

**Zeitschrift:** Collection cahiers d'artistes  
**Herausgeber:** Pro Helvetia  
**Band:** - (1997)  
**Heft:** -: Mauricio Dias & Walter Riedweg

**Artikel:** Unruly publics = Ungezogene Öffentlichkeiten  
**Autor:** Sherlock, Maureen  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-555537>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 26.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

*Conversations at The Castle* struggled to create alternate public spheres where art might become necessary again to communities it more rarely addresses. In direct contradiction to many mythologies of “community-based” art, none of the artists invited by Curator Mary Jane Jacob were from the United States. This very international potpourri, like that of the Olympic games themselves, says a great deal more about effects of the international cartels of late capital than about a universality of communicative action.

*Conversations at The Castle* is hard to write about and difficult to evaluate because many of its “works” function more as research than as either art objects or events. They also challenge the position of the critic by demanding different and new forms of critique referenced to the specific art practices and the multiple discourse they traverse. The more challenging works negotiate new ground and raise significant questions about the “public” in public art, while also addressing the problems of that morass called “community-based art.”

The most interesting of the projects included in *Conversations* are also, for me, the most difficult to critically negotiate without building a new conceptual apparatus. Mauricio Dias & Walter Riedweg's *Question Marks* offer new performative insights into how artists can effectively help constitute counter-public spheres by insinuating themselves into existing systems with the goal of transforming them. This project may have important lingering effects on the city of Atlanta, while establishing new territories for aesthetic engagement. Though their work is often compared to the social romanticism of Joseph Beuys, these artists have far more in common with the politically rigorous Hans Haacke. The systems they investigate, however, are not the institutional apparatus of the art world, but the overadministered social world of late capital, in places like prisons, state welfare systems, and private charitable organizations.

In his essay *The New Obscurity*, Jürgen Habermas articulates the common bonds that connect neo-conservative ideology with what appears to be its

*Conversations at The Castle* setzte sich dafür ein, alternative öffentliche Bereiche zu schaffen, in denen die Kunst für Gemeinschaften, die sonst eher übergangen werden, wieder eine Notwendigkeit besäße. Im Gegensatz zu vielen Mythologien «volksnaher» Kunst kamen keine der von der Kuratorin Mary Jane Jacob geladenen Künstler aus den Vereinigten Staaten. Diese kunterbunte internationale Mischung sagt, wie die Olympischen Spiele selbst, viel mehr über die Wirkung internationaler Kartelle des Spätkapitalismus aus als über die Universalität kommunikativer Aktion.

Es ist nicht leicht, über *Conversations at The Castle* zu schreiben und die «Werke» einzustufen, da sie eher Forschungszwecken denn als Kunstobjekte oder Ereignisse dienen. Sie stellen auch die Position des Kritikers in Frage, indem sie nach neuen und differenzierten Formen der Kritik verlangen, die sich auf spezifische Kunstpraktiken und die vielfältigen Diskurse beziehen müssen, die diese Werke berühren. Die wichtigeren unter ihnen erkunden neues Terrain, sie stellen drängende Fragen über die «Öffentlichkeit» öffentlicher Kunst und wenden sich gleichzeitig an Probleme jenes Morasts der gemeinhin sogenannten volksnahen Kunst.

Die aufschlussreichsten Projekte in *Conversations* entziehen sich der Kritik, es sei denn, man lege sich einen neuen Begriffsapparat zurecht. Mauricio Dias & Walter Riedwegs *Question Marks* bieten neue performative Ansätze zu einem wirkungsvollen Eingriff, indem sie gegenläufige Öffentlichkeiten schaffen, die in bestehende Systeme eingeschleust werden mit dem Ziel, sie zu transformieren. Dieses Projekt könnte eine wichtige Langzeitwirkung für die Stadt Atlanta haben und neues Territorium für ästhetisches Engagement erschliessen. Obwohl ihr Werk oft mit dem sozialen Romantizismus eines Joseph Beuys verglichen wird, haben diese Künstler viel mehr mit dem politisch rigorosen

Hans Haacke gemeinsam. Die von ihnen untersuchten Systeme sind jedoch nicht die institutionellen Apparate der Kunstwelt, sondern die überverwaltete gesellschaftliche Realität des Spätkapitalismus an Orten wie Gefängnissen, in staatlichen Wohlfahrtssystemen und in privaten karitativen Organisationen.

In seinem Essay *Die Neue Unübersichtlichkeit* zeigt Jürgen Habermas die Verbindung zwischen neokonservativer Ideologie mit dem scheinbaren Gegenteil auf – dem liberalen Sozialstaat. Beide haben den gleichen Sättigungsgrad erreicht, auch wenn eines der beiden momentan obenaus zu schwingen scheint, d.h. die «Republikanische Revolution» von 1994 oder die «Brücke zum 21. Jahrhundert» der Demokratischen Partei Amerikas von 1996. Die Forderungen der Rechten nach Deregulierung und Privatisierung und die einschneidenden Kürzungen von bereits zugestandenen Subventionen kommen zu einer Zeit, da das Kapital in seinem neuen, deindustrialisierten Modus ungezügelt expandiert. Die Konservativen vergessen, dass der Sozialstaat in der Tat ein Versuch war, eine von der letzten «Fortschrittsexplosion» des Kapitals zerfleischte Bevölkerung zu befrieden und in Schach zu halten. Die Expansion der Verwaltungsmacht der Regierung verteilte die Profite neu, doch nicht für das allgemeine Wohl, sondern um «den öffentlichen Frieden» und das kontinuierlich reibungslose Funktionieren des Kapitals zu garantieren. Wie Habermas ausführt:

Ein interventionistischer Staatsapparat «soll ins Wirtschaftssystem mit dem Ziel eingreifen, das kapitalistische Wachstum zu hegen, die Krisen zu glätten, gleichzeitig die internationale Wettbewerbsfähigkeit der Unternehmen und Arbeitsplätze zu sichern [...] der sozialstaatliche Kompromiss und die Befriedung des Klassenantagonismus sollen dadurch erreicht werden, dass demokratisch legitimierte staatliche Macht zur Hegung und zur Zähmung des naturwüchsigen kapitalistischen Wachstumsprozesses eingesetzt wird.»







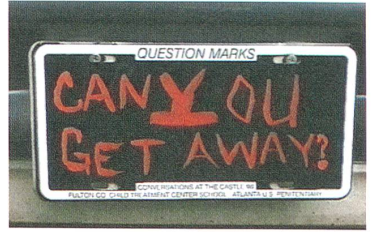
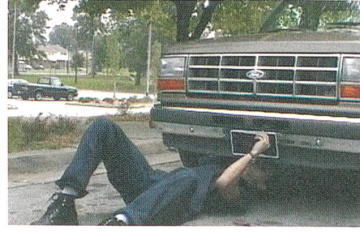
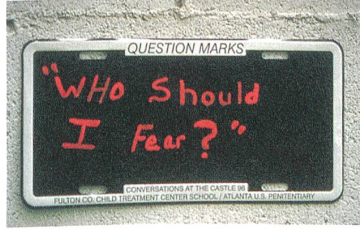
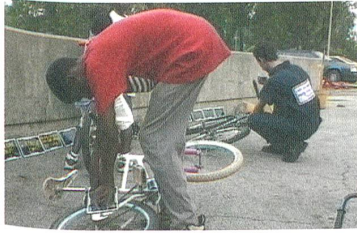
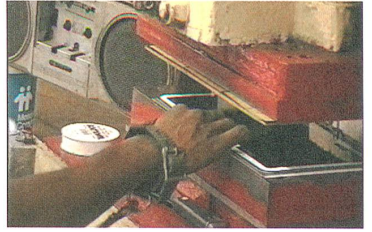
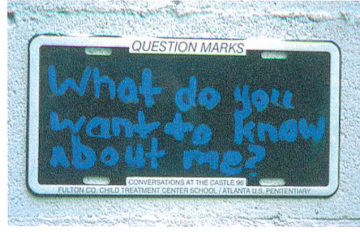
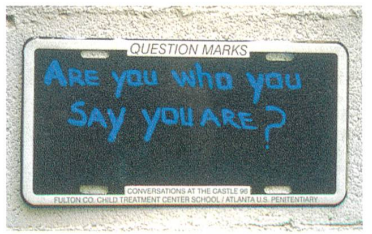
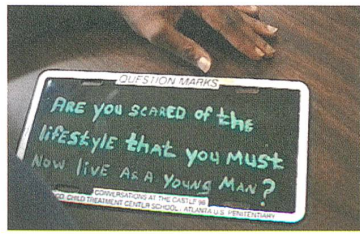
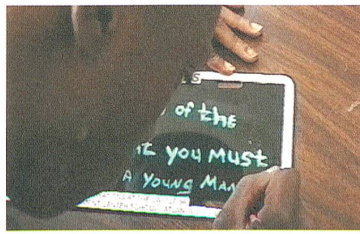
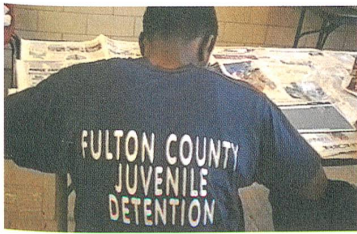
2:49:17PM  
AUG 5 1996

QUESTION MARKS

Do You Feel  
LUCKY ????

CONVERSATIONS AT THE CASTLE 96

FULTON CO. CHILD TREATMENT CENTER SCHOOL / ATLANTA U.S. PENITENTIARY



opposite – the liberal welfare state. Both have reached the same state of exhaustion, even while one may seem to momentarily have the upper hand, i.e. the 1994 “Republican Revolution” or the 1996 Democratic “Bridge to the Twenty-first Century.” The Right’s demands for deregulation and radical cutbacks of entitlements come at a time when capital seeks unfettered expansion in its new, de-industrialized mode. Conservatives forget that the welfare state was in fact an attempt to pacify and contain a population savaged by capital’s last burst of “progress.” Government’s expansion of administrative power redistributed profits not for the common good, but for securing “public peace” for the continued smooth functioning of capital. Habermas states:

“This apparatus is supposed to intervene in the economic system with the aim of protecting capitalist growth, smoothing out crises, and safeguarding simultaneously both jobs and the competitiveness of business in the international marketplace... The welfare state compromise and the pacification of class antagonisms are to be achieved by using democratically legitimated state power to protect and restrain the quasi-natural process of capitalism growth.”

Decreases in public administration will, sooner or later, exacerbate the tenuous cease-fire that exists between the haves and have nots, but expanding entitlements restrict the capital available for economic growth. This is the latest version of the irresolvable contradiction of capital. Sites of recent critical engagement have shifted from cultural institutions such as schools of higher learning and museums, which have by now been vanquished by corporate largess, to the quasi-corporate/government operations of social administration. These areas of welfare and charities still appear to be volatile enough to be open to critique and change.

Artists themselves have traditionally been placed in a series of containment programs in order to discipline their adversarial potential. The real origins of “community-based” art rest not in the vox populi, but rather in these government pacification/“reservation” programs. To this day, the projects often repeat the same primitivism aesthetics and hierarchical systems of organization they claim to counter, while cloaking themselves in the self-righteous purity of Romantic pre-capitalism.

Der Abbau der öffentlichen Verwaltung wird früher oder später den labilen Waffenstillstand zwischen den Besitzenden und den Nichtbesitzenden verschärfen, wachsende Leistungsansprüche jedoch binden das für das wirtschaftliche Wachstum verfügbare Kapital. Dies ist die neueste Version des unlösbaren Widerspruchs des Kapitals. Das Ziel des kritischen Engagements verschiebt sich von kulturellen Institutionen wie höheren Schulen und Museen, die vom privaten Grosskapital vereinnahmt worden sind, zu den halb privaten/halb öffentlichen Unternehmungen des Sozialstaats. Die Bereiche Wohlfahrt und Hilfsorganisationen erscheinen brisant genug, um für Kritik und Änderung empfänglich zu sein.

Die Künstler selbst sind traditionell in einer Reihe von Programmen eingebunden, die ihr kritisches Potential in Schach zu halten versuchen. Die eigentlichen Ursprünge von «volksnaher» Kunst liegen nicht in der Vox populi, sondern in diesen reservatähnlichen Pazifizierungsprogrammen der Regierung. Bis heute wiederholen die Projekte oft die gleiche naive Ästhetik und die hierarchischen Organisationssysteme, von denen sie behaupten, sie würden ihnen entgegenwirken, während sie sich mit der selbstgerechten Reinheit des romantischen Frühkapitalismus bemänteln.

Dias & Riedweg kritisieren in ihrer Kunstpraxis die Verwaltungsbürokratie und ermutigen gleichzeitig die Entrechteten mit neuen Werkzeugen zur kritischen Selbstdarstellung und zur Besetzung alternativer öffentlicher Bereiche. Da das wirtschaftliche Kapital das symbolische Kapital kultureller Institutionen vereinnahmt, eröffnen sich Künstlern neue Wirkungsbereiche. Jedesmal, wenn die Kunst in einer neuen Öffentlichkeit mit politischen Konsequenzen in Erscheinung tritt, wird sie zurechtgewiesen und in die alten, sie isolierenden – privaten oder öffentlichen – Schranken verwiesen. Deshalb muss eine Kunst, die sich gezielt in die politische Arena wagt, sich ständig neu erfinden. Im Falle dieser Künstler offenbart ihre Untersuchung, dass die «Klienten» privater Hilfsorganisationen oder der öffentlichen Fürsorge als unfähig zur Selbstdarstellung



Dias & Riedweg make administered bureaucracy the target of their art practice, while encouraging the disfranchised with renewed tools for both critical self-representation and occupation of alternate public spheres. As economic capital co-opts the symbolic capital of cultural institution artists move to new sites. Each time art appears as a new public sphere with political consequences, it is redisciplined back into either the private or public, maintained as separate spheres. Consequently, art that deliberately engages a political arena must constantly reinvent itself. In the case of these artists, their examination reveals that the subjects of private charity or public care are considered incapable of self-representation and are positioned as passive recipients of a pharmacological politics. In effect, these care-giving systems constitute their own subjects, and their operators perpetuate the very social ills they claim they wish to eliminate, thereby perpetuating their jobs. For Habermas, the sites where cultural hegemony is not yet complete – e.g., where poverty meets aid-giving organizations – do not compete for either money or power, but rather fight for definitions, including discursive definitions of art. These are not so much linguistic formats as forms of action and agency. Here alone is real solidarity a possibility – but a possibility, not a guarantee:

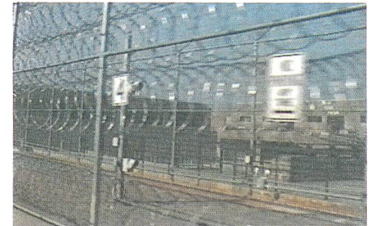
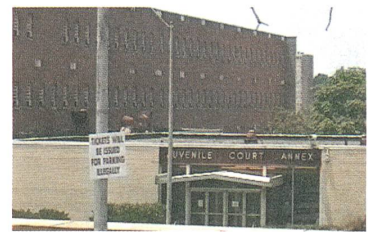
“For the most part these battles remain latent; they take place within the microsphere of everyday communication, and only now and then do they consolidate into public discourses and higher-level forms of intersubjectivity. These forms permit the formation of autonomous public spheres, which also enter into communication with one another as soon as the potential for self-organization and self-organized employment of communications media is made use of.”

These artists think that art is or can be a specific form of social practice not reducible to “social work.” Dias & Riedweg have long worked with groups of children whose voices are silenced by others (children of “guest” workers in Switzerland, children on the streets in Rio de Janeiro, and children in detention in Atlanta). Using vernacular cultural forms (religious charms, license plates, etc.) made by participants, the artists and children created large-scale installations or public disseminations that manipulate the media (including critics) to achieve their intended social goals. They call the process

erachtet und als passive Empfänger einer pharmakologischen Politik eingestuft werden. In der Tat konstituieren diese Fürsorgesysteme ihre eigenen Subjekte, und ihre Befürworter verweigern genau die sozialen Übel, die sie eliminieren wollen, und perpetuieren so ihre Arbeit. Nach Habermas konkurrieren die Bereiche, wo die kulturelle Hegemonie noch nicht vollendet ist, wo die Armut auf Hilfe bietende Organisationen trifft, nicht miteinander um Geld oder Macht, sondern sie ringen um Definitionen, auch um diskursive Definitionen von Kunst. Es geht dabei nicht um linguistische Aufmachungen, sondern um Aktion und Wirkung. Nur hier ist echte Solidarität möglich – doch nur möglich, keineswegs garantiert:

«Diese Kämpfe bleiben meist latent, sie bewegen sich im Mikrobereich alltäglicher Kommunikationen, verdichten sich nur dann und wann zu öffentlichen Diskursen und höherstufigen Inter-subjektivitäten. Auf solchen Schauplätzen können sich autonome Öffentlichkeiten bilden, die auch miteinander in Kommunikation treten, sobald das Potential zur Selbstorganisation und zum selbst-organisierten Gebrauch von Kommunikationsmedien genutzt wird.»

Dias & Riedweg denken, dass Kunst eine spezifische Form sozialer Tätigkeit darstellt oder sein kann, die nicht auf «Sozialarbeit» reduzierbar ist. Sie haben lange mit Gruppen von Kindern gearbeitet, deren Stimmen von anderen zum Schweigen gebracht werden (Kinder von «Gastarbeitern» in der Schweiz, Strassenkinder in Rio de Janeiro und inhaftierte Kinder in Atlanta). Indem sie einheimische Kulturformen benutzen (von den Teilnehmern selbst hergestellte religiös-magische Gegenstände, Nummernschilder etc.), schufen die Künstler und Kinder grossangelegte Installationen oder bewirkten eine öffentliche Verbreitung, welche die Medien (und Kritiker) einsetzen, um ihr beabsichtigtes soziales Ziel zu erreichen. Diesen Prozess nennen sie «Austausch von Territorien». Indem Dias & Riedweg soziale Kunstprojekte betreiben, die sich als äusserst publikumswirksam erweisen, setzen sie einen Dialog in Gang, wo sonst ein institutionelles Schweigen oder der Identifikationsverlust



“exchanging territories.” By generating social art projects of significant scale that garner wide public attention, Dias & Riedweg institute a dialogue where there had once been institutional silence or minority self-identity. Using the “publicity” of art, they gain power in other institutions, which directly affect the lives of the projects’ participants.

The founding philosophy for their *Conversations* project, *Question Marks*, originated from Eugene Victor Debs’s *Walls and Bars*, written between 1920 and 1923 while the author himself was an inmate at the United States Penitentiary at Atlanta. From prison, Debs ran for President of America and placed third. Then, in retaliation, laws were enacted denying prisoners the right to vote or run for office while incarcerated. Debs wrote:

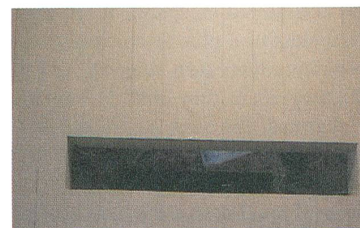
“The prison, above all others, should be the most human of institutions. A great majority of inmates are there because of their poverty... If an intelligent study could be made of each individual case and the result truthfully placed before the people, the nation would be horrified at the cruel injustice which would be revealed. Most of the victims of prison injustice are without friends of influence to intercede in their behalf, and society in the aggregate has no concern with them whatsoever.”

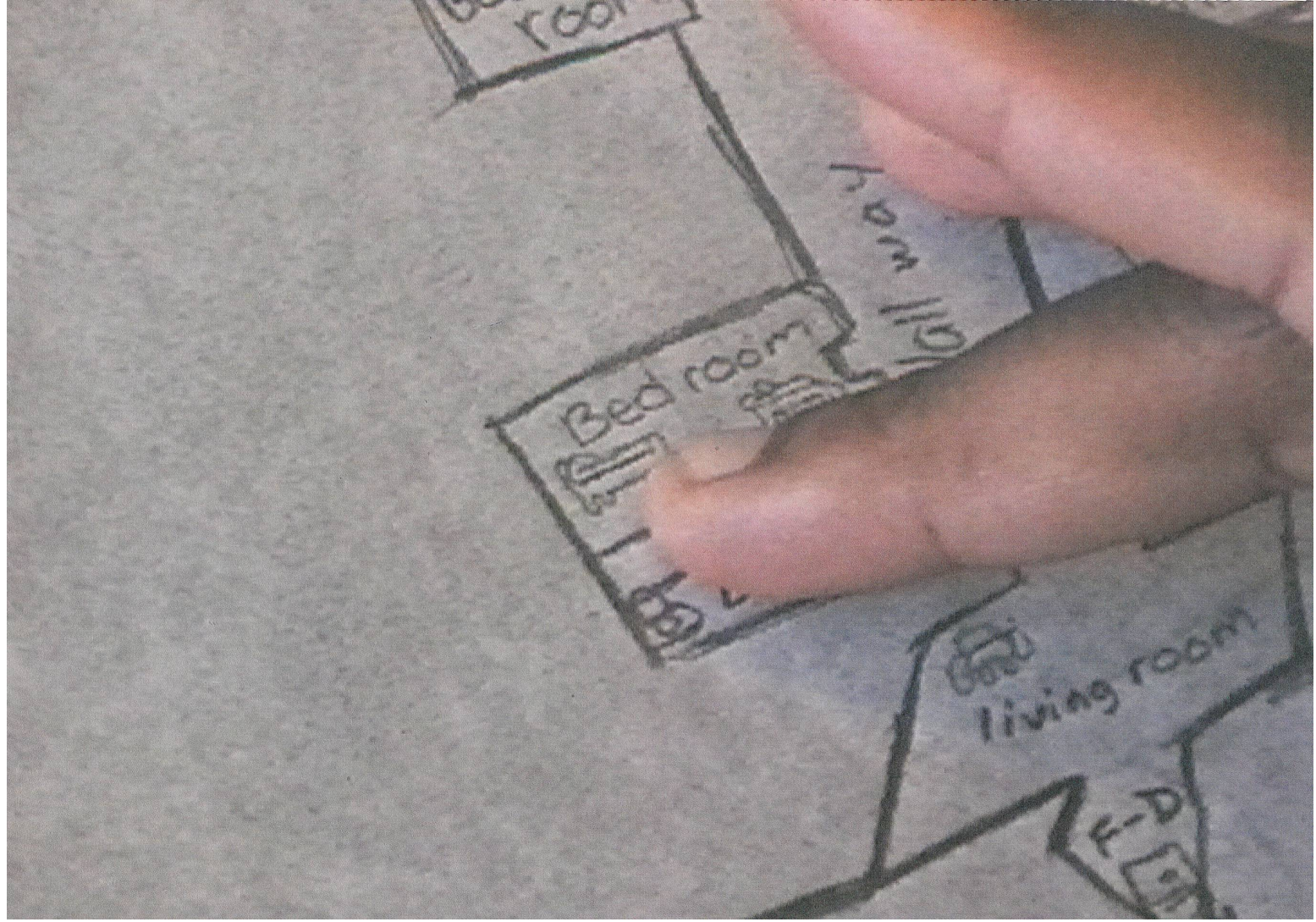
One of Dias & Riedweg’s projects initiated a series of questions and extended responses via video between youth offenders at the Fulton County Child Treatment Center School and older prisoners serving time at the Prison Debs so poignantly described in his book. The process passes official approval because it appears to inscribe and enforce the “lessons” the respective institutions seek to sustain. On another level, however, the exchanges enable self-defining constructions to develop between two prison populations who now see themselves as partners. In other street-level actions over a month and a half, the artists distributed free vanity plates designed by the detained youth, through which they could impact the circulation of ideas in the larger public sphere beyond their detention sites. Questions written on the plates circulated throughout the city on cars, bicycles, etc., thus escaping total management by the state and media conglomerates. They participated in a larger arena as described by Nancy Frazier:

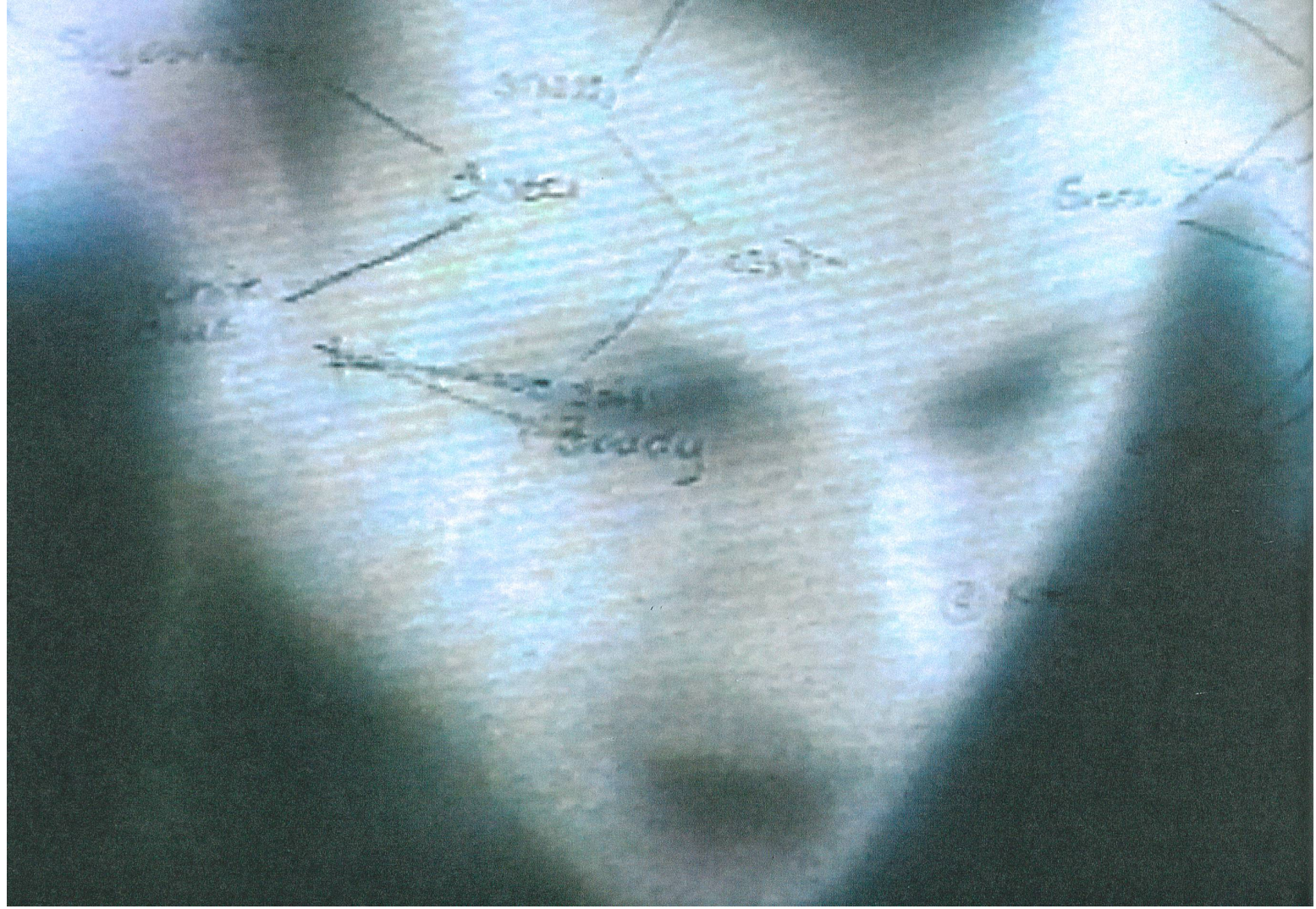
von Randgruppen vorherrschen. Indem sie sich der «Publizität» von Kunst bedienen, gewinnen sie Einfluss in anderen Institutionen, was direkte Auswirkungen auf das Leben der Projektteilnehmer nach sich zieht.

Den Grundstock für das *Conversations*-Projekt *Question Marks* entnahmen sie Eugene Victor Debs’ Buch *Walls and Bars*, das zwischen 1920 und 1923 entstand, als der Autor selbst im Staatsgefängnis in Atlanta einsass. Vom Gefängnis aus kandidierte Debs für die amerikanische Präsidentschaft und erreichte den dritten Platz. Darauf wurden als Vergeltungsmassnahme Gesetze erlassen, die es Gefangenen untersagten, während ihrer Haft zu kandidieren oder das Stimmrecht auszuüben. Debs schrieb: «Von allen Institutionen sollte das Gefängnis die menschlichste sein. Die Mehrzahl der Inhaftierten geraten dorthin aus Gründen der Not... Gäbe es intelligente Untersuchungen über die einzelnen Fälle und würden die Resultate dem Volk wahrheitsgetreu vorgelegt, wäre die Nation schockiert über die grausame Ungerechtigkeit. Die meisten Opfer der Ungerechtigkeit in den Gefängnissen haben keine einflussreichen Freunde, die sich ihrer annehmen, und die Gesellschaft als Ganzes kümmert sich überhaupt nicht um sie.»

Eines der Projekte von Dias & Riedweg befasste sich mit einer Reihe von Fragen und ausführlichen Antworten via Video zwischen jugendlichen Straffälligen an der Fulton County Child Treatment Center School und älteren, lebenslänglich geschickerten Gefängnis. Das Projekt wird öffentlich unterstützt, weil es vermeintlich die «Lektionen», welche diese Institutionen erteilen wollen, vertieft und verstärkt. Auf einer anderen Ebene jedoch fördert der Austausch die Entwicklung von selbstbestimmten Konstruktionen zweier Gefängnisgruppen, die sich nun als Partner begreifen. In anderen, über anderthalb Monate dauernden Strassenaktionen verteilen die Künstler gratis von den Jugendlichen entworfene Nummernschilder, wodurch sich ihre Ideen eine grössere über die Gefängnismauern hinausreichende Öffentlichkeit schaffen. Indem die Fragen auf







“In late capital societies, runaway needs that have broken out of domestic or official economic enclaves enter that hybrid space that Hannah Arendt aptly dubbed ‘the social.’ They may then become focuses of state intervention geared to crisis management. These needs are markers of major social-structure shifts in the boundaries separating what are classified as ‘political,’ ‘economic,’ and ‘domestic’ or ‘personal’ spheres of life.”

A longer version of *Unruly Politics* was first published in *New Art Examiner*, U.S., December 1996.

Schildern an Fahrzeugen und Fahrrädern in der Stadt frei zirkulieren, entziehen sie sich der Kontrolle durch Staat und Medien. Die dadurch erzielte Wirkung beschreibt Nancy Frazier so:

«In spätkapitalistischen Gesellschaften nehmen Bedürfnisse, die von häuslichen und offiziellen wirtschaftlichen Enklaven nicht mehr wahrgenommen werden, jenen hybriden Raum ein, den Hannah Arendt so treffend als das ‘Soziale’ bezeichnet. Dann kann es vorkommen, dass die staatliche Intervention sie als Krisenherde behandelt. Diese Bedürfnisse markieren grössere soziostrukturelle Verschiebungen der Grenzen, die üblicherweise die ‘politischen’, ‘häuslichen’ oder ‘persönlichen’ Lebensbereiche definieren.»

Eine längere Fassung von *Ungezogene Öffentlichkeiten* erschien zuerst im *New Art Examiner*, USA, Dezember 1996.

Übersetzung: Tarcisius Schelbert