DAS GEDANKLICHE KOMMA STATT DES FULL STOP – EDITORIAL / 2
THE MENTAL COMMA INSTEAD OF THE FULL-STOP – EDITORIAL
Shedhalle Team

DAS GLÜCK DES SPEKTAKELS UND SEINE FEINDE / 5
– NOTIZEN ZU EINER TRENNLINIE
THE HAPPINESS OF THE SPECTACLE AND ITS ENEMIES
– NOTES ON A DIVIDING LINE
Robert Pfaller

SPEKTAKEL, LUSTPRINZIP ODER DAS KARNEVALESKE? / 9
EIN AUSSTELLUNGSPROJEKT IN 3 KAPITELN
SPECTACLE, PLEASURE PRINCIPLE OR THE CARNIVALESQUE?
AN EXHIBITION PROJECT IN 3 CHAPTERS
Katharina Schlieben / Sønke Gau

KÜNSTLERISCHE BEITRÄGE 1. KAPITEL / 13
ARTISTIC CONTRIBUTIONS CHAPTER I
Songül Boyraz
Gardar Eide Einarsson
Marcelo Expósito
Thierry Geoffroy/Colonel
interpixel (Eva-Maria Würth und/and Philippe Sablonier)
Christian Jankowski
Rudi Maier (Mediologische Vereinigung Ludwigsburg)
RELAX (chiarenza & hauser & co)
Videoarchiv Stadt in Bewegung (Video archive City in Movement)

RECLAIM THE STREETS: KARNEVAL UND KONFRONTATION / 19
RECLAIM THE STREETS: CARNIVAL AND CONFRONTATION
Sonja Brünzels

KALENDER / CALENDAR / 20

COPENHAGEN FREE UNIVERSITY «HOSTED BY» Appendiks / 25

INTERVIEW MIT / INTERVIEW WITH BARBARA MOSCA / 27

VOR ORT / ON THE SPOT / 31
Dan Wilkinson

FILMREIHE / FILM SERIES / 34
Nina Fischer / Maroan el Sani, Marine Hugonnier, Hito Steyerl, Mika Taanila

Shed

Shed halle
zeitung / ed. 1 / 04

Shedhalle

Die Shedhalle besetzt eine Nische zwischen anderen Institutionsformen. Sie ist weder Galerie, noch Museum, noch Off-Space. Dieses „Dazwischen" ist eine Chance, die eine vielseitige Ausstellungspraxis erlaubt, aber auch zu dieser verpflichtet. Das Ausstellungsmachen verstehen wir in diesem Zusammenhang als Dispositiv: die kulturelle Praxis soll kontextorientiert auf spezifische gesellschaftspolitische Fragen hin entworfen und vermittelt werden. Die Shedhalle versteht sich als Ort der Produktion, Vermittlung, Recherche, Diskussion und Distribution durch Nutzung verschiedener medialer Kanäle. Nach unserem Verständnis muss sich die kuratorische Praxis von dem „Ausstellungsraum" als Ort der reinen Präsentation für zeitgenössische Kunst verabschieden: hierfür muss sie Wege und Orte (er)finden. Die Idee des „Ausstellens" neu zu definieren ist ein Schwerpunkt, an dem die Shedhalle seit Jahren in konzeptueller und performativer Weise arbeitet. Diese Suche nach experimentellen Formen der „Darstellung" möchten wir fortsetzen.

Die künstlerischen Praktiken fordern Kunstinstitutionen heraus, die Institution als Ort und Display der Erforschung künstlerischer Praxis zu nutzen, gleichsam führen sie das Medium Ausstellung performativ vor. Eine Erforschung ästhetischer Praxis muss diese schließlich selbst zum Ausgangspunkt nehmen. Hier muss die Institution hinterfragen, inwiefern sie selbst ein Modell der Wissensproduktion offeriert. Die Shedhalle möchte sich von den KünstlerInnen inspirieren lassen und von ihren Modellen der Produktion, Präsentation und der Vermittlung lernen.

Die Shedhalle bringt künstlerische, kulturelle und wissenschaftliche Praktiken gesellschaftspolitischer Relevanz miteinander in Dialog. Sie versteht sich als Versuchs- und Untersuchungsfeld, auf welchem ausprobiert, gezeigt, diskutiert wird. Die Shedhalle bietet ein Forum für Kulturproduzierende und BesucherInnen. Dies verlangt von der Institution eine Transparenz der Arbeitsabläufe und Arbeitsformen, die sich nicht auf den ersten Blick vermitteln. Denn eine Kunstinstitution wie die Shedhalle arbeitet einerseits präsentationsorientiert, wenn sie eine Ausstellung eröffnet oder zur Filmnacht einlädt, und anderseits produktions- und rechercheorientiert, vergleichbar mit einem Forschungsinstitut, einem Studio oder einer Werkstatt.

Die künstlerische sowie die kuratorische Praxis dürfen nicht auf einer illustrativen Ebene verharren, sondern sollten einen Modellstatus annehmen, bei dem es nicht wie bei der klassischen Institutionskritik nur um das Aufzeigen von Schwachpunkten und Fragen innerhalb des Kunstsystems geht. Kunst kann nach unserem Verständnis alternative Modelle und subversive Unterwanderungen zu bestehenden Ordnungssystemen vorstellen. In diesem Kontext halten wir es für wichtig, den Arbeitsprozess und seine Form genauer zu untersuchen. Besonderes Augenmerk gilt daher der Erforschung künstlerischer Praxis, der mit dem Langzeitprojekt *Vor Ort* ein wichtiger Platz im Programm der Shedhalle eingeräumt wird. Uns interessiert eine künstlerische Praxis, die durch kommunikative und partizipatorische Strategien den gesellschaftlichen,

DAS GEDANKLICHE KOMMA STATT DES FULL STOP[1] – EDITORIAL

Shedhalle Team

The Shedhalle occupies a niche between different types of institutions. It is neither a gallery nor a museum nor an off-space. Its 'in between' status is an opportunity that allows for a versatile approach to exhibition making and that also demands a specific commitment from us. In this line, the production of an exhibition for us is a dispositive: cultural practice should be oriented towards contexts and should be designed for and communicated through specific social-political questions. The Shedhalle understands itself as a place of production, communication, investigation, discussion and distribution, which makes use of various media channels. Curatorial practice as we see it has to bid farewell to the idea of 'exhibition spaces' as places where contemporary art is merely presented and instead discover and invent new paths and locations for art. The conceptual and performative redefinition of the idea of 'exhibiting' has long been a focal point of the Shedhalle. It is this search for experimental forms of 'presentation' which we wish to continue.

Artistic practices challenge art institutions by using the institutional structure as site and display for the exploration of artistic practices while presenting the medium of the exhibition itself in a performative way. Therefore, the examination of aesthetic practice has to understand this very examination as its point of departure. The institution has to question how far it can provide a model for the production of knowledge itself. The Shedhalle in consequence turns to the artists to be inspired and in order to learn from their patterns of production, presentation and mediation.

The Shedhalle brings artistic, cultural and scientific practices of social-political relevance into dialogue. It sees itself as a platform for experiment and investigation where such practices may be tested, shown and discussed. The Shedhalle offers a forum for cultural producers as well as for visitors. This demands transparency in respect to processes and forms of work, which may not be apparent at first glance. An art institution like the Shedhalle is oriented, on the one hand, towards presentation, for example with exhibitions or film screenings, on the other hand, however, it focuses on production and investigation, like a research institute, studio or workshop.

Artistic as well as curatorial practice must not remain fixed at the level of illustration but should rather assume the status of a model for which, in contrast to classical critiques of institutions, not only the weak points within the art system itself are of concern. According to our understanding, art can present alternative models and subversive infiltrations of existing systems. In this connection, it seems important to us that the process and form in which artists work is more closely observed. As a result, special attention has been given to the investigation of artistic practice by allocating an important position in

urbanen, ökonomischen oder medialen Raum infiltriert. Ausgangspunkt für diese Projekte ist eine Ausweitung des Untersuchungsfeldes auf ein interdisziplinäres Feld von Cultural Studies, feministischer Theorie, Urbanismus, sowie ästhetischer und politischer Praxis.

Diese künstlerische Praxis benötigt eine langfristige institutionelle Zusammenarbeit, damit sie gesellschaftlich zirkulieren und vermittelt werden kann. Wir möchten von daher eine Dynamik vorschlagen, die es erlaubt, Langzeitbeziehungen zu den KünstlerInnen aufzubauen und inhaltliche Themenlinien über mehrere Einzelprojekte hinweg zu verfolgen. Inhaltliches thematisches Arbeiten über einen längeren Zeitraum kann häufig auf Grund fehlender Ressourcen in Kunstinstitutionen nicht geleistet werden; deswegen befürworten wir eine Langsamkeit, die durch Ausstellungsformen in Kapiteln, Stationen oder „in progress" ein langfristiges Arbeiten mit inhaltlichen Schwerpunkten erlaubt: „Das gedankliche Komma statt des Full Stop". Wir haben uns daher entschieden, zu einem thematischen Schwerpunkt über ein Jahr zu arbeiten. Dieses Vorgehen erlaubt uns, die Fragen, die sich während oder zum Ende eines Ausstellungskapitels stellen, im nächsten Kapitel aufzugreifen.

Die Shedhalle ist wunderschön am See außerhalb des Stadtzentrums gelegen, allerdings scheint sie in der Wahrnehmung vieler ZürcherInnen zu weit entfernt, um eben mal vorbeizukommen. Eine zentrale Frage ist daher für uns, wie wir die Shedhalle wieder näher an die Stadt rücken können. Um die Projekte, die in der Shedhalle stattfinden, zu vermitteln, wird ein weiterer Schwerpunkt auf dem Bereich der Kommunikation liegen: Das direkte Gespräch mit den BesucherInnen ist uns wichtig. Der Umbau der Büroräume der Shedhalle kommt diesem Anliegen sehr entgegen, da das neue Kuratorium von dem neuen, ebenerdig gelegenen Büro aus die Möglichkeit zu einem direkteren Austausch mit dem Publikum haben wird. Zusätzlich bieten die KuratorInnen regelmäßig Führungen an, die dialogisch gestaltet werden. Eine weitere Möglichkeit der Öffnung zur Stadt ist die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen. In diesem Zusammenhang wird das neue Kuratorium zum Beispiel im Rahmen des Projektsemesters *Der Möglichkeitssinn* im Studienbereich Theorie der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich in die Konzeption und Realisierung eingebunden sein. In diesem Fall kann die Shedhalle zum Seminarraum werden: academy in residence.

Neben der inhaltlichen Vermittlung ist uns auch die mediale Vermittlung ein Anliegen. Hier möchten wir der Website einen wichtigen Platz einräumen. Ein Online-Archiv sammelt bisherige Projekte und bietet Raum für Dokumentationen, die den Prozess der Arbeit in der Shedhalle transparent machen sollen. Hierbei relevant ist die Frage nach der Oberfläche der Vermittlung, in diesem Fall der Grafik. In den letzten Jahren wurden verschiedene grafische Konzepte bei der Gestaltung der Website, Einladungen, Publikationen etc. verfolgt. Ausgangspunkt der Überlegungen zur Erstellung eines neuen Grafikkonzeptes war das Anliegen, einen

THE MENTAL COMMA INSTEAD OF THE FULL-STOP[1] – EDITORIAL

the Shedhalle programme with the long-term project *On the Spot*. We are interested in an artistic practice which, by means of communicative and participatory strategies, infiltrates social, urban, economic and medial spaces. The starting point for these projects is the extension of the investigation to an interdisciplinary spectrum ranging from cultural studies, feminist theory and urbanism to aesthetic and political practices.

This requires long-term institutional co-operation that has to be communicated so that it can enter social circulation. For this reason, we wish to propose a dynamic procedure that will enable us to build long-term relationships with the artists and to follow substantial thematic lines on a number of individual projects. Frequently, art institutions cannot afford to work on content and themes over extended periods of time because they lack the necessary resources. However, we prefer a slower approach by means of exhibition forms that allow for long-term projects with emphasis on content by dividing them into chapters, stages, or works 'in progress': "The mental comma instead of the full-stop". Thus we have opted to concentrate on a single main theme for one entire year. This approach will enable us to take up and work on all the questions that may have arisen in the course of an exhibition chapter in the succeeding chapter.

The Shedhalle is beautifully located on the lake outside the city centre, and yet appears to be too far off the beaten track for many Zurich residents to just stop by and visit. A question of central importance for us therefore is how the Shedhalle can be brought closer to the city again. In order to gain more publicity for the projects at the Shedhalle, a further point of emphasis is communication: direct conversation with our visitors is important to us. For this purpose, the remodelling of the Shedhalle's office rooms is a particularly welcome development because the curators' new offices, relocated on the ground floor, will make it easier to enter into a direct exchange with the public. In addition, the curators will be regularly offering guided tours based on the form of dialogues. Another possibility for opening the Shedhalle up to the city is its co-operation with other institutions. In the line of this idea, the curators' new offices will be integrated into the conception and realisation of the project semester *Der Möglichkeitssinn* (The Sense of Possibility) organised by the Theory Department of the Zurich Academy of Design and Art (Studienbereich Theorie der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich). The Shedhalle will be used as a seminar room: academy in residence.

Alongside communicating contents, the form of communication via diverse media is of importance to us. We wish to give the Shedhalle website an important place. An online archive will assemble all previous projects and provide a space for documentation that should help to

größeren Wiedererkennungswert zu erreichen. Gleichzeitig soll die Grafik reduziert werden, um einen Neuanfang zu visualisieren und Freiräume für eine Weiterentwicklung zu schaffen. Hierbei werden die vorhandenen grafischen Elemente zunächst auf wenige Gestaltungsmerkmale reduziert. Im Zentrum des neuen grafischen Erscheinungsbildes der Shedhalle steht daher das seit langem existierende und zeitweilig in Vergessenheit geratene Logo, das wir „recyclen" möchten: ein rotes Oval mit dem weißen Schriftzug „Shedhalle". Nach der Anfangsphase der grafischen Reduktion und des Relaunch des alten Logos ist es vorgesehen, zukünftig die Grafik mit verschiedenen Grafikbüros weiter zu entwickeln und die gewonnenen Freiräume wieder neu zu besetzen. So kann einerseits die Frage nach dem Wiedererkennungswert der Institution vorgeführt werden und andererseits das grafische Erscheinungsbild der Shedhalle, das sich – sozusagen „in progress" – verändert, indem es geschaffene Freiräume wieder neubesetzt, transparent gemacht werden.

Für unsere Arbeit ergeben sich aus diesen Überlegungen Arbeitsformate, mit denen wir das Programm der Institution gestalten möchten: Die bereits erwähnte *Thematische Projektreihe*, die sich über ein Jahr entwickelt und in Ausstellungsprojekten, Symposien und Publikationen verschiedene Schwerpunkte behandelt. Mit der Fokussierung auf künstlerische Produktionen und Interventionen und der damit einhergehenden Erforschung künstlerischer Praxis arbeitet das Projekt *Vor Ort*. Eine erste Intervention ist die neue *Temporäre Lounge*. Die *Shedhalle Zeitung*, die sich einerseits an die Mitglieder der Shedhalle, andererseits an InteressentInnen, KollegInnen und FreundInnen innerhalb und außerhalb der Schweiz richtet, wird halbjährlich über die Projekte der Shedhalle berichten und eine Plattform für die Dokumentation von Projekten, Essays, aber auch für kuratierte Seiten, etwa mit der Sektion „HOSTED BY", liefern. Außerdem haben wir bereits anlässlich der „Langen Nacht der Museen" eine *Filmreihe* begonnen, die sich im ersten Jahr mit dem Verhältnis von narrativen, fiktionalen und dokumentarischen Strategien in der künstlerischen Filmproduktion auseinandersetzt. Die Filmabende werden jeweils am ersten Donnerstag des Monats stattfinden. Alle Arbeitsformate zusammen ergeben ein dynamisches System, das man sich clusterähnlich vorstellen kann. Die Module wechseln sich ab, verschränken sich ineinander, reflektieren und kommentieren sich gegenseitig. Dieses Modell ist beeinflusst durch programmatische Ideen, die im Kunstverein München vom kuratorischen Team (2002-2004) erarbeitet wurden. Die Formate haben unterschiedliche Rhythmen, was den BesucherInnen, den TeilnehmerInnen und ProduzentInnen unterschiedliche Rezeptions- und Produktionsmuster erlaubt. Sie werden auf den folgenden Seiten genauer beschrieben. Viel Spaß beim Lesen!

make the work process at the institution more transparent. The question of the surface of communication, i. e. at the level of graphics, is of relevance here too. In recent years, various graphic concepts have been pursued for the design of the website, invitations, publications, etc. The starting point of our reflections on the creation of a new graphical concept was the intention to achieve a higher degree of recognition. At the same time, the graphics were to be reduced in order to visualize a new beginning and create a free space for further development. The existing graphical elements will first be reduced to a few design characteristics. Thus, at the centre of the new graphic image of the Shedhalle is the long-existing logo, which we would now like to 'recycle': a red oval with 'Shedhalle' written in white letters. After the initial phase of the graphic re-design and the re-launch of the old logo, the plan is to keep on developing the graphics with various design studios and again to occupy the newly regained free spaces. In this way, the question of the institution's recognition value can be questioned and presented, while at the same time the graphic appearance of the Shedhalle, which is changing gradually by reoccupying newly opened spaces, is made transparent.

These considerations have led us to deduce working formats with which we would like to design the programme of the institution:
First, the already mentioned *Thematic Project Series* which will be developed over the period of a year and treated in exhibition projects, symposia and publications.
Secondly, the focus on artistic productions and interventions, and, at the same time, the investigation of artistic practice in the project *On the Spot*. One of the first interventions is the new *Temporary Lounge*. Thirdly, the *Shedhalle Newspaper* addressed to the members of the Shedhalle and other interested parties, colleagues and friends in and outside of Switzerland. The paper reports on the projects of the Shedhalle twice a year and will provide a platform for the documentation of projects, essays, and also for curated pages such as the section 'HOSTED BY'. Fourthly, and finally, we have already initiated a *Film Series* on the occasion of the 'Long Night of the Museums' (Lange Nacht der Museen) which, in the first year, will deal with the relation of narrative, fictional and documentary strategies in artistic film productions. Each of the film evenings will take place on the first Thursday of each month. Summarized, the working formats result in a dynamic cluster-like structure. The modules alternate and cross, reflect and reciprocally comment on each other. This concept is influenced by curatorial ideas that the curatorial team of the Kunstverein München developed during 2002-2004. Different rhythms of the formats allow visitors, participants and producers to follow different patterns of reception and production. This will be described in greater detail on the following pages. Enjoy reading!

[1] Bild eines kuratorischen Ansatzes, formuliert von / An image of a curatorial approach, formulated by Johanna Lassenius

Es geht uns um die langfristige Erarbeitung eines Themenkomplexes auf künstlerischer, kuratorischer und wissenschaftlicher Ebene. Dies kann in mehreren Etappen, Kapiteln oder „in progress" geschehen und richtet sich gegen die Idee von „Paketausstellungen". Im Rahmen der *Thematischen Projektreihe* möchten wir über den Zeitraum von einem Jahr ein Thema in drei bis vier kleineren Ausstellungen behandeln. Dieses Vorgehen ermöglicht es den Gästen, den TeilnehmerInnen und auch dem Shedhalle Team sich über einen längeren Zeitraum intensiver mit einem Thema auseinander zu setzen. Gedacht ist, dass eine Kapitelabfolge in der Zusammenschau einerseits eine Narration ermöglicht, andererseits die einzelnen Kapitel auch als eigenständige Einheiten gelesen werden können. Hier interessieren uns künstlerische Formate, wie Feldforschung, gesellschaftspolitische Interventionen und wissenschaftliche Analyse. Zusätzlich sind Symposien und Diskussionsveranstaltungen geplant.

Thematische Projektreihe

Thematic Project Series

Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? / Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque?
Ein Ausstellungsprojekt in 3 Kapiteln / An exhibition project in 3 chapters

1. Kapitel: 30. Oktober – 19. Dezember 2004 / Chapter I: 30 October – 19 December 2004
Symposium: 11. Dezember 2004 / Symposium: 11 December 2004
2. Kapitel: 29. Januar – 27. März 2005 / Chapter II: 29 January – 27 March 2005
3. Kapitel: Juni/Juli 2005 / Chapter III: June/July 2005

This format is first and foremost about long-term investigations of a topic at an artistic, curatorial and scientific level. This investigation can be carried out in several stages, chapters or 'in progress' and aims to counter the idea of 'package exhibitions'. Within the frame of the *thematic project series*, the idea is to work from one subject to the next over the period of one year and investigate different aspects in three or four smaller exhibitions. This procedure allows visitors, participants as well as the Shedhalle team to engage more intensively with an issue or thematic complex. The idea is that a sequence of chapters can be read as a synoptic narration but also that individual chapters can be read independently. We are interested in artistic formats, such as fieldwork, socio-political intervention and scientific analysis. In addition, there will also be lecture series, symposia and round-table discussions.

DAS GLÜCK DES SPEKTAKELS UND SEINE FEINDE

NOTIZEN ZU EINER TRENNLINIE

Robert Pfaller

THE HAPPINESS OF THE SPECTACLE AND ITS ENEMIES

NOTES ON A DIVIDING LINE

01 Auf die Bildung kultureller Monopole, die zur Spektakelkultur tendieren, antwortet ein Teil der kritischen *cultural workers* derzeit mit der Verweigerung gegenüber jeglichem Spektakel. Dem primitiven Hedonismus der „Events" versucht man eine an Inhalten orientierte, ernste Kulturarbeit für Kleingruppen entgegenzusetzen.

Damit aber bewegen sich die kritischen Kräfte genau dorthin, wo die Monopole sie gern haben möchten: Sie überlassen ihrem

01 There are critical *cultural workers* who respond to the formation of cultural monopolies, which tend to be cultures of the spectacle, with the refusal of any spectacle. Against the primitive hedonism of 'events', they attempt to offer serious cultural work for small groups, oriented towards content.

However, in doing so, the critical forces are moving exactly in the direction that the monopolies would have them to: they leave the entire loot to their powerful opponent without a fight. Instead of effectively combating him, they themselves in fact contribute to his strength. A peculiar 'cunning of reason' appears to be at work here, transforming resistance into a weapon for those against whom it is wielded.

Therefore, the *spectacle* has to be defended against the culture of the spectacle as the gravest effect of neo-liberal politics on culture consists in the destruction of that social

mächtigen Gegner kampflos die gesamte Beute. Anstatt ihn wirksam zu bekämpfen, tragen sie noch selbst zu seiner Stärkung bei. Eine eigenartige „List der Unvernunft" scheint hier am Werk zu sein und den Widerstand in eine Waffe dessen zu verwandeln, wogegen er sich richtet.

Das *Spektakel* aber muss gegen die *Spektakelkultur* verteidigt werden. Denn die gravierendsten Auswirkungen neoliberaler Politik auf die Kultur bestehen gerade in der Zerstörung jener sozialen, geselligen Dimension, die das Spektakel auszeichnet.

02 Angesichts der Spektakelkultur haben deren Gegner - angeleitet durch die plumpe und mit philosophischen Fragwürdigkeiten gespickte Kritik Guy Debords - ein falsches Bild vom Spektakel gewonnen. Weil die Spektakelkultur in populistischer Weise Lust erzeugt und keine kritischen Inhalte zuläßt, wird die Lust generell verdächtigt, kritik- und inhaltsfeindlich zu sein. Aber entspricht das nicht genau jener Propagandalüge, die die Spektakelkultur gern verbreiten möchte: *dass die Lust nur dumm machen kann?* Und sind diejenigen, die dann ihre kritischen Inhalte im Terrain der Unlust suchen, nicht die Komplizen dieser Propaganda? Die Tendenz, die Lust in einem Gegensatz zur Erkenntnis zu sehen, vereint oppositionelle Asketen mit den Agenten der Spaßkultur: denn die pfeifen ja auf die Wahrheit - angeblich, um dadurch mehr Spaß zu haben. Aber ist eine dumme Lust überhaupt eine Lust?

Dem steht die Position Bertolt Brechts entgegen, der betonte, dass die Kritik selbst eine Lust ist und dass sie nur gewinnen kann, indem sie mit diesem lustvollen Charakter operiert. (Teile der Spaßguerilla haben dieses Prinzip geschickt für ihre Inhalte genutzt. Sie gehören darum eben nicht zur Spaßkultur). Die Verfremdungen zum Beispiel, die Brecht einsetzt, sind immer schon typische Stilmittel der Komödie gewesen, während die unlustverliebte Tragödie solche hellsichtige Selbstreflexion nicht gebrauchen kann.

03 Die gegenwärtig dominierende neoliberale Politik profitiert auf ideologischer Ebene nicht so sehr vom angeblichen primitiven Hedonismus der Massen als vielmehr von einer verbreiteten *asketischen Ideologie* (und die Diffamierung der Lust als primitiv ist nur eine ihrer Varianten): Das verbreitete Gefühl, man hätte bisher über seine Verhältnisse gelebt, nun sei das alles eben nicht mehr finanzierbar, erzeugt Mehrheiten für Einschnitte ins Sozialsystem und Akzeptanz, ja sogar Befürwortung von gravierenden Umverteilungen des gesellschaftlichen Reichtums - gerade auch bei den davon Geschädigten. Damit aber asketische Ideologie entstehen und vorherrschend werden kann, muss dasjenige vernichtet werden, woraus die Leute ihre Lust beziehen - sowie die Entschlossenheit, auf ihrem Glück zu bestehen.

04 Das Glück der Leute hängt mit ihrer Einbildung zusammen, und ihre Einbildung ist zunächst immer die der anderen. Darum sind alle Praktiken, die Glück verschaffen können, *Darstellungen* - Schauspiele für eine wirkliche oder eine

„Welche Lust kann größer sein als der Ekel an der Lust selbst!"

Tertullian, De Spectaculis

„What pleasure can be greater than the disgust at pleasure itself!"

and sociable dimension which distinguishes the spectacle.

02 Faced by the culture of the spectacle, its opponents, guided by Guy Debord's clumsy and philosophically questionable critique, have gained a false picture of the spectacle. Because the culture of the spectacle generates pleasure in the most populist manner and admits of no critical content, pleasure in general falls under the suspicion of being hostile to criticism and substance. But doesn't this correspond exactly to the very propaganda lie which the culture of the spectacle would like to disseminate – *that pleasure can only make people stupid?* And are those who seek their critical content in the terrain of aversion not the very accomplices of this propaganda? The tendency to see pleasure in an opposition to knowledge unites oppositional ascetics and agents of the fun culture with the latter not caring at all about the truth – purportedly so precisely in order to have more fun. But is stupid pleasure a pleasure at all?

In opposition to this position is Bertolt Brecht, who emphasises that criticism is itself a pleasure which can only gain by being conducted in a spirit of enjoyment. Some fun guerrillas have adroitly used this principle for their own purposes. Therefore, they do not belong to fun culture. The alienation effect employed by Brecht, for example, has always been the typical stylistic device of comedy, whereas aversion-loving tragedy never had any use for such clear-sighted self-reflection.

virtuelle Öffentlichkeit. Für diese Spektakel wurden, wie Richard Sennett bemerkt, speziell seit der Renaissance in Europa die entsprechenden Bühnen und Formen des Auftretens entwickelt. Solche spielerischen Terrains gaben den Leuten das lustvolle Gefühl, sich im Licht öffentlicher Aufmerksamkeit zu bewegen, und die Leute entwickelten Verhaltensweisen, um dieser Öffentlichkeit (ob anwesend oder nur vorgestellt) ein Bild von Eleganz zu bieten. Noch heute vermitteln darum die Plätze selbst der kleinsten Orte in Italien ein Gefühl von mondänem Leben.

05 Genau diese Terrains von Öffentlichkeit werden derzeit massiv zerstört. Immer weniger Leute haben noch Möglichkeiten, irgendwo eine Öffentlichkeit für sich zu finden oder sich in einen Austausch zu etwas zu begeben, das als „Welt" erscheint. Das Internet mag von Einsamkeit befreien, aber die *communities* zu allen möglichen Themen sind nur *Gemeinschaften*, keine *Gesellschaften*. Sie bieten Nestwärme und die schmierige Behaglichkeit, nicht gesehen zu werden, aber kein Gefühl von Urbanität.

Dasselbe gilt für das Fernsehen, das durch private Monopolisierung in viele, völlig gleiche Programme zersplittert ist. Auch dort bilden sich nur noch Kleingruppen, die über Privates reden oder es tun. Denn Fragen von öffentlichem Interesse können nur dann abgehandelt werden, wenn die Zuseher das Gefühl haben, dass auch andere dasselbe sehen. Wenn sie hingegen annehmen, dass die anderen nicht bei der selben Sendung zusehen, dann fehlt ihnen das mondäne Gefühl, und sie wollen dort auch nichts Öffentliches mehr sehen.

Eine sich emanzipatorisch gebende Ideologie der Intimität, wie Sennett sie beschrieben hat, kommt diesen Tendenzen noch

03 The currently dominant neo-liberal politics profit, at the ideological level, not so much from the purportedly primitive hedonism of the masses but rather from a widespread *ascetic ideology* (the defamation of pleasure as primitive is only one of its variants): the widespread feeling that one has for some time now lived beyond one's means. Therefore, everything that can now no longer be financed will generate a majority for drastically cutting the social system and for accepting, even supporting, a serious redistribution of social wealth – precisely among those who will be harmed by these measures. The condition for ascetic ideologies to come into being to become prevalent is that whatever it is that people draw their pleasure from must be annihilated – and with it their resolution to insist on their happiness.

04 People's happiness is linked to their imagination, and their imagination is in the first place always that of others. Hence all practices that could secure happiness are representations – plays for a real or a virtual public. As Richard Sennett has observed, since the European Renaissance corresponding stages and forms of appearance have been especially developed for such spectacles. Such performative terrains give people the pleasurable feeling of moving in the light of public attention, and people develop forms of conduct so as to offer this public (whether present or only imagined) a picture of elegance. Thus, even the smallest places in Italy convey the feeling of urbane life.

05 It is precisely this public terrain that is now being massively destroyed. Fewer and fewer people have the possibility of still finding a public space for themselves or of joining in an exchange with something that seems like the 'world'. The internet may have liberated one from loneliness, but the *communities* it has apparently formed round all possible subjects are *communalities* (Gemeinschaften) and not *societies* (Gesellschaften). They offer the warmth and security and the smarmy cosiness of not being seen, but not the feeling of urbanity.

The same is true for television, which has been shattered into many, completely equivalent programmes through private monopolisation. Here, too, only small groups are formed that talk about or do something private. Questions of public interest can be treated only if the spectators have the feeling that others are also looking. If they assume, however, that others are not watching the same programme, the urbane feeling is missing and they no longer want to see anything public on TV.

An ideology of intimacy that pretends to be emancipatory in the way that Sennet described it, comes to the aid of this tendency: the skilfully awakened and permanently reinforced longing to be completely oneself or to construct one's self, whether ethnically, culturally or sexually, makes the corresponding communities of identity politics become an encompassing horizon. Every spectacular, energetically enacted reference beyond such a public space is considered to be alienated rather than self-determined by this ideology ('You are not yourself; you do that for others only).

06 The culture of the spectacle is the profiteer of this destruction. It assembles all those who no longer have any spaces in which they could find a public. Just as capitalistic wage labour was possible only after producers were robbed of their means of production in a long, violent process, the culture of the spectacle is possible only when most people no longer have any access to a terrain of the spectacle anymore. The fact that, for example, people are prepared to look like fools and degraded on the *Jerry Springer Show* can be explained only by the circumstance that they cannot find a stage anywhere else on which to present themselves in a playful way to others as public persons or to participate in such a public space as spectators.

The culture of the spectacle responds to this longing, without being able to satisfy

zu Hilfe: die geschickt geweckte und permanent verstärkte Sehnsucht, ganz man selbst zu sein beziehungsweise sich selbst zu konstruieren - sei es ethnisch, kulturell oder sexuell -, lässt die entsprechenden identitätspolitischen Gemeinschaften zum äußersten Horizont werden. Jeder spektakuläre, mit Darstellungsaufwand unternommene Bezug auf eine darüber hinausgehende Öffentlichkeit hingegen wird von dieser Ideologie als Heteronomie und Entfremdung betrachtet („Das bist doch nicht du selbst, das machst du doch nur für die anderen").

06 Die Spektakelkultur ist der Profiteur dieser Zerstörung. Sie versammelt alle, die keine Räume mehr haben, um auf Öffentlichkeit zu treffen. So, wie die kapitalistische Lohnarbeit erst möglich war, nachdem die Produzenten in einem langen, gewaltsamen Prozess ihrer Produktionsmittel beraubt worden waren, ist auch die Spektakelkultur erst möglich, wenn der überwiegende Teil der Leute keinen Zugang mehr zu einem Terrain des Spektakels hat. Dass zum Beispiel Menschen bereit sind, sich in der „Jerry Springer Show" vorführen und erniedrigen zu lassen, kann nur durch den Umstand erklärt werden, dass sie nirgends sonst mehr eine Bühne vorfinden, um sich selbst in spielerischer Weise anderen als öffentliche Person zu präsentieren oder an einer solchen Öffentlichkeit als Zuseher teilzuhaben.

Die Spektakelkultur antwortet auf diese Sehnsucht, ohne sie aber zu befriedigen. Sie bietet den Leuten keine Öffentlichkeit, sondern lediglich eine riesige, nestwarm überhitzte Volksgemeinschaft.

07 Anstatt diese Entwicklung zu verdoppeln und auch in den Räumen der kritischen Kultur nur noch *communities* zu bilden, die sich in glanzlosen Mitmachspielen beschäftigen, sollten die kritischen Anstrengungen wieder stärker darauf gerichtet werden, Glamour und Eleganz, die lustvollen Fiktionen von Größe und genialer Abseitigkeit - sowie auch kritischer Distanz zu ihr - aufkommen zu lassen. Dass jeder mitmachen kann, ist kein Zeichen demokratischer Verhältnisse, sondern im Gegenteil charakteristisch für eine neoliberale Massenkultur, der es geschickt gelingt, alle gleichzeitig klein, unbedeutend und irrelevant zu halten.

Es geht heute nicht darum, Partizipation in einer Gemeinschaft zu ermöglichen, sondern vielmehr darum, Öffentlichkeiten wiederherzustellen: Räume, in denen eine Distanz herrscht, die es den Leuten ermöglicht, teilzuhaben, indem sie als Zuschauer einiger Darsteller sich mit anderen Zuschauern vergesellschaften. Das Spektakel ist das Kennzeichen einer solchen Öffentlichkeit, und diese das Lustprinzip in der Kultur. Die Feindschaft gegen das Spektakel hingegen ist der erste Schritt in eine asketische Ideologie, die heute den neoliberalen Kräften nutzt.

Robert Pfaller, Univ.-Doz. Dr. phil., lehrt Philosophie und Kulturwissenschaft an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz, Österreich. Gastprofessuren u. a. an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee sowie an der University of Illinois at Chicago, School of Art and Design.

Veröffentlichungen (Auswahl):

Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002

(Hg.:) *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien/ New York: Springer, 2000

Althusser. Das Schweigen im Text, München: Fink, 1997

(Hg.:) *Schluß mit der Komödie! Über die schleichende Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*, Wien: Sonderzahl, 2004

it. It does not offer people a public space but only a gigantic, overheated, nest-warm popular community.

07 Instead of doubling this development and building mere communities within the spaces of critical culture that are then occupied with dull games of co-operation, critical efforts should again be more intensely directed at giving rise to glamour and elegance, at delectable fictions of great and brilliant aloofness – and also at a critical distance to these fictions. The fact that everyone can participate is not a sign of democratic relations but, on the contrary, characteristic of a neo-liberal mass culture that has deftly succeeded in keeping everything simultaneously small, insignificant and irrelevant.

Today it is not a matter of enabling participation in a community, but rather of re-establishing public spaces: spaces in which a distance reigns that enables people to participate by socialising, as spectators of actors, with other spectators. The spectacle is the mark of such a public space, and such a public space is the pleasure principle in culture. Enmity towards the spectacle, on the other hand, is the first step in an ascetic ideology that today is of use to neo-liberal forces.

Robert Pfaller, Ph.D., teaches Philosophy and Cultural Studies at Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung (the University for Artistic and Industrial Design) at Linz, Austria. Guest Professor at, the University for the Fine Arts Berlin-Weißensee and the University of Illinois at Chicago, School of Art and Design, among others.

Publications (Selection):

Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur (i.e., The Illusions of the Others. On the Pleasure Principle in Culture), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002

(Ed.) *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen* (i.e., Interpassivity. A Study of Delegated Enjoyment), Vienna/ New York: Springer, 2000

Althusser. Das Schweigen im Text (i.e., Althusser. Silence in the Text), Munich: Fink, 1997

(Ed.) *Schluß mit der Komödie! Über die schleichende Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur* (i.e., Stop the Comedy! On the Creeping Predominance of the Tragic in Our Culture), Vienna: Sonderzahl, 2004

SPEKTAKEL, LUSTPRINZIP ODER DAS KARNEVALESKE?
EIN AUSSTELLUNGSPROJEKT IN 3 KAPITELN

Katharina Schlieben / Sønke Gau

Karnevaleske und Tabu

„Das Karnevaleske ist eine Weise, die Welt umzustülpen und damit die Ordnung und alle aus ihr erwachsenen Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette außer Kraft zu setzten", so Michail M. Bachtin in *Literatur und Karneval* (Frankfurt/Main 1990). Das Karnevaleske meint eine Verkehrung der Welt und ein Außerkraftsetzen von Konventionen und gesellschaftlichen Codes. Das Karnevaleske ist nach Bachtin „ein Schauspiel ohne Rampe", ein Moment der Enthierarchisierung, die sich der repressiven, ernsten Kultur utopisch und befreiend gegenüber verhält.

Das Karnevaleske lässt sich also einerseits als eine widerständige Praxis verstehen – andererseits bedient es kapitalistische Verwertungsinteressen durch die Ökonomisierung, Reglementierung und Institutionalisierung gesellschaftlicher Lustbegehren. Die Dichotomie des Selbstermächtigungspotentials popkultureller Phänomene und den profitorientierter Strategien der Kultur- und Lifestyle-Industrie wirft die Frage auf, inwiefern unsere Gesellschaft sowohl ein konsumierendes Prinzip als auch ein widerständiges Prinzip des Karnevalesken verfolgt. Wahrscheinlich kopieren und beeinflussen sich diese Konzepte gegenseitig und vermischen sich miteinander.

Hartmut Schröders und Matthias Rothes formulieren in der von ihnen zum gleichnamigen Symposium herausgegebenen Publikation *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske* (Berlin, Frankfurt/Oder 2002) den interessanten Gedanken, dass das Karnevaleske sich als Tabuverletzung oder temporäre Tabuüberschreitung äußert. Im Zusammenhang mit institutionalisierten Ausprägungen könnte man von einer rituellen widerständigen Praxis sprechen, in der temporär Ordnungsparameter umgedreht werden, dies aber nach einer Regel geschieht. Sie fragen, was ein Tabu ist, von wem, wie und wann es autorisiert und gebrochen wird und was den Reiz des Tabubruchs ausmacht. Darüber hinaus kann man diskutieren, ob gerade das Karnevaleske selbst wieder Tabus produziert, die von neurotisch zeremonieller Natur sind, da temporäre Tabuaufhebungen möglicherweise den Tabumechanismus insgesamt verstärken.

Ausgangsperspektive

Das Karnevaleske (im Sinne Bachtins), wie auch das Spektakel (im Sinne Guy Debords) werfen sowohl Fragen nach deren gesellschaftspolitischer Relevanz als auch nach ihrer ästhetischen Dimension auf. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Spektakelisierung des Politischen insbesondere in den Medien. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Frage nach dem Lustgewinn in der Kultur. Robert Pfaller thematisiert dies als „Lustprinzip der Kulturen" (in: Robert Pfaller: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt/Main 2002). Interessant ist zu fragen, welche Rolle die Kunst oder die ästhetische Praxis hierbei spielt, da sie selbst von diesem Prinzip betroffen ist. Warum kommt es gerade bei spielerischen, spektakelhaften oder karnevalesken Ereignissen oder Aktivitäten zum Lustgewinn oder zur Affektsteigerung? Inwiefern birgt das Karnevaleske einen verführenden und begehrenden Modus? Wichtig sind daher Überlegungen zur Ästhetisierung des Karnevalesken bzw. der Karnevalisierung des Ästhetischen: Inwiefern ist die künstlerische Praxis auch eine karnevaleske im Sinne einer widerständigen Praxis? Wie zeigt sich ihr unterhaltendes, vereinnahmendes und aktionistisches Potential? Roland Barthes fragt, ob es nicht die beste Subversion sei, die Codes zu entstellen, statt sie zu zerstören? Subkulturelle Ansätze, Alternativkultur und Popkultur sind dafür potentielle Untersuchungsfelder. Retrospektiv wäre es interessant, die Generation der späten Sechziger sowie der Achtziger Jahre, der „Spaßgesellschaft" der 90er und der heutigen Zeit gegenüberzustellen (z.B. Spaßguerilla, Kommunikationsguerilla und flash mob). Die künstlerische Praxis interessiert karnevaleske Strategien, wie sie etwa die Medien- und Kommunikationsguerilla verwenden: Einerseits untersucht und kommentiert sie diese, andererseits findet sie in ihnen häufig eine Sprache, um auf brisante gesellschaftliche Themen aufmerksam zu machen und sie zur Diskussion zu stellen. In diesem Ausstellungsprojekt soll es auf der einen Seite darum gehen, die Parameter des Karnevalesken und die damit zusammenhängenden Tabumechanismen zu untersuchen, auf der anderen Seite künstlerische Praktiken vorzustellen, die sich inhaltlich und performativ mit dem Thema beschäftigen. Das heißt nicht nur das Spektakelhafte und das Karnevaleske behandeln, sondern auch in ihrer Form oder Aktion das Phänomen vorführen.

Drei Kapitel

In drei Kapiteln soll in diesem Projekt dem Karnevalesken als Modus widerständiger Praxis, des Spektakels und des Lustprinzips nachgegangen werden. Die drei Kapitel, die im Folgenden entworfen werden, möchten aus unterschiedlicher Perspektive verschiedene Fragenkomplexe öffnen. Diese sind nicht kategorisch voneinander zu trennen, sondern kommentieren und ergänzen sich gegenseitig und sind als Versuche gedacht, Fragen medial-räumlicher, subjekt-gesellschaftlicher sowie anthropologischer Dimensionen nachzugehen. Im Prozess der Erarbeitung der Kapitel können sich jedoch Perspektiven und Fragen entwickeln, die an Dominanz gewinnen können. Da verschiedene Dimensionen des Karnevalesken behandelt werden, sollen auch drei verschiedene Setups oder architektonische/grafische Raumfiguren gefunden werden, die auf der Ebene der Ausstellungsstruktur oder Architektur die Thematik performativ gestalten. Dabei bleibt die Frage nicht aus, inwiefern es sich bei dem Format „Ausstellung" um ein Spektakel oder ein karnevaleskes Phänomen selbst handelt. Im Rahmen dieses Projektes werden Symposien und Workshops stattfinden. Begleitet wird das Projekt durch Texte, die in der halbjährlich erscheinenden Zeitung der Shedhalle publiziert werden. Abschließend werden Projektergebnisse der verschiedenen Kapitel in einer Publikation zusammengefasst .

1. Kapitel: 30. Oktober – 19. Dezember 2004

Orte des Karnevalesken und Bühnen des Spektakels: medial-räumliche Relationen

Foucault sagt in *Andere Orte*: „Es gibt, (...) und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig

repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tagtäglich geortet werden können."[1] Diese Gegenplatzierungen könnte man mit Bachtin, so schlagen es Matthias Rothe und Hartmut Schröder vor, auch als karnevaleske Räume lesen. Wo findet sich das widerständige Potential des karnevaleseken Raumes heute? Temporäre Tabuaufhebungen finden sich in vielen Kontexten: Wissenschaftsdiskursen, Umbruchssituationen, Religionen, Medienstrategien etc.

Guy Debord spricht in *Die Gesellschaft des Spektakels* (Hamburg 1978) von dem Spektakel, welches das Spektakel selbst zum höchsten Ziel hat und auf eine Welt des Schauens hin produziert und gedacht ist. Nach Debord sind es die Ökonomien der Macht, die das Spektakel produzieren, zielgerecht institutionalisieren und ritualisieren und aus Gründen der Erreichbarkeit (Manipulierbarkeit) medialisieren. Sind es die Medien, die das kollektive Spektakel und Karnevaleske inszenieren? Die Dominanz des Medialen im Blick auf das Karnevaleske führt weiter zur Frage nach dem öffentlichen Raum, der sich mehr und mehr ins Mediale verschiebt. Es scheint, als ob wir permanent vom Öffentlichen verfolgt werden, allerdings ohne im öffentlichen Raum zu sein. Privat vor dem Fernseher, im Internet oder auf der Alltagsbühne können wir an den großen Spektakeln der Spaßkultur teilnehmen, ohne dabei zu sein. Andersherum kann das nicht-öffentlich Karnevaleske durch die Medialisierung eine kollektive Partizipation erst ermöglichen; hierfür haben die Medien Formate wie „Big Brother" erfunden. Massenmedien werden zu Bühnen. Es geht darüber hinaus um die Frage, inwieweit die politischen Bühnen, die in erster Linie mediale sind, ebenfalls karnevalisiert und spektakulisiert werden: Politik als Unterhaltung oder Politik im Talkshow-Format – durch Personalisierung, Entertainisierung, Fiktionalisierung und Emotionalisierung. In einem ersten Kapitel dieses Ausstellungsprojektes soll es um die Architektur, den Raum und die Medialität des Spektakels gehen.

Ein Symposium mit anschließender Diskussion zur Frage nach karnevalesken Strategien in den Medien und als Form widerständiger Praxis findet am Samstag, dem 11. Dezember von 15.00-19.00 Uhr in der Shedhalle statt. Nähere Informationen unter www.shedhalle.ch

2. Kapitel: 29. Januar – 27. März 2005

Figuren des Karnevalesken: Adressaten und ProduzentInnen

Wie sehen die Figuren des Karnevalesken aus, wer sind die Adressaten, wer die ProduzentInnen? Wie kommuniziert sich das Spektakel und das Karnevaleske, welche Öffentlichkeit benötigt es? Gibt es das einzelne karnevaleske Subjekt oder handelt es sich um ein kollektives Phänomen?

Ein besonderer Aspekt gilt Bachtin, der den Karneval als eine Möglichkeit sieht, „den Tod lächerlich zu machen", sich über die eigene Furcht hinwegzusetzen. Wie sieht die karnevaleske Figur aus? Was bedeutet die Idee der Maske, des Doppelgängers, des Celebrity Stars, des Sportidols? Und welche Macht besitzen diese Figuren? Der groteske, überzeichnete Körper scheint charakteristisch. Wie verhalten sich Publikum und PerformerIn zueinander? Was bedeutet das für eine Politik der Aufmerksamkeit, des Glamours, der Mode und der geschlechtsspezifischen Muster? Wie verhalten sich identitätspolitisch kollektive und individuelle Jugendkulturen und subkulturelle Lebensweisen hierzu? Inwiefern geht es um Ausschlussmechanismen einerseits und Subjektkonstruktion und -positionierung andererseits?

3. Kapitel: Juni/Juli 2005

Spielprinzip und Tabu: Frage nach dem Begehren des externalisierten Raumes

Es gibt ein gesellschaftliches Begehren nach dem „anderen Raum". Wir möchten im dritten Kapitel des Ausstellungsprojektes den karnevalesken Modus, der den „was wäre wenn" Moment mitdenkt, im Zusammenhang mit dem Prinzip des Spielerischen und der Lust befragen.

Die Thesen Johan Huizingas, der sich in *Homo Ludens* (Vom Ursprung in der Kultur im Spiel, Hamburg 1956) mit dem Spiel als eigenständigem theoretischen Gegenstand befasst und dieses als den Ursprung der Kultur beschreibt, könnten aufschlussreich sein. Huizinga spricht angesichts der affektiven Intensität und der Anteilnahme, welche uns das Spiel ernster als das Leben erscheinen lässt, von dem „heiligen Ernst des Spiels". Er geht daher eher von der „Spielsphäre oder -haltung", also von einem „psychischen" Zustand aus. Die Faszination des Spiels ist demnach abhängig vom Wissen, dass es sich beim Spiel nur um ein Spiel handelt, sowie von der Illusion und Faszination, dass es sich nicht nur um ein Spiel handelt. Pfaller beschreibt diesen Zusammenhang folgendermaßen: „Die Lust an der Fiktion und das Wissen, dass es sich um Fiktion handelt, gehören folglich zusammen. Das affektive und intellektuelle Moment schließen einander nicht aus. Vielmehr setzt das eine das andere voraus. Keine Lust ohne besseres Wissen. (...) Nur und gerade dann, wenn wir die Illusion des Spiels durchschauen, werden wir von dieser Illusion gepackt."[2] Erst die Ambivalenz zwischen dem Wissen um den spielerischen Charakter einer Handlung einerseits und die gleichzeitige Liebe an der Illusion andererseits verschafft das Lustmoment. Die Fiktion wird im Spiel dargestellt und durch das für das Spiel notwendige „bessere Wissen" als eine „Einbildung der anderen" (Pfaller) situiert. Damit ist das Spiel eine symbolische Praktik.

Das Wort Tabu bezeichnete ursprünglich übersetzt etwas Heiliges, Unberührbares, aber auch Unreines, worauf Matthias Rothe und Hartmut Schröder verweisen. Hier schließt sich der Kreis zwischen dem „heiligen Ernst des Spiels" und der Lust am Tabubruch. Das Rituelle, Magische oder Spielerische ist eine anthropologische Konstante der menschlichen Kultur. Am offensichtlichsten tritt es zu Tage, wenn unterschiedliche kulturelle Welten mit dem „Anderen" als Exotischem zusammentreffen. Das dritte Kapitel möchte in diesem Zusammenhang das Spielerische/Rituelle als zeitgenössische kulturelle Praxis aus anthropologischer Perspektive verfolgen und die entsprechenden Parameter untersuchen, mit denen das „Andere" wahrgenommen wird.

[1] Michel Foucault: *Andere Orte*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 39

[2] Robert Pfaller: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt/Main 2002, S. 115

SPECTACLE, PLEASURE PRINCIPLE OR THE CARNIVALESQUE?
AN EXHIBITION PROJECT IN 3 CHAPTERS

Katharina Schlieben / Sønke Gau

The Carnivalesque and Taboo

In *Literatur und Karneval* (Frankfurt/Main, 1990), Michail M. Bakhtin defined the carnivalesque as a way of turning the world upside down. The general order is broken down, and related fears, piety and etiquette are suspended. The carnivalesque stands for an inversion of the world, it cancels conventions and social codes. The carnivalesque is described by Bakhtin as play without a stage, a moment in which hierarchies are suspended, and where repressive and normative culture is confronted with the creation of an utopian and liberated space.

The carnivalesque can be understood as a practice of resistance – however, it also serves the interests of capitalist gain through the economisation, regulation and institutionalisation of society's desire for pleasure. The dichotomy of the self-empowerment potential of pop culture phenomena and of the profit-oriented strategies of the culture and life-style industries poses the question of how much our global society is motivated by both the consumer principle and by the principle of carnivalesque resistance. The carnivalesque emerges through the violation or temporary transgression of taboos. Probably these concepts copy from and adapt to each other.

Hartmut Schröder's and Matthias Rothe's publication made for the homonymous symposium (2000) *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske* (Ritualised Violation of Taboos, the Culture of Laughter and the carnivalesque; Berlin, Frankfurt/Oder 2002), expresses the interesting idea that the carnivalesque itself as a violation or a temporary transgression of taboo.

Considering the institutionalised element, it could be argued that this happens in a ritualised practice of resistance, which temporarily reverses the parameters of order, albeit on the basis of certain rules. Questions then arise as to what a taboo actually is, when it is authorised or broken and by whom. Why would it be appealing to break a taboo? And might it be that the carnivalesque produces its own taboos, which show a neurotic, ceremonial nature themselves? And might it not be that the temporary cancellation of taboos reinforces the whole mechanism of taboo?

Starting Point

The carnivalesque (in Bakhtin's sense) as well as the spectacle (in Guy Debords' sense) ask questions about their socio-political relevance, and about their aesthetic dimension. In this context, the way the media in particular turn politics into a spectacle is of great interest. A further important aspect is the question of how pleasure is gained in culture, as discussed by Robert Pfaller in *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur* (The illusions of others. On the pleasure principle of culture, Frankfurt/Main 2002), and what roles art or aesthetic practices contribute to, particularly as they are also affected by this principle. Why do playful, spectacle-like or carnivalesque events or activities generate more pleasure or increase emotions? What is it about the carnivalesque that makes it seductive and desirable? To answer these questions, it is important to consider the aesthetic side of the carnivalesque, or the carnivalisation of the aesthetic: To what extent is artistic practice also carnivalesque in the sense of a practice of resistance? In what ways are entertaining, absorbing and activist potentials evident in artistic practice? Potential areas of investigation include subculture, alternative culture and pop culture, which interchange between activist enthusiasm and disinterest in politics. It would be interesting to retrospectively compare the generation of the late 1960s with that of the eighties, the "fun society" of the nineties and today's generation (e.g. fun guerrilla, communication guerrilla and flash mob). Art takes an interest in carnivalesque strategies of the kind pursued by the media and communication guerrillas. On the one hand, art investigates and comments on them; on the other hand art also often discovers a language within that can be used to call attention to critical social themes so that they can be presented for discussion. This exhibition project will be devoted to an investigation of the parameters of the carnivalesque and related taboo mechanisms, but it will also focus on artistic practices that deal with the subject in a substantial and a performative sense. The aim is not only to deal with the spectacle and its carnivalesque aspects, but also to research the phenomenon with regard to the forms and actions of artistic practices.

Three Chapters

This project is designed to investigate the carnivalesque as a mode of activist practice, as spectacle and as pleasure principle. The three chapters aim to ask various questions from different perspectives. They cannot be separated categorically, but comment on and complement each another in an attempt to deal with questions relating to the dimensions of media and space, subject and society, as well as anthropology. During the process of elaborating the chapters other perspectives and questions might become more dominant. Several dimensions of the carnivalesque will be considered, and, accordingly, three different set-ups or design/graphic space arrangements will be created, which will base the topic in a performative way on exhibition structures or design. This also leads to the question of how much the exhibition format itself is a spectaclular or carnivalesque phenomenon. Symposia and workshops will take place in the framework of this project. Additionally, it will be documented and discussed in the Shedhalle newspaper published twice every year. The results of the projects will be summarised in a concluding publication.

Chapter I: 30 October - 19 December 2004

Places of the Carnivalesque and Stages of the Spectacle: Medial-Spatial Relations

In *Andere Räume* (Other Spaces) Foucault claims, that "there are (…) probably in every culture, in every civilisation, real places - places that do exist and that are formed in the very founding of society - which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality."[1] What Matthias Rothe and Hartmut

Schröder propose is that these counter-sites are read in the sense of Bakhtin as carnivalesque spaces. Where is the resistance potential of the carnivalesque space to be found nowadays? The temporary suspension of taboos can be located in scientific discourses, in transition phases, or situations of emergency, in religions, media strategies, etc. In *The Society of the Spectacle* (Hamburg 1978), Guy Debord investigates the spectacle, which is both a result and its foremost goal, conceived and produced for the world to see. According to Debord it is the economies of power that produce the spectacle, institutionalise it in a target-specific way, ritualise it, and, for reasons of accessibility, mediatise it. Is it the media that produce the collective spectacle and the carnivalesque? The dominance of the media in the carnivalesque leads to the question of public space, which is increasingly relocated into the domain of the media. It seems as if we are permanently pursued by the public domain, even if we are not in a public space. On the one hand, we can participate in great spectacles of fun culture in private, in front of the TV or maybe on the Internet, without being physically present. The non-public carnivalesque, on the other hand, can enable collective participation through media broadcasts: this is why the media has invented formats like "Big Brother", turning mass media into a stage. Furthermore there is the question of how much political stages are turned into the carnivalesque and into spectacles in the same way: politics as entertainment or politics in talk-show format by making politics personal, entertaining, fictitious and emotional. The first chapter of this exhibition project will focus on the investigation of the architecture, space and the media nature of the spectacle.

A symposium on carnivalesque strategies in the media and as form of activist practices will take place at the Shedhalle on Saturday, 11 December, 15.00-19.00. For further information www.shedhalle.ch

Chapter II: 29 January - 27 March 2005

Figures of the Carnivalesque: Recipients and Producers

What are figures of the carnivalesque like? Who are the recipients, who the producers? How do the spectacle and the carnivalesque communicate, which public domain is required? Is there a single carnivalesque subject or is it a collective phenomenon?

Bakhtin sees carnival as a way of mocking death and of overcoming one's own fears. What is the carnivalesque figure like? What is the meaning of the mask, the doppelganger, the celebrity star, the sports idol? And what powers do they have? What are, apart from the grotesque, distorted body, characteristic features of the carnivalesque figure? How do the audience and the performer react to each another? What does this signify in terms of the politics of representation, of glamour, fashion and gender-specific patterns? What is the behaviour of collective and individual youth cultures, and subculture lifestyles, in terms of identity politics? To what extent is it, on the one hand, about mechanisms of exclusion, and, on the other, about subject construction and positioning?

Chapter III: June/July 2005

The Ludic Principle and Taboo: Questions about the Desire for an Externalised Space

There is a social desire for "another space". In the third chapter of the exhibition series we would like to question the "what would be if" moment of the carnivalesque mode in conjunction to the playful and pleasure principals.

Johan Huizinga's hypotheses on *Homo Ludens* (Vom Ursprung in der Kultur im Spiel, Hamburg 1956), that investing play as an independent theoretical topic and describing it as the origin of culture, could be helpful here. Huizinga states that the emotional intensity and involvement experienced in a game makes it seem more serious than life itself, something he calls "heiliger Ernst des Spiels" ("the sacred seriousness of the game"). Huizinga therefore calls it a "ludic sphere or attitude", in other words: a psychological state. The fascination of play therefore depends on both the essential knowledge that it is just a game and on the illusion and fascination that it is not just a game. Pfaller writes: "The pleasure of fiction, and the knowledge of the fact that it is fiction, belong together. The emotional and intellectual moment do not cancel one another. Rather, the one depends on the other. There is no pleasure without a certain knowledge. … Only if we recognise the illusion of the game can we be enthralled by this illusion."[2] The very ambivalence between knowledge and the ludic character of the act on the one hand and the simultaneous love of the illusion on the other, is what creates the moment of pleasure. Fiction is represented in the game, and the essential knowledge that is necessary for the game is understood as the "The Illusions of Others". In this way games are a symbolic practice.

The word taboo originally described something holy, untouchable but also impure. The perceived seriousness of the game and the pleasure of violating a taboo come full circle. The ritual, magic or ludic has to be seen as an anthropological constant culture, something that becomes most apparent whenever different cultural worlds meet and perceive the "Other" as exotic. The third chapter therefore concentrates on the ludic/ritual as contemporary cultural practice from an anthropological/philosophical perspective, and attempts to investigate the parameters of perception with regard to the "Other" in this context.

[1] Michel Foucault: *Andere Orte* (Other Spaces). In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (Perception today or perspectives of another aesthetic), Leipzig 1991, p. 39

[2] Robert Pfaller: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur* (The illusions of others. On the pleasure principle of culture) Frankfurt/Main 2002, p. 115

We become Austrian (2002 - 2003)
Songül Boyraz

Im Februar gab es ein Fest im Wiener Rathaus für die „neuen Österreicher", die gerade die österreichische Staatsbürgerschaft erhalten hatten.
In February there was a party in the Vienna City Hall for all „New Austrians" who had just received their Austrian citizenship.
Wiener Tschuschenkapelle (Slavko Ninic)
„.... wie könnte man „Tschuschen" übersetzen? Zigeuner? Zigeuner heißt Roma, Roma heißt Mensch... Wenn man pessimistisch wäre, ... für Menschen gibt es nirgendwo Glück. Aber wir sind anders, wir sagen, wir wissen ganz genau, wir marschieren dorthin, wo Glück ist. Wir sagen, wenn wir Österreicher werden, dann sind wir glücklich... Und in diesem Sinne Alles Gute!.... „ / ". . . how would you translate "Tschuschen?" Gypsy? Gypsy means Roma, and Roma means people . . . If one were a pessimist, . . . there is no happiness anywhere for people. But we are different. We say, we know exactly, we march on to where happiness is. We say that when we become Austrians, we will be happy . . . And so in that spirit, all the best! . . ."

Videostill aus / Video still from
Songül Boyraz, *We become Austrian* (2002 - 2003)

Ich bin einer von den „neuen Österreichern". / I am one of the "New Austrians".
Ich komme aus der Türkei. / I come from Turkey.
Ich bin aus Ex-Yugoslawien. / I´m from the former Yugoslavia.
Ich bin aus Nigeria. / I'm from Nigeria.
Ich bin aus Ägypten. / I'm from Egypt.
Wir sind alle Österreicher. Wir sind die „neuen Österreicher". / We are all Austrians. We're the "New Austrians".
Aber wir sind anders. / But are we different.
Was macht uns anders? / What makes us different?
Unsere Religion, unsere Kultur oder überhaupt unser Aussehen? / Our religion, our culture or just the way we look?
Was bringt mein Anderssein meiner neuen Heimat? / What does my difference do for my new homeland?
Die Akzeptanz und/oder die Toleranz ist indifferent. / Acceptance and/or tolerance are indifferent.

KÜNSTLERISCHE BEITRÄGE 1. KAPITEL / ARTISTIC CONTRIBUTIONS CHAPTER I

South of Heaven (2003)
Gardar Eide Einarsson

Zwischen konformistischen Utopien eines skandinavischen Nationalstaats auf der einen und globalisierter Megakonzerne auf der anderen Seite enttäuschen die Kunden während der Eröffnung einer neuen Ikea-Filiale in Norwegen die Erwartungen rationalen Sozialverhaltens: die sorgfältig geplante Eröffnung der kommerziellen Goldgrube wird gestürmt. Von den anwesenden Ordnungshütern ungläubig beobachtet, verwandelt sich die Schlange in einen Miniaufstand und die entspannte modernistische Feier in ein spontanes (selbst-) organisiertes Chaos. Die Szene ereignet sich in einem jener undefinierbaren Parkplätze, die den größten Teil des quasi-öffentlichen Raumes ausmachen. Gekennzeichnet durch Massenware, die in einer Art Nicht-Design gestaltet ist, durch Maschendrahtzaun, unbequeme Bänke, Absperrungen und unspezifisches Grün wird aus diesen Räumen die Bühne für eine andauernde Schlacht der Interpretationen und Neuinterpretationen, auf der die Politik des Alltags gelebt wird und eine Vielzahl von Zeichen und Insignien miteinander existieren und konkurrieren.

Sandwiched between the conformist utopias of the Scandinavian nation state and the mega-corporation, customers attending the opening of a new Ikea branch in Norway frustrate the expectations of rational social behaviour by bum rushing the carefully planned opening day bonanza. As the various authorities present look on in disbelief the queue turns into a mini riot and the soft modernist celebration turns into spontaneously self (un)organised chaos. The scene plays out in one of those nondescript parking lots that make up the main bulk of quasi-public space. Defined by mass produced non-design, wire mesh fences, uncomfortable benches, barriers and generic greenery these spaces become the stage for an ongoing, always evolving battle of interpretation and re-interpretation, where everyday politics are lived and a myriad of signals and insignia co-exist and compete.

Videostill aus / Video still from
Gardar Eide Einarsson, *South of Heaven* (2003)

interaction_17::: headlines (2004)
interpixel (Eva-Maria Würth und/and Philippe Sablonier)

Mit der Fotoaktion und Installation *headlines* greift interpixel die Symbiose zwischen Politik und Medien auf. Während in totalitären Systemen die mediale Untermauerung des Personenkults zur Festigung der Macht gehört, nimmt auch in demokratischen Staaten mit Pressefreiheit die Personifizierung der Politik zu. Im Wettbewerb um Einschaltquoten und Wählerstimmen dünnt die Sachpolitik aus zu einer emotional aufgeheizten Schlagwortpolitik mit vermarktbarem Unterhaltungswert. Köpfe werden immer wichtiger, Inhalte immer unwichtiger. Der Populismus hat seine fetten Tage: Pauschalisierungen, Schuldzuweisungen und persönliche Angriffe bieten Pressefutter, das aufbereitet wird zu Schlagzeilen, zu „headlines". Es beginnt sich ein selbstreferenzielles System zu etablieren, bei dem die Wichtigkeit politischer Vorgänge daran gemessen wird, wie groß das Medieninteresse ist. An der Vernissage vom 29. Oktober lädt interpixel das Publikum ein, sich vor der Fotokamera selbst in Szene zu setzen. Machen Sie mit! Testen Sie Ihre eigenen populistischen Fähigkeiten! / In the photo action and installation entitled *headlines*, interpixel addresses the symbiosis between politics and media. While media promotion of the cult of personality serves to strengthen power structures in totalitarian systems, freedom of the press favours increasing personification of politics in democratic societies as well. In the heat of competition for ratings and votes, objective politics are watered down into emotionally charged sound-bit politics with marketable entertainment value. Heads become increasingly more important, content increasingly less. Populism enjoys a heyday. Generalizations, accusations and personal attacks provide fodder for the press, which is processed into "headlines". A self-referential system begins to emerge in which the importance of political processes is measured in terms of the degree of media interest. At the opening on 29 October, interpixel will invite guests to pose in front of the camera themselves. Why not join in? Test your own populist potential!

interpixel, *interaction_17::: headlines* (2004)

interpixel bedienen sich der Kommunikation und Interaktion als künstlerische Mittel. Sie arbeiten unter Einbezug der neuen Medien und bauen auf das Zusammenspiel zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption. In ihren Installationen und Aktionen innerhalb und außerhalb des Kunstsystems thematisieren sie gesellschaftliche Fragen und politische Prozesse. www.interpixel.com / interpixel use communication and interaction as artistic resources. They use new media and build on the interplay between the production and reception of art. In their installations and actions, both within and outside of the art system, they explore social issues and political processes. www.interpixel.com

Videostill aus / Video still from
Christian Jankowski, *The Matrix Effect* (2000)

The Matrix Effect (2000)
Christian Jankowski

Christian Jankowski, invited to Hartford, decided to make the 25-year old history of the *Matrix* exhibition the starting point for his project. His concept was to make a video that would playfully collide two decidedly different narrative genres: historical documentary and fairytale. Jankowski set about gathering interviews with *Matrix* founder Jim Elliott and between the long-time curator of *Matrix*, Andrea Miller-Keller and some of the artists who had participated during her distinguished tenure.

The artists were sent a series of questions particular to their *Matrix* exhibition, to which they responded in writing or by telephone. A script was devised based on these interviews. All the participants are played by children between the age of seven and ten. Hence, *The Matrix Effect* - a supernatural transformation whereby commitment to new art and ideas stimulates a radical age reversal. Eternal youth is not the only *Matrix Effect*. Surprising transformations occur as the sophisticated concepts and language of the artists are interpreted and spoken by the children. *Matrix Effect* creates a series of 'impossible' transformations that are nevertheless consistently pursued. The artists become children, the documentary becomes fiction, the historical becomes contemporary, humour pervades the work as it once again masks an underlying performance anxiety. For Jankowski, it is only through acts of creative misunderstanding that we come to perceive the uncanny power of *The Matrix Effect*.

Christian Jankowski entschied sich anlässlich einer Einladung nach Hartford, die 25jährige Geschichte der *Matrix*-Ausstellung zum Ausgangspunkt seines Projekts zu machen. Zu seinem Konzept gehört ein Video, das auf spielerische Art zwei grundsätzlich verschiedene Erzählgenres aufeinander prallen lässt: die historische Dokumentation und das Märchen. Jankowski sammelte dafür Interviews mit dem *Matrix*-Gründer Jim Elliott und mit der langjährigen *Matrix*-Kuratorin, Andrea Miller-Keller und KünstlerInnen, die in deren *Matrix*-Zeit ausgestellt hatten.

Er schickte den KünstlerInnen eine Reihe von Fragen über ihre *Matrix*-Ausstellungen. Aus den schriftlichen und telefonischen Antworten wurde ein Skript erstellt. Alle TeilnehmerInnen werden von Kindern zwischen sieben und zehn Jahren gespielt. Der *Matrix-Effect* besteht demnach in einer übernatürlichen Transformation, in der der Einsatz für neue Kunst und neue Ideen zu einer radikalen Altersumkehr führt. Ewige Jugend ist aber nicht der einzige *Matrix Effect*. Überraschende Veränderungen ergeben sich auch aus der Tatsache, dass die elaborierten Kunstkonzepte und die Sprache der KünstlerInnen von Kindern interpretiert und nachgesprochen werden.

Der *Matrix Effect* generiert eine Reihe „unmöglicher" Transformationen, die dennoch konsistent verfolgt werden. Aus Künstlern werden Kinder, die Dokumentation wird zur Fiktion, das Historische wird zeitgenössisch. Das Werk wird glaubhaft durch seinen Humor, der das durchaus auftretende Lampenfieber überspielt. Nach Jankowski ist die unheimliche Macht des *Matrix Effect* nur über derartige Akte kreativer Missverständnisse wahrzunehmen.

(Auszug aus / Extracts from Nicholas Baume: Artists, critters and curators, Ausstellungstext / Exhibition at: Wadsworth Atheneum, Hartford, USA 2000)

Videostill aus / Video still from
Thierry Geoffroy/Colonel, *the race*
(*The immigrant*, DR 2) (2000)

The Race (2000)
Thierry Geoffroy/Colonel

„In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen". Mit diesem Zitat von Guy Debord beginnt Inka Schube ihren Text (www.colonel.dk) über den in Kopenhagen lebenden Franzosen Thierry Geoffroy/Colonel. Thierry Geoffroy/Colonel versteht es in diesem Sinn, in seiner künstlerischen Praxis scheinbare Selbstverständlichkeiten des Alltags zu hinterfragen, indem er sie durch teilweise absurde Inszenierungen und Interventionen auf den Kopf stellt. Seine zwischen 1999 und 2002 für den staatlichen dänischen Fernsehsender DR 2 produzierten TV-Clips schafften es unter die top five der wöchentlichen Einschaltquoten. Der Künstler bedient sich der Popularität des Massenmediums Fernsehen, um einen enthierarchisierenden Diskurs über die Gesellschaft und ihre Ordnungsmuster anzustoßen. *The Race* (2000) dokumentiert die Vorbereitungen und die Durchführung eines öffentlichen Wettschiebens von Kinderwagen, welches er als „aktiver Immigrant" initiiert hat. Neben ihm erscheinen zum Zeitpunkt der Veranstaltung ein weiterer Teilnehmer sowie eine Vertreterin der Stadt und die Presse.

"In the truly topsy-turvy world, truth is an aspect of falsehood." This quote from Guy Debord opens Inka Schube's essay (www.colonel.dk) on Thierry Geoffroy/Colonel, a French artist now living in Copenhagen. It is in this sense that Thierry Geoffroy/Colonel questions supposed givens of everyday life by turning them on their heads in often absurdly staged presentations. His TV clips produced for the DR 2 danish public television network between 1999 and 2002 were ranked among the top five in weekly viewer ratings. The artist exploits the popularity of the mass medium of television to initiate an anti-hierarchical discourse on society and its patterns of order. *The Race* (2000) documents preparations for a public pram-pushing race he organized as an "active immigrant". During the event, he appears in the clip along with another participant, a representative of the city government and the press.

Radical Imagination (Carnivals of Resistance) (2004)
Marcelo Expósito

Redical Imagination (Carnivals of Resistance) ist das zweite Video der Reihe *Entre sueños* (Im Halbschlaf), ein Projekt von Marcelo Expósito, das sich zum Ziel gesetzt hat, den Aufstieg der Strömungen im Sog der Globalisierung und die neuen sozialen (Protest-) Bewegungen in Metropolen vor dem Hintergrund der aktuellen städtischen Umgestaltungen und der archetypischen und historischen Abbildungen der modernen Stadt darzustellen. Im ersten Video der Reihe *Primero de mayo (la ciudad-fábrica)* (1. Mai – Die Stadt als Fabrik), 2004 sprach er mit Paolo Virno über die Metapher der „Virtuosität" als Bedingung sowohl aktueller Arbeitsformen als auch neuer politischer Bewegungen.
Der Film zeichnet am Beispiel der Umstrukturierung des Lingotto/Fiat-Werks in Turin die Entwicklung vom Fordismus zum Postfordismus nach und widmet sich dann intensiv der Arbeit der italienischen Gruppe *Chainworkers* und deren Gestaltung des May-Days (1.Mai-Feiertag) in Mailand. Ihr feindliches Eindringen in die Institution „1. Mai", d.h. in den historischen, politischen und symbolischen Raum der um den Begriff der Arbeit herum gruppierten Konflikte, verweist auf die Existenz eines neuartigen „sozialen Prekäriats der Metropolen".
Redical Imagination (Carnivals of Resistance) beleuchtet den „Globalen Karneval gegen das Kapital", eine Aktion, die am 18. Juni 1999 in London von der Bewegung *Reclaim the Streets* initiiert wurde und die Lähmung des städtischen Geschäftslebens auslöste: die Londoner City, ein Weltfinanzzentrum und eine der Drehscheiben des internationalen Kapitals, war paralysiert und die Protestaktion wurde zum Epizentrum einer Strömung, welche die Idee von „Karneval" als Werkzeug, das auf die neuen Formen der Besetzung und Bildung des öffentlichen Raums in den neuen Bewegungen der Globalisierungsgegner anspielt, zurückgewonnen hat.

Videostill aus / Video still from: Marcelo Expósito,
Redical Imagination (Carnivals of Resistance) (2004), 60 Min.

Redical Imagination (Carnivals of Resistance) is the second video in the *Entre sueños* (Between Waking and Sleeping) series. Marcelo Expósito devoted this project to a presentation of the rise of currents in the wake of globalization and new social (protest) movements in major cities against the background of current urban restructuring measures and the archetypal and historical images of the modern city. In the first video in the series, *Primero de mayo (la ciudad-fábrica)* (Mayday – The city as factory), 2004 he spoke with Paolo Virno about the metaphor of "virtuosity" as a precondition of current forms of labour and new political movements.
The film traces the development from Fordism to post-Fordism as exemplified in the restructuring of the Lingotto/Fiat plant in Turin and then focuses closely on the work of the Italian *Chainworkers* group and its activities during the Mayday festivities in Milan. Its hostile intervention in the "institution of the first of May", i.e in the historical, political and symbolic space occupied by the conflicts associated with the concept of labour, is an indication of the existence of a new form of "precarious potential" in metropolitan social culture.
Redical Imagination (Carnivals of Resistance) deals with the "Global carnival against capital", an action staged by the *Reclaim the Streets* movement in London on June 18, 1999, which brought urban commercial life to a standstill. The City of London, a world financial centre and a major hub of international capital, was paralyzed, and the protest developed into an epicentre of a political current that has re-appropriated the idea of the carnival as a tool that points to new approaches of the occupation and formation of public space in recent anti-globalization movements.

RELAX (chiarenza & hauser & co), *best setting* (2004)

best setting (2004)
RELAX (chiarenza & hauser & co)

best setting, verwendet vom Schweizerischen Bundespräsident Deiss, World Trade Center, Amsterdam, 2004, organisiert von dutchartdesk, Niederlande.

RELAX hat ein Setting für eine Rede des Schweizerischen Bundespräsidenten Deiss in Amsterdam aufgebaut. best setting besteht aus einem Mikrophon und einem Lautsprecher für den Redner, einem Demo-Transparent mit der Aufschrift „the wrong work at the wrong time for the wrong place", einer Flagge „fast alles" und dem Transparent, welches einen Trinkbecher mit dem Satz „you pay but you don't agree with the price" zeigt. Außerdem wurde ein Tisch plaziert, um das Video *revolution* auf geeigneter Höhe zu zeigen und Karton- und Werkzeugschachteln darunter zu verstauen. Der Videoloop *revolution* zeigt durch die Luft wirbelnde, langsam fallende, weiße DinA4-Blätter.

best setting, used by the Swiss President Deiss, World Trade Centre, Amsterdam, 2004, organized by dutchartdesk, The Netherlands.

RELAX created a setting for an address by the Swiss President in Amsterdam. *best setting* consists of a microphone and a loudspeaker for the speaker, a banner bearing the words "the wrong work at the wrong time for the wrong place", a flag with the words "fast alles" ("almost everything") and a banner showing a cup imprinted with the sentence "you pay but you don't agree with the price". A table was also positioned so that the video *revolution* could be shown at the appropriate height and cartons and tool cases could be stacked beneath it. The video loop *revolution* shows a number of white sheets of A4 paper whirling through the air and slowly falling to the floor.

Narrenproduktion
Die Visualisierung von Protest als unterhaltsames Werbe-Schauspiel (2004)
Rudi Maier, Mediologische Vereinigung Ludwigsburg

Während 1971 weltweit Menschen auf die Straße gingen, um gegen den Vietnam-Krieg, autoritäre Strukturen, eindimensionale Beziehungsmodelle, den Muff unter den Talaren und vielem anderen mehr zu demonstrieren, warb die bundesdeutsche Lufthansa um junge und jung gebliebene Kunden als Fluggäste. Bei Interesse versprach die Werbeanzeige eine „extra erstellte purpurrote Broschüre" , die „in neutralem Kuvert zugeschickt" wird. Ein paar Jahre später schrieb Dick Hebdige in *Subculture the Meaning of Style*: Die Träger der Revolte werden „abwechselnd abgelehnt, denunziert oder heiliggesprochen". Sie werden inszeniert als Akteure der „Bedrohung der öffentlichen Ordnung oder als harmlose Narren."

Werbeanzeigen sind stets Ausdruck konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse oder anders ausgedrückt: Keine Ideologie ohne Zeichen. Die alten und neuen „Logoscapes" konstituieren sich aus einem reichhaltigen Zeichenregime – und wollen vor allem in kommerziellen Werbeanzeigen Protest, Aufruhr und Revolte als Teil eines großen „Kasperl-Theaters" zeigen. Narrenproduktion zeigt die Geschichte dieses (umkämpften) Verhältnisses.

Dreißig Werbeanzeigen aus den letzten 35 Jahren veranschaulichen die visuellen Strategien der Verniedlichung und der Zähmung von Protest und den Versuch einer Re-Integration der ‚Akteure' ins dominant-hegemoniale Gesellschaftskleid. Sie stammen aus der Sammlung *So geht Revolution*, einem Projekt der Mediologischen Vereinigung Ludwigsburg (MVL). Seit zwei Jahren tourt ein Teil der Sammlung als Wanderausstellung durch linke Zentren, selbst verwaltete Schulen, aufgeschlossene Galerien, Kinos und Kunst- und Kulturzusammenhänge. Sie zeigt etwas mehr als einhundert Werbeanzeigen, die allesamt mit den Zeichen, Symbolen, Slogans, Parolen und Ikonen der (radikalen) Linken operieren. Die gesamte Sammlung umfasst derzeit ca. 1500 Exponate.

Die MVL ist ein loser Haufen von Leuten, die sich vor allem für die (kommerziellen) Bilderwelten des Neoliberalismus interessieren und sich seit 1999 in verschiedenen Ausstellungsprojekten u.a. mit der Funktion von Tageszeitungs-Titelseiten (Tagespop), der ikonographischen Inszenierung des World Trade Centers *(Mein WTC)*, „revolutionären" Iconoclashs *(So geht Revolution)* oder, wie im letzten Jahr, anlässlich des 75. Geburtstages von Che Guevara mit der „Pop-Ikone" Che *(Das Konterfei des Comandante)* beschäftigen. Manchmal hält jemand von ihnen auch einen Vortrag. Weitere Informationen, auch zur ausleihbaren Ausstellung *„So geht Revolution"*, unter www.demoz-lb.de/inis/mv.htm

Eine frühe Form von „Payback-Karte" und „Geiz ist geil": Revolution mit Rabatt (1971) / An early form of "payback card" and "stinginess is sexy" ("Geiz ist geil"): revolution with discount (1971)

Narrenproduktion (Fools' Production) *The visualisation of protest as an entertaining advertising drama* (2004) Rudi Maier, Medialogical Association of Ludwigsburg

In 1971, as people all across the world took to the streets to demonstrate against the Vietnam War, against authority structures, one-dimensional models of relationships, against the stuffiness under official robes etc., the German airline Lufthansa campaigned to win young and youthfullythinking customers as passengers. To those interested, the ad promised a "specially prepared purple brochure", which would be "sent in a neutral envelope". A few years later, Dick Hebdige wrote in *Subculture the Meaning of Style* that the exponents of this revolt were "alternately repudiated, denounced or canonised". They were presented either as actors "who threatened the public order or as harmless fools".

Advertisements are always an expression of concrete social relations or, in other words, there is no ideology without signs. The old and new "logoscapes" are constituted from a rich regime of signs and are meant to show protest, uprising and revolt, especially in commercial ads, as part of a great Punch and Judy show. *Narrenproduktion* (Fools' Production) shows the history of this (embattled) relation.

Thirty advertisements from the last 35 years illustrate the visual strategies of playing-down and taming protest and of the attempt to re-integrate the "actors" into the dominant hegemonic fabric of society. They are taken from the collection *So geht Revolution* (this is how revolution works), a project of the Medialogical Association of Ludwigsburg (MVL). Part of the collection has been on tour for two years as a travelling exhibition in leftist centres, self-governed schools, open-minded art galleries, cinemas, art spaces and cultural contexts. It shows more than one hundred advertisments, all of which operate with the signs, symbols, slogans, watchwords and icons of the (radical) left. The entire collection presently comprises of about 1,500 pieces.

The MVL is a loose group of people who are particularly interested in the (commercial) pictorial world of neo-liberalism and who engage themselves in various exhibition projects - among these the function of the title pages of daily newspapers (*Tagespop*, "Daily Pop"), the iconographic presentation of the World Trade Centre (*Mein WTC*, "My WTC"), "revolutionary" iconoclasms *(So geht Revolution)* and, on the occasion of the 75th anniversary of Che Guevara's birthday last year, the "pop icon" Che (*Das Konterfei des Comandante*, 'The Likeness of the Comandante'). Some members of the MVL also lecture on these topics. Further information, also about the exhibition *So geht Revolution* on loan, is available at www.demoz-lb.de/inis/mv.htm

Videoarchiv *Stadt in Bewegung* / Video archive *Stadt in Bewegung* (City in Movement)

Während der Jugendunruhen der Achtzigerjahre in der Schweiz, aber auch in Deutschland und in den Niederlanden spielte das Medium Video eine wichtige Rolle. Die Achtziger Bewegung war, ähnlich wie die 68er-Bewegung, ein internationales Phänomen. Der Austausch von Informationen, Solidaritätsbotschaften und Erfahrungsberichten erfolgte schnell und wirkungsvoll. Die Bewegung schuf sich ihren Ausdruck selbst, und Video erwies sich als geeignetes Kommunikationsmittel. Alle bedeutenden Anlässe, Demos, Ereignisse und Happenings wurden von Videogruppen festgehalten.

Mit den Achtziger Unruhen wurde das unabhängige Videoschaffen in einer breiteren Öffentlichkeit erstmals zu einem Thema gemacht.

Die Unruhen begannen in Zürich mit dem so genannten „Opernhauskrawall" am 30. Mai 1980. Mit großem persönlichen Einsatz und frei von jeglichen institutionellen Verpflichtungen filmten die AktivistInnen aus dem Videoladen Zürich die Bewegung sozusagen aus dem Inneren heraus. Aus dem vielfältigen Material entstand Ende 1980 *Züri brännt*. Die filmischen Dokumente dieser Zeit wurden vom Videoarchiv *Stadt in Bewegung* gesammelt. Insgesamt wurden 111 Videobänder zusammengetragen, die Bezug nehmen zur kulturellen Aufbruchstimmung der Jugendunruhen der 80er Jahre, sowie deren Auswirkungen bis in die frühen 90er Jahre und ihr künstlerisches Umfeld.

Auszüge aus: Heinz Nigg, *Express yourself - Sturm und Drang: Bewegungsvideo*, erschienen in: *Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen* (Zürich 2001)

During the youth unrest of the 1980s in Switzerland, as well as in Germany and Holland, the medium of video played an important role. The 1980s movement, like that of 1968, was an international phenomenon. The exchange of information, experiences and messages of solidarity took place swiftly and effectively. The movement created its own public expression, and video proved to be a suitable means of communication. All the important incidents, demonstrations, events and happenings were captured on video.

With the political turmoil of the 1980s, independent video became, for the first time, a subject of interest for a broad public.

The turmoil began in Zurich with the so-called 'Opera House Riot' on 30 May 1980. With great personal engagement and free from any institutional commitments, activists from the Videoladen Zürich (Zurich Video-Shop) filmed the movement from within, as it were. Using this diversematerial the film Züri brännt (Zurich is burning) was made at the end of 1980. The film documentation of that time has been collected in the video archive *Stadt in Bewegung* (City in Movement). A total of 111 videos have been compiled which bear the new cultural atmosphere of the youth unrest of the 1980s, its continuing effects into the 1990s and its artistic environments.

Excerpts from Heinz Nigg: *Express yourself – Sturm and Drang: Video Movement*, published in: *Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen* (We Want Everything Right Now! The Youth Unrest of the 1980s and its Consequences) (Zurich 2001)

Aktivistische Projekte und Videoproduktionen des Videoarchivs *Stadt in Bewegung*, die sich karnevalesker Strategien bedienen, werden im Rahmen des ersten Kapitels der thematischen Projektreihe gezeigt. Im Folgenden die Kurzbeschreibungen:

The following activist projects and video productions of the archive *Stadt in Bewegung* (City in Movement), which employ carnival-like strategies, will be shown in the first part of the exhibition series:

Züri brännt (Zurich is burning), 1980
01:40:00 Min. / s/w / black and white
Autoren / Author(s): Ronnie Wahli, Marcel Müller, Thomas Krempke, Markus Sieber
Formales: Videoeffekte, Video/Film- und TV-Zitate, Text-Kommentar, Off-Kommentar, Experimenteller Dokumentarfilm, Essayfilm, Bildzitate (Fotos, Flugblätter), Agitprop
Form: Video effects, video/film and TV quotations, text commentary, off commentary, experimental documentary, essay film, pictorial quotations (photos, leaflets), agitprop
Inhalt: „Entstanden ist ein streckenweise hervorragend gemachtes Pamphlet, das unübersehbar an Vorbilder des revolutionären russischen Kinos anknüpft. Seine expressionistische Emphase und dadaistische Bürgerschrecksattitüde sind jedoch nicht im Geringsten an auch nur einigermaßen objektiver Informationsvermittlung über Vorgänge im Verlauf des letzten Sommers interessiert." (Neue Zürcher Zeitung, 31.1.1981)
Content: "A fragmentary pamphlet, clearly inspired by revolutionary Russian avant-garde cinema. Its expressionist mode and Dadaist épater la bourgeoise are not in the least interested in conveying the slightest degree of objective information about the events of last summer." (Neue Zürcher Zeitung, 1.31.1981)

Schwimmdemo (Swimming Demonstration), 1981
00:07:40 Min. / farbig / colour
AutorInnen / Author(s): Videoladen Zürich
Formales: Text-Kommentar, Musik, Dokumentation
Formal features: Text commentary, music, documentation
Inhalt: Schwimmdemo von der Zürcher Quaibrücke bis zum Platzspitz. Der öffentliche Raum wird außerhalb der gängigen Konventionen in Beschlag genommen. Kamerateams, Polizei und Bevölkerung schauen staunend zu.
Content: Swimming demonstration from the Quaibrücke in Zurich to the Platzspitz – an unconventional occupation of public space. Camera teams, the police and passers-by look on in astonishment.

CBS-Action, 1981
00:05:50 Min. / farbig / colour
AutorInnen / Author(s): Videoladen Zürich
Formales: Subjektive Kamera, Off-Kommentar, Fernsehparodie, Dokumentation
Formal features: Subjective camera, off-commentary, television parody, documentary
Inhalt: CBS-Kamerateam wird im Autonomen Jugendzentrum Zürich (AJZ) tätlich am Filmen gehindert und von „Bewegten" symbolisch an einen „Marterpfahl" gebunden.
Content: A CBS camera team is forcibly prevented from shooting at the "Autonomes Jugendzentrum Zürich (AJZ)" and symbolically bound to the martyr's stake by members of the movement.

Entschriftung der Greifengasse (De-Inscribing the Greifengasse), 1983
00:05:45 Min. / farbig / colour
Autor / Author: Reinhard Manz
Formales: Kunstvideo, Experimentelle Dokumentation
Formal features: Art video, experimental documentary
Inhalt: Der Künstler rezitiert die Texte von sämtlichen Schrifttafeln (Werbung u.a.), die an der Basler Greifengasse zu sehen sind. Die Kamera hält den Prozess des Abdeckens der Schrifttafeln fest.
Content: The artist recites the texts of all of the signs (advertisements etc.) posted along the Greifengasse in Basle. The camera records the process of covering the signs.

Honigkuchenpferd (Zuckerguss als Sachzwang) (Gingerbread Horse (Sugar-Glaze as Practical Necessity)), 1983
00:53:00 Min. / farbig / colour
Autoren / Author(s): Reinhard Manz, Torsten Seibt
Formales: Off-Kommentar, Experimenteller Dokumentarfilm, Collage, Anti-Werbefilm
Formal features: Off-commentary, experimental documentary, collage, anti-advertising film
Inhalt: Ein parodistisches Stadtportrait von Basel mit Verwendung von Zitaten aus der offiziellen Fremdenverkehrswerbung, Politikerstatements zur Kulturpolitik und zum Basler ‚Kulturfescht' 1983.
Content: A satirical portrait of the city of Basle using quotations from official tourist advertisements, statements by politicians on cultural policies and the 1983 Basle "Kulturfescht" ("celebration of culture").

Wochenschau Ballenberg-Aktion VWS 2 (Weekly News, Ballenberg Action), 1987
00:09:00 Min. / farbig / colour
AutorInnen / Author(s): Videowerkstatt Zürich
Formales: Zitat von TV-Material, Reportage
Formal features: Quotations from TV material, commentary
Inhalt: Das Freilichtmuseum Ballenberg wird besetzt. Dokumentation von Aktion und Reaktion.
Content: The Ballenberg Museum is forcibly occupied. Documentary on the action and reaction.

Stauffacher Tribunal, Mai 1984, 1988
00:22:00 Min. / farbig / colour
Autoren / Author(s): Videoladen Zürich/SAU
Formales: Reden, Dokumentation
Formal features: Speeches, documentary
Inhalt: Dadaistisches Tribunal. Von AktivistInnen inszenierte Gerichtsverhandlung nach der Besetzung der Häuser am Zürcher Stauffacher im Mai 1984.
Die Bauherrschaft wird des „Quartierfriedensbruchs" angeklagt.
Content: A Dadaist tribunal. A trial staged by activists following the occupation of buildings on the Stauffacher in Zurich in May 1984. The building owners are accused of "disturbing the peace of the residential quarter".

Müllers neue Wohnung (Müllers' New Flat), 1994
00:14:00 Min. / farbig / colour
Autor / Author: Mick Dellers
Formales: Versteckte Kamera, Dokumentation
Formal features: Hidden camera, documentation
Inhalt: Ein junges Paar lässt sich in einer Tram der Basler Verkehrsbetriebe häuslich nieder, empfängt freundlich die Fahrgäste, bietet Kaffee und Gipfeli an und informiert über den Rausschmiss aus ihrer Wohnung.
Content: A young couple moves into a streetcar owned by Basle Public Transportation. They greet the passengers, offer coffee and pastries to them and talk about the eviction from their flat.

Videostill aus / Video still from *Müller-Sendung* (Broadcasting), CH-Magazin, DRS, 1980

Müller-Sendung (Broadcasting), CH-Magazin, DRS, 1980
00:46:00 Min. / farbig / colour
AutorInnen / Author(s): TV DRS
Formal featuers: Dikussionsrunde CH-Magazin des DRS
Form: Round-table discussion of the 'CH-Magazin' at DRS [the German-speaking cultural programme on Swiss national televison]
Inhalt: Auf Grund von Jugendunruhen, die in Zürich toben, werden vom CH-Magazin neben dem Polizeikommandanten, Stadträten und dem städtischen SP-Präsidenten auch zwei Vertreter der Jugendbewegung zur Diskussionsrunde eingeladen. Die beiden „Bewegten" geben sich als biederes Ehepaar Anna und Hans Müller aus. Sie fordern härteres Durchgreifen gegen die Krawallmacher. Die Diskussionssendung wird zur Farce.
Content: Occasioned by the youth unrest raging in Zurich, the 'CH-Magazine' invited two representatives of the youth movement along with the police chief, town councillors and representatives of the municipal Socialist Party (SP). The two representatives of the youth movementgive themselves out as the married couple Anna and Hans Müller.
They demand that rigorous action is taken against the rioters. The discussion develops into a farce.

Der 18. Juni 1999 war wohl der erste internationale antikapitalistische Aktionstag, der als ‚Karneval' angekündigt und an über 40 Orten auf allen Kontinenten mit entsprechend unkonventionellen Mitteln durchgeführt wurde: Anti-business-lunch in Sydney, öffentliche Verbrennung eines Arschlochs in Kanada, Straßentheater vor der Weltbank in Mexiko, öffentlicher Thesenanschlag im Lutherschen Stil an den Toren der Amsterdamer Börse, Verwandlung einer Hauptstraße in einen Strand in Barcelona, Straßenparty in der City of London. Der folgende Text analysiert verschiedene Aspekte des Aktionstages. Nach einigen allgemeinen Überlegungen in Bezug auf die Akteure und die internationale Vernetzung des Protests steht im Mittelpunkt des Textes die Straßenparty, die sich am 18. Juni im Finanz- und Bankenzentrum der City of London abspielte und die zentrale britische Aktion an diesem Tag bildete. Im Hinblick auf diese Aktion sollen Möglichkeiten und Grenzen von Straßenparty und Karneval als Formen politischen Protests diskutiert werden.

nikationsguerilla' bezeichnet, in den USA heißt das Schlagwort ‚Culture Jamming', in Großbritannien und Spanien findet man vergleichbare Ansätze am ehesten unter dem Etikett ‚Direkte Aktion'. Über nationale Grenzen hinweg und ungeachtet der uneinheitlichen Benennungen entstand in den letzten Jahren ein Netzwerk kreativer Kritik, bei deren Interventionen in die kulturelle Grammatik der Dominanzkultur sich politische und künstlerische Formen gerne mit Humor und Lust am Spiel verbinden. Das verbindende Element scheint nicht wie bei früheren sozialen Bewegungen ein bestimmtes inhaltliches Thema zu sein, sondern eher die interventionistische Form der Kritik.

J18 - Faszination der Synchronizität: Our resistance will be as transnational as Capital!

Den politischen Aufhänger für die Protestaktionen am 18. Juni 1999 bildete das G8-Treffen der Staatschefs der acht industrialisiertesten Länder am gleichen Tag in Köln. Bekämpft wurden die

The 18th of June 1999 certainly was the first international anti-capitalist day of action ever pre-announced as a "carnival" and carried out in correspondingly unconventional forms at more than 40 different locations all over the world: an anti-business lunch in Sydney, a public asshole-burning in Canada, street theatre outside the World Bank in Mexico, a Luther-style posting of theses on the gates of the Amsterdam Stock Exchange, the transformation of a major street into a beach in Barcelona, a street party in the City of London. The following text examines various aspects of this day of action. Following a few general remarks about the players involved and the international network that linked the protest actions, the essay focuses on the street party that took place in the financial and banking centre of the City of London on June 18, the most important event held in Britain on that day. The remainder of the text discusses the potential and limitations of the street party and of 'carnival' as form of political protest.

RECLAIM THE STREETS: KARNEVAL UND KONFRONTATION

Sonja Brünzels

RECLAIM THE STREETS: CARNIVAL AND CONFRONTATION

Kreative Interventionen als Form politischen Handelns

In einem gesellschaftlichen Klima, in dem der politische Mainstream ‚neoliberalen' Konzepten folgt und angesichts wachsender sozialer Probleme nach immer mehr Kapitalismus ruft, während traditionelle linke Theorien und Praxisformen viel von ihrer Anziehungskraft verloren haben, ändern sich die politischen Aktionsformen einer Linken, die aus der Defensive heraus neue Möglichkeiten politischen Handelns sucht. Wo oppositionelle Anliegen kaum mit breiter Unterstützung einer ‚Massenbasis' rechnen können, unternehmen zahlenmäßig kleine kritische Gruppen den Versuch, „die Codes zu entstellen, statt sie zu zerstören" (R. Barthes, zit. nach *Handbuch der Kommunikationsguerilla*). Anstelle in Frustration darüber zu verfallen, dass die Revolution ferner denn je scheint, sehen sie in semiotischen Störaktionen immerhin die Möglichkeit, die Legitimität der Macht punktuell, in konkreten Situationen, in Frage zu stellen. In Deutschland wurden diese Ansätze mit dem Begriff ‚Kommu-

Ziele dieser Veranstaltung: „Ökonomische Globalisierung, ‚Frei'handel und Konzerndominanz" - allesamt abstrakt-unklare, schwer auf den Alltag beziehbare Begriffe. Die internationale Mobilisierung basierte auf bestehenden Netzwerken. Am festgelegten Zeitpunkt, dem 18. Juni, sollten lokale Protestaktionen autonom organisiert und global kommuniziert werden. Verschiedene Strategien der Konkretisierung brachten eine wirklichkeitsmächtige Fiktion von gemeinsamem, globalem Kampf hervor. Die Internationalisierung funktionierte zunächst über bewährte Ingredienzien der Ritualisierung: die Synchronisierung von Zeit und Ort. Direkte Aktionen und Partyprotest fanden zum gleichen Termin an einer semiotisch ausdrucksstarken Reihung von Parallelorten statt: Finanzzentren, Bankareale und Machtzentren multinationaler Konzerne. Die zeitliche und räumliche Klammerung wurde ‚erfahrbar' und symbolisch wirkmächtig durch die Nutzung schneller und erschwinglicher Netzkommunikation.

Creative intervention as form of political action

In a social climate in which the political mainstream embraces "neo-liberal" ideas and responds to growing social problems with demands for more and more capitalism, and in which traditional leftist theories and forms of activity have lost much of their appeal, the forms of political action employed by a leftist community in search of new avenues of political action from a defensive position are bound to change. Where political opposition can count on little broad grass-roots support, relatively small groups of critical individuals seek to "distort rather than destroy the codes" (R. Barthes, quoted and translated from the *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Handbook for Communication Guerrillas). Instead of succumbing to frustration, they see semiotic disruptive action as a means of questioning the legitimacy of power at least in specific, isolated situations. In Germany, this approach is associated with the term "communication

OKTOBER/OCTOBER

Eröffnung/Opening

Fr/Fri 29
19.00

Thematische Projektreihe/

Thematic Project Series
Eröffnung der ersten Projektreihe: *Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?*
1. Kapitel: 30. Oktober – 19. Dezember
Opening of the first project series: *Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque?*
Chapter I on view until 19 December

KünstlerInnen/Artists:
Songül Boyraz (Wien/Istanbul),
Gardar Eide Einarsson (Oslo/New York),
Marcelo Expósito (Barcelona),
Thierry Geoffroy/Colonel (Kopenhagen),
interpixel (Eva-Maria Würth und/and Philippe Sablonier, Zürich),
Christian Jankowski (Berlin),
Rudi Maier, Mediologische Vereinigung Ludwigsburg,
RELAX (chiarenza & hauser & co, Zürich)

Filme aus dem Videoarchiv *Stadt in Bewegung* sowie die *Müller-Sendung (CH-Magazin, DRS)* Films of the video archive *Stadt in Bewegung* (city in movement) and the *Müller-Broadcasting (CH-Magazin, DRS)*

Vor Ort/On the Spot
Temporäre/Temporary Lounge von/by Dan Wilkinson (London)

Zeitung/Newspaper
Erste Ausgabe der/First edition of the Shedhalle Zeitung

NOVEMBER/NOVEMBER

Thematische Projektreihe/

Thematic Project Series
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?
1. Kapitel
Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque? Chapter I

Durchgehend/
Running in November

Filmreihe
Nina Fischer/Maroan el Sani zeigen *Tokyo Star: Über die Geburt der Idole in Japan – Vom Kleinkind zum Superstar* (2004) und *Palast der Republik* (2001-2002) in der monatlich stattfindenden Filmreihe zum Verhältnis fiktionaler und dokumentarischer Strategien in der künstlerischen Filmproduktion

Film Series
Nina Fischer/Maroan el Sani will show *Tokyo Star: On the birth of idols in Japan – From toddler to superstar* (2004) and *Palast der Republik* (2001-2002) in the monthly screening series on the relationship between fictional and documentary strategies in artistic film production

Do/Thu 4
20.00

Führungen und Gespräch/

Guided tours and conversation
Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium
Introduction to current projects by the curatorial team

Do/Thu 11/18/25
19.00

DEZEMBER/DECEMBER

Thematische Projektreihe/

Thematic Project Series
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?
1. Kapitel
Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque? Chapter I

Bis/On view until 19

Filmreihe
Marine Hugonnier (London) zeigt *Ariana* (2003) und *The Last Tour* (2004) in der monatlich stattfindenden Filmreihe zum Verhältnis fiktionaler und dokumentarischer Strategien in der künstlerischen Filmproduktion

Film Series
Marine Hugonnier (London) will show *Ariana* (2003) and *The Last Tour* (2004) in the monthly screening series on the relationship between fictional and documentary strategies in artistic film production

Do/Thu 2
20.00

Symposium/Symposium
Symposium über karnevaleske Strategien in den Medien und als Form widerständiger Praxis, anschließend Diskussion
Symposium on carnivalesque strategies in the media and as a form of activist practices

Sa/Sat 11
15.00-19.00

Führungen und Gespräch/

Guided Tours and Conversation
Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium
Introduction to current projects by the curatorial team

Do/Thu 9/16
19.00

Finissage-Führung durch die Ausstellung durch das Kuratorium/
Finissage tour through the exhibition by the curatorial team

So/Sun 19
16.00

KALENDER / CALENDAR 2004 - 2005

Neue Öffnungszeiten: Mi/Fr 14.00 - 17.00, Do 14.00 - 21.00, Sa/So 14.00 - 20.00

New opening times: Wed/Fri 14.00 - 17.00, Thu 14.00 - 21.00, Sat/Sun 14.00 - 20.00

JANUAR/JANUARY

Eröffnung/Opening
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? 2. Kapitel vom 29. Januar – 27. März
Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque? Chapter II on view until 27 March

Fr/Fri 28
19.00

FEBRUAR/FEBRUARY

Thematische Projektreihe/
Thematic project series
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? 2. Kapitel
Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque? Chapter II

Durchgehend/
Running in February

Filmreihe
Hito Steyerl (Berlin) zeigt *November* (2004) in der monatlich stattfindenden Filmreihe zum Verhältnis fiktionaler und dokumentarischer Strategien in der künstlerischen Filmproduktion

Film Series
Hito Steyerl (Berlin) will show *November* (2004) in the monthly screening series on the relationship between fictional and documentary strategies in artistic film production

Do/Thu 3
20.00

Akademie vor Ort/Academy on the Spot
Präsentation der Ergebnisse des Semesterprojektes *Der Möglichkeitssinn* von Studierenden der/ Presentation of project results of the semester project *Der Möglichkeitssinn* (Appreciation of Contingency) by students of the HGKZ (Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich/Zurich, Studienbereich Theorie/Theory Studies)

Di/Tue 15
19.00

Führungen und Gespräch/
Guided Tours and Conversation
Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium
Introduction to current projects by the curatorial team

Do/Thu 10/17/24
19.00

MÄRZ/MARCH

Thematische Projektreihe/
Thematic Project Series
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske? 2. Kapitel
Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque? Chapter II

Bis/Until 27

Filmreihe
Mika Taanila (Helsinki) zeigt *Thank You for the Music* (1997) und *Futuro - A New Stance for Tomorrow* (1998) in der monatlich stattfindenden Filmreihe zum Verhältnis fiktionaler und dokumentarischer Strategien in der künstlerischen Filmproduktion

Film Series
Mika Taanila (Helsinki) will show *Thank You for the Music* (1997) and *Futuro - A New Stance for Tomorrow* (1998) in the monthly screening series on the relationship between fictional and documentary strategies in artistic film production

Do/Thu 3
20.00

Führungen und Gespräch/
Guided Tours and Conversation
Einführung zu Projekten der Shedhalle durch das Kuratorium
Introduction to current projects by the curatorial team

Do/Thu 10/17/24
19.00

Finissage-Führung durch die Ausstellung durch das Kuratorium.
Finissage tour through the exhibition of the second chapter by the curatorial team

So/Sun 27
16.00

VORSCHAU/UPCOMING

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

April/April

Vor Ort / On the Spot
Collaborative Practices (Kolloquium und Ausstellung/colloquium and exhibition)

22. April - 15. Mai/
22 April - 15 May

City of London - „Im Herzen des Drachen"

Wenige Orte sind zur lokalen Konkretisierung eines Protests gegen „das Finanzkapital" besser geeignet als die City of London. Damit ist nicht etwa das Stadtzentrum gemeint, sondern das Zentrum der Finanzunternehmen – die ‚Square Mile' – bis heute das größte Finanzzentrum der Welt. Dem Bericht eines Aktivisten zufolge ist die freche Idee, ausgerechnet in diesem wenig einladenden Stadtteil eine Straßenparty zu veranstalten, aus einer Mischung aus Spaß am Unmöglichen und subversivem Sinn für's Spielerische entstanden. Nicht die theoretische Durchdringung der Funktionsweisen von Kapitalismus hat die Idee hervorgebracht, dort eine Protest-Party zu veranstalten, sondern eher ein intuitives Sich-provoziert-Fühlen, ein alltagstheoretisches Verständnis für die symbolische Mächtigkeit des Areals.

Begegnungen und Überkreuzungen, Irritationen und Verfestigungen

J18 in der Square Mile oszillierte in komplexer Weise zwischen Straßenparty, Konfrontation und Bachtinschem Karneval: Karneval ist, so Bachtin, ein Spiel mit Ambivalenzen - zeitlich begrenzt transzendiert er die vorgegebene Ordnung, Grenzen überschreitend bleibt er doch gefangen im Zauber des Augenblicks. Karneval ist nicht die Revolution - doch öffnet er das Fenster des Was-Wäre-Wenn, erlaubt denen, die keine Märtyrer sein wollen, im phantastischen Spiel die Utopien aufscheinen zu lassen. Diese Vision Bachtins hat auch beim ‚Carnival against Capitalism' des 18. Juni Pate gestanden. Verschiedentlich wurde darauf direkt Bezug genommen. J18 war keine Demo im herkömmlichen Sinne - schließlich war die Kritik an den selbstdisziplinierten Demonstrationszügen anderer sozialer Bewegungen von Anfang an eines der Anliegen von Reclaim the Streets. Die Taktik der Straßenparty besteht darin, vom Gehweg auf die Straße zu gehen. In diesem Rahmen ist das Straßenblockieren in sich selbst politisch relevant, als Wiederentdeckung eines gemeinschaftlich nutzbaren öffentlichen Raums kann die Party zum Fest einer verkehrten Welt werden. Doch wie das Beispiel der Berliner love parade zeigt, kann die Form der Straßenparty leicht zum Ritual mit festgelegten Strukturen gerinnen. Die Aktivistinnen von Reclaim the

guerrilla". The catchword in the U.S. is "culture jamming", and comparable strategies in Spain and Great Britain are generally classified under the label of "direct action". Represented by these various designations, an international network of creative criticism has emerged in recent years. Its interventions in the cultural grammar of the dominant culture are often combined with humour and playful experimentation. The common denominator is evidently not a specific political theme, as was commonly true of earlier social movements, but instead the emphasis on an interventionist approach to social and political criticism.

J18 – The fascination of synchrony: Our resistance will be as transnational as Capital!

The immediate political target of the protest actions on 18 June 1999 was the G-8 conference of the heads of government of the eight most highly industrialized countries in the world held in Cologne on that day. Protest focused on the goals of the conference: "economic globalization, free trade and corporate dominance" – all of them vague, abstract concepts only marginally applicable to real, everyday life. International mobilization was based on existing networks. On the specified date, June 18, local protest actions were to be organized autonomously and publicized globally. Different strategies pursued in specific actions brought forth a startlingly realistic fictitious image of a common, worldwide struggle. The means employed to achieve internationalization were tried and tested ingredients of ritualization: the synchronization of time and place. Direct actions and party-style protests took place on the same day at a series of locations with strong semiotic significance: financial centres, banking districts and headquarters of multinational corporations. The temporal and spatial links were rendered "perceptible" and symbolically effective through the use of rapid, inexpensive network communication.

City of London – "In the heart of the dragon"

Few locations are more suitable sites for concrete local protest against "financial capital" than the City of London, which is not a city centre in the traditional sense but a financial centre – the "Square Mile" -- still the world's largest financial centre. According to one activist, the audacious idea of organizing a street party in this, of all places, rather unappealing quarter of the city emerged from a mixture of fun in attempting the impossible and in following a playful subversive impulse. It was not the theoretical illumination of the workings of capitalism that brought forth the idea of holding a protest party there but rather an intuitive sense of provocation, a down-to-earth theoretical understanding of the massive symbolic power of the district.

Encounters and intersections, irritations and solidifications

J18 in the Square Mile oscillated in a complex pattern between street party, confrontation and Bachtin-style carnival. Bachtin defines carnival as a game of ambivalences – limited in time, it transcends the prescribed order, crossing boundaries yet remaining captive in the magic of the moment. Carnival is not revolution but it opens the window to the "what if", allowing those who do not seek martyrdom to participate in the fantastical game of utopias. Bachtin's vision was a source of inspiration for the "Carnival against Capitalism" on June 18, and there were a number of direct references to it that day. J18 was not a protest demonstration in the traditional sense; after all, *Reclaim the Streets* had been critical of the self-disciplined demonstration marches of other social movements from the outset. The street-party tactic is to leave the sidewalks and go into the streets. Within this context, the act of blocking streets is politically relevant in itself. As means of rediscovering a common public space accessible to all, the party can become a festival of a world turned upside down. Yet as the Berlin Love Parade has shown, the street party can also easily deteriorate into a rigidly structured ritual. The activists of Reclaim the Streets are aware of the risk that the protest party might become ritualizated and domesticated. The act of organizing an unapproved street party in the City of London and turning it into a "Carnival against Capitalism" was a deliberate attempt to counteract this process of domestication – and the "City-of-London" aspect of the party was meant to provide the ultimate kick. The idea of combining carnival with political protest

Streets sind sich der Gefahr der Ritualisierung und Domestizierung des Party-Protests bewusst. Das Unternehmen, eine unangemeldete Strassenparty in der City of London zu veranstalten und zum ‚Carnival against Capitalism' zu machen, war auch ein bewusster Versuch, dieser Domestizierung entgegenzuwirken - wobei der Hintergrund ‚City of London' der Party natürlich zugleich den ultimativen Kick geben sollte. Vielleicht war es von vorneherein ein schwieriges, paradoxes Unterfangen, an diesem Ort Karneval und Polit-Protest verbinden zu wollen. Idealtypisch gesprochen, ist Karneval zunächst inklusiv - seine Sogwirkung ist stark genug, um Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauenden, oben und unten, gut und böse zu verwischen. Protest dagegen ist konfrontativ und exklusiv - er scheidet die Guten von den Bösen, die Ankläger von den Angeklagten. Beides verträgt sich nicht gut. Karneval kann zwar Protest, Kritik, Utopie ausdrücken - aber nicht in Form eindeutiger Positionen, sondern durch Verschiebung von Bedeutungen, oft auf der symbolischen Ebene. Im Idealfall transzendiert Karneval die Konfrontation: der Bachtinsche Karnevalist verbarrikadiert die Kathedralen der Macht nicht, er prangert sie nicht an und bedroht sie auch nicht, sondern er spielt selbst den Kleriker der verkehrten Welt. Den Karneval in die City zu bringen, war in diesem Sinne ein schwieriges Unterfangen, da bereits der Rahmen einer Straßenparty gegen Kapitalismus mitten im streng bewachten Finanzzentrum eine Konfrontation, eine eindeutige Frontstellung beinhaltete. Zugleich aber waren punktuelle Grenzüberschreitungen im Sog der Party-Dynamik stets möglich und fanden auch statt. Diese Ambivalenz zeigte sich schon während des ersten, weitgehend friedlichen Teils der Veranstaltung bei allen Beteiligten. Das Ziel, einen überbordenden Karneval zu veranstalten, den Bock zum Gärtner und den Narren zum Priester zu machen, konnte aber nicht aufgehen. Ein solcher Karneval hätte von der Straße in die Bürokomplexe der Banken und Börsen überschwappen müssen. In der Realität verhinderte die Logik der Konfrontation und des politischen Protests Grenzüberschreitungen, zugleich schuf der als Straßenparty ritualisierte Karneval die Bedingungen seiner eigenen Beschränkung: Tanzen: ja. Illegal in privatwirtschaftliche Gebäude eindringen, nur um dort zu tanzen: nein. Zwar kam es im Schutz der Straßenparty zu einigen Besetzungen von Gebäuden, doch trugen diese eher den Charakter politischer Protestaktionen als von überströmendem Karneval.

„Deinen Feind, den musst du benennen" - Vom Widerstand gegen die postmoderne Macht

Auch den Aktivisten ist klar, dass der Versuch, die City of London in eine karnevaleske ‚verkehrte Welt' zu transformieren, letzten Endes klare Fronten zum Ergebnis hatte. Die verworrene postmoderne Gesellschaft habe, so eine Einschätzung, gleichsam ihr wahres Gesicht gezeigt. „J18 hat die Architektur der City verändert", meint ein Aktivist. Aus Angst vor Krawall errichtete LIFFE (der Futures Exchange) anlässlich des J18 ein festungsartiges Tor vor einem seiner Eingänge. Vielleicht, so die Hoffnung, würde die Macht wieder sichtbar werden und ihre Foucaultsche Ungreifbarkeit verlieren, wenn das Kapital dazu gezwungen sei, offen Zeichen von Macht, Gewalt und Kontrolle aufzurichten. Dass der Kapitalismus gezwungen worden sei, die hässliche Fratze zu zeigen, die sich unter der postmodernen Maske verbirgt, wurde als eine Art Ersatzerfolg verbucht. Doch das Sichtbarmachen von klaren Grenzen ist nicht Sache des Karnevals. Im Gegenteil: J18 konnte nur deshalb in Konfrontation umkippen, weil die Grenzen letztlich eindeutig blieben. Was in der City of London versucht wurde, war schwierig und paradox - Party, Karneval und Protest zusammenzubringen. In manchen Aspekten ist das gelungen, der Große Karneval, die Verkehrte Welt aber war es nicht, die dort stattfand. Wenn aber die Konstitution von Macht sich heute wirklich am besten in Foucaultschen Konzepten beschreiben lässt, also eher durch ein allgegenwärtiges Netz aus Diskursen und lokalen Machtbeziehungen gekennzeichnet ist als durch ein klar geschiedenes Oben und Unten, dann kann karnevalesker Partyprotest dennoch eine angemessene Form von politischer Artikulation sein. Dann reicht es, wenn die Gäste hinter dem Kick einer ungewöhnlichen Fete her sind, die in einer konkreten Situation subversive Anteile in ihnen aktiviert und sie dazu bringt, lokal und situativ Machtbeziehungen und -diskurse außer Kraft zu setzen. Dazu brauchen sie keine Antikapitalisten zu sein. Partyprotest lockt mehr Leute

may well have been a difficult, paradoxical undertaking in the first place. In an ideal sense, carnival is fundamentally inclusive. Its inherent gravitational pull is strong enough to blur the boundaries between actors and spectators, above and below, good and evil. Protest, on the other hand, is confrontational and exclusive, in that it separates the good from the evil, the accusers from the accused. The two are basically incompatible. Although carnival can express protest, criticism and utopian visions, it cannot do so by defining clear positions but only by shifting meanings, often at the symbolic level. In the ideal case, carnival transcends confrontation. The Bachtinean carnivalist does not barricade the cathedrals of power and neither denounces nor threatens them, but instead assumes the role of the priest of a world turned on its head. In this sense, bringing the carnival into the City was a difficult endeavour, as the framework of the street party against capitalism in the midst of a heavily guarded financial centre is a confrontation in itself, an unmistakable frontal attack. Yet isolated border violations were always possible and actually did occur within the gravitational field of the party dynamics. This ambivalence was evident in everyone involved even during the first, largely peaceful phase of the event. The goal of staging a carnival bursting at the seams, of making the goat the gardener and the fool a priest could not be achieved. Such a carnival would have had to flow from the streets into the office complexes of the banks and exchanges. In actual reality, the logic of confrontation and political protest prevented such transgressions, and the carnival ritualized as a street party created the very conditions that kept it in rein: Dancing? Yes. But entering privately owned buildings illegally in order to dance there? Certainly not. Although some buildings were indeed occupied under the protective umbrella of the street party, these acts had more in common with political protest actions than with carnival bursting at the seams.

"You must give your enemy a name" – Resistance to post-modern power

Even the activists were aware that the attempt to transform the City of London into a carnivalesque "topsy-turvy world" ultimately led

hinter dem Ofen hervor als herkömmliche Demos – aber er legt auch seine eigene Einschränkung fest. Denn das vorwiegend weiße, oft aus dem Umfeld der Universitäten kommende Partypublikum mag zum Rausch an ungewöhnlichen Orten bereit sein – bestimmte Grenzen werden jedoch respektiert, man bleibt auf der sicheren Seite. Die Logik der Party, auch die des Party-Protests, ist – Rave-o-Lution hin oder her – nicht die Logik der Revolution, in der die Verdammten dieser Erde sich gegen ihre Unterdrücker erheben. Das Subversive des Party-Protests liegt nicht in abstrakt-antikapitalistischer Rhetorik, im militanten Angriff auf die ‚Zentren der Macht' oder in gewaltfreier Respektabilität. Ob die Party zum subversiven Akt, zum Karneval, zum friedlichen Protest, zum Kommerz oder zur Konfrontation wird, hängt davon ab, ob es gelingt, herrschende Codes zu benutzen und zu verschieben, von der Bereitschaft der Aktivistinnen und Zaungäste, symbolische Grenzen zu überschreiten und von der Möglichkeit, dadurch ihren Unmut und Dissens zu kommunizieren. Diese potentielle Offenheit ist Schwäche und Stärke des Party-Protests zugleich. Sich darauf einzulassen, anstelle nach der Konfrontation mit klaren Feinden zu suchen, wird stets ein schwieriges Unternehmen bleiben. Anyway, let's try again!

Sonja Brünzels[1] ist u.a. Mitherausgeberin des *Handbuchs der Kommunikationsguerilla*. Der vorliegende Text ist eine gekürzte Fassung, der erstmals in der Internet-Zeitschrift com.une.farce no.3 veröffentlicht wurde.
(http://www.copyriot.com/unefarce/)

[1] Ein multipler Name ist „ein Name, den jeder benutzen kann": Diejenigen, die ihn in die Welt gesetzt haben, seien sie bekannt oder unbekannt, Personen oder Gruppen, beanspruchen ausdrücklich weder ein Monopol für seine Verwendung noch irgendein Copyright. Doch können solche Namen mehr sein als der schlichte Ausdruck der Tatsache, dass ihre Verwender anonym bleiben wollen: Ist der multiple Name auch als Ausdruck von Anonymität nur eine Leerstelle, ein Zeichen ohne eigene Bedeutung, so kann er doch zu einem kraftvollen Signifikanten werden, wenn er sich mit einer bestimmten, erkennbaren und abgrenzbaren Praxis verknüpft. Er bezeichnet dann nicht nur diese Praxis, sondern bindet sie zugleich an die Gestalt einer imaginären Person (aus: autonome a.f.r.i.k.a. gruppe: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Berlin, Hamburg, Göttingen: Assoziation A 1997).

to the formation of clearly defined front lines. As one observer suggested, confusing post-modern society showed its true face as it were. "J18 altered the architecture of the City", said one activist. Fearing a riot, LIFFE (the Futures Exchange) erected a kind of fortified gate outside one of its entrances. Perhaps, many hoped, power would become visible again and be stripped of its Foucauldian incomprehensibility if only capitalism could be forced to openly display signs of power, force and control. The fact that capitalism was compelled to show the ugly face concealed beneath its post-modern mask was regarded as a kind of ersatz victory. Yet the task of carnival does not involve exposing clearly defined boundaries. On the contrary, J18 tipped over into confrontation precisely because the boundaries remained clearly evident. What was attempted in the City of London was both difficult and paradoxical – the blending of party, carnival and protest. In some respects that actually happened, but what took place there was not the great carnival or the world turned upside down. Yet if the constitution of power can truly be best expressed in Foucauldian terms – if, that is, it is characterized more by an omnipresent network of discourses and local power relationships than by a clear and distinct above and below, then carnivalesque protest may still be an appropriate form of political articulation. Then it is enough if the guests seek the kick of an unusual kind of party that activates subversive elements within them in a specific situation and prompts them to suspend local and situational power relationships and discourses. And they needn't be anti-capitalists to do that. Party protest attracts more people than traditional protest demonstrations, but it determines its own limitations as well. For while primarily white party goers, many of whom come from the university environment, may be eager to experience the kick of partying at unusual places, certain boundaries are respected nevertheless, just to keep on the safe side. The logic of the party and of party protest – quite apart from Rave-o-lution – is not the logic of revolution in which the damned of the Earth rise up against their oppressors. The subversive aspect of the party protest does not lie in abstract, anti-capitalist rhetoric, in militant attacks on the "centres of power" or in non-violent respectability. Whether the party becomes a subversive act, a carnival, a peaceful protest, a commercial event or a confrontation depends on whether prevailing codes can be used and shifted, on the willingness of activists and onlookers to cross symbolic boundaries and on their capacity to communicate their discontent and their dissent in that way. This potential openness is both the strength and the weakness of the party protest. Pursuing this approach instead of seeking confrontation with clearly defined enemies will always be a difficult endeavour. But let's try again, anyway!

Sonja Brünzels[1] is co-editor of the *Handbuch der Kommunikationsguerilla* (Handbook for Communication Guerillas). The text presented here is an abridged version first published in the Internet magazine com.une.farce no.3.
(http://www.copyriot.com/unefarce/)

[1] A multiple name is "a name anyone can use". Whoever introduces such a name – an individual or a group, whose identity may or may not be known – expressly renounces all claims to a monopoly on its use or to any form of copyright. Yet such names can be more than the simple expression of the fact that their users wish to remain anonymous. Even if a multiple name is only a space or a sign without meaning of its own used as an expression of anonymity, it may still take on powerful significance if it is associated with a specific, recognizable and distinctive practice. In that case, it not only designates the practice but also links it to the figure of an imaginary individual (translated from autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, *Handbuch derKommunikationsguerilla*, Berlin, Hamburg, Göttingen, Assoziation A 1997).

rechts/right: *Copenhagen Free University*

have you ever felt cheated?

Anstelle von aufwändig produzierten Katalogen möchte die Shedhalle mit einem Medium arbeiten, das preiswert, leicht distribuierbar und für einen größeren Personenkreis beziehbar sein soll. Die Zeitung, die von der Shedhalle veröffentlicht wird, beinhaltet Essays, Programm begleitende Texte und einen Veranstaltungskalender. Desweiteren soll die Zeitung ein Medium sein, in dem gerade auch die kurzen und weniger sichtbaren Praktiken und Projekte dokumentiert werden können, die häufig im institutionellen Alltag nicht ausreichend wahrgenommen werden, für das Selbstverständnis der Kunst, die uns interessiert, aber äußerst relevant sind.

Shedhalle Zeitung

Die zweisprachige (deutsch/english) Zeitung ist eine Möglichkeit, sowohl nach innen als auch nach außen zu operieren: Die Mitglieder und die KollegInnen und Institutionen in der Schweiz werden über die Vorgänge informiert und außerhalb der Schweiz bietet die Zeitung die Möglichkeit, das Programm der Shedhalle zu verfolgen ohne vor Ort zu sein.

Die Zeitung wird neben einem Editorial, in die einzelnen Formate, die das Programm gestalten, einführen. Texte und Bildauswahl der KünstlerInnen stellen die Arbeiten im ersten Ausstellungskapitel vor. Ein Essay von Robert Pfaller, dessen Ideen zum Lustprinzip der Kultur die Projektreihe beeinflusst haben, und ein Essay von Sonja Bünzels zum Karnevalesken als widerständige Praxis, erweitern die erste Ausgabe der Zeitung um eine diskursive Plattform. Eine Sektion beschäftigt sich mit der Geschichte der Shedhalle. Interviews werden mit KuratorInnen und GeschäftsleiterInnen der letzten 18 Jahre durchgeführt, um retrospektiv etwas über die Visionen kuratorischer Modelle zu erfahren. In der ersten Ausgabe ist es Barbara Mosca, die von ihren Erfahrungen als Geschäftsleiterin zwischen 1986 und 1994 berichtet. Des Weiteren gibt es eine kuratierte Seite „HOSTED BY", in der wir andere Institutionen, KuratorInnen und KünstlerInnen einladen, ein Projekt oder eine Institution ihrer Wahl vorzustellen: In dieser Ausgabe stellt Appendiks *Copenhagen Free University* vor.

Die Zeitung erscheint halbjährlich / The newspaper is published twice a year
1. Ausgabe: 29. Oktober 2004 / 1st edition: 29 October 2004
2. Ausgabe: April 2005 / 2nd edition: April 2005

Instead of producing expensive catalogues, which often gather dust in museum archives, we want to work with a medium that is cheap, easy to distribute and available to all. The newspaper published by Shedhalle will include essays, programme notes and a calendar of events. Moreover, the newspaper is supposed to be a medium for documenting shorter and less visible practices and projects, which might otherwise get lost in the institutional everyday life – but which are nevertheless critically relevant and enriching with regard to the kind of discourse and understanding of art that we are interested in.

The bilingual (German/English) newspaper is a possibility to operate on the inside and on the outside: in Switzerland members and colleagues and institutions can be informed whereas outside of Switzerland the newspaper allows for pursuing the Shedhalle programme without being physically on the spot.

Apart from the editorial, the newspaper will introduce single formats that shape the programme. Text contributions and a selection of images by artists present the artistic works in the first exhibition chapter. An essay written by Robert Pfaller, whose ideas on the pleasure principle of culture have influenced the project line and an essay by Sonja Bünzels on the carnivalisque as a form of activist practices, will focus on the discursive element of the first issue of the newspaper. Another section deals with the history of the Shedhalle. Interviews will be conducted with the curators and general managers, who have been working here in the past eighteen years. The idea is to investigate different visions of curatorial models in retrospect. In the first number, Barbara Mosca speaks about her experience as the general manager of the Shedhalle between 1986 and 1994. In addition there is a curated page called "HOSTED BY" where other institutions, curators and artists are invited to present a project or an institution of their choice: In this edition Appendiks present *Copenhagen Free University*.

Vom selbst organisierten Verein zur kuratierten Institution

Die Shedhalle entstand als Teil der Roten Fabrik auf Betreiben einer Interessengruppe von ortsansässigen KünstlerInnen, die im etablierten Kunstsystem unterrepräsentiert waren. Streitigkeiten zwischen den KünsterInnen und der Betriebsgruppe der Roten Fabrik führten später dazu, dass sich die Shedhalle 1986 von der Organisation der Roten Fabrik abspaltete und einen eigenen Verein gründete. Kurz darauf, 1987, wurde zum ersten Mal eine KuratorInnen- und Geschäftsleitungsstelle öffentlich ausgeschrieben. Harm Lux als Kurator und Barbara Mosca als Geschäftsleiterin teilten sich in den folgenden Jahren die Aufgabe, die Shedhalle zu einem wichtigen Ort künstlerischen Schaffens zu machen. Anfang 1994 gab es eine grundlegende Revision des programmatischen Konzeptes der Shedhalle. Das übergeordnete Ziel dieser Neuerung war die Öffnung des Programms für unkonventionellere Formen der Kunstvermittlung und für interdisziplinäre Zusammenarbeit mit anderen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Organisationen.

Die Shedhalle ist durch ihr vielseitiges Programm und die verschiedenen ProtagonistInnenen, welche sie in den letzten 20 Jahren geprägt haben, eine wichtige europäische Institution geworden und hat in der institutionskritischen Auseinandersetzung fast Modellcharakter angenommen. Anliegen dieser Rubrik der Zeitung ist es, sich mit der Geschichte der Shedhalle auseinanderzusetzen und mehr über die unterschiedlichen Phasen und programmatischen Ansätze der Institution sowie die Personen, auf die sie zurückzuführen sind, zu erfahren.

Entwicklungswege, Veränderungen und Motivationen der institutionellen, kuratorischen und thematischen Ausrichtungen werden nachgezeichnet. Hierfür möchten wir diejenigen befragen, die an der Entwicklung beteiligt waren und aus persönlicher Sicht in Form eines Interviews zu Wort kommen lassen: Die KuratorInnen, die GeschäftsführerInnen, Vorstandsmitglieder und andere Beteiligte.

Beginnen möchten wir chronologisch mit Barbara Mosca:
Ehemalige Geschäftsleiterin der Shedhalle und heute „Arts Manager“ des British Council in Bern.

INTERVIEW mit Barbara Mosca

Gau/Schlieben: Du warst Geschäftsleiterin und gemeinsam mit Harm Lux als Kurator verantwortlich für die Phase, in der die Shedhalle sich von einem selbst organisierten Verein zu einer kuratierten Institution gewandelt und sich vor allem in der Schweiz als Ausstellungsraum zeitgenössischer Kunst und als sozialer Treffpunkt etabliert hat. Es war aber auch eine Phase, auf welche die KuratorInnen der folgenden Jahre reagiert haben, indem sie sich zu dem vorangegangenen Programm distanzierten und eine neue Programmatik entwarfen und einen anderen Kunstbegriff in den Vordergrund stellten.

Gerne würden wir von Dir mehr über die Zeit Eures Beginns als Leitungsteam und der Umstrukturierung vom selbst organisierten Verein zur kuratierten Institution Shedhalle erfahren. Wie war die Situation, die Ihr vorgefunden habt? Was waren die Schwierigkeiten?
Mosca: Es gab anfänglich viele Stolpersteine, Vorurteile und Skepsis innerhalb und außerhalb der Roten Fabrik und unser Start in der Shedhalle mutete zunächst wie ‚Aktivferien‘ an! Das provisorisch eingerichtete Büro war von Chaos umgeben, von Bodenschleifmaschinen, Holzbrettern, kaputten Linoleumplatten und Maleimern mit Zementbodenfarbe... Neben der Mithilfe bei der Renovation fingen Harm und ich an, entscheidende Kontakte zu Stadt, Lieferanten und KünstlerInnen zu knüpfen (viele Lieferanten wagten sich damals nicht in die Rote Fabrik!). So begann parallel der sorgfältige Aufbau von Administration und Programm. Ich hatte vorher sieben Jahre in der Kunsthalle Bern gearbeitet und hatte sehr ehrgeizige Vorstellungen von unserem zukünftigen professionell kuratierten Betrieb. Wir strebten einen viel frischeren Diskussionsansatz mit Hinterfragung von Bestehendem an und bemühten uns, eine entsprechende moderne Infrastruktur einzurichten. Mit unserer ansteckenden Begeisterung für die Kunst und die Shedhalle mobilisierten wir alle Freunde und wurden während der Aufbauzeit und der ganzen Shedhallezeit fantastisch unterstützt.

Die Finanzen waren vom ersten bis zum letzten Tag ein Thema. Unser Budget stieg dank vieler neuer öffentlicher und privater Partner während unserer Leitung ungefähr um das Sechsfache, die Mitgliederzahlen um das Vierfache. Wir achteten darauf, die Gelder in das künstlerische Programm zu stecken und möglichst wenig in die Verwaltung.

Welche Visionen hattet Ihr, die sich umsetzten ließen oder sich auch nicht verwirklicht haben?
Wir wollten uns von Anfang an national und international bewegen und nicht eingeschränkt bleiben auf den Begriff ‚Hallen junger Schweizer Kunst'. Dank eines aktiven Austauschprogramms mit internationalen Ausstellungsorten haben wir sehr bald Positionen aus Japan, Norwegen, Spanien und KünstlerInnen aus der ganzen Welt vorgestellt. Wir zeigten oft eine/n SchweizerIn und zwei ausländische KünstlerInnen und ermöglichten während der intensiven Aufbauphasen ein interkulturelles, multiethnisches Zusammensein mit viel Diskussion, gegenseitigem Lernen und Lachen.
Neu waren nicht nur der einheitliche Boden und unsere professionelle Arbeitsweise, neu war auch die Kunstbuchecke mit Fachliteratur und Tagespresse. Dieser Treffpunkt im Sinn von ‚Kunst = Kommunikation' war von zentraler Bedeutung. Wir wollten gegenüber allen einladend sein und richteten auch unsere Öffnungszeiten (bis 20.00 Uhr) entsprechend ein, damit BesucherInnen die Möglichkeit hatten, anschließend die reichhaltigen Abendveranstaltungen in der Fabrik zu besuchen. Offene Türen und ein internationales Programm, finanziert durch spielerische und unkonventionelle Sponsoringaktionen, waren unser Credo. Mut zur Selbsthilfe war angesagt, um die Shedhalle als Ort für eigenwillige KünstlerInnen mit einem breiten Sparten übergreifenden Rahmenprogramm (Performances, Konzerte, KünstlerInnengespräche, Symposien, Auktionen etc.) bekannt zu machen. Das Echo wuchs rasant und dank guter in- und ausländischer Partnerschaften ist es uns gelungen, die Shedhalle als wichtige Plattform für interdisziplinäre und zeitgenössische Kunst zu etablieren. Es ist für mich eine riesige Freude, wenn ich erlebe, wie erfolgreich heute einige unserer damaligen KünstlerInnen sind!

Welcher Kunstbegriff war für Euch von zentraler Bedeutung?
Wir wollten Kunst zeigen, die vom etablierten und kommerziellen Kunstbetrieb noch nicht aufgesogen worden war. Wir wollten Unbestätigtes vorwegnehmen, Fragen stellen und frische Ideen mixen. Die Auseinandersetzung der Kunst mit unserer Zeit war zentral. Gesellschaftliche und kulturelle Verschiebungen versuchten wir durch Kunst wahrnehmbar zu machen und organisierten dazu ein Sparten übergreifendes Programm mit Fachleuten zahlreicher Disziplinen. Trotz der eingeschränkten Finanzsituation haben wir neben den Ausstellungen Großexperimente wie *STILLSTAND switches* und *EXCHANGE 2* mit je etwa 50 internationalen KünstlerInnen und DenkerInnen durchgeführt.

Wie siehst Du im Nachhinein die Positionierung der Shedhalle in der Kunstszene Zürich Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre? Wie hat das Publikum reagiert, hat sich ein neues Publikum etabliert?
Die Shedhalle hat mit ihrem eigenwilligen Programm ein eigenes Profil gezeigt. Es gab in der Zeit keinen vergleichbaren Ort. Zürich kannte das Kunsthaus, die Kunsthalle, viele Museen und Galerien, doch ein Treffpunkt für Experimentierfreudige war in diesem Sinn nicht vorhanden. Die Shedhalle ist als Ausstellungsort und Labor zu überregionaler Bedeutung avanciert und die vielen neugierigen BesucherInnenreaktionen und Medienberichte sprachen für sich.

Kollektivität und Team sind wichtige Stichwörter für die Shedhallenkonzeption, wie würdest Du das Team Lux/Mosca beschreiben?
Harm und ich haben die Shedhalle innigst geliebt und gelebt. Sie war für uns das Wichtigste und Schönste in all diesen Jahren. Wir arbeiteten in einer familiären und freundschaftlichen Stimmung. Dadurch, dass wir beide extrem begeisterungsfähig und auch sehr unterschiedlich waren, ist fast alles geglückt. Die Leidenschaft für die Kunst hat uns getragen und alle harten Diskussionen haben uns das Ziel nie vergessen lassen. Es ging immer um die bestmögliche Variante und wir mochten uns sogar in erhitzen Momenten und lernten verzeihen. Harm strotzte von Ideen und es war kein Leichtes, diese zu verstehen und umzusetzen. Ohne unser flexibles Team und alle involvierten FreundInnen hätten wir den Shedhalletraum nicht umsetzen können. Allen Beteiligten nochmals herzlichsten Dank. Es war eine wichtige Zeit und ich denke mit Freude daran zurück.

Nach Eurer Zeit kam es zu einem Wechsel der Programmatik, wie wurde dieser von Dir damals erlebt und beurteilt?
Ich erinnere mich nur ungern an den Wechsel. Es waren zu viele Leute beteiligt und menschlich wurde nicht genügend Sorgfalt geübt. Es tat weh zu sehen, wie viele Partnerschaften innerhalb weniger Monate verloren gingen und wie kurzlebig gedacht wurde. Die nach unserer Zeit teuer renovierte Shedhalle mutete bald lieblos an. Die einmalig schönen Räume wurden wenig gepflegt und dienten in erster Linie für Workshops und Diskussionen, ohne den BesucherInnen ein überzeugendes visuelles Erlebnis zu ermöglichen. Der neue Programmansatz war für die am Projekt Teilnehmenden bestimmt spannend, doch die Vermittlung erschien mir oft elitär und nicht einladend.
In meiner jetzigen Arbeit interessiert mich ‚arts for social change' sehr und in diesem Zusammenhang konnte ich den Kontakt zum Shedhalleprogramm immer wieder auffrischen. Ich freue mich auf unsere zukünftige Partnerschaft!

From the self-organised association to the curated institution

The Shedhalle, forming part of the Rote Fabrik (Red Factory), evolved from a group of local artists who felt under-represented in the established art system. Later disagreements between the artists and the group running the centre led to the Shedhalle's separation from the Red Factory in 1986. The Shedhalle founded its own association, and shortly after, in 1987, publicly advertised the jobs of Curator and Manager for the first time. During the subsequent years curator Harm Lux and General Manager Barbara Mosca shared the task of developing the Shedhalle into a significant place for artistic activities. Early in 1994 the Shedhalle revised its programmatic concept. The overriding aim of this renewal was to open the programme to more unconventional forms of mediation and to interdisciplinary cooperation with other social and scientific institutions.

Because of its versatile programme and thanks to many people who have shaped it over the last twenty years, the Shedhalle has grown into an important European art institution and into a kind of model for institutions operating on a self-critical level. With this column in the *Shedhalle Newspaper* our goal is to trace the history of Shedhalle by investigating its different phases, its programmatic approaches and the people that contributed to its development.

We want to follow the paths of this development and the changes and motives of the institutional, curatorial and thematic orientation by interviewing those who took part in the Shedhalle's development and by letting them tell us their personal story: the curators, the general managers, members of the board and other participants.

We will begin chronologically with Barbara Mosca: former General Manager of the Shedhalle who is now Arts Manager of the British Council in Bern.

INTERVIEW with Barbara Mosca

Gau/Schlieben: Together with curator Harm Lux, you as General Manager were responsible for the Shedhalle's transformation from an organised association into a curated institution whereby you established the Shedhalle, particularly for Switzerland, as a space for the exhibition of contemporary art and as a meeting place. Curators of the following years subsequently responded by distancing themselves from the preceding programme by devising new programmes and by foregrounding other concepts of art.

Could you tell us more about the time when you began as General Manager and when the Shedhalle was restructured from association to institution? What was the situation like when you started out? What were the difficulties?

Mosca: Initially there were many stumbling blocks, prejudice and scepticism, both inside and outside the Red Factory, and our start at the Shedhalle seemed at first like a 'working holiday'! The provisionally organised office was engulfed by chaos, by floor-stripping machines, wooden boards, ruined linoleum sheets and buckets full of paint for the cement floors... . Along with lending a hand with the renovations, Harm and I began to make crucial contacts in the city, with suppliers and with artists. (Back then, many suppliers didn't dare set foot into the Red Factory!) This is how the careful parallel development of administration and programme began. Before, I had worked at the Kunsthalle in Bern for seven years and had seen very ambitious exhibitions by our future professional curators. We were after a much fresher approach, which would question the established procedures, and therefore took pains to set up a correspondingly modern infrastructure. Thanks to our apparently contagious enthusiasm for art and for the Shedhalle, we mobilised all our friends and received fantastic support during the whole time.

Finances were a topic from the first to the last day. Our budget increased thanks to many new public and private partners, while the number of people in our management increased by about six times, and the number of our members by about four. We were careful to invest most of the money into the artistic programme and as little as possible into administration.

What were the visions that you were, or were not able to realise?

From the very beginning we wanted to move into national as well as international directions and not restrict ourselves to the idea of being 'The Hall of Young Swiss Art'. Thanks to an active exchange programme with international exhibition sites, we were soon able to present positions from Japan, Norway, Spain and artists from all over the world. During the build-up phase, we often showed one Swiss with two foreign artists, which allowed for an intercultural, multi-ethnic environment that created space for discussion and mutual learning and laughing.

Not only the standardised floor and our professional working style were new but also the art book corner with specialised magazines and daily newspapers. This meeting place, following the understanding of art as communication, was of central importance. We wanted to be open for everyone and arranged our opening times accordingly until eight in the evening. This also enabled visitors to attend the Factory's rich programme of evening events afterwards. Open doors and an international programme, financed by playful and unconventional sponsoring actions – that was our credo. Dare to help yourself was the motto to make the Shedhalle known as a place where unusual artists could be seen within a frame of diverse events (performances, concerts, discussions with artists, symposia, auctions, etc.). The response grew rapidly, and thanks to good Swiss and foreign partnerships we succeeded in establishing the Shedhalle as an important platform for interdisciplinary and contemporary art. I am very pleased to see how successful some of the artists we had on show have become.

What concept of art was central for you?

We wanted to show art that hadn't yet been absorbed by the established and commercial art world. We wanted to anticipate what was not yet established, pose questions and mix ideas. Debating art of our time was central. We attempted to make social and cultural shifts perceptible through art and therefore organised a programme that overarched many fields, with specialists from numerous disciplines. In addition to exhibitions, and despite the tight financial situation we were able to carry out big experiments like *STILLSTAND switches* and *EXCHANGE 2*, which each included 50 international artists and thinkers.

How do you see, in retrospect, the position of the Shedhalle in the Zurich art scene at the end of the 1980's and in the early 1990's? How did the public respond? Were you able to address a new public?

With its idiosyncratic programme, the Shedhalle gained its own profile. At the time, there was no comparable place. There was the Kunsthaus, the Kunsthalle, many museums and galleries in Zurich but no meeting place for those interested in experiments of this kind. The Shedhalle advanced to supra-regional importance as an exhibition site and laboratory. Large numbers of interested visitors and media reports spoke for themselves.

The collective and the team are important headings in the concept of the Shedhalle. How would you describe the team of Lux and Mosca?

Harm and I loved and lived the Shedhalle fervently. For us, it was the most important and most beautiful thing during those years. We worked in a family-like and friendly atmosphere. Since we are both extremely capable of enthusiasm and also very different, nearly everything succeeded. Our passion for art inspired us and despite all the tough discussions we never lost sight of our goal. It was always a matter of the best possibility, and we continued to like each other even in heated moments and learned to forgive. Harm was always bursting with ideas and it wasn't easy to understand and realise them. Without the flexibility of our team and all the friends involved we could never have realised the Shedhalle dream. To all those who took part – my most heartfelt thanks again. It was an important time and I think back on it with joy.

After your time, the programme changed. How did you see and judge it then?

I don't like recalling the change. Many people were involved and their feelings weren't always handled considerately. It hurt to see how many partnerships were ruined in a few months and how short-sighted the approach was. The costly renovated Shedhalle that came after our time seemed almost cold. The uniquely beautiful rooms weren't looked after and were used mainly for workshops and discussions, failing to give visitors an impressive visual experience. The new programmatic approach was certainly interesting for those who took part in the project, but its communication often seemed to me to be elitist and uninviting.

In my current work I am very interested in 'arts for social change', and in this connection I've been able to refresh my contact with the Shedhalle programme constantly. I am looking forward to our future partnership!

Eine Dominantenverschiebung zur Produktion künstlerischer Praxis, statt zur Repräsentation derselben, vertritt eine Praxis, die weniger das Produkt als die Arbeit, den Prozess und die Aktivität *Vor Ort* an sich thematisiert. Die langfristige Zusammenarbeit mit schweizer und internationalen KünstlerInnen soll helfen *Vor Ort*, mit den Mitteln der Kunst zu intervenieren: Die Projekte könnten im Stadtraum Zürich stattfinden, in die Infrastruktur der Shedhalle selbst eingreifen oder Workshopcharakter annehmen. Ein Aspekt, der die künstlerische Produktionsreihe *Vor Ort* wesentlich mitgestaltet, ist der partizipatorische Ansatz. Langfristig ist die Shedhalle auf der Suche nach einem Atelier, um Recherche und Arbeiten eingeladener KünstlerInnen vor Ort zu ermöglichen. Gleichzeitig geht es auf diskursiver Ebene um die Erforschung künstlerischer Praxis, die ihren Ausgangspunkt aus der Praxis selbst nehmen muss.

The idea of shifting perspectives, producing an artistic practice rather than representing artistic work, is a practice that evades the art market, since it is not so much a matter of displaying the product as exploring on-site work, process and activity in a thematic framework. Long-term collaboration between Swiss and international artists will support in-situ interventions with artistic means: Projects can take place in the city of Zurich, be part of the communication or Shedhalle infrastructure, or take on the form of a workshop. One aspect that influences the artistic production series *On the Spot* essentially is the participatory approach. For this, the Shedhalle is, in a long-term perspective, in search of a studio to enable invited artists to work on site-specific research on the spot.
Meanwhile on a discursive level, further investigations of artistic practice play an important role, something which, in our opinion, needs to find its starting point in artistic practice itself.

Vor Ort Investigation of artistic practice
Erforschung künstlerischer Praxis *On the spot*

***Temporäre Lounge* von Dan Wilkinson**
Eröffnung: 29. Oktober 2004

Das erste Projekt dieser Reihe greift unmittelbar in die Infrastruktur der Shedhalle ein. Da die Shedhalle mehr als ein Ausstellungsort ist, schien es uns notwendig eine Situation zu schaffen, in der Workshops und Diskussionen stattfinden und Gäste, KünstlerInnen und das Team lesen, diskutieren oder eine Pause machen können.
Gemeinsam mit dem Kurator und Künstler Dan Wilkinson wurde das Konzept einer flexiblen Loungesituation erarbeitet, welche die Gäste in der Shedhalle empfängt und Zugang zur Bibliothek und zum Archiv anbietet. Dan Wilkinsons Entwurf schlägt das Modell einer flexiblen Lounge vor, in welcher mobile Elemente je nach Bedarf zu einer Einheit kombiniert werden können, so dass sie von mehreren Personen oder aber auch indivuell genutzt werden können.
Dan Wilkinson interessieren vermeintlich veraltete oder überflüssige Strukturen der modernen Architektur und das Spiel mit den Maßstäben. Ausgangspunkt waren für ihn Recherchen zu Tiergehegen und Kiosken in Zoologischen Gärten, um über das Verhältnis von Spektakelarchitektur und Kunstinstitution einerseits und die Möglichkeit der kontexttuellen Verschiebung andererseits nachzudenken.

***Temporary Lounge* by Dan Wilkinson**
Opening: 29 October 2004

The first project of this series will directly intervene with the existing infrastructure of the Shedhalle. As the Shedhalle is more than just an exhibition space, it seemed necassary to create a situation which would host workshops and discussions as well as offer a space for guests, artists and the team to read, talk or simply relax.
Together with the curator and artist Dan Wilkinson, the concept for a flexible lounge, which invites visitors into the Shedhalle and offers access to the libray and archive, was developed. In his design Dan Wilkinson suggests the model of a flexible leisure space where adaptable structures and mobile elements can be combined as one functioning unit or utilised for group or individual study.
Dan Wilkinson is fascinated with outmoded or redundant modern architectural structures and in the play of scale. His starting point here was research into animal enclosures and kiosks in zoological gardens as an approach to questions of spectacle in architecture and art institutions on the one hand and the possibilties for contexual displacement on the other.

Collaborative Practices
Kolloquium, Archivdisplay und Textsammlung, Teil 2
22. April – 15. Mai 2005

Collaborative Practices
Colloquium, archive display and a publication, 2nd Part
22 April - 15 May 2005

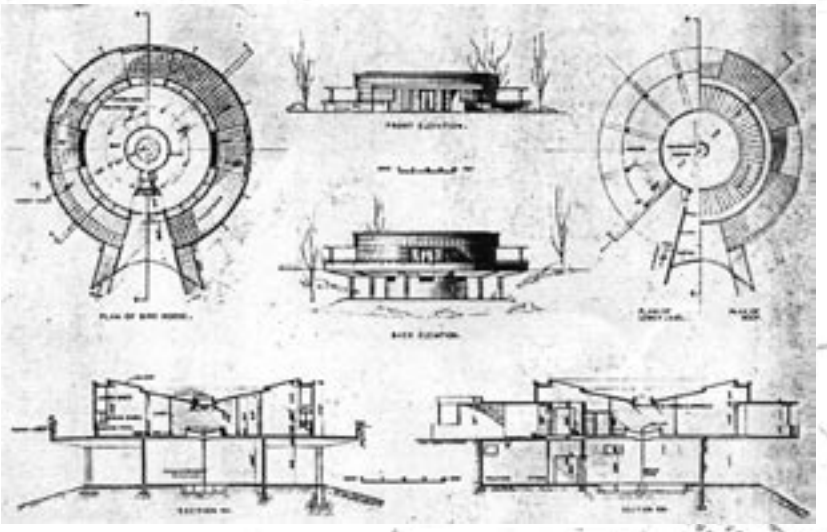
TEMPORÄRE LOUNGE/TEMPORARY LOUNGE

Dan Wilkinson

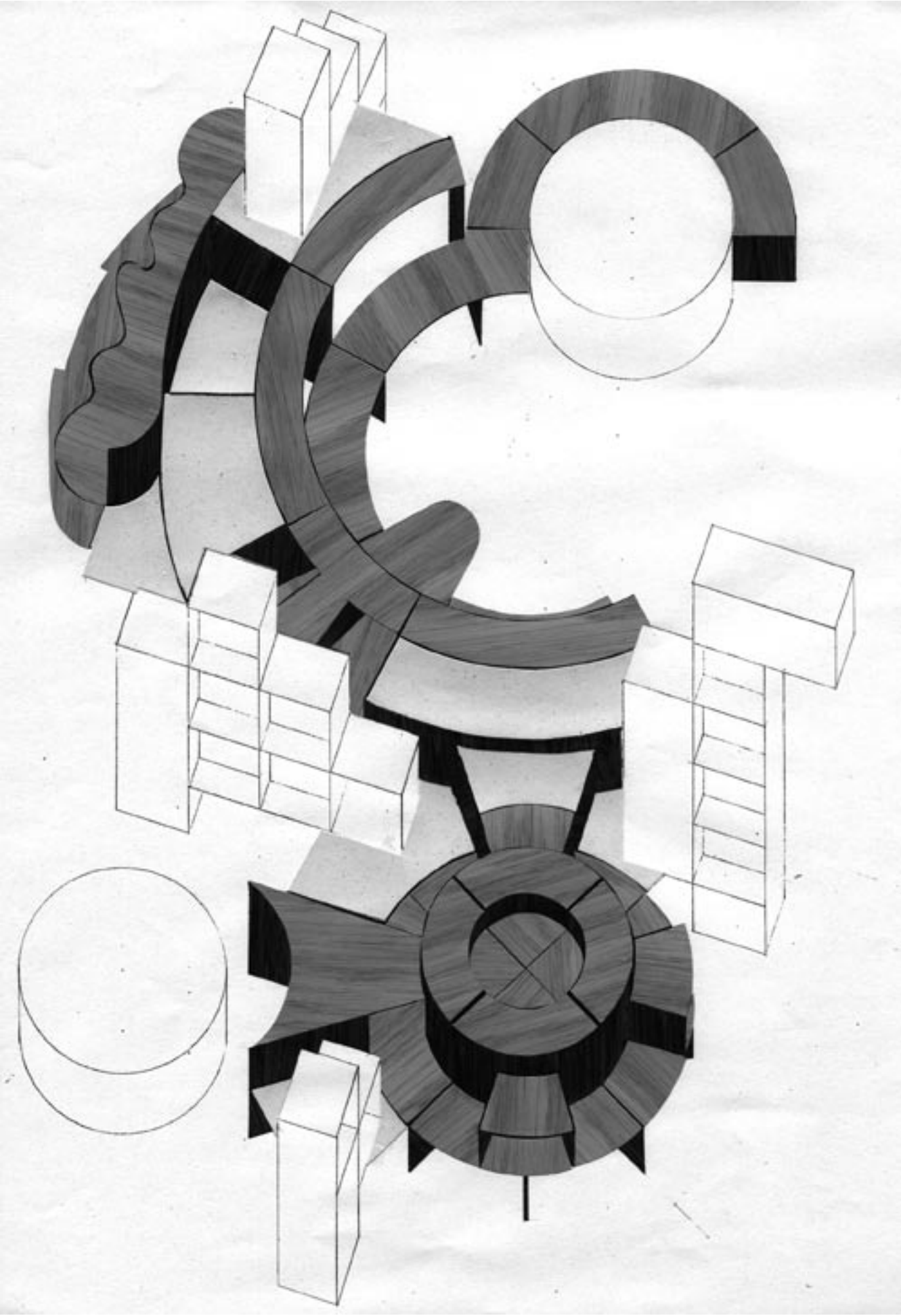
Zwischen 1936 und 1937 entwarfen und errichteten Architekt Berthold Lubetkin und Tecton eilig ein gutes Dutzend Einzäunungen, Aussichtsplattformen und Kioske für den Dudley Zoo. Sie sollten eine einzigartige Position zum Ende der kurzen Zwischenkriegszeit besetzen, in der in Großbritannien herausfordernd moderne, offen optimistische und sozial orientierte Gebäude gebaut wurden, denen Freizeit, Gesundheit und reines Vergnügen als oberste Priorität oblagen. / The dozen or so enclosures, viewing platforms, and kiosks hastily constructed by architect Berthold Lubetkin and Tecton between 1936-37 for Dudley Zoo occupy a unique position at the tail-end of a brief inter-war period when defiantly modern, openly optimistic, socially orientated buildings prioritising leisure, health and pure enjoyment were being built in Britain.

Dudleys Bären Areal/Dudley´s Bear Pit, Photo von/by Elizabeth Frey

Die neueste Bautechnologie dieser Zeit wurde mit Forschungsergebnissen über Tierbewegungen und -verhalten kombiniert. Ein Verfahren, das ursprünglich für das Gorillahaus und das berühmte Pinguingehege im Londoner Zoo entwickelt worden war. Die schwungvollen Betonkurven des Bärengeheges, des Vogelhauses und des Pinguinbeckens in Dudley nutzten formelle architektonische Situationen als aktive Räume für Darbietungen und Spektakel – im Gegensatz zu den künstlichen naturalistischen Tableaus anderer zoologischer Gärten. / Combining the latest building technology with exhaustive research into patterns of animal movement and behaviour, a process initially developed for the Gorilla House and famous Penguin Pool at London Zoo, the sweeping concrete curves of Dudley's Bear Pit, Bird House and Penguin Pool utilised formal architectural settings as active spaces of performance and spectacle, in direct contrast to the contrived naturalistic tableaux more commonly applied by other zoos.



Obwohl Lubetkin und Tecton im weiteren eine Reihe von hoch gelobten kleineren Sozialbauprojekten in London realisierten und an dem erfolglosen Masterplan für eine komplette Neustadt in Peterlee mitwirkten, bleiben die vernachlässigten, inzwischen leeren und mit Unkraut überwucherten Zoogehege ein abenteuerliches, verspieltes und prägnantes Beispiel einer integrierten modernen architektonischen Landschaft. / Although Lubetkin and Tecton went on to build a number of acclaimed small-scale public housing projects in London and to work on the abortive master plan for an entire New Town at Peterlee, the neglected zoo enclosures, now emptied of their animal tenants and overgrown with weeds, remain the most adventurously playful, and poignant, example of an integrated modernist architectural landscape.



Filmreihe / Film Series

Die Shedhalle möchte neben anderen Projekten eine *Filmreihe* als regelmäßige Veranstaltung etablieren. Jeden ersten Donnerstag im Monat werden ab 20.00 Uhr im Kino der Shedhalle Filme und Videos gezeigt, sowie Gespräche mit FilmemacherInnen, KünstlerInnen, TheoretikerInnen und RegisseurInnen angeboten, um unabhängig von den Ausstellungsprojekten ein Forum für Kunst- und Filminteressierte zu schaffen.

Die *Filmreihe* setzt sich mit dem Verhältnis von Dokumentation und Fiktion sowie narrativen und fiktionalen Strategien in künstlerischen Filmproduktionen auseinander. Die These der „Authentizität als Darstellungsform" geht davon aus, dass Authentizität in medialer, ästhetischer wie nichtästhetischer Kommunikation grundsätzlich als Form, Resultat bzw. Effekt medialer Darstellung verstanden werden muss. Formate wie Doku-Fictions, Reality-TV oder auch „Big Brother" verdeutlichen anschaulich eine Hinwendung jüngerer Fernsehformate zu Inszenierungen des Medialen und liefern damit Variationen des Realen. Das durch die Form der Darstellung suggerierte „Authentische" ist Ergebnis einer Inszenierung, die auf Show-Effekte und Ereignischarakter abzielt. Komplizierter als in diesen Beispielen stellt sich für die *Filmreihe* das Verhältnis von Realität, Dokumentation und Fiktion im künstlerischen Film dar. Ermöglicht durch die Digitalisierung ist es in den letzten Jahren zu einer Verbilligung der Produktionsmittel gekommen, welche das Medium Film demokratisiert hat und eine Vielzahl künstlerischer Arbeiten nach sich zog, deren Inhalt und Ästhetik sich an dem Dokumentarischen orientieren. Während auch der „klassische" Dokumentarfilm grundsätzlich jene Wirklichkeit medialisiert, über die er zu berichten vorgibt, ist der Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und deren Abbild im künstlerischen Film nochmals ein anderer: Er bedient sich verstärkt narrativer, fiktionaler und ästhetisierender Elemente und führt häufig die Inszenierungsformen des Medialen vor.

Das Interesse dieser *Filmreihe* gilt künstlerischen Video- und Filmproduktionen, die manchmal der Ästhetik des Spielfilms näher stehen als der des Dokumentarfilms, und die durch die Einbeziehung fiktionaler Strategien über die Frage nach der medialisierten Wirklichkeit hinausgehen. Die *Filmreihe* der Shedhalle möchte die Analyse von der anderen Seite beginnen, weniger von der Überlegung der Authentizität der Bilder her, als vielmehr das Potential und die Charakteristik narrativer fiktionaler Bildsprachen untersuchen.

In addition to the other projects, the Shedhalle plans to establish a *film series* as a regular event. Films and videos will be shown in the cinema of the Shedhalle on the first Thursday evening of every month at 20.00. The programme will also include discussions with film makers, artists, theorists and directors in order to provide a forum for people interested in art and film outside the framework of the exhibition projects.

The *film series* will focus on the relationships between documentary and fiction and between narrative and fictional strategies in artistic film productions. The concept of "authenticity as a form of presentation" is based on the assumption that authenticity in media, aesthetic and non-aesthetic communication must be viewed as a form, result or effect of media presentation. Formats such as fictional documentaries, reality TV and "Big Brother" reflect a tendency in recent television formats toward media staging and thus offer variations on real life. The quality of "authenticity" suggested by the form of presentation is the product of an approach to staging that evokes a sense of event. From the perspective of the *film series*, the relationships between reality, documentary and fiction in the artistic film are more complicated than those represented by such examples. In recent years, digital imaging technology has reduced the costs of film production and thus democratized the medium of film, opening the way for a number of artistic works of which contents and aesthetics are oriented toward documentary. While the "classical" documentary film inevitably mediatises the reality it claims to report, the relationship between reality and the image of reality presented in the artistic film is quite different. It relies more heavily on narrative, fictional and aesthetic elements, and often demonstrates the forms of presentation involved in media staging.

The *film series* will focus on artistic video and film productions which in some cases are more closely related to the aesthetics of the fictional feature film than to those of the documentary and which, by incorporating fictional strategies, go far beyond the sphere of mediatised reality. The *film series* presented by the Shedhalle will initiate the analysis from the other side in an approach that is less concerned with the authenticity of the images than with the characteristics of narrative, fiction and visual languages.

Die *Filmreihe* findet jeden 1. Donnerstag im Monat um 20.00 Uhr im Kino der Shedhalle statt:
Films will be shown on the first Thursday of each month in the cinema of the Shedhalle at 20.00:

William Karel (Paris), *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*/*Kubrick, Nixon and The Man in the Moon*, 2002	4. September/September 2004
Nina Fischer / Maroan el Sani (Berlin), *Tokyo Star. Über die Geburt der Idole in Japan – Vom Kleinkind zum Superstar*/*On the birth of idols in Japan – From toddler to superstar*, 2004 und/and *Palast der Republik*, 2001-2002	4. November/November 2004
Marine Hugonnier (London), *Ariana*, 2003 und/and *The Last Tour*, 2004	2. Dezember/December 2004
Hito Steyerl (Berlin), *November*, 2004	3. Februar/February 2005
Mika Taanila (Helsinki), *Thank You for the Music*, 1997 und/and *Futuro - A New Stance for Tomorrow*, 1998	3. März/March 2005

(4. November/November 2004)

NINA FISCHER / MAROAN EL SANI

Tokyo Star:
Über die Geburt der Idole in Japan – Vom Kleinkind zum Superstar
On the birth of idols in Japan – From toddler to superstar (2004)

Der Film handelt von den Ausbildungsmethoden japanischer Talentschulen, beobachtet Trainingsstunden, Auditions, Debüts, Konzerte, erzählt von Träumen, Erwartungen, Gefühlen, den Strategien der AgentInnen, ProduzentInnen, und zeigt den Berufsalltag eines professionellen Idols. Träume sind machbar, Idole sind planbar, und Menschen brauchen Idole. Kaum ein anderes Land lebt diese Gesetze der Unterhaltungsindustrie konsequenter als Japan. Idole - die so genannten „Idoru" – sind Identifikationsfiguren für Millionen und ein Milliardengeschäft für die japanische Unterhaltungsindustrie. Im Land des Lächelns wird die Karriereplanung dieser „Idoru" keineswegs dem Zufall überlassen. Der Dokumentarfilm *Tokyo Star* erzählt vom steilen und steinigen Weg zum japanischen Superstar. Hierfür porträtieren die Filmemacher vier Protagonisten, die den klassischen Weg eines Idols gehen - vom Talent über das Debüt bis zum Superstar. *Tokyo Star* ist der Abschlussfilm der Filmemacher Nina Fischer und Maroan El Sani an der Berliner Film und Fernsehakademie (dffb).

Nina Fischer/Maroan el Sani
Filmplakat, „*Tokyo Star*" (2004), 78 Min.
courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

The film is concerned with training methods at Japanese talent schools. It observes practice sessions, auditions, debuts and concerts, tells of dreams, expectations, feelings and the strategies of agents and producers. It describes the everyday work routine of a professional idol. Dreams can be made, idols can be planned, and people need idols. Virtually nowhere else are these laws of the entertainment industry applied as rigorously as in Japan. Idols – known as Idoru – are identification figures for millions and a billion-dollar business for the Japanese entertainment industry. In the Land of the Rising Sun, career planning for Idoru is never left to chance. The documentary film Tokyo Star describes the steep and rocky road to superstardom in Japan. The film-makers present four protagonists who pursue the traditional career of an idol – from young talent to debut to superstar status. *Tokyo Star* is a film by film-makers Nina Fischer and Maroan El Sani submitted as a final project at Berliner Film und Fernsehakademie (dffb).

Palast der Republik (2001-2002)

Palast der Republik ist ein umfangreiches Projekt, dass sowohl Installation, Projektion und Filmmaterial beinhält. Ein Teil dieses Projektes ist eine "Footage" Aufnahme einer offiziellen Fernsehdokumentation, welche für die Eröffnung des Palastes der Republik produziert worden ist und 1976 erstmals ausgestrahlt wurde. Nina Fischer/Maroan el Sani werden ihre Arbeit *Palast der Republik* und ihre Arbeitspraxis im Rahmen der Filmreihe vorstellen.

Palast der Republik is an extensive project comprising installation, projection and film material. Part of the project is footage from an official TV documentary produced for the opening of the Palast der Republik and first broadcast in 1976. Nina Fischer/Maroan el Sani will be presenting *Palast der Republik* and discussing their working approach within the framework of the Film Series.

WILLIAM KAREL

Kubrick, Nixon und der Mann im Mond/
Kubrick, Nixon and The Man in the Moon
("Opération Lune") (2002)

Anlässlich der Langen Nacht der Museen zeigt die Shedhalle den mit dem Adolf Grimme Preis 2003 ausgezeichneten Film *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* des französischen Filmemachers William Karel. Karel verknüpft in seinem Film über die Entstehung der Aufnahmen der ersten Mondlandung auf faszinierende Weise fiktives, hypothetisches und dokumentarisches Material und stellt dadurch die Frage nach der vermeintlichen Authentizität medialer Bildproduktion. Eigentlich beabsichtigte Karel einen Dokumentarfilm über den kurz zuvor verstorbenen Regisseur Stanley Kubrick zu drehen. Als er jedoch während seiner Recherche von Verbindungen zwischen Kubrick und der NASA erfährt, geht er der Frage nach, ob es möglich gewesen wäre, die Mondlandung in einem Filmstudio zu simulieren, um auch im Fall einer gescheiterten Landung, passable Bilder für die Menschen in aller Welt, die die Mission von Apollo 11 an den Bildschirmen verfolgen, bereit zu halten.

On the occasion of the "Museum's Night" the Shedhalle will be showing *Kubrick, Nixon and The Man in the Moon*, a film by the French documentary filmmaker William Karel, which was awarded the Adolf Grimme Prize in 2003. Karel combines fictitious, hypothetical and documentary elements in a fascinating way in his film based on the origin of material regarding the first landing on the moon. Thus questioning the supposed authenticity of pictures displayed by mass media. Karel´s original intention was actually to make a film about director Stanley Kubrick, who had just died. During the course of his researches however he discovered that there were links between Kubrick and NASA. He then decided to follow up the question if it would have been possible to stage the landing in a film studio simultaneous to the Apollo 11 mission, and then present this to the world as reality, should the mission have failed.

(2. Dezember/December 2004)

MARINE HUGONNIER

Ariana (2003) und/and *The Last Tour* (2004)

Ariana und *The Last Tour* sind Teil einer noch nicht fertiggestellten Trilogie, die sich mit der Konstruktion und dem Verhältnis von Landschaft, Erzählung und Ideologien auseinandersetzt.

Ariana ist ein Video in der Tradition des Essayfilms und zeigt den subjektiven Bericht einer Reise nach Afghanistan. Die Geschichte des Filmes dokumentiert ein gescheitertes Projekt: die Dreharbeiten von der Spitze eines Berges auf das umliegende Panorama werden verweigert – eben jenen Punkt der visuellen Kontrolle, nach dem das Filmteam sich vorgenommen hatte zu suchen. Der Film versucht Historie und Ideologie in ihrem Verhältnis zur Landschaft und deren Ästhetik und Topografie zu verstehen.

The Last Tour arbeitet mit den gleichen Mitteln des Essayfilms und der „politischen Erzählung". Entgegen *Ariana* ist die Geschichte rein fiktiv und beschreibt ein mögliches zukünftiges Szenario: Die Rückkehr von weißen Flecken auf der Landkarte. *The Last Tour* beschreibt die in die nahe Zukunft versetzte „Schließung" von Teilen der Alpen (um deren endgültige Zerstörung zu verhindern) und wir begleiten die Kamera dabei am Vorabend der Einrichtung dieses neuen „Parks". Der Film probiert sich an der Umkehrung einer „großen Erzählung" der Moderne: Der neuzeitlichen und modernen Geschichte der Entdeckung, Eroberung, Erschließung und Kartografie.

Produktionstill aus
Production still from:
Marine Hugonnier, *The Last Tour* (2004)

Ariana and *The Last Tour* are part of an unfinished trilogy, which deals with construction and the relationship between landscape, narration, and ideology.

Ariana is a video in the form of a traditional essay-film. It shows a subjective report of a trip to Afghanistan. The film documents a failed project: it refuses to show simple panoramas, or any reference points that could lend the cameramen some form of visual control. The film tries to understand history and ideology, and their relationship to landscape and its aesthetics and topography.

Film shot in 16 mm, transferred to DVD, 18 Min.

The Last Tour, also in traditional essay film form, is political fiction. In comparison to *Ariana*, this work is purely fictional, and describes a possible future scenario: the return of white spots on the map. *The Last Tour* describes the near future closing of the Alps (as a way to prevent their ultimate destruction). We follow the camera on the eve of the construction of this new park. The film reinterprets and re-imagines the modern history of the conquest and cartography by reversing historic occurrences.

Film shot in Super-16 mm, transferred to DVD, 14 Min.

(3. Februar/February 2005)

"An age that has lost its gestures is, for this reason, obsessed by them. For human beings who have lost every sense of naturalness, each single gesture becomes a destiny. And the more gestures lose their ease under the action of invisible powers, the more life becomes indecipherable." (Agamben 2000:53)

Filmstill aus / Film still from
Hito Steyerl, *November* (2004)

November (2004)

HITO STEYERL

Meine beste Freundin als ich 17 war, hieß Andrea Wolf. 1998 wurde sie als kurdische Terroristin erschossen.
Der Film *November* stellt die Frage nach dem, was heute Terrorismus genannt wird und früher Internationalismus genannt wurde. Die Arbeit untersucht die Gesten und Posen, die damit in Verbindung stehen, und ihr Verhältnis zur Populärkultur, vor allem dem Kino. Der Ausgangspunkt des Films ist ein feministischer Kungfu-Film, den Andrea Wolf und ich zusammen auf S-8 drehten, als wir 17 Jahre alt waren. Jetzt ist dieser Amateurtrashfilm plötzlich ein Dokument geworden. *November* ist kein Film über Andrea Wolf.
November ist kein Film über die Situation in Kurdistan. Er reflektiert stattdessen die Gesten der Befreiung nach dem Ende der Geschichte, wie sie in der Populärkultur und durch reisende Bilder verbreitet werden. Der Film handelt von der Epoche des Novembers, in der die Revolution vorbei zu sein scheint, und nur ihre Gesten weiter zirkulieren.
Die Vorführung wird ergänzt durch Ausschnitte aus den Filmen *Loin du Vietnam* und *Chris Marker* (1970) und anderen Filmen, die in *November* zitiert werden.

My best friend when I was 17 was a girl named Andrea Wolf. She died in 1998, when she was shot as a Kurdish terrorist in Eastern Anatolia.
The Film *November* addresses the question of what is now called terrorism but was once referred to as internationalism. It deals with the gestures and postures it can create and with their relationship to figures of popular culture, namely cinema. Its point of departure is a feminist martial arts film Andrea Wolf and I made together when we were 17 years old. Now this amateur trash film has suddenly become a document. *November* is not a documentary about Andrea Wolf. It is not a film about the situation in Kurdistan. It deals with the gestures of liberation after the end of history, as reflected in popular culture and travelling images. This project is a film about the era of November, when revolution seems to be over and only its gestures continue to circulate.
The showing will be supplemented by excerpts from films by *Loin du Vietnam* and *Chris Marker* (1970) as well as others cited in *November*.

(DVD; Ger 2004. Approx. 25 Min.

Director: Hito Steyerl, Editor: Stefan Landorf, Assistant: Yasmina Dekkar)

MIKA TAANILA

(3. März/March 2005)

Thank You for the Music (1997)

160 Millionen Menschen auf der ganzen Welt hören täglich anonyme Hintergrundmusik, z. B. Muzak. *Thank You for the Music* nimmt sich dieser unterschätzten Musikform an und zeigt wie sie funktioniert.
Begleitet von 26 Muzak-Aufnahmen geben etablierte Fachleute Auskunft über die Entwicklung, Programmierung und Vermarktung dieser Musik. Zu sehen sind der amerikanische Musiker Joseph Lanza und der niederländische Musikprogrammierer Theo van Leeuwen.
Mehr als dreißig Jahre lang hat Van Leeuwen das gesamte Repertoire von Phillips Background Music programmiert. Der Film besucht außerdem das Paul Natte Orchestra, van Leeuwens Hausband, in einem Studio im niederländischen Hilversum – dem „Ursprungsort" europäischer Hintergrundmusik. Joseph Lanza ist bekannt für seine Pionierwerke *Elevator Music* und *Coctail*.
Entgegen geläufiger Annahmen zeigt *Thank You for the Music*, dass es Muzak nicht immer gelingt, den Hörer zu manipulieren: hört man Muzak bewusst, gelingt es ihr weniger, die Fantasien des Zuhörers zu kontrollieren.
„Indem sie das Ego des Künstlers entfernt, macht Hintergrundmusik es dem Hörer möglich, diese Lücke zu füllen." (Joseph Lanza)

160 million people around the world hear anonymous background music, i.e. muzak, every day. *Thank You for the Music* looks at this underrated type of music and shows how it works.
To the accompaniment of 26 muzak recordings, established professionals talk about making, programming and distributing the music. The program features American author Joseph Lanza and the Dutch music programmer Theo van Leeuwen.
Van Leeuwen has programmed the entire repertoire of Phillips Background Music for nearly 30 years. The film also visits the Paul Natte Orchestra, van Leeuwen's house band, at a studio in Hilversum, the Netherlands – the „roots" of European background music. Joseph Lanza is known for his visionary work *Elevator Music* and *Coctail*.
In contrast to common belief, *Thank You for the Music* shows that muzak does not always succeed in manipulating the listener: Since muzak can also be listened to, it can't always control people's fantasies. „By taking away the ego of the artist, background music allows the listener to fill in the blanks." (Joseph Lanza)

24 Min., 35mm / Beta SP, 1.85, Dolby SR, color, English dialogue

Futuro - A New Stance for Tomorrow (1998)

Futuro - A New Stance for Tomorrow ist eine Zeitreise zurück in unsere unmittelbare futuristische Vergangenheit, eine Dokumentation über den Aufstieg und Fall des Plastikhauses Futuro, die Geschichte einer Utopie aus dem Weltraumzeitalter, die beinahe Realität geworden wäre.

Mika Taanilas Film *Futuro - A New Stance for Tomorrow* macht aus der Geschichte eines vergessenen Meilensteins der finnischen Designgeschichte eine Geschichte von internationaler Dramatik. Zurückverfolgt werden die Spuren von Suuronens „gänzlich mathematischer Idee" hin zu einer Mehrzweckware, die allmählich von der Zeit zernagt wird. Die Regisseure Mika Taanila und Marko Home unternahmen intensive Recherchen um Futuros Geschichte Schritt für Schritt nachzuvollziehen. Seltene Amateuraufnahmen und Archivmaterial veranschaulichen die Begeisterung und Leidenschaft, mit der Futuro auf der ganzen Welt aufgenommen wurde. Alle noch lebenden Protagonisten der Futuro-Zeit wurden befragt, vom Architekten Suuronen bis zu dem deutschen Konzeptkünstler Charles Wilp. Sie geben Antwort auf Fragen wie:
Was haben Andy Warhol, Christo und das Königshaus von Kuwait mit Futuros Geschichte zu tun? Warum brachte der Playboy in seiner September-Nummer von 1970 Futuro groß heraus? Welche Pläne hatte Sputnik, das offizielle Jugendreisebüro der Sowjetunion, mit Futuro? Wo gab es die erste Futuro „Spacebank" der Welt? Wann brachte der Nikolaus Futuro nach Estland?
Im Soundtrack des mehrsprachigen Films sind die futuristische Moog-Klänge der späten 1960er Jahre und elektronische Filmmusik der finnischen Experimentalmusiker Ektroverde zu hören.

Videostill aus / Video still from
Mika Taanila, *Futuro - A New Stance for Tomorrow* (1998)

Futuro - A New Stance for Tomorrow is a journey back in time to our recent futuristic past. It's a documentary about the rise and fall of the plastic Futuro house, the story of a „Space Age" utopia that almost came true.

Mika Taanila's film *Futuro - A New Stance for Tomorrow* turns the history of a forgotten milestone in Finnish design into a story full of international colour and drama. It traces the development of Suuronen's „purely mathematical idea" into a multipurpose commodity which is eventually destroyed by time. Director Mika Taanila and Marko Home did extensive research to trace Futuro's story step by step. Unique amateur film and other archive footage highlight the enthusiasm and ardour that followed Futuro around the world. All the key characters from Futuro's past who are still alive have been interviewed, from architect Suuronen to German conceptual artist Charles Wilp, and they answer such questions as:
What is the link between Andy Warhol, Christo, the Royal family of Kuwait and Futuro's history? Why did Playboy magazine give Futuro an impressive launch in its September issue in 1970? What plans did Sputnik, the official youth travel agency in the Soviet Union, have in mind for Futuro? Where was the world's first Futuro „spacebank"? When did Santa Claus bring Futuro to Estonia?
The soundtrack of the multilingual film features futuristic Moog Music from the late 1960s and electronic film music by the Finnish experimental group Ektroverde.

29 Min., 35mm, 1.85, Dolby Digital, col/bw, Finnish/Swedish/English/Estonian/German dialogue

MITGLIEDSCHAFT
MEMBERSHIP

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

Als Mitglied des Vereins Shedhalle haben Sie folgende Vorteile:

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

Jährlicher Mitgliedsbeitrag/ Yearly membership fees:
Einzelmitglied/Normal Membership CHF 60
Ermäßigt/Concessionary Membership CHF 30
Doppelmitglied/Dual Membership CHF 100
Fördermitglied privat/
Sustaining Membership Private CHF 100
Fördermitglied Institution/
Sustaining Membership Institution CHF 500
GönnerIn/Patron CHF 1000

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

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

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

VORSCHAU
UPCOMING

Symposium
Karnevaleske Strategien in den Medien und als Form widerständiger Praxis
Anschließende Diskussion. Samstag, 11. Dezember 2004, 15.00 – 19.00 Uhr

Symposium
Carnivalisque strategies in the media and as form of activist practices,
followed by a discussion. Saturday, 11 December 2004, 15:00 – 19:00

Zweites Kapitel der Projektreihe
Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?
Eröffnung 28. Januar, Ausstellungdauer 29. Januar – 27. März 2005

Second chapter of the project series
Spectacle, Pleasure Principle or the Carnivalesque?
Opening Friday, 28 January, exhibition period: 29 January – 27 March 2005

IMPRESSUM

Verein Shedhalle
Rote Fabrik, Seestrasse 395, Postfach 771, CH-8038 Zürich
phone ++41/1/4815950, fax ++41/1/4815951
e-mail info@shedhalle.ch, www.shedhalle.ch

Neue Öffnungszeiten / New Opening Hours
Mi/Fr 14:00 - 17:00, Do 14:00 - 21:00, Sa/So 14:00 - 20:00
Wed/Fri 14:00 - 17:00, Thu 14:00 - 21:00, Sat/Sun 14:00 - 20:00

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

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

Praktikantin / Internship
Lisa Mazza

Temporäre MitarbeiterInnen / Temporary Staff
Technik, Aufbau und Unterhalt / Technicians
Sirun Kurtcuoglu
Frank Landes

Unterstützung/Support
Eva Staehle

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

Das Programm wird unterstützt durch /
The Program is supported by
Förderung / General Support
Präsidialdepartement der Stadt Zürich
Ernst Göhner Stiftung
Migros Kulturprozent
Zürcher Kantonalbank

Projektförderung / Special Support
(Förderung für / support of Gardar Eide Einarsson)
OFFICE FOR CONTEMPORARY ART NORWAY
Royal Norwegian Embassy, Berne

Dank an/Thanks to
Barnaby Drabble, Galerie Judin, Galerie Klosterfelde,
MW Projects, Nika Spalinger

IMPRINT

Shedhalle Zeitung / Newspaper
Herausgegeben von/edited by
Shedhalle, Kuratorium/curatorial team

Texte des Kuratoriums / Texts by the curatorial team
Editorial, Formatbeschreibungen: Thematische Projektreihe, Vor Ort,
Shedhalle Zeitung, Filmreihe
Editorial, Format descriptions: Thematic Project Series, On the Spot,
Shedhalle Newspaper, Film Series

Redaktion / Editing
Kuratorium/Curatorial team

"HOSTED BY"
(Idee/idea: Johanna Lassenius)
APPENDIKS ist ein Ort für Kunst, visuelle Kultur, Theorie und Publikationen. APPENDIKS basiert auf der Idee eines Leseraums, einer Buchhandlung und eines Büros und lädt die Besucher ein, Publikationen, Film- und Audiomaterial zu nutzen. APPENDIKS zieht um und wird im November wiedereröffnet. Die neue Adresse ist: APPENDIKS, H.C. Ørstedsvej 66, 1879 Frederiksberg, www.porksaladpress.org.
APPENDIKS is a space for art, visual culture, theory, and publications. The premises comprising a reading room, a bookstore, and an office allow visitors to use a range of publications and films/audio material. The new location is: APPENDIKS, H.C. Ørstedsvej 66, 1879 Frederiksberg www.porksaladpress.org. It will be reopened in November.

Design Zeitung und Website / Design Newspaper and Website
Dirk Klaiber und / and Sönke Schönauer, Köln / Cologne
design@caiman.de

Übersetzungen / Translations
Stefanie Lotz:
Beiträge / Contributions: Gardar Eide Einarsson, Christian Jankowski,
Mika Taanila, Dan Wilkinson
John Southard:
Essay: Sonja Brünzels, Beiträge / Contributions: Songül Boyraz, Marcelo Expósito,
Thierry Geoffroy/Colonel, interpixel (Eva-Maria Würth und/and
Philippe Sablonier), RELAX (chiarenza & hauser & co), Hito Steyerl, Nina Fischer/
Maroan El Sani
Jonathan Uhlaner:
Videoarchiv Stadt in Bewegung (Video archive City in Movement)
Essay: Robert Pfaller, Interview: Barbara Mosca, Editorial
(mit/with Justin Morris und / and Konrad Honsel),
Beiträge / Contributions: Rudi Maier, Mediologische Vereinigung Ludwigsburg

Druck / Print
Auflage / Edition: 1500
Papier / Paper: Cyclus print
Druck / Print: maxiprint, CH-Neuhausen

© 2004 Shedhalle und die AutorInnnen / Shedhalle and authors
Preis/price: 5,- CHF

halle