultur, Bern; Fondation Nestlé pour l'art; Ernst  
Göhner Stiftung; Migros Kulturprozent; Zürcher  
Kantonalbank, Jubiläumstiftung der Zürcher  
Versicherungs-Gruppe



Projektförderung/Special Support  
FRAME – Finnish Fund for Art Exchange (Förderung  
von/support of Mika Taanila und/and ROR (revolutions  
on request)); The Danish Arts Agency (Förderung von/  
support of Jesper Just); Pro Helvetia, Schweizer Kultur-  
stiftung (Förderung von Vielstimmigkeit/Polyphony –  
Collaborative Practices, Part 2)

Danke/With thanks to  
Sylvia Kafehsy, Renate Lorenz, Lisa Mazza

## Shedhalle Zeitung/Newspaper

Redaktion/Editing  
Sonke Gau, Isabel Reiss, Katharina Schlieben

«Hosted by»  
(Idee/idea: Johanna Lassenius)  
CREAM: Feminizing the cultural life in Zurich!  
8 Frauen aus dem Kulturbereich haben sich letztes Jahr  
zur Gruppe Cream zusammengeschlossen. Die Cream  
Series bieten eine Plattform für feministische, queere,  
random, x-over und interdisziplinäre Kunst und  
Events. Emancipate!

CREAM: Feminizing the cultural life in Zurich!  
Last year 8 women, all doing cultural work founded  
the group Cream. The Cream Series offers a platform  
for feminist, queer, random, x-over and interdisciplinary  
art and events. Emancipate!

Cream sind/are: Patricia Bucher, Alice Cantaluppi,  
Annelise Coste, Catherine Hug, Simone Lueling,  
Sidonie Nuoffer, Andrea Thal, Annie Wu  
100% fat!  
www.creamseries.org

Design Zeitung/design newspaper  
Anna Albisetti und/and Nadine Spengler,  
Zürich/Zurich

Design Vielstimmigkeit – Collaborative Practices, Part 2/  
Design Polyphony – Collaborative Practices, Part 2  
Les complices\* mit/with Platforma 9,81, meate mit/  
with Tester, Cicero Egli, version, Dimitrina Sevova und/  
and Alain Kessi

Gestaltung Website/Design Website  
Dirk Klaiber und/and Sönke Schönauer, caiman.de,  
Köln/Cologne

Übersetzungen/Translations  
Stefanie Lotz: Beitrag/Contribution: Annika Eriksson,  
Jonathan Faiers, Jesper Just, Artur Zmijewski  
Essay: Dick Hebdige, Patricia Tamara Alleyne-Dettmers

John Southard: Editorial; Beitrag/Contribution: Songül  
Boyras, Dorit Margreiter, Team Ping Pong, Marion  
Porten, Corinna Schnitt, Hito Steyerl; Interview:  
Renate Lorenz; Statement: Sylvia Kafehsy;  
Essay: Hito Steyerl; Text: Vielstimmigkeit/Polyphony –  
Collaborative Practices, Part 2; Akademie Vor Ort/  
Academy On the Spot

Druck/Print  
Auflage/Edition: 1500  
Druck/Print: Vögeli Druck Langnau

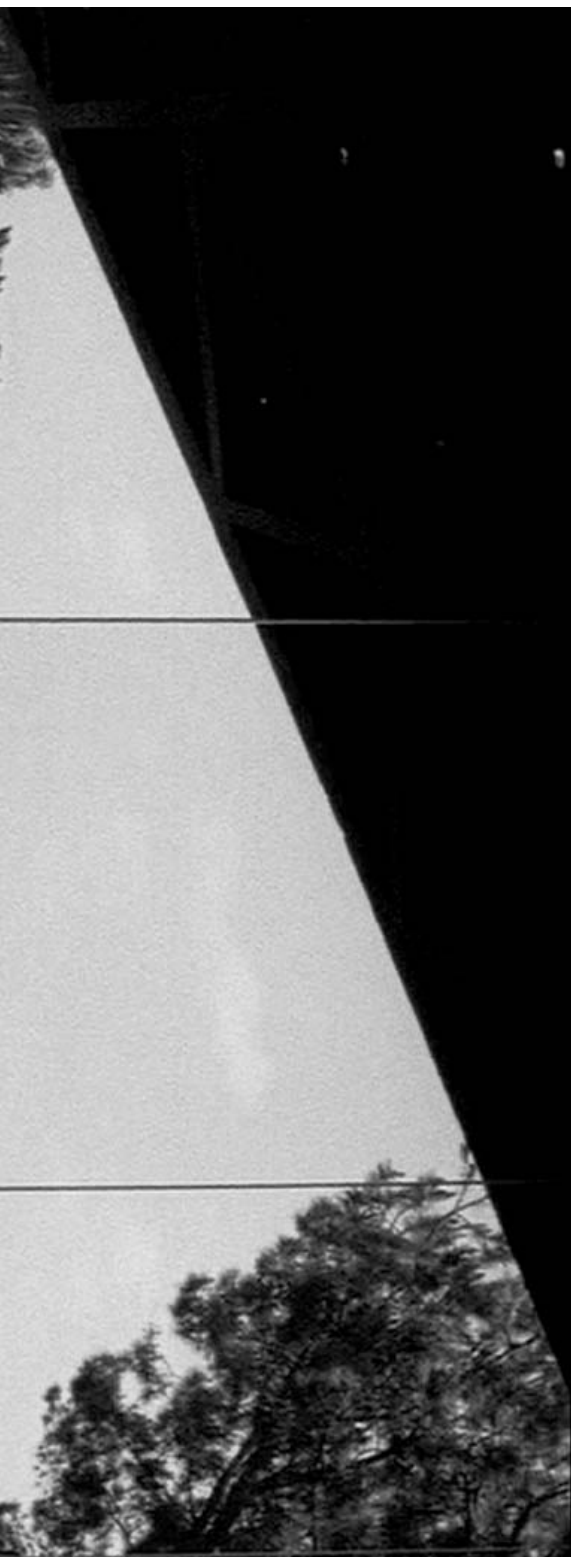
## Beiträge Filmreihe/Contributions Film Series



Jonathan Faiers, *Shawl* (2002), ein Filmstill aus/ a filmstill from *North West Frontier*  
dir. J.Lee Thompson, 1959



Video still aus/ Video still from  
Jonathan Faiers, *Shawl* (2002),  
Indian Study Collection at the Victor and Albert Museum, London



## Kalender/Calendar

### April

Fr/Fri 22-04-05

19.00

Eröffnung/Opening

### Vor Ort/On the Spot

### Vielstimmigkeit/Polyphony – Collaborative Practices, Part 2

23. April–15. Mai

on view until 15 May

Ein Projekt mit/a project with: Cicero Egli und/and Adla Isanovic, Yves Degoyon, Marta Paz, Rama; code flow und/and Art Today Association; Les Complices\* und/and Platforma 9,81; meate und/and Tester; Shedhalle und/and version

Zweite Ausgabe der Shedhalle Zeitung/  
Second edition of the Shedhalle Newspaper

Sa/Sat 23-04-05

14.00–19.00

Workshop

### Vielstimmigkeit/Polyphony – Collaborative Practices, Part 2

Mit/with: Cicero Egli und/and Adla Isanovic, Yves Degoyon, Marta Paz, Rama; code flow und/and Art Today Association; Les Complices\* und/and Platforma 9,81; meate und/and Tester; Shedhalle und/and version.

Sowie/as well: Miklos Erhardt, Annette Schindler, Judith Schwarzbart

Do/Thu 28-04-05

19.00

Führungen und Gespräch/Guided Tours and Conversation

Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium/  
Introduction to current projects by the curatorial team

### Mai/May

Do/Thu 05-05-05

20.00

### Filmreihe/Film Series

Eine monatlich stattfindende Filmreihe zum Verhältnis fiktionaler und dokumentarischer Strategien in der künstlerischen Filmproduktion./A monthly screening series on the relationship between fictional and documentary strategies in artistic film production.

Ute Marxreiter (Munich), ein Mitglied des Teams Ping Pong, präsentiert und kommentiert die erste Staffel von Le Ping Pong d'Amour.

Ute Marxreiter (München), a member of Team Ping Pong presents and comments the first sequence of shows from the “real-life soap” Le Ping Pong d'Amour.

Do/Thu 05-05-05

Do/Thu 12-05-05

19.00

Führungen und Gespräch/Guided Tours and Conversation

Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium/  
Introduction to current projects by the curatorial team

Sa/Sat 28-05-05

18.00

Vermietung/Rental

### Le look c'est chic! eine Messe/

### Le look c'est chic! a fair

Ein Performance Event zum Thema Körpererscheinung und Erscheinungskult – mit Choreografinnen, TänzerInnen, Bildenden KünstlerInnen, MusikerInnen, DJs, FriseurInnen, etc.  
eine T.D.P.Laboratory Produktion in Zusammenarbeit mit der Roten Fabrik (Fabriktheater, Shedhalle, Clubraum)

A performance event to (the topic) body appearance and appearance cult – with choreographers, dancers, performance-artists, musicians, DJs, hairdressers ...

a T.D.P.Laboratory Production in collaboration with the Rote Fabrik (Fabriktheater, Shedhalle, Clubraum)

mit/with: Alexandra Rauh, Stella My, Marc Mouci, Yann Marussisch, Theresa Nysten, Captain Mike, Salomé Schwarzenbach, Angela Stöcklin, Alexandra Bachzetsis, Gosie Vervloessem, Danai Anesiadou, Anat Stainberg, Anne Rosset, Kaleo la Belle, Holger Herbst, Christa Naef, Silvano Mozzini, Theresa Moser, Deborah Suhner, Alexandra Sachs, Markus Rottmann, Isabelle Krieg, Salomé Schneebeli, Simone Aughtlerlony, Yann Duyvendak, Foofwa d' Immobilitéé, Samuel Meystre, Massimo Furlan, Ados, Claudia Tolusso, Patrick Peier, DJ 2ban, DJ Toubi, Greta Gratos, and others lookés ...

Information und Reservation/Information and Reservation: Fabriktheater Rote Fabrik  
+41 44 482 42 12

### Juni/June

Do/Thu 02-06-05

20.00

### Filmreihe/Film Series

Jonathan Faiers (London) zeigt seinen Film Shawl (2002) und spricht über die Bollywood Filmproduktionsabläufe.

Jonathan Faiers (London) will show his film Shawl (2002) and will speak about the Bollywood filmproduction.

Do/Thu 16-06-05  
19.00

Eröffnung/Opening

## Thematische Projektreihe/ Thematic Project Series

Eröffnung des dritten Kapitels der thematischen Projektreihe:  
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?  
3. Kapitel: 16. Juni–24. Juli.

Opening of the thematic project series, chapter III: Spectacle,  
Pleasure Principle or the Carnavalesque?

Chapter III on view until 24 July.

Sa/Sat 18-06-05  
15.00 – 19.00

## Symposium

Abschließendes Symposium zur thematischen Projektreihe  
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?

Final symposium on the thematic project series Spectacle, Pleasure  
Principle or the Carnavalesque?

Do/Thu 23-06-05  
Do/Thu 30-06-05  
19.00

## Führungen und Gespräch/ Guided Tours and Conversation

Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium.  
Introduction to current projects by the curatorial team

## Juli/July

Do/Thu 07-07-05  
20.00

## Filmreihe/Film Series

Dorit Margreiter (Wien/Los Angeles) bespricht ihre filmischen  
Arbeiten und zeigt neben Grandeur et Décadence d'un petit commerce  
de cinéma (2004) und Short Hills (1999), ihren neusten Film  
10104 Angelo View Drive.

Dorit Margreiter (Vienna/Los Angeles) discusses her cinematic work  
and shows besides Grandeur et Décadence d'un petit commerce  
de cinéma (2004) and Short Hills (1999), her latest Film  
10104 Angelo View Drive.

Do/Thu 07-07-05  
Do/Thu 14-07-05  
Do/Thu 21-07-05  
19.00

## Führungen und Gespräch/ Guided Tours and Conversation

Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium/  
Introduction to current projects by the curatorial team

So/Sun 26-07-05  
16.00

## Finissage-Führung/ Finissage tour

durch die Ausstellung durch das Kuratorium/  
through the exhibition by the curatorial team

## Ende August 05/End of August 05

### « Freie Zürcher Kunstszene »

Diskussionsveranstaltung

“Independent Art Scene Zurich”

Discussion

Sie finden weitere Informationen unter [www.shedhalle.ch](http://www.shedhalle.ch)  
You find more information under [www.shedhalle.ch](http://www.shedhalle.ch)

## Mitgliedschaft/ Membership

Sie unterstützen uns finanziell und auch ideell, wenn Sie dem Verein Shedhalle als  
Mitglied, Fördermitglied oder als GönnerIn beitreten. Um unsere Veranstaltungen,  
Ausstellungen und auswärtigen Projekte realisieren zu können, sind wir auf private  
Finanzierung angewiesen. Die Beiträge unserer Mitglieder und GönnerInnen decken  
einen wichtigen Teil unseres Projektaufwandes.

In order to be able to organize events, exhibitions and nonresident projects we are  
dependant on private funding. At present the contributions from sustaining members  
and patrons cover a substantial part of our project related costs.

Als Mitglied des Vereins Shedhalle haben Sie folgende Vorteile:

- Freien Eintritt in die Shedhalle
- Ermäßigten Eintritt in 15 weitere schweizerische Kunstinstitutionen
- Führungen und Zugang zum Archiv
- Einladungen und Informationen zu den Ausstellungen und Veranstaltungen
- Jährlich eine gut dokumentierte Programmrückschau
- Vergünstigungen bei Workshops und Veranstaltungen
- Vergünstigungen auf Publikationen der Shedhalle
- Shedhalle Zeitung (halbjährlich)
- Wir fragen nach Ihrer Meinung
- Sie unterstützen die zeitgenössische Kunst

As a Shedhalle Member you are entitled to the following benefits:

- free entrance to the Shedhalle
- reduced entrances to 15 other Swiss art institutions
- free guided tours and free admission to our archive
- invitations to openings and information on exhibitions and special events
- well documented annual retrospective catalogue
- reduction on workshops and special events
- reduction on Shedhalle publications
- a free copy of the Shedhalle Newspaper, twice a year
- we ask for your opinion
- you support contemporary art

Jährlicher Mitgliedsbeitrag/Yearly membership fees:

- Einzelmitglied/Normal Membership CHF 60
- Ermäßigt/Concessionary Membership CHF 30
- Doppelmitglied/Dual Membership CHF 100
- Fördermitglied privat/Sustaining Membership Private CHF 100
- Fördermitglied Institution/Sustaining Membership Institution CHF 500
- GönnerIn/Patron CHF 1000

Shedhalle

Seestrasse 395

Postfach 771

CH-8038 Zürich

T 0041/44/481 59 50

F 0041/44/481 59 51

info@shedhalle.ch

www.shedhalle.ch

Öffnungszeiten

Mi/Fr 14.00 – 17.00

Do 14.00 – 21.00

Sa/So 14.00 – 20.00

Bemerkungen

Shedhalle