

Blokes respect you more if you're wearing labels...

Catalogue *ars viva 97/98*, Staatsgalerie Stuttgart, Städtisches Museum Abteiberg
Mönchengladbach, Hamburger Bahnhof Berlin, Kunsthalle zu Kiel, 1997

It's Sunday afternoon in New-Left Britain and I am reading the newspapers. Stories of Tony Blair's intention to perform mass-market research on Labour's proposals for new policy and gleeful descriptions of the Conservative Party's internal disarray grace the main pages. The leading article in the style-section is about the fragmentation of the club/rave scene and the emergence of mutual antagonism between the newly differentiated splinter groups. The text is typically naive in its lamentation of the late 80s, mythologizing it as a lost age in which all clubbers lived in the peace and harmony of one love, but what is revealing are the interviews with the clubbers themselves. The majority are too young to remember the late 80s but all are fiercely dismissive of the other music cliques and scenes. Each group writes off the others, not just in terms of the music they listen to, but in terms of their clothes, the drugs they take and their attitudes: the black guy into Hip Hop tells us that white Techno fans have "no natural rhythm" and "slimy white chests"; Jung lists complain that House and Speed Garage clubs are full of pill-munching hypocrites who become apoplectic if someone tries to smoke a spliff; Alison, the Speed Garage fanatic, deplores the grungy dress sense of others and advises that "blokes respect you more if you're wearing labels"...

The subjects of the article unconsciously articulate two particularly important general points. Firstly, that as an underground movement (or an artistic avant-garde, or radical theory...) rises up the generational ladder and its proponents become established figures through commercial exploitation (their own or others') and attempts by the institution to absorb its antagonists, that movement becomes the mainstream into which subsequent generations are born. For these later generations, the aspirations and ideals of a movement's originators are often obscure and frequently meaningless. Secondly, when a movement reaches a point of critical mass at which it no longer perceives itself to have any serious adversaries within its own field, it often fractures into splinter groups because the individuals concerned have no other way of defining themselves oppositionally in relation to an outside. (Failure, too, can give rise to a similar situation: as a movement realises it has no hope what-soever of obtaining the power/recognition it believes it so justly deserves, then a similar process of paranoid fragmentation can occur as opposition to a mainstream

value system is internalised as a way of shifting focus from the failure of the movement to achieve its goals.)

Cliques, in a sense, have defined the notion of the avant-garde, or at the very least accompanied the avant-garde like a limpet since the birth of any idea of Modernity. Eva Grubinger's recent 'Cut-Outs' installation articulate the constant internal flux of the clique and its pivotal position on the art scene. The group dissected in 'Cut-Outs' is a real one, but the presentation of its members as generic, diagrammatic figures delineated in an almost mechanical style evokes the kind of archetypal images found in children's dress-up-the-doll books or public information illustrations. There is a sense of ubiquity and interchangeability about the figures: they may have a specific meaning at a certain moment, in a certain place, but they also represent some fundamental truths about group dynamics and social structuring and the way that people define themselves through balancing inclusivity and exclusivity – hinted at in the individual titles of the configurations. The fact that the symbolic attributes of the group members are attached with Velcro, and are therefore not permanent possessions, reminds us that factional dynamics change: the acolyte may become the leader when the latter falls from grace.

This interplay between the specifics of a particular situation and context and the more abstract processes at work in the background is equally evident in Grubinger's earlier series of four games – 'Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!' – modelled on the structures and game play of popular board games. These make the machinations of the contemporary art world hilariously transparent through contextualising them in relation to the power and tactical structures of the music business, hacker sub-culture and academic political theory. All these spheres have, in slightly different ways, either explicit or implicit relationships with the *general public*, and it is this relationship which provides their ultimate validation. Perhaps even the most hardcore musician dreams secretly of the chart hit whilst building up kudos with their peer group; every hacker would like to be the one to crack the hardest nut and make the front pages as well as going down in Net folklore; every political theorist hopes for radical ideology to be transformed into real political power. Similarly, there are few artists who do not hope to achieve the elusive combination of critical acclaim and commercial success in their own lifetime. But the rules of 'Hype!' disallow this: gamers can elect to play either for cultural capital or real capital but not both – you can have the critical

acclaim but not the cash.

While 'Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!' individually explode the structures and conceits of the worlds they represent, the games also involve the viewer as an integral part of the work. For the opening of the exhibition at which they were first shown, the games were laid out on tables ready to be played by the visitors, resulting in the ironic spectacle of members of the contemporary art world playing at being themselves.

Grubinger's WWW-based 'Netbikini' subverts similar ideas of *interactivity* as well as those of gender-specificity and authority. A pattern for constructing the artwork – a bikini – can be downloaded by any visitor to the website and then made up at home from readily-available net curtain fabric. The project initially suggests a programme of access for all and a desire to revoke the privilege of the unique art-object. However, 'Netbikini' has a wider scope: for the work to truly exist as an artwork, the owners of the bikini have to photograph themselves wearing it and send the photograph to the artist to be placed on the website. In return, Grubinger sends them the all-important label – the symbol of authority in the fashion world that performs a role equivalent to the artist's signature – to validate the piece.

Thus 'Netbikini' reversed some conventional social and artistic givens: the collector/consumer, denied anonymity, becomes exposed, virtually naked, to the public gaze; the work unconcernedly provides an obvious and structurally contingent female garment for both sexes to wear, reversing the common assumption of a male acquisitive gaze; consumerist aspiration is exposed through the perverse juxtaposition of a variety of *ordinary people* of all sexes, ages, shapes and sizes with the perfection and *desirability* of the teenage female figure modelling the bikini on the opening page of the website; and the conceptual validity of current attempts to democratise the artwork and involve the viewer in a form of interaction is brought into question by manipulating consumer expectations and asking a price that costs you more than just money.

In this, the work moves away from a process of art production and dissemination that has evolved to accommodate itself to the economic language understood by most collectors, whose wealth has frequently been founded on calculated risk-taking and searching for new commodities/consumers to exploit. The exhibition practices of the established institution

and the alternative art space have equally accommodated themselves to this state of affairs. The former acts as a kind of central bank whose holdings are an active demonstration of economic and cultural value, while the latter's institutional and economic weakness all too often force it into a stance whereby it must constantly search for work to present in opposition to changing mainstream values. Taken as a whole, the group of works produced by Grubinger over the last three years asks some pertinent questions of contemporary practice: is what we know as contemporary art actually in a state of internalisation and fragmentation, still desperately trying to deny the fact that previous generations' great belief in the ability of the avant-garde to have a direct effect in the social sphere has been proved untrue? And, more fundamentally, what does art mean as an activity and what is its ultimate aspiration?

James Roberts

Blokes respect you more if you're wearing labels...

Katalog *ars viva 97/98*, Staatsgalerie Stuttgart, Städtisches Museum Abteiberg
Mönchengladbach, Hamburger Bahnhof Berlin, Kunsthalle zu Kiel, 1997

Ein Sonntagnachmittag im Großbritannien der New-Left, und ich lese Zeitung. Aufmacher sind die Berichte über Tony Blairs Absicht, die Erfolgsaussichten der geplanten neuen Labour-Politik durch Marktanalysen testen zu lassen, und hämische Beschreibungen des internen Chaos bei den Konservativen. Im Leitartikel der Sektion Modernes Leben geht es um die Aufsplitterung der Club/Rave-Szene und die aufkeimenden Feindseligkeiten zwischen den gerade erst entstandenen Splittergruppen. Der Text trauert in typisch naiver Weise den späten 80ern nach, die als verlorenes Zeitalter mythologisiert werden, indem alle Clubber in Frieden und Harmonie der one love vereint lebten, aber das eigentlich Aufschlussreiche sind die Interviews mit den Clubbern selbst. Die Meisten sind zu jung, um sich überhaupt an die späten 80er erinnern zu können, aber alle lehnen die jeweils anderen musikalischen Cliquen und Szenen vehement ab. Jede der Gruppen zieht über die anderen her, nicht nur über die Musik, die sie hören, sondern auch über ihre Kleidung, ihr Auftreten und die Drogen, die sie nehmen: der Schwarze, der auf Hip Hop steht, sagt uns, dass weiße Technofans „keinen natürlichen Rhythmus“ und „schwammige weiße Oberkörper“ haben, Junglefans beschwerten sich, dass in House- und Speed-Garage-Clubs nur pillenfressende Heuchler 'rumlaufen, die fast der Schlag trifft, wenn sich irgendwer einen Joint anzündet; Alison, die Speed-Garage-Jüngerin, missbilligt den grungigen Kleidungsstil anderer und belehrt uns, dass „Typen einen ganz anders behandeln, wenn man Designersachen trägt“ („Blokes respect you more if you're wearing Labels“)...

Die Subjekte dieses Artikels sprechen unbewußt zwei besonders wichtige generelle Punkte an. Erstens wird eine Underground-Bewegung (oder eine künstlerische Avantgarde oder eine radikale Theorie) zum Mainstream, wenn sie in die Jahre kommt und ihre Anhänger durch kommerzielle Ausbeutung (ihre eigene oder die von außen) und die Bestrebungen der Institutionen, ihre Gegner zu absorbieren, zu etablierten Größen werden – zum Mainstream also, in den spätere Generationen hineingeboren werden.

schematisch Figuren, die in fast mechanischem Stil skizziert sind, beschwört die Art von

archetypischen Bildern herauf, die man von Anziehpuppenbüchern für Kinder oder den Illustrationen in amtlichen Informationsschriften kennt. Die Figuren haben etwas Allgegenwärtiges und Austauschbares an sich: in einem bestimmten Moment, an einem bestimmten Ort, mögen sie ihre spezifische Bedeutung haben, aber sie stehen auch für einige fundamentale Wahrheiten über Gruppendynamik, über die Entstehung sozialer Strukturen und die Art, wie Menschen sich dar-über definieren, dass sie Inklusivität und Exklusivität gegeneinander abwägen – angedeutet in den Einzeltiteln der Konfigurationen. Dass die symbolischen Attribute der Gruppenmitglieder mit Klettband befestigt und damit kein dauernder Besitz sind, erinnert uns daran, dass die Dynamik der Splittergruppe um diesen späteren Generationen sind die hohen Ziele und Ideale der Urheber der Bewegung zumeist unklar oder bleiben oft ganz ohne Bedeutung. Zweitens zerfällt eine Bewegung, wenn sie den Punkt der kritischen Masse erreicht hat, an dem sie sich auf ihrem eigenen Feld keinen ernstzunehmenden Gegnern mehr gegenüber sieht, oft in Splittergruppen, weil die betroffenen Individuen keinen anderen Weg sehen, sich selbst als oppositionell gegenüber einem Außen zu definieren. (Auch Scheitern kann eine ähnliche Situation auslösen: wenn eine Bewegung erkennt, dass für sie keinerlei Hoffnung besteht, die Vormachtstellung/ Beachtung zu erringen, die ihr nach ihrem Selbstverständnis rechtmäßig zukommt, dann kann ein ähnlicher Prozess paranoider Fragmentierung auftreten, da der Widerstand gegen das Wertesystem eines Mainstream als Möglichkeit, den Blick davon abzulenken, dass die Bewegung in der Durchsetzung ihrer Ziele gescheitert ist, internalisiert wurde.)

In gewisser Hinsicht haben Cliques die Idee der Avantgarde definiert oder sind zumindest seit dem ersten Erwachen einer Vorstellung von Moderne ständige Begleiter der Avantgarde. ‚Cut-Outs‘, Eva Grubingers jüngste Installation, artikuliert den konstanten internen Fluss der Clique und ihre zentrale Stellung in der Kunstszene. Die in ‚Cut-Outs‘ sezierte Gruppe ist real, aber die Darstellung der Gruppenmitglieder als allgemeingültig ~~geschlagen~~ schlagen kann: der Gefolgsmann kann zum Anführer aufsteigen, wenn dieser in Ungnade fällt.

Gleich offensichtlich ist dieses Zusammenspiel zwischen den spezifischen Aspekten einer bestimmten Situation oder eines bestimmten Kontexts und den abstrakteren Prozessen, die im Hintergrund ablaufen, in Grubingers früherer Serie von vier Spielen – ‚Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!‘ –, deren Spielstrukturen und Spielabläufe populären Brettspielen nachempfunden sind. Diese machen die Machenschaften in der zeitgenössischen Kunstwelt haarsträubend komisch transparent, indem sie sie in den Kontext der Taktiken und Machtstrukturen des Musikbusiness, der Hacker-Subkultur und der akademischen politischen Theorie setzen. Alle diese Bereiche haben auf ihre unterschiedliche Art entweder explizite oder implizite Beziehungen zur breiten Öffentlichkeit, und erst diese Beziehung verleiht ihnen letzte Gültigkeit. Vielleicht träumt selbst der kompromissloseste Musiker insgeheim davon, in die Charts zu kommen und gleichzeitig sein Ansehen bei den Musikkollegen zu steigern; jeder Hacker würde gerne die härteste Nuss knacken und damit nicht nur zur Internetlegende werden, sondern auch auf den Titelseiten landen; jeder politische Theoretiker hofft darauf, radikale Ideologie eines Tages in echte politische Wirkung umgesetzt zu sehen. Ebenso gibt es wenige Künstler, die nicht hoffen, die fast unerreichbare Kombination von künstlerischer Anerkennung und kommerziellem Erfolg zu eigenen Lebzeiten verwirklichen zu können. Aber die Regeln von ‚Hype!‘ verbieten das: Mitspieler können entweder um kulturelles Kapital oder um echtes Kapital spielen, aber nicht um bei-des – die künstlerische Anerkennung kannst du haben, aber nicht die Kohle.

Während ‚Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!‘ jedes für sich die Strukturen und Eitelkeiten der Welten sprengen, die sie repräsentieren, beziehen die Spiele auch den Betrachter als integralen Bestandteil des Werks ein. Zur Eröffnung der Ausstellung, auf der sie erstmals gezeigt wurden, lagen die Spiele auf Tischen aus, um von den Besuchern gespielt werden zu können, was zu dem paradoxen Spektakel führte, Mitglieder der zeitgenössischen Kunstszene sich selbst spielen zu sehen.

Grubingers WWW-Projekt ‚Netzbikini‘ unterminiert ähnlich gelagerte Vorstellungen von *Interaktivität*, von Geschlechtsspezifität und Autorität. Ein Schnittmuster zur Herstellung des Kunstobjekts – ein Bikini – kann von jedem Besucher der Website heruntergeladen und dann zu Hause aus fertig erhältlichen Netzgardinen hergestellt werden. Das Projekt

suggeriert zunächst ein access for all-Programm und die Absicht, dem Kunstobjekt seinen Status der Einzigartigkeit zu nehmen. ‚Netzbikini‘ greift jedoch weiter: damit die Arbeit wirklich als Kunstwerk existieren kann, müssen die Besitzer des Bikinis sich selbst darin fotografieren und das Foto an die Künstlerin schicken, damit es auf der Website platziert werden kann. Als Gegenleistung schickt Grubinger ihnen das alles entscheidende Label – das Autoritätssymbol, das in der Modewelt eine ähnliche Rolle spielt wie die Signatur des Künstlers, mit dem die Arbeit für gültig erklärt wird.

Damit verkehrt ‚Netzbikini‘ einige konventionelle soziale und künstlerische Gegebenheiten: der Sammler/Konsument, seiner Anonymität beraubt, wird praktisch nackt den Augen der Öffentlichkeit ausgesetzt; die Arbeit liefert ein unübersehbar und strukturell kontingentes weibliches Kleidungsstück, das beide Geschlechter tragen sollen, und dreht damit die geläufige Auffassung vom besitzergreifenden männlichen Blick um; Konsumententräume werden bloßgestellt durch das perverse Nebeneinander einer Vielzahl ganz gewöhnlicher Menschen jeden Geschlechts und Alters, jeder Größe und Figur, und der perfekten, erstrebenswerten weiblichen Teenagerfigur, die den Bikini auf der Titelseite der Website vorführt; und schließlich wird die konzeptuelle Stichhaltigkeit jüngster Versuche, das Kunstwerk zu demokratisieren und den Betrachter in eine wie immer geartete Interaktion einzubinden, in Frage gestellt, indem mit Konsumentenerwartungen gespielt und ein Preis verlangt wird, der einen mehr kostet als einfach nur Geld. Darin entfernt sich das Werk von einem Prozess der Kunstproduktion und -verbreitung, der sich mittlerweile perfekt der ökonomischen Sprache angepasst hat, die von den meisten

Sammlern verstanden wird, die ihren Reichtum oftmals der Bereitschaft zum kalkulierten Risiko und der Suche nach neuen profitversprechenden Handelswaren/Konsumentenschichten verdanken. Die Ausstellungspraktiken der etablierten Institutionen sowie der alternativen Kunsträume haben sich gleichermaßen mit diesem Status Quo arrangiert. Erstere tritt als eine Art Zentralbank auf, deren Bestände eine aktive Demonstration ökonomischer und kultureller Werte sind, während sich letztere durch ihre institutionelle und ökonomische Schwäche oft genug in die Position gedrängt sieht, unentwegt nach Arbeiten suchen zu müssen, die einen Kontrast zu sich verändernden Mainstream-Werten darstellen. Zusammengefasst stellen die von Grubinger in den letzten drei Jahren produzierten Arbeiten einige relevante Fragen zur

zeitgenössischen Praxis: befindet sich das, was wir als zeitgenössische Kunst kennen, tatsächlich in einem Zustand der Internalisierung und Fragmentierung, während sie immer noch verzweifelt versucht, die Tatsache zu leugnen, dass der unbeirrbare Glaube vergangener Generationen an die Fähigkeit der Avantgarde, direkten Einfluss auf den sozialen Bereich zu nehmen, sich als unzutreffend erwiesen hat? Und, noch wesentlich fundamentaler, was bedeutet Kunst als Tätigkeit, und wo liegt ihr eigentliches Ziel?

James Roberts