

# Art in Ruins

## KUNSTLERPAARE

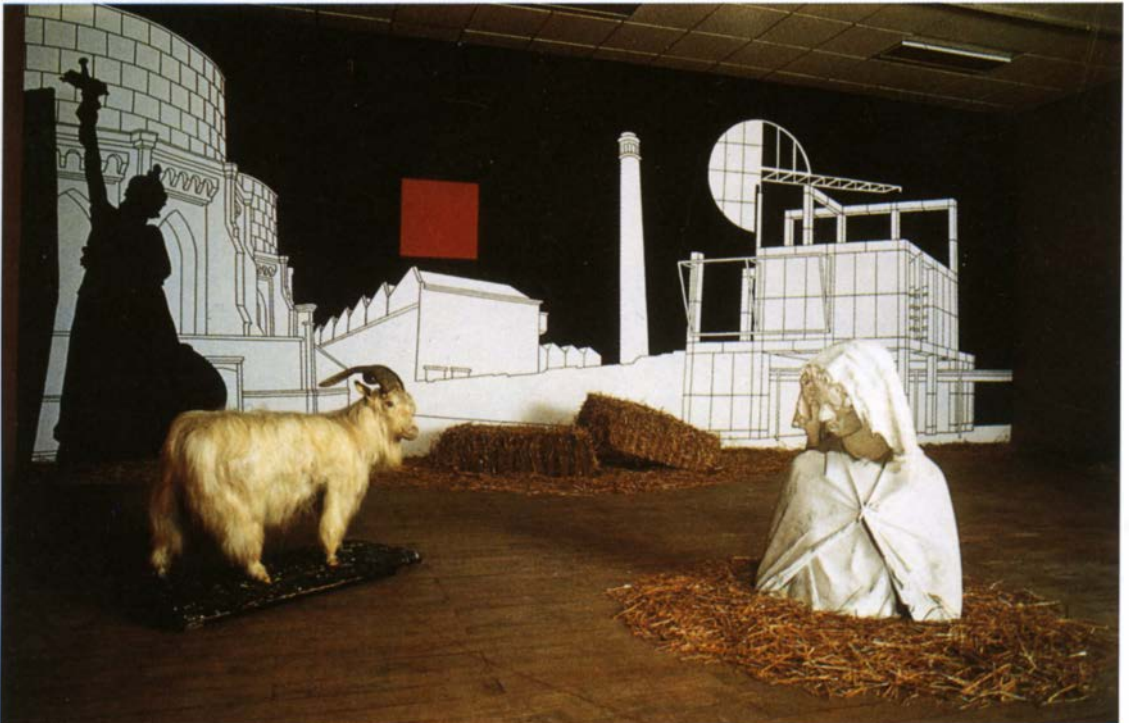
Das Londoner Künstlerpaar Hannah Vowles (geb. 1949) und Glyn Banks (geb. 1952) arbeitet seit 1977 zusammen, seit 1984 unter dem Namen "Art in Ruins". Große Rauminstallationen mit Anspielungen auf beziehungsweise Zitaten aus Kunst, Kultur, Geschichte stehen im Mittelpunkt ihrer Arbeit. Aber auch die gelegentliche Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, mit Architekten und Schriftstellern; die Herstellung kleiner Objekte und Bilder; das Verfassen von Kritiken und polemischen Texten; das Unterrichten von "architectural design" an Kunstschulen, all dies sind ebenso feste Bestandteile im Schaffen von Art in Ruins. Ihre Wanderung "von Fragment zu Fragment durch die Städte der Toten in unserem großen Museum der ruinierten Intentionen" veranlaßte uns, die beiden theoretisierenden Künstler zu einer polemischen Selbstbefragung ihres Kunst-Ruinen-Daseins anzuregen: Art in Ruins interviewt Art in Ruins.

\*

*Frage: Zunächst möchten wir von Ihnen beiden wissen, welches die Basis Ihrer Zusammenarbeit ist.*  
*Antwort: Unser Ziel ist, "verborgene Arbeit" sowohl*

im "Kulturbetrieb" als auch im "täglichen Leben" sichtbar zu machen, wenn man eine solche Trennung heutzutage überhaupt noch vollziehen kann, was zweifelhaft ist. In der Welt der Kunst wie im täglichen Leben besteht immer eine soziale Beziehung, eine Zusammenarbeit, obwohl dies für gewöhnlich bestritten wird. Jeder Künstler hat einen versteckten Partner (oder mehrere Partner), und dann ist da natürlich die institutionelle Zusammenarbeit mit Konservatoren, Kritikern, Galerien usw... In der Kunstwelt entspricht die Fetischisierung des individuellen Subjektes (das irgendwo hinter dem privilegierten Objekt im Raum schwebt) in unseren Augen genau der ideologischen Vorherrschaft des männlichen Subjektes als Haushaltsvorstand im Familienverband. Obwohl sich heute in dieser Hinsicht schon mit der Formel "gleiche Chancen für alle" (die nach unserem Verständnis tatsächlich bedeutet "gleiche Ausbeutung für alle") ein Wandel vollzieht, besteht doch nach wie vor die Fetischisierung der Privatinitiative des einzelnen Subjekts in postindustriellen Gesellschaftsformen.

*F.: Wir haben den Eindruck, daß heutzutage allerdings mit dem Konzept des postmodernen Eklektizismus nicht nur (zumindest theoretisch) "anything possible" ist, sondern auch, daß diese Fetischisierung ohne weiteres ein solches Ausmaß annehmen kann, daß sie sogar Gemeinschaftsarbeit vereinbart und neutralisiert. Gilbert und George zum Beispiel.*

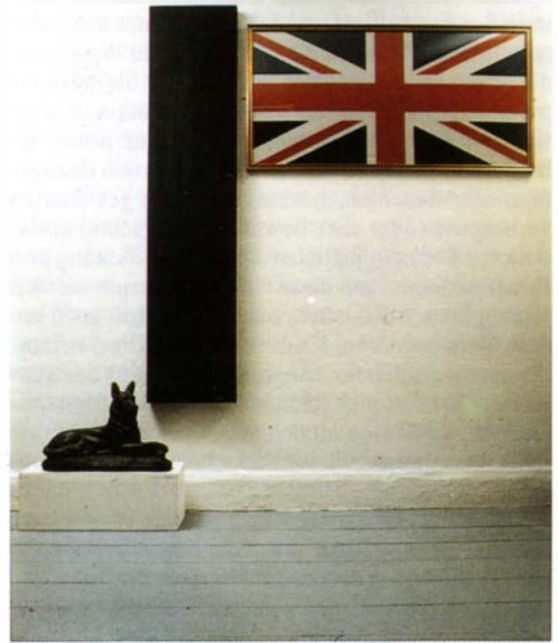


ART IN RUINS, Drawing from Cities of The Dead: Red Square, 1988. Installation "Emblems Comme Attitudes", Tourcoing/Frankreich

A.: Künstler wie Gilbert and George, wie im übrigen fast alle Künstler, begünstigen ganz ausgesprochen diese Fetischisierung von Subjekt und Objekt. Für uns ist die Ära des losgelösten, jenseits der Moral stehenden Künstlers (und Konservators) vorbei, der wie Baudelaires Flaneur umherschweift durch Natur und Kultur, durch Zeit und Raum. Das postmoderne Zeitalter des ästhetisierten Konsums einerseits (in dem die "exzessiven Bilder" der Kunst zu "Bildern des Exzesses" des Konsumdenkens geworden sind) und die Vorherrschaft des technologischen Imperativs andererseits (wo "Herrschaft und Gewalt über die Natur" auf die innere Natur ausgedehnt werden und die Eroberung des Raumes als Ersatz für die Unfähigkeit, die Zeit zu erobern, auf einem religiösen Mißtrauen gegenüber dem Körper und seinem Verfall basiert) begründen heute eine Situation, in der die Bestimmtheit von Subjekt und Objekt, von außen und innen, von hoch (Kunst) und niedrig (Massenkultur) zugunsten einer gewissen Instabilität zusammengebrochen ist. Eine sich ausbreitende Komplizenschaft ersetzt jetzt die Fiktion von Objektivität und Authentizität (wobei sie jegliche Definition des Objekts problematisch werden läßt) und vermeint damit die Rolle des Künstlers als die eines Menschen mit einer privilegierten Beziehung zur Welt. Dies schafft natürlich Probleme für die Kritik und entlarvt sie als nichts Geringeres als eine Schilderung der Komplizenschaft mit der Macht; hier wird leicht ersichtlich, daß die Auswahl und Förderung bestimmter erlesener Güter wie die der Kunst (oder Literatur usw.) durchweg mit der Förderung einer (begrenzten) Auswahl von Konsumobjekten einhergeht und daß sowohl die Akademie als auch die internationalen Companies die politischen Bedingungen und Implikationen ihrer voneinander abhängigen Aktivitäten verschleiern.

*F.: Wenn Sie die Institution Kunst eher als Komplizin der Konsumgesellschaft denn als autonomes Etwas ansehen, was wäre da zu tun?*

A.: Wir würden sagen, daß "Kunst" verschwunden ist, nur um als Designerversion und Parodie ihrer selbst in der Welt (des ästhetisierten Konsumdenkens) wieder aufzutauchen. Zeichen (wie auch Geschichte, Geld, usw.) sind aus ihrer Bindung gelöst worden und nunmehr frei, um in der postmodernen Gesellschaft nach Belieben neue Kombinationen einzugehen. Natürlich gibt es viele, die diese "Krise" feiern, und genauso viele, die darauf abzielen, die alten Ordnungen wiederherzustellen und eine stabile Beziehung zwischen Macht und Wissen wieder einzuführen (ein Beispiel ist der Thatcherismus in England, ein anderes die Verteidigung der Autonomie von Kunst und Kritik). Es hat ein von Panik und Hektik bestimmtes Szenarium überhandgenommen, wie es Marielouise und Arthur Kroker (in der "Panic Encyclopedia") ausdrücken. Sozialkritiker wie sie



ART IN RUINS, Domestic Arrangement 25, 1987, Mixed Media

und auch andere bringen, jeder auf seine eigene Weise, die Theorie als Performance (Industrie) zur Sprache ebenso wie die Kontamination und Komplizenschaft von kritischer Theorie mit ihrem Studienobjekt; sie erkennen die Bedeutung von Baudrillards Beitrag sehr wohl an, versuchen allerdings zugleich, weiterzugehen als er, nämlich die Problematik von Macht und Herrschaft, Geschlecht, Rasse und Klasse in unsere wunderbare Kultur der Simulation wieder einzuführen.

*F.: Die von Frank Barth und Thomas Wulffen in Hamburg organisierte D&S-Ausstellung, an der Sie kürzlich teilnahmen, scheint uns diese Situation auf ihre eigene Art und Weise zu problematisieren.*

A.: Diese Ausstellung brachte für uns viele Themen erfolgreich zur Sprache, abgesehen natürlich von der Übersicht über das Thema Zusammenarbeit. Die Erkenntnis, daß Realität schon ästhetisiert ist, schafft eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich des Stellenwerts von (Kunst-)Objekten. Die Ausstellungsmacher setzten den endlosen Kreislauf (und die Fetischisierung) von Zeichen als Kompensation für diesen "Verlust" des Realen (und des Stellenwertes der Kunst) in Szene, brachten aber zur gleichen Zeit konfliktträchtige Konfrontationen ein, die den nahtlosen Austausch sprengten. Die derzeitige Fetischisierung der Rolle des Autors wie auch die Fetischisierung ihres Verschwindens (oder besser ihrer Verdrängung) wurden als die doppelten Alibis des Welt-(Kunst-)Tourismus entlarvt, und zwar nicht nur durch unseren Beitrag einer unbegrenzten Auflage des (mit kritischer Theorie verzierten) Globa-



le-Themen-Rucksacks und auch durch andere Werke in der Ausstellung, sondern auch durch den platzspezifischen Charakter der Installation der Werke und die Sabotage der Funktion des Katalogs als der eines portablen Substituts für diese Installation. Indem sich die Ausstellungsmacher selbst auf ironische, humorvolle und konfrontative Weise in den Bezugsrahmen einbrachten, machten sie das für gewöhnlich verborgene (oder eher bewußt unterdrückte) kollaborative Element jeglicher Zur-Schau-Stellung von Kunst sichtbar; auf diese Weise forderten sie den schizophrenen Kunsttouristen (und damit auch andere Konservatoren, Kritiker und Künstler) heraus, der einerseits den hochangesehenen Status des Star-Kurator als Autor der Schau feiert und andererseits zugleich ihr Verschwinden zugunsten der Integrität (des Arrangements) individueller Arbeiten vollzieht.

*F.: Im Hinblick auf die institutionelle Komplizenschaft des Kulturbetriebs mit der Macht scheint uns das Werk Hans Haackes wichtig zu sein.*

A.: In der Tat ist Haacke, der zur D&S-Ausstellung eingeladen war, aber leider nicht an ihr teilgenommen hat, in dieser Hinsicht von großer Bedeutung. Obwohl er selbst auch bis zu einem gewissen Grade Komplize sein muß, ist er doch andererseits (aufgrund eines gewissen Mißtrauens der Kunst gegenüber) in der Lage, die Autonomie von Kunst und Politik zu dekonstruieren. Wir hingegen zielen darauf ab, die "Instabilität der Identität" zu nutzen, um eine Unsicherheit zu schaffen, die den Betrachter

(Voyeur) in eine konfliktträchtige Beziehung zu toten Zeichen (Kultur) zwingt, in der man sich den aufgeworfenen Fragen zu stellen hat, ohne daß man sich auf das sichere Terrain der Fetischisierung der Rolle des Autors oder ihres Verschwindens zurückzieht. Diese Problematik gilt womöglich heute in gleicher Weise für Feminismus, "Dritte-Welt"-Intellektuelle und Künstler, die eine Kritik formulieren wollen, um Patriarchat und Eurozentrismus zu dekonstruieren, ohne die festgelegte Natur des Zeichens (und des Realen) erneut zu bestätigen und das Bedürfnis nach einer stabilen Identität eines einzigen Subjekts zu re-etablieren.

*F.: Dann wollen Sie also die ethische, soziale und kritische Funktion wieder in die Kunst einführen, ohne das Konzept einer stabilen (moralischen) Identität hinter dem Werk erneut zu untermauern?*

A.: Kunst, ebenso wie Konsumdenken, verheißt Emanzipation der Zeichen, nicht der Bürger. Wir setzen alles daran, daß sich keiner entziehen kann. Was die Einstellung "anything goes" betrifft, so ist uns die grundlegende Instabilität des Zeichens und seine Fähigkeit, sich endlos zu mutieren, sehr wohl bewußt (und wir wissen, daß Botschaften empfangen werden, oder vielmehr, daß Bedeutungen je nach Geschlecht, Rasse und Klasse unterschiedlich konstruiert werden). Diese unbegrenzte und promiskuitive Wirtschaft versuchen wir durch allegorische Neuarrangements (toter Zeichen) einzuschränken, die einen (zugegebenermaßen instabilen) Bezugsrahmen herstellen, innerhalb dessen Themen wie



ART IN RUINS, On Line, 1989, Photo, Rucksäcke, Installation Showroom Gallery, London

Macht und Herrschaft, Komplizenschaft und Kontamination (womöglich indirekt) zugelassen und hinterfragt werden können.

*F.: Dann ist für Sie Art in Ruins ein Projekt und keine Autobiographie?*

A.: In diesem Sinn würden wir sagen, daß wir nicht Künstler sind, sondern daß wir ein kritisches Kunstschaffen betreiben, das zwischen den Institutionen Kunst, Architektur, Kritik und "Politik" operiert.

*F.: Erklärt das die spärliche Reaktion auf Ihr Werk in Großbritannien in den letzten Jahren?*

A.: 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"; wenn dies in der Kultur mit einem unersättlichen, sentimental und scheinheiligen Verlangen nach Aufrichtigkeit und Authentizität kombiniert ist, bedeutet das, daß man sich bis jetzt zumeist geweigert hat, sich auf die Implikationen unserer Arbeit einzulassen. Schweigen war traditionsgemäß für die aussterbende Aristokratie (des Geschmacks) die beste Waffe gegen die Herausforderung ihrer (toten) Macht... (Lachen). Natürlich sieht sich die Kunstwelt nicht gern in das Bild einbezogen und zieht es vor, im Namen anderer zu sprechen, wobei sie vorgibt, daß ihre Macht unsichtbar sei.

*F.: Vielleicht fällt es den Menschen auch schwer, zu akzeptieren, daß Sie kein positives Reformprogramm haben.*

A.: 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 Virillio Anlaß zu der Forderung, jedem Museum für Neue Technologie und Wissenschaft ein "Unfallmuseum" anzugliedern), und andererseits durch das Konsumdenken, 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. Die obsessive utopische Gier nach Wahrheit, Schönheit, Objektivität usw. ist der Versuch, eine klassen- (und geschlechts-)spezifische Art von Herrschaft durch die hegemonische Bildung von Konsens "heimisch zu machen", wo ihre jüngste Manifestation schon eine Ruine ist, bevor sie den Zeichentisch verläßt, und zwar als Folge des ständigen Verlangens der Macht, "Sprache" (sozialen Aufbau) zugunsten von (einer ständig versagenden) Transparenz zunichte zu machen. Wahrheit, Schönheit, Objektivität usw. sind immer schon Ruinen (und müssen ständig neu geschaffen werden, um ihre Herrschaft zu erhalten) und entpuppen sich als das große Alibi für nichts anderes als Mode. Wir re-präsentieren Kultur als verfallene Fragmente und als zutiefst agonistisch und antagonistisch, das heißt als eine Stätte des Konflikts und des Kampfes.



ART IN RUINS, Colour Field: New Realism, 1988, Installation Actualites Gallery, London

F.: *Es scheint, als gäbe es hier Gemeinsamkeiten mit Marcel Broodthaers Projekt der Auflösung?*

A.: Wir bringen seiner Strategie der kontinuierlichen Auflösung und Verneinung seines eigenen Projekts (und dessen anderer) als Verteidigung gegen "Selbst-Stalinisierung" und Ko-Option großes Interesse entgegen. Vielleicht kann dies als traditionelle Avantgarde-Strategie gesehen werden (obwohl wenige Künstler fähig sind, sich über ihre Anpassung als neuen "Stil" hinwegzusetzen und die Problematik ihres Projekts erneut anzugehen, da wenige heutzutage den Erfolgen widerstehen können, die für die Wiederholung einer einzigen Idee verheißen werden). Und hier würden wir sagen, daß wir (vielleicht wie Broodthaers) 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.

F.: *Broodthaers hat vielleicht nicht nur Beuys' Behauptung "Jeder ist ein Künstler" dahingehend modifiziert, daß jeder ein Künstler sein könnte, wenn es da nicht die Verwaltung gäbe, sondern auch das Wesen des "Profi"-Künstlers als grundlegend "unaufrichtig" entlarvt.*

A.: Um noch einmal auf die Frage des Sichtbarmachens von "verborgener Arbeit" zurückzukommen, so würden wir den Gedanken, daß "Professionalisierung die erste Form von Apartheid ist", wiederaufnehmen. 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, von ihrem gar nicht so subtilen Wiederauftreten im kaum verhohlenen Rassismus und Sexismus von altem und neuem Kitsch bis hin zur Verteidigung der Autonomie von Kunst und Kritik als "professionelle" Praktiken und bis hin zu den "Ausgrenzungen" im täglichen Leben.

F.: *Im Katalog zu Ihrer kürzlich in London gezeigten Ausstellung "Vampire Value" heißt es: "Jegliches Hinterfragen der Bedeutung von Art in Ruins-Arbeit muß der gleichen Methode wie zur Aufdeckung der wahren Motive von internationalen Companies fol-*

*gen, aus deren zynischer Perspektive" - und hier werden Sie selbst zitiert - "der 'besondere Fall' nichts weiter als Lokalkolorit wird, welches Abwechslung in das globale Netzwerk bringt, von dem es allerdings, aufgrund des Vampirhaften der Abstraktion, parasitär abhängt. Angesichts der Attacke des 'Fortschritts' möchte natürlich niemand Ruine (eine Katastrophe des Realen) sein, und so werden wir heute mit dem Rucksack auf dem Rücken im Namen der zivilisierten Wertordnung dazu getrieben, uns mit der Mobilität des globalen Netzwerkes zu identifizieren, wo wir Zeit und Raum durchqueren (wie von Modernismus und Internationalismus gefordert). Sollte sich dies als physisch (politisch) unmöglich herausstellen, dann wird vielleicht die postmoderne Reduktion von Erfahrung, Geschichte und Erinnerung auf 'Zeichen' oder ist es ihre Anerkennung als Zeichen?) uns heute ermöglichen, weiter (in unseren hyperrealen Einkaufsstraßen oder unseren neuen Museen) umherzuirren, und zwar ungehindert, das heißt emanzipiert, von physischen (politischen) Barrieren."*

A.: Mit unserer Ausstellung "Vampire Value" verbanden wir verschiedene Manifestationen "verborgener Arbeit" miteinander; Apartheid in Südafrika und Rassismus in Großbritannien mit autonomer Abstraktion und Kitsch; einen Tourismus (mit dem großen Kunst- und Museums-Boom), der Arbeit durch Zeichen der Emanzipation abzuschaffen sucht, bei dem jede Hauptgeschäftsstraße zum exotischen Land wird 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 Zeichen-Wertes kauft. High-Tech-Architektur und Informationstechnologie "sparen" Zeit (verbergen Arbeit), und sogar ein Atomkraftwerk kann Teil der Freizeit-Industrie werden - ein Museum.

F.: *Denken Sie denn, angesichts des gegenwärtigen Standes der zynischen Kultur, daß Gemeinschaftsarbeiten das künftige neue Kunstphänomen sein werden?*

A.: Wie wir zu Beginn schon sagten, Zusammenarbeit ist nichts Neues, sie existiert schon auf jeder Ebene menschlichen Tuns. Wir würden Ihnen mit einer Frage antworten, und zwar: Wenn das wirklich der Fall ist, warum ziehen es dann fast alle Künstler vor, dies zu bestreiten; welchen Interessen dient dieses Ableugnen?

*Aus dem Engl. übersetzt von R. von Beckerath.*



## VAMPIRE VALUE

### Art in Ruins by Art in Ruins

Question: We would like to begin by asking you both what is the basis for your collaboration?

Answer: It is our intention to make visible 'hidden labour' in both the 'culture industries' and in 'everyday life', if we can still talk in terms of such a separation, which today is doubtful. Within the world of art as in daily life there is always a social relation, a collaboration, though this is for the most part usually denied. Every artist has a hidden partner (or partners). Then there is of course the institutional collaboration with curators, critics, galleries, etc. The fetishisation within the artworld of the individual subject (hovering in space somewhere behind the privileged object) for us parallels exactly the ideological dominance of the male subject as head of the household in the family unit. Although this has begun to change today with the concept of Equal Opportunities for all (which we take to actually mean equal exploitation of all), the fetishisation of the private enterprise of the unique subject in post-industrial societies remains.

Question: It would seem to us today however, with the concept of postmodern eclecticism, that not only is "anything possible" (theoretically at least) but also that this fetishisation can quite easily extend itself to engulf and neutralise even collaborative units. Gilbert and George, for instance?

Answer: Almost all artists encourage this fetishisation of both subject and object. For us the era of the detached amoral artist (and curator) wandering as Baudelaire's flaneur through nature or culture, through time or space, is at an end. The postmodern era of aestheticised consumption (where the 'excessive images' of art have become the 'images of excess' of consumerism), together with the dominance of the technological imperative (where 'mastery and power over nature' is extended to inner nature); is a situation where today the certainties of subject

and object, outside and inside, high (art) and low (mass culture), have collapsed in favour of a certain instability. A contaminating complicity now takes the place of the fictions of objectivity and authenticity (thus creating problems for any definition of the object), negating in the process the role of the artist (and curator) as someone with a privileged relationship to the world. This creates problems for 'criticism', revealing it to be a narrative of complicity with power; where we can easily see that the selection and promotion of certain superior goods as Art (or Literature, etc.) is entirely complicitous with the promotion of a (limited) choice of consumer objects, and where both the Academy and the Corporation hide the political conditions and implications of their mutually dependant operations.

Question: If the institution of art is, in your view, complicit with, rather than autonomous from, consumer society, what then can be done?

Answer: We would say that 'art' has disappeared only to return as a designer version of itself, and as a parody of itself within the world (of aestheticised consumerism). Signs (just like history, money, etc.) have been deregulated and are free to recombine at will in postmodern society. There are as many people who celebrate this 'crisis' as there are those who would attempt to re-establish old certainties and re-introduce a stable relationship between power and knowledge: (Thatcherism in Britain is one example, the defence of the autonomy of art and criticism another). There is, we would say, a "generalised scene of panic and frenzy".

Question: The 'D & S' Austellung' in which you took part seems to us to have attempted in its way to problematise this situation.

Answer: For us there were many issues raised by this exhibition apart from raising the profile of the question of collaboration. The recognition of reality as already aestheticised produces an uncertainty as to the status of (art) objects. The curators dramatised the endless circulation (and fetishisation) of signs as compensation for this 'loss' of the real (and the status of art); introducing at the same time however, conflictual confrontations which disrupted the seamless exchange. Both the

contemporary fetishisation of the role of the author, and the fetishisation of its disappearance (or rather, its displacement), were revealed to be the twin alibis of global (art) tourism. By introducing themselves into the frame of reference, the curators made visible the usually hidden (or rather, consciously suppressed) collaborative nature of all displays of art; raising a challenge to the schizophrenic art tourist (including other curators, critics and artists) who both celebrates the respected status of the star curator as author of the spectacle, at the same time as effecting His disappearance in favour of the 'integrity' (of the arrangement) of individual works.

Question: The work of Hans Haacke would seem to us to be important with regard to the institutional complicities of the cultural industries with power?

Answer: Of course Haacke is very important in this respect. Although he himself must also be complicit to a certain degree, he is able (through a certain distrust of art) to deconstruct the autonomy of art and politics. We however, aim to use the 'instability of identity' to produce an uncertainty which forces the viewer (voyeur) into a conflictual relationship with dead signs (culture).

Question: So you wish to re-introduce the ethical, social and critical function into art without reinforcing the concept of a stable (moral) identity behind the work?

Answer: Art, like consumerism, promises emancipation as signs, not as citizens. We attempt to let no-one off the hook. As for "anything goes", we recognize the basic instability of the sign and its ability to mutate endlessly. (At the same time we realize that messages are received, or rather meanings constructed, differentially according to gender, race and class etc.) We attempt to restrict this apparently unlimited and promiscuous economy through allegorical rearrangements (of dead signs) which produce an (admittedly unstable) frame of reference in which issues of power and domination, complicity and contamination, can (perhaps indirectly) be interrogated.

Question: So for you Art in Ruins is a project and not autobiography?



Answer: In this sense we would say that we are not artists but that we have a critical practice, which operates between the institutions of 'art', 'criticism' and 'politics'.

Question: Does this account for the meagre response to your work over the last few years within Britain?

Answer: 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)" which, when combined with an insatiable, sentimental and hypocritical desire in the culture for sincerity and authenticity, means that there has been for the most part a refusal to engage with the implications of our work. Silence has traditionally been the best weapon for the dwindling aristocracy (of taste) in response to challenges to its (dead) power.....  
.....(laughter). Of course the artworld does not like to be included in the picture, preferring to speak on behalf of others, pretending that its power is invisible.

Question: Perhaps it is also 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. The obsessive utopian drive for truth, beauty, objectivity, etc. is the attempt to 'naturalise' a class (and gender) specific mode of domination through the hegemonic formation of consensus, where their next new manifestation is already a ruin before it leaves the drawing-board. This is due to the continual desire of power to negate 'language' (social construction) in favour of (an ever failing) 'transparency'. Truth, beauty, objectivity, etc. are always already ruins and have to be constantly reproduced in order to maintain their domination. They reveal themselves to be the grand alibis of

nothing other than fashion. We re-present culture as fundamentally agonistic and antagonistic, that is, as a site of conflict and struggle. On the other hand of course, this 'negativity' towards Western culture can find expression as solidarity with the oppressed.

Question: There would appear to be something in common with Marcel Broodthaer's project of cancellation here?

Answer: We are interested in his strategy of the continual cancellation and negation of his own (and others') project as a defence against 'self-Stalinisation' and co-option. Perhaps this can be seen as a traditional avant-garde strategy (though few artists are able to leap over their assimilation as a new 'style', to re-double the problematic of their project. Few today can resist the successes promised for the repetition of one idea). This is where we would say that, perhaps like Broodthaers, 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.

Question: Broodthaers perhaps not only modified Beuys' assertion that "everyone is an artist" to read that "everyone could be an artist if it were not for administration", but he also reveals the nature of the 'professional' artist as fundamentally "insincere"?

Answer: 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.

Question: In the catalogue to your exhibition 'Vampire Value' it says: "Any inquiry into the meaning of Art in Ruins' work must follow the same process as that of detecting the true motives of Global Corporations, from whose cynical perspective, the 'particular case' becomes today nothing more than Local Colour feeding difference into the Global Network, on which however, through the vampire-value of abstraction, it is parasitically dependant".

Answer: In the face of the onslaught of 'progress' of course, no-one wants to be a ruin and so, with our rucksacks on our backs we are compelled today, in the name of 'civilised' values, to identify with the mobility of the Global Network, crossing both time and space (as Modernisation demanded).

Question: And should this prove to be physically impossible?

Answer: Then perhaps today the postmodern reduction of experience, history and memory to 'signs'.....

Question: .....Or is it a recognition of them as being already signs.....?

Answer: .....will allow us to continue our wanderings through our hyper-real shopping malls or our new museums unhindered by, that is, emancipated from, physical (that is, political) barriers.

Question: In your work you connect together various manifestations of 'hidden labour' - Apartheid in South Africa and racism in Britain with autonomous abstraction and Kitsch. Tourism (with the great art and museum boom of the 80's) seeks to abolish labour through signs of emancipation (every high-street becomes an exotic land and life a continuous holiday, where even at work surfing-gear sustains the illusion that 'life's a beach').

Answer: Postmodernism as style, rather than critical practice, appropriates difference as signs (of exoticism) to create the illusion that power (and labour) have disappeared, and that "we do not have to feel guilty anymore". 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 - a museum.

Question: Finally then, given the current state of cynical culture, do you think that collaborative groups will be the next new art-world phenomenon?

Answer: As we said in the beginning, collaboration is not something new; it exists already on every level of human activity. We would reply by putting a question to you, and that is: why, if this is in fact the case, do almost all artists choose to deny it; whose interests does this disavowal serve?

© Art In Ruins London 1990