11 2009

In die Information!

Die Umkehrung der Geschichte zugunsten der Gegenwart

Brian Holmes

Übersetzt von Birgit Mennel



Osip Brik mit dem Logo des Magazins Lef, Fotomontage von Aleksandr Rodtschenko (1924)
Makrolab auf der Insel Campalto (2003)

Wie Dimitry Vilensky ausführte, schreitet der experimentelle Prozess der Gruppe Chto Delat nur durch „das permanente Wagnis

geteilter Verrücktheit“ voran. Die in diesem Beitrag formulierten Vorschläge stehen in eben diesem Geiste.

Ebenso wie die sowjetischen ProduktivistInnen stehen auch wir heute vor enormen Veränderungen, und zwar sowohl in Bezug auf das technologische System wie auch hinsichtlich der sozialen Verhältnisse, über die es funktioniert. Seit 1989 kann eine Verdoppelung der kapitalistischen Arbeitskraft beobachtet werden, die der Einbeziehung der vormals kommunistischen Länder in das internationale Handelssystem ebenso geschuldet ist wie den massiven Verlagerungen der bäuerlichen Landbevölkerung hin zur Marktökonomie bzw. zu einem Leben als ArbeiterInnen in der Stadt. Welchen Namen man diesen Prozessen auch geben mag – Globalisierung, Informationalismus oder flexible Akkumulation –, diese neuartige Entfaltung des Kapitalismus repräsentiert eine ebenso folgenreiche Metamorphose wie das Aufkommen der Fließbandproduktion in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Vor einigen Jahren fasste ich dies folgendermaßen zusammen: „Die geographische Streuung und die globale Koordinierung der Fertigung, die Just-in-time-Produktion und das containerisierte Auslieferungssystem, eine verallgemeinerte Beschleunigung der Konsumptionszyklen sowie eine Flucht des überakkumulierten Kapitals in die blitzschnelle Finanzsphäre, deren Bewegungen sich in der ebenso raschen Evolution der globalen Medien zugleich spiegeln und von ihr angefacht werden: all dies gehört zu den Hauptmerkmalen des flexiblen Akkumulationsregimes, so wie es sich seit den späten 1970er Jahren entwickelte.“ Dieses neue Produktionsregime eröffnet unzählige Interventionsmöglichkeiten für jede KünstlerIn, die sich darauf einzulassen versucht – und viele haben dies bereits getan. Jeder Blick zurück auf die ProduktivistInnen, der keine expliziten Parallelen zu den künstlerischen Aktivitäten in dieser turbulenten

Zeit der Veränderung zieht, welche sich in der lebendigen Erinnerung entfaltet hat und immer noch entfaltet, bleibt aus unserer Position heute unvollständig. Diese Veränderungen im Produktionsmodus wären nicht aufgekommen ohne die Massifizierung des Zugangs zu Internet und zu den vielen technologischen Systemen, die in den letzten zwei Jahrzehnten über globale Hardwarenetzwerke bestehend aus Kabeln, Servern, Routern sowie über den als allgemeines Äquivalent der Information funktionierenden Übertragungsstandard TCP/IP zusammengelaufen sind. Die Existenz eines solchen neuen Distributionssystems hat den Status, das Potenzial und die Verantwortung von KünstlerInnen grundlegend verändert – zumindest von jenen KünstlerInnen, die ein hohes Bewusstsein und eine hohe Sensibilität für Veränderungen in sozialen Verhältnissen haben. Die inständig ersehnte Möglichkeit der Koppelung einer ganzen Reihe von Veröffentlichungsplattformen und leichten audiovisuellen Aufnahmegeräten an das weltweite Distributionssystem weckte vitale Bedürfnisse nach einer die Entfremdung überwindenden Aneignung und Neuverwendung dessen, was eigentlich eine Technologie des Kommandos und der Kontrolle war. Die vernetzten Kommunikationsinstrumente, die in Militär- und Konzernlabors entstanden, mussten in ihrer Materialität sowie in ihren logischen und semiotischen Strukturen erfasst werden, damit ihre Potenziale umgeformt und ihre Verwendungen neu orientiert werden konnten. Das hieß: das Studio, die Galerie, das Museum oder auch die Akademie zu verlassen, die Werkzeuge der IngenieurIn zu ergreifen und die Infrastrukturen der globalisierten Industrie zu erforschen. Nach einem vorsichtigen, aber doch mutigen Blick zurück auf die sowjetischen ProduktivistInnen der 1920er Jahre wurde klar, was die Agenda der linken Avantgarden der 1990er sein muss. Sie lässt sich in drei Worten zusammenfassen: „In die Information!“

SpezialistInnen des Feldes werden anlässlich meiner Adaption des berühmten Slogans von Osip Brik, „In die Produktion!“ zweifellos nach Luft schnappen. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Erst der Konstruktivismus und dann der Produktivismus gründeten sich angeblich auf die Zurückweisung von Sprache, Syntax, Repräsentation, Reflexion und Interpretation sowie den Kompositionstechniken, welche diese in der Kunst und in allen visuellen Adaptionen von literarischem Gleichnis, Metapher, Allegorie, Anspielung etc. mit sich brachten. In anderen Worten und von einem rein historischen Gesichtspunkt aus betrachtet, konnten die linguistischen Launen der Information nur das Gegenteil der von den ProduktivistInnen angestrebten materialistischen Funktionalität sein. Und doch hinderte dies Marko Peljhan nicht daran, seine Neuerfindung des Labors der KünstlerIn in explizit konstruktivistischer und produktivistischer Gestalt zu tarnen, nämlich in Form einer Skulptur und mit der operationalen Agenda des Makrolabs versehen, mit seinen weitreichenden Kapazitäten, sich unmittelbar mit den militärischen und unternehmerischen Informationstechnologien einzulassen. Der Vorschlag eines „neuen Produktivismus“ in der Gegenwartskunst verdankt diesem Beispiel ebenso wie den gleichermaßen expliziten Gesten des von Chto Delat entwickelten Activist Club eine Menge. Dies sind starke Vorschläge, deren historische Bezugnahmen nicht nur dekorativer, sondern generativer Art sind. Können wir da nicht, als KunstkritikerInnen, die nicht verwirklichten Potenziale der Vergangenheit in den kühnsten Erfindungen der Gegenwart erahnen?

Ich möchte in diesem Versuch der Beschreibung eines neuen Produktivismus jedoch nicht nur an die Unverfrorenheit der KünstlerInnen appellieren. Die Beiträge der KunsthistorikerInnen Devin Fore und Christina Kiaer stellen die ersten

Selbstinterpretationen der konstruktivistischen KünstlerInnen während ihrer „Laborphase“ dadurch in Frage, dass sie einige Paradoxe offenlegen, mit denen sich die SowjetkünstlerInnen anlässlich ihres Gangs *in die Produktion* konfrontiert sahen. Die Ergebnisse dieser ergiebigen Untersuchungen zeigen, dass die Schwierigkeiten, vor denen diejenigen stehen, die als „informationalistische KünstlerInnen“ der 1990er und der 2000er Jahre bezeichnet werden könnten, wie auch die Versuche, jene Schwierigkeiten zu meistern, gewisse Parallelen zu jenen Bedingungen aufweisen, denen sich die ProduktivistInnen bei ihrem Gang in die Sphäre von Massenproduktion und maschinellem Prozess gegenübersahen. Sehen wir uns diese Parallelen genauer an.



Poster, Dziga Vertov, Der Mann mit der Kamera (1929)

Zum einen steht das Thema der Aneignung in beiden Fällen an erster Stelle: Für widerständige linke KünstlerInnen, die mit einem aufkommenden industriellen System konfrontiert sind, geht es um das Auffinden von Sprachen, welche die verdinglichten Produkte von distanten ArbeiterInnen als zur Gänze fühlbare, verstehbare und teilbare Werkzeuge einer kollektiven produktiven Aktivität sichtbar werden lassen. Dies ist die Rolle des „operativen Wortes", dessen Theorie Devin Fore im Werk von Alexei Gastev aufspürt und das viele der Anliegen der Kybernetik vorwegnimmt.[1] Für Vertov hat auch die filmischen Montage in *Der Mann mit der Kamera* (1929) bzw. im Tonfilm *Die Donbass-Symphonie: Enthusiasmus* (1931), einem Portrait ukrainischer Grubenarbeiter, diese Aufgabe. Aus der Vertov'schen Montage folgt für die Informationsökonomie eindeutig der Hypertext in der von Ted Nelson in seinem frühen Buch *Computer Lib/Dream Machines* (1974) eröffneten revolutionären und ent-entfremdeten Perspektive. Nelson setzte eine der wichtigsten Widerstandsstrategien gegen die Kontrollgesellschaft in Gang, nämlich das Erfassen und Aneignen ihres informationsverarbeitenden Kernelements: des Codes. Dass nur ja niemand behauptet, die SowjetkünstlerInnen, die den Fabrikboden betraten, mussten nicht widerständig sein: Es wäre naiv zu glauben, dass die Aufnötigung von tayloristischen Managementtechniken in den revolutionären Fabriken in den 1920ern bis Mitte der 1930er Jahre weniger entfremdend wirkte als der kontinuierliche Strom kybernetischer Kontrollbotschaften von Mitte der 1990er Jahre bis heute. Der sowjetische Produktivismus kann für unsere Zeit nur dann Bedeutung annehmen, wenn man sich über seine widerständige und avantgardistische Rolle verständigt.

Zum anderen geht es in beiden Fällen um den Eintritt in den diffizilen und intimen Kampf um die Produktion von Subjektivität auf den affektiven und teils unbewussten Ebenen von vergeschlechtlichter Existenz und Reproduktion, vermittelt durch Kleidung, Mode, Haushaltsgeräte und Haushaltswaren, an deren Entwurf und Produktion sich, wie Christina Kiaer in ihren bahnbrechenden Texten deutlich macht, Popowa, Stepanowa und Rodtschenko versuchten.[2] Eine Verständigung über die Beziehung von industrieller Produktion und affektiver Erfahrung in der sowjetischen Ära ist von besonderer Relevanz für unsere Zeit, in der die „Mediatisierung des Bewusstseins“ durch elektronische Geräte und die symbolischen Inhalte, die von diesen in Zirkulation gebracht werden, zur Hauptstütze der Wirtschaft geworden sind. Die feministische Front der informationalistischen Kunst, die von Donna Haraway in ihrem berühmten Portrait der Cyborg diskursiv eröffnet wurde, übt seit Mitte der 1990er über sorgfältig konstruierte Schaltkreise wie etwa das ironisch so genannte Old Boys Network einen wesentlichen Einfluss aus. Die Geschichte von net.art und net.criticism in den 1990ern ebenso wie die fortwährende Entwicklung einer immanenten Kritik des Internet durch Kreise wie Nettime liefern viele Beispiele für Parallelen zwischen ProduktivistInnen und InformationalistInnen – zumindest für alle jene, die es schaffen, ihre Bindung an die Autorität der Vergangenheit abzuschütteln, und die den allgemeinen Widerwillen dagegen überwinden können, im gegenwärtigen Desaster Stellung zu beziehen, so wie die Sowjetkünstler es taten.

Nichtsdestoweniger wäre die Überstrapazierung der Ähnlichkeiten ein Fehler. Offensichtlich klafft ein Abgrund zwischen den linken KünstlerInnen in den im Entstehen begriffenen proto-sozialistischen Gesellschaften und den neulinken KünstlerInnen in

den absterbenden hyperkapitalistischen Gesellschaften. Abgesehen von diesem Vorbehalt sehe ich zwei nahezu perfekte Inversionen, die sich zwischen den Figuren der produktivistischen und der informationalistischen KünstlerIn abzeichnen. Diese umgekehrte Symmetrie ist tatsächlich dermaßen stark, dass sie die Möglichkeit eines Vergleiches bekräftigt, selbst wenn sie zugleich jede irreführende Punkt-für-Punkt-Analogie zunichte macht. Dies rührt daher, dass die genau entgegengesetzten Positionen dieser zwei Typen von KünstlerInnen das Ergebnis der dialektischen Negationen sind, die jeder neue Modus der Produktion (oder, wenn man so will, der industriellen Produktion) dem vorherigen aufzwingt. Folglich erscheinen die künstlerischen Antworten auf die beiden Produktionsmodi – die Fabrik und das Netzwerk, den Maschinenprozess und den Informationalismus, bzw., wenn man dies vorzieht, den Fordismus und den Postfordismus – in ihren symmetrischen Differenzen als Bekundung der formal invertierten Struktur eines Chiasmus. Betrachten wir nunmehr die doppelte dialektische Aufhebung, die den Chiasmus hervorbringt.

Zuallererst: In seinem auf der Konferenz im MACBA gehaltenen Vortrag „Arbeit sans phrase“ denkt Devin Fore über die Bedingung des industrialisierten Menschen nach, der der Schinderei des fordistischen Fließbandes unterworfen ist, und zitiert dabei Hannah Arendt, um die Gefahr einer stummen Dienstbarkeit zu evozieren, welche die Menschheit „an der Schwelle ihrer Entwicklung zum Tier“ zurückgelassen hat. Er sieht in Vertovs Filmemacherei eine Antwort auf diese grundlegende Bedrohung. Doch das postfordistische kybernetische Kommunikationsregime, dessen Erfolg gerade mit dem in den kapitalistischen Ländern unternommenen Versuch einer Überwindung der Entfremdung des Maschinenprozesses zu tun hat, mit welcher der Niedergang des Kommunismus oft in Verbindung gebracht wird, konfrontiert uns

mit genau der gegenteiligen Bedrohung. Die Menschheit läuft nunmehr Gefahr, *ganz zum Gerede* zu werden – ohne Gegenüber, ohne Zeit, ohne Ort. Die jüngste Realisierung von Paul Klees spöttischer bildhafter Utopie, der Zwitschermaschine (1922), als wirklich existierendem sozialem Dispositiv bestätigt diesen Punkt sehr deutlich. Heute fehlt es nicht an Sprache, sondern an der Stummheit des Widerstands, am „Ich würde lieber nicht" des Schreibers Bartleby – bzw. an dem, was ich andernorts „den pathischen Kern im Herzen der Kybernetik" genannt habe. Doug Ashfords Text, der ein Bericht über seine wiederentdeckte Sorge um die Bildsouveränität der Abstraktion ist, welche sich an eine bestürzende Erfahrung mit den Pseudopolitiken des gegenwärtigen linguistischen Geredes anschließt, fügt sich unmittelbar in dieses neue Dilemma. Die endgültige Bedeutungslosigkeit des Informationsflusses ist der zerstreuende Hintergrund, vor dem eine Kunst der Perzepte und Affekte – bzw. das, was Guattari asignifikante Semiotik genannt hätte – neuerlich Widerhall findet, und zwar fernab des Maschinenprozesses, dem sich die Produktivisten gegenübersahen.

Die zweite Inversion zwischen der Situation produktivistischer und informationalistischer KünstlerInnen augenscheinlich, wenn man Benjamin Buchlohs Einschätzung der Faktographie neu bedenkt. Er macht geltend, dass die visuellen FaktographInnen Systeme der Repräsentation-Produktion-Distribution zu entwickeln versuchten, die der kollektiven Partizipation durch die Etablierung von Bedingungen einer „simultanen kollektiven Rezeption" in einem weiten, durch die industrielle Arbeitsteilung räumlich fragmentierten Territorium Anerkennung zollen sollten.[3] Die historische Realisierung dieses Bestrebens war, Buchlohs Analyse folgend, jedoch die repressive Propagandamaschine faschistischer und totalitärer Diktaturen, deren nachhaltige Effekte in den

gegenwärtigen Massenmedien (Fox News etc.) immer noch spürbar sind. Heute sieht sich die informationalistische KünstlerIn indes nicht nur mit den visuellen und diskursiven Überresten der ehemals massenmedialisierten Gesellschaften konfrontiert, sondern steht vor allem vor einer Situation, in der sich die unzusammenhängenden Fließbänder einer global koordinierten Just-in-time-Produktion mit Lichtgeschwindigkeit (wortwörtlich: nämlich über Glasfaserkabel) in der zusammenhanglosen, unsynchronisierten und hyperindividualisierten Rezeption vernetzter Medien niederschlagen, deren äußerste Tendenz das automatische Generieren von Pseudonachrichten ist, die auf die Profile einzelner EmpfängerInnen zugeschnitten werden. Linkes Denken kann dieser Schwierigkeit nicht entkommen, da wir, wie Hito Steyerl in ihrer kritischen Arbeit und in ihren Filmen deutlich macht, eine Rückkehr zur kollektiven Simultanrezeption keinesfalls herbeisehnen können. Dies rührt daher, dass die differenziell gegliederte Rezeption – zumindest teilweise – eine Errungenschaft gegenüber dem repressiven Gepräge faschistischer Sendepraxis und den gegenwärtigen kapitalistischen Massenmedien darstellen. Meiner Ansicht nach sollten wir die Möglichkeit einer *kollektiven Simultanantwort* auf die fragmentierten Bedingungen einer differenzierten Rezeption herstellen. Das, und vielleicht nur das, verhilft der informationalistischen Kunstproduktion zu politischem Handlungsvermögen.



Big Noise Films und Indymedia (2000)
Gedreht von mehr als 100 MedienaktivistInnen

Der bis dato am deutlichsten vom Bewusstsein um die eigenen Bedingungen getragene Versuch, einen alternativen Operationsprozess in das neue Kommunikations- und Kontrollsystem einzufügen, geht vom Zusammentreffen von Open-Source-IngenieurInnen und taktischen Agit-Prop-MedienkünstlerInnen aus, welche in jenem breiten Spektrum von sozialen und politischen Kräften zusammenarbeiten, die als Antiglobalisierungsbewegung bekannt wurden und die sich derzeit im Kontext der miteinander verbundenen Kämpfe gegen Prekarisierung und Klimawandel aufs Neue verzahnen. In diesen Bewegungen treffen Menschen mit singulären Anliegen aus sehr verschiedenen Hintergründen aufeinander, um in besonderen Momenten und an besonderen Orten spezifische Anliegen zu diskutieren, die mit Sorgfalt formuliert werden, damit ihr Entwicklungsverlauf offen bleibt für die neue existenziellen Situationen, die im schnell zirkulierenden Fluss von Affekten, Bildern und Zeichen fortwährend entstehen. Besonders auffällig in

diesen Zusammenhängen ist die Beziehung zwischen Informationsfluss und mit Wissen angereicherten Körpern auf der Straße sowie die soziale Beziehung zwischen postfordistischen SpracharbeiterInnen und Indigenengruppen, die insbesondere in Lateinamerika offenkundig wird – ein Verhältnis, das nicht nur in den Weltsozialforen, sondern auch in den Wahlsiegen von Chávez und Morales besonders deutlich zum Ausdruck kam. Zu Treffen dieser Art kommt es auch, ohne dass IngenieurInnen und TechnikerInnen anwesend sind. Ein mögliches Beispiel unter Hunderten wäre etwa die Arbeit der Mujeres Creando mit unterschiedlichsten marginalen AkteurInnen in Bolivien, die besonders bemerkenswert ist. In ganz anderer Ausrichtung könnte man sich die urbanen Taktiken von Doina Petrescus und Constantin Petcous Arbeit mit lokalen BewohnerInnen und der anonymen Architektur in Paris in Erinnerung rufen oder auch die Praxis der Precarias a la Deriva in Spanien, und so weiter und so fort.

Diese ästhetisierten Beziehungen zwischen SpracharbeiterInnen und marginalen Subjekten erscheint auf den ersten Blick paradox, da diese die Klarheit einer auf sukzessiven Produktionsmodi basierenden Analyse stören, die zuerst das Fließband und dann den Computer fetischisiert hat. Auf dem Spiel steht indes genau eine *widerständige Kritik* der herrschenden Produktionsverhältnisse; mithin eine Kritik, die die Aneignung nützlicher Instrumente und den Bruch mit mystifizierenden Ideologien gleichermaßen beinhaltet. Genau wie die ProduktivistInnen, die zur Vervollständigung ihrer Kritik des bürgerlichen Idealismus, aus der sich nach und nach ihre künstlerische Praxis entwickelte, den Fabrikboden betreten mussten, sind auch die informationalistischen KünstlerInnen gezwungen, *in* das biologische Substrat jedes Informationssystems einzutauchen – und

damit *in* das menschliche Nervenssystem in seinem zellulären und vergeschlechtlichten Chaos, das mit seiner schematischen kybernetischen Karikatur wenig zu tun hat. Biopolitik bezeichnet eben diese Bewegung des Eintauchens, die zugleich Subversion ist: zu lernen, die Zirkulation mathematisierter Information zu bewohnen und vollständig zu verkörpern, die unsere sprachlichen Fähigkeiten von uns abspaltet und uns von unserem politischem Handlungsvermögen entfremdet. Ein solches körperliches Engagement lässt sich auf die Geschwindigkeit der durch Glasfaserkabel zirkulierenden Information ebenso ein wie auf den Widerstand des Fleischs, der Knochen und des Gedächtnisses; es entdeckt dabei eine lebendige Solidarität, wo der Kapitalismus nur die abstrakte Zirkulation von bedeutungslosen, aber tödlichen Bits wahrnehmen – und managen – kann. Zu Beginn der 1990er Jahre und vielleicht mehr noch heute ist das Eintauchen *in die Information* die große künstlerische Herausforderung; das heißt, es geht darum, sich auf die Gegenwart als gelebte Erfahrung veränderbarer sozialer Beziehungen einzulassen.

Und gerade das Aufspüren einer Parallele zwischen produktivistischen und informationalistischen KünstlerInnen ist die Art von Beitrag, den die Kunstgeschichte zur ästhetischen und politischen Praxis in der Gegenwart leisten *könnte*, *wenn* sie es wagen würde; ein Beitrag, den auch die zeitgenössische Kunstkritik leisten *könnte*, *wenn* sie die konzeptuellen Werkzeuge und die historische Raffinesse hätte. Dies sind die Gründe, die zum Kollektivismus in der Interpretation von Kunst drängen – und nicht nur in ihrer Hervorbringung. Eine solche Parallele zu umreißen, wie ich es hier getan habe, läuft in keinster Weise darauf hinaus, ihr ganzes Potenzial auszuschöpfen. Dafür bräuchten wir mehr Zeit, tiefgreifendere Arbeit, und vor allem wäre ein brennenderes und emanzipierteres Begehren danach notwendig.

Aber in diesen wenigen und kurzen Anmerkungen im Anschluss an ein außergewöhnlich interessantes Seminar und in einer Zeit, in der ein ultradifferenzierter und mathematisierter Finanzkapitalstrom jede Art von Widerstand und politischem Handlungsvermögen auf einen Zustand von fragmentierter und hyperindividualisierter Bedeutungslosigkeit zu reduzieren scheint, hoffe ich doch, etwas Einfaches, aber doch Grundlegendes dargelegt zu haben. Ich hoffe, es ist mir gelungen, gestützt auf die Erträge und Einblicke der Erfahrung selbst die Forderung aufs Neue zu artikulieren, die der schiere Vorschlag eines Seminars zu „den neuen Produktivismen“ implizierte: nämlich sich den Bedingungen der Gegenwart zu stellen und an jenen kritischen Punkt zu gelangen, von dem aus diese schließlich verändert werden können.

---

[1] Devin Fore, „The Operative Word in Soviet Factography“, *October*, Vol. 118, Sonderausgabe zur sowjetischen Faktographie, Winter 2006.

[2] Christina Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2005.

[3] Benjamin Buchloh, „From Faktura to Factography, *October*, Vol. 30, Herbst 1984, S. 82–119.