

SANS FRONTIERES

In our wonderful culture everyday life has become nothing more than a form of window-shopping and as we **wander** [as Baudelaire's flâneur] as detached and aristocratic 'free individuals' from object to object [fragment to fragment] **through** the Cities of the Dead of our great museum of ruined intentions searching for signs of life, we are at **the** same time afraid that our sentimental attachments may turn into Fatal Attractions ['Liaisons Dangereuses'].

When attitudes become sales we live a life of **ruins** in the new realism of our postmodern social condition where we buy time as tourists in our cultural supermarket, awaiting the 'catastrophe' which will liberate us from the twilight zone of corporate bodies and designer subjectivities.

UNLIMITED EDITION
© ART IN RUINS
BADEN 1991

Art in Ruins

APPEARANCES ARE AGAINST US

ALWAYS A BLOW IN ADVANCE.

We are constantly at war with representation (on behalf of ... the Real?). Sometimes we are fascinated with our half-life as living dead zombies; sometimes using brute force we attempt to destroy the reality representation has made of / for us; and sometimes we commit theoretical suicide – we turn ourselves into representation (designer versions of ourselves) to take our living death, at least into our own hands, and deny the dead (power) the vampire-value of both resistance and fascination that it so desperately needs. One way or another we are the ruin of representation but constantly allow representation to be the ruin of us.

»If a crisis exists today, it is first and foremost a crisis of references (ethical, aesthetic), an incapacity to take stock of events in an environment where appearances are against us.«¹

POSTMODERNISM IN RUINS.

»Symptoms of fragmentation are everywhere. Many reasons are put forward for this fragmentation and resultant 'crisis of legitimation' but it can certainly be said that today we live amongst the ruins of the Modern present.

'This Modern era was dependant on the notion of progress in knowledge, in the arts and technology, and in human freedom, all of which was thought of as leading to a society emancipated of poverty, despotism and ignorance. But all of us can see that development continues to take place without leading to these dreams of emancipation' (Lyotard).«²

A few years ago it was fashionable to ask the question »Has Modernism Failed?«. Today it might be appropriate to ask »Has Postmodernism Succeeded?« How is activism possible in a culture where it appears that all signs are reversible, and where critique has also become part of the culture industries?

»In every era the attempt must be made anew to wrest tradition away from a conformism that is about to overpower it (...). Only the historian will have the gift of fanning the spark of hope in the past who is firmly convinced that even the dead will not be safe from the enemy if he wins.«³

»The politics of interpretation demand a dialectical response from a critical consciousness worthy of its name. Instead of noninterference and specialisation, there must be interference, crossing of borders (...).«⁴

»We have written that 'Critical art today can only be made by those with no loyalty whatsoever to the Tradition of art, nor to its Professionalisation, nor to its efficient Administration (or Marketing)'.«⁵

»It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy. In the code of set theories, if I may use it at least figuratively, I would speak of a sort of participation without belonging – a taking part in without being part of, without having membership in a set« (Emphasis by the authors).⁶

To quote from Harold Rosenberg's 1967 essay »Spectators and Recruiters«: »Criticism is related to scholarship, but it is also joined to action. Scholarship is valuable for its own sake, criticism for what it effects. The blandest book review ends in inducing someone to read the book or ignore it. Criticism, as Baudelaire suggested, is by its very nature polemical – as a phase of action it looks to the future as well as to the past« (Emphasis by the authors).

We have always considered our activities as Art in Ruins as a kind of cultural activism – from insisting upon collaboration as the basis of all cultural production; to aggressively pursuing 'negative strategies'; to the question »if art is dead, what is the re-use value of art?« and to conceiving of allegory as activism.

DER AUGENSCHHEIN SPRICHT GEGEN UNS

STETS EINEN KNALL VORNEWEG.

Wir liegen in einem dauernden Krieg mit der Repräsentation (im Namen des ... Realen?). Manchmal sind wir fasziniert von unserem Halbleben als lebend-tote Zombies; manchmal versuchen wir, die Realität, welche die Repräsentation aus / für uns gemacht hat, mit roher Gewalt zu zerschlagen; und manchmal verüben wir theoretischen Selbstmord, indem wir uns selbst in Repräsentationen (Designerausgaben unserer selbst) verwandeln, um unseren Tod bei lebendigem Leibe zumindest in die eigene Hand zu nehmen und dem Toten (der Macht) die Vampirwerte von Widerstand und Faszination zu verweigern, die es so dringend braucht. So oder so sind wir der Ruin der Repräsentation, lassen aber dauernd die Repräsentation unser Ruin sein.

»Wenn es heute eine Krise gibt, dann ist es in erster Linie eine Krise der (ethischen, ästhetischen) Referenz, der Unfähigkeit, Ereignisse in Augenschein zu nehmen in einer Umwelt, in der der Augenschein gegen uns spricht.«¹

DIE POSTMODERNE IN RUINEN.

»Überall zeigen sich Symptome der Zersplitterung. Für diese Zersplitterung und die damit verbundene 'Legitimationskrise' werden viele Gründe genannt, sicher aber läßt sich sagen, daß wir heute in den Ruinen der Moderne leben.

'Diese Moderne wollte über den Fortschritt der Kenntnisse, Künste und Techniken wie auch zugleich der Freiheiten schließlich zu einer wirklich emanzipierten Gesellschaft gelangen, befreit von Elend, Herrschaft, und Unwissen. Nun müssen wir aber allgemein feststellen, daß die Entwicklung weitergeht und überhaupt keine der erhofften Emanzipationen mit sich bringt' (Lyotard).«²

Vor ein paar Jahren war es modern zu fragen: »Hat die Moderne versagt?« Heute wäre es vielleicht angemessen zu fragen: »War die Postmoderne erfolgreich?« Wie ist Aktivismus möglich in einer Kultur, in der alle Zeichen umkehrbar scheinen und in der auch die Kritik zu einem Teil der Kulturindustrie geworden ist?

»In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen (...). Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein.«³

»Die Politik der Interpretation erfordert eine dialektische Antwort durch ein kritisches Bewußtsein, das dieser Bezeichnung würdig ist. Statt Nichteinmischung und Spezialisierung brauchen wir Einmischung, Grenzüberschreitung (...).«⁴

»Wir haben geschrieben, daß 'kritische Kunst heute nur von denen gemacht werden kann, die keinerlei wie auch immer geartete Loyalität zur Kunsttradition, ihrer Professionalisierung oder ihrer effizienten Verwaltung (oder Vermarktung) beweisen'.«⁵

»Worum es geht, ist gerade ein Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Verunreinigung, eine parasitäre Ökonomie. In der Sprache der Mengenlehre, wenn ich mich ihrer zumindest figurativ bedienen darf, würde ich von einer Art Beteiligung ohne Zugehörigkeit sprechen – von einem Teilnehmen, ohne Teil oder Mitglied einer Menge zu sein« (Hervorhebung durch uns).⁶

Zitat aus Harold Rosenbergs Essay »Spectators and Recruiters« aus dem Jahr 1967: »Kritik hat etwas mit Wissenschaft zu tun, sie ist aber auch mit Handeln verbunden. Wissenschaft ist an sich wertvoll, Kritik durch das, was sie bewirkt. Auch die nichtssagendste Buchbesprechung veranlaßt schließlich jemanden, das Buch zu lesen oder zu ignorieren. Kritik ist, wie Baudelaire meinte, schon ihrem Wesen

ALLEGORY AS ACTIVISM: The Ruin as a Site of Resistance.

»In former times the organisation of productivist industrial society was considered by many to be rational, scientific, and utilitarian. Increasingly, International Modernisation, with its suppression of cultural and political 'difference' came under attack by new social movements based on gender, race, class and ecology.«⁷

»As the hero of George Romero's (low budget) horror film 'Zombies – Dawn of the Dead' warns us: 'When there is no room left in Hell, the dead will rise up and walk the earth'. A grim reminder, when authority ceases to be representative, to beware the dispossessed lest they rise up in revolt against everything held sacred to the prevailing order and inherit the ruins of a shattered ideology.«⁸

»At the same time however, late-capitalism has undergone a fundamental change and entered its 'aesthetic phase'; signs are detached from a referent in the 'real' world and enter the free-market of the consumable and disposable, and Postmodernism becomes its cultural expression – where the repressed of Modernism return as designer ruins.«⁹

»Every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably' (Walter Benjamin, 'Theses on the Philosophy of History').

Benjamin's theory of allegory, which proceeds from the perception that 'any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else', defies summary. Within his oeuvre, *The Origin of German Tragic Drama*, composed in 1924/25 and published in 1928, stands as a seminal work; in it are assembled the themes that will preoccupy him throughout his career: progress as the eternal return of the catastrophe; criticism as redemptive intervention into the past; the theoretical value of the concrete, the disparate, the discontinuous; his treatment of phenomena as script to be deciphered (...). 'His writing forces us to think in correspondences, to proceed through allegorical images rather than through expository prose' (...). For Benjamin, interpretation is disinterment (...). Allegory is an attitude as well as a procedure (...). Allegory occurs whenever one text is doubled by another.

In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be (...).

Conceived in this way, allegory becomes the model of all commentary, all critique (...).

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He (sic) lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other (...) He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured (...). Rather he adds another meaning to the image (...). Allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete – an affinity which finds its most comprehensive expression in the ruin, which Benjamin identified as the allegorical emblem par excellence:

'Allegories are in the realm of thought and knowledge what ruins are in the realm of things: no longer alive, yet possessed of a continuing power by virtue of their very fixity, a salutary or cautionary symbol.'

With the allegorical cult of the ruin, a second link between allegory and contemporary art emerges: in site-specificity, the work which appears to have merged physically into its setting, to be embedded in the place where we encounter it (...).

We should therefore also be prepared to encounter an allegorical motive in photomontage, for it is the 'common practice' of allegory 'to pile up fragments ceaselessly' (...).

This confusion of the verbal and the visual is however but one aspect of allegory's hopeless confusion of all aesthetic mediums and stylistic categories (hopeless, that is, according to any partitioning of the aesthetic field on essentialist grounds).

The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genres, anticipated by Duchamp, reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct art mediums.

Appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present.«¹⁰

nach polemisch – als *Handlungsmoment* weist sie sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit« (Hervorhebung durch uns).

Wir haben unsere Aktivitäten als Art in Ruins immer als eine Art kulturellen Aktivismus verstanden – von unserem Bestehen auf *Zusammenarbeit als Basis jeder Kulturproduktion* über 'negative Strategien' zur Frage »Wenn die Kunst tot ist, was ist dann ihr Wiederverwendungswert?« und zur Auffassung der *Allegorie als Aktivismus*.

ALLEGORIE ALS AKTIVISMUS: Die Ruine als Ort des Widerstands.

»Früher galt die Organisation der industriellen Produktionsgesellschaft vielen als rational, wissenschaftlich und nutzbringend. Die internationale Modernisierung, mit ihrer Unterdrückung von kultureller und politischer 'Differenz', geriet jedoch zunehmend unter den Druck neuer sozialer Bewegungen, die auf Geschlecht, Rasse, Klasse und Ökologie gegründet waren.«⁷

»Der Held von George Romeros (Low budget-) Horrorfilm 'Zombies – Dawn of the Dead' warnt uns: 'Wenn in der Hölle kein Platz mehr ist, werden die Toten aufstehen und die Welt bevölkern.' Eine grausige Ermahnung, sich, wenn Herrschaft aufhört, repräsentativ zu sein, vor den Entrechteten in Acht zu nehmen, die sich gegen die geheiligten Prinzipien der geltenden Ordnung erheben könnten, um die Ruinen einer zertrümmerten Ideologie zu beerben.«⁸

»Zugleich hat sich jedoch der Spätkapitalismus grundlegend gewandelt und ist in seine 'ästhetische Phase' eingetreten: die Zeichen haben den Bezug auf einen Referenten in der 'realen' Welt verloren und werden auf dem freien Markt des Konsumier- und Wegwerfbaren gehandelt. Diese Phase des Spätkapitalismus findet ihren kulturellen Ausdruck in der Postmoderne – wo in der Moderne Verdrängtes in Form von Designer-Ruinen wiederkehrt.«⁹

»Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte' (Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*).

Benjamins Theorie der Allegorie, die von der Erkenntnis ausgeht, daß 'jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis ein beliebiges anderes bedeuten [kann]', widersetzt sich jeder Zusammenfassung. In Benjamins Œuvre nimmt *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, verfaßt 1924/25 und 1928 veröffentlicht, eine zentrale Stellung ein. Darin sind all die Themen versammelt, die ihn in seinem weiteren Schaffen beschäftigen sollten: Fortschritt als ewige Wiederkehr der Katastrophe; Kritik als rettender Eingriff in die Vergangenheit; der theoretische Wert des Konkreten, Disparaten, Diskontinuierlichen; die Auseinandersetzung mit den Phänomenen als einer zu entziffernden Schrift. 'Sein Werk zwingt uns, in Korrespondenzen zu denken, uns eher über allegorische Bilder vorzutasten als über expositorische Texte (...).' Für Benjamin bedeutet *Interpretation* Ausgrabung, *Desinternierung* (...). Allegorie ist ebenso eine *Haltung* wie eine Technik (...). Allegorie tritt überall dort auf, wo ein Text durch einen anderen verdoppelt wird.

In der allegorischen Struktur wird also immer ein Text durch einen anderen gelesen, wie bruchstückhaft, lückenhaft oder chaotisch ihre Beziehung auch immer sein mag (...).

So gesehen, wird Allegorie zum allgemeinen Modell für Kommentar und Kritik (...).

Das allegorische Bild ist ein angeeignetes Bild; der Allegoriker schafft keine Bilder, sondern konfisziert sie. Er (sic!) erhebt Anspruch auf kulturell Signifikantes und macht sich zu seinem Interpreten. In seinen Händen wird das Bild zu etwas anderem (...). Er gibt ihm nicht seine ursprüngliche Bedeutung zurück, die vielleicht verloren oder verdunkelt ist (...). Er gibt dem Bild vielmehr eine neue Bedeutung (...). Die Allegorie fühlt sich stets vom Bruchstückhaften, Unvollkommenen, Unvollständigen angezogen – eine Affinität, die in der Ruine, für Benjamin das allegorische Emblem schlechthin, ihren umfassendsten Ausdruck findet:

'Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge: nicht mehr lebendig, aber durch ihre Unverrückbarkeit mit einer fortdauernden Kraft ausgestattet – Symbol der Begrüßung oder Warnung.'

»In our wonderful culture where the illusion of a designer world free of repression and exploitation 'masks' the anxiety of resistant bodies, we wander from fragment to fragment moving from object to objection through the cities of the dead of our great museum of ruined intentions. We live a life of ruins in the new realism of our postmodern social condition.

With the grand opera of the upheaval of the market economy we begin to recognize monuments as ruins even before they have crumbled. 'For what appears at first to be a work of bizarre fancy turns out in fact to be a work of sombre and only slightly allegorical realism'.¹¹

DOMESTIC ARRANGEMENT: Pornography begins at Home.

»The (Constructivist) red of the (Russian) Revolution (the blood of the martyrs) used to signify (the) Liberation (of the Working Class); now today (at La Villette) it signifies (their final) (Deconstruction) disappearance (into Abstraction ... the Mass) (?).

The postmodern world continues the Modern Tango (the dynamic and exploitative exchange) between Truth and Beauty, between Production and Consumption (Rationalism and Romanticism) and between Representation and Simulation – as (the conquered Space of) the Twilight World of Dead Power seeks revenge against Time (the decay of the body) in the name of freedom (emancipation) (from responsibility).¹²

»Both the nostalgic pursuit of the permanent value referents as regulators and the nihilistic refusals of value discourse altogether, maybe perhaps characterisable as mimetic replications, incarnations and effects of the vampirical postmodern displacement of creatively orientated value-life.¹³

»In these postmodern days of 'hyper-real simulation' the only resistance to the image seems to lie in making arrangements – of ruins (of signs of dead power and mastery) which give to the 'object' an anxiety and to the 'subject' (victim) a dignity which can be 'experienced' but not fully 'represented'.¹⁴

»Avant-garde art and architecture as well as uplifting monuments and prestige technology are implicated in a general entropy of significant value. The so-called 'Domestic Arrangements' (of Art in Ruins) make triads out of Modernism, monuments, and kitsch, showing each feeding off the others in a circuit they call 'vampire value'.

A typical piece arrays three items in a slick Minimalist installation, but the array also resembles a window dressing, a museum display, or a domestic wall arrangement. This elision of categories is repeated in the items comprising each triad: a cheap ornament, a popular symbol which doubles as a 'pure form' and a painting in black on black of an architectural monument. Each of these fails in some way that, taken together, suggests an allaround collapse of confidence in value distinctions. The effect is more tendentious and allegorical than in Warhol, but that is possibly because Art in Ruins seem more interested in history than fame, and more interested in the end of public meaning in 'tourism' than in the end of the individual subject in 'stardom': 'In the city of the future', they might say, 'everything will be historical for 15 minutes'.¹⁵

»There is no document of civilisation that is not at the same time a document of barbarism.¹⁶

SANS FRONTIERES: Simulation and Contamination.

»As we wander from fragment to fragment through the Cities of the Dead of our museum culture, a designer world of ruined intentions, we recognize that we 'are living through the disintegration of a whole social system which threatens to survive its own death by entombing us for decades in its own lifeless structures. The weight of reality is dragging us towards a living-dead capitalism where the means of social production and social control can no longer be distinguished, where a normalising technocracy continues to glorify an already extinct order in the name of values which have long lost all meaning'.¹⁷

»In our era of postmodernisation, post-industrialisation is validated by the critical interaction of the concepts of the Global and the Local (that is, the Ultramodern – the world of telecommunications, which like most advances made in communications is the result of military research and development; and the Ruin – 'second-order' culture,

Mit dem allegorischen Kult der Ruine tritt eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Allegorie und zeitgenössischer Kunst zutage: nämlich die Ortsgebundenheit – Werke, die physisch mit ihrer Umgebung verschmolzen scheinen, eingebettet in den Ort, an dem wir sie vorfinden (...).

Wir sollten also darauf gefaßt sein, in der Fotomontage einem allegorischen Motiv zu begegnen, denn der Allegorie 'ist es gemein, (...) Bruchstücke ganz unausgesetzt zu häufen' (...).

Diese Vermischung von Verbalem und Visuellem ist aber nur ein Aspekt der hoffnungslosen Vermischung aller ästhetischen Medien und stilistischen Kategorien in der Allegorie (hoffnungslos hinsichtlich jeder Unterteilung des ästhetischen Feldes nach essentialistischen Kriterien).

Das allegorische Werk ist synthetisch; es überschreitet ästhetische Grenzen. Diese Vermischung verschiedener Genres, von Duchamp vorweggenommen, taucht heute wieder in der Hybridisierung auf, in eklektischen Arbeiten, die bisher klar unterschiedene Kunstmedien bewußt miteinander verbinden.

Aneignung, Ortsgebundenheit, Unbeständigkeit, Akkumulation, Diskursivität und Hybridisierung – solcherlei Strategien charakterisieren einen Großteil der Gegenwartskunst.¹⁰

»In unserer wunderbaren Kultur, in der die Illusion einer Designerwelt frei von Unterdrückung und Ausbeutung die Angst widerstrebender Körper 'maskiert', wandern wir von Fragment zu Fragment, bewegen uns von Gegen-Stand zu Wider-Stand durch die Totenstädte unseres großen Museums ruinierten Intentionen. Im neuen Realismus unseres postmodernen sozialen Daseins führen wir ein Leben von Ruinen.

In der großen Oper der Umwälzung der Marktwirtschaft nehmen wir Denkmäler schon ehe sie zerbröckeln als Ruinen wahr. 'Denn was zunächst als das Produkt bizarrer Phantasie erscheint, entpuppt sich als Ergebnis eines düsteren und nur mäßig allegorischen Realismus'.¹¹

HÄUSLICHES ARRANGEMENT: Pornographie beginnt zu Hause.

»Das (konstruktivistische) Rot der (Russischen) Revolution (das Blut der Märtyrer) stand einmal für (die) Befreiung (der Arbeiterklasse); heute (in La Villette) steht es für (ihr endgültiges) Verschwinden (ihre Dekonstruktion) (in der Abstraktion ... der Masse) (?).

Die postmoderne Welt tanzt weiter den modernen Tango (jene dynamische und ausbeuterische Beziehung) zwischen Wahrheit und Schönheit, zwischen Produktion und Konsum (Rationalismus und Romantik) und zwischen Repräsentation und Simulation – während die (unterworfenen) Dämmerwelt der Totenmacht sich im Namen der Freiheit (Emanzipation) (von Verantwortung) an der Zeit (dem Verfall des Körpers) zu rächen sucht.¹²

»Sowohl das nostalgische Streben nach den Regulatoren dauerhafter Wertbezüge als auch die nihilistische Verweigerung jeglichen Wertdiskurses lassen sich vielleicht als mimetische Replikationen, Inkarnationen und Effekte der vampirischen postmodernen Verdrängung eines kreativ orientierten Werte-Lebens beschreiben.¹³

»In dieser postmodernen Zeit der 'hyper-realen Simulation' scheint die einzig mögliche Form des Widerstands gegen das Bild im Arrangieren von Ruinen (den Zeichen toter Macht und Meisterschaft) zu bestehen, die dem 'Objekt' eine Angst und dem 'Subjekt' (dem Opfer) eine Würde verleihen, die zwar 'erlebt' aber nicht zur Gänze 'dargestellt' werden können.¹⁴

»Avantgarde-Kunst, Architektur, erhebende Monumente und Vorzeigetechnologie sind alle von einer allgemeinen Entropie signifikanter Werte betroffen. Die sogenannten 'Häuslichen Arrangements' (von Art in Ruins) schaffen Triaden aus Moderne, Monumenten und Kitsch, die zeigen, wie jedes dieser Elemente in einem als 'Vampirwert' bezeichneten Kreislauf von den anderen zehrt.

In einem typischen Beispiel sind drei Elemente zu einer glatten minimalistischen Installation arrangiert, die aber ebenso eine Schaufensterdekoration, eine Museumsinstallation oder ein häuslicher Wandschmuck sein könnte. Diese Kategorienvermischung wiederholt sich innerhalb der Einzelelemente, aus denen jede Triade

rooted but more or less contaminated by modernisation). An era where, as Paul Virilio says (in 'The Overexposed City'), 'the metropolis is no longer anything but a ghostly landscape, the fossil of past societies for which technology was still closely associated with the visible transformation of substance, a visibility from which science has gradually turned us away'.¹⁸

»In our wonderful culture everyday life has become nothing more than a form of window shopping and as we wander (as Baudelaire's flâneur) as detached and aristocratic 'free individuals' from object to object (fragment to fragment) through the Cities of the Dead of our great museum of ruined intentions searching for signs of life, we are at the same time afraid that our sentimental attachments may turn into Fatal Attractions ('Liaisons Dangereuses').

When attitudes become sales we live a life of ruins in the new realism of our postmodern social condition where we buy time as tourists in our cultural supermarket, awaiting the 'catastrophe' which will liberate us from the twilight zone of corporate bodies and designer subjectivities.¹⁹

»On the eve of April 26, 1986, the directors of the Chernobyl atomic power plant commenced a long waited experiment: Reactor block 4 should apparently, by means of an abrupt drop in the power draw, be made able to run itself – a gigantic perpetual motion machine.

Going against all safety regulations, they shut down all the automatic emergency safety systems. Suddenly, at about midnight, the power draw drops dramatically. The operators notice nothing. The reactor poisons itself and goes out of control. At 1:22, all dials indicate that the experiment should be immediately stopped. But they continue.

Shortly after, the core begins to melt. Pressurized steam blows the reactor building apart, a pillar of fire spits nuclear death kilometers high into the atmosphere. 50 tons of burning core substances – 10 times the amount sent out at Hiroshima.

'1986 was an awful year for nuclear power, especially here in Cumbria', he says, 'Sellafield was never out of the headlines, what with all the leaks and accidents. Then came the terrible disaster in Russia. Banning the sale of sheep was a straight forward political decision aimed at restoring the industry's credibility.

Our sheep had to be marked with blue paint in order to sell them. This indicated that they were in a restricted area and couldn't be slaughtered for human consumption until the area had been cleared by the Ministry.'

Chernobyl fallout continues to defy official predictions. After more than two years it is still presenting contamination problems for upland sheep farmers. Worse, it is behaving in ways not foreseen in the radiation protection models used to assess and calculate fallout food chain hazards.

Soviet artists are planning a museum to recreate the atmosphere of the abandoned villages around the Chernobyl nuclear power station after the accident there last year. The artists have entered the thirty-mile 'exclusion-zone' around the plant to take household articles from homes empty since the disaster. 'It will be a unique museum', Tass quoted the artist and restorer, Mr. Georgy Bessonov, as saying (...).²⁰

»The exploitation of 'history' as a consumer growth area has become one of the most significant features of our 'post-industrial society', where the illusion is created that all cultural difference can be contained by the 'museumisation' of 'everyday life' (as opposed to its 'professionalisation' under modernism) – accounting for the museum boom; and at the same time that the whole of 'history' can be reduced to 'signs' and enter the marketplace of interchangeability and 'free choice'. Social and cultural 'difference' then is either fixed as spectacle on the one hand, or released as style on the other; both to be consumed by 'tourism'. Today the 'new realism' of our post-modern social condition with the contemporary restructuring of capital and class is based on the unification of the contradictory forces of modernisation and traditionalism.²¹

»Tourism (with the great art and museum boom of the 80's) seeks to abolish labour through signs of emancipation (every highstreet becomes an exotic land, and life a continuous holiday, where even at work surfing-gear sustains the illusion that 'life's a beach').

Postmodernism as style, rather than critical practice, appropriates differences as signs (of exoticism) to create the illusion that power

besteht: ein billiger Ziergegenstand, ein allgemein geläufiges Symbol, das zugleich für die 'reine Form' steht, und das gemalte Schwarz auf Schwarz Bild eines architektonischen Monuments. Jedes dieser Einzelemente ist in irgendeiner Weise mangelhaft, so daß ein allgemeiner Vertrauensverlust in Wertunterscheidungen suggeriert wird. Die Wirkung ist stärker tendenziös und allegorisch als bei Warhol, was möglicherweise daran liegt, daß Art in Ruins mehr an Geschichte als an Berühmtheit interessiert sind, mehr am Aufgehen öffentlicher Bedeutung im 'Tourismus' als am Aufgehen des individuellen Subjekts im 'Starruhm': 'In der Stadt der Zukunft, so würden sie vielleicht sagen, 'wird alles 15 Minuten lang historisch sein'.¹⁵

»Es gibt kein Dokument der Kultur, das nicht zugleich ein solches der Barbarei wäre.¹⁶

SANS FRONTIERES: Simulation und Kontamination.

»Wenn wir von Fragment zu Fragment durch die Totenstädte unserer Museumskultur, einer Designerwelt ruinierter Intentionen, wandern, erkennen wir, daß wir 'den Verfall eines ganzen Gesellschafts-systems durchleben, das seinen eigenen Tod dadurch zu überleben droht, daß es uns für Jahrzehnte in seinen eigenen leblosen Strukturen begräbt. Das Gewicht der Realität zieht uns zu einem lebend-toten Kapitalismus hinab, in dem die Mittel gesellschaftlicher Produktion und gesellschaftlicher Kontrolle nicht mehr zu unterscheiden sind und in dem eine normalisierende Technokratie im Namen von Werten, die längst jeden Sinn verloren haben, weiterhin eine bereits ausgestorbene Ordnung verherrlicht'.¹⁷

»Die Postindustrialisierung wird in unserer Epoche der Postmodernisierung durch die kritische Interaktion der Konzepte des Globalen und des Lokalen beglaubigt (das heißt, des Ultramodernen – der Welt der Telekommunikation, die, wie die meisten Errungenschaften der Nachrichtenübermittlung, das Ergebnis militärischer Forschung und Entwicklung ist; und der Ruine – einer Kultur 'zweiter Ordnung', eingessen, aber mehr oder weniger durch Modernisierung kontaminiert). Es ist eine Epoche, in der, wie Paul Virilio in 'The Overexposed City' ausführt, 'die Metropolis künftig nichts anderes mehr sein wird als eine Geisterlandschaft, das Fossil vergangener Gesellschaften, für die Technologie noch eng mit sichtbaren Substanzveränderungen verbunden war, einer Sichtbarkeit, von der uns die Wissenschaft allmählich entfernt hat'.¹⁸

»In unserer wunderbaren Kultur ist das Alltagsleben nichts anderes als eine Art Schaufensterbummel, und wenn wir (wie Baudelaires Flâneur) als ungebundene und aristokratische 'freie Individuen' von Objekt zu Objekt (oder Fragment zu Fragment) durch die Totenstädte unseres großen Museums ruinierter Intentionen wandern und nach Lebenszeichen suchen, fürchten wir zugleich auch immer, unsere sentimental Zuneigungen könnten sich als Gefährliche Liebschaften ('Liaisons Dangereuses') erweisen.

Wenn Einstellungen zu Verkaufsgütern werden, führen wir im neuen Realismus unserer postmodernen Lebenswelt das Leben von Ruinen, die als Touristen in unserem Kultur-Supermarkt Zeit kaufen und auf die 'Katastrophe' warten, die uns aus der Dämmerwelt von Kapitalgesellschafts-Körpern und Designer-Subjektivitäten befreien wird.¹⁹

»Am Vorabend des 26. April 1986 begannen die Direktoren des Atomkraftwerkes von Tschernobyl ein langerwartetes Experiment: Reaktorblock 4 sollte offenbar durch ein plötzliches Absenken der Leistungsentnahme in die Lage versetzt werden, von selbst zu laufen – ein gigantisches Perpetuum Mobile.

Entgegen allen Sicherheitsvorschriften werden alle automatischen Sicherheitsnotsysteme abgeschaltet. Plötzlich, es war um Mitternacht, sinkt die Leistungsentnahme dramatisch ab. Das Bedienungspersonal merkt nichts. Der Reaktor vergiftet sich selbst und gerät außer Kontrolle. Um 1 Uhr 22 deuten alle Kontrollwerte darauf hin, daß das Experiment unverzüglich abzubrechen ist. Dennoch wird weitergemacht.

Kurz darauf beginnt der Reaktorkern zu schmelzen. Das Reaktor-gebäude birst unter dem Druck des Dampfes und mit einer Feuersäule schießt der Atomtod kilometerweit in die Atmosphäre. 50 Tonnen brennenden Kernmaterials treten aus – 10 mal so viel wie in Hiroshima.

'1986 war ein schlechtes Jahr für die Kernenergie, vor allem hier in Cumbria', sagt er. 'Bei all den Pannen und Lecks kam Sellafield

(and labour) have disappeared, and that 'we do not have to feel guilty any more'. Shopping becomes a time-travelling activity, with the 'Next' catalogue a journey through history as clothes are bought for their sign value. High-Tech architecture and information technology 'save time' (hide labour), and even a nuclear power station can become part of the leisure industries – as a museum.«²²

»According to Umberto Eco in 'Travels in Hyperreality' the origin of the museum can be traced back to the motivation of religious men, wishing to gather together as much 'cultural treasure' as possible; to store and thus save it from approaching 'inevitable' apocalypse. This fear of certain doom has occurred periodically throughout Europe and if there is anything apocalyptic concerning the present it is both the almost total domination and exploitation of 'nature' – to the point where nuclear power threatens everything; and the almost complete penetration and colonization of the 'individual' by consumerism – where experience, history, memory and imagination are all abstracted from 'resistant bodies' and specific contexts, and re-presented as spectacle.«²³

»With these installations the spectator is turned into a voyeur of the pornography of their own disappearance as 'subjects' into (objects of) the promotional and technological industries along with the corresponding disappearance of art and architecture into administration, advertising and fashion (into simulation: a general economy of signs exchanged with no referent but to each other). The 'real' and the 'self' (the object and the subject) have also disappeared. Having always been unknowable in themselves – rather they are fictions of language – they have now, in postmodern consumer society, become functions of a technological imperative (systems of exploitation, administration and control: the unlimited growth of 'the mastery and power over Nature' in the name of 'emancipation') on the one hand; and a consumer ethic of designer subjectivity (the body invaded by those systems to produce the desiring and consuming subject) on the other. The actual body itself becomes a ruin stranded between the corporate identity of a technological imperative and a designer subjectivity.«²⁴

»The Sahara had aided France's nuclear programme. France had aided Israel's nuclear design, and Israel had in turn aided South Africa's nuclear ambitions. Kwame Nkrumah's earlier fear of a linkage between nuclear tests in the Sahara and racism in South Africa had found astonishing vindication nearly two decades later. It was in April 1960 that Nkrumah had addressed an international meeting in Accra in the following terms:

'Fellow Africans and friends: there are two threatening swords of Damocles over the continent, and we must remove them. These are the nuclear tests in the Sahara by the French Government and the apartheid policy of the Government of South Africa (...). It would be a great mistake to imagine that the achievement of political independence by certain areas in Africa will automatically mean the end of the struggle. It is merely the beginning of the struggle.'

The old nuclear fall-out in the Sahara in the 1960's involved a linkage between racism and nuclear weapons that is only just beginning to reveal itself.«²⁵

PROPAGANDA AS READYMADE / POLITICAL LANDSCAPE: The Re-Use Value of Art.

»Now that it is clear that rationalism and productivism were always the alibis of fashion, consumerism and waste, the well-promoted lack of use-value in art becomes perfectly complicit with the disappearance of use-value in consumer society, and therefore becomes its best advertising. Postmodern art then, as propaganda for the pornographic aesthetics of waste.«²⁶

»Saatchi and Saatchi promotes the idea of global marketing, i. e. the use of a single strategy, brand name, and advertising campaign throughout the world. In its 1985 Annual Report, the company argues for its global approach with a quote from Lenin, 'Everything is connected to everything else'«²⁷

»When I give food to the poor, they call me a saint. When I ask why the poor have no food, they call me a communist.«²⁸

»Western civilisation is a culture founded on apartheid. With a view of nature as not only separate from 'man' but also in need of

aus den Schlagzeilen erst gar nicht heraus. Und dann kam diese schreckliche Katastrophe in Rußland. Das Verkaufsverbot für Schafffleisch war eine klare politische Entscheidung, die die Glaubwürdigkeit der Industrie wiederherstellen sollte.

Unsere Schafe mußten für den Verkauf mit blauer Farbe markiert werden. Das zeigte an, daß sie aus einem Sperrgebiet stammten und nicht für den menschlichen Verzehr geschlachtet werden durften, solange das Gebiet vom Ministerium nicht für ungefährlich erklärt wurde.'

Der radioaktive Niederschlag im Gefolge von Tschernobyl macht offizielle Vorhersagen bis heute zunichte. Nach mehr als zwei Jahren haben Schafzüchter im Hochland noch immer Probleme mit der Kontamination. Schlimmer noch, er verhält sich ganz anders als in den zur Beurteilung und Berechnung der Strahlengefährdung für die Nahrungskette herangezogenen Strahlenschutzmodellen angenommen.

Sowjetische Künstler planen ein Museum, um die Atmosphäre, die in den nach dem Unfall verlassenen Dörfern um das Kraftwerk von Tschernobyl herrscht, zu rekonstruieren. Die Künstler haben sich in die 45 km weite 'Sperrzone' rund um das Kraftwerk begeben, um Haushaltsgegenstände aus den seit der Katastrophe leerstehenden Häusern zu sammeln. 'Es wird das einzige Museum seiner Art sein', zitierte Tass den Künstler und Restaurator Georgij Bessonov (...).«²⁰

»Die Ausbeutung der 'Geschichte' als Konsum-Wachstumsbranche ist zu einem der zentralen Merkmale unserer postindustriellen Gesellschaft geworden, in der die Illusion verbreitet wird, daß kulturelle Differenz in der 'Musealisierung' des 'Alltagslebens' (im Gegensatz zu dessen 'Professionalisierung' in der Moderne) aufgehoben werden kann – woraus sich der Museumsboom erklärt – und daß die gesamte 'Geschichte' auf 'Zeichen' reduziert und auf den Markt der Austauschbarkeit und 'freien Wahl' geworfen werden kann. Gesellschaftliche und kulturelle 'Differenz' wird somit entweder als Spektakel fixiert oder als Stil freigesetzt – beides durch 'Tourismus' konsumierbar. Der 'neue Realismus' unseres postmodernen sozialen Daseins mit der gegenwärtig stattfindenden Restrukturierung von Kapital und Klasse beruht auf der Vereinigung der gegensätzlichen Kräfte von Modernisierung und Traditionalismus.«²¹

»Tourismus (mit dem großen Kunst- und Museumsboom der 80er Jahre) sucht Arbeit durch Zeichen der Emanzipation abzuschaffen (jede Hauptgeschäftsstraße wird zum exotischen Land und das Leben zum Dauerurlaub, wo selbst bei der Arbeit das Surfer-Outfit die Illusion aufrechterhält, daß 'das Leben eine einzige Strandszenerie ist').

Die Postmoderne als Stil, mehr noch denn als kritische Praxis, verwendet Andersartigkeit als Zeichen (von Exotik), um die Illusion zu schaffen, daß es keine Macht (und keine Arbeit) mehr gibt und daß 'wir uns nicht mehr schuldig fühlen müssen'. Shopping wird zu einer Reise durch die Zeit, wird mit dem 'Next'-Katalog zu einer Reise durch die Geschichte, so wie man Kleidung wegen ihres Zeichenwertes kauft. High-Tech-Architektur und Informationstechnologie 'sparen' Zeit (verbergen Arbeit), und sogar ein Atomkraftwerk kann Teil der Freizeit-Industrie werden – ein Museum.«²²

»Wie Umberto Eco in 'Reisen in der Hyperrealität' schreibt, läßt sich die Entstehung des Museums auf die Motivation frommer Männer zurückführen, die bestrebt waren, soviel 'Kulturschätze' wie möglich zu sammeln, um sie vor der 'unausweichlich' nahenden Apokalypse zu retten. Diese Angst vor dem sicheren Untergang trat in Europa in bestimmten Zeitabständen immer wieder auf; was an der gegenwärtigen Situation als apokalyptisch eingestuft werden könnte, ist sowohl die fast vollständige Unterwerfung und Ausbeutung der 'Natur' – bis hin zur allgegenwärtigen Bedrohung durch die Kernenergie – als auch die fast völlige Durchdringung und Kolonisierung des 'einzelnen' durch den Konsumismus, bei dem Erfahrung, Geschichte, Gedächtnis und Imagination samt und sonders von den 'widerständigen Körpern' und spezifischen Kontexten abstrahiert und als Spektakel re-präsentiert werden.«²³

»Mit diesen Installationen wird der Betrachter zum Voyeur der Pornographie seines eigenen Verschwindens als 'Subjekt' in (ein Objekt) der Propaganda- und Technologieindustrie wie des damit einhergehenden Verschwindens von Kunst und Architektur in Ver-

exploitation, a fundamental disrespect for the body because it decays over time and a mistrust of language as a shared social phenomenon which necessarily entails distortion; it is a culture where narrative becomes 'objective science' rather than collective myth. Technoscience and Speed, Growth and Exploitation, are twin operating concepts of modern Western society. A society where quite simply nature is shameful and bodies are disposable.

The founding act of apartheid was an act of violence which has produced a wound in Western society which can never be healed. The drive to abstraction as a sign of modernity is nothing more than an advertisement for the vampire-value of the model over the actual, where culture cannot be political because politics is of struggling forces in the present. Modernity abolishes politics through abstraction and apartheid.

The wound that is apartheid is a black hole where Western concepts reach their limit of explanation and mastery and stare bleakly into an abyss. Recent history is littered with the ruins of failed utopias where it was dreamt that apartheid had been abolished and human beings could live both in a state of nature and a State of culture. But technoscience and capital have no morality, expansion being their only aim. Sentimentality and cynicism are today's twin panic response to techno-economic apartheid; where once again, neither sentimentality nor cynicism are concerned with actual bodies.²⁹

»If it is true that the 'value of the art-critical system, which includes the whole network of curators, gallerists, critics and associated cultural functionaries, is to distinguish the Charlatan from the Professional', then we would say that it is one of the duties of the artist (and artwork) to make that act of segregation as difficult as possible. To return to the question of making visible 'hidden labour', we would restate the idea that 'professionalisation is the first form of apartheid'. As Antoni Negri has written: 'Behind the racist society it is possible to perceive that of the dual society, one of the most recent and ferocious products of the capitalist modes of domination. The dual society constitutes the end point towards which the racist society tends; it is an extension of the racist model. In each of the countries of advanced capitalism (...) a South Africa is taking root (...). The idea of modern-day capitalism is Apartheid.' The project of Art in Ruins would seek to resist and deconstruct apartheid in all its forms.³⁰

»South Africa (today) stinks of death, poverty and dirty dealing. The black majority does not feature; the harsh statistics of 10,000 dead in three and a half years since Mandela's release, 50 per cent black unemployment, 7 million living in squatter camps, 10 million black schoolchildren with little chance of education, do not fit happily with the democratic miracle.³¹

»Critically and anarchically colonizing the high ground of post-modernism, Art in Ruins strives to become one with the world of social affairs. This current group of installations was organized around the fight against apartheid in South Africa waged by the African National Congress (ANC).

Thus, two types of icon – the post-modern, politically conscious work of art, and the popular fund-raising token – were contrasted and arrayed throughout the catalogue, in apparent disregard for their differences. The danger, of course, was that the whole project might collapse into a familiar post-modern pastiche. The official ANC tricolour – black, green and gold – that dominated throughout, however, rescued the catalogue which became a kind of rake's progress of the political sign.

In the gallery itself, the ANC colours were reduced to interior decor; yet the actual political struggle was not mocked. Art in Ruins suggests that all such icons are the unstable products of human practice in search of empowerment, if not justice. The fact that reification and fragmentation are endemic to the workings of culture under capitalism, for revolutionary and esthete alike, was constantly on view. Art in Ruins mischievously incorporates 'artifacts' of their prior history into these works, in the form of references to the architecture of earlier exhibition locations, barely visible within seemingly monochromatic panels. These and other self-inflicted reifications function like a bizarre form of homeopathy, produced in advance of, and hopefully outflanking, the symptom of the inevitable art-world event.

waltung, Werbung und Mode (in Simulation: einer allgemeinen Ökonomie der Zeichen, die mit keinem Referenten mehr ausgetauscht werden kann sondern nur noch mit sich selbst). Das 'Reale' und das 'Selbst' (das Objekt und das Subjekt) sind ebenfalls verschwunden. An sich immer schon unerkennbar – handelt es sich doch eher um sprachliche Fiktionen – sind sie aber nun, in der post-modernen Konsumgesellschaft, zu Funktionen einerseits eines technologischen Imperativs (von Systemen der Ausbeutung, Verwaltung und Kontrolle: der unbegrenzten Zunahme der 'Herrschaft und Gewalt über die Natur' im Namen der 'Emanzipation') und andererseits der Konsumethik einer Designer-Subjektivität geworden (des von diesen Systemen zur Schaffung eines wunsch- und konsumgeleiteten Subjekts besetzten Körpers). Der tatsächliche Körper verfällt zwischen der *Corporate Identity* eines technologischen Imperativs und einer *Designer-Subjektivität* zur Ruine.²⁴

»Die Sahara half beim französischen Atomprogramm. Frankreich half bei Israels Atomentwicklung und Israel wiederum half bei den nuklearen Bestrebungen Südafrikas. Kwame Nkrumahs frühere Angst vor einer Verbindung zwischen den Atomtests in der Sahara und dem südafrikanischen Rassismus fand fast zwei Jahrzehnte später auf erstaunliche Weise Bestätigung. Im April 1960 hatte sich Nkrumah vor einem internationalen Forum in Accra wie folgt geäußert:

'Meine afrikanischen Brüder, liebe Freunde, über diesem Kontinent schweben zwei Damoklesschwerter, und wir müssen uns von ihnen befreien. Es sind dies die Atomtests der französischen Regierung in der Sahara und die Apartheid-Politik der Regierung in Südafrika (...). Es wäre ein großer Fehler anzunehmen, das Erlangen der Unabhängigkeit in einigen Teilen Afrikas bedeutete automatisch ein Ende der Auseinandersetzung. Im Gegenteil: der Kampf fängt damit erst an.'

Zwischen dem radioaktiven Niederschlag in der Sahara in den sechziger Jahren und dem Rassismus bestand eine Verbindung, die erst jetzt allmählich deutlich wird.²⁵

PROPAGANDAALSREADY-MADE/POLITISCHE LANDSCHAFT: Der Wiedergebrauchswert der Kunst.

»Jetzt wo klar ist, daß Rationalismus und Produktivismus schon immer die Alibis von Mode, Konsumwahn und Verschwendung gewesen sind, ist die Kunst mit ihrem gern propagierten Mangel an Gebrauchswert der perfekte Komplize des Verschwindens von Gebrauchswerten in der Konsumgesellschaft, und von daher ihr bester Werbeträger. Postmoderne Kunst also als Propaganda für die pornographische Ästhetik der Verschwendung.²⁶

»Saatchi und Saatchi treten für ein Konzept des globalen Marketing ein, d. h. den weltweiten Einsatz einer einzigen Strategie, Produktbezeichnung und Werbekampagne. In ihrem Geschäftsbericht 1985 unterstützt die Firma ihre Argumentation für dieses Konzept mit einem Lenin-Zitat: 'Alles ist mit allem verknüpft.'²⁷

»Wenn ich den Armen zu essen gebe, nennt man mich einen Heiligen. Wenn ich frage, warum die Armen nichts zu essen haben, nennt man mich einen Kommunisten.²⁸

»Die westliche Zivilisation ist eine in der Apartheid begründete Kultur. Diese Kultur, nicht nur mit einer getrennten Auffassung von Natur und Mensch, sondern auch getragen vom Gedanken ihrer notwendigen Ausbeutung, mit ihrer grundsätzlichen Respektlosigkeit vor dem Körper, bloß weil dieser mit der Zeit verschleißt, und mit ihrem Unbehagen an der Sprache als gemeinschaftlichem kulturellen Ausdruck, der gewisse Störungen unvermeidlich miteinschließt, ist eine Kultur, in der die Geschichte zur 'objektiven Wissenschaft' anstatt kollektiver Mythologie wird. Technowissenschaften und Geschwindigkeit, Wachstum und Ausbeutung sind die verschwisterten Betriebssysteme der modernen westlichen Gesellschaft – einer Gesellschaft, in der die Natur schändlich und der Körper Wegwerfware ist.

Der Gründungsakt der Apartheid war ein Gewaltakt, der der westlichen Gesellschaft eine Wunde zugefügt hat, die nie heilen wird. Der Hang zur Abstraktion als Zeichen der Moderne ist nichts weiter als ein Aushängeschild für den siegreichen Vampirismus des Modells über die Realität, wo Kultur nicht politisch sein kann, da Politik aus einem Wettstreit der Kräfte im Jetzt besteht. Die Moderne schafft Politik mittels Abstraktion und Apartheid ab.

In their role as shadow ministers of post-modernism, (...) Art in Ruins' relationship to current art practice is iconoclastic.«³²

»This is where we would say that we are interested in the (critical) re-use value of art, both as a foil to individuality, authenticity and originality, (offering no new blood to this vampiric culture except that which is already contaminated); and as a way of introducing the problem of a (localised) critical agenda into the life-world of the necrophiliac voyeur of the pornographic spectacle of the disappearance of art.«³³

»What counts in activist art is its propaganda effect; stealing the procedures of other artists is part of the plan – if it works, we use it.«³⁴

»Question: Perhaps it is difficult for people to accept that you have no positive programme of reform?

Answer: We use 'negative strategies'. 'Negativity', like the decay of the body, has been displaced almost completely in modern society through (productivist) technology on the one hand (where the repressed returns as 'catastrophe' – giving rise to Paul Virilio's call for a 'Museum of Accidents' to be attached to each museum of New Technology and Science), and through consumerism on the other (where domination returns under the guise of signs of emancipation, and where it becomes one's duty to have fun).

This is the tyranny of positivity, a dominating power which forces us to be optimistic.«³⁵

»We adopt a critical and 'ecological' attitude of recycling for the purpose of contamination. We believe that just as we do not need new technological solutions for the effects of new technology, we do not need any more avant-garde art. It is now, and in fact has always been, a moral and political question of how existing materials, forms, strategies and technologies are used, by whom and for what purpose – that is the essential issue. At the same time we realise that Western civilisation has been 'recycling' the minerals, labour power and resources; in the same way that it has the inventions, art, music and culture, of the so-called Third World for centuries. Our strategy is vampiric on the vampire, parasitical on the parasite.

We also recognise that contamination is at the same time both the source of creativity and the destructive result of an industrial society which believes in purification through techno-economic apartheid. Life in the ruins is living with contamination. Life in the suburbs, a fantasy of autonomy, is a short-lived holiday.

In offering nothing new we aim to disappoint in the name of discourse. We, too, are morbid symptoms.«³⁶

AFTER THE FACT.

The indexing of the »sufferings of the victims« is not a political nor cultural activism. It merely overwhelms us with »evidence« concerning our silence. »Victims« all look the »same« ... it is only photographers that make the »differences«.

It is not the »effect« of the image but its »legitimation«. This is the »power of the image«.

»As long as it was historically threatened by the real, power risked deterrence and simulation (the liberation of all 'signs' from their embodiment in the real), disintegrating every contradiction by the production of equivalent signs. When it is threatened today by simulation (the threat of vanishing into the play of 'signs') power risks the real, risks crisis, it gambles on remanufacturing artificial, social, economic, political stakes. This is a question of life or death for it.«³⁷

Sincerity neither guarantees the effectiveness of the »action« (or representation) nor the reality of its source.

The »politics of indifference« cannot be defeated with (by asserting) »difference«.

»Faulty conceptions in the 'surveillance of the desperate' might be a resource to the very people observed and analyzed.«³⁸

Images do not represent us ...

Bei einer Verletzung wie der Apartheid handelt es sich um ein schwarzes Loch, in welchem sich die Werte der westlichen Welt bis ans Ende ihrer Erklärungs- und Ausbeutungsmuster verlieren und trostlos in den Abgrund starren. Die neuere Geschichte ist übersät mit Ruinen gescheiterter Utopien, in denen davon geträumt wurde, die Apartheid wäre abgeschafft und der Mensch könne zugleich im Einklang mit der Natur und im Einklang mit der Kultur leben. Die Technowissenschaften und das Kapital haben jedoch keine Moral, ihr einziges Ziel ist die Expansion. Heute besteht unsere panikartige Antwort auf die techno-ökonomische Apartheid aus einer zweifelhaften Mischung aus Sentimentalität und Zynismus, wobei wiederum weder Sentimentalität noch Zynismus irgendetwas mit wirklicher Körperlichkeit zu tun haben.«²⁹

»Wenn es stimmt, daß der 'Wert des Systems der Kunstkritik, welches das ganze Netzwerk aus Kuratoren, Galeristen, Kritikern und den dazugehörigen Kulturfunktionären umfaßt, darin besteht, den Scharlatan vom Profikünstler zu scheiden', dann würden wir es als eine der Aufgaben des Künstlers (und des Kunstwerks) ansehen, diese Trennung so schwierig als möglich zu machen. Um noch einmal auf die Frage des Sichtbarmachens verborgener Arbeit zurückzukommen, so würden wir den Gedanken, daß 'Professionalisierung die erste Form von Apartheid ist' wieder aufnehmen. Antoni Negri schreibt: 'Hinter der rassistischen Gesellschaft wird die gespaltene Gesellschaft sichtbar, eines der jüngsten und bösartigsten Produkte kapitalistischer Herrschaftsformen. Die gespaltene Gesellschaft stellt den Endpunkt dar, auf den die rassistische Gesellschaft zusteuert; sie ist eine Erweiterung des rassistischen Modells. In jedem Land mit fortgeschrittenem Kapitalismus (...) keimt ein Südafrika (...). Die Philosophie des Gegenwartskapitalismus ist Apartheid.' Das Projekt Art in Ruins versucht, gegen Apartheid in jeglicher Form Widerstand zu leisten und sie zu dekonstruieren.«³⁰

»Südafrika (das Südafrika von heute) ist erfüllt vom Gestank des Todes, der Armut und schmutziger Geschäfte. Die schwarze Mehrheit spielt keine Rolle: die bitteren Zahlen – 10.000 Tote in den dreieinhalb Jahren seit Mandelas Freilassung, 50 % Arbeitslosigkeit unter den Schwarzen, 7 Millionen, die in Blechhütten hausen, 10 Millionen schwarze Kinder, die vermutlich nie eine Schule besuchen werden – all diese Zahlen passen nicht zum Bild vom demokratischen Wunder.«³¹

»Kritisch und anarchisch den heiligen Boden des Postmodernismus kolonisierend, versuchen Art in Ruins, eins mit der Welt des Sozialen zu werden. Die gegenwärtig ausgestellte Gruppe von Installationen hat den Kampf des Afrikanischen Nationalkongresses (ANC) gegen die Apartheid in Südafrika zum Thema.

Zwei Typen von Ikonen – das postmoderne, politisch bewußte Kunstwerk und das populäre Spendenkampagnenabzeichen – wurden im ganzen Katalog kontrastierend arrangiert, ohne jede Rücksicht auf die Unterschiede zwischen ihnen. Die Gefahr dabei war natürlich, daß das ganze Projekt in eine der üblichen postmodernen Pastiche abstürzt. Die offizielle Fahne des ANC – schwarz, grün, gold –, die durchwegs dominierte, rettete jedoch den Katalog, der zu einer Art Verulderungsgeschichte des politischen Zeichens wurde.

In der Ausstellung selbst waren die ANC-Farben zur Dekoration reduziert, ohne daß aber die reale politische Auseinandersetzung ins Lächerliche gezogen wurde. Art in Ruins suggerieren, daß alle diese Ikonen die instabilen Produkte menschlichen Handelns beim Streben nach Mitspracherecht, wenn schon nicht Gerechtigkeit, seien. Die Tatsache, daß Verdinglichung und Zersplitterung dem Funktionieren von Kultur im Kapitalismus inhärent sind – für den Revolutionär ebenso wie für den Ästheten – wurde durchgehend vor Augen geführt. Art in Ruins bauen in diese Arbeiten schelmisch 'Artefakte' ihrer früheren Projekte ein, in Form von Bezugnahmen auf die Architektur früherer Ausstellungsorte, die auf den scheinbar monochromen Tafeln kaum erkennbar sind. Diese und andere selbst zugefügte Verdinglichungen wirken wie eine bizarre Form der Homöopathie, die dem Symptom des unvermeidlichen 'Kunstereignisses' zuvorkommt und es auszubremsen hofft.

In ihrer Rolle als Schattenminister der Postmoderne (...) [ist] das Verhältnis von Art in Ruins zum gegenwärtigen Kunstgeschehen ein ikonoklastisches.«³²

References / Literaturnachweise:

- 1 Paul Virilio, »The Overexposed City«, in: Zone 1/2, UrZone Inc., New York.
- 2 Art in Ruins, »The Site of Ruined Intentions«, unpublished review of / unveröffentlichte Besprechung von Les Immatériaux and the / und der »Nouvelle Biennale de Paris 1985«. See also / vgl. auch »Glorious Failure«, in: Building Design, no. / Nr. 742, June 7 / 7. Juni, 1985; »The Site of Ruined Intentions: Les Immatériaux«, Studio International, vol. / Bd. 198, no. / Nr. 1009, July / Juli 1985, and / und »Zone of Anxiety: A Question of Post-Modernity«, in: Studio International, vol. / Bd. 198, no. / Nr. 1010, Oct. / Nov. 1985.
- 3 Gary Smith (ed.), On Walter Benjamin, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991. Dt.: Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Suhrkamp, Frankfurt/M 1991.
- 4 Edward W. Said, »Opponents, Audiences, Constituencies and Community«, in: Hal Foster (ed.), The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture, Bay Press, Seattle 1983.
- 5 Art in Ruins, »Art in Ruins interviewt Art in Ruins«, in: Paolo Bianchi (ed. / Hg.), Kunstforum International, no. / Nr. 106: Künstlerpaare, vol. 1 / Bd. 1, March / April 1990.
- 6 Jacques Derrida, »The Law of the Genre«, in: Glyph, no. / Nr. 7, 1980, quoted by / zit. nach Gregory L. Ulmer, in: The Anti-Aesthetic, ibid. / ebda.
- 7 Peter Funken, »Vampire der Vampire«, interview with / Interview mit Art in Ruins, Zitty, no. / Nr. 14, Berlin 1992.
- 8 Art in Ruins, »The Return of the Living Dead: Mulheimer Freiheit«, in: Art Monthly, no. / Nr. 73, February 1984.
- 9 Peter Funken, ibid. / ebda.
- 10 Craig Owens, »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-Modernism«, in: Brain Wallis (ed. / Hg.), Art after Modernism: Rethinking Representation, New Museum, New York 1984.
- 11 Art in Ruins, »Die Grosse Oper«, catalogue text / Katalogtext, Kunstvereine Bonn and / und Frankfurt 1987.
- 12 Art in Ruins, »Des emblèmes comme attitudes«, catalogue text / Katalogtext, Ecole des Beaux Arts, Tourcoing 1988.
- 13 John Fekete, »Vampire Value«, in: Life after Postmodernism: Essays on Value and Culture, Macmillan, London 1988.
- 14 Art in Ruins, »New Realism: From the Museum of Ruined Intentions«, catalogue text / Katalogtext, Gimpel Fils, London 1987.
- 15 Brian Hatton, »Art in Ruins«, in: Artforum, March / März 1990.
- 16 Gary Smith (ed.), On Walter Benjamin, ibid. Dt.: Walter Benjamin, ebda.
- 17 Art in Ruins, »Contamination«, unpublished essay / unveröffentlichter Essay, 1988, quoting from / zitierend aus André Gorz, Farewell to the Working Class, Pluto Press, London 1982.
- 18 Art in Ruins, »One (Art) World (Market)«, in: Alba Scotland, no. / Nr. 12, Summer / Sommer 1989.
- 19 Art in Ruins generic text used in differing versions since 1984 / Grundtext, in unterschiedlichen Versionen seit 1984 verwendet. This version from rucksack produced for / Diese Version auf dem »rucksack« wurde produziert für die »D&S Ausstellung«, Kunstverein in Hamburg 1989.
- 20 Art in Ruins, »Contamination«, ibid. / ebda.
- 21 Art in Ruins, »Oversite«, unpublished essay / unveröffentlichter Essay, 1988.
- 22 »Art in Ruins interviewt Art in Ruins«, ibid. / ebda.
- 23 Art in Ruins, »Oversite«, ibid. / ebda.
- 24 Art in Ruins, catalogue text / Katalogtext, »D&S Ausstellung«, ibid. / ebda.
- 25 Ali Mazrui, »Racism and Nuclear Powers«, in: The Africans: A Triple Heritage, BBC Publication, London 1986, quote in catalogue / zitiert im Katalog Export, to the exhibition / zur Ausstellung »Resistances«, Musée Saint-Croix, Poitiers 1990.
- 26 Peter Funken, ibid. / ebda.
- 27 Hans Haacke, »Global Marketing«, catalogue text / Katalogtext, Victoria Miro Gallery, London 1987.
- 28 Dom Helder Camara, quoted in / zitiert in: »Singing our own Songs: A Basic Guide to Underdevelopment and Struggle for Change«, Links, no. / Nr. 29/30, Third World First, Oxford 1987.
- 29 Art in Ruins, »How to Explain Western Civilisation to a Dead Hare: Technological Fascism versus Ecological Realism«, in: Krieg, Österreichische Triennale zur Fotografie 1993, Edition Camera Austria, Graz 1993.
- 30 »Art in Ruins interviewt Art in Ruins«, ibid. / ebda.
- 31 Carol Brickley, »Perspectives for Defeat«, in: Fight Racism! Fight Imperialism!, Larkin Publications, London 1993.
- 32 Michael Corris, »New York: Art in Ruins«, in: Artforum, September 1991.
- 33 »Art in Ruins interviewt Art in Ruins«, ibid. / ebda.
- 34 Douglas Crimp / Adam Rolston, Aids DemoGraphics, Bay Press, Seattle 1990.
- 35 »Art in Ruins interviewt Art in Ruins«, ibid. / ebda.
- 36 Peter Funken, ibid. / ebda.
- 37 Jean Baudrillard, »Simulations«, in: Semiotexte, 1983.
- 38 Abdul M. Simone / David Hecht, »Masking Magic. Ambiguity in Contemporary African Political and Cultural Practices«, Third Text, Africa Special Issue, no. / Nr. 23, Summer 1993.

»Und hier würden wir sagen, daß wir an dem (kritischen) Wiedergebrauchswert von Kunst interessiert sind, und zwar sowohl als Träger für Individualität, Authentizität und Originalität (der dieser vampirischen Kultur kein neues Blut bietet außer dem bereits kontaminierten), wie auch als eine Möglichkeit, die Problematik eines (lokalisierten) kritischen Programms in die Lebenswelt des nekrophilen Voyeurs der pornographischen Schau vom Untergang der Kunst einzuführen.«³³

»Was bei aktivistischer Kunst zählt, ist ihr Propagandawert; die Verfahren anderer Künstler zu stehlen, gehört mit zum Plan – was funktioniert, benutzen wir.«³⁴

»Frage: Vielleicht fällt es den Menschen auch schwer zu akzeptieren, daß Ihr kein positives Reformprogramm habt.

Antwort: Wir verfolgen eine negative Strategie; das kritische Neuarrangement des bereits Toten. Das Negative, wie der Verfall des Körpers, ist in der modernen Gesellschaft fast völlig verdrängt worden, einerseits durch die (produktivistische) Technologie, wo das Unterdrückte als 'Katastrophe' zurückkehrt (für Paul Virilio Anlaß zu der Forderung, jedem Museum für neue Technologie und Wissenschaft ein 'Unfallmuseum' anzugliedern), und andererseits durch das Konsumentenken, wo Herrschaft im Gewand von Zeichen der Emanzipation wiederkehrt und Vergnügen zur Pflicht wird. Das ist die Tyrannei der Positivität, eine beherrschende Macht, die uns zum Optimismus zwingt.«³⁵

»Wir nehmen eine kritische 'ökologische' Position ein: Recycling mit dem Ziel der Kontamination. Wir glauben, daß ebenso, wie wir keine neuen technologischen Lösungen für die Auswirkungen der neuen Technologien brauchen, wir auch nicht noch mehr Avantgarde-Kunst brauchen. Es geht jetzt und es ging im Grunde genommen schon immer um die moralische und politische Frage, wie die vorhandenen Materialien, Formen, Strategien und Technologien eingesetzt werden, von wem und zu welchem Zweck – das ist der springende Punkt. Gleichzeitig ist uns klar, daß die westliche Zivilisation jahrhundertlang die Ressourcen, Bodenschätze und die Arbeitskraft genauso 'recycelt' hat wie die Erfindungen, Kunst, Musik und Kultur der sogenannten Dritten Welt. Unsere Strategie heißt: Wir sind die Vampire der Vampire, die Parasiten der Parasiten.

Wir sind uns auch bewußt, daß Kontamination gleichzeitig die Quelle von Kreativität wie auch das destruktive Ergebnis einer Industriegesellschaft ist, die an Läuterung durch technisch-ökonomische Apartheid glaubt. Das Leben in den Ruinen ist ein Leben mit der Kontamination. Das Leben in den Vorstädten, Illusion von Autonomie, ist ein kurzwährender Urlaub.

Indem wir nichts Neues bieten, versuchen wir, im Namen des Diskurses zu enttäuschen. Auch wir sind morbide Symptome.«³⁶

POST FACTUM.

Das Hinweisen auf das »Leiden der Opfer« ist weder politischer noch kultureller Aktivismus. Es überwältigt uns lediglich mit »Evidenz« für unser Schweigen. »Opfer« sehen alle »gleich« aus ... erst die Fotografen machen den »Unterschied«.

Es ist nicht die »Wirkung« des Bildes, sondern seine »Legitimation«. Das ist die »Macht des Bildes«.

»Solange die Macht historisch vom Realen bedroht war, riskierte sie Abschreckung und Simulation (die Befreiung aller 'Zeichen' von ihrer Verkörperung im Realen), die jeden Widerspruch durch die Produktion äquivalenter Zeichen auflöste. Wenn sie heute von der Simulation bedroht ist (der Gefahr, im Spiel der 'Zeichen' zu verschwinden), riskiert sie das Reale, die Krise, spielt ihr Spiel mit der Neuaufgabe künstlicher, sozialer, ökonomischer und politischer Einsätze. Es ist für sie eine Frage von Leben und Tod.«³⁷

Ehrlichkeit garantiert weder die Effektivität der »Aktion« (oder Repräsentation) noch die Realität ihrer Quelle.

Die »Politik der Indifferenz« ist nicht zu schlagen durch (die Behauptung von) »Differenz«.

»Falsche Auffassungen bei der 'Überwachung der Verzweifelten' können eine Ressource für genau diejenigen sein, die beobachtet und analysiert werden.«³⁸

Bilder repräsentieren uns nicht ...

(Übersetzung: Wilfried Prantner)