

"Experience ruins the Image"

Kulturelle Alphabetisierung mit Projekten von Art in Ruins  
von Melitta Kliege

Als ob das Berliner Publikum es nicht sogleich verstehen würde, präsentiert das seit 1984 unter dem Namen 'Art in Ruins' arbeitende Londoner Künstlerduo (Hannah Vowles, Glyn Banks) seine Show "Propaganda as Readymade" gleich zweimal. In erweiterter Form wurde in den Räumen von Wiensowski und Harbord ein Ausstellungsprojekt wiederholt, das nur wenige Monate zuvor im Künstlerhaus Bethanien zu sehen war<sup>1</sup>. Bereits der Titel der Ausstellung läßt im Rekurs auf Duchamp eine selbstreferentielle Kunstproduktion vermuten. Der in der Ausstellung zitierte formale Kanon zeitgenössischer Kunst, der sich als Fotografie, als Text oder in monochromer Fläche realisiert, wird dann zwar mit politischen Motiven konterkarriert. Die applizierten Ikonen des Anti-Rassismus, die Solidaritätsartikel des African National Congress oder das Instituts-Signet der Weltbank lassen jedoch gerade die Frage aufkommen, ob sich politisch motivierte Kunst in politisierendem Name-Dropping genügen kann. Der Schein trügt. Nicht über die Anschauung, sondern erst über den Katalog vermittelt sich, daß es sich bei dem Projekt von 'Art in Ruins' weder um selbstreferentielle Spielereien noch um eine Position handelt, die versucht, sich mit politischen Zitaten in das aktuelle Fahrwasser einer gesellschaftlichen Kunst einzuschleusen. Hier wird ein historisch arbeitendes künstlerisches Verfahren entwickelt und angewendet, das leisten wird, Kunst in seinen Kontext zu stellen.

Der Katalog ist Bestandteil des Ausstellungskonzeptes und enttäuscht alle Erwartungen eines Dokumentationsbandes zu "Propaganda as Readymade". Eine auf nur wenigen Seiten modifizierte Neuauflage des Kataloges der Solidaritätsartikel des African National Congress begleitet das Projekt und stellt

---

<sup>1</sup> Art in Ruins, "Propaganda as Readymade", Künstlerhaus Bethanien, Berlin 7.11.-24.11.1991; Wiensowski & Harbord, Berlin 6.3.-29.3.1992

? klar, daß die Motive der Exponate nicht aufgrund rein künstlerischer oder kunstimmanenter Entscheidungen ausgewählt wurden, sondern der Broschüre des ANC entnommen sind: Das fotografische Stilleben mit ANC-Bechern und ANC-Wimpel ist die Reproduktion einer Auslage aus dem Original-Katalog; die monochromen Flächen des Triptychons "*Untitled (By Any Means Necessary)*" (1991) nehmen die Farben der Tricolore der seit 1912 bestehenden Anti-Apartheitorganisation auf. Das Begleitheft informiert auch über die Gegenleistung für diese künstlerische Inanspruchnahme politischen Materials: 50% des Verkaufserlöses der Objekte des Projektes gehen als Benefiz an den ANC. Der Katalog dient jetzt im künstlerischen Kontext weiterhin der Verbreitung der Ziele des ANC wie ebenfalls der Distribution der angebotenen Artikel. Der Titel ist also keine selbstreferentielle Geste, sondern bezeichnet ganz konkret das Konzept der Ausstellung. 'Art in Ruins' führen in ihrem Projekt "Propaganda as Readymade" das Modell einer Zusammenarbeit<sup>2</sup> zwischen den Bereichen Kunst und Politik durch und etablieren damit eine künstlerische Position, die sich nicht als autonom versteht, sondern unmittelbar eingreift in gesellschaftspolitische Zusammenhänge.

Erübrigt sich nun die Position von 'Art in Ruins' mit diesem glücklichen Zufall einer Durchdringung von Kunst und Politik? Kann Apartheid rückbezüglich Aussagen machen über den Kontext von Kunst und hat das Projekt Relevanz für den Rezipienten abgesehen von politischer Aufklärung und der Möglichkeit, Sammler von ANC-Souvenirs zu werden? Über die konkret politische Anbindung hinaus zeigt die mit den Arbeiten eingeleitete Begriffsarbeit die Dimension des künstlerischen Spielbeins von 'Art in Ruins' an. "Propaganda as Readymade" macht ein reflektiertes künstlerisches Verfahren deutlich, bei

---

<sup>2</sup> Anlaß zu dieser Zusammenarbeit von 'Art in Ruins' und dem African National Congress war sicherlich der Verlust von tagespolitischer Brisanz, die die Anti-Apartheit-Bewegung mit der Entlassung von Nelson Mandela aus seiner Haft erfahren mußte. Der ANC hatte in Groß-Britannien einen Mitgliederschwund von 30% hinzunehmen und damit verbunden gab es ein verringertes öffentliches Interesse an dessen Solidaritätsartikeln.

dem das Werk sich aus historisch lokalisierbaren Fragmenten - Zitate aus Kunst, Kultur, Geschichte - zusammensetzt, gleichermaßen auf Diskurse verweist und darin seinen eigenen Standort berücksichtigt. Bedingung ihres Vorgehens ist es, einen "instabilen Bezugsrahmen" zwischen den einzelnen Fragmenten beizubehalten, damit diese historisch lesbar bleiben und nicht zu einer Synthese verschmelzen, die dann als Stil ästhetisch vereinnahmt werden könnte. Das Projekt "Propaganda as Readymade" eröffnet auf diese Weise Diskurse über "autonome Kunst", "Kitsch" und "Apartheid" und läßt deren gegenseitigen Abhängigkeiten durchdenken. Die Politik der Rassentrennung in Südafrika in Erinnerung zu rufen, zeigt sich schließlich als nur ein Aspekt des Ausstellungsprojektes, mit dem versucht wird, Apartheid (Trennung) begrifflich im Sinne einer Aussage von Antoni Negri als "Philosophie des Gegenwartskapitalismus"<sup>3</sup> aufzugreifen und in gesellschaftlichem Zusammenhang zu durchdenken. Das historische Phänomen 'Apartheid' wird Anlaß für ein Experiment, allegorisch nach Formen von Trennung und deren Funktionen zu fragen, die allgemein gesellschaftlich und insbesondere im Kontext von Kunst zu beobachten sind. So sehen die Künstler zum Beispiel in der "Verteidigung der Autonomie von Kunst und Kritik als 'professionelle' Praktiken"<sup>4</sup> eine Spielart von Apartheid.

Ein Verfahren wird für bildende Kunst zugänglich gemacht, das als Kontextualismus in zeitgenössischer Architektur konkret geworden ist. Die städtebaulichen Überlegungen von Colin Rowe und O.M. Ungers wie der kontextuelle Ansatz Robert Venturis sind architekturtheoretische Grundlagen für ein Vorgehen, bei dem es primäres Ziel ist, Bauwerke in ihrem Kontext angemessen erscheinen zu lassen. Alle Bestandteile eines Gebäudes sollen aus kontextuellen Erwägungen entwickelt werden; sie bleiben jeweils Träger von Diskursen, die es historisch wie räumlich verorten. Realisiertes Beispiel eines solchen Verfahrens ist die

---

<sup>3</sup> Antoni Negri, zitiert nach 'Art in Ruins', in: Kunstforum International Bd. 106, S.150

<sup>4</sup> Ebenda.

Stuttgarter Staatsgalerie von James Stirling, der bei seinem Entwurf gebäudetypische, städtebauliche und architekturhistorische Gesichtspunkte beachtet: Als Erweiterungsbau für den zweiten fürstlichen Sammlungsbau der deutschen Partikularstaaten in Stuttgart wählt Stirling den Grundriß von Schinkels Berliner Altem Museum und macht damit nicht nur transparent, um welchen Gebäudetyp es sich handelt, sondern berücksichtigt auch, daß es zwischen Berlin und Stuttgart einen städtebaulichen Zusammenhang gibt. Die Neckarstraße wurde nämlich als frühe städtische Achse nach dem Vorbild der Berliner Prachtstraße Unter den Linden angelegt. Dem monumentalen Grundriß steht allerdings der Charakter des Baukörpers als begehbare Ruine gegenüber, die zudem Sepulchralarchitektur zitiert, wodurch eine bereits historisch gewordenen Museumskritik als Diskurs im Bau eingeschlossen ist: Das Museum ist 'burial place', an dem die Kunst zu Grabe getragen wird.

Die Offenheit für Verfahren anderer Disziplinen ergab sich sicherlich aus der Biografie der beiden Künstler: Hannah Vowles hatte an der Architectural Association in London studiert; Glyn Banks bei den Fluxus Künstlern Robin Page, George Brecht und Brian Eno an der Polytechnic in Leeds. Die Unzufriedenheit über die kommerzielle Ausrichtung von Architekturprojekten einerseits wie über den Autonomiebegriff und einen Individualismus in der bildenden Kunst, der immer noch den persönlichen Ausdruck des Künstlers in den Vordergrund stellt andererseits, führte zum Zusammenschluß zum Projekt 'Art in Ruins'. Das Projekt versucht ein "kritisches Kunstschaffen zu betreiben, das zwischen den Institutionen Kunst, Architektur, Kritik und 'Politik' operiert"<sup>5</sup> und benennt im Titel sein Verfahren: Es ist eine negative Strategie, bei der sich Kunst aus kulturellen Fragmenten, Relikten oder "Ruins" zusammensetzt, die keine neue Verbindung eingehen. Auf diese Weise wird das Objekt historisch

---

5 Ebenda, S.149

gewürdigt und der Betrachter nicht zum Voyeur einer Darstellung, sondern selbst Produzent von Erfahrungen.

In den räumlichen Installationen aus den Jahren 1985 bis 1988 reagieren 'Art in Ruins' jeweils kontextuell auf den Ausstellungsort. Regionale Leihgaben oder ortsspezifische Zitate sind Ausstellungsstücke dieser ephemeren Projekte, die ihr Umfeld zum Thema machen. Durch die Kontextbezüge in die sie gesetzt werden, läßt sich in Ausstellungen wie "Die große Oper" (Kunstverein Bonn und Frankfurt, 1987/88) gleichzeitig die Diskursivität kultureller Relikte ermitteln. Art in Ruins rechnen hier mit der Umkehrbarkeit von Dekonstruktionstheorien, indem über Kontexte notwendigerweise Verbindungen von Zeichen und Text entstehen. Sie re-konstruieren eine historische Betrachtungsweise "toter Zeichen".

Die Serie der "Domestic Arrangements" aus den Jahren 1986 bis 1989 präzisiert ein Verfahren, mit dem Kunst ihren Ort thematisiert. Sammelobjekte wie Souvenirs, Trophäen oder Exotika werden mit metaphorisch ausdeutbaren Gegenständen, die Begriffe wie Kolonialismus, Mission, Exotismus, Prestige usw. herleiten, kombiniert und zusammen mit monochromen Tafeln als Inbegriff autonomer Kunstproduktion präsentiert. Die Arbeiten kreisen um die Frage nach den Bedingungen von Kunstverwertung, nach Motiven öffentlicher und privater Sammlungstätigkeit. In einer diskursiven Entwicklung wird auf mögliche gesellschafts- und kulturpolitische Vereinnahmungen von Kunst als einem Bereich aufmerksam gemacht, der von der westlichen Kulturindustrie als autonom erklärt wird. Autonomie von Kunst wird auch mit einer Gruppe von Arbeiten bezweifelt, die die Begriffe Kunst und Tourismus konfrontieren. Eine schwarz-weiß Abbildung der Stuttgarter Staatsgalerie dient in der Arbeit "On Line" (1989) als Folie für sechs bunte Freizeitruksäcke. Die Phänomene Freizeit und Tourismus werden isoliert und auf Kunst projiziert. Stirlings Bau eignet sich nicht nur, um das eigene künstlerische Verfahren zu reflektieren, sondern auch, um auf die Gefahren einer Rezeption hinzuweisen, die in a-historischer

Betrachtungsweise die oben beschriebene Diskursivität des Baus völlig übersieht und diesen zu einem Stil synthetisiert, der dann zum Objekt von Tourismus wird. Hier ist nach dem Hintergrund und dem Motiv einer Kritik zu fragen, die die Stuttgarter Staatsgalerie als Schlüsselbau des postmodernen Eklektizismus auswertet und damit jeden historisch kritischen Aspekt an ihr glättet? Genauso wie das Museum als Friedhof der Kunst, so entkräftet auch die Bewertung von Kunst als Stil jede künstlerische Wirksamkeit. Sie wird ein Moment der Vergangenheit ohne Bezug zur Gegenwart.

Sechs Flaschen französischen Weins aus dem Jahr von Tschernobyl stehen auf einem querliegenden Sockel in einer beleuchteten Vitrine: "*Relation extérieure: Contamination 1990*"; zusammen mit einer zweiten Vitrine, die unter dem Titel: "*Relation extérieure: Emancipation 1990*" sechs Flaschen Wein aus den Front-Line-Staaten Afrikas zeigt, werden die Themen Nukleare Verseuchung und Außenhandel mit Kunstzitataten konfrontiert; diesmal eine Mischung aus Jeff Koons Staubsauger-Vitrinen und solchen von Joseph Beuys oder Fluxus. Nukleare Verseuchung ist sicherlich eine Gefahr, auf die hinzuweisen zentral ist. Noch einmal greifen darüberhinaus 'Art in Ruins' hier ein konkretes historisches Ereignis auf und nehmen es als Allegorie für ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, das insbesondere für den Kunstbetrieb zu analysieren ist: Kontamination<sup>6</sup> (Verschmelzung) ist damit neben "Apartheid" (Trennung) ein weiteres Thema, mit dem Produktionsbedingungen von Kunst hinterfragt werden sollen und Generalthema, um das die aktuellen Berliner Ausstellungsprojekte von 'Art in Ruins' kreisen: "Sans frontiers", das Projekt in der Ost-Berliner Likörfabrik, bringt das Thema Kontamination mit "*Equivalent*" (1989), einer Installation mit doppelseitigem Leuchtkasten zur Sprache: Auf der einen Seite stehen zwei Schaufensterpuppen in fluoreszierendem Freizeit-Look vor dem ausgeleuchteten Motiv des

---

<sup>6</sup> Kontamination: 1. die Verschmelzung, Vermengung von Wörtern od. Fügungen, die versehentlich zusammengezogen werden 2. Verseuchung mit schädlichen, bes. mit radioaktiven Stoffen. (Duden Fremdwörterbuch)

englischen Atomkraftwerkes Sellafield und unter nuklearer Gefahr. Vor dem Leuchtbild auf der anderen Seite werden zwei Figuren zu Besuchern und Konsumenten erneut der Stuttgarter Staatsgalerie. Als weitere Bestandteile dieser Ausstellung erscheinen der Kunst-Rucksack mit dem Titel "*Sans frontiers*" und das Plakat "*My homeland is not a suitcase*", das neben dem Schriftzug eine Kunststoff-Koffertasche als Inbegriff von Immigration zeigt, als erschwingliche Distributionsobjekte (Rucksack 45,-; Plakat 5,-), am Ort ihrer Präsentation sinnfällig: Integriert in die Kuratorenausstellung "37 Räume" in der Ost-Berliner Auguststraße, verdeutlichen 'Art in Ruins' am deutschen Beispiel ein weltumgreifendes Problem. Parallel zur politischen Situation in Deutschland, wo nach dem Fall der innerdeutschen Grenze die Landesgrenze Fokus von Asylpolitik geworden ist, konfrontieren die Distributionsobjekte die Idee eines Europa ohne Grenzen (Kontamination !) mit dem Problem eines zu erwartenden Immigrantstroms an dessen Grenze (Apartheid !). Mit der Ausstellung "Conceptual Debt" werden Zweifel an der Unabhängigkeit von Kunst gerade nicht in der DAAD-Galerie, einem Ort der Kunst per se, zurückgehalten. Die Serie der dort ausgestellten Arbeiten hat ihre formale Herkunft in den künstlerischen Gattungen Minimal, Concept und Land Art. Wird jedoch in "Untitled" (1991) das Werk von On Kawara von einem Arbeiter des nicht europäischen Kulturkreises "geprüft" und damit zur Ware der sogenannten dritten Welt, ist in der Konfrontation von Zitaten aus Kunst, Kultur und Geschichte eine Beschäftigung mit den unausgesprochenen Voraussetzungen, den "Komplizenschaften", den Kontaminationen in der Kunstindustrie herausgefordert.

Die Projekte von 'Art in Ruins' sind mehr als eine gezielte Kritik an Politik, sie sind grundsätzlich selbstkritisch. Eine Kritik am System Kunst mit der Annahme, daß gesellschaftliche Paradigmen sich auch in diesem Bereich niederschlagen. In kontextueller Arbeitsweise sichern sich die Künstler ein Verfahren, das postmodernen Theorien zum Trotz historisch vorgeht. Die Projekte setzen sich aufgrund des an Fragmenten und

Relikten aufgefundenen Textes zusammen. Der historische Kontext kultureller Bruchstücke wird rekonstruiert und diese werden dann in eine neue konflikträchtige Konstellation gesetzt, die nicht Meinung darstellt, sondern in dem gesetzten Rahmen gedankliche Experimente zuläßt. Diese provozierte historische Betrachtungsweise alphabetisiert unsere Kultur und genau darin zeigen sich die Projekte von 'Art in Ruins' politisch.

(Melitta Kliege ist Kunsthistorikerin und lebt in Berlin)



## Experience ruins the Image

### An alphabeticized culture with projects by Art in Ruins

by Melitta Kliege

As if the Berlin public would not not understand the work immediately the London duo Hannah Vowles and Glyn Banks, who have worked under the name Art in Ruins since 1984, presented their show '*Propaganda as Readymade*' twice. In an extended version the exhibition project, which had been on show in the Kuenstlerhaus Bethanien only months earlier, was repeated in the spaces of Wiensowski and Harbord. Already the title of the exhibition allows in reference to Duchamp the assumption that we are dealing with self referential art production. However, the formal canon of contemporary art quoted in the exhibition, which manifests itself as photography, text or monochrome plane, is countered with political motives. The applied icons of anti-racism, the solidarity articles of the African National Congress or the institutional plaque of the

Weltbank (world banking Corp.), however, raise the question whether politically motivated art can suffice through name-dropping. This impression is proved wrong. Not through visual engagement but only through the catalogue it becomes evident that the project by 'Art in Ruins' is not constituted by self-referential games or an enterist position, which attempts to flatter the actualities of socially relevant art with political quotations. In this case a historically operating artistic method is used to the aim of consolidating art with its context.

The catalogue is featured as part of the exhibition concept and disappoints all expectations of a documentary volume on '*Propaganda as Readymade*'. A new edition of the brochure of solidarity

---

1 Art in Ruins, 'propaganda as Readymade', Kuenstlerhaus Bethanien, Berlin 7.11.-24.11.1991; Wiensowski & Harbord, Berlin 6.3.-29.3.1992

merchandise issued by the African National Congress with only few modified pages accompanies the project and clarifies that the motifs amongst the exhibits have not been chosen on grounds of artistic or art immanent decisions but are excerpts from the ANC brochure: The photographic still-life with ANC cups and ANC flags proves to be the reproduction of a display in the original catalogue; the monochrome areas of the tryptich '*Untitled (By Any Means Necessary)*' are revealed to be the tricolore colours of the anti-apartheid's organisation which was founded in 1912. The accompanying brochure also informs about the reciprocal arrangement for the artistic appropriation of political material: 50% of the proceeds from the sale of the exhibits will go to the ANC's benefit. The catalogue serves the artistic context as much as it supports the proliferation of the ANC's aims and the distribution of the offered merchandise. The title is therefore no self-referential gesture but describes quite literally the concept of the exhibition. With their project 'Art in Ruins' enact the collaboration between the areas of art and politics and establish hereby an artistic position, which does not present itself as autonomous, but interferes directly in socio-political contexts.

Does the position of 'Art in Ruins' become redundant with this fortuitous coincidental merger of art and politics ?

Can Apartheid issue retrospective statements about the context of art and is the project relevant to the recipient aside from political enlightenment and the opportunity to become a collector of ANC souvenirs ? Beyond the concretely political the terminology introduced with these works reveals the dimension of the artistic playing field available to 'Art in Ruins'. '*Propaganda as Ready-made*' indicates a well thought out artistic method, in which

---

2 The reason for this collaboration by 'Art in Ruins' and the African National Congress was undoubtedly the loss of the current affairs status experienced by the Anti-Apartheid movement with the event of Nelson Mandela's release. The ANC of Great Britain suffered a 30% fall in members and concurring with this a lessened public interest in their solidarity articles.

the work is composed from historically rooted fragments, quotations from art, culture, history, thereby equally pointing out discourses while determining their own position within these. Condition for their process is to retain a 'mobile frame of reference' between the individual fragments to ensure their historical legibility rather than subordinating them to a synthesized esthetic style. The project '*Propaganda as Readymade*' thereby opens discourses on 'autonomous art', 'kitsch' and 'apartheit' and allows thoughts on their interdependency. To bring to mind the politics of segregation constitutes after all only one aspect of the exhibition project, which attempts to raise the term Apartheit (separation) in congruence with Antoni Negri's interpretation as a '*Philosophy of Contemporary Capitalism*' and relates it to the sociological context. The historical phenomenon 'Apartheit' instigates an experiment, which in allegorical fashion questions forms of separation and their functions as precedents, both socially and specifically in the context of art. In this the artists understand the 'defense of autonomy in art and criticism as professional practice', for example, as a variation of Apartheit.

A method is introduced into the visual arts, which has manifested itself concretely in the 'contextualism' of contemporary architecture. The reflections on city planning by Colin Rowe and O.M. Ungers and the contextual approach by Robert Venturi are the basis for a process that comparable to architectural theory aims primarily at representing buildings in congruity with their context. All parts of a building are to be developed according to contextual analysis; all parts remain carriers of discourses that locate each one historically as well as spatially. A realised example of such a process is the Stuttgarter Staatsgalerie by James

---

3 Antoni Negri, quoted by 'Art in Ruins', in: *Artforum International*, vol. 106, p. 150.

4 Ibid.

Stirling, who considers in his design aspects of architectural engineering, cityplanning and the history of architecture:

For the new wing of the second royal collection of the federal German states in Stuttgart, Stirling chose the groundplan of Schinkel's *Berliner Altes Museum* and not only rendered transparent which type of building this represents, but takes also into consideration the parallels in city planning which exist between Berlin and Stuttgart. The design of the Neckarstrasse as a first urban axis had been conceived after the example of Berlin's glamorous mall *Unter den Linden*. Opposed to the monumental groundplan is, however, the character of the building shell as open ruin, which incidentally quotes sepulchral architecture as an indication of how the historical critique of the museum becomes integrated in the building as a discourse: The museum is 'a burial place', in which art is layed in state.

The receptiveness to methods used in other disciplines certainly results from the biographies of both artists: Hanna Vowles has studied with the Architectural Association in London; Glyn Banks with the Fluxus artists Robin Page, George Brecht and Brian Eno at Leeds Polytechnic. The discontent with the commercial application of architectural projects, on one hand, as with the term autonomy and an individualism in the visual arts, which still prioritises the personal expression of the artist, on the other hand, led to the formation of the project 'Art in Ruins'. The project endeavours to 'engage in critical creation, which operates between the institutions art, architecture, criticism and 'politics'<sup>5</sup> and indicates its method: It is a negative strategy in which art is constituted by cultural fragments, relics or 'ruins', which are not reconciliated. Through this the object is

---

<sup>5</sup> Ibid., p.149.

historically revered and the audience will not be voyeurs but producers of experiences themselves.

In the spatial installations from the years 1985 to 1988 'Art in Ruins' always react contextually to the location of their exhibitions. Regional loans or local quotations are exhibits within these ephemeral projects, which render their environment the object of concern. Via the contextual relations in which they are placed, the discursiveness of cultural relics, as in e.g. exhibitions like '*Die grosse Oper*' (Kunstverein Bonn und Frankfurt, 1987/88), can be analysed. 'Art in Ruins' are calculating here with the reversability of deconstructionist theories, in that through contexts relations of signs and text emerge inevitably. They re - construct a historical way of observing 'dead signs'.

The series of '*Domestic Arrangements*' from the years 1986 to 1989 refines the method through which art engages with its location as a theme. Collectibles like souvenirs, trophies or exotica are connected with metaphorically significant objects that relate to universal terms like colonialism, mission, exoticism, prestige etc. and are presented together with monochrome images as incarnation of autonomous art production. The works centre around the demand for the conditions of art evaluation, for motives of public and private collectors. Through discursive development a possible inclusion of art in social and cultural politics as an area, which is declared autonomous by the Western cultural industry, is indicated. Autonomy of art is also doubted in a group of works which confronts the issues of art and tourism. A black and white image of the Staatsgalerie Stuttgart as a foil for six colourful backpacks in the piece '*On Line*' (1989). The phenomena of leisure and tourism are isolated and projected onto art. Stirling's building is not only suitable to reflect upon their own artistic method but also to uncover the dangers of a reception that in a -

historical observation overlooks the above described discursiveness of the building and synthesizes it into a style which then becomes the object of tourism. Here one has to demand the background and the motive of a criticism which evaluates the Staatsgalerie Stuttgart as a key building of postmodern eclecticism and thereby smoothes over its every historic critical aspect. Exactly like the museum as the burial place of art, the evaluation of art as style deprives it of every artistic effectiveness. Art becomes a moment of the past without relation to the present.

Six bottles of French wine from the year of Chernobyl are placed on a plinth which is laid across the floor, in a lit vitrine: '*Relation exterieure: Contamination 1990*'; together with a second vitrine, which shows six bottles from the front line states of Africa under the title: '*Relation exterieure: Emancipation 1990*', the subjects of nuclear contamination and foreign trade are confronted with quotes from art; this time in a mixture of Jeff Koons hoover-vitrines and those of Joseph Beuys or Fluxus. Nuclear contamination is certainly a danger which has to be exposed centrally. Again one step ahead '*Art in Ruins*' present a concrete historical event and utilise it as an allegory for a general social phenomenon which is particularly analytical to art production: Contamination (merger) is thereby next to Apartheid (separation) another subject which serves to question the conditions of art production and the general theme around which the current Berlin exhibition projects by '*Art in Ruins*' are centered: '*Sans frontiers*', the project in an East Berlin liqueur factory, contextualises the subject of contamination with '*Equivalent*' (1989), an installation with a double sided light box: On one side two mannequins clad in fluorescent leisure wear stand in front of the

lit motif of the English nuclear power station Sellafield and exposed to nuclear risk. In front of the light box on the other side two figures become again visitors and consumers of the Staatsgalerie Stuttgart. Featured as further elements of this exhibition are the art backpack with the title '*Sans frontieres*' and the poster '*My homeland is not a suitcase*', presented next to the writing is the polyester carrierbag as the embodiment of immigration, sensibly displayed on location as affordable objects of distribution (backpack DM 45,-, poster 5,-): Integrated in the curated exhibition '37 rooms' in the Auguststrasse, East Berlin, 'Art in Ruins' reveal the German problem to be of a universal nature. Parallel to the political situation of Germany, where after the fall of the inner German border the focus of asylum politics shifted to the country's border, the objects for distribution confront the idea of a Europe without borders (Contamination!) with the problem of an expected stream of immigrants at its border (Apartheid!). With the exhibition '*Conceptual Debt*' doubts in the independence of art are specifically not withheld in the DAAD-Gallery, a place of art per se. The series of works exhibited there have their formal origins in the artistic genres minimal, concept and land art. By having the work of On Kawara 'examined' by a worker from a non-European culture which renders it the merchandise of the so-called Third World in '*Untitled*'(1991), the confrontation of quotations from art, culture and history challenges the occupation with the unspoken preconditions, the 'complicity', the contaminations in the artworld.

The projects of 'Art in Ruins' are more than an aimed criticism of politics, they are essentially self - critical. A critique of the system of art with the assumption that social paradigms also manifest themselves in this realm. With the contextual approach the artists secure for themselves a method which proceeds historically in spite of postmodern theories. The projects compose themselves from the found text originated from fragments and relics. The historical context of cultural fragments is reconstructed and these are subsequently set in new constellations prone to conflict which do not represent opinion but allow mindful experiments within a given frame. This provoked historical viewpoint alphabeticizes our

culture and it is exactly at this point where the projects by  
'Art in Ruins' become political.

(Melitta Kliege is an art historian and lives in Berlin)

*Translation: Bea de Souza, London 29-3-93*