pöpp 68

privat
öffentlich
persönlich
politisch

Partizipation Einwände trotzdem
Texte, Gespräche und Beteiligung

participation objections anyhow
texts, dialogues and participation

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst

5 Einleitung // Introduction

9 Sabine Hark: Dissidente Partizipation // Dissident Participation

21 Leonie Baumann (NGBK): Der Kunstverein stinkt! // The Art Society Stinks!

27 Christian Schneegass (AdK): Mit-ein-ander lustvoll widerstehen // Exuberantly Resist with One Another

TAGUNG / CONFERENCE

31 Suzana Milevska: Partizipatorische Praxen der Kunst und ihre Hierarchien // Participatory Art Practices and Their Hierarchies

43 Suzana Milevska: Sich vom *Exquisite Corpse* entfernen: der Körper des kollektiven Schreibens, Workshopbericht // Moving Away from the *Exquisite Corpse:* Collective Writing Body, Workshop Report

47 Kommentar von Veronica Sekules: Sich vom *Exquisite Corpse* entfernen: der Workshop Kollektives Schreiben // Comment by Veronica Sekules: Moving away from *Exquisite Corpse* – Collective Writing Workshop

50 Ulrich Puritz: Living room – Er / Findung im Realen, Workshopbericht // Living Room – Inventing / Finding in the Real, Workshop Report

55 Kommentar von Christian Schneegass zu Living room – Er / Findung im Realen // Comment by Christian Schneegass on Living Room – Inventing / Finding in the Real

57 Ultra-red: We Come from Your Future

60 Wiebke Trunk: Tagungsbericht 1 vom 20. Juli 2008 // Conference Report 1 from June 20, 2008

65 Veronica Sekules: Das Persönliche und das Politische in partizipativer Praxis, Workshopbericht // The Personal and the Political in Participatory Practice, Workshop Report

73 Eva Sturm: Tagungsbericht 2 vom 21. Juni 2008 // Conference Report 2 from June 21, 2008

77 Lambert Mousseka-Ntumba, Stefanie Oberhoff: Espace Masolo, et sa participation à l'heure de la mondialisation ainsi que politique personnelle à Kinshasa, capitale de la République Démocratique du Congo // Über Espace Masolo // About Espace Masolo

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

84 Rahel Puffert: Was man sieht, ist nur ein Teil // What You See, Is Only a Part

96 Photos

129 Eva Sturm: Kunst und Partizipation. Anfänge / Einwände / Trotzdem // Art and Participation. Beginnings / Objections / Anyhow

PROJEKTE / PROJECTS

140 Jole Wilcke, Christophe Kotányi: Ohne Moderator // Without a Moderator

151 Benno Gammerl, *UN*WETTER: GAST/GEBER und Rollentausch als radikale Praxis // GUEST/HOST and the Variation of Roles as Radical Practice

154 Jole Wilcke: Utopie auf dem Bürgersteig // Utopia on the Sidewalk

160 Christophe Kotányi: Philosophie mit der Trommel. Anmerkungen zu Lajos Szabós *Glaubenslogik* // Philosophy with the Drum. Comments on Lajos Szabó's *Logic of Belief* (Budapest 1937)

168 Stephan Geene: Ein kurzer, filmisch konstruierter, schwebender Moment über den Verhältnissen – Claudia von Alemanns 1969 // A Short, Filmically Constructed Moment Floating above the Circumstances: Claudia von Alemann's 1969

176 Giuliano Vece: Grasland

180 Katja de Vries: Ein intelligentes Zimmer für sich allein // A Smart Room of One's Own

191 Sanja Iveković: Einige Bemerkungen // Some Notes

193 Nanna Lüth: Biografie als Kleinanzeige // Biography as Classified Ad

199 Bojana Pejić: Warum schon wieder über Faschismus? // Why Again about Fascism?

203 Sanja Iveković: *GEN XX*, *Searching for my Mother's Number* und wie der erste Workshop zu *Introducing Fascism and Nazism* zustande kam // *GEN XX*, *Searching for my Mother's Number* and How the First Workshop on *Introducing Fascism and Nazism* Came About

207 Christine Lohr: Kraftstrotzende Helden und anmutige Frauen. Körperbilder im Nationalsozialismus und heute // Muscle-bound Heroes and Dainty Women. Images of the Body in the Nazi Era and Today

209 Nanna Lüth: „Helden findet man überall" // „Heroes Can Be Found Everywhere"

216 Bojana Pejić: Der öffentliche Raum // The Public Sphere

227 Seraphina Lenz: Orte – Anlässe, zusammenzukommen – Gesprächsthemen // Locations – Occasions to Come Together – Topics

229 Rainer W. Ernst: Die Wurzeln meiner heutigen Position liegen in den von '68 geprägten Jahren // My Position Today is Rooted in the Sixties

231 Paula Marie Hildebrandt: Die Vernissage als flüchtige Form von Partizipation? // The Exhibition Preview as Transient Form of Participation?

234 Seraphina Lenz, Rainer W. Ernst, Paula Marie Hildebrandt: Gesprächscollage // Conversational Collage

240 Seraphina Lenz: Work & Shop

247 Ulrike Solbrig, Kirsten Dufour: Engagement und andere Spleens // Getting Involved and Other Quirky Behavior

257 Raimar Stange, Ulrike Solbrig (E-Mail-Interview): Händlerinnen / Verkäuferinnen // Dealers / Traders

265 Rebekka Uhlig: Standpunkt – Der Punkt, an dem ich stehe // Standpoint – The Place where I Stand

269 Barbara Kleinitz: KLECKS war kein Klacks // KLECKS Was Not a Piece of Cake

273 Barbara Kleinitz: Über Partizipation und Kunst // About Participation and Art

275 Barbara Kleinitz, Rebekka Uhlig: Körper – Sprache – Macht. Die Entwicklung eines gemeinsamen künstlerischen Konzepts // Body – Language – Power. The Development of a Collaborative Artistic Concept

279 Barbara Loreck: P.Ö.P.P. '68 – Privat, Öffentlich, Persönlich, Politisch // P.P.P.P. '68 –Private, Public, Personal, Political

287 Kurzbiografien // Short Biographies

Einleitung

Diese Publikation enthält Momentaufnahmen aus sechs kollaborativen, partizipatorischen Kunstprojekten und ist zugleich Dokumentation einer Tagung, die den Projekten im Juni 2008 vorausging. Sie hatte sich die Aufgabe gesetzt, den Begriff der Partizipation, der seit den 1960er-Jahren im künstlerischen wie im politischen Feld heiß umkämpft ist, zu diskutieren und sowohl in Hinblick auf die Realisation der pöpp68-Projekte wie auf darüber hinausgehende Ansätze zu untersuchen. Einen Anstoß gab die Tagung „Inventing the Wheel", die Ende 2005 als Abschluss der NGBK-Retrospektive der britischen Künstlerin Loraine Leeson, „Art for Change – Loraine Leeson", die deren 30-jährige Praxis in politisch engagierten Kunst- und Bildungsprojekten zeigte, stattgefunden hat. Die Entscheidung, die Tagung 2005 als Generationendialog anzulegen, führte zu einem spannenden Erfahrungsaustausch über Politik, Ökonomie sowie die Rolle und Chancen von künstlerischen Projekten, sich in gesellschaftliche Prozesse einzumischen. 2008 schließt pöpp68 an diesen Dialog mit Blick auf die Begriffe privat, öffentlich, persönlich, politisch zwischen 1968 und heute an.

Hierfür hat die AG pöpp68 (Seraphina Lenz, Nanna Lüth, Ulrike Solbrig, Rebekka Uhlig, Jole Wilcke) und Paula Marie Hildebrandt und später Giuliano Vece Künstler_innen und Theoretiker_innen zur Projektzusammenarbeit eingeladen, die bereits um 1968 aktiv waren (Kirsten Dufour, Rainer W. Ernst, Sanja Iveković, Bojana Pejić, Barbara Kleinitz, Christophe Kotányi und Claudia von Alemann). Wir beschäftigten uns also mit zwei unterschiedlichen Arten der Zusammenarbeit, mit kollaborativen – dem Zusammenarbeiten mit Kooperationspartner_innen – und partizipativen Formen – dem Einbezug weiterer Personen in die Projekte. Neben den konzeptuellen Fragestellungen der sechs Kooperationsprojekte beschäftigte uns immer auch die Reflexion partizipatorischer Methoden: Wie beteiligt wer wen woran? Wie lassen sich kollektive Einigungsprozesse „zubereiten"? Wie lassen sich Machtverhältnisse, wie die Rollenverteilung zwischen Künstler_in und

---

Introduction

This publication contains snapshots of six collaborative, participatory art projects and is, at the same time, documentation of the June 2008 conference that preceded the projects. It focused on the challenge of discussing the notion of participation, which has been hotly disputed in the artistic and political domains since the 1960s, and of investigating it in terms of its various possible approaches as well as in the realization of the pöpp68 projects. A significant impetus came from the conference "Inventing the Wheel," which took place at the end of 2005 at the conclusion of the NGBK retrospective of British artist Loraine Leeson, "Art for Change – Loraine Leeson," which put on display her thirty-year praxis of politically engaged art and education projects. The decision to organize the conference in 2005 as a dialogue among generations led to an exciting exchange of experiences about politics and the economy as well as about the role of, and chances for, artistic projects to intervene in social processes. In 2008, pöpp68 joined this dialogue with a focus on the terms private, public, personal and political, between 1968 and today.

For this purpose, the pöpp68 work group (Seraphina Lenz, Nanna Lüth, Ulrike Solbrig, Rebekka Uhlig, Jole Wilcke) and Paula Marie Hildebrandt and later Giuliano Vece invited artists and theoreticians who were already active around 1968 (Kirsten Dufour, Rainer W. Ernst, Sanja Iveković, Bojana Pejić, Barbara Kleinitz, Christophe Kotányi and Claudia von Alemann) to collaborate on projects. We were thus concerned with two different forms of working together, with collaborative forms – in which joint authors work in partnership – and participatory forms – in which additional people are involved in the projects. Alongside the conceptual investigations of the six cooperative projects, we were also always concerned with issues about participatory methods: How does who involve whom and on what? How can collective processes of agreement be prepared? How can power relations, such as the role allocation between artist and those involved, be depicted? Which types of knowledge are necessary to make collective decisions about content and aesthetics? How can dissent be endured?

Each member of the working group brought along their own experiences and their own agenda, with regard to working methods as well as matters of the

Beteiligten, aufzeigen? Welche Arten von Wissen sind notwendig, um gemeinschaftlich inhaltliche und ästhetische Entscheidungen zu treffen? Wie lässt sich Dissens aushalten?

Jedes AG-Mitglied brachte seine eigenen Erfahrungen und eigene Agenda mit. Gemeinsam war uns eine kritische Herangehensweise, oder – wie Eva Sturm es bei einem Treffen formulierte: ein [auf ganz bestimmte] gesellschaftliche Verhältnisse bezogenes „Nicht-Einverstanden-Sein".

Das Gesamtprojekt pöpp68 – die Tagung, die Umsetzung des gemeinsamen Projekts, die Ausstellung sowie der vorliegende Katalog – ist eine Folge experimenteller Situationen, da es zumeist aus Gruppenprozessen hervorgegangen ist. pöpp68 entstand mit der Absicht, auch Ausstellungspraxis partizipativ zu organisieren, das heißt, die „Zusammengesetztheit" des Gesamtbildes ist Ergebnis der Dialoge, Prozesse und von kollektiv wie individuell getroffenen Entscheidungen. Die Ausstellung wurde zu einer gemeinsamen „Situation", in der die einzelnen Projekte ihren Raum eingenommen haben.

Die Kunstvermittlerin **Rahel Puffert** (Hamburg), selbst aktive Initiatorin und Kennerin partizipativer und edukativer Projekte, hat sich der Herausforderung gestellt, einen Text über die auch während der Ausstellungszeit weiter im Werden begriffene Ausstellung pöpp68 zu schreiben und eine den vielfältigen Ansprüchen entsprechende Form der Kunstkritik zu erfinden (S. 84 ff.).

Der Katalog, der nach der Ausstellung erscheint, besteht aus zwei Teilen: der Dokumentation der Tagung „pöpp68 – Über Partizipation", die aus verschiedenen Textsorten – Workshopberichten (von Ulrich Puritz, Suzana Milevska, Veronica Sekules und Christian Schneegass), Kommentaren (Eva Sturm und Wiebke Trunk), einem Vortrag (Suzana Milevska) und Projektpräsentationen (Espace Masolo/Hubert Mahela-Katamba, Lambert Mousseka-Ntumba und Stefanie Oberhoff; Ultra-red/Manuela Bojadžijev und Janna Graham) besteht und die pöpp68-Projekte ausklammert, und einem zweiten Teil, in dem die sechs Projekte in verschiedenen Phasen (auch zur Zeit der Tagung) aus verschiedenen Perspektiven beschrieben und gezeigt werden.

---

heart. What we had in common was a critical approach, or – as formulated by Eva Sturm at a meeting we invited her to attend in June 2007: a "state of not being in agreement" regarding [specific] social conditions.

The pöpp68 project in its entirety – the conference, the implementation of the collective projects, the exhibition as well as this catalog – is an outcome of experimental situations as it emerged in most cases from group processes. pöpp68 was developed with the intention of also organizing the praxis of exhibitions in a participatory manner, meaning the "composite" of the overall view is the result of the dialogues, the processes and the decisions that were reached both collectively as well as individually. The exhibition became a collective "situation," in which each individual project occupied a space.

The art mediator **Rahel Puffert** (Hamburg), herself an active instigator and initiate of participatory and educational projects, took up the challenge of writing a text about the pöpp68 exhibition, caught in the throes of continued development throughout its duration, and of devising a form of art criticism appropriate for the multifaceted aspirations (p. 84f).

The catalog, which makes its appearance after the exhibition, consists of two parts: documentation of the conference "pöpp68 – On Participation," comprised of various sorts of texts – workshop accounts (by Ulrich Puritz, Suzana Milevska, Veronica Sekules and Christian Schneegass), commentaries (Eva Sturm and Wiebke Trunk), a lecture (Suzana Milevska) and project presentations (Espace Masolo: Hubert Mahela-Katamba, Lambert Mousseka-Ntumba and Stefanie Oberhoff; Ultra-red: Manuela Bojadžijev and Janna Graham) – and which excludes the pöpp68 projects, and a second part, in which the six projects are described and illustrated at various phases (also at the time of the conference) from various perspectives.

The players in the **six pöpp68 projects** have chosen various strategies of representation (pp. 140, 169, 191, 227, 247, 265f). Critical explorations and observations from people not involved in the projects (Benno Gammerl, Stephan Geene, Barbara Loreck, and Raimar Stange) enrich the biographic positioning, dialogues and narratives.

Between the project sections, we have placed theoretical texts that highlight aspects of the pri-

Die Akteur_innen der **sechs pöpp68-Projekte** haben verschiedene Strategien der Darstellung gewählt (S. 140, 169, 191, 227, 247, 265 ff.). Kritische Befragungen und Betrachtungen von nicht in den Projekten Involvierten (Benno Gammerl, Stephan Geene, Barbara Loreck, Raimar Stange) bereichern die biografischen Positionierungen, Dialoge und Verlaufserzählungen.

Zwischen den Projektteilen haben wir Theorietexte angesiedelt, die Aspekte des Privaten, Öffentlichen, Persönlichen, Politischen beleuchten und damit Schnittstellen von pöpp68 behandeln. **Katja de Vries** (Brüssel) beschreibt unter einem juristischen Blickwinkel den Wandel des Begriffs Privatheit durch gesellschaftliche und technologische Veränderungen (*smart objects*, *ambient technology* u. ä.) – seit den 1960er Jahren (S. 180 ff.). Privatheit markiert hierbei die umstrittene Grenze zwischen dem Wunsch, in Ruhe gelassen zu werden, einerseits und der Abwertung von bestimmten Ungerechtigkeiten und Formen von Gewalt als „privat" (beispielsweise häusliche Gewalt) andererseits. Vor dem Hintergrund der politischen Veränderungen in osteuropäischen Gesellschaften nach 1989 betrachtet die Kunsthistorikerin **Bojana Pejić** (Berlin) das Auftauchen von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum (S. 216 ff.). Sie beschreibt das Surrogat eines in vormals sozialistischen/kommunistischen Staaten nicht oder eingeschränkt existierenden „öffentlichen Raums" als Austragungsort von Konflikten durch einen globalisierten „freien" Markt und durch Szenarien der Bedrohung. **Christophe Kotányis** (Berlin) Text „Philosophie mit der Trommel" ist eine Analyse der Paradoxien der Moderne, die auf die Schriften des ungarischen Philosophen Lajos Szabó aus den 1940er Jahren zurückgreift (S. 160 ff.). Kotányi setzt den hochentwickelten, technologisierten Skills der Moderne einen situationistischen Begriff von Subjektivität und Gelassenheit entgegen.

Die Zeichnungen, die das Buch durchziehen, sind Bestandteile des Tagungskommentars der Kuratorin und Kunstvermittlerin **Wiebke Trunk** (Stuttgart), die den ersten Tagungstag am Morgen des zweiten reflektierte und dabei über die Veranwortung von Tagungsmacher_innen, Anspannungen

---

vate, the public, the personal and the political, and thus deal with the interfaces of pöpp68. **Katja de Vries** (Brussels) describes, from a legal viewpoint, the shift in the notion of privacy triggered by social and technological changes (*smart objects, ambient technology* etc.) since the 1960s (p. 180f). In this connection, privacy marks the contentious boundary between the desire to be left in peace, on the one hand, and the diminution, on the other hand, of certain injustices and forms of violence as "private" matters (for example domestic violence). Against the backdrop of the political changes in Eastern European societies after 1989, the art historian **Bojana Pejić** (Berlin) considers the emergence of contemporary art in public spaces (p. 216f). She describes the surrogate for "public space" as the venue for conflicts – nonexistent or only existent to a limited degree in formerly socialistic/communistic states – through a globalized "free" market and scenarios of menace. The text "Philosophy with the Drum" by **Christophe Kotányi** (Berlin) is an analysis of the paradoxes of Modernity, which makes use of the writings of the Hungarian philosopher Lajos Szabó from the 1940s (p. 160f). Kotányi contrasts the highly developed, technological skills of Modernism with a situationist notion of subjectivity and composure.

The drawings that pervade the book are elements of a on the conference commentary by the curator and art mediator **Wiebke Trunk** (Stuttgart), who reflected on the first day of the conference on the morning of the second, thereby speaking about the responsibilities of the conference organizers, the tension in light of the unfinished, as well as fearless speech and thought (p. 60f). On the following day, **Eva Sturm**, art mediator in theory and praxis (Berlin), observed the conference (p. 73f). Another of her contributions concerns itself in detail with the term participation as do the texts of Suzana Milevska (Skopje), Veronica Sekules (Norwich) and Sabine Hark (Berlin/Cologne). At our request, Eva Sturm provided a text from 2001 that illuminates some persistent virulent objections against participatory art and deals with specific ethical questions raised under lasting neo-liberal circumstances (p. 129f). She makes an appeal to "take action, not naively, but *anyhow*." The curator and theoretician of visual culture **Suzana Milevska** considers the unforesee-

angesichts von Unfertigem sowie furchtloses Reden und Denken sprach (S. 60 ff.). Am folgenden Tag beobachtete **Eva Sturm**, Kunstvermittlerin in Theorie und Praxis (Berlin), die Tagung (S. 73 ff.). Ein weiterer Beitrag von ihr beschäftigt sich ausführlicher mit dem Begriff Partizipation, ebenso wie die Texte von Suzana Milevska (Skopje), Veronica Sekules (Norwich) und Sabine Hark (Berlin/Köln). Eva Sturm hat einen Text von 2001 zur Verfügung gestellt, der einige nach wie vor virulente Einwände gegen beteiligende Kunst beleuchtet und auf die besonderen ethischen Fragestellungen unter den nach wie vor gegebenen neoliberalen Verhältnisse eingeht (S. 129 ff.). Sie ruft auf, „nicht naiv, sondern *trotzdem* [zu] handeln". Die Kuratorin und Theoretikerin visueller Kultur **Suzana Milevska** betrachtet die nicht vorhersehbare und steuerbare Diversifizierung beziehungsweise Ausdifferenzierung des Publikums über ein elitäres Museums- und Kunstpublikum hinaus als eine der wichtigsten Folgen und Ziele von Partizipationskunst (S. 31 ff.). Ausgehend von ihrer eigenen Beschäftigung mit Vermittlungspraxis in Galerien und Museen *(Gallery Education)* schließt die Kunst- und Erziehungswissenschaftlerin **Veronica Sekules** mit ihrem Workshopbericht (S. 65 ff.) inhaltlich hieran an. Sie beschreibt, wie das persönliche-politische Engagement aller Beteiligten sichtbar wird und wie sich dieses zu institutionellen und individuellen Machtansprüchen verhält. Der Auszug „Dissidente Partizipation" der Soziologin und Queer-Theoretikerin **Sabine Hark** aus ihrem gleichnamigen Buch bezieht sich auf ein Paralleluniversum der „wissenschaftlichen Welt", dennoch ist ihre Beschreibung von randständiger, kritischer Beteiligung an Institutionen und den Wechselwirkungen, die das „im System Handeln" mit sich bringt, an vielen Stellen auf künstlerische Vorhaben im Allgemeinen und pöpp68 im Besonderen übertragbar.

Wir laden Sie und euch ein, auf den folgenden Seiten (S. 9 ff.) weiterzulesen über Sabine Harks – und unser – Verständnis der *illusio* (Pierre Bourdieu), der Verwicklung in die Felder des eigenen Engagements sowie den Wunsch, darin Revolution machen zu wollen!

Nanna Lüth und Jole Wilcke für die AG pöpp68

---

able and uncontrollable diversification and differentiation of the public audience beyond an elitist public for museums and art to be one of the most important consequences and objectives of participatory art (p. 31f). Based on her own occupation with the praxis of mediation in galleries and museums *(Gallery Education)*, **Veronica Sekules**, an academician focusing on art and education, continues on this theme with her workshop account (p. 65f). She describes how the personal-political commitment of all those involved becomes visible and how it responds to institutional and individual claims to power. The excerpt "Dissident Participation" by sociologist and queer-theoretician **Sabine Hark**, from her book of the same name, relates to the parallel universe of the "academic world," yet her description of peripheral, critical participation at institutions and the interdependencies that are brought about by "acting within the system," is transferable in many situations to artistic endeavors in general and to pöpp68 in particular.

"It is thus imperative to think through the precarious challenge, consisting therein that the actors, whose aspiration is the production of 'dominant critical' knowledge, do not produce this knowledge in 'isolation and freedom,' (Wilhelm von Humboldt), but within an academic world – a social structure that is intrinsically regulated and often takes on a life of its own contrary to the intentions and will of the those subjected to it." (ibid.)

We invite everyone to continue reading on the following pages (p. 9f) about Sabine Hark's – and our – understanding of *illusio* (Pierre Bourdieu), the entanglement in the fields of one's own commitment, as well as the desire to make a revolution therein!

Nanna Lüth and Jole Wilcke
for the pöpp68 working group

Ohne Moderator

Jole Wilcke im Gespräch mit Christophe Kotányi

„In der Informationsgesellschaft denkt keiner mehr nach. Wir erwarten, dass wir Papier aus unserem Leben verbannen, stattdessen haben wir die Gedanken verbannt."
Michael Crichton in *Jurassic Park*, 1990

„Dort, wo Kommunikation vorhanden ist, gibt es keinen Staat."
Situationistische Internationale, Nr. 8, 1963

Jole Wilcke: Christophe, du bist ausgebildet als Physiker beziehungsweise Astronom? Bei unseren zahlreichen Gesprächen habe ich festgestellt, dass das in unserer Zusammenarbeit eine gewaltige Rolle spielen wird. Dieses Jahr – vierzig Jahre nach „1968" – hat es zahlreiche Zeitzeugengespräche gegeben mit Titeln wie „1968 im Europa von heute" (Babylon) oder *1968 – Gib mir das Gefühl zurück* (hr1). Die Rückblicke werden über die Reanimation der Symbole, die Pflastersteine, die brennenden Autos, Fotografien der Demonstrationen und so weiter hergestellt. Das Eigentliche aber, die gewaltige Beschleunigung für Freiräume und Kommunikation, die es damals gab, lässt sich nur schwer vermitteln. Im besten Fall als Reinszenierung oder Re-enactment, und so wirken die meisten Zeitzeugengespräche auf mich auch – und dabei geht doch etwas verloren. Den Film *Das Jahr Null Eins* (1971, von Jacques Doillon), der eine Allegorie für den Mai 1968 in Frankreich ist, hat Guillaume Paoli uns auf der pöpp68-Tagung vorgeführt. Im Mai 1968 herrschte in Frankreich Ausnahmezustand. Es gab die Arbeiterstreiks und landesweite Fabrikbesetzungen. Paoli hat diesen STILLSTAND als die eigentliche Bewegung

Without a Moderator

Jole Wilcke in Conversation with Christophe Kotányi

"In the information society, nobody thinks anymore. We expected to ban paper from our life, instead we have banned thoughts.
Michael Crichton in *Jurassic Park,* 1990

"Where there is communication, there is no State."
Situationistische Internationale Nr. 8, 1963

Jole Wilcke: Christophe, you are a trained physicist or rather an astronomer. During our many discussions, I've realized that this fact plays a big role in our collaborative work. This year, forty years after '1968', there have been many contemporary witness accounts with titles such as '1968 in today's Europe' (Babylon) or *1968 – Give me that feeling back* (hr1). These recollections use reanimations of symbols, of cobblestones, burning cars, photographs of demonstrations and so on. But it is difficult to convey the real thing, the huge acceleration of free spaces and communication at that time. In the best case, as a re-enactment, and that is how most of the contemporary witness accounts appear to me, something gets lost. The film *The Year Zero-One* (1971, by Jacques Doillon), which was an allegory for May 1968 in France, was presented at the pöpp68 conference by Guillaume Paoli. In May 1968, an exceptional situation reigned in France. There were worker strikes and countrywide occupation of companies. Paoli described the actual movement as this DEADLOCK: Drop everything and do something other than work. Cars weren't driven, and hundreds of thousands of people took to the streets and spoke to each other. The entire city was one big debate. So, what remains of the revolt? As a utopia, it is long dead.

Christophe Kotányi: The spontaneous dynamics of this irresistible mobilization showed how well the Situationists had hit the point. One can still ask, however, why was this dynamic so short-lived? The issue was also to participate again in one's own life, which seems to me the issue today as well. The rejection of this dominant form of *undercooled* subjectivity, fit to survive and to adapt 'to the Poles and Zones'[1], is today a decisive political issue and calls for the production of situations to shake up "subjectivity".

bezeichnet: Alles liegen lassen, um anderen Tätigkeiten nachzugehen statt der Arbeit. Die Autos fuhren nicht, und Hunderttausende von Menschen waren auf den Straßen und redeten miteinander: Die ganze Stadt war ein einziges Palaver. Doch was ist geblieben von der Revolte? Als Utopie ist sie längst tot.

Christophe Kotányi: Die spontane Dynamik dieser unwiderstehlichen Mobilisierung hat gezeigt, wie gut die Situationisten es getroffen hatten. Man darf aber noch nach den Gründen für die Kurzlebigkeit dieser Dynamik fragen. Es ging auch darum, wieder am eigenen Leben teilzuhaben, das erscheint mir in der jetzigen gesellschaftlichen Situation wieder aktuell. Die Ablehnung dieser vorherrschenden *unterkühlten* Subjektivität, sich, um zu überleben, anpassen zu müssen – „an die Pole und Zonen“ [1] –, das stellt heute eine entscheidende politische Aufgabe dar und verlangt das Schaffen von Situationen, die (mal wieder) die „Subjektivität“ aufrütteln.

JW: „Partizipation“, so hast du es formuliert, meint auch „Beteiligung am eigenen Selbst“. Also die Power, sich selbst zu besetzen (mit Subjektivität)? Ich würde sagen, sich Gehör zu verschaffen. Es geht um Mit-Sein als Mit-Teilung, Teilhabe, im Sinne von Jean Luc Nancy – um Kommunikation.[2] Aber sich Gehör zu verschaffen, ich denke, das ist ein Knotenpunkt heute, besonders heute – auf allen vier Ebenen (privat, öffentlich, politisch, persönlich). Es erscheint mir heute verzwickter als je zuvor, auch aufgrund der Beschleunigung, die aber in eine ganz andere Richtung verläuft. „Sich Gehör verschaffen zu wollen“, so sagt es Marianne Gronemeyer, „bedeutet heute die Unterwerfung unter das Gesetz der Medien.“ [3] Ohne die PR-Maschine in Gang zu bringen, läuft da nämlich gar nichts.

CK: Stopp! Das meinten eben die Situationisten, scheint mir: Wenn man sich „subjektiv“ verhält (nicht zielorientiert), ist man für die Medien nicht interessant. Die Situationisten hatten das erkannt. Kurz: Subjektivität ist die Formel für die Befreiung von der Macht der Medien (Fantasie, Wünsche, Spontaneität, Träume …).

JW: Participation, as you put it, also means ‘to participate in one’s own person’. In other words, the power to invest oneself (with subjectivity). I would say, the power to be heard. The point is to ‘be together’ as a form of ‘participation’ – partnership as articulated by Jean Luc Nancy, communication.[2] But to be heard is crucial today, I think, especially today, on all four levels (private, public, political, personal). This seems to me today trickier than ever, because there is acceleration, but an acceleration going in an entirely different direction. “To be heard today,” as Marianne Gronemeyer says, “means to submit to media rule.” [3] Without setting the PR machine in motion, nothing goes.

CK: Hold on! That’s exactly what the Situationists said, I believe: if one acts “subjectively” (not towards some end), one is not interesting for the media. The Situationists realized that. In short, subjectivity is the formula for freedom from the power of the media (fantasy, desire, spontaneity, and dreams…).

JW: Our title, “Jurassic Park68 – A Discursive Workshop without a Moderator”, opens the debate on what we mean literally with the phrase “without a moderator”. During the pöpp68 conference, you took the microphone with reluctance, and described it as a tool of power.

CK: An apparently harmless tool, but to me already a medium of power.

JW: Hardly anyone understood your point – everybody knew that the microphone would be used, just for pragmatic reasons, simply in order to understand what you said acoustically. But still, your point remains! And I would really like to understand it better: What does your critical attitude towards the microphone mean?

CK: Yes, the microphone is an instrument of power, just like cars, and all highly developed technique – let’s not forget that. As soon as I speak into a microphone, I feel it: my voice is powerful! Professionals learn to control it, while beginners are very soon intimidated or intoxicated by their own voice. In any case, as soon as a microphone appears in a room, what Ivan Illich has called conviviality disappears, the merging of the voices, the feeling of being together.[4] This is indeed the goal of the microphone, as of every technical instrument: to divide and to conquer. That is also what Guy Debord showed in his film, The Society of the Spectacle (1973), which

JW: Unser Titel, „Jurassic Park68/Eine Erzählwerkstatt ohne Moderator“, stellt etwas zur Disposition, was sich für uns buchstäblich hinter dem Begriff „Ohne Moderator“ verbirgt. Auf der pöpp68-Tagung hast du das Mikrofon nur mit Widerwillen in die Hand genommen und es als ein Instrument der Macht bezeichnet.

CK: Ein scheinbar harmloses Instrument, für mich aber schon ein Sprachrohr der medialen Macht.

JW: Kaum jemand hatte Verständnis für dein Anliegen, es war schnell klar, das Mikro wird gebraucht. Wohl auch aus pragmatischen Gründen, einfach um dich akustisch im Saal gut zu verstehen. Aber trotzdem, deine Aussage bleibt! Und ich würde das gern genauer wissen: Wofür steht deine kritische Haltung gegenüber dem Mikro?

CK: Ja, das Mikro ist ein Machtinstrument, wie auch das Auto und alle hoch entwickelten technischen Geräte, das dürfen wir nicht vergessen. Sobald ich in ein Mikro spreche, spüre ich auch: Meine Stimme ist gewaltig! Fachleute lernen, wie das zu kontrollieren ist, doch Laien sind schnell von der eigenen Stimme eingeschüchtert oder gegenteilig berauscht. Jedenfalls verschwindet, sobald ein Mikro im Saal ist, was Ivan Illich *Konvivialität* genannt hat, das Verschmelzen der Stimmen, das Gefühl von Zusammensein.[4] Das ist auch das Ziel des Mikrofons, wie ja von jedem technischen Instrument: teilen, um zu herrschen. Das wollte Guy Debord auch mit seinem Film *La Société du Spectacle* (1973) zeigen, den wir zusammen im Kino Arsenal gesehen haben: Die industrielle Technik bewirkt, und das ist ihr Auftrag, dass die Leute sich trennen. Sie verhindert, dass sie sich begegnen, vom Autoverkehr bis zur Architektur. Es ist die Absicht davon und nicht eine banale Nebenwirkung. Als Ziel ist es allerdings subvertierbar. Debord meinte auch, würde ich sagen, die moderne Technik ist nicht reformierbar, nur subvertierbar.

Das Handy und auch das Internet verstehe ich als „Subversion der Subversion“, als anti-partizipatorische Instrumente. Wir kommunizieren, aber wir begegnen uns nicht. Zwar kann man das bestimmt auch *subvertieren,* aber schon beim Telefon geht es darum, aus der Entfernung mitein-

---

we saw together at the Arsenal cinema. Industrial technology acts, and that is its job, to separate people. It hinders people from meeting each another: from car traffic through architecture. That is the aim and not a mere side effect. As a goal, it can indeed be subverted. Debord indeed believed, I would say, that modern technology could not be reformed, only *subverted*. I see the cell phone and the Internet as “subversion of subversion” – as anti-participatory instruments. We communicate but we *don't* meet each other. Again, one can certainly subvert that, but even the telephone has to do with speaking at a distance and not coming close to each another. Perhaps it is the astronomer who speaks out of me here: with the telescope one does not see; one sees far.

The Internet was designed as a participatory instrument. How it came to its subversion, or better, perversion, would require a deeper analysis.[5] The Internet is actually a mathematical instrument – that makes it participatory. The perversion also happens at a mathematical level. The paradoxical logic of this mathematics can act in a participatory as well as an anti-participatory way, depending on who has the control. At the superficial level of the ‘users’, one doesn't notice anything. Let's say it this way: The transformation of the computer into an intoxicant is an anti-participatory strategy. The so-called virus is a ‘subversive’ answer.

JW: But the microphone can also be used subversively, as it was by Punk. At that time, I was fascinated by the Dead Kennedys. Their singer Jello Biafra screamed into the microphone in such an insane way: “Help me hate the world / Own and love my life.”

CK: That's right, one can also fight for subjectivity with a microphone, like fighting a war for peace. But, I'd argue, that is not the way to understanding. It is just a sending and receiving of messages. What I understand as subjectivity (feelings, desire, anger…) becomes attenuated or distorted. At the conference, my ‘without a microphone’ was only an attempt to make clear what ‘without a moderator’ means. It is often important, for example, that many speak simultaneously as in the theater, for example. This is not possible with a microphone. Interruption is also decisive for understanding. This is also not possible with a microphone. During the conference, when the microphone was passed around, I some-

ander zu sprechen und sich *nicht* nahe zu kommen. Vielleicht spricht hier der Astronom aus mir: Mit dem Fernrohr sieht man nicht, man sieht fern.

Das Internet wurde als partizipatorisches Instrument erfunden. Wie es zur Subversion oder besser gesagt Perversion kam, würde eine tiefere Analyse verlangen.[5] Das Internet ist ja ein mathematisches Instrument, das macht es partizipativ. Und auch die Perversion findet auf einer mathematischen Ebene statt: Die paradoxe Logik dieser Mathematik kann sowohl partizipativ als auch anti-partizipativ verlaufen, je nachdem, wer die Kontrolle hat. An der Oberfläche des „users" merkt man nichts. Sagen wir es so: Die Verwandlung des Computers in ein Rauschmittel ist eine anti-partizipatorische Strategie, das sogenannte Virus ist eine „subversive" Antwort.

JW: Aber auch ein Mikro kann subversiv benutzt werden, wie im Punk. Ich war damals fasziniert von den Dead Kennedys. Ihr Sänger Jello Biafra hat so wahnsinnig ins Mikro geschrien: „Help me hate the world / Own and love my life."

CK: Stimmt, mit dem Mikro kann man auch für die Subjektivität kämpfen, wie mit dem Gewehr für den Frieden. Aber ich behaupte, man kann sich nicht verständigen. Es wird zu einem reinen Senden und Empfangen von Mitteilungen. Was ich unter Subjektivität verstehe (Gefühle, Wünsche, Wut …), wird gedämpft oder verzerrt. Auf der Tagung war mein „ohne Mikro" nur ein Versuch, anzudeuten, was „ohne Moderator" heißt. Oft ist es zum Beispiel wichtig, dass mehrere gleichzeitig sprechen (zum Beispiel im Theater), was mit einem Mikro nicht geht. Unterbrechung ist für die Verständigung oft entscheidend, geht mit dem Mikro auch nicht. In der Tagung, als das Mikro herumgereicht wurde, hatte ich manchmal ein Gefühl wie beim Tanzen, wenn die Musik unterbrochen wird. Zwar muss man damit leben, aber es schien mir zum Thema zu gehören.

JW: Ja, aber im Theater sprechen Schauspieler mit ihren gelernten Bühnenstimmen, da gibt es ganz andere Spielräume als auf einer klassischen Podiumsdiskussion mit Moderator. Der Begriff Moderator wird ja heute breit gefächert benutzt: Er ist Koordinator, Teamleiter, Rechteverwaltung

---

times had a feeling like when, during dancing, the music is suddenly interrupted. One has to live with it, but it seems to me that this belongs to our theme.

JW: Yes, but in the theater, actors use their trained stage voices, and there is a very different kind of freedom, which does not exist in a classical podium discussion with a moderator. The term moderator is used today in a widely diversified way. He or she is a coordinator, a team leader, or a user and policy manager in an eRoom and so on. He appeared, in the form we experience him massively today, in the 1980s with the talk-show. In our first discussion, you said that the technologization of communication must be seen as a restructuring of authority, which happened above all during the cold war. In the 1960s movement the rule was rather: here I am, as a person; I carry no label. Today what counts are, above all, expertise and rules, and market values for labels have again become important.

CK: Good, then let's say: 'as on the marketplace or in love'. But also in the theater as in musical composition, the game is to violate the rules again and again. Modern polyphonic music introduces dissonance where classical music forbids it. And even classical harmony breaks its own rules in order to make composition of polyphony possible at all (all the notes on the piano are a little bit false). Even classical music is a conflict of notes among themselves.

JW: What wasn't familiar to me until now is the fact that nuclear power plants are also 'moderated'. Markus Hedrich speaks about the concept of a 'nuclear mentality' as the 'echo' of a 'nuclear society'.[6] And Jean Ziegler believes: "In reality, the individual conditioned by globalized capital is reduced purely to his or her functionality. His feeling of freedom is pure illusion. Because he is unable to see his own alienation in the labyrinth of market forces which act on him, rule over him and spoil him of his individuality […]. The individual conditioned through globalized capital has no identity, no freedom anymore. Globalized capital generates atomized individuals, miserable things isolated from each other […]."[7] Participation should also essentially be understood as participation in subjectivity. But how does that go? Does the moderator control the effectiveness of the chain-reaction?

CK: To be more precise, the moderator is a sort of graphite stick, which is pushed in and out in order to

im eRoom und so weiter. Aufgekommen ist er (so wie wir ihn heute massiv erleben) in den 1980er Jahren mit den Talkshows. In unserem ersten Gespräch hast du gesagt, dass die technologisierte Kommunikation als Restrukturierung von Autorität zu deuten ist, vor allem im Kalten Krieg. In der Bewegung der 1960er Jahre galt eher die Regel: Ich bin persönlich da, ich habe kein Etikett. Heute aber zählt überwiegend Expertentum, und es gibt Spielregeln und Marktwerte von Etiketten, die wieder wichtig sind.

CK: Gut, dann sagen wir, wie auf dem Marktplatz oder in der Liebe. Aber auch im Theater wie in einer musikalischen Komposition geht es ja darum, die Spielregeln immer wieder zu verletzen. Die moderne Polyphonie setzt Dissonanzen gerade dort ein, wo die klassische Harmonie sie verboten hat. Und selbst die klassische Harmonie verletzt ihre eigenen Regeln (gleiches Temperament heißt ja überall falsche Töne), um die Komposition der Polyphonie zu ermöglichen. Schon die klassische Harmonie ist ein Streit der Töne miteinander.

JW: Was mir bisher überhaupt nicht bekannt war, ist die Tatsache, dass auch Kernkraftwerke „moderiert" werden. Markus Hedrich spricht vom Begriff der „nuklearen Mentalität" als „Echo" der Atomgesellschaft.[6] Und Jean Ziegler meint: „In Wirklichkeit wird das vom globalisierten Kapital zugerichtete Individuum auf seine reine Funktionalität reduziert. Es hat nur den Eindruck, frei zu sein. Weil es im Labyrinth der auf es einwirkenden Warenverhältnisse die Entfremdung nicht zu durchschauen vermag, die es beherrscht und seiner Individualität beraubt […]. Das vom globalisierten Kapital zugerichtete Individuum besitzt keinerlei Identität, keinerlei Freiheit mehr. Das globalisierte Kapital erzeugt atomisierte Individuen, armselige, voneinander isolierte Dinge […]."[7] Partizipation sollte ganz wesentlich auch als Teilhabe an Subjektivität verstanden werden. Aber wie ist das? Der Moderator steuert die Effektivität der Kettenreaktion?

CK: Genauer gesagt ist der Moderator eine Art Graphitstab, der hinaus- und hineingeschoben wird, um die Neutronen aufzufangen, die bei radioaktivem Zerfall entstehen. Die Sache muss sehr

---

catch the neutrons that are generated by radioactive decay. The thing must be very precisely controlled in order to slow down the chain reaction without stopping it. It involves a very fine tuning in a situation where everything can explode or come to a stop, without any warning. The moderator is, so to speak, a neutral element, an attenuator.

JW: All right, it attenuates, but what happens if it stops working? The moderator also guarantees something like security. That interests me more as an image, as a symbol. And whether a link exists between the two aspects, embodied in the concept of the moderator. (French *modérer*, "to moderate").

CK: Isn't that also a theme in the concept of 'nuclear consciousness' to which you have just alluded? The fear that it can 'explode' but shouldn't explode, would, for me, be 'objective' fear. By contrast, 'subjective' fear would be that it isn't allowed to explode even if it must. Moderation in a nuclear power plant stands for control, in the dialogue it stands for distortion. In a nuclear plant, the moderator is there only to slow things down. The moderator in the auditorium, however, *must* also keep the conversation going: he must guide without guiding, he must manipulate. The promise of communication

genau kontrolliert werden, um die Kettenreaktion zu bremsen, aber nicht um sie zu stoppen. Es geht um eine sehr feine Kontrolle in einer Situation, wo alles ohne Warnung platzen oder stehen bleiben kann. Der Moderator ist sozusagen ein neutrales Element, ein Dämpfer.

JW: Na ja, er dämpft, aber was ist, wenn er ausfällt? Der Moderator garantiert also so etwas wie Sicherheit? Mich interessiert das eher als Sinnbild. Und ob es eine Verknüpfung gibt zwischen den beiden Posten, die mit dem Begriff des Moderators (frz. *modérer*, „mäßigen") besetzt sind.

CK: Ist das nicht auch Thema im Begriff des „nuklearen Bewusstseins", das du gerade erwähnt hast? Die Furcht, dass es „platzen könnte", aber nicht platzen sollte, wäre für mich eine „objektive" Furcht. Dagegen wäre die „subjektive" Furcht eher, dass es nicht platzen darf, auch wenn es eigentlich müsste. Oder? Moderation im AKW heißt Kontrolle, im Gespräch ist es Verzerrung. Im AKW ist der Moderator da, nur um zu bremsen. Der Moderator im Saal *muss* aber auch das Gespräch in Gang halten. Er muss lenken, ohne zu lenken, also zu manipulieren. Das verspricht furchtlose Kommunikation, bewirkt aber, dass die Furcht nicht kommunizierbar wird. Denn er trennt die Sprecher, wie es auch der Moderator im AKW mit den „Brennzellen" macht. Was entsteht, ist ein Austausch von Mitteilungen, aber keine Begegnung. Der Moderator bringt sozusagen objektive Sicherheit und subjektive Unsicherheit. Also gibt es im Saal keine furchtlose Kommunikation.

JW: Wie kommt es denn, dass er da ist? Warum ist er anwesend, fast sogar allgegenwärtig, und das nicht nur in den Medien?

CK: Gregory Bateson würde hier sagen: Die Aufgabe des Moderators ist es, die Mitteilungen zu markieren, im Sinne von „dies ist eine Mitteilung, das ist keine Mitteilung".[8] Aber wer markiert seine Mitteilungen? Sobald er sich an der Diskussion beteiligt, funktioniert es nicht mehr. Seine Mitteilungen sollten immer „*Nicht-Mitteilung*" sein, obwohl sie Mitteilung sind. Also entweder sind sie Autorität oder Manipulation. „Ohne Moderator" heißt eigentlich, es gibt überhaupt keinen

Moderator: Der Moderator ist entweder Manipulator oder Chef. Besser wäre, er nimmt am Gespräch teil, was er meist sowieso tut. Sonst greift seine Unbeteiligtheit über, und das Gespräch wird unverbindlich. Der Moderator im AKW wird auch sehr schnell radioaktiv, und niemand weiß, was man damit machen soll.

JW: Und wenn keiner markiert?

CK: Man schweift immer ab, man muss umherschweifen. Im Gespräch ist das möglich, mit Schrift schon schwieriger. Friedrich Kittler sagt: „Mit dem Computer schreiben ist eine Illusion, in Wirklichkeit betätige ich elektronische Schaltungen." Woher kommt die Unverbindlichkeit der elektronischen Kommunikation und woher die Verbindlichkeit des Gesprächs? Erzählwerkstatt ohne Moderator will Begegnung schaffen und nicht unverbindliche Mitteilung. Wir wollen keinen Moderator, sondern umherschweifen. Das hängt irgendwie zusammen, aber wie?

JW: … Ich würde sagen, in der ununterbrochenen Ausübung und als Haltung. Wie man das bewertet, hängt von dem ab, was man erreichen möchte. Als kuratorisch-methodische Praxis interessieren mich hier Formate, die offen gehalten sind, die ihre Anschlussfähigkeit nicht nur behaupten, sondern sie auch als Risiko im System mittragen.[9] Formal betrachtet heißt das: Unsicherheit ist radikaler. Und als Haltung steht Unsicherheit auch für die andere Seite einer Gesellschaft, die systematisch nach Sicherheit sucht und in der Kontrolle immer mehr Raum einnimmt. Partizipation greift für mich dort, wo gemeinschaftliche Entscheidungen zu neuen Handlungsweisen und -räumen führen, und ganz wesentlich in der Chance, die das Risiko bietet, etwas mal ganz anders anzupacken. Mit *UN*WETTER agiere ich seit 2002 in verschiedenen Kontexten. Unser Basisformat, das *Discursive Picnic*, das wie ein „Potluck" funktioniert und in dem jeder zugleich Gast und Gastgebender ist, funktioniert wie ein Werkzeugkasten, der benutzt werden kann zur Wissensproduktion, die von verschiedenen Beteiligten betrieben wird. Wir haben damit sowohl im Museumskontext wie auch an selbst gewählten Orten

---

without fear has the effect, however, that fear becomes incommunicable. Because he separates the speakers, just as the moderator in the nuclear plant separates the 'fuel cells'. What emerges is an exchange of information, but not an encounter. The moderator brings so to speak objective security and subjective insecurity. In other words, no communication without fear can develop in the room.

JW: Why is he there then? Why is he present, almost everywhere, and not just in the media?

CK: Gregory Bateson would say: The moderator's job is to mark the messages, in the sense of 'this is a message', 'that is not a message'.[8] But who marks his messages? As soon as he gets mixed up in the discussion, it doesn't work anymore. His statements should be always '*no messages*', but they are messages. Therefore, either they are acts of authority or of manipulation. 'Without moderator' actually means the moderator doesn't exist. The moderator is either a manipulator or a boss. It would be better if he took part in the discussion, which is what he mostly does anyway. Otherwise, his lack of participation spreads around and the discussion becomes noncommittal. Also in a nuclear plant, the moderator becomes very quickly radioactive, and nobody knows what to do about that.

JW: And when no one marks the messages?

CK: One always digresses, one must drift. That is possible in a discussion and already more difficult in a written text. Friedrich Kittler said: "Writing with my computer is an illusion; in reality, I am operating an electronic circuit." Where does this noncommittal quality of electronic communication come from, and why does a conversation always involve commitment? Our discursive workshop without a moderator wants encounters instead of an exchange of noncommittal information. We don't want a moderator; we want to drift. Somehow, that is all related, but how?

JW: … I would say in continued practice and as an attitude. The way one evaluates this depends on what one wants to achieve. As a curatorial/methodological praxis, I'm interested in formats, which are kept open, which do not only claim connectivity, but also carry it as a risk within the system[9]. Formally speaking this means: accepting insecurity is more radical. And as an attitude, insecurity also represents the other side of a society, which systematically seeks security and where control takes more and more space. For me,

Nr.24 Okt 76 DM 1,20

graswurzel revolution

Für eine gewaltfreie, herrschaftslose Gesellschaft

NOTIZEN AUS DER NUKLEAREN PRO-DUKTION

Ich brauchte drei jahre, um meine angst zu überwinden, dies niederzuschreiben.

Über meine eindrücke, erfahrungen, erlebnisse als hilfsarbeiter in der nuklearindustrie 1973.

Über meine privilegien, jetzt nicht mehr dort zu sein, nur eine verhältnismäßig niedrige strahlendosis im körper zu haben.

drei jahre, die abstumpfung durch ein sensibilisierendes studium abzutragen; zu der erkenntnis durchzustoßen, daß meine erfahrungen vielleicht noch andere interessieren.

meine fingerruppen haben noch größtenteils erkennbare fingerabdrücke, und daß ich seit ca. zwei jahren häufig unter verschiedenen hautleiden zu leiden hatte, wird wohl mit den 45 mrem strahlung nichts zu tun haben, oder.....?

die arbeit bekam ich über einen menschenhändler, genannt zeitarbeitsfirma, die ca. 30 DM/Std. bekamen und davon 12.- an mich weitergaben. in der ersten woche war ich zur eingewöhnung noch nicht direkt am plutonium, das kam erst danach.

zu den fachausdrücken, die nicht zu vermeiden waren:

Caisson	= stahlbehälter, ca. 25x 10x4 meter, luftdicht und unter unterdruck
Kontamination	= außer kontrolle geratene radioaktive materialien in luft und umgebung des menschen, manchmal auch in ihm oder an ihm
Strahlenschutz	= werkschutztruppe zur kontrolle und entseuchung
Monitor	= meßgerät (falls funktionsfähig) zur messung radioaktiver strahlung, meistens impulse pro minute als anzeige

Die erste Woche

Mo. 19.2.73

Arbeit im Caisson. Kontaminationsalarm und Kritikalitätsalarm zur Übung. Plutonium-Uran-Gemisch wird heiß gepresst geschliffen und in form von kurzen runden stücken in rohre gefüllt, die dann brennelemente für atomreaktoren werden, alles ist stark radioaktiv.

ich arbeite vorerst in einem Caisson, wo zwar offenes uran rumliegt, aber kein Plutonium, wir dichten die unterdruckkabinen einer neuen automatischen fertigungsstrasse ab, fast jede scheibe ist undicht, und das darf nicht sein,da sonst dort später radioaktiver Plutoniumstaub austreten würde, dies zur einübung an neuem arbeitsplatz.

Di:

Arbeit wie gehabt, wurde von kollegen über die gefährlichkeit der arbeit aufgeklärt; es gibt zwei sorten von alarm, den kleinen und den großen, beim kleinen heult eine sirene einen dauerton, das heißt, es ist radioaktiver staub, plutonium/uran, in der atomluft, dann muß jeder sofort die staubmaske anschalten und wenig atmen und am platz still stehen bleiben, dann kommt der strahlenschutz und mißt, wer wo wieviel radioaktiven staub am körper hat, betroffene werden an ort und stelle ausgezogen und geduscht, die kleidung eingezogen. Übrigens wird die vollständige kleidung gestellt, ein monteurenzug, weiß mit roten streifen an beim, socken und Unterwäsche auch.

Über den großen alarm sagen die kollegen, daß er noch nicht vorgekommen ist, allerdings wäre es dann sehr gefährlich, beim großen alarm heult die sirene einen Heulton wie beim ohne alarm, dann muß sich jeder sofort allerschnellstens an den sammelplatz begeben, falls er noch kann.

Fortsetzung nächste Seite, zweite Spalte

experimentiert, in beiden Fällen geht es für mich aber auch um das Besetzen von „Platz“, durch ein gezieltes Eingreifen in Raum- und Klassifikationszusammenhänge. Mich interessiert auch die Frage: Was ist ein Platz? Ein Ort, an dem man sich treffen kann? Ein Freiraum, den man gestalten kann? Oder an dem man sich aufhalten kann, ohne etwas zu konsumieren? Aber das ist nur ein Aspekt.

CK: Für mich muss es verbindlich sein, das ist wichtig. Und verbindlich wird es, wenn es durch Begegnung zündet. Das ist eine Situation, die ein Moderator nicht herzustellen vermag. Die entscheidende Beobachtung für uns ist vielleicht die, dass im AKW der Moderator erst nach der Zündung eingesetzt wird, um die Kettenreaktion (Hitze, Reibung und Gefahr) zu bremsen.

JW: Die Situationisten gingen vom subjektiven Erleben des Einzelnen, seinen Wünschen und Begierden aus. Dies war für sie der Angelpunkt jeder politischen Forderung. Dazu gehörten auch langatmige Debatten, an denen auch dein Vater Attila Kotányi teilgenommen hat. Sie machten es zum Programm mit ihrer These, dass der herrschende Diskurs des Spektakels aktive Kommunikation verdrängt. Worte selbst sind nicht „informativ“ und Definitionen sind „immer offen, nie definitiv“, die Möglichkeit der Sprache, so behaupteten sie, liegt in der Poesie: „Die Poesie wieder zu finden kann dasselbe sein, wie die Revolution aufs neue zu erfinden.“ [10] Gab es da einen Schnitt, in den 1980er Jahren, als moderieren modern wurde? Und hängt das irgendwie zusammen?

CK: In den 80er Jahren kam eine beispiellose Offensive des Spektakels, so um 1985 herum, mit der Digitalisierung der Medien, dann mit den „Autobahnen der Kommunikation“. Damit wurde ja der Kalte Krieg gewonnen (durch den „Krieg der Sterne“). Die Jahre nach der Wende habe ich dann als eine siegreiche Restauration des Spektakels erlebt. Wir haben gewonnen! Das Spektakel aber frisst seine Kinder. Es ist wichtig, wie ein Gespräch, eine Diskussion in Gang kommt, *wo* und *wie* ein Moderator eingesetzt wird. Explosiv wird die Zündung, wenn sie „objektiv“ ist, wie im Labor. In der Sonne ist sie „subjektiv“. Es gibt keinen Moderator. Niemand weiß, wie das geht,

---

participation happens when common decisions lead to new ways of action, new areas of action and very crucially with the chance, coming from risk, to do things in an entirely different way. Since 2002, I have been active with *UN*WETTER in various contexts. Our basic format of a *Discursive Picnic*, which functions like a ‘potluck’, and where each person is at the same time guest and host, is a tool box that can be used for the production of knowledge. It can be operated and managed by various participants. With this format, we have experimented in the museum context as well as in self-selected locations. In both cases, the task also involves the occupation of a ‘place’, through a targeted action on classificatory and spatial relationships. I’m interested in the question: What is a place? Is it a place where one can meet, a free space which one can structure or where one can hang around without consuming? But this is only one aspect.

CK: For me, there must be a commitment – that is important. And commitment comes from ignition through encounter. No moderator can produce this situation. The important observation for us is perhaps that in a nuclear plant, moderation is turned on only after ignition has started, in order to slow down the chain-reaction (to reduce heat, friction and danger.)

JW: The Situationists started from the subjective experience of the individual, from his desires and lusts. This was for them the pivotal point for every political action. This involved also long and endless debates, in which your father, Attila Kotányi, also participated. They made this into a program with the thesis that the dominant discourse of the spectacle had repressed active communication. Words themselves are not ‘informative’ and definitions are ‘always open and never definitive’. The potentialities of language, they argued, lie in poetry. “The recovery of poetry can be the same as the reinvention of revolution.” [10] Was there a cut in the 80s, when moderation became modern? And is this somehow related?

CK: In the 80s, there was an unprecedented offensive of the spectacle: the digitalization of the media was followed by the invention of ‘communication highways’ around 1985. This made it possible to win the cold war (through star war). I experienced the years after German Reunification as a victorious restoration of the spectacle. We have won! The

aber die Theorie ist hoch paradox. Als Definition für „subjektiv“ könnten wir sagen: ohne Moderator. Nicht einmal „Selbstmoderator“ wäre passend, da es „subjektiv“ ist und dann Moderation gar nicht gebraucht wird. Umherschweifen *(dérive)* in der Sprache – wie im Rap – ist wie bei der Sonne: Ein Lichtstrahl muss eine Milliarde Jahre umherschweifen, um an die Oberfläche zu kommen! Das AKW ist eine Nachahmung der Sonne, aber die Sonne braucht keinen Moderator. Sie operiert mit Kernfusion, nicht mit Kernspaltung. Das Wort „Moderator“ kommt gemäß dieser Logik tatsächlich, als Metapher, aus der Atomtechnologie, würde ich sagen, weil der Unterschied schwer zu fassen ist. Also wird wieder industrielle Metaphorik eingesetzt, um Begegnung zu verhindern.

JW: Die Ressource „Subjektivität“ wird vom Konsum-Kapitalismus gnadenlos verwertet. In unserem Zusammenhang müsste man eher von Atomkraft-Kapitalismus sprechen, und aus dieser Richtung kommt auch die Kritik, denn der Konsum-Kapitalismus bezieht seine Energie aus der Atomkraft. Fast alle Atomkraftwerke sind noch in Betrieb und der Kapitalismus wird kaum noch infrage gestellt. Resignation? Die Metapher „Ohne Moderator“ steht für eine radikale Forderung der Mitgestaltung am eigenen Selbst – gegen eine kontrollierende Subjektivität der Atomkraft-Konsum-Kultur. Wir nehmen Abstand von Formen der Historisierung, denn wir denken, ’68 war nicht – es wird etwas ganz anderes kommen, das hat noch keinen Namen, aber es hat ähnliche Fragen. ’68 war eine kulturelle Revolution: Was heißt heute Festhalten an einem Gedanken der Veränderung? Was kann die Idee der Utopie ersetzen? Die Stimme erheben oder aussteigen? Wir werden sehen – es anders machen als gedacht, und Platz schaffen für Visionen, Ideen und Begegnung.

---

spectacle, however, consumes its children. The important thing is how a discussion, a conversation, gets going, *where* and *how* a moderator is switched in. Ignition becomes explosive when it is ‘objective’, as in the laboratory. In the Sun, ignition is subjective. There is no moderator. No one knows how that works, but the theory is highly paradoxical. As a definition for ‘subjective’, we can say ‘without moderator’. Not even ‘self-moderating’ would be correct, because it is subjective and therefore no moderation is needed at all. *Drifting* within language – like Rap does – is like within the Sun: a ray of light must travel a billion years to reach the surface! A nuclear power plant is a simulation of the Sun, but the Sun doesn’t need a moderator. The Sun operates with nuclear fusion, not by nuclear fission. According to this logic, the word ‘moderator’ came indeed from nuclear technology, as a metaphor, I would say, because the difference is difficult to grasp. Therefore, industrial metaphorics is once again misused here in order to make encounters impossible.

JW: The resource ‘subjectivity’ is mercilessly exploited by consumerist capitalism. In our context, one should rather speak of nuclear capitalism. This is also where much criticism comes from, because consumerist capitalism draws much of its energy from nuclear power. Nearly all nuclear power plants are still in operation and capitalism is hardly questioned anymore. Resignation? The metaphor ‘without moderator’ stands for a radical call to actively shape one’s self in the face of the controlling subjectivity of a nuclear-consumerist culture. We refuse all forms of historicization, because we think that ’68 does not belong to the past – something very different will come, this has no name yet, but the questions are very much the same. ’68 was a cultural revolution: what does it mean today to hold to the idea of change? What can replace the idea of utopia? Raise one’s voice or drop out? We will see – do it differently than one has imagined and make room for visions, ideas and encounters.

1 Nach Arthur Rimbaud, *Das trunkene Schiff* (Original: „Le Bateau ivre“, 1871).
2 Vgl. hierzu: Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft,* Stuttgart 1988.
3 Vgl. hierzu: Marianne Gronemeyer, „Soziale Bewegungen im Dilemma“, in: Rolf Engelke, Thomas Klein und Michael Wilk (Hg.), *Soziale Bewegungen im Globalisierten Kapitalismus,* Frankfurt/M. 2005, S. 13–14.
4 Konvivialität: Illich kritisiert die immer stärkere Abhängigkeit des Menschen von der Maschine, die dazu führen kann, dass Maschinen Kontrolle über Menschen ausüben. Er plädiert für eine Selbstbeschränkung und dafür, Grenzen zu ziehen. Nur so kann der Einzelne mehr persönliche „Kompetenz, Kontrolle und Initiative“ erfahren. Vgl. hierzu: Ivan Illich, *Selbstbegrenzungen – Tools for Conviviality,* Hamburg 1980.
5 Das habe ich damals im Rahmen der Gesprächsreihe „Kapitalismus und Regression“ (2004/05) im Roten Salon der Berliner Volksbühne versucht.
6 „Der Begriff der nuklearen Mentalität meint in diesem Falle die Vielzahl der psychologischen Impulse, die zur untersuchenden Zeit vom nuklearen System ausgingen und im Individuum zu einer bestimmten Konditionierung führten. Die individualpsychologischen Auswirkungen dieses Systems auf den Einzelnen werden dabei als so grundlegend begriffen, daß sie über innergesellschaftliche Grenzen hinaus wirksam waren.“ Zit. nach: Markus Hedrich, *Die Ikonographie der Bombe – Nukleare Mentalität und Bombenkult im Amerika der fünfziger Jahre* (Studienarbeit 1998), www.grin.com/profile/21399/markus-hedrich (Stand: 08.09.2008).
7 Jean Ziegler, *Die neuen Herrscher der Welt und ihre globalen Widersacher,* München 2003, S. 234.
8 Vgl. hierzu: Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes,* Frankfurt/M. 1985.
9 Vgl. hierzu: Grant Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art,* www.variant.randomstate.org/9texts/KesterSupplement.html (Stand: 08.09.2008).
10 Roberto Ohrt (Hg.), *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten,* Hamburg 1995, S. 162.

1 After Arthur Rimbaud, *The Drunken Boat* (original: “Le Bateau ivre”, 1871)
2 See: Jean-Luc Nancy, *The Unrepresentable Society,* Stuttgart 1988
3 See: Marianne Gronemeyer, “Soziale Bewegungen im Dilemma”, in Rolf Engelke, Thomas Klein and Michael Wilk (eds.), *Soziale Bewegungen im Globalisierten Kapitalismus,* Frankfurt/M. 2005, pp. 13–14
4 Conviviality: Illich criticizes people’s growing dependence on the machine, which can lead to a mechanical control over human beings. He advocated self-restraint and to draw boundaries to this end. This is the only way the individual can experience more personal “competence, control and initiative.” See: Ivan Illich, *Selbstbegrenzung – Tools for Conviviality,* Hamburg 1980.
5 I tried this within the framework of the conversations “Capitalism and Regression” (2004/05) in the Roten Salon of the Berliner Volksbühne.
6 “The concept of a nuclear mentality, in this case, means the multiplicity of psychological impulses, which come out of the explorative period of nuclear systems, and which, for the individual, led to a certain conditioning. The psychological effects of these systems on individuals were understood to have been so fundamental, that their effects crossed the boundaries going through society.“ Cit. from: Markus Hedrich, “Die Ikonographie der Bombe – Nukleare Mentalität und Bombenkult im Amerika der fünfziger Jahre”, Dissertation 1998, http://www.grin.com/profile/21399/markus-hedrich (as of: 08.09.2008)
7 Jean Ziegler, *Die neuen Herrscher der Welt und ihre globalen Widersacher,* Munich 2003, p. 234
8 See: Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind,* Chicago 1972
9 See: Grant Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art,* www.variant.randomstate.org/9texts/KesterSupplement.html (as of: 08.09.2008)
10 Roberto Ohrt (ed.), *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten,* Hamburg 1995, p. 162

GAST/GEBER und Rollentausch als radikale Praxis

Benno Gammerl, *UN*WETTER

*UN*WETTERs Praxis ist wesentlich von dem Willen geprägt, die herkömmliche Rollenverteilung zwischen Künstler_innen, Kurator_innen und Publikum zu unterlaufen. Duchamp macht sich über diese Unterscheidungen in seinem Ausspruch „a guest + a host = a ghost“ lustig. Auf einer praktischen Ebene versucht *UN*WETTER, in diesem gespenstischen und geselligen Feld zu experimentieren, indem Leute dazu gebracht werden, sich ständig verändernde Rollen anzunehmen – beim Beobachten, Denken, Bringen, Machen, Essen, Präsentieren und so weiter.

Kann dies Teil einer radikalen Praxis sein? Vorerst muss die Annahme vermieden werden, dass multiple Rollen innerhalb der Kunstwelt revolutionär seien. Vielmehr handelt es sich dabei lediglich um eine bislang selten anerkannte Tatsache. Kurator_innen waren schon immer auch Betrachter_innen – und Künstler_innen (wenigstens haben sie sich im Privaten als Künstler_innen bezeichnet). Und umgekehrt entscheiden Betrachter_innen, welche Werke sie in einer Ausstellung sehen wollen – und welche Ausstellungen sie sich überhaupt ansehen wollen und welche nicht, was an sich schon eine kuratorische Auswahl ist, wenn auch eine passive. Und auch Künstler_innen entscheiden sich für bestimmte Themen und Sujets, zu und mit denen sie arbeiten wollen, und sie betrachten als Publikum ihre eigene Arbeit und die ihrer Kolleg _innen und so weiter. Wir betonen dies, weil es wichtig ist, die funktionale Differenzierung zwischen Kurator_innen, Künstler_innen und Publikum nicht als eine natürliche Gegebenheit zu betrachten, die es zu überwinden gälte, sondern als eine in sich höchst künstliche Konstruktion, die sich nicht aus der Realität und aus dem, was die Leute tatsächlich tun, ergibt!

GUEST / HOST and the Variation of Roles as Radical Practice

Benno Gammerl, *UN*WETTER

A major aspect of *UN*WETTER's practice is avoiding the traditional role allocation within the art world amongst artists, audiences, and curators. Duchamp ridicules this separation in his phrase 'a guest + a host = a ghost'. On a practical level, *UN*WETTER tries to experiment in this ghostly and convivial field by making people assume permanently changing roles – watching, thinking, bringing, doing, eating, presenting and etc.

Can this be part of a radical practice? First of all, the assumption that multiple roles within the art world is a revolutionary idea has to be avoided. Basically, it is rather a truth that has rarely been acknowledged. Curators have always been viewers as well, often also artists (at least they have labeled themselves artists in private). And conversely: Viewers always decide which works they want to look at in an exhibition. First of all they decide which shows they want to see, which is in itself a curatorial decision, although a passive one. And artists decide with what topics/subjects they want to work. They also look at their own works and their colleagues' works etc. We stress this, as it is important to realize, that the functional differentiation between curators, artists and audience is not a natural given that has to be overcome, but is in itself a highly artificial construction, which doesn't follow from reality and from what people actually do!

While bringing up the issue of functional differentiation we already mentioned one of the most important aspects that has to be tackled by all those who question the distinction of those three roles that has organized the art world since the 19th century. It's getting historical, it's getting sociological, it's getting big: the term is modernization. If we follow the arguments of modernization theories ranging from Karl Marx through Max Weber to Niklas Luhmann and others, structural, economic and functional differentiation is at the core of this somewhat multi-facetted process called modernization. This is important, as our refusal to accept a certain role according to the traditional categories of

Das Stichwort funktionale Differenzierung verweist auf einen zentralen Aspekt, mit dem sich alle auseinandersetzen müssen, die die Unterscheidungen zwischen diesen drei Rollen, welche die Kunstwelt seit dem 19. Jahrhundert organisieren, hinterfragen wollen. Es wird historisch, es wird soziologisch, es wird groß: Wir sprechen über Modernisierung. Folgt man den Argumenten verschiedener Modernisierungstheoretiker von Karl Marx über Max Weber bis hin zu Niklas Luhmann und anderen, so stehen strukturelle, ökonomische und funktionale Differenzierungen im Mittelpunkt dieses vielfältigen Prozesses, der Modernisierung genannt wird. Die Weigerung, eine bestimmte Rolle zu akzeptieren, die den Kategorien von Kurator_in, Künstler_in und Betrachter_in entspricht, beinhaltet somit auch eine Weigerung, die Folgen der Modernisierung innerhalb der Kunstwelt zu akzeptieren. Geht es also darum, Modernisierungsprozesse umzukehren, zurückzukehren zu romantisierten Wurzeln und zu segmentären Gesellschaftsformen, in denen es keine Ausdifferenzierung und Unterscheidung sozialer Rollen gibt? Nichts weniger als das! Das muss betont werden, da die Gefahr antimoderner Argumentationsmuster ständig und oft unauffällig zwischen den Zeilen lauert. Die Überwindung sozialer Differenzierungen und der Zusammenbruch verschiedener Rollen sind an sich moderne Phänomene!

Was wir in der gleichermaßen poetischen Sprache der kritischen Theorie „sich ständig verändernde Rollen“ nennen, kommt der Flexibilität, der Fähigkeit zum Multitasking und dem Konzept des Individuums als Unternehmer_in ihrer- und seinerseits sehr nah. Die Tatsache, dass die Eliten heutzutage in der scheinbar selbstverständlichen Sprache neoliberaler Ökonomie derlei von den „gewöhnlichen Menschen“ verlangen, zeigt, dass die modernen Prozesse der sozialen Ausdifferenzierung an ein Ende gekommen sind. In dieser Situation ist es wichtig:

---

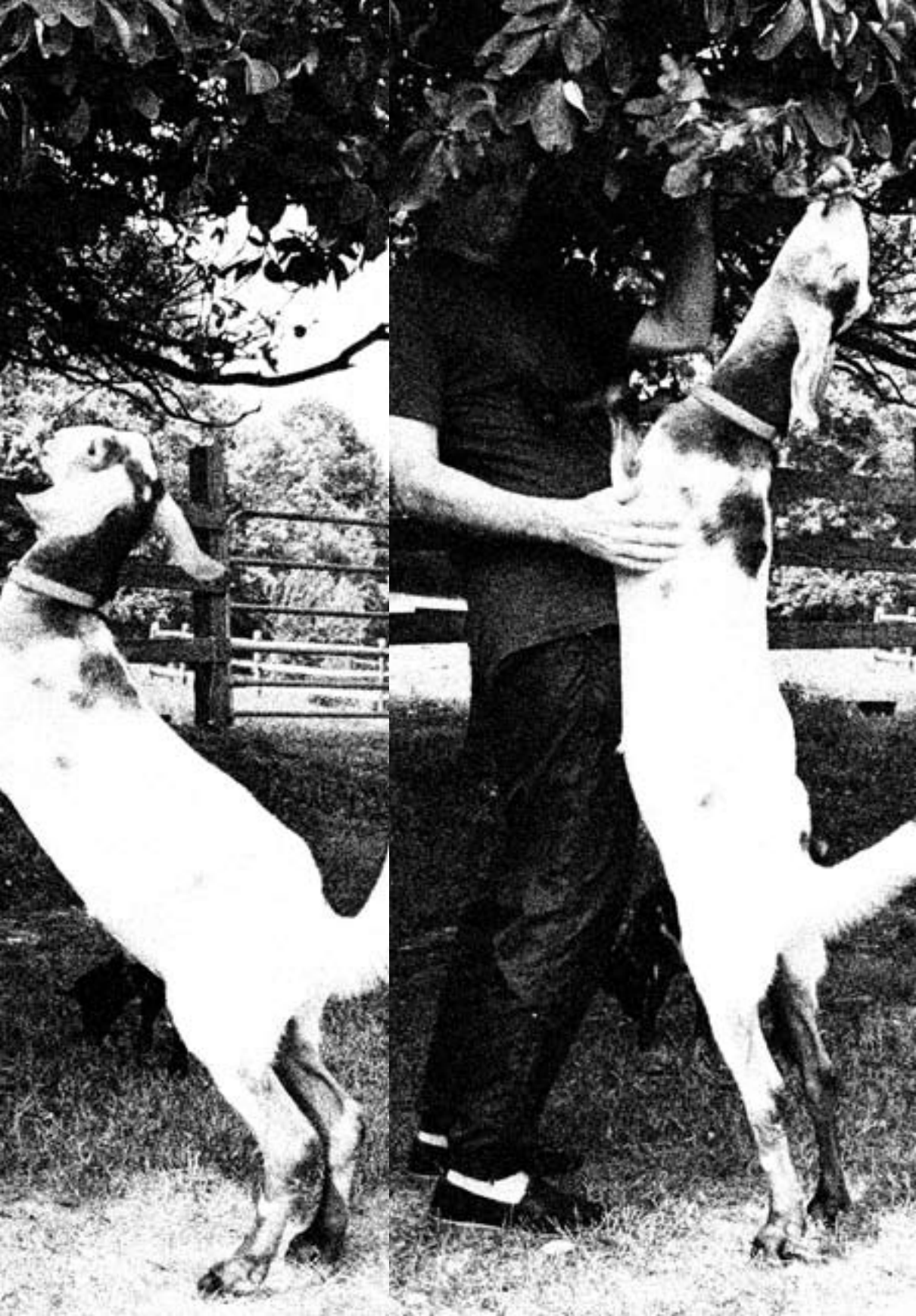
curator, artist, and viewer thus implies a refusal to accept the outcome of modernization within the art world. Is it also a demand to reverse those modernization processes, to go back to romanticized roots and back to segmentary forms of society where there is no differentiation and distinction of social roles? It’s far from that! But this has to be stressed, as the danger is always lurking around the corner to fall back into this sort of anti-modern argument, sometimes even without noticing. The overcoming of social differentiation and the collapse of different roles are themselves modern phenomena!

What we call “permanently changing roles” in an equivalent poetic language of critical theory is very close to the flexibility, multi-task ability and concept of the individual as entrepreneur marketing him/herself. These things that the elite nowadays demand from “the man in the crowd” in the seemingly straightforward language of neo-liberal economics also indicate that modern processes of social differentiation have come to an end. In this situation it is important to:

1. avoid being melancholic about the assumedly beautiful past we have lost;
2. be careful vis-à-vis the hegemonic (economic) discourse and to take into account its devastating effects;
3. find a practice beyond the distinctions brought about by modernization while criticizing the neoliberal version of their abolition.

1. die melancholische Sehnsucht nach einer angeblich besseren und leider verlorenen Vergangenheit zu vermeiden;
2. Misstrauen gegenüber dem hegemonialen ökonomischen Diskurs walten zu lassen und seine zerstörerischen Effekte genau zu registrieren; sowie
3. eine Praxis zu entwickeln, welche die modernen Rollenverteilungen unterläuft und gleichzeitig die neoliberale Forderung nach ihrer Überwindung kritisiert.

*UN*WETTER, *Discursive Camping_Dewelling on the move*, Hamilton Sq., Birkenhead_on migration and transport, Liverpool Biennial Independents04, 2004, Photos: *UN*WETTER



The Canon Club, Haven 1970 (The Garden), 20 min, 8 mm, Collecting plants for "The Garden" in nearby allotment gardens that fell prey to urban planning. // Pflanzen sammeln für „den Garten" in naheglegenen Schrebergärten, die der Stadtplanung zum Opfer fielen.

Engagement und andere Spleens

Gespräch zwischen Ulrike Solbrig und Kirsten Dufour

Ulrike Solbrig: Als wir uns das erste Mal in Kopenhagen trafen, um über unsere Zusammenarbeit für pöpp68 zu sprechen, war ich überrascht, wie „68“ deine Entwicklung als Künstlerin gewesen ist. Kannst du etwas darüber sagen, was damals passiert ist und wie sich deine künstlerische Praxis daraus entwickelt hat?

Kirsten Dufour: Der Canon Club entstand als ein autonomer Fachbereich an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Kopenhagen im Spätherbst 1968 aus dem tiefen Bedürfnis, nicht nur dem veralteten traditionellen Bildungssystem für junge Künstler_innen in der Akademie etwas entgegenzusetzen, sondern auch neue Kunsträume in der Gesellschaft zu schaffen. Wir stellten der Akademie unsere Wünsche mit unserem „Manifest“ vor:

An die zuständige Abteilung:

Am 26. November 1968 hat eine Gruppe von Studierenden aus den Bereichen Malerei, Wandmalerei und Bildhauerei an der Königlich Dänischen Kunstakademie beschlossen, ihren eigenen Fachbereich zu gründen mit der Absicht, eine Alternative zu den bereits bestehenden Fakultäten innerhalb der Akademie zu schaffen.

Während die bestehenden Fakultäten die individuelle Produktion von Werken in Stille und Konzentration in geschlossenen Abteilungen zur Grundlage haben, in denen sich die Studierenden oftmals nicht im Einklang mit ihren eigenen Wünschen befinden, möchten wir einen Fachbereich

Getting Involved and Other Quirky Behavior

Conversation between Ulrike Solbrig and Kirsten Dufour

Ulrike Solbrig: When we met for the first time in Copenhagen to talk about our collaboration for pöpp68, it was astonishing to me, how “68ish” your development as an artist has been. Can you say something about what happened back then and how your artistic practice developed out of this?

Kirsten Dufour: The Canon Club started as an autonomous department at the Royal Academy of Fine Art in Copenhagen in the late autumn of 1968 from a deep desire to not only oppose the outdated traditional educational system for young artists attending the Academy, but to also build new venues for performing art in society. We introduced our desires to the Academy with our “manifesto”:

To Whom It May Concern:

On November 26, 1968, a group of students from the Departments of Painting, Mural and Sculpture at the Royal Danish Art Academy in Copenhagen decided to form their own department within the Academy with the wish to create an alternative to the Academy’s existing schools.

Whereas the existing schools are based on individual production of ‘works’ in silence and concentration in closed departments, where the students are often placed in discord with their own wishes, we wish to create a department that is open for all. The department should be founded on a community of interest where the main emphasis will be on group activity.

We wish to engage in an art form which, to a higher degree, is determined by situations, and to constitute a frame so flexible, it allows as many activities as possible to emanate from the group. Lastly, we wish to create a domicile at the Academy for ideas and debate. For the time being, we conceive of the work form to be organized thus: Group meetings three times a week, where active groups present a report; new activities are decided upon and, if desired, realized; tasks are distributed. Apart from that, groups working on tasks hold their own meetings.

schaffen, der allen offen steht, der eine Interessengemeinschaft zur Grundlage hat und in dem der Schwerpunkt auf Gruppenaktivitäten liegt.

Wir möchten uns an einer Kunstform beteiligen, die zu einem höheren Grad von Situationen bestimmt wird, welche einen flexiblen Rahmen erzeugen, der es erlaubt, dass so viele Aktivitäten wie möglich von der Gruppe ausgehen und ein Ort für Ideen und Debatten an der Akademie geschaffen wird. Bis auf Weiteres beabsichtigen wir die Arbeitsweise folgendermaßen zu organisieren:

Dreimal die Woche finden Gruppentreffen statt, in denen aktive Gruppen Bericht erstatten, über neue Aktivitäten entschieden wird und, wenn gewünscht, diese realisiert und die Aufgaben verteilt werden. Daneben halten Gruppen, die an Projekten arbeiten, ihre eigenen Treffen ab.

Schüler_innen der bestehenden Fakultäten, die sich am neuen Fachbereich beteiligen, wollen weiterhin die Möglichkeit haben, ihre Herkunftsfakultäten zu nutzen.

Wir fordern, dass unser Fachbereich durch die Akademie auf der gleichen Grundlage wie die anderen Fachbereiche anerkannt und uns ein Raum mit Zugang zu Telefon sowie zur Repräsentation zur Verfügung gestellt wird.

Überdies möchten wir daran erinnern, dass der Fachbereich allen offen steht – die Professor_innen und Lehrenden eingeschlossen.

Wir nannten uns The Canon Club, da wir gemeinsam eine Canon Super-8-Filmkamera gekauft hatten. Unser Name stand auf unprätentiöse Weise für eine Gruppe von jungen rebellischen Kunststudierenden, die im Geiste der damaligen Zeit das System stören und verändern wollten. Wir forderten einen Fachbereich ohne Professor_innen und wir erreichten diese Situation für eine kurze Zeit von eineinhalb Jahren. Wir suchten nach neuen Wegen, um Kunstwerke zu entwickeln, die von der Experimental School und Fluxus inspiriert waren, die beide in den 1960er Jahren eine große Rolle in der Kopenhagener Kunstszene spielten.

Pupils from the existing schools, who will participate in the new department, wish to continue to be able to utilize the original schools.

We request that the Academy acknowledges our department on the same footing as the other departments, and that it apportions us a space with access to a telephone, as well as representation.

Moreover, we would like to remind you that the department is open to all – including professors and teachers.

It was called The Canon Club because we jointly purchased a super-8 Canon movie camera. Our name, in an unpretentious way, stood for a group of young rebellious art students, who, in the spirit of that time, wanted to disrupt and change the system. We demanded a department without a professor and we obtained that situation briefly for one and a half years. We were looking for new ways of developing a work of art, inspired by the Experimental School and by Fluxus, both of which figured strongly in Copenhagen's art scene of the 1960s.

The Canon Club produced a great number of individual and collective (when the camera was passed from hand-to-hand) super-8 films. We called them happenings, documentations, conceptual films, private, or home movies and we made the private political. The last films were characterized by a poetic and beautiful representation of the world that surrounded us, handled in a more or less project-oriented way. We had a partiality for the plain, unpretentious surroundings of urban space. We invented new rules, such as using a hand-held camera and only editing in the camera, which was also due to the very expensive cost of the super-8 film that we were using. The accompanying sound was later selected from the music world and played simultaneously with the films using a tape recorder from that time, a Tandberg.

We screened the films by making double projections onto two white bed sheets that hung down from the ceiling in the middle of the room. The films could therefore be seen from both sides. This method was useful for showing films to a big crowd, for example at parties arranged by the New Society, an alternative student movement that later, together with activists, squatted Christiania, the famous free city in Copenhagen, in the autumn 1971.

The Canon Club produzierte eine große Zahl von individuell und kollektiv (die Kamera wurde von einer Hand zur nächsten weitergegeben) gedrehten Super-8-Filmen. Wir nannten sie Happenings, Dokumentationen, Konzeptfilme, private Filme oder Home Movies und machten das Private zum Politischen. Die letzten Filme zeichneten sich durch eine poetische und schöne Darstellung der Welt aus, die uns umgab, und wurden auf mehr oder weniger projektorientierte Weise hergestellt. Wir hatten eine Vorliebe für die klare und einfache Umgebung des städtischen Raums. Wir erfanden neue Regeln wie etwa, dass wir mit Handkamera drehten und die Filme ausschließlich in der Kamera schnitten, was auch dem sehr teuren Super-8-Filmmaterial geschuldet war. Die Begleitmusik wurde später aus der Musikwelt ausgewählt und simultan zu den Filmen mit einem Kassettenrekorder, einem damals erhältlichen Tandberg, abgespielt.

Wir zeigten die Filme in Doppelprojektionen auf zwei weißen Bettlaken, die in der Mitte des Raumes von der Decke hingen, sodass die Filme von beiden Seiten gesehen werden konnten. Die Methode war praktisch, um die Filme einer großen Anzahl von Leuten zu zeigen, zum Beispiel bei Partys der New Society, einer alternativen Studentenbewegung, die später im Herbst 1971 zusammen mit anderen Aktivist_innen Christiania besetzte, die berühmte Freie Stadt in Kopenhagen.

Zusätzlich zu den Filmen initiierte The Canon Club zwei große kollektive Projekte, darunter „Der Garten“, ein Projekt, das gemeinsam mit Rentner_innen, die von der Stadtverwaltung in einer urbanen architektonischen Wüste untergebracht worden waren, realisiert wurde. In dieser Steinwüste, in einem von Gebäuden umgebenen Hof, wuchs ein Garten, der nach den Wünschen und Vorstellungen der alten Leute gestaltet wurde. Im Herbst brachten wir aus einer nicht mehr genutzten Laubenkolonie mehrjährige Pflanzen, Büsche, Blumenzwiebeln und sogar ein achteckiges Gartenhaus, das im Frühling in einem wunderbaren Garten mit See, Brücke und Steingarten neu aufgestellt wurde. Gemeinsam mit den Anwohnern gossen wir eine schöne Vogeltränke in Beton. Sie war mit zerbrochenen Teilen eines Steingutservices dekoriert, die wir beim Graben in der Erde

The Canon Club, Oslo Trip, Mai/May 1970

gefunden hatten. Die Gruppe vergrößerte sich während dieser Aktion enorm. Wir waren viele Leute, die den Garten schufen. Wir arbeiteten zu normalen Stundenlöhnen mit Geld von der Carlsberg Stiftung, dem wichtigsten Kunstsponsor in Dänemark. „Der Garten“ existiert noch immer und kann auch immer noch, fast vierzig Jahre, nachdem er *angelegt* wurde, besichtigt werden.

US: Hier sehe ich einige Parallelen zu meiner eigenen Arbeit an Gartenprojekten. 2002 entschied ich mich, in Berlin einen Gemeinschaftsgarten einzurichten. Dabei traf ich auf andere Aktivist_innen mit dem gleichen Ziel, und es gelang uns, den ersten gemeinschaftlichen oder „interkulturellen“ Garten in Berlin-Kreuzberg auf dem Gelände des Oberstufenzentrums Handel zwischen Zeughofstraße und Skalitzer Straße anzulegen. Seitdem bin ich aktiv im städtischen Gartenbau (*urban gardening*) und habe außerdem die offene Internet-Plattform urbanacker.net in Zusammenarbeit mit workstation berlin e.V. eingerichtet. Heute gibt es mindestens 20 interkulturelle Gärten in Berlin, sie vermehren sich, wie die Pflanzen. Für mich war es interessant, Teil einer Avantgardebewegung zu sein. Eine Idee zu haben und dann herauszufinden, dass es auch andere mit der gleichen Idee gibt, und sich mit ihnen zusammenzuschließen. Aber wie ging es für dich nach dem Garten weiter?

KD: Im Jahr 1970 gab es viele Aktivitäten rund um den Garten, und die Frauen aus der Gruppe machten die Ausstellung „7 Frauen-Bilder“. Beides fand im gleichen Jahr statt, im Frühling und Sommer 1970. Im Mai 1970 fuhren wir nach Oslo. Finn Thybo und Per Bille aus unserer Gruppe wurden zur Nordic Youth Biennial eingeladen, und gemeinsam mit den Mitgliedern des Canon Club kauften und verteilten sie 50 Fahrkarten für die Fähre nach Oslo für sich selbst und andere (hauptsächlich Künstler_innen, Musiker_innen, Architekt_innen). Diese sollten im Kunstmuseum in Oslo als Kunstwerk ausgestellt werden, und dazu wurden junge Leute aus Oslo eingeladen, sich an einem Auftaktkonzert mit Musiker_innen aus beiden Hauptstädten zu beteiligen. Das Konzert fand am selben Abend statt. Wir hatten aus Kopenhagen die Musikgruppe Furkåben mit Hans Vinding mitgebracht. Vor dem Konzert verursachte die Menge einen großen Aufruhr in

---

In addition to the films, The Canon Club initiated two big collective projects: “The Garden”, co-created with pensioners, who had been placed in an urban architectural desert by the city government. In this stone desert, in an atrium yard surrounded by buildings, a garden, designed in accordance with the old peoples’ wishes and dreams of a garden, grew up. From shut down allotments, we brought perennials, bushes, bulbs and even an octagonal garden house in the autumn, which in the spring, got reinstalled in a delightful garden with a lake, bridge, rock garden and a garden house. We cast a beautiful birdbath together with the residents. It was out of broken pieces of faience service, which were found in the earth during the digging. The group greatly expanded during this action. Many people worked, laying out the garden, and were paid normal, hourly wages with money from the Carlsberg Foundation, the most important art sponsor in Denmark. “The Garden” still exists and still can be seen almost 40 years after it was *built*.

US: I see some parallels here to my own work where garden projects are concerned. In 2002, I decided that I wanted to set up a community garden in Berlin. On my way, I met with other activists who were out for the same goal and we managed to create the first community or “intercultural” garden in Berlin Kreuzberg on the grounds of the Oberstufenzentrum Handel between Zeughofstraße and Skalitzer Straße. Since then, I have been active in urban gardening and have also set up the open internet platform urbanacker.net, in collaboration with workstation berlin e. V. Today, there are at least 20 intercultural gardens in Berlin, and the number is growing as are the plants. For me, it was interesting to be part of an avant-garde. To have an idea, then discover there are others with the same idea, and unite with them. But how did it go for you after the garden?

KD: The year 1970 was quite active with regard to the Garden, and then the women in the group also made the “7 Women Images” exhibit. Both took place in the same year, in the spring and summer of 1970. In May of 1970, we went to Oslo. Finn Thybo and Per Bille got invited to the Nordic Youth Biennial, and together with the members of The Canon Club, bought and distributed 50 return tickets for the Oslo Ferry for themselves and others (mostly to artists, musicians and architects). They were to be installed

der norwegischen Hauptstadt. Als Indianer verkleidet mit roten Bändern um den Kopf und roten Fahnen (es war kurz nach dem 1. Mai), wurden sie vor Banken und anderen Sehenswürdigkeiten der Stadt fotografiert mit einem großem Transparent, auf dem zu lesen war „VÖLKER DER WELT VEREINIGT EUCH“. Am Abend wurden wir aus dem Museum weggeschafft und in einer Berghütte untergebracht, bis wir am nächsten Tag nach Hause verfrachtet wurden.

US: Wie ich es verstanden habe, war es so, dass die Nordic Youth Biennial im Anschluss an den Vorfall eingestellt wurde. Im Vergleich dazu haben wir nur einmal mit einem Picknick für Aufregung gesorgt: Das war, als uns Sparwasser HQ eingeladen hatte, im Hamburger Bahnhof auszustellen, und das Museum früher geschlossen wurde, weil man den Eindruck hatte, das *Discursive Picnic*[1] habe zu viele Besucher_innen angezogen. Der Besucheransturm war ohne Zweifel darauf zurückzuführen, dass wir mit Schildern darauf hingewiesen hatten: „Freier Eintritt zum Hamburger Bahnhof bei Besuch des *Discursive Picnic*“. Aber in eurem Fall wurde nicht nur die Youth Biennial abgebrochen – ihr habt euch auch dafür entschieden, euch aufzulösen?

KD: Für uns war es der endgültige Bruch mit der Kunstwelt, und nach unserer Ankunft in Kopenhagen zogen wir direkt mit vielen anderen, die in Oslo gewesen waren, nach Hudegården – und die Canon-Club-Gruppe löste sich auf.

Hudegården war ein besetztes Haus in Vesterbro, das von *Slumstormerne* (Die Besetzer) von einem Büro in Magstræde aus geführt wurde. Es wurde das nächste Projekt mit gemeinsamen Treffen, bei denen die gemeinsamen Belange diskutiert und Entscheidungen über Organisation (medizinische Beratung, Café und Restaurant), Erhaltung des besetzten Hauses (Barrikaden und Schutzvorrichtungen) und politische Aktionen (Demonstrationen) getroffen wurden. Hauptaufgabe war es, einen alternativen Abenteuerspielplatz für Kinder aus dem Häuserblock und den ersten außerhalb gelegenen Kindergarten Kopenhagens zu schaffen; dies war politische Aktion, kollektives Leben und ein lokales/soziales Projekt in einem.

---

at the art museum in Oslo, as a piece of art, along with young people from Oslo invited to participate in a pickup concert with musicians from both capitals. The concert was held that very same evening. We had brought Furkåben from Copenhagen with Hans Vinding. Before the concert, the crowd caused a great commotion in the Norwegian capital. Dressed up as Indians with red ribbons around their heads and red banners – it had just been the 1st of May – they were photographed in front of the National Bank and other sights of the city with a big banner which read “PEOPLE OF THE WORLD UNITE”. In the evening, we were removed from the museum and were held in a mountain hut, to be transported to the ferry the next day.

US: As I understood it, the Nordic Youth Biennial was discontinued after this – really because of this. By comparison, we only made a small wave with a Picnic once, when we were invited by Sparwasser HQ to a show in Hamburger Bahnhof, and they decided to shut the Museum earlier because they felt that the *Discursive Picnic*[1] had attracted too many visitors. The rush of visitors was, without doubt, due to the fact that we had made signs, which read, “Free Access to Hamburger Bahnhof, if you come to the *Discursive Picnic*”. But in your case not only the Youth Biennial was discontinued – you also decided to disband?

KD: To us, it was the final break with the art world, and after our arrival in Copenhagen, we moved directly to Hudegården, together with many other Oslo-goers, and The Canon Club group dissolved.

Hudegården was a squatting residence at Vesterbro run by *Slumstormerne* (the Squatters) from an office in Magstræde. It became the next project with common meetings, where common issues were discussed and decisions made about the organization (medical consultation, cafe and restaurant), maintenance of the squat (barricades and guards) and political actions (demonstrations). The main task was to create an alternative adventure playground for the children of the block and the first outlying kindergarten of Copenhagen. It was a political action with collective living and a local/social project.

US: The parallels with *UN*WETTER activities, like the *Discursive Picnic*, are quite striking. For example, we also offered appointments for medical checkups at several picnics, which was very popular in the art

US: Die Parallelen zu Aktionen von *UN*WETTER wie das *Discursive Picnic* sind ziemlich auffällig. Zum Beispiel haben wir auch bei mehreren Picknicks Termine für medizinische Untersuchungen angeboten – was in der Kunstwelt sehr angesagt war, da heutzutage mehr und mehr Künstler_innen nicht mehr versichert zu sein scheinen.

Aber erzähl weiter. Später bist du mit vielen anderen Maos Ansatz folgend aufs Land gezogen – ein Weg, um die Landbevölkerung in die soziale Interaktion zu involvieren. Du hast ein sehr praktisches Unterstützungsnetzwerk für die Unabhängigkeitsbewegungen in Simbabwe und Eritrea aufgebaut. Aber wie ich es verstehe, hattest du damals das Gefühl, dass es kein gemeinsames Interesse zwischen der Kunstwelt und diesen Aktivitäten gab. Es wurde als Spaltung wahrgenommen. Was denkst du heute darüber? Über das Aussteigen?

KD: Es war ein notwendiger Fehler. Es wurde ein vergessenes Jahrzehnt für die Kunstproduktion, ein sehr wichtiges, das in Gemeinschaftsaktivitäten entschwand, Aktivismus und was auch immer. In keinem der Projekte haben wir die Diskussion mit der Kunstinstitution aufrechterhalten, wie es etwa die feministische Bewegung gemacht hat; da wir ihr misstrauten, kehrten wir ihr den Rücken zu. Das war ein großer Fehler, und das ist der Grund, warum wir schließlich in die Kunstwelt und zu der Auseinandersetzung darum, für wen und von wem Kunstproduktion stattfindet, zurückkehrten.

US: Als ich dich im Mai 2008 zur Beteiligung an einem Projekt für pöpp68 eingeladen habe, entschlossen wir uns dazu, gemeinsam an einem Projekt zu arbeiten, dass du bereits begonnen hattest: das „Mobile Kulturbüro der Barentsregion" (Barentsregion Mobile Kultur Byrå), an dem du seit 2006 arbeitest. Du hattest schon eine Reihe von Videointerviews rund um die Grenzsituation in der Barentsregion geführt, die ihren Abschluss in einem Treffen mit den Teilnehmer_innen in der öffentlichen Bibliothek von Kirkenes (Norwegen) fand. Für den zweiten Teil des Kulturbüros entschieden wir uns, uns einer dieser Situationen für pöpp68 anzunehmen.

*UN*WETTER, *Discursive Picnic*_Prati del Talvera, SUMMER DRAFTS, Parallel Events Manifest 7, Bozen/Bolzano, Photo *UN*WETTER

KD: Hilde Methi war die Erste, die mich auf die Situation der Marktfrauen aus Murmansk auf dem russischen Kunsthandwerksmarkt aufmerksam gemacht hat. Sie schienen nicht einbezogen zu sein. Wie ein exotisches Anhängsel. Als ich schließlich dorthin fuhr, filmte ich sie, wie sie da in der Kälte stehen bei 23 Grad minus, an drei Tagen, acht Stunden am Tag. Viele von ihnen waren alt und krank. Alle von ihnen waren im Rentenalter. Ohne jeglichen Aufenthaltsraum. Kein Ort, an dem sie sich ein heißes Getränk zubereiten oder sitzen, essen und aufwärmen konnten. Keine Toilette auf dem Markt. Als ich sie fragte, ob sie mir ein Videointerview gäben, lehnten sie ab. Sie fühlten sich nicht in der Lage dazu, sich auszudrücken; sie hatten das Gefühl, nicht vor die Kamera treten zu können. Nur eine Frau ergriff später die Initiative und kam auf meine Anfrage zurück. Sie sagte, dass sie sich verantwortlich fühlte. Sie wollte, dass die Leute in Kirkenes etwas über ihre Situation erfahren.

Die Situation ist ein Produkt vernachlässigter sozialer Verantwortung auf norwegischer Seite. Für die Barentsregion sind diese Russischen Märkte eine wertvolle Touristenattraktion. Wenn sie davon profitieren, tragen sie auch eine Verantwortung. Die Arbeitsbedingungen sollten an norwegische Standards angeglichen werden. Ursprünglich bot der Markt russischen Rentnern die Möglichkeit, zusätzlich zu ihren mageren Renten etwas Geld zu verdienen. Als sie anfangs eingeladen wurden, gab es besondere Bedingungen. Sie wurden wie Gäste behandelt. Sie mussten weder Steuern noch Standgebühr zahlen, die Visa waren vergünstigt. Jetzt hat sich das geändert und es gibt kaum noch eine Gewinnspanne. Als wir das Projekt hier in Kirkenes verschiedenen Leuten vorstellten, bekamen wir unterschiedliche Reaktionen. Eine war, dass die Frauen, wenn sie mit ihrer Situation unzufrieden sind, doch etwas anderes tun sollten. Dieses Argument kam vor allem von den russischen Immigrant_innen.

US: Aber die Frauen bleiben offensichtlich dabei, weil sie keine wirkliche Alternative haben – und weil eine Gelegenheit zu reisen und dieser geringe Gewinn besser ist als nichts. Man könnte

---

world, because more and more artists in Germany seem to be uninsured these days.

But tell me, later you moved to the countryside with many others, following Mao's advice, and, as a way to engage the rural populace in social interaction, you built up a very practical support network for the independence movements in Zimbabwe and Eritrea. But as I understand, you felt at the time that there was no common interest between the art world and these activities. It was perceived as a split. What do you think, now about this? About dropping out?

KD: It was a necessary mistake. It became a forgotten decade for art production, a very impotent one, which disappeared into community activities, activism and whatever. Whatever the project was, we didn't sustain a discussion with the art institution, as the feminist movement did. Because we distrusted it, we turned our back to it. That was a big mistake, and that is why we returned to the art world and the discussion of art production: Who is it for, and with whom is it done?

US: When I invited you to collaborate on a project for pöpp68 in May 2008, we decided to work together on a project, the "Barentsregion Mobile Kultur Byrå", which you already had started working on in 2006. You had already conducted a series of video interviews around border issues in the Barents region, which had concluded in a meeting with the participants in the public library in Kirkenes, Norway. For the second part of the Kultur Byrå (Office of Culture), we decided to focus on one of those situations exclusively for pöpp68.

KD: Hilde Methi actually drew my attention to the situation of the market women from Murmansk at the Russian Arts and Crafts Market, who seemed so unconnected. When I went there initially, I filmed them, standing there in minus 23° weather, for 3 days, 8 hours a day. Many of them were old and sick. All of them were of retirement age. They stood exposed without any shelter or place where they could make a hot drink for themselves or sit and eat and get warm. There was no toilet at the market. When I asked them to give me a video interview, they refused. They didn't feel able to express themselves; they felt that they didn't look presentable. Only one woman later took the initiative to approach me again. She said, she felt that she had a responsibility.

sagen, dass man, sobald man sich dafür interessiert, spezifische Bedingungen innerhalb der Gesellschaft zu verändern, bereits in ein größeres Projekt mit allen anderen Beteiligten eintritt, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Es gibt ein gemeinsames Interesse. Im Fall dieses Projekts teilen wir das Interesse mit den russischen Marktfrauen – mit ihnen und auch mit ihren Kund_innen. Einige von ihnen sind Tourist_innen, andere kommen direkt aus Kirkenes. Wir teilen es auch mit denjenigen, die in der Gemeindeverwaltung damit befasst und dafür zuständig sind, die Visa-Regelungen festzulegen.

Bisher haben wir dieses Projekt auf der Konferenz „Cultural Production and Negotiation of Borders", der europäischen Konferenz der Vereinigung von Grenzgebiet-Studien 2008, vorgestellt, um unsere Methoden zu diskutieren, Feedback zu bekommen und auch einige Kontakte zu knüpfen.

Als nächsten Schritt werden wir am Markttag in Kirkenes ein Lavvu[2] aufstellen und ein *Discursive Picnic*_10 years of Russian Market in Kirkenes zu Ehren von Ellisif Wessel, einer lokalen Vorkämpferin der Arbeiterbewegung, veranstalten. Unser Ziel ist es, den Marktbesucher_innen die Arbeitsbedingungen ins Bewusstsein zu rufen. Wir laden Leute, die auf verschiedenen Ebenen an der Situation beteiligt sind – sowohl theoretisch als auch praktisch –, dazu ein, zum Picknick zu kommen, beizutragen, was auch immer sie wollen, und sich am Gespräch zu beteiligen. Da das Picknick direkt an dem Ort stattfinden wird, an dem die gemeinsame Situation erfahren wird, hoffen wir, den gewohnten Ablauf zu unterbrechen und dass sich sowohl Passant_innen als auch die Geladenen beteiligen werden.

1 Ulrike Solbrig ist Mitbegründerin von *UN*WETTER. Siehe Benno Gammerl, S. 151–153.
2 Lavvu ist das traditionelle Zelt dieser Region (in Russland wie in Norwegen).
Einige Aussagen von Kirsten Dufour wurden auszugsweise bereits in einer früheren Publikation veröffentlicht: *N55,* Nr. 27, Spezialhæfte: TTA Løgstør 1975–1988.

She wanted people in Kirkenes to know about this situation.

The situation is one of neglect of social responsibility on the part of Norwegians. For the Barents region, these Russian markets are very valuable as a tourist attraction. So if they gain from this, they also have a responsibility. The working conditions should be up to Norwegian standards. Originally, the market was started as an opportunity for Russian pensioners to earn some money on top of their meager pensions. When they were first invited, they had special conditions. They were treated like guests. They didn't have to pay taxes, they got the market space for free and their visas were less expensive. Now this has changed and there is hardly a margin for profit left. Presenting the project to different people here in Kirkenes, we got different responses. One is that if the women don't like the situation, they should do something else. This argument came especially from the Russian immigrant community.

US: But the women obviously stay in this arrangement because they have no better alternative, and because even this slim margin and the opportunity to travel is better than nothing. One could say, as soon as one is interested in changing specific conditions in society, one is already entering into a larger project with all the other players involved in this issue. There is a shared interest. In the case of this project, we share this interest with the Russian market women and also with their customers. Some are tourists; some are from Kirkenes. We also share this project with the people from the municipality, who are connected to this and with those responsible for setting up visa standards.

Thus far we have presented this project at the conference "Cultural Production and Negotiation of Borders", the 2008 European Conference of the Association of Borderland Studies in order to discuss our methods, get feedback and also to establish some connections.

The next step will be to set up a Lavvu[2] in Kirkenes on the market day, to carry out the *Discursive Picnic_10* years of Russian Market in Kirkenes in Memory of Ellisif Wessel a local pioneer of the workers' rights movement. Our aim is to place the working conditions into the consciousness of the market goers. We invite people, who are involved in the situation at different levels – be it theoretically

*UN*WETTER, *Discursive Camping*_Dwelling On The Move, Rooseum Centre Of Contemporary Art and Slottsparken, Malmö, 2004
Photo: *UN*WETTER

or practically – to come to the picnic, contribute whatever they feel comfortable with and join in a conversation. Since the picnic will take place at the very spot where the shared situation is experienced, we hope to create a spontaneous mix that encourages the involvement of both casual passers by and the people, who were formally invited.

1 Ulrike Solbrig is co-founder of *UN*WETTER. See Benno Gammerl, pp. 151–152.
2 Lavvu is the traditional tent in this region (In Russia as well as Norway).

Some of the statements of Kirsten Dufour were already published in: N55, nr. 27, spezialhæfte: TTA løgstør 1975–1988.

Ellisif Wessel (1866 – 1949)

Norwegische Fotografin und Verkäuferin der Arbeiterbewegung

Klassenkampf

Arbeiter! In welchem Land Du auch bist
Ob fernab oder daheim - erinnere Dich:
Du bist in Feindesland! Auf zum Kampf!

Classtruggle

Workers! Wherever you are
Abroad or at home, - remember:
You are in your enemies' land!
Get up for the fight!

Kirkenes, 1908

Links/Left: Video stills

Grenzübertritt von Rußland nach Norwegen.
Aufbau des russischen Marktes in Kirkenes.
Das Lavvu für das *Discursive Picnic* auf dem Markt.
Reporter von Sørveranger Aviser beim Picknick.
„Die Presse wurde Teil des Projektes – stellenweise nahm das Picknick den Charakter einer Pressekonferenz an."
Russische Markthändlerinnen beim Picknick.

Crossing the border from Russia to Norway.
Setting up the Russian Market in Kirkenes.
The Lavvu for the *Discursive Picnic* on the market.
Reporters for Sørveranger Aviser at the picnic.
"The picnic, in part, had the characteristic of a press conference [...]"
Russian traders at the picnic.

Händlerinnen/Verkäuferinnen

E-Mail-Interview von Raimar Stange mit Ulrike Solbrig zu dem Projekt „Engagement und andere Spleens“ von Kirsten Dufour, Ulrike Solbrig und Hilde Methi

Raimar Stange: In einem eurer Videos sagt ein Fotograf aus Ex-Jugoslawien lachend: „Ihr seid ein bisschen wie Hippies“ und Kirsten antwortet: „Hippies – das ist ’68“. Selbstverständlich ist ’68 noch viel mehr. Zum Beispiel Studentenaufstand, „sexuelle Befreiung“, „Street fighting men“ von den Rolling Stones, die „soziale Plastik“ von Joseph Beuys, das „Offene Kunstwerk“ von Umberto Eco ... Und auch der Beginn der engagiert künstlerischen Arbeit von Kirsten Dufour in Kopenhagen, Stichwort: „Freie Klasse, The Canon Club“. Nun ist ’68 vierzig Jahre her, manch künstlerische Strategien dieser Zeit sind gewissermaßen in die Jahre gekommen. Inwieweit war die Historizität eures ästhetisch-aktivistischen Ansatzes bei eurem Projekt für die NGBK von Bedeutung?

Ulrike Solbrig: Historisierende Wiederaufnahme von ’68 ist nicht das Thema. Das Projekt pöpp68 stellt sich eher in die Tradition kritisch politischer Kunstproduktion, sieht ’68 als einen Kulminationspunkt, der wiederum frühere Impulse aufnimmt. Unmittelbar davor natürlich Fluxus. Wir haben keine Berührungsangst mit künstlerischer Praxis, die als „’68“ wahrgenommen werden könnte – wir nehmen, was uns nützlich erscheint. Wir haben uns ein Projekt vorgenommen, in das sehr viele unterschiedliche Leute involviert sind, in unterschiedlichen Rollen agierend: die Markthändlerinnen in Kirkenes, die, selbst wiederum Kundinnen der Tourismusbüros sind, deren Mitarbeiterinnen wir ebenfalls interviewt haben: Frauen aus der Stadtverwaltung, Politikerinnen, Journalistinnen aus Kirkenes, auch sie potenzielle Kundinnen; Interessenvertreterinnen für

Dealers/Traders

E-mail Interview by Raimar Stange with Ulrike Solbrig on the Project “Getting Involved and Other Quirky Behavior” by Kirsten Dufour, Ulrike Solbrig and Hilde Methi

Raimar Stange: In one of your videos, a photographer from the former Yugoslavia says laughingly: “You are a bit like hippies,” and Kirsten answers: “Hippies – that is ’68!” Of course, ’68 is much more. For instance, the student revolt, sexual liberation, “Street Fighting Man” by the Rolling Stones, the “Social Plastic” of Joseph Beuys, the “Open Work” of Umberto Eco … And as well the beginning of the engaged artistic work of Kirsten Dufour in Copenhagen, “Open Class, The Canon Club.” But ’68 was forty years ago, some artistic strategies of that time have aged considerably. How much is the historification of your aesthetic-artstic approach important for your project at the NGBK?

Ulrike Solbrig: The subject is not the historification of ’68. The project pöpp68 puts itself rather in a tradition of critical, political art production, viewing ’68 as the climax of earlier impulses. With, of course, Fluxus being the immediate precursor or before that, the working class movement – represented by Ellisif Wessel, to whom the Picnic was dedicated. We don’t have reservations about artistic practice that could be considered “68” – we take that which seems helpful. We took on a project that involves many different people engaged in various roles: the Russian market traders in Kirkenes, who are clientele of the tourist office, whose employees we also interviewed; as well as women from the municipality of Kirkenes, who also are potential customers; and lobby groups for pensioners from Murmansk; a sociologist, who is entrusted with writing a new social agenda for Russia, as well as members of the Barents’ Secretariat of Murmansk.

RS: “Historification” was not what I meant. A problem could be what the US-American cultural critic, Brian Holmes, has stated, that the aims of 68, for instance, hierarchy free flexibility, are already realized but that this reaffirms the structures of

Rentner in Murmansk, eine Sozialwissenschaftlerin, die mit dem Verfassen der neuen Sozialen Agenda für Russland betraut ist, sowie Mitarbeiterinnen des Barents Secretariats, Murmansk.

RS: Mir ging es nicht um so etwas wie „Historisierung". Ein Problem aber könnte sein: Der US-amerikanische Kulturkritiker Brian Holmes hat einmal formuliert, dass Ziele der 68er, etwa eine hierarchiefreie Flexibilität, längst verwirklicht sind, und zwar affirmativ in den Strukturen des Neoliberalismus, der ja für seine Just-in-time-Produktion eben dieses flexible Moment braucht. Ähnliches gilt für die Ästhetik der Projektkultur, die, überspitzt formuliert, als Eventkultur heuer en vogue ist. Ist da nicht Vorsicht geboten, wenn frau sich in diese „Tradition kritisch politischer Kunstproduktion" stellt?

US: Projektkultur verbinde ich damit, dass ich längere Zeiträume beanspruchen kann zum Arbeiten an einem Thema, was ich gerade sehr genieße. Die Ausstellung in der NGBK stellt also einen Zwischenbericht dar. Wir arbeiten weiter, es gibt neue Ergebnisse, die eingefügt werden, und das Projekt läuft auch nach der Präsentation weiter. Aber nicht nur im Positiven. Beispielsweise ist eine Frau aus der Stadtverwaltung, die sich, wie sie in einem der Interviews erklärte, an einem Folgeprojekt beteiligen wollte, wieder abgesprungen. Just-in-time auf den Kunstkontext angewandt, würde für mich bedeuten, dass das Endergebnis jeweils zur Ausstellungseröffnung vorliegt.

Das *Discursive Picnic* ist nicht im Sinne eines „Events" angelegt. Es ist eine stärker auf Partizipation angewiesene und angelegte Form als ich sie mit dem umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes „Event" verbinde – mit Unterhaltern und Unterhaltenen. „Das Picknick" auf dem Markt in Kirkenes, war eine Gelegenheit, alle Akteure zusammenzubringen, aber es war noch mehr: eine nützliche Sache, ein Zelt zum Aufwärmen – just-in-time ...

Die Künstlerin als Vorbild für neoliberale Arbeitsträume – na klar. Wir sind nicht in Betrieben zusammengefasst. Obwohl es mit *UN*WETTER und der dänischen Künstlergruppe YNKB oder zum Beispiel auch mit unserem jetzigen Zusammenschluss Dufour/Solbrig/Methi als „Mobile Kultur Byrå

---

neoliberalism that for its just-in-time-production rely on exactly this same flexibility. The aesthetics of project culture is a similar phenomenon that is, to put it bluntly, nowadays en vogue as event culture. Don't you exercise caution then to put yourself into this "tradition of critical, political art production?"

US: Thinking of project culture, I think about being able to develop topics over a longer period – I really enjoy this aspect right now. The exhibition at NGBK (New Society for Visual Arts) is like a progress report that is constantly updated. We will go on working on the project and show new results in Kirkenes. The project is going on, but sometimes the results are not only positive. For instance, a woman from the municipality in Kirkenes who was willing in one of the interviews to be part of organizing a support group has now backed out.

Just-in-time, in relation to the art context, would mean delivering an end result in time for the exhibition opening.

In a sense, the *Discursive Picnic* is not an 'event'. It is a format that strongly relies on participation and collaboration, not like the word "event" which in its everyday usage suggests a format with fixed roles such as entertainers and audience. The picnic at the market in Kirkenes was an opportunity to bring all the participants together, but it was more than that: it was a useful thing, a tent to warm oneself – just-in-time …

The artist as role model for neoliberal working dreams – of course. We are not organized into companies. Even though with *UN*WETTER and the Danish artists' collective YNKB or, for instance, with Dufour/Solbrig/Methi as "Mobile Kultur Byrå Kirkenes," collaborations exist that work against neoliberal separation. The market women said to Kirsten and I, you are like us, after realizing that we, as well, are working only with loose affiliations to institutions, far from home, laboring under precarious conditions. Some aspects are similar, but at the same time confusions about roles are taking place: Who are we to be asking the questions that we are asking? A question that the newspaper reports on our project doesn't ask.

RS: Without wanting to dismiss the Russian, mostly elderly women, but aren't there more drastic problems than the subject "precarious working conditions for women at a market in Norway"– the climate catastrophe, for instance? Is this "subject" meant as a model for political engagement in an art context?

Kirkenes“ Kollaborationen gibt, die der neoliberalen Vereinzelung entgegenwirken. Die Marktfrauen haben zu Kirsten und mir gesagt, ihr seid so wie wir, nachdem ihnen klar wurde, dass auch wir ohne fest in eine Institution eingebunden zu sein, fernab von zu Hause, unter prekären Arbeitsbedingungen agieren. Es gibt da eine Ähnlichkeit, aber es gibt auch Rollenkonfusionen: Wer sind wir eigentlich, dass wir die Fragen stellen, die wir stellen? Eine Frage, die uns der Zeitungsbericht zu unserem Projekt schuldig bleibt.

RS: Ohne den russischen, meist älteren Frauen nahe treten zu wollen, aber es gibt sicherlich dramatischere Probleme, wie etwa die globale Klimakatastrophe, als das Thema „prekäre Arbeitsbedingungen für Frauen auf einem Russenmarkt in Norwegen“. Dient dieses „Sujet“ auch gleichsam als Modellsituation für mögliches politisches Agieren im Kunstkontext?

US: Gerade der Modellcharakter an der Situation mit den Marktfrauen hat uns ja angezogen. Eine offensichtlich öffentliche Angelegenheit: der Marktplatz von Kirkenes (4600 Einwohner). Wenn jemand ohne Schutz nördlich des Polarkreises den ganzen Tag über, auch in der kalten Jahreszeit, im Freien steht, liegen die Missstände auf der Hand: dass das keine vernünftigen Arbeitsbedingungen sind, müsste jedem klar sein. Da braucht man keine Wissenschaftler, die die Lage interpretieren, wie vielleicht beim Thema globale Erwärmung. Und dennoch scheint auch hier die Verdrängung zu funktionieren.

Bei globaler Erwärmung geht es doch um globale Verdrängungsmechanismen oder Verunsicherung durch die Medien. Die meisten Presseberichte haben ja bis vor Kurzem noch so getan, als ob nicht klar sei, dass die Erwärmung von uns Menschen verursacht werde ... und viele lassen sich davon immer noch viel zu bereitwillig verunsichern. Also gibt es auch hier wie bei den von uns untersuchten Arbeitsbedingungen ein alltägliches Wahrnehmungsproblem.

Wem kommt die Rolle zu, sich darum zu kümmern? Keiner ist richtig zuständig oder verantwortlich. Die Frage nach den Rollen ist, wie es scheint, ein entscheidender Dreh- und Angelpunkt.

Discursive Picnic, Einladung / Invitation Poster, Kirkenes, Poster Solbrig/Dofour

A Kirkenes Mobile Kultur Byrå[1] Announcement:

Discursive Piknik[2]_10th Anniversary of the Russian Market – In Memory of Ellisif Wessel[3] on Thursday 25. 09. 08 from 2 – 5 pm, at the Square in Kirkenes

You are/we are invited – Everybody is both guest and host at the same time – Take/bring ideas, drinks/foods, objects/subjects

Bring marketing and labor ideas – Bring your picnic equipment Be there to share and exchange, listen and talk – Bring along some favorite objects that you've bought at the Russian Market

We are preparing for the 10th anniversary of the Russian Market. In Memory of Ellisif Wessel. We want to start a "Friends of the Russian Market Women" support group.We'd like to take the time and look at the working conditions and structure of the market. As customers of the market, we feel the obligation for participatory engagement, to assure the market is both a comfortable and profitable endeavor for customers and sellers alike.

Envisioning the future of the Russian market
What are your personal experiences with the Russian Market?

What benefits has the Russian Market provided for the town of Kirkenes?

Can we create a "Friends of the Russian Market Women"group to assist these workers?

Can we envision novel ways for improving the working conditions here?

Because the current product offerings have saturated local consumer needs, what in the way of a broadened selection would improve local commerce?

What kind of goods are important/not important to you? Are there pricing and quality issues that need adjustments? Are there physical changes to the venue itself that would improve the experience?

What sort of products and services would be good additions for the market?

We are looking forward to meeting you for the mutual sharing of our ideas, information and inspiration!

Kirsten Dufour, Ulrike Solbrig and Inkka Metti

Das spiegelt sich auch in der Verwirrung um unsere Rolle in der Lokalpresse wider. Wir haben das in Form eines Kommentars zu den Presseberichten in die Ausstellung mit aufgenommen. Die Presse wurde Teil des Projekts – stellenweise nahm das Picknick den Charakter einer Pressekonferenz an. Sie wurde durch uns auf die Situation der Händlerinnen aufmerksam und berichtete ausführlich darüber. Im Zeitungsbericht jedoch erscheinen wir mit unserem Zelt unvermittelt. Warum zwei Frauen aus Kopenhagen beziehungsweise Berlin nach Kirkenes gekommen sind, um ein Zelt auf dem Marktplatz aufzubauen, bleibt offen. Hilde Methi, unsere Mitstreiterin, ist der Zeitung bekannt als kritische Kuratorin – auch auf ihre Rolle wird nicht näher eingegangen. Es scheint nicht nötig, unsere eigentlich so erkärungsbedürftige Rolle zu erklären. Das finde ich bemerkenswert. Da tut sich ein blinder Fleck auf. Der Kommentar überhäuft uns mit Lob dafür, das Thema aufgebracht zu haben, ruft für die Lösung der Probleme aber nach „Profis". Eine übereifrige Entmündigung der „Amateure", die Bände spricht.

Umweltthemen sind uns nicht fremd. Kirsten Dufour beispielsweise hat '68 mit The Canon Club schon Pionierarbeit geleistet als sie einen Garten als Kunstprojekt anstelle einer Ausstellung durchgesetzt haben, ich zum Beispiel habe 2007 mit Åsa Sonjasdotter und Nis Rømer bei Sparwasser HQ in Berlin eine Ausstellung und Konferenz unter dem Titel „social mental environmental" durchgeführt. Und nachmittags haben wir mit allen Konferenzteilnehmer_innen Fahrradausflüge zu alternativen Gartenprojekten in Berlin unternommen.

RS: Wie seht ihr euch eigentlich selbst im Kunstbetrieb? Was ich meine: Wie grenzt ihr euch beispielsweise von einem Rirkrit Tiravanija ab, der ja auch mit Zelten und Kommunikation arbeitet? Würdet ihr auch mit Galerien arbeiten?

US: Tiravanija mischt sich ja nicht so konkret politisch ein wie wir mit unserem Projekt. Wir mischen uns ungefragt in die Angelegenheiten anderer Leute ein, und das nicht nur symbolisch.

US: The special characteristics of the situation with the market women attracted us. An apparently public matter: the market space of Kirkenes (4,600 inhabitants). If somebody north of the Artic Circle is standing outside all day long, even during the cold seasons, the mismanagement is boldly exposed; that the working conditions are not OK should be clear. You don't need a scientist to figure that out for you, as might be the case with global warming. But even so, denial seems to be at work here as well.

Global warming is also connected to processes of global denial and uncertainty by the media. Until recently, most press publications still suggested that it still wasn't fully proven that global warming is man-made … and many still allow themselves to remain undecided in this matter. Alas, there exists a problem of perception, just as in the case of the working conditions that we looked at.

Who has to take up the role of the caretaker? Nobody is really responsible. The question of who plays what role seems to be a key matter. This is also reflected in the confusion about our role in the local newspaper reports. We have integrated this with comments on the newspaper articles in the exhibition itself. The press became part of the project – the picnic, in part, had the characteristics of a press conference, as one can see in the film. They had become aware of the situation of the traders, through us, and reported in detail. In the report, we, with our tent, appear out of the blue. What made two women come from Copenhagen and Berlin to Kirkenes to build a tent on the market square? Hilde Methi, our collaborator, is known to the press as a critical curator – her role as well remains obscure. It doesn't seem necessary to explain our obscure roles. This seems significant to me. A blind spot is revealed. The commentary showers us with compliments for bringing up the subject but calls for a professional solution. An overly eager undermining of the 'amateurs' – that is telling.

Environmental subjects are not unfamiliar to us. Kirsten Dufour, for instance, did pioneering work in '68 with The Canon Club, when they pushed through a garden instead of an exhibition project. I, for instance, made an exhibition and conference in 2007 at Sparwasser HQ, in Berlin, under the title, "social mental environmental," with Åsa Sonjasdotter and Nis Rømer. In the afternoons, as part of the confer-

Zur Frage nach der Arbeit mit Galerien: Wir haben nicht den Anspruch, ohne Geld leben zu wollen oder die Kunst zum geldfreien Raum zu erklären, obwohl wir natürlich auch solche Ansätze für sinnvoll halten. Für Galerien stellen Arbeiten wie diese eine große Herausforderung dar. Als ich anfangs davon sprach, dass es um Rollen geht: Leute, die Kunst kaufen und verkaufen, übernehmen damit ja die Rolle von Unterstützer_innen für jene, die Kunst machen – durch Geld und durch Anerkennung. Sie beteiligen sich, aber sie können auch profitieren, das finde ich eine super Möglichkeit.

---

ence, we made bike tours of alternative gardening projects in Berlin.

RS: How do you see yourself with regard to the art market? How do you differentiate yourself for instance, from Rirkrit Tiravanija, who also works with tents and communication? Would you work with galleries as well?

US: We also make use of forms, such as the tent, which are suitable for temporary communicative spaces in the public sphere. But if one wants to differentiate between communicative social art projects, one should probably compare the situations those that come up during the process itself or that where initiated then.

About working with galleries: We don't make the claim of wanting to live without money or to declare art as a money-free zone, even though we support such approaches. For galleries, works like this are a challenge. When I mentioned, in the beginning, that this is about roles: people who buy art and sell art take on the role of a supporter for those that produce art – through money as well as recognition. They participate, but they also can profit, I think that makes sense.

Prof. Claudia von Alemann, geboren in Seebach, Thüringen (ehemals DDR). Studierte Kunstgeschichte und Soziologie an der Freien Universität Berlin. Filmstudium mit Alexander Kluge an der Hochschule für Gestaltung Ulm, Institut für Filmgestaltung. Lebte und arbeitete in Paris 1968/69 und erneut 1974–1980. Organisierte 1973 in Westberlin das 1. Internationale Frauen-Filmfestival, zusammen mit Filmemacherin Helke Sander. Veröffentl. in Zeitschriften und Anthologien wie: *Frauen und Film, medium, Kursbuch, Die Frau mit der Kamera, Das neue Kino*. Herausgeberin des Buchs *Das nächste Jahrhundert wird uns gehören: Frauen und Utopie 1830–1840,* Frankfurt am Main 1981. 1978 Geburt der Tochter Noemi. 1982–2005 Professorin für Film an der Fachhochschule Dortmund, Studiengang Film/Fernsehen. Mitglied der European Film Academy (EFA) Berlin. Sie ist mit dem kubanischen Filmregisseur Fernando Pérez verheiratet und lebt in Havanna, Kuba, und Berlin.
Prof. Claudia von Alemann, born in Seebach, Thuringia (former GDR). Studied art history and sociology at Freie Universität Berlin. Film studies with Alexander Kluge at the Hochschule für Gestaltung Ulm, at the Institute for Film Design. Lived and worked in Paris from 1968 to 1969 and again from 1974 to 1980. Organized the First International Women's Film Festival in West Berlin in 1973 together with film director Helke Sander. Publications in magazines and anthologies, such as: *Frauen und Film, medium, Kursbuch, Die Frau mit der Kamera, and Das neue Kino.* Editor of the book *The Next Century Will Be Ours: Utopian Ideas of French Early Socialist Women in 1830,* Frankfurt, 1980. Birth of her daughter Noemi in 1978. Professor for Film Studies at the Dortmund University of Applied Sciences and Arts, Department of Film/Television from 1982 to 2005. Member of the European Film Academy (EFA) in Berlin. She is married to Cuban film director Fernando Pérez and lives in Havana, Cuba, and Berlin, Germany.

Katja de Vries studierte an der Sciences Po in Paris, schloss zwei Masterstudiengänge mit Auszeichnung an der Universität Leiden (sowohl in Zivilrecht als auch in Kognitionspsychologie) ab und 2007 an der Universität von Oxford (M.Jur.). Seit 2007 schreibt sie an ihrer Doktorarbeit an der Vrije Universiteit Brüssel im "Law and autonomic computing. A mutual transformation process"-Projekt (Recht und autonomes Computing. Ein gegenseitiger Transformationsprozess). Ihre Forschung konzentriert sich auf die Kollision und Interaktion juristischer und technologischer Denkstrukturen. Ganz konkret untersucht sie die Auswirkungen von Datentechnologien (z. B. Profiling und Data Mining) auf die juristische Semantik.
Katja de Vries studied at Sciences Po in Paris, obtained two masters degrees with distinction at Leiden University (in both Civil Law and Cognitive Psychology) and graduated in 2007 at Oxford University (M.Jur.). Since 2007 she is writing a PhD thesis at the Vrije Universiteit Brussel within the *"Law and autonomic computing. A mutual transformation process"*-project. Her research is focused on the collisions and interactions between legal and technological modes of thought. More in particular she studies the impact of data technologies (e.g. profiling and data mining) on legal semantics.

Kirsten Dufour, feministische Künstlerin und Aktivistin, Kopenhagen. Seit den 1960er Jahren Kollaborationen, die künstlerische und politische Praxis verbinden: The Canon Club 1968–1970, TTA LØGSTØR 1975–1988, Let Us Speak Now 2002–heute, YNKB 2002–heute und Minority Report 2004. letusspeaknow.net, www.ynkb.dk, www.minority-report.dk
Kirsten Dufour, feminist artist and activist, Copenhagen. Collaborations that combine artistic and political practice since the 1960s: The Canon Club, TTA LØGSTØR, Let Us Speak Now, YNKB and Minority Report. www.minority-report.dk, letusspeaknow.net, www.ynkb.dk

Prof. Rainer W. Ernst, Architekt, Stadtplaner, Performer und Hochschullehrer. Beteiligt am Aufbau der Abteilung und des Studiengangs Raumplanung der Universität Dortmund (1969–1975). Hochschullehrer und Vizepräsident der Hochschule der Künste Berlin (HdK) sowie Rektor (1996–2004) und Hochschullehrer (bis 2008) der Kunsthochschule Berlin-Weißensee (KHB). Initiator des Studienschwerpunkts „Bau- und Stadtentwicklung in außereuropäischen Kulturen" an der HdK Berlin, Mitbegründer des Habitat-Forums Berlin und der Kunsthochschule „Arte Design Berlin Bahia" in Salvador/Bahia, Brasilien. Bis März 2008 Vorsitzender des Beratungsausschus-

ses Kunst des Landes Berlin und Leiter des interdisziplinären Studiengangs „Raumstrategien“ an der KHB, seit April 2008 Präsident der Muthesius Kunsthochschule Kiel.
Prof. Rainer W. Ernst, architect, urban planner, performer, and professor. Participated in the establishment of the Faculty of Spatial Planning at the Technische Universität Dortmund and the development of its academic program (1969–1975). Professor and vice-president of the Hochschule der Künste Berlin (HdK) (now Berlin University of the Arts) as well as Rector (1996–2004) and professor (thru 2008) at the Kunsthochschule (School of Art and Design) in Berlin-Weißensee (KHB). Initiator of the “Construction and Urban Development in Non-European Cultures” curriculum at the HdK Berlin, co-founder of the Habitat Forum in Berlin and the art school “Arte Design Berlin Bahia” in Salvador/Bahia, Brazil. Chairman of the State of Berlin’s art advisory board and director of the interdisciplinary academic program “Space Strategies” at the KHB (thru March 2008). President of the Muthesius Academy of Fine Arts and Design in Kiel (since April 2008).

Espace Masolo – Centre de Ressources de Solidarité Artistique et Artisanal, 2003 in Kinshasa, Demokratische Republik Kongo, gegründetes Kulturzentrum und (Figuren-)Theater, in dem unter anderem Straßenkinder und ehemalige Kindersoldaten ausgebildet werden. www.espacemasolo.skyrock.com /// **Hubert Mahela-Katamba**, Erzähler und Figurentheatermacher. Mitbegründer und Leiter des Espace Masolo. Zahlreiche internationale Gastspiele. /// **Lambert Mousseka-Ntumba**, geb. in Kananga, Demokratische Republik Kongo, Mitbegründer des Espace Masolo, studierte in Kinshasa und spielt seit 1997 Theater. 2001 entdeckte er seine Begeisterung für Marionetten-/Figurentheater. Zusammen mit anderen Figurenspieler_innen, Erzähler_innen und Schauspieler_innen initiierte er verschiedene Kunst- und Ausbildungsprojekte. Aktuell lebt und arbeitet er in Stuttgart.
Espace Masolo – Centre de Ressources de Solidarité Artistique et Artisanal, cultural center and (puppet) theater – founded 2003 in Kinshasa, Democratic Republic of the Congo – where street children and former child soldiers, among others, are given education and training. www.espacemasolo.skyrock.com /// Hubert Mahela-Katamba, storyteller and puppet theater producer. Co-founder and director of Espace Masolo. Numerous international guest performances. /// Lambert Mousseka-Ntumba, born in Kananga, Democratic Republic of the Congo, studied in Kinshasa, has performed since 1997. Co-founder of Espace Masolo. He discovered his enthusiasm for marionette- and puppet theater in 2001. Together with other puppeteers, storytellers, and actors, he initiated various artistic and educational projects. He currently lives and works in Stuttgart.

Benno Gammerl, Historiker, Berlin. Seit 2002 ist er an *UN*WETTER beteiligt, einem internationalen Zusammenschluss von Künstler_innen, Kurator_innen und Theoretiker_innen, die mit dem Basisformat des *Discursive Picnic* arbeiten. Studium der Geschichte, Literatur und Ökonomie in Freiburg, London und Berlin. Promotion am Berliner Kolleg für Vergleichende Geschichte Europas mit einer Arbeit über Staatsangehörigkeit, Staatsbürgerschaft und den Umgang mit ethnischer Heterogenität im British Empire und im Habsburgerreich zwischen 1867 und 1918. Zurzeit Forschungsstipendiat am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung im Forschungsbereich „Geschichte der Gefühle“.
Benno Gammerl, historian, Berlin. Since 2002, he has participated in *UN*WETTER, an international alliance of artists, curators, and theorists who work using the basic format of the *Discursive Picnic*. Studied history, literature, and economy in Freiburg, London, and Berlin. Doctorate at the Berlin College of Comparative European History, with a dissertation about nationality, citizenship, and ethnic heterogeneity in the British Empire and the Habsburg Monarchy between 1867 and 1918. Currently a research fellow with the “History of Emotions” research center at the Max Planck Institute for Human Development in Berlin.

Stephan Geene, Künstler, Theoretiker und Filmemacher, lebt und arbeitet in Berlin. Mitglied von minimal club, Mitbegründer von b_books; Kurzfilme, Theoretisches Fernsehen, Spielfilme u. a. *Bartleby* (1999) und *After Effect* (2008).
Stephan Geene, artist, theoretician and filmmaker, lives and works in Berlin. Member of minimal club, co-founder of b_books, short films, theoretical television, feature films incl. *Bartleby* (1999) and *After Effect* (2008).

Prof. Dr. Sabine Hark, Diplomsoziologin, derzeit Professorin für Genderforschung am Institut für vergleichende Bildungs- und Sozialforschung der Universität Köln. Studium der Soziologie, Politikwissenschaft und Pädagogik. Letzte Veröffentlichungen u. a.: *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus,* Frankfurt/M. 2005; *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie,* Opladen 2007.

Prof. Dr. Sabine Hark, graduate sociologist, presently professor for gender studies at the Institute for Comparative Education Research and Social Sciences at the University of Cologne. Studied sociology, political science, and educational science. Recent publications include: *Dissidente Partizipation: Eine Diskursgeschichte des Feminismus* (Dissident participation: a history of feminist discourse), Frankfurt/M. 2005; *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie* (Dis/Continuities: Feminist theory), Opladen 2007.

Paula Marie Hildebrandt, Politikwissenschaftlerin. Projektmanagerin bei der Deutschen Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ). Mitbegründerin des Nachhaltigkeitsnetzwerks 3plusX, das sich für neue Allianzen für Nachhaltigkeit einsetzt und Projekte mit Partnern aus Politik, Wirtschaft, Kultur und anderen Thinktanks initiiert. Lehre an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee im Studiengang „Raumstrategien". Seit 2008 Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar über kulturelle Interventionen in der Stadt als eine zeitgemäße Form demokratischer Partizipation. www.3plusx.net

Paula Marie Hildebrandt, political scientist. Project manager for the Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) (German society for technical cooperation). Co-founder of the sustainability network 3plusX, which champions new alliances for sustainability and initiates projects with partners from politics, business, culture, and other think-tanks. Studied at the Kunsthochschule Berlin-Weißensee in the academic program "Space Strategies." Doctorate on cultural interventions in the city as a contemporary form of democratic participation, at the Bauhaus-Universität Weimar (since 2008). www.3plusx.net

Sanja Iveković, Künstlerin. Ihre Kunstproduktion umfasst Medien wie Fotografie, Performance, Video und Installationen. In den späten 1980er Jahren war sie Mitbegründerin und Mitglied von verschiedenen Frauen-NGOs in Kroatien und hat sich in Projekten und Kampagnen des Zentrums für weibliche Kriegsopfer und des Autonomen Frauenhauses engagiert. Seit 1979 internationale Ausstelungsbeteiligungen, u. a. *documenta 9, 11* und *12*, Kassel; 1998 *Manifesta 2*, Luxemburg; 1999 *After the Wall*, Stockholm (anschließend Budapest und Berlin); 2005 *Open Systems,* Tate Modern, London; 2007 *WACK! Art and the Feminist Revolution,* MOCA, Los Angeles (2008 P.S.1, New York). Jüngste Solo-Ausstellung: *General Alert* (2006 Kölnischer Kunstverein und Konsthall Göteborg; 2007 Fundació Antoni Tapiès, Barcelona).

Sanja Iveković, artist. Her art production comprises media such as photography, performance, video and installations. In the late 1980s, she was a co-founder and member of various women's NGOs in Croatia and was also involved in projects and campaigns for the Center for Women War Victims and the Autonomous women's shelter. Since 1979, she has participated in international exhibitions, including: *documenta 9, 11,* and *12*, Kassel; Manifesta 2, Luxemburg (1998); *After the Wall*, Stockholm (1999; subsequently in Budapest and Berlin); *Open Systems,* Tate Modern, London (2005); *WACK! Art and the Feminist Revolution*, MOCA, Los Angeles (2007; P.S.1, New York in 2008). Recent solo exhibition: *General Alert* (Kölnischer Kunstverein, 2006; Konsthall Göteborg, 2006; Fundació Antoni Tapiès, Barcelona, 2007).

Barbara Kleinitz, Schauspielerin, Regisseurin, Projektleiterin. 1972–1976 Mitbegründerin und Leiterin des Hamburger Kinder- und Jugendtheaters KLECKS; 1977 Gründungsmitglied des MOKS Theaters, Bremen; 1982–1985 1. Frauentheaterprojekt, NRW; 1991–2003 Leiterin von Frauentheaterprojekten; 1992–1996 Studium Erziehungswissenschaften, Universität Bremen; 1996–1998 Blaumeier-Atelier: Projekt „Kunst und Psychiatrie"; 1998–2001 VHS/DGB Altentheater, Kulturaustausch Russland/Deutschland; 2003 1. Preis Autorenwettbewerb Bremer Theater; 2003–2008 Kunst-Objekt-/Theater-Konzepte: KiK, Künstler in der Kulturarbeit, quartier e.V.; BUM, Büro für ungewöhnliche Maßnahmen, Bremen; 2005/06 Kurzfilm *Baustelle Identität* im

Rahmen des Modellprojekts „Schnittstelle Kunst-Vermittlung“, Landesverband der Kunstschulen, Niedersachsen. B.Kleinitz@gmx.de

Barbara Kleinitz, actor, director, project leader. Co-founder and director of the children’s and youth theater KLECKS in Hamburg (1972–1976); founding member of the MOKS Theater, Bremen (1977); first women’s theater project in NRW (1982–1985); director of various women’s theater projects (1991–2003); studied educational science at the University of Bremen (1992–1996); “Kunst und Psychiatrie” (Art and Psychiatry) project, Blaumeier-Atelier (1996–1998); VHS/DGB Altentheater, cultural exchange Russia-Germany (1998–2001); first prize in author’s competition, Bremen Theater (2003); concepts for art objects and theater: kik, Künstler in der Kulturarbeit, Quartier g.GmbH (2003–2008); BUM, Büro für ungewöhnliche Maßnahmen, Bremen; short film *Baustelle Identität* (Construction Site Identity) (2005/06) in conjunction with the pilot project “Schnittstelle Kunst-Vermittlung” (Interface Art Mediation), Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen. B.Kleinitz@gmx.de

Dr. Christophe Kotányi, Diplomphysiker, studierte Physik an der Universität Brüssel und promovierte 1981 an der Universität Groningen in Astrophysik. Veröffentlichungen zur Struktur und Entwicklung der Galaxien. Lebt seit 1998 in Berlin. Vorträge u. a. an der Universität der Künste Berlin und an der Fachhochschule Hamburg über Galaxien und Pulsare. Bearbeitet die Werke des ungarischen Philosophen Lajos Szabó und von Ivan Illich. 2000–2002: Seminar zu Chaostheorie und Soziologie an der FU Berlin. Veröffentlichungen u. a.: „Die Geburt des Taumels aus dem Geist der Mathematik“, in: *Das Schwindelerregende – Kapitalismus und Regression,* Berlin 2003. Hierzu: Gastgeber und Leiter der Gesprächsreihe „Kapitalismus und Regression“, Roter Salon der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2004/05. kotamail@gmx.de

Ph.D. Christophe Kotányi, physicist. Studied physics at the University of Brussels and received his doctorate in astrophysics from the University of Groningen in 1981. Publications on the structure and development of galaxies. Lives in Berlin since 1998. Lectures about galaxies and pulsars at, amongst others, the Berlin University of the Arts and at the Fachhochschule Hamburg (now Hamburg University of Applied Sciences). Engaged with the works of the Hungarian philosophers Lajos Szabó and Ivan Illich. Seminar on chaos theory and sociology at the FU Berlin (2000–2002). Publications include: “Die Geburt des Taumels aus dem Geist der Mathematik” (The Birth of Delirium from the Spirit of Mathematics), in: *Das Schwindelerregende: Kapitalismus und Regression*, Berlin 2003. Hereunto: Host and director of the discussion series “Kapitalismus und Regression,” (Capitalism and Regression) Roter Salon at the Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2004/05. kotamail@gmx.de

Seraphina Lenz, Bildhauerin. Seit 1997 partizipatorische Projekte im Stadtraum im In- und Ausland. 2001–2005 Mitarbeit im BLK-Forschungsprojekt „Klip – Kunst und Lernen im Prozess“. 2002 Begründerin der Werkstatt für Veränderung, einem auf zehn Jahre angelegten Gestaltungskonzept für einen Neuköllner Park. www.areale-neukoelln.de/lenz

Seraphina Lenz, sculptor. Participatory projects in public in Berlin and abroad since 1997. Collaboration on the BLK research project “Klip – Kunst und Lernen im Prozess” (Art and learning in the process) (2001–2005). Founder of the Werkstatt für Veränderung (Workshop for Change), a design concept over a ten-year span for a park in Neukölln (2002). www.areale-neukoelln.de/lenz

Christine Lohr, Künstlerin (Video, Foto und Zeichnung) und Kunstlehrerin. Studium in Kassel und Salamanca, Spanien. Zahlreiche Ausstellungen. Dokumentation von Störungen im Alltag.

Christine Lohr, artist (video, photo, and drawing) and art teacher. Studied in Kassel and Salamanca, Spain. Numerous exhibitions. Documentation of disturbances in everyday life.

Barbara Loreck hat Romanistik, Theater- und Filmwissenschaften in München, Paris, Marseille und Berlin studiert und die 4-jährige Tanz- und Bewegungsausbildung Body-Mind-Centering bei Bonnie Bainbridge-Cohen in den USA mit Diplom abgeschlossen (2003). Verschiedene Lehrtätigkeiten seit 2001 im Bereich Theater und Performance an der UdK, Berlin und VSMU Bratislava.

Mitbegründerin des Produktionszusammenhangs */fernwärme/* für PerformerInnen und Mitorganisatorin der gleichnamigen Veranstaltungsreihe im *ausland*, Berlin, 2002–2008. www.fernwaerme-berlin.net. Jüngstes Performanceprojekt, */Namibian Islands/*, Konzept und Choreographie, in Kooperation mit Katutura Community Art Center, Windhoek.
Barbara Loreck attended Romance Studies, Theater and Film Studies in Munich, Paris, Marseilles and Berlin as well as completing and receiving certification in the 4-year Dance and Movement Training, Body-Mind-Centering, by Bonnie Bainbridge-Cohen in the USA (2003). She has held various teaching positions since 2001 in the field of theatre and performance at the UdK, Berlin and VSMU Bratislava. Co-founder of the performer-collective */fernwärme/* and co-organizer of the events program with the same name in *ausland*, Berlin, 2002–2008. www.fernwaerme-berlin.net. Latest performance project, */Namibian Islands/*, concept and choreography, in cooperation with Katutura Community Art Center, Windhoek.

Nanna Lüth, Künstlerin und Kunstvermittlerin, forscht aus einer feministisch-queeren Perspektive zu Kunst/Medien/Vermittlung und Sexualität. 2001–2007 künstlerische Mitarbeiterin des gendernet, Universität der Künste Berlin. 2005 Ko-Kuratorin der Ausstellungen *1-0-1 intersex. Das Zwei-Geschlechter-System als Menschenrechtsverletzung* und *Art for Change – Loraine Leeson,* beide NGBK Berlin; 2007 *Irgendwann ist Schluss mit lustig! – Interventionen in Werbung* (mit Wiebke Trunk), arttransponder, Berlin. Seit 2008 Kunstvermittlung für den Kunstverein Langenhagen und für das Edith-Russ-Haus für Medienkunst Oldenburg. www.kunstcoop.de, www.nannalueth.de
Nanna Lüth, artist and art mediator, conducting research on art/media/mediation and sexuality from a feminist-queer perspective. Artistic assistant for gendernet, Berlin University of the Arts (2001–2007). Co-curator of the exhibitions *1-0-1 intersex. Das Zwei-Geschlechter-System als Menschenrechtsverletzung* (The two-gender system as human rights violation) and *Art for Change – Loraine Leeson*, both at NGBK Berlin (2005); *Irgendwann ist Schluss mit lustig! – Interventionen in Werbung,* (Enough already with the nonsense! Interventions in advertising), arttransponder, Berlin (2007, with Wiebke Trunk). Art mediation for the Kunstverein Langenhagen and the Edith Russ Site for Media Art in Oldenburg (since 2008). www.kunstcoop.de, www.nannalueth.de

Dr. Suzana Milevska ist Kuratorin und Theoretikerin visueller Kultur und arbeitet in Skopje. Sie ist seit 2006 Direktorin des kulturwissenschaftlichen Instituts in Skopje. Sie trägt den Doktortitel des Goldsmith College in London, wo sie 2003–2005 lehrte. 2004 war sie eine Fulbright Senior Research-Stipendiatin. Ihre Forschung und kuratorisches Interesse umfassen postkoloniale Kritik, Gender-Theorien, feministische Kunst, partizipatorische und sozial engagierte Kunst. Sie betreute über 70 Projekte, mit eingeschlossen die „Renaming Machine“ in der Jakopic-Galerie in Ljubljana, 2008 und dem „Workers’ Club“ in der *Internationalen zeitgenössichen Kunst-Biennale 2005* in der Nationalgalerie in Prag. Sie ist zugleich Mitglied des *I.K.T.* (International Association of Curators of Contemporary Art), des internationalen Bundes der Kuratoren zeitgenössischer Kunst und der *A.I.C.A.* (International Association of Art Critics), des Internationalen Bundes der Kunstkritiker.
Ph.D. Suzana Milevska is a curator and theorist of visual culture based in Skopje. She has been the Director of the Visual and Cultural Research Center in Skopje since 2006. She holds a Ph.D. from Goldsmiths College in London, where she taught from 2003 to 2005. In 2004, she was a Fulbright Senior Research Scholar. Her research and curatorial interests include postcolonial critique, gender theory, feminist art, participation and socially engaged art. She has curated over 70 projects including “The Renaming Machine” at the Jakopic Gallery in Ljubljana in 2008 and the “Workers’ Club” in the *International Contemporary Art Biennial 2005* at the National Gallery in Prague. She is also a member of *I.K.T.* (International Association of Curators of Contemporary Art) and *A.I.C.A.* (International Association of Art Critics).

Stefanie Oberhoff, Bühnenbildnerin, Figurenspielerin und Regisseurin, Stuttgart. Seit 2004 Organisation internationaler Kulturprojekte, u.a: *Le Cadeau – Das Geschenk,* Ruhrtriennale 2005, *puppet in a box Europa-Asien-Afrika,* Kunststiftung Baden-Württemberg 2005, *Das Dorf auf dem Hügel,* deutsch-kongolesische Koproduktion. Stipendium Kunststiftung Baden-Württemberg, Stipendium Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. www.stefanie-oberhoff.de

Stefanie Oberhoff, set designer, puppeteer, and director, Stuttgart. Organization of international cultural projects since 2004, including: *Le Cadeau – The Gift,* RuhrTriennale (2005); *puppet in a box europa-asien-afrika,* Kunststiftung Baden-Württemberg (2005); *Das Dorf auf dem Hügel* (The village on the hill), German-Congolese co-production. Grant from the Kunststiftung Baden-Württemberg, grant from the Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. www.stefanie-oberhoff.de

Dr. Bojana Pejić, Kunsthistorikerin, Gastprofessuren an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Carl-von-Ossietzky-Universität, Oldenburg. Seit den frühen 1970er Jahren arbeitet sie als Kuratorin und Kritikerin und lebt seit 1991 in Berlin. 1999 kuratierte sie die vom Moderna Museet Stockholm organisierte Ausstellung *After the Wall – Kunst und Kultur im postkommunistischen Europa,* die danach in Berlin (2000/01) und Budapest (2002) zu sehen war. 2008 Künstlerische Leiterin des Belgrader „October Salon".
Dr. Bojana Pejić, art historian, guest professor at the Humboldt-Universität in Berlin and the Carl von Ossietzky University of Oldenburg. She has worked as a curator and critic since the early 1970s and lives in Berlin since 1991. In 1999, she curated the exhibition *After the Wall – Art and Culture in Post-Communist Europe,* organized by the Moderna Museet Stockholm and subsequently shown in Berlin (2000/01) and Budapest (2002). Artistic director of the "October Salon" in Belgrade (2008).

Rahel Puffert, freie Kunstvermittlerin und Autorin. In ihrer Dissertation untersucht sie „Vermittlungswege im Kontext Kunst" aus kunsthistorischer, kunstsoziologischer und künstlerischer Perspektive mit Fokus auf die „sozialen Avantgarden". Studium der Kulturwissenschaften in Lüneburg und Wien. Leitung der Vermittlungsabteilung an der Städtischen Galerie Nordhorn. Derzeit: Lehrtätigkeiten an der Universität Lüneburg und Volkshochschule Hamburg. Mitbegründerin und Redakteurin von THE THING Hamburg. www. thing-hamburg.de. Ihr Interesse an „democratic art practices" realisiert sie in der Zusammenarbeit mit „target: autonopop" (targetautonopop. org), dem Archiv „Kultur & Soziale Bewegung" (www.archiv.glizz.net) sowie dem „Kunst Naher Gegenden e.V.".
Rahel Puffert, independent art mediator and author. For her dissertation, she researched the "methods of mediation in the art context" from an art historical, sociological and artistic perspective with emphasis on the "social avant-garde". Did cultural studies in the universities of Lüneberg and Vienna. Directed the mediation department of the Municipal Gallery Nordhorn. Currently teaching at the University of Lüneburg and the School of Continuing Education, Hamburg. Co-founder and editor of THE THING, Hamburg. www. thing-hamburg.de. Her interest in "democratic art practices" has been realized in the collaboration with "target:autonopopp" (targetautonopop.org), the Archive "Kultur & Soziale Bewegung" (culture and social movement) (www.archiv.glizz.net) as well as through the organization "Kunst Naher Gegenden e.V." (Art in neighboring places)

Prof. Ulrich Puritz, Künstler, Kurator und Essayist, Professor für Theorie und Praxis der Bildenden Kunst an der Universität Greifswald. Schwerpunkte: Malerei, Skulptur, Kunst im Kontext.
Prof. Ulrich Puritz, artist, curator and essayist, professor for theory and practice of the visual arts at the University of Greifswald. Areas of concentration: painting, sculpture, art in context.

Dr. Veronica Sekules ist die Leiterin von Erziehungswesen und Wissenschaft am Sainsbury Institut für visuelle Kunst an der Universität East Anglia, Norwich. Sie ist eine aktive Erziehungswissenschaftlerin und Autorin und wurde in vielen Teilen der Welt eingeladen, Projekte und Workshops für Lehrer_innen, Künstler_innen und Museumspädagog_innen zu leiten. Von 2005 bis 2006 war sie Projektleiterin für die „Visual Dialogues" an der Tate, Großbritannien und für eine regionale Partnerschaft mit Museen in Manchester, Birmingham, Sheffield und Newcastle, wo sie mit jungen Menschen zusammenarbeitete, um Führungssysteme zu produzieren. Momentan organisiert sie das Welt-Kunstforum, ein internationales Stipendienprogramm für Künstler_innen an der Universität East Anglia. www.scva.ac.uk

Ph.D. Veronica Sekules is the head of education and research at the Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich. She is an active educational researcher and writer and has been invited to run projects and workshops for teachers, artists and museum educators in many parts of the world. From 2005–2006 she was project manager for "Visual Dialogues" at Tate Britain and for a regional partnership of museums in Manchester, Birmingham, Sheffield and Newcastle, working with young people to produce interpretive resources .She is currently organizing the World Art Forum, an international artistic fellowship program at the University of East Anglia. www.scva.ac.uk

Ulrike Solbrig, Bildhauerin. Ko-Kuratorin und Künstlerin *Sexwork. Kunst Mythos Realität* (NGBK, 2006/07) und *social-mental-environmental (Sparwasser HQ, 2007).* Mitbegründerin des Künstlerkollektivs *UN*WETTER, zahlreiche Projekte im Stadtraum und im Museumskontext, u. a. 2002 Documenta11, Kassel; 2004 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, *independent04,* Liverpool Biennale, und PSWR Amsterdam; 2005 Museum of Contemporary Art, Sydney; 2006 Center of Contemporary Art, Vilnius; 2008 „Summer drafts", Lungomare, Manifesta 7, Bozenm. www.urbanacker.net, www.social-mental-environmental.net, www.un-wetter.net
Ulrike Solbrig, visual artist. Co-curator for Sexwork: *Kunst Mythos Realität* (Art Myth Reality) and social-mental-environmental. Co-founder of the artist collective *UN*WETTER, numerous projects in public spaces and in museum contexts, amongst others: *Documenta11*, Kassel (2002); Hamburger Bahnhof – Museum for Contemporary Art, Berlin, *independent04*, Liverpool Biennale, and PSWR Amsterdam (2004); Museum of Contemporary Art, Sydney (2005); Center of Contemporary Art, Vilnius (2006). www.urbanacker.net, www.social-mental-environmental.net, www.un-wetter.net

Dr. Eva Sturm, Kunstvermittlerin in Theorie und Praxis, lehrte von 1998 bis 2006 an der Universität Hamburg am Fachbereich Erziehungswissenschaft/Arbeitsbereich Bildende Kunst. 2003 Gastprofessur am Institut für Kunst im Kontext an der Universität der Künste Berlin. 2003/04 Vertretungsprofessur an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg. Habilitationsvorhaben: „Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze". Lebt in Berlin. Mehrere Buchpublikationen. Derzeitige Arbeitsschwerpunkte: Sprechen über Kunst, (künstlerische) Kunstvermittlung, künstlerisch-publikumsintegrative Projekte.
Dr. Eva Sturm, art mediator in theory and practice, taught at the University of Hamburg's Faculty of Education in the field of visual arts from 1998 to 2006. Guest professorship at the Institute for Art in Context at the Berlin University of the Arts (2003). Adjunct professorship at the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (2003/04). Postdoctoral dissertation: "Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze" (From the viewpoint of art: art mediation with Gilles Deleuze). Lives in Berlin. Diverse book publications. Current areas of concentration: speaking about art, (artistic) art mediation, and artistic projects integrating the public.

Wiebke Trunk hat Bühnenbild, Kunstgeschichte und Philosophie studiert. Sie ist selbstständige Kuratorin, Kunsthistorikerin und Künstlerin, kuratierte 2007 zusammen mit Nanna Lüth die Ausstellung *Irgendwann ist Schluss mit lustig – Interventionen in Werbung* bei arttransponder, Berlin. Sie vermittelt Ausstellungen der ifa in Kooperation mit dem Goethe-Institut im Ausland und arbeitet zurzeit an ihrer Dissertation mit dem Thema „Die (Ver-)Mittlung von Kunst in Deutschland zwischen 1933–1945". www.wiebketrunk.de
Wiebke Trunk, freelance curator, art historian and artist. Studied stage design, art history and philosophy. In 2007, together with Nanna Lüth, she curated the exhibition *Irgendwann ist Schluss mit lustig – Interventionen in Werbung* at arttransponder in Berlin. She mediated ifa exhibitions abroad in cooperation with the Goethe Institute and is currently working on her dissertation about the instrumentalization/mediation of art in Germany between 1933 and 1945. www.wiebketrunk.de

Rebekka Uhlig, Bildende Künstlerin, Musikerin. Schwerpunkte ihrer Arbeit: Körper, Stimme, Ort; die Untersuchung sich wiederholender Strukturen und deren Durchbrechung in Performances und Videoarbeiten. Sie kooperiert mit Musiker_innen, Komponist_innen, Regisseur_innen,

Choreograf_innen, Tänzer_innen. Seit 1984 Ausstellungen, Performances, Projekte. Seit zwanzig Jahren Leitung von Workshops und partizipatorischen Kunstprojekten. Seit 2002 Lehrbeauftragte an der Universität der Künste Berlin, Institut für Kunst im Kontext. www.rebekka-uhlig.de
Rebekka Uhlig, visual artist, musician. Areas of concentration: body, voice, venue; the examination of repeating structures and their breach in performances and video works. Collaborates with musicians, composers, directors, choreographers and dancers. Exhibitions, performances, projects since 1984. Has conducted workshops and participatory art projects for the last 20 years. Visiting lecturer at the Institute for Art in Context at the Berlin University of the Arts (since 2002). www.rebekka-uhlig.de

Ultra-red ist eine Gruppe von Künstler_innen und Aktivist_innen, die mit Performance- und Medieninstallationen in Berlin, London und Los Angeles arbeiten. www.ultrared.org /// **Manuela Bojadžijev** arbeitete das erste Mal mit Ultra-red für das *PLAY KANAK ATTAK*-Projekt an der Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main 2001 zusammen. Bojadžijev ist momentan in der Soziologischen Fakultät der Goldsmith Universität London angesiedelt. /// **Janna Graham** arbeitete erstmals gemeinsam mit Ultra-red an dem Projekt *ARTICLES OF INCORPORATION* in der Art Metropole in Toronto 2005. Ursprünglich aus Toronto stammend, ist Graham eine Mitherausgeberin des FUSE Magazins, Tutorin und Ph.D.-Kandidatin in der Fakultät der visuellen Kultur an der Goldsmith Universität London.
Ultra-red is an association of artist and activists working with performance and media installation in Berlin, London and Los Angeles. www.ultrared.org /// Manuela Bojadžijev first collaborated with Ultra-red for the *PLAY KANAK ATTAK* project at Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main in 2001. Bojadžijev is currently based at the Sociology Department at Goldsmiths, University of London. /// Janna Graham first collaborated with Ultra-red on the project *Articles of Incorporation* at Art Metropole in Toronto in 2005. Originally from Toronto, Graham is a contributing editor to FUSE Magazine and a tutor and Ph.D. candidate at Goldsmiths, University of London in the Department of Visual Culture.

Giuliano Vece, geboren 1968 in Appenzell, Schweiz. Grundständiges Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln von 1996 bis 2002. Diplom in der Fächergruppe Mediengestaltung. Filme u. a. *Visit Iraq* (2003, Director of photography), *Conceptual Paradise: There is a Place for Sophistication* (2002–2005, Director of photography). Dokumentation der Tagung „pöpp68 – Über Partizipation“ (2008).
Giuliano Vece, born in 1968 in Appenzell, Switzerland. Undergraduate studies at the Academy of Media Art Cologne (KHM) from 1996 to 2002. Diploma in Media Design. Films include *Visit Iraq* (2003, director of photography), *Conceptual Paradise: There is a Place for Sophistication* (2002–2005, director of photography). Documentation of the conference “pöpp68 – On Participation” (2008).

Jole Wilcke, Kunstwissenschaftlerin (M.A.), tätig als Kuratorin und Künstlerin. Lebt in Berlin. Von 2003–2005 Mitorganisation von Sparwasser HQ – Offensive für zeitgenössische Kunst und Kommunikation (Berlin); Ko-Kuratorin bei *Art for Change – Loraine Leeson* (NGBK, 2005). Mitbegründerin des Künstlerkollektivs *UN*WETTER, seit 2003 zahlreiche Projekte im Stadtraum und im Museumskontext, u. a. 2002 Documenta11, Kassel; 2004 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, *independent04,* Liverpool Biennale, und PSWR Amsterdam; 2005 Museum of Contemporary Art, Sydney; 2006 Center of Contemporary Art, Vilnius; 2008 „Summer drafts“, Lungomare, Manifesta 7, Bozen. www.un-wetter.net
Jole Wilcke, art historian (M.A.). Works as a curator and artist. Lives in Berlin. Co-organization of Sparwasser HQ – Offensive for Contemporary Art and Communication, Berlin (2003–2005); co-curator for *Art for Change – Loraine Leeson* (NGBK, 2005). Co-founder of the artist collective *UN*WETTER. Numerous projects in public spaces and in museum contexts since 2003, amongst others: *Documenta11*, Kassel (2002); Hamburger Bahnhof – Museum for Contemporary Art, Berlin, *independent04*, Liverpool Biennale, and PSWR Amsterdam (2004); Museum of Contemporary Art, Sydney (2005); Center of Contemporary Art, Vilnius (2006); “Summer drafts,” Lungomare Gallery, Manifesta 7, Bolzano (2008). www.un-wetter.net

Wenn nicht in der Bildlegende anders erwähnt / If not mentioned directly on the page: Copyright 2008

Photos:
Wendelin Bottländer: S./p. 125 (unten/below)
Seraphina Lenz: S./pp. 100, 128
NannaLüth: S./pp. 89, 91, 117, 118 (klein/small), 119 (klein/small), 121
Yvonne Standke: S./pp. 29, 42 (oben/above), 42 (unten/below), 52, 61, 71, 76, 78
Norbert Wiesneth: S./pp. 97, 98/99, 118/119 (Hintergrund/background), 241, 242, 243
Jole Wilcke: S./pp. 26, 86, 93, 102/103, 108/109, 112, 114, 115, 116/117 (Hintergrund/background), 122/123, 124, 126, 127, 156, 159, 162, 163, 285
Collage: Seraphina Lenz, Jole Wilcke, Teilnehmer_innen des Workshops von / Participants of the workshop by Vece & von Alemann: S./pp. 110, 111

Video stills:
Barbara Kleinitz, Rebekka Uhlig, Workshopteilnehmer_innen / Participants of the workshop: S./pp. 104-106, 283
Rebekka Uhlig, Workshopteilnehmer_innen / Participants of the workshop: S./pp. 107, 282
Giuliano Vece: S./pp. 30, 34, 68, 74, 75

Zeichnungen / Drawings:
Wiebke Trunk: S./pp. 20, 23, 46, 54, 64, 74, 83

Weiteres / Other:
Photos KLECKS-Theater Hamburg: Archiv / Archive Barbara Kleinitz: S./pp. 268, 269, 270, 271
Poem & Photo Ellisif Wessel: Übersetzung / Translation Ulrike Solbrig: S./p. 256, www.marxist.no (10.10.2008)

Die Publikation „pöpp68 – Partizipation Einwände trotzdem“ erscheint anlässlich der Tagung „Über Partizipation“ (20.–22. Juni 2008) und der Ausstellung „pöpp68 – privat, öffentlich, persönlich, politisch“, die vom 1.–30. November 2008 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin stattfand.
This book “pöpp68 – participation objections anyhow” is published on the occasion of the Conference “On Participation” (20–22 June 2008) and of the exhibition “pöpp68 – private, public, personal, political” at the NGBK, Berlin (1–30 November 2008).

Arbeitsgruppe (AG) pöpp68 / Working group pöpp68:
Seraphina Lenz, Nanna Lüth, Ulrike Solbrig, Rebekka Uhlig, Jole Wilcke

Arbeitsbereiche innerhalb der AG / Fields of work within the group:
Tagung / Conference: Nanna Lüth, Ulrike Solbrig, Jole Wilcke
Ausstellung / Exhibition: Seraphina Lenz, Rebekka Uhlig
Publikation / Publication: Nanna Lüth, Jole Wilcke
Plus: Stella Geppert (AG-Mitglied bis Mai 2008 / Member of the working group up to May 2008)

Projektpartner / Project partner:
Giuliano Vece (ab / since August 2008)
Dokumentarfilm (Tagung) / Documentary (conference): Giuliano Vece
Paula Marie Hildebrandt (Work & Shop)

Mitarbeit / Collaboration:
Barbara Loreck (Tagung, Ausstellung / Conference, Exhibition), Markus Binner (Ausstellung / Exhibition), Anita Kaspar (Publikation / Publication)

Konzept und Redaktion / Concept and Editing:
Nanna Lüth, Jole Wilcke
Lektorat / Copy Editing:
Cecile Rossant, Miriam Wiesel
Mitarbeit Lektorat / Collaboration Copy Editing:
Anita Kaspar, Christophe Kotányi, Judith Siegmund
Korrektorat dt. / Proofreading German:
Miriam Wiesel
Korrektorat engl. / Proofreading English:
Cecile Rossant
Übersetzung dt.- engl. / Translation German - English:
David Koralek/ArchiTrans, Lindsay Jane Munro, Ulrike Solbrig, Alan Marsik
Übersetzung engl.- dt. / Translation English - German:
Maja Figge, Sophia Schmitz, Cecile Rossant, Christophe Kotányi, Ulrike Solbrig
Übersetzung frz.- dt. / Translation French - German:
Barbara Loreck

Bildredaktion / Image Editing:
Jole Wilcke
Kataloggestaltung / Layout:
Knut Bayer, elfzwei
Druck / Print:
agit druck GmbH, Berlin

Dank / Acknowledgements:
Ein Dankeschön an alle, die uns bei der Durchführung der Tagung, der Ausstellung und der Publikation unterstützt haben. / Thank you to everyone who supported the conference, the exhibition and the publication.
Noemi von Alemann, Lith Bahlmann, Knut Bayer, Berliner Büchertisch, Wendelin Bottländer, Stefan Butt, Angelika Happ-Angelini, Helmut Hartwig, Hanna Laura Klar, Katja Jedermann, Stefan Liefländer, Katrin Lock, Barbara Loreck, Jürgen Drescher, Elisabeth Meyer-Renschhausen, Gerda Münnich, Christian Schneegass, Eva Streitberger, Eva Sturm, Finn Thybo, Friedrich Ullmann, Miriam Wiesel, Bezirksamt Neukölln, Fachbereich Stadtplanung

Copyright 2009:
NGBK; Texte, Interviews und Gespräche bei den Autor_innen; Bilder bei den Urheber_innen; Gestaltung: Knut Bayer; Konzept und Idee: Nanna Lüth, Jole Wilcke
NGBK; texts, dialogs, and interviews by the authors; images by the creators; design by Knut Bayer; concept and idea by Nanna Lüth, Jole Wilcke

Herausgegeben von / Published by:

NGBK

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK)
Oranienstraße 25, D-10999 Berlin, Tel +49 30 61 65 13-0, Fax -77,
ngbk@ngbk.de, www.ngbk.de
Präsidium der NGBK / Committee of NGBK:
Dr. Katja von der Bey, Prof. Dr. Beatrice von Bismarck, Cornelia Reinauer
Geschäftsführerin / Executive Director:
Leonie Baumann
Geschäftsstelle / Office:
Kati Beer, Wibke Behrens, Gabi Kellmann, Benita Piechaczeck, Katja Hübner

Die NGBK dankt dem Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten für die Förderung und der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin für die Finanzierung.
NGBK would like to thank the Senate Department of Cultural Affairs for its support and the Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin for financing.

Dieses Projekt wurde aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds in Kooperation mit der Akademie der Künste, Berlin, realisiert.
This project was realized in collaboration with Hauptstadtkulturfonds and the Akademie der Künste, Berlin.

STIFTUNG LOTTO DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN

HAUPTSTADT KULTURFONDS

AKADEMIE DER KÜNSTE

THE NORWEGIAN PARENTS SECRETARIAT

OCA Office for Contemporary Art Norway

Botschaft der Republik Kroatien

Medienpartner / Media partners

Neues Deutschland

Jungle World

zitty BERLIN

Vertrieb / Distributor:
Vice Versa, Immanuelkirchstraße 12, D-10405 Berlin,
Tel +49 30 61 60 92-36, Fax -38,
info@vice-versa-vertrieb.de, www.vice-versa-vertrieb.de

ISBN 978-3-938515-24-2
Auflage 600