

KÜNSTLERISCHE FORMEN DES WIDERSTANDS

von Uta Jonischeit

Kunstprojekte im öffentlichen Raum in Form von Bild, Text und Klang können Ausdruck des politischen Widerstands, der Infragestellung tradierter Routinen und der Aufdeckung von Kontrollmechanismen und Machtverhältnissen sein. Zumindest in den Metropolen erfährt die künstlerische Thematisierung finanz-, sozial- und umweltpolitisch fragwürdiger Praktiken und ihrer Konsequenzen ein verstärktes Interesse. Inwieweit und an welcher Stelle aber vermag die Kunst des Unbequemen und Nicht-Gefälligen tatsächlich in das Leben und Denken der Menschen einzugreifen, besonders in das derer, deren (Über-)Lebenskonzept ein reflektiertes Hinterfragen des selben nicht zulässt? Wie können Bewusstseinsveränderungen bewirkt werden, ohne Widerstand und Abwertung der Rezipienten gegenüber der Kunst und den KünstleraktivistInnen zu erzeugen?

Bevor diesen Fragen nachgegangen wird, sollen zunächst einige geschichtliche und kulturtheoretische Aspekte angesprochen werden.

KÜNSTLERISCHE AVANTGARDEN IM GESCHICHTLICHEN VERLAUF

Kunst zur Zeit des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert beschränkte sich auf den musealen Bereich und war ausgegrenzt vom sozialen Alltag. Um Eingleisigkeit und die volle Konzentration auf das Arbeitsleben zu gewährleisten, sollte bewusst jede Ablenkung vom sozialen Alltag vermieden werden. Kunst sollte den Bereichen Freizeit, Theater und Museum vorbehalten bleiben, wo sie Erbauung und Ausgleich bieten sollte zur Monotonie und geistigen Vereinseitigung des Arbeitsalltags. Damit wurde aber auch die Wechselwirkung von Kunst und Alltagsleben ausgeblendet: weder konnte eine künstlerische Auseinandersetzung mit sozialen Misständen stattfinden noch bestand die Möglichkeit, dass Kunst auf das politische Alltagsgeschehen einwirkt.¹

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts revoltierten die Künstler der Avantgarde gegen diese politische Ausgrenzung. Künstler der Bewegung Dada, 1916 in der Schweiz gegründet vor dem Hintergrund des 1. Weltkrieges, kämpften mit künstlerischen Mitteln sowohl gegen den bürgerlichen Kunstbegriff, als auch gegen Nationalsozialismus und aufkommenden Faschismus. Sie de-

monstrierten und provozierten im öffentlichen Raum durch Grenzüberschreitungen in Form von künstlerischen Aktionen, mittels Manifesten und journalistischen Illustrationen. Durch Anwendung und Vermischung der Medien gemäß Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936 konterkarierten sie die Trennung zwischen Kunst und politischem Alltag. Benjamin unterstützte die Anwendung der neuen Reproduktionstechniken wie Fotografie, Film, Druck, Radio, Schallplatte, weil durch die Reproduktion die Kunst ihrer Aura und ihres Kultwertes enthoben würde und eine Kollektivierung künstlerischer Arbeiten ermöglicht würde. Somit war „eine Aussage als gedruckte Vervielfältigung weit wertvoller als ein Unikat, weil sie mehr Menschen erreicht.“²

Die nationalsozialistische Diktatur beendete die Bestrebungen der Avantgarde. Viele der beteiligten Künstler emigrierten in die USA, wo es tatsächlich eine Fortsetzung der avantgardistischen Ideologie gab als Abstrakten Expressionismus und Pop Art einerseits, in Form des kunstaktivistischen Auftrittens der Protestkulturen und der Einbeziehung der Kunst in die öffentliche politische Auseinandersetzung andererseits.

Als beispielhaft nennt Lutz Hieber die so genannte Counter Culture der Hippies der 1960er Jahre in San Francisco: Das psychedelische Plakat als künstlerisches Verbreitungsmedium war integriert in die stilistische Gesamterscheinung dieser Bewegung³.

In der Bundesrepublik der Adenauer-Ära (1949 bis 1963) allerdings blieb, so Hieber 2009, das Künstlerische aus dem linkspolitischen Diskurs ausgeschlossen. Die damalige Avantgarde besetzte die Position einer intellektuellen und musealen Kunst als Funktionalismus, Informel, Fluxus und Happening, blieb aber isoliert von den politischen Protesten des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds. Eine Einbeziehung des Künstlerischen in die linke Auseinandersetzung wurde abgelehnt. Laut Hieber dominierte in Deutschland wieder das bildungsbürgerliche Kunstverständnis, das sich an Adorno anlehnte gemäß dessen Verständnis des autonomen musealen Kunstwerks einerseits, dessen Ablehnung des Warencharakters der Massenkunst andererseits. „Das bundesrepublikanische Protest-Design ist, durch intransigente Ablehnung populär-kultureller Verführung, durch das Diktat puritanischer Vergnügenfeindlichkeit in elitärem Anti-Haltung erstarrt.“⁴

KULTURTHEORETISCHES: ANSATZ DENKMODELLE

Worin mag die unterschiedliche Entwicklung der Avantgarden, des Umgangs mit Kunst und Protestkultur diesseits und jenseits des Atlantiks begründet sein? Vielleicht ist es nötig, für eine Erklärung in die Tiefe zu gehen und sich kurz mit den zugrunde liegenden Denktraditionen zu befassen.

Bedenkt man, dass viele der im Nationalsozialismus emigrierten Künstler der jüdischen Kultur angehörten, erscheint die Theorie von Christina von Braun plausibel: sie sieht den Grund in den jeweiligen Denktraditionen der jüdischen und der christlichen Kultur und der Gebundenheit des Denkens an das jeweils zugehörige Sprach- bzw. Schriftsystem⁵.

Während die christliche Kultur, deren Sprachsystem auf dem griechischen Schriftsystem basiert, im Laufe der Jahrhunderte die gesprochene Sprache mit ihren Auslegungen der Linearität des Schriftlichen untergeordnet hat, hat in der semitischen Kultur die gesprochene Sprache einen eigenständigen Stellenwert gegenüber dem Schriftlichen behalten. Da es im Schriftlichen keine Vokale gibt, ist die Kenntnis der Lautsprache die Voraussetzung für das Verständnis der Schrift. Die gesprochene Sprache behält gegenüber dem Schriftlichen einen gleich- oder sogar übergeordneten Wert.

Während innerhalb der christlichen Kultur die lineare Schriftlichkeit das Denken dominierte, das Zeichen und dessen Bedeutung in einer unauflöslichen Eins-zu-eins-Beziehung verstanden wurden, blieb in der jüdischen Kultur die Vielfalt der Auslegungen erhalten.

Die Gebundenheit des Denkens an die Sprachkultur wird bestätigt durch den „linguistic turn“ des 20. Jahrhunderts und die Infragestellung des Verhältnisses zwischen einem Zeichen und dem, was es bezeichnet (ebenso wie zwischen dem Bild und dessen Abbild). Anstelle der unhinterfragten Beziehung eines Zeichens zu einem „realen“ Objekt (Signifikat) wurde Sprache als eine unendliche und willkürliche Vernetzung von Zeichen (Signifikanten) angenommen, aus deren Verhältnis zueinander sich der Sinn ergibt. Damit wurde die hierarchisierende Trennung von Zeichen und Realität aufgehoben zugunsten der Annahme, dass „Realität“ lediglich ein Produkt dieser Vernetzung von Zeichen ist.⁶

Ein zwingender Effekt des traditionellen linearen Denkens ist der Ausschluss des „Anderen“, des dem angestrebten Ziel scheinbar nicht dienlichen. Wolfgang Welsch propagiert in Anlehnung an den postmodernen Philosophen Jean-François Lyotard das Modell des „ästhetischen Denkens“. Er hält die Integration des Ästhetischen (verstanden als das Sinnenhafte, das Empfinden) in alltägliche Denkprozesse für notwendig, nachdem die ausufernde Konsumorientierung zu

einer sozialen Anästhetisierung, einer „zunehmenden Desensibilisierung für die gesellschaftlichen Kehrseiten einer ästhetisch narkotisierten Zweidrittels-Gesellschaft“⁷ geführt habe. Es komme darauf an, die „inneren Wahrnehmungsprozesse des Denkens zu mobilisieren und Reflexionsansprüche der Wahrnehmung zu entfalten“⁸.

Die christliche Denktradition auf der Grundlage des griechischen Alphabets entspräche also dem „Anästhetischen“, einem linearen Denken der Polarisierung und dem damit verbundenen (notwendigen?) Ausschluss des „Anderen“, des Ästhetischen, woran sich die europäischen Nachkriegs-Kulturformen nach dem Holocaust orientierten.



Innerhalb der jüdischen Kultur dagegen blieb das Ästhetische und damit die Vielfältigkeit der Auslegungsmöglichkeiten in alltägliche Denkabläufe integriert, was weitaus größere Kreativleistungen innerhalb dieser Kultur ermöglichte. Die unterschiedliche Entwicklung der Avantgarden in Amerika und Europa könnte dadurch erklärt werden.

WIDERSPRUCH PROTESTKULTUR UND POSTMODERNE?

Die Postmoderne strebt die Vielfältigkeit, das Nebeneinander von Verschiedenheiten, Mehrdeutigkeiten und Widersprüchen an sowie die Integration des „Anderen“, bislang Ausgeschlossenen, wie es in der Gegenwartskunst bereits vielfach praktiziert wird. Laut Wolfgang Welsch ist „Kunsterfahrung“ als Modell ästhetischen Denkens in der Lage, „Handlungskompetenz“ auszubilden. Jedoch, so Welsch, beinhaltet die Postmoderne auch die Absage an den Sozialauftrag: „Der Künstler will nicht mehr der ästhetische Handlanger oder Propagandist einer gesellschaftlichen Utopie sein“⁹: Postmoderne Kunst will die Hervorhebung von Differenzen und lehnt das Streben nach Einheit und Konsens ab.

Kritisieren Benjamin-Befürworter am Postmodernismus zu Recht dessen verweichlichende Theorie der Beliebigkeit? Scheinbar ist das Scheitern des avantgardistischen Anspruchs zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beklagen:

„Die Ausstrahlung, die das Wort imagination im ersten Manifest des Surrealismus besessen, [ist] dahin, seit Kreativität zum Qualifikationsprofil jedes mittleren Managers gehör[t], und die dadaistischen Wortspiele [haben] ihre das Bestehende aufsprengende Kraft verloren, seit die mehr oder weniger witzige Verballhornung von allem und jedem zum gängigen Mittel geworden [ist], um die Aufmerksamkeit des gegen Reize abgestumpften Konsumenten gewaltsam auf ein Angebot zu lenken. Und selbst an dem ironischen Gestus dadaistischer Selbstreklame [hat] man keine Freude mehr, seit der Turbokapitalismus jeden zwing[t], sich selbst unentwegt anzupreisen. Die Kunst [ist] tatsächlich mit dem Leben vereinigt worden, doch nicht nach den Gesetzen der Kunst, sondern nach denen des Marktes.“¹⁰

UND JETZT? KÜNSTLERISCHER AKTIVISMUS HEUTE

Die Aufhebung von hierarchisierenden Trennungen wie die der Alltags-, Pop- und Trivialkultur von der so genannten „Hochkultur“ gehört zu den postmodernen Intentionen. Interdisziplinäre Verknüpfungen und prvozierende Grenzüberschreitungen sind thematische Schwerpunkte der zeitgenössischen Kunst.

Doch auch außerhalb der etablierten Kunstszene, innerhalb der künstlerischen Widerstandskulturen ist die oben skizzierte zeichentheoretische Theorie bereits bewusst oder unbewusst ein wesentlicher Bestandteil. Die Verschiebung von Zeichen und Kontexten im öffentlichen Raum hat unter anderem die Funktion, alltägliche Rezeptions- und Handlungsabläufe zu stören und dadurch zu provozieren.

Beispielhaft sind die Arbeiten der Street Art- und GraffitiaktivistInnen, deren rebellische Bereicherung des öffentlichen Raumes sich im allgemeinen dem bürgerlichen Ästhetikverständnis widersetzt und oft als gesetzeswidriger Affront gewertet wird.

AktivistInnen der Gruppen CIRCA (Clown Army) begleiten und intervenieren verkleidet als Clowns bei Demonstrationen. Der Clown, die Ikone des Sympathischen und Unaggressiven, wirkt irritierend und störend in emotional negativ aufgeladenen Kontexten. Die Clown Army unterläuft und persifliert die gängigen Feindbildkonstruktionen und wirkt dadurch deeskalierend.

2010 verbreiteten die Medien die Aktion der russischen Gruppe Wojna, deren AktivistInnen einen Phallus auf eine Zugbrücke in St. Petersburg gegenüber der Geheimdienstzentrale malten, kurz bevor sich diese hob.

Ohne Zweifel haben Aktionen dieser Art einen hohen, wahrscheinlich unverzichtbaren Stellenwert im kunstpolitischen Diskurs des Widerstands. Die AktivistInnen bilden Gegenöffentlichkeiten, was einerseits zur Entwicklung ihrer Interventionen in Abgrenzung zum gesellschaftspolitischen „Normalvollzug“ notwendig ist, andererseits es aber den Menschen, an die der Appell gerichtet ist, ermöglicht, die Aktionen rebellischen Randgruppen zuzuschreiben und jede Betroffenheit oder Verantwortung von sich zu weisen.

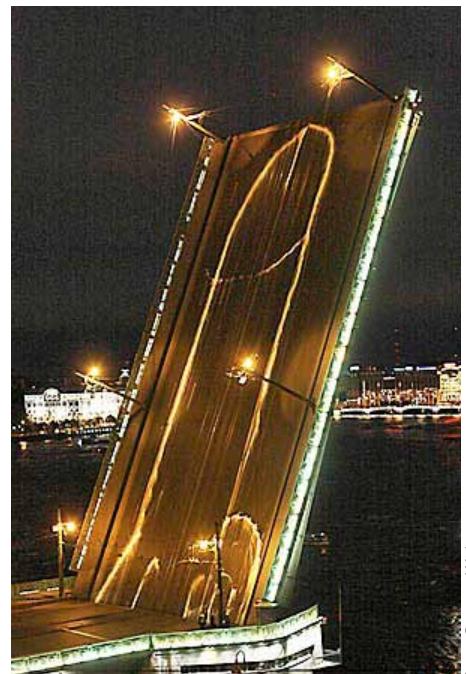


Foto: Gruppe Wojna

Ein erfolgreich intervenierender Widerstand, der die Zurückweisung durch die Bevölkerung umgeht, indem er ebenso wie Werbestrategen die unbewusste diskursive Verstrickung jedes einzelnen nutzt, könnte erfolgen durch Verschiebungen innerhalb des herrschenden alltäglichen Diskurses wie dem spielerischen Arbeiten mit Zeichen, Bildern und Bedeutungen der Massenmedien. Auf dieser Ebene wirken die Methoden des Culture Jamming und der Kommunikationsguerilla.

CULTURE JAMMING: DAS SPIEL MIT ZEICHEN UND BEDEUTUNGEN



Culture Jamming entwickelte sich in den 1980er Jahren in Nordamerika und bezeichnet „eine Rebellion gegen die Inbesitznahme öffentlicher Räume durch Industrie und Kommerz“¹¹. Sie setzt an bei werbestrategischen Maßnahmen des Branding (Aufbau und Vermarktung) eines Produktes, das über das Produkt weit hinaus geht und ausgehend von Amerika maßgeblich den konsumkapitalistischen „Lifestyle“ der Masslosigkeit konstruiert.

AktivistInnen der Adbusters Media Foundation in Vancouver / Kanada intervenieren in Form eines „De-Branding“.

Sie imitieren und persiflieren das Erscheinungsbild groß inszenierter kommerzieller Marketingaktionen der Massenmedien auf Werbetafeln, in Zeitschriften und Magazinen, in TV-Werbespots und im Internet („Cyberjamming“) und verändern die ursprüngliche Werbebotschaft in Richtung einer Anti-Werbung („Subvertising“)¹². Die euphemistisch präsentierte Botschaft wird verzerrt, überzogen, ins Gegenteil verkehrt – die Absurdität dadurch offen gelegt. Culture Jammer nutzen die Aufdringlichkeit von Werbebotschaften, der sich niemand entziehen kann, um Zugang zum öffentlichen Bewusstsein zu bekommen und die Fragwürdigkeit von Praktiken des Marketing bloß zu stellen.

Marketing als kapitalistisches Prinzip umfasst das Branding von Konsumgütern ebenso wie die Vermarktung von Wirtschaftsunternehmen und Regierungen. Somit intervenieren Culture Jammer und AktivistInnen der Kommunikationsguerilla in weltweiter Vernetzung in umwelt- und gesellschaftspolitische Krisenthemen



wie Globalisierung, Menschenrechte und Bankenkrise. Die „Adbusters“ sind die Initiatoren der Bewegung „Occupy Wall Street“.

Während sich beispielsweise die „Billboard Liberation Front“ in

San Francisco spezialisiert hat auf grafische Aktionen wie Plakatierung und Veränderung der Werbebotschaften auf Plakatwänden, benutzt die Gruppe „The Yes Men“ um Andy Bichlbaum und Mike Bonano die Methoden der Performance und des Hacking. Nachdem sie 1993 durch die „Barbie Liberation Organization“ bekannt geworden waren, bei der die Sprachchips der Spielzeugpuppen Barbie und GI Joe ausgetauscht wurden und die Puppen wieder in den Handel gebracht wurden, hackten sie 1999 die Homepage der WHO. In der Folge traten die „Yes Men“ auf Einladung bei mehreren internationalen Konferenzen als Redner mit absurdem Präsentationen auf, die aber durch das seriöse Erscheinungsbild der Aktivisten zunächst nicht als Guerilla-Aktion identifiziert wurden.

Das Internet als Zeichensystem nutzen die NetzaktivistInnen der Gruppe „Anonymous“, die u. a. im Rahmen der Occupy-Bewegungen mit Guy-Fawkes-Masken in Erscheinung treten. Ihre Guerilla-Interventionen betreffen Störungen der durch Algorithmen strukturierten Kommunikationsabläufe im Web 2.0.

Culture Jamming und Kommunikationsguerilla bilden keine abgrenzbare Gegenöffentlichkeit, sondern agieren in loser Vernetzung. Wichtig für die öffentlichen Aktionen ist die unauffällige, glaubwürdige Integration der Person in das Erscheinungsbild: das Beherzigen des Stils, der Sprache und der Regeln des Marketing, das sich „Einlassen auf die Logik des verabscheuten Diskurses“¹³. Der berufliche Status der AktivistInnen kann den zentralen Zugang zu Werkzeugen der Verbreitung ermöglichen.

Störungen und Unterwanderungen diskursiver Strukturen war bereits das Anliegen der „Situationistischen Internationale“ um Guy Debord. Die Motivation der anarchistischen Organisation aus Künstlern und Intellektuellen von 1957 bis 1972 war vergleichbar mit jener der Bewegung Dada: die Situationisten strebten radikal die Vereinigung von Kunst und Leben an und entwickelten laut Kalle Lasn im Gegensatz zu Marshall McLuhan, der die Krise lediglich beschrieb, effektive Methoden zu deren Umsetzung¹⁴: „Détournement“ bezeichnete das Umkehren und Umlaufen von Zeichenbedeutungen.

Auf derselben Ebene argumentiert Umberto Eco in seinem Vortrag „Für eine semiologische Guerilla“ von



Foto: Billboard Liberation Front / flickr

1967¹⁵, in dem er von der grundsätzlichen Bedeutungsleere und potenziellen Besetzbarkeit kommunikativer Codes spricht.

CLOSE THE GAP?¹⁶

Anders als die konfrontative Form des Agitprop setzt die Kommunikationsguerilla nicht bei den Erscheinungsformen an, sondern interveniert ausgehend von den Erkenntnissen des Poststrukturalismus und der Semiotik bei den kommunikativen Zeichenstrukturen, um schließlich auf den Diskurs als Erscheinungsform zurück zu wirken. „*Imageverschmutzung bricht die weithin akzeptierten Selbstverständlichkeiten des kapitalistischen Systems auf und eröffnet einen unmittelbaren Blick auf die Widersprüche zwischen Realität und Repräsentation*“¹⁷. Kontextverschiebungen und Störungen des Alltagsdiskurses decken dessen Absurdität auf. Verborgene Strukturen automatisierter Kommunikationsabläufe, in die wir verstrickt sind und die wir laufend durch unser unhinterfragtes Handeln bestätigen, werden offenbar. „Die Kommunikationsguerilla manipuliert und führt uns unsere Manipulierbarkeit vor Augen“.

Die Irritation bleibt bestehen, weder werden aufklärende Informationen angeboten noch wird eine Zuordnung zu künstlerischem oder politischem Aktivismus ermöglicht. Eine Kategorisierbarkeit als Kunst- oder Politaktion würde die Wirksamkeit erheblich abschwächen: „*Das Durcheinanderwirbeln von Bildern und Zeichen durch Einsatz künstlerischer Techniken wird erst dort spannend, wo es den integrierenden Rahmen des Kunstbetriebs verlässt*“¹⁸.

Es geht also nicht um den Aufbau einer Gegenöffentlichkeit oder Zerstörung von Zeichen. Auch widerständige Gewalt bedient sich letztlich derselben diskursiven Mittel wie die zu bekämpfende Macht und bestätigt sie damit.

Vielleicht sind die Methoden des Culture Jamming und der Kommunikationsguerilla eine Form des künstlerischen Aktivismus, die am ehesten die Kluft zwischen Kunst und Volk überwinden kann. Wenn politisch fragwürdige Denk- und Handlungskonzepte Zeichenkonstrukte sind, kann die Verschiebung und Ersetzung dieser Zeichen diese Konzepte auch dekonstruieren und ein Hinterfragen und Umdenken bewirken. „*In einem optimistischen Szenario könnte die paradoxe Begegnung zweier marginaler gesellschaftlicher Bereiche, der Kunstszene und des Polit-Aktivismus zur Entstehung eines transversalen Kunst-Polit-Aktivismus Anlass geben, der die Grenzen und Beschränkungen der jeweiligen Szenen überwindet*“¹⁹.

- 1 vgl. Lutz Hieber, Die US-amerikanische Postmoderne und die deutschen Museen, in: Lutz Hieber et al. (Hrsg.), *Kunst im Kulturmampf*, transcript Bielefeld 2005, S. 19 sowie Lutz Hieber, Stephan Moebius, Grundriss einer Theorie des künstlerischen Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne, in: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hrsg.), *Avantgarden und Politik*, transcript Bielefeld 2009, S. 7-21; Prof. Lutz Hieber lehrt u. a. Kulturosoziologie an der Leibniz Universität Hannover
- 2 vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Ausgabe Suhrkamp 2010, S. 20
- 3 vgl. Lutz Hieber Psychedelische Plakate in der Counter Culture der USA, 111-137, S. 117ff., in: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hrsg.), *Avantgarden und Politik*, transcript Bielefeld 2009
- 4 ebd. S. 136
- 5 vgl. Christina von Braun, Gab es eine „christliche“ und eine „jüdische“ Avantgarde?, in: Cornelia Klinger, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, S. 81-95 sowie Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel*, Zürich 2001; Prof. Christina von Braun lehrt Kulturwissenschaft und Gendertheorie an der Humboldt-Universität Berlin
- 6 Die wissenschaftliche Methode des Strukturalismus beschränkte sich zunächst auf die Sprachwissenschaft, wurde fortgeführt als Semiotik und als philosophische Methode des Poststrukturalismus, auf dessen Grundlage sich die Strömungen der Postmoderne in allen soziokulturellen Bereichen entwickelten.
- 7 Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990 (Reclam 1998), S. 15
- 8 ebd. S. 55
- 9 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002, S. 24
- 10 Peter Bürger, *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch*, in: Cornelia Klinger, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, S. 200
- 11 vgl. Kalle Lasn, *Culture Jamming – Das Manifest der Anti-Werbung*, orange-press 1999
- 12 vgl. <http://direct.adbusters.org/spoofads>
- 13 Autonome a.f.r.i.k.a gruppe auf www.republicart.net (artsabotage): Kommunikationsguerilla - Transversalität im Alltag?
- 14 Kalle Lasn, *Culture Jamming – Das Manifest der Anti-Werbung*, orange-press 1999, S.110
- 15 Umberto Eco, Für eine semiologische Guerilla, in: *Über Gott und die Welt*, dtv München 1987, S. 146
- 16 „Close the gap“ bedeutet „die Lücke schließen“ und bezieht sich auf das Essay von Leslie Fiedler „Cross the border - close the gap“ von 1972
- 17 Autonome a.f.r.i.k.a gruppe auf www.republicart.net (artsabotage): Kommunikationsguerilla - Transversalität im Alltag? aus: Gerald Raunig, (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien 2003; Gerald Raunig ist Philosoph und Kunsthistoriker und arbeitet an der Zürcher Hochschule der Künste und am eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies); er ist Koordinator der transnationalen eipcp-Forschungsprojekte republicart (2002-2005), transform (2005-2008) und Creating Worlds (2009-2012)
- 18 ebd.
- 19 ebd.