01 2005

Das Transversale und das Unsichtbare

Susan Kelly

Übersetzt von Patricia Holder

Der Titel dieses Textes verweist auf einige Diskussionen, die das republicart-Projekt offenbar zumindest in seinen Anfängen stark beschäftigt haben – die Idee der Transversalität und die Neuordnung der Beziehungen zwischen politischen und künstlerischen Aktivitäten im Lauf der letzten 5 bis 10 Jahre in Europa. Ich beschwöre im Titel aber auch eine von Sarat Maharaj häufig aufgegriffene Frage Marcel Duchamps: wie 'kann man Werke machen, die keine 'Kunst-' sind?' Mit dem Zusammenbringen dieser Themen will ich einer Sorge Ausdruck verleihen, die ich trotz all der nicht nur im Kontext von republicart, sondern auch in vielen Jahren nunmehr sehr sichtbarer politisch und gesellschaftlich engagierter Kunstpraxen getanen Arbeit nicht loswerde. Inwiefern nämlich das, was wir trotz der vorgeblich deterritorialisierenden Mechanismen transversaler Praxen letzten Endes erreicht haben, oder das, was jetzt 'sichtbar' ist, in der Mehrzahl der Fälle ein endlos erweiterter (relationaler, sozial engagierter) Kunstbegriff ist. Tatsächlich könnte man sagen, es ist nahezu unmöglich geworden, ein Kunstwerk zu machen, das kein Kunstwerk ist.

Meine Frage ist also gewissermaßen, wie dieses Problem der Sichtbarkeit mit der Herstellung neuer, sogenannter transversaler oder konstituierender Praxen zusammenhängt, welche das Kunstfeld und dessen Institutionen schneiden? Bis zu welchem Grad wird das, was für solche neuen Praxen möglich ist, von Deutungssystemen und den konstitutiven Formen, durch die sich Praxen als dieses oder jenes zu erkennen geben sollen, beschränkt und vorweggenommen? Und was sind schließlich die Strategien und Dynamiken, die am Arbeiten über Situationen, Institutionen und Diskurse hinweg, und ohne Identifikation mit ihnen oder die Unterordnung unter sie, beteiligt sind? (Und sofort verallgemeinere ich hier den Begriff Sichtbarkeit auch auf die Bedeutungen Erkennbarkeit und Lesbarkeit hin.)

Einer mittlerweile viel zitierten These Alain Badious zur zeitgenössischen Kunst folgend ist es 'besser, gar nichts zu tun, als zur Erfindung formaler Wege beizutragen, das sichtbar zu machen, was Empire bereits als existent anerkennt.'[1] Für Badiou ist hier Sichtbarkeit als Bedingung oder Zustand in einem Regime von Empire negativ konnotiert. Bereits bekannte oder erkennbare Formen zu erfinden wird als sinnlos erachtet. Im Rahmen dieses Textes möchte ich dieser Aussage Maharajs von Duchamp übernommene Frage (wie kann man Werke machen, die keine 'Kunst-' sind?) anschließen, indem ich unterstelle, das 'Kunstwerk' sei die erkennbare, sichtbare Form, die Empire zur Verwaltung und Beherrschung freilegt. Womit ich in anderen Worten andeuten will, dass die große Inklusion oder Identifikation aller Arten von transversalen Praxen, Praxen der Selbstorganisation und Praxen, in denen nie klar wird, wo die Kunst aufhört und die Politik beginnt, in Kategorien eines erweiterten Kunstbegriffs ('relational art', 'sozial engagierte' Kunst usw.) mit Misstrauen aufgenommen werden muss. Die Vermutung ist also, dass es für transversale

Praxen, wenn sie eine kritische Beziehung zu 'Empire' wahren wollen, wichtig ist, sich der Einordnung zu entziehen, 'doggedly eye-proof' zu bleiben, wie Sarat Maharaj es genannt hat.[2] Ich würde behaupten, dass die Kennzeichnung gewisser Praxen als Kunstwerke, oder die Begrenzung bestimmter Aktivitäten und Formen auf das 'Kunstfeld' ihr Potenzial einschränken oder sogar ausschalten können.

Über was für Praxen reden wir nun eigentlich und was ist in diesem Zusammenhang mit Transversalität gemeint? Zusammenfassend ließe sich das, was in der Kunst genauso wie in politischen Praxen in den letzten zehn Jahren (mindestens) passiert ist, als gleichzeitiges Infragestellen der Repräsentationsstrukturen der politischen Partei, die mit der korporativen Geist des Nationalstaats im Einklang steht, und der Genres traditioneller Community-based und Public Art, die diesen Strukturen politischer Repräsentation entsprechen, beschreiben. Diese Befragung der das Politische untermauernden Strukturen wird in der Signifikanz für zeitgenössische soziale Bewegungen des Zapatismo und des 'neoanarchistischen' Experimentierens mit direkter Demokratie durch unterschiedliche Organisationsformen bestätigt. Oftmals handelt es sich bei den Praxen, auf die ich mich beziehe, um künstlerische und politische Gemeinschaftsproduktionen; überdies lehnen sie es ab, für die Minorisierten zu sprechen – und entwickeln stattdessen Modalitäten, die andere Arten einer kollektiven Praxis fördern. Gerald Raunig zufolge hat das in Europa in den 1990er Jahren wiedererwachte Interesse an Public und Community Art, partizipatorischer und interventionistischer Kunst eben in der Verbindung 'mit heterogenen Aktivitäten gegen die ökonomische Globalisierung' Züge einer Neu-Politisierung angenommen. Diese Arbeit vollzieht sich häufig gemeinschaftlich und befasst sich mit

Fragen des öffentlichen und sozialen Raums, der Mobilitäts- und Wissensfreiheit, sie tritt in vielfältigen Formen auf und funktioniert oft über zahlreiche verschiedene Schauplätze hinweg. Ein gemeinsamer Nenner der neuen kulturellen und aktivistischen Praxen ist, dass sie eher aufs Experimentieren als auf Repräsentation ausgerichtet sind, auf die Mittel: auf Aktivitätsformen, die das Warum und das Wie des Zusammenkommens in Griffweite rücken. So haben etwa *Routes* aus Belfast, *Kein Mensch ist illegal* und Florian Schneider, *16Beaver* und *Ultra-Red* Praxen initiiert, in deren Umfeld Situationen, Mittel und Verfahren produziert werden, die dann in und von verschiedenen Adressatenkreisen eingesetzt werden können. Von solchen Praxen ließe sich sagen, dass sie künstlerische Modalitäten (im Gegensatz zu Repräsentationen und selbst zu Ausdrücken) nutzen, um in ihrer Bewegung durch physische und soziale Räume auf kreative Weise neue organisatorische Formen, Konstellationen und Situationen zu erzeugen.

Jetzt könnten solche Praxen auch treffend als transversal beschrieben werden, oder müsste es eher heißen, sie produzieren Transversalen? (wenn es um das Transversale geht, wird die Grammatik immer kompliziert). Der Ausdruck transversal wird häufig mit Gilles Deleuze und Félix Guattaris *Tausend Plateaus* assoziiert. Erstmals verwendet und entwickelt wurde er allerdings von Guattari an der La Borde-Klinik in Frankreich, als Werkzeug zur Umgestaltung institutioneller Praxen in der Psychiatrie und Alternative zu deren konventionellem Modell, den Übertragungsprozessen zwischen dem Analytiker und dem Analysanden. Guattari ging es darum, die Übertragungsprozesse, die das produzieren, was er institutionelle Objekte nennt, zu ersetzen und offene kollektive Praxen einzuführen, die *quer* zu den engen Grenzen der Institution arbeiten und *darüber hinaus* gehen.

Allgemein gesprochen benutzte Guattari den Begriff der Transversalität als konzeptuelles Hilfsmittel, um über die Öffnung vormals geschlossener Logiken und Hierarchien und durch das Experimentieren mit Interdependenzbeziehungen neue Assemblagen und Allianzen herzustellen. In Guattaris aktivistischer Arbeit kam Transversalität als Kritik an und Bruch mit ererbten politischen Organisationsformen wie 'der Partei' zum Einsatz. In späteren Phasen seines Schaffens und der Zusammenarbeit mit A/Traverso und Radio Alice konzentrierte sich Guattari jedoch weniger auf das psychoanalytische 'Gerüst' des Ausdrucks und mehr auf die Frage, wie Modi der Transversalität verschiedene Formen von (kollektiver) Subjektivität produzieren können, die die Gegensätze zwischen Individuum und Gruppe überwinden.[3]

Eine Bewegung oder ein Modus der Transversalität legt es ausdrücklich auf die Deterritorialisierung der Disziplinen, Felder und Institutionen an, zu denen sie quer läuft. In letzter Zeit wurde der Begriff von Michael Hardt und Antonio Negri ebenso wie von Kritikern wie Gerald Raunig gebraucht, um neue Gelände der offenen Kooperation zwischen verschiedenen aktivistischen, künstlerischen, sozialen und politischen Praxen zu beschreiben. Insbesondere für Raunig sind diese Arten der Kooperation keine Gebilde der 'Solidarität' zwischen Akteuren oder der 'Inter-Disziplinarität' zwischen Feldern, sondern vielmehr Zeichen einer nicht auf Repräsentation ausgerichteten additiven Form der Allianz. Die nebenordnende Konjunktion 'und' funktioniert nicht als Inklusionsmechanismus, sie bedingt keine willkürlichen Zusammenhänge und auch keine Serie kontextueller Verkettungen. Eher ist sie eine Modalität des Dazwischen, die temporäre Allianzen zwischen Praxen und 'Feldern' generiert: Allianzformen, die ihren kollektiven Handlungen angemessen sind. Entscheidend

ist, dass die betroffenen Felder davon nicht unberührt bleiben können.

Das Transversale ist eine Organisationsform, die das Wie und das Warum kollektiver Tätigkeiten nicht voneinander trennt. Für Guattari sollte die Transversalität einen Bruch mit ererbten Formen der politischen Organisation herbeiführen, welche institutionelle Objekte erschaffen. Transversalität kann man also nicht als gegeben voraussetzen. Sie ist keine bezugsfertige Form, sondern wird vielmehr durch Ereignisse, Akte der Allianz und temporäre Organisationen ständig konstituiert. Das Transversale ist nicht, es ereignet sich; da es nicht als ein positives Ding oder eine Entität definiert werden kann, sondern sich eher um eine Produktion handelt, die Organisationsstrukturen in einem Zustand des Werdens hält, ist es außerdem in entscheidender Weise an Produktion gekoppelt – der Produktion von Subjektivität und was Guattari selbsterzeugende Praxen nennt, Praxen, die ihre eigenen Signifikanten und Wertsysteme zu erschaffen versuchen.

Transversale Praxen sind oft nicht als traditionelle aktivistische Kampagnen oder ‘Kunstpraxen' erkennbar und interessieren sich nicht für Debatten, die ihren Aktivitäten das verordnen, was Sarat Maharaj als 'nominelle Schließung' beschrieben hat. Häufig intervenieren sie nicht nur in die Strukturen künstlerischer Repräsentation, sondern auch in die institutionellen Strukturen, über die Objekte und Begegnungen produziert und reproduziert werden.

Jetzt geht es vielen der oben angeführten Praxen unter anderem darum, verschiedene Leute zusammenzubringen; darum, manchmal temporär, manchmal dauerhaft soziale Interaktionsräume zu schaffen. Ultra-Red beispielsweise, eine Gruppe mit fließenden Strukturen (deren 'Mitglieder' andernfalls als Anwohner,

Gemeindearbeiter, Aktivisten, Musiker und Künstler identifiziert werden könnten) und Sitz in Palo Alto, einem Stadtteil von Los Angeles, umschreiben ihre zahlreichen Betätigungen als eine Praxis des Organisierens. Ein anfänglicher Schwerpunkt ihrer Aktivitäten waren Forderungen im Bereich des sozialen Wohnungsbaus und der Arbeitnehmerrechte, und in einem gewissen Maß sind dies auch weiterhin die zentralen Anliegen. In den Worten eines Mitglieds arbeiten Ultra-Red an einem gemeinsam produzierten Raum; deshalb kommen bei ihnen auch unterschiedliche Strategien zum Einsatz, gemeinsam produzierte Audio-Stücke, Kampagnenarbeit und die Organisation sozialer Ereignisse genauso wie Aktionen in Zusammenarbeit mit anderen Anwohnern und Arbeitern in der Nachbarschaft.[4] Eine solche Form der Praxis und der Organisation beruht nicht auf einer gemeinsamen Identität oder einem einzigen Programm, was aber geteilt wird, sind die pragmatische Notwendigkeit und der Wunsch, miteinander zu arbeiten. Die Strukturen der 'Gruppe' beugen offenen Hierarchien vor, und die Arten, in denen sie ihre vielfältigen Praxen verortet, gewährleistet im Großen und Ganzen, dass verschiedene Felder, Institutionen und bestimmbare Praxisformen durchquert und enthindert werden.

Eine derartige Praxis und viele der oben gebrauchten Begriffe mögen auch einem anderen Diskurs vertraut klingen: dem der relationalen Ästhetik. Für den Kritiker Nicholas Bourriaud haben solche sozialen Interaktionsräume in den 1990ern konkrete Kunstwerke hervorgebracht. Zu Beginn seiner Untersuchung verglich Bourriaud das spezifische gesellschaftliche Vermögen, das an den Orten der Kunst erzeugt wird (Arbeiten können 'live' in ihrer Gegenwart kommentiert und diskutiert werden), mit den – seiner Ansicht nach – individuellen und privaten Räumen des Konsums, wie sie das Theater, Kino oder die Literatur produziert.

Bourriaud zufolge bewegt sich Kunst von einer dieses besondere soziale Vermögen produzierenden zu einer explizit und exklusiv auf die Produktion solcher Geselligkeitsmuster gerichteten Form. Relationale Kunst beschreibt Bourriaud als 'Kunst, die ihren theoretischen Horizont eher im Bereich menschlicher Interaktionen und ihres sozialen Umfelds findet als in der Behauptung eines unabhängigen und privaten symbolischen Raums.' Anscheinend erweitert und modifiziert diese Konzeption die seit den 1960ern in den Diskursen der Kunstgeschichte geäußerte Kritik am autonomen Kunstwerk. Mit seiner Betonung ihrer interaktiven, benutzerfreundlichen Konzepte und deren Rolle für soziale Bindungen und menschliche Beziehungen als besonderem Anliegen präsentiert Bourriaud relationale Kunstwerke aber tendenziell als Mittel gegen gesellschaftliche Entfremdung oder als künstlerische Ziernaht für die Überbrückung der 'kommunikativen Kluft', wie er es bezeichnet. Verordneten 'Kommunikationszonen' (und verschiedenen Bildern der Dystopie, öffentlicher Automatiktoiletten, Geldautomaten und dem Telefonweckanruf vom, Band) setzt er die Freiräume und die kontrastierenden Rhythmen der Kunstausstellung entgegen. Was ihm anschließend die Behauptung gestattet, dass 'zeitgenössische Kunst definitiv ein politisches Projekt entwickelt, wenn sie sich darum bemüht, in den relationalen Bereich vorzudringen, indem sie diesen zum Thema macht.'[5]

Den auf modernistischen Ideen der Produktion und der rationalen Kommunikation beruhenden Entfremdungs- und Verdinglichungskonzepten, mit denen er seine Thesen unterfüttert, stellt Bourriaud dann allerdings einen älteren autonomen und romantischen Entwurf von Kunst entgegen. Zusätzlich zeigt Bourriauds Skizze der Gebrauchssphäre der neueren und gegenwärtigen relationalen Kunst eine verblüffende Ähnlichkeit

mit zeitgenössischen Management-Diskursen, wie viele Kritiker bemerkt haben. Bourriaud erklärt nie, *wie* Kunst dadurch, dass sie den relationalen Bereich zum Thema macht, nun genau ein politisches Projekt entwickelt. Seine Darstellung der 'relational art' beruht auf der Prämisse des entfremdeten Subjekts, das unter kapitalistischen Bedingungen zu 'wirklicher' Kommunikation nicht imstande ist. Wie Paolo Virno und andere ausgeführt haben, sind Kommunikation und Kooperation im Postfordismus aber gerade zum Grundstoff kapitalistischer Produktion geworden. Für Bourriaud könnten die Geselligkeit und das soziale Vermögen relationaler Kunstwerke die Kommunikation trotzdem auf magische Weise aus ihren entfremdeten Bedingungen befreien. Eine Antwort darauf, wieso Kunst diese Fähigkeit haben sollte, wird nicht gegeben. Deshalb sieht es fast so aus, als ob es die bloße Definition dieser Aktivitäten als Kunst wäre, die ihnen erlaubt, die Entfremdung aufzuheben, und sie von allen anderen relationalen Tätigkeiten unterscheidet.

Dann kann eine eigenartige Umkehrung stattfinden, und unter den 'sozial engagierten' oder relationalen Kunstpraxen der letzten Zeit lassen sich viele weitere offensichtliche Beispiele dafür finden, wie eine Tätigkeit durch die bloße Berufung auf die Kategorie Kunst und den Künstler automatisch für radikal gehalten wird. Die 'Artist's Marching Band' oder das Fußballteam eines Künstlers beispielsweise sind neue Erscheinungen, wie auch eine Reihe anderer Aktivitäten, Künstler, die Kaffee servieren usw., die diese Beschäftigungen irgendwie politisch und/oder radikal machen sollen. Und wohin führt uns das? Das Verhältnis zwischen der Kunst und dem Politischen wird dadurch, dass effektiv in einem modernistischen Begriff von Kunst als abgegrenzter autonomer Sphäre mit einem inhärenten Veränderungsvermögen Zuflucht

genommen wird, in einem Diskurs über relationale Kunst zur Leerstelle.

Diese Auslassung ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein aktuelles und einflussreiches kritisches Paradigma, das angeblich Wert auf neue Bereiche der Praxis legt, diese auszubauen versucht und das Verhältnis von Kunst, Community und dem Politischen anders artikulieren will, sich mit der Einfriedung einer ganzen Serie von Praxen in einen bereits erkennbaren Kunstbegriff selbst beschränkt. Im Diskurs der relationalen Ästhetik wird nicht nur eine ganze Bandbreite von Aktivitäten mysteriöserweise als Kunst bezeichnet, sondern auch deren politische 'Effekte' auf ein paar romantische Annahmen über das Veränderungspotenzial von Kunst reduziert. Eine ganze Reihe kuratorischer Verfahren trägt aktiv – oftmals mit der willigen Unterstützung der Beteiligten – dazu bei, dass solche Praxen zu Kunst gemacht werden; angefangen mit der scheinbar kleinen Geste, von einer Serie von Aktivitäten und deren Beiprodukten als einer 'Arbeit' zu sprechen. Und so macht Bourriaud relationale Praxen und Organisationsformen mit ihrer Umwandlung in 'Kunst' für gegenwärtige Wertsysteme etwa des kulturellen und symbolischen Kapitals (das, was Badiou im obigen Zitat Empire nennt) lesbar.

Mir kommt es vor, als gäbe es zwischen dieser Art der 'Verkunstung' ganzer Praxen und etwa der Verortung eines Events von Ultra Red in einer Galerie, einem zeitlich befristeten HQ von 'kein mensch ist illegal' auf der Documenta oder einer der temporären Galerieinstallationen von Platforma 981 einen himmelweiten Unterschied. Die letzteren Projekte befördern öffentliche Plattformen, sie bringen auf ihrem Zug durch die Institutionen Frage- und Hilfestellungen mit auf den Weg, während sich die ersteren eher den Regeln, Verfahren und Verhaltensmaßgaben der Kunst zu beugen. Transversale Praxen

funktionieren oft über und durch verschiedene Felder hinweg, sie gehen nicht von vorgegebenen Verhandlungsräumen und anerkannten Vorgehensweisen aus, sondern (er)finden sich simultan Handlungen und Verfahren. Weil sie die Beziehungen zu erschlossenen Feldern und Wertsystemen aktiv und mobil halten, können transversale Praxen gegenüber Regimes des Wissens und der disziplinären und institutionellen Macht, die ihre Aktivitäten über die Bezeichnung und den Einschluss in gegebene Definitionen oder neue erweiterte 'Kunstformen' beschränken könnten, wachsam bleiben. Sie gehen damit das Risiko ein, aus der Sichtbarkeit zu fallen, nicht als Kunst oder als andere Form entzifferbar zu sein, gewinnen aber auch das Vermögen, sich gegen die institutionellen und politischen Strukturen künstlerischer Anerkennung und Produktion zu stellen und sie sogar neu zu organisieren – eher als im Feld mitzuspielen geht es um bescheidene Transaktionen im Tausch gegen kulturelles Kapital. Dies ist die Dynamik, die Brian Holmes so gut beschrieben hat.

Um es anders auszudrücken, und auf Badiou zurückzuverweisen: wenn solche Praxen *als Kunst* sichtbar gemacht werden, die Konjunktion 'als' deutet das ja an, dann fassen wir sie in eine Form, wir passen sie in das ein, was wir schon kennen und erklären können. Meine Argumentation wäre, dass es für transversal operierende Praxen wichtig ist, eben *nicht* in derart erkennbaren Formen zu erstarren, sondern lieber alles daran zu setzen, sich selbst eine bestimmte Konsistenz zu geben. Der Ausdruck Konsistenz bezeichnet sowohl die Gleichmäßigkeit einer Aktivität als auch die Dichte oder Dicke einer Substanz (wie im Kochunterricht). Deleuze und Guattari haben den Begriff zur Beschreibung einer Immanenzebene benutzt, die 'den Arten des Werdens, die sie zusammensetzen' nicht vorausgehen kann und sich einer neuerlichen Konstitution in Tiefenformen oder –

subjekte widersetzt.[6] Konsistenz bezieht sich auf eine Bewegung und eine materielle Stofflichkeit, die Heterogenitäten zusammenhält, ohne der Materie durch den Rückfall auf eine Struktur eine Form aufzuzwingen. Agamben hat den Ausdruck ferner zur suggestiven Beschreibung eines Zustands gebraucht, in dem die Bedingung der Potenzialität sich selbst zeitweilig außer Kraft setzen muss, um zwischen dem Virtuellen und dem Aktualen verharren zu können.[7] Man könnte sagen, dass eine Praxis durch diese Konsistenz eine bestimmte Potenzialität wahrt. Und unter diesen Bedingungen geht es bei dem Versuch, Praxen in einer bestimmten Konsistenz zu halten, also maßgeblich darum, für die beschriebenen Ideen, Konzepte und Aktivitäten eine andere, bislang unbekannte Zukunft zu öffnen.

Um zum Ende zu kommen: 'Transversale Praxen' müssen oft einen doppelten und manchmal paradoxen Schritt vollziehen. Eine Logik der Verweigerung – der Sichtbarkeit widerstehen, oder fassbare Formen annehmen. Diese Verweigerung ist zwar mit ernsthaften Risiken der Unsichtbarkeit, Marginalisierung und Inoperabilität verbunden, wird aber auch zu einer Bedingung für die Entfaltung einer anderen Logik, oder eines anderen Systems der *Valorisierung*. Das ist für mich die Aussicht des Kunstwerks, das *wirklich* keines ist. Und deshalb sollte man, wie Maurizio Lazzarato ausgeführt hat, in einer solchen Situation mit dem Paradox arbeiten und anerkennen, dass es, um etwas zu verteidigen, auch notwendig sein kann, dieses etwas zu verlagern, und seine Kategorisierung gleich mit.

---

[1] Alain Badiou, Fifteen Theses on Contemporary Art, online über verschiedene Quellen zugänglich, z. B. http://www.

16beavergroup.org/journalisms/archives/000633.php (im September 2004)

[2] Sarat Maharaj, 'Xeno-epistemics. Ein provisorischer Werkzeugkasten zur Sondierung der Wissensproduktion in der Kunst und des Retinalen' in: Documenta11 Katalog, Okwui Enwezor et al. (Hg.) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, 71-84 (engl. 84). Dieses Streben steht in Bezug zu Sarat Maharajs von Duchamp übernommener und wiederholt aufgegriffener Frage, wie macht man ein Kunstwerk, das kein Kunstwerk ist?

[3] Vgl. besonders Félix Guattari 'Transversalität', in: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, 39-55; Félix Guattari *Chaosmosis*, Bloomington: Indiana University Press, 1995. Einen guten Überblick über den Begriff Transversalität in Guattaris Arbeit bietet Gary Genosko: *Félix Guattari: An Aberrant Introduction*, London: Continuum, 2004.

[4] Ultra-Red konnten relativ erfolgreich den Abbruch mehrerer Wohnungsbauprojekte in ihrer Nachbarschaft verhindern und die Stadt Los Angeles zur Zusicherung zusätzlicher Fördermittel für lokale Ausbildungsprogramme bewegen etc. Ihre Aktivitäten werden teilweise auch mit Einnahmen aus dem Verkauf ihrer größtenteils auf dem unabhängigen Label *Mille Plateaux* veröffentlichten CDs (die jüngste heißt ‘Structural Adjustments') finanziert.

[5] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: les presses du réel 2002,14-17.

[6] Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1997, 367.

[7] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, 56.