

Mikkel Bolt: "Interventionskunstens lære. Situationistisk Internationale, Artist Placement Group, Art Workers' Coalition", Mikkel Bolt & Karin Hindsbo (red.): *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed* (København: Overgaden. Institut for Samtidskunst & Forlaget politisk revy, 2005), pp. 218-261.

Interventionskunstens lære

Situationistisk Internationale, Artist Placement Group, Art Workers' Coalition

Mikkel Bolt

Det sidste årti har vi set en fornyet interesse for at bruge kunst som platform for tematisering af sociale og politiske problemer. I takt med at nationalpopulistiske bevægelser satte deres præg på en række europæiske nationer, men ikke mindst i kølvandet på 11. september og den såkaldte 'krig mod terror', har vi været vidner til forskellige kunstneriske forsøg på at adressere den igangværende historiske udvikling karakteriseret af lanceringen af en global offensiv i den vestlige kapital interesse mod en 'islamsk terrortrussel':

Det er ikke en hemmelighed, at kunstnerisk og intellektuel modstand til de herskende livsformer synes at blive sværere og sværere, i takt med at globaliseringsprocessen spidser til. Modstandens mål: frigørelse fra udbygning og en anden sanselig inddeling af verden har ikke materialiseret sig, selvom de historiske betingelser for en sådan frigørelse er til stede. De revolutionære kræfter, som skulle muliggøre skabelse af en planetær, hybrid og ikke-eksklusiv multikulturalisme, benyttes i stedet til at bekæmpe et atomsluttede, globalt og modsætningsfyldt system af imperial kontrol.² I denne situation er billedet og ordet ikke længere antagonistiske i forhold til den herskende orden, de er tilsyneladende uden fremmedgørende kraft, da de har mistet en virkelig *denominator* og er afskåret fra et håndgribeligt *designatum*.³ Alle anklager absorberes nemt af det system, de er rettet imod. Afløringerne af systematiseret tortur sælger film og romaner. Kritisk kunst er fashionabel og klassisk, og såkaldte 'politiske kunsværker' fremvises på museer og gallerier uden nogen som helst udsigt til, at de vil få en politisk effekt. Derved bliver deres tematisering af sociale og politiske problemer og beskuelsen af værkerne til intet andet end skuespil og let underholdning.⁴

I den aktuelle situation, hvor vi på den ene side står midt i et accelereret forsøg på at dirigere globaliseringsbevægelserne og på den anden side ser, hvor svært det er at kombinere kunstnerisk eksperiment med politisk kommentar, kan det være relevant at se tilbage på tidligere tiders forsøg på at benytte kunst som redskab til tematisering af sociale uligheder og som instrument til polemisering i den offentlige debat. Ved at vende blikket mod, hvad der traditionelt bliver karakteriseret som en af den engagerede kunsts 'storhedstider', nemlig 1960'erne, vil vi opdage, at de 'besværligheder', vi aktuelt har med at krydsbestøve kunstnerisk eksperiment og politisk kommentar, eller kunstnerisk at bearbejde politiske temaer, også var gældende i denne tidligere periode. (U)muligheden af at skabe kritisk kunst er konstitutiv. Det følgende er en præsentation og diskussion af forskellige kunstneriske projekter, der i 1960'erne forsøgte at intervenere i politiske problemstillinger og forsøgte at kritisere kunstinstitutionelle og samfundsmæssige forhold. Fremstillingen falder i tre dele centreret om henholdsvis Situationistisk Internationale, Artist Placement Group og Art Workers' Coalition. Disse grupper er blot tre eksempler ud af en stor mængde mulige eksempler fra 1960'erne og 1970'erne på projekter, som på forskellige måder med stort besvær søgte at forene kunstnerisk praksis med politisk refleksion eller forsøgte at bevæge sig væk fra kunstens institutionelle strukturer mod en bredere kulturel eller politisk praksis. Gennem eksperimentelle praksisser og med nye og relativt lettilgængelige udtryksmidler som video, postkort og fotografi forsøgte disse og andre kunstnere i 1960'erne at udfordre den modernistiske kunstinstitution, samtidig med at de kritiserede den fordristiske produktionsmodel ved at iscenesætte semiautonome miljøer bestående af selvstændige objekter og begærstrømme, der var hinsides skaberens kontrol og (virtuelt) apellerede til beskuerens deltagelse. De tre eksempler er alle kendetegnet ved at tage del i en bevægelse bort fra objektproducerende kunst til en kritisk tegnmanipulerende eller direkte ikonoklastisk aktivitet, der ikke altid var (intenderet som) kunst.

Den mest radikale position indtager den lille eksklusive post-surrealistiske gruppe, Situationistisk Internationale, som forsøgte at skilpe forbindelsen til kunstverdenen helt til fordel for et engagement i ultraven-

streptolitik, hvor opgaven var at muliggøre og tage del i revolutionen. For situationisterne var kunsten med dens mytologisering af det individuelle en integreret bestanddel af 1960'ernes fremmedgørende konsumsamfund, derfor skulle kunstnere og overskrider af revolutionær opstand ude på gaden, kunst skulle erstattes af revolutionære indgreb i samfundets kommunikationssystem. Situationisterne valgte den maximalistiske position: alt eller intet, kun revolutionen er en løsning. De to andre projekter var ikke nær så overgearede, og lige meget hvor politiserede de end blev, forlod de aldrig kunsten. I 1969 i New York samlede en relativt stor mængde kunstnere, kritikere og andre med forbindelse til kunstverdenen sig i en løst organiseret antihierarkisk organisation, som fik navnet Art Workers' Coalition. Denne organisation fungerede som katalysator for en række kunstnere og kritikeres ønske om at engagere sig i de eksplosive politiske begivenheder, som karakteriserede slutningen af 1960'erne: den kolde krig, krigen i Vietnam og sortes, feministers og studenters mobilisering og kritik af statsmagtens imperialistiske, racistiske og sexistiske politik internt i USA og ude i verden; kunstnerne og kritikernes ønske at engagere sig i disse konflikter uden dog at skulle give afkald på kunstens relative autonomi. Der var således ofte ingen direkte og manifest forbindelse mellem de involverede kunstneres politiske engagement som samfundsborgere og så deres kunst.

Den engelske gruppe Artist Placement Group var fra 1965 optaget af at undersøge kunstens sociale potentialer gennem placeringen af kunstnere i offentlige institutioner og virksomheder. Placeringen af kunstnere skulle introducere et andet tidsperspektiv end det, som traditionelt kendetegner offentlige institutioner og virksomheder og gøre den kreativitet, som kunsten er udstyret med i den moderne verden, tilgængelig uden for kunstinstitutionen og på denne måde pege på en anden alternativ indretning af samfundet. På hver deres måde er de tre grupper eksempler på, hvor svært det var for kunstnere i 1960'erne at bevæge sig fra repræsentationen af politiske emner til en direkte intervention i politiske debatter og konflikter, et direkte engagement i produktionskræfterne og organiseringen af disse.

En redegørelse for disse 1960'er-projekter er relevant, ikke mindst fordi 1960'ernes kunst fungerer som implicit eller eksplicit reference i

store dele af den samtidige billedkunst, der genbruger strategier og former udviklet af de forskellige neoavantgardegrupper som Situationistisk Internationale, Fluxus og konceptkunst. Når samtidige kunstnere opstiller diskussionsplatforme, serverer mad eller 'lejer sig ud' og udfører forskellige tjenester eller former for 'arbejde', så har vi med projekter at gøre, som formelt ofte næsten er identiske med concept- eller performanceværker fra 1960'erne. Der er en vældig stor interesse for 1960'er-kunst, og mange samtidige kunstnere tager tydeligt og helt bevidst afsæt i kunstværker fra dengang, men er ikke i stand til at kontrollere fortidens former og greb, mangler historisk bevidsthed og bliver derfor besat af de tidligere former, reproducerer dem neurotisk; lidt på samme måde som 1960'ernes kunstnere kæmpede med den historiske avantgardes montageformer og ready-made-strategier.⁵ Som den samtidige billedkunst, der har et uforløst forhold til concept- og performancekunsten, så havde 1960'ernes kunst et uafklaret forhold til fortiden, i dens tilfælde mellemkrigstidens kunst. Den samtidige billedkunsts umulige position er ikke så forskellig fra 1960'er-kunstens. 1960'er-kunsten var selvfølgelig – lige så lidt som den samtidige billedkunst er det – ikke på sikker afstand af de billedregimer, som dominerer de moderne vestlige samfund. Som det vil fremgå af det følgende, havde situationisterne, Artist Placement Group og Art Workers' Coalition hver på deres måde store besværligheder med at skele mellem de former, de selv skabte, og så billedregimernes repræsentationer. Også på det tidspunkt var det usædvanligt svært at skele mellem kritik og rekuperation, og 1960'ernes kunst mimedede faretruende det samtidige billedsamfunds former og forsøgte indædt, men forgæves at vende dem på hovedet for derved at destabilisere dem.

Fra kunstværk til gadekamp: Situationistisk Internationale

En af de 1960'er-grupper, som har nydt størst opmærksomhed, har paradoksalt nok været den lille, selvmarginerede Situationistisk Internationale, som eksisterede fra 1957 til 1972, hvor gruppen blev opløst. Kunstverdens interesse har været paradoksal, da situationisterne efter en første periode forsøgte at holde op med at skabe kunst for i stedet at kaste sig over udviklingen af en altafvisende ekstremistisk samfundsteori.



Giuseppe Callizio: "Caverna d'antimateria", Galerie Drouin, Paris, 1959.

kendetegnet ved en krystalklar sammenhæng. Det situationistiske projekt var karakteriseret af på én gang at kritisere den institutionaliserede kunst og den etablerede venstrefløj med henblik på en revolution af hverdagen. De tidligere situationister, T. J. Clark, nu indflydelsesrig kunsthistoriker, og Donald Nicholson-Smith, højt estimeret oversætter, har da også i karakteristisk situationistisk stil i teksten "Why Art Can't Kill the Situationist International" fra 1997 hudflettet kunstverdens og kunsthistoriens interesse i det situationistiske projekt og gjort opmærksom på, at situationisterne netop ikke forstod sig som kunstnere og ikke ønskede at ende deres dage på museum og i oversigtsværker.⁶ De to gamle kamphæner advarede mod at reducere situationisterne til blot endnu et kunstnerisk projekt og fremhæver den situationistiske gruppes engagement i bl.a. afkolonialiseringsbestrebelserne i Afrika som en central del af det situationistiske projekt. Kritikken er vedkommende, idet der er en tendens til, at mange redogørelser og analyser koncentrerer sig om de første år i den situationistiske organisations eksistens, hvor kunst spillede en vis rolle som kritisk instrument, og hvor der blev skabt objekter, der kan hænge på museer og danne grundlag for traditionelle kunsthistoriske analyser, men kritikken, som Clark og Nicholson-Smith fremsetter, kan tendere til at helligholde situationisterne og lade dem fremstå som et uangribeligt højdepunkt af

kritisk engagement, der er hinsides evaluering. Med sin dogmatisme og sine i det uendeligt gentagne ukaser har situationisterne i høj grad været med til at reproducere den suspekke avantgardistiske selvforståelse, hvor den ugidelige masse befales at konstruere situationer, som om de ikke altid allerede var placeret i sådanne. Situationisternes tekster er dogmatiske og ensidede, og de er ofte præget af chauvinistiske fordomme. Disse aspekter i den situationistiske teori skal problematiseres og udsættes for 'postmoderne' kritik. Det vigtige i den nuværende situation er måske at bruge den situationistiske teori og de situationistiske greb til at (gen)skabe en kritisk offentlighed og analysere og måske endda intervenere i den igangværende historiske udvikling.

Almindeligvis deler man den situationistiske gruppes eksistens op i tre perioder. Den første går fra 1957 til 1961, her spillede de forskellige kunstneriske medier som maleri og arkitektur en vis rolle som instrumenter, situationisterne kunne bruge i deres kritik af det daværende samfund og dette samfunds kunst. I årene efter 1961 og frem til 1968 svandt brugen af de kunstneriske medier ind og blev erstattet af udviklingen af en teori om efterkrigstidens kapitalistiske samfund.⁷ I denne anden periode koncentrerede situationisterne sig om at analysere de forskellige former for skuespilsamfund, de mente eksisterede i øst og vest. Denne teori om skuespilsamfundet var sammen med en række andre forhold medvirkende til radikaliseringen af dele af det franske samfund, og gruppen spillede på denne måde en rolle i optakten til urolighederne i maj '68, hvor studenter besatte Sorbonne, og arbejdere strejkede og udkæmpede gadekampe med det franske politi. En række af de situationistiske medlemmer deltog uden aktivt i besættelsen af Sorbonne og var ansvarlige for en stor del af de kommunikéer, som blev skrevet og sendt ud under besættelsen. I tiden efter maj '68 oplevede den situationistiske organisation relativt stor opmærksomhed, men begyndte ikke desto mindre at falde fra hinanden som følge af interne uoverensstemmelser, hvor medlemmer blev smidt ud for uacceptabel opførsel og for ikke at udvise den rigtige revolutionære indstilling. I 1972 blev gruppen så opløst af to af de tre resterende medlemmer.

Det var i den første fase, hvor kunstnere som Asger Jorn og Constant var med i projektet, at der blev udviklet en række teknikker, som situatio-

en mulighed i denne situation. Skuespillet var en ørken af murbrokker, alle billeder var blevet forfalsket og manipuleret.

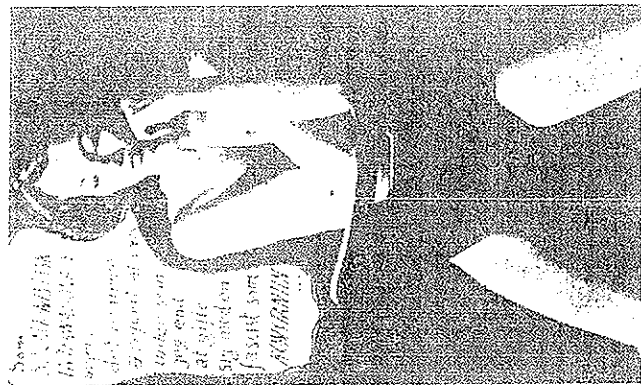
Détournementet var at forstå som en negation af skuespillets sprog, der i sig selv var destruktivt. Med *détournement*-teknikken kunne situationisterne vise forvirringen af alle ekspressive kræfter og samtidig løse dette sammenbrud af kommunikationskræfterne, idet de forlevede deres udtryk med en ny værdi, som betød noget andet end det, det formelt repræsenterede. *Détournementet* blev brugt til at udvikle den sociale revolutions nye kommunikative praksis. Behovet for social revolution, der kom til udtryk gennem nye begær og passioner, nødvendiggjorde ifølge situationisterne en fordrejning af det æstetiske sprog for at muliggøre kommunikationen af et revolutionært projekt hinsides kunst. Som situationisterne selv forklarede det i det første nummer af deres tidsskrift *Internationale situationniste* fra 1958:

Détournement: Fordrejning af præfabrikerede æstetiske elementer. Integration af aktuelle eller forudige kunstneriske produkter i en højerstående konstruktion af miljøet. I denne forstand kan der ikke findes situationistiske malerier eller situationistisk musik, men derimod en situationistisk anvendelse af disse midler. I en mere primitiv forstand er fordrejningen, inden for de gamle kulturelle sfærer, en propagandametode, der viser disse sfæres forslidethed og betydningstab.¹⁰

Fordrejning af kunst og litteratur var kun accepteret for så vidt, den tydeliggjorde, at kunstens traditionelle aktiviteter var forældede. Det var uden for kunsten, at den virkeligt interessante brug af fordrejningen fandt sted – direkte i hverdagen, hvor repræsentationer og billeder fra tv, blade og film blev smadret af den radikale kritik.

Détournement-teknikken blev benyttet i en række forskellige sammenhænge af medlemmer af den situationistiske gruppe i den første periode, men også i løbet af 1960'erne efter eksklusionen af størstedelen af de udøvede kunstnere i 1962. Michèle Bernstein skrev to romaner – *Tous les chevaux du roi* fra 1960 og *La Nuit* fra 1961 – hvor hun fordrejede den skrivestil, som kendetegnede Den ny roman, der på det tidspunkt dominerede den franske avantgarde litteratur. Guy Debord benyttede teknikken i filmene *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité*

J. V. Martin: "Som Situationistisk Internationale siger: det er mere ærefuldt at være luder som jeg end at gifte sig med en fascist som Konstantin", postkort, 1954.



de temps fra 1959 og *Critique de la séparation* fra 1961, som næsten udelukkende bestod af allerede eksisterende materiale f.eks. klip fra reklamefilm, nyhedsudsendelser og spillefilm. I det situationistiske tidsskrift blev *détournement*-teknikken ligeledes udviklet og praktiseret, billeder fra dagspressen blev kontrasteret med citater og udsagn, der ifølge situationisterne afslørede, at den moderne verden ikke hang sammen. Tegneserier var et godt materiale, indholdet i tekstboblere blev skiftet ud med esoteriske og krævende sætninger hentet hos Marx eller i rådkommunistisk teori. Den danske situationist J. V. Martin brugte ved flere lejligheder teknikken, bl.a. i 1964, da han fik produceret en stak postkort med et billede af den engelske *call girl* Christine Keeler. Martin havde tegnet en taleboble fra Keelers mund: "Som Situationistisk Internationale siger: det er mere ærefuldt at være luder som jeg end at gifte sig med en fascist som Konstantin." Christine Keeler havde året forinden været i offentlighedens søgelys, da det kom

J'aime ma caméra

parce que

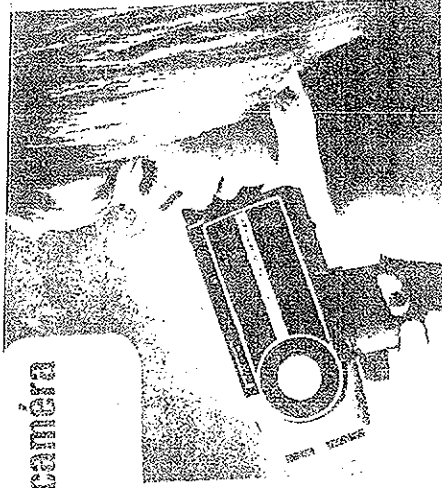
J'aime
vivre

J'enregistre les
meilleurs moments
de l'existence

je les ressuscite
à ma volonté
dans tout leur éclat

LA DOMINATION DU SPECTACLE SUR LA VIE

Reklame gengivet i internationale situationniste, nr. 11, 1967.



frem, at hun 'betjente' en sovjetisk flådeofficer, Eugene Ivanov, samtidig med den engelske forsvarsminister John Profumo. Forsvarsministeren løj først om affæren i underhuset og blev under stor skandale tvunget til at gå af. Midt under forløbet tog fotografen Lewis Morley en serie fotografier af Keeler i forbindelse med planlægningen af en film, der aldrig blev realiseret. Et af fotografierne, hvor Keeler sidder nøgen overskrævs på en kopi af en myrrestol af Arne Jacobsen, blev hurtigt reproducert i aviser verden over. Det var det fotografi, som Martin benyttede til sit postkort, hvor det danske kongehus og den engelske regering blev kædet sammen. For Martin og situationisterne var de alle en del af en kryptofascistisk verden, der var dømt til undergang. Under makeuppen var Keeler således et lig. Postkortets dårlige reproduktion af Keeler forstærkede blot endnu mere indtrykket af, at hun var et lig; det var et spørgsmål om tid, hendes dage var talte. Ligesom kongehusets og den engelske regerings dage var talte. Alle disse funkulende repræsentationer ville blive revet bort af revolutionens fejende destruktive bevægelse.

I perioden efter 1961 benyttede situationisterne yderst sjældent *détournement*-teknikken i forbindelse med de traditionelle kunstneriske medier, det var næsten udelukkende Martin som fik mulighed for en sådan aktivitet. I stedet var det ude på gaden, at situationisterne fordrejede billeder og repræsentationer.¹¹ Disse aktiviteter kulminerede under urolighederne i maj '68 i Paris, hvor situationisterne spillede en aktiv rolle i radikaliseringen af de franske studenter, og dele af den situationistiske teori var med til at muliggøre de studerendes kritik af uddannelsesinstitutionerne og samfundets indretning og de værdier, den vestlige verden promoverede, forsvarede og eksporterede.¹² Flere situationister tog aktivt del i kampene mod den franske ordensmagt i Paris' gader og var med i besættelseskomitéen på Sorbonne. Det blev bygget barrikader, som blev forsvaret mod politiet, der blev mødt med molotovcocktails og brøsten. Biler blev brændt af, butikker plyndret, og der blev malet slogans på byens mure og på Sorbannes vægge og malerier. For situationisterne var der ingen tvivl: de unges besættelse af Sorbonne og barrikadebyggeriet var den helt rigtige brug af *détournement*-teknikken. Midt i fjendens territorium blev en anden brug af byen et kort øjeblik mulig. Kampen mod og omstyrtelsen af skuespillet skulle finde sted her

mange nutidige henvisninger til situationisternes *détournement* og *dérive*, er det vigtigt at huske på, at disse greb fungerede inden for den store teori om skuespillet; ifølge situationisterne var avantgarderkunsten ikke længere nok i kampen mod kapitalen og dens allierede: den borgerlige stat. Dada og surrealisme havde rystet kunsten, men var blevet overhalet af markedsindustriens stadigt mere opfindsomme manøvrer, hvorfor de ikke længere var på højde med den historiske udvikling. Ifølge situationisterne var tiden fra 1930 og frem kendetegnet ved borgerkrig, i en sådan situation måtte kunstneren vriste sig fri af sin identitet som kunstner og give sig i kast med klassekamp i den ideologiske sfære. Som situationisterne formulerede det i 1966: "Enten fremsætter en sådan [revolutionær] organisation en *helheds* kritik af verden, eller også er den intet. Ved en helhedskritik forsår vi en kritik, der er rettet globalt mod alle de geografiske zoner, hvor diverse former for adskilt socio-økonomisk magt har fundet sig til rette, og endvidere globalt rettet mod alle livets aspekter."¹³

Noget af det, som tydeligst adskiller Situationistisk Internationale fra den senere interventionskunst og samtidige politiserede kunstnere, er således, at situationisterne var overbevist om, at kapitalismen var dødsdømt. I overensstemmelse med inspirationen fra rådkommunismen mente de, at kapitalismen trods dens samtidige boom ikke kunne kontrollere sine indre modsætninger. Kapitalens 'gyldne år' i 1950'erne og 1960'erne var blot et forsøg på at udsætte regnskabs tælle. Opgaven var derfor dels at analysere dette boom som et midlertidigt fænomen, som en midlertidig skinløsning på kapitalens reelle problemer, og dels at fremskynde kapitalens undergang. Dette syn prægede alle facetter af det situationistiske projekt, de var antagonister i en borgerkrig og kæmpede for at effektivere en gigantisk katarsis, hvor menneskeheden ville blive befriet fra kapitalen, som havde tilranet sig arbejdernes arbejdskraft. "Et eneste nyttigt arbejde mangler endnu at blive udført: at rekonstruere samfundet og livet på et andet grundlag."¹⁴

Kunst som kreativ ressource: Artist Placement Group

I løbet af 1990'erne har der været stor interesse for muligheden af forskellige former for samarbejde mellem kunsten og ikke-kunstneriske organisationer og virksomheder. Samtidskunsten blev præsenteret som den nye



Artist Placement Group: "The Sculpture", Dusseldorf Kunsthalle, 1971.

økonomis sexede dobbeltgænger, kunstens eksperimenterende karakter var model for den nye økonomis innovative omstrukturering af arbejdsprocesser og produktion. Denne interesse for samtidskunst tog ikke blot form af multinationale virksomheders og firmaters sponsoreret af udstillinger, uddeling af kunstpriser og opbygning af store kunstsamlinger, men fandt også sted som konkrete samarbejder mellem kunstnere og dele af erhvervslivet.¹⁵ Det engelske kunstprojekt Artist Placement Group (herefter APG) udgør et interessant fortilfælde for et samarbejde mellem kunstnere og ikke-kunstneriske institutioner og organisationer. Gruppen blev dannet i 1965 af John Latham, Barbara Stevini, Jeffrey Shaw og Barry Flanagan med det formål at placere kunstnere i virksomheder og offentlige institutioner, hvor kunstnerne skulle indgå i et ikke-specificeret samarbejde med de ansatte og ledelsen på tværs af hierarkiske strukturer og traditionelle kommandoveje.¹⁶ Bag projektet lå et ønske om at forvandle kunstnerens forhold til samfundet og ud styre kunsten med en anden rolle end hidtidigt, hvor kunstneren ifølge APG havde haft til formål at udsmykke en borgerlig eksistens med billeder. I forlængelse af den moderne kunsts afmateralisering af kunstobjektet var det blevet muligt at undersøge, om kunst kunne få en funktion uden for kunstinstitutionens lukkede kredsløb af kunstkademier, gallerier og museer. APG ønskede således at udvide den kunstneriske frihed hinsides atelier- og kunstgalleri-kredsløbet. Ifølge

Latham, som sammen med Stevini var den drivende kraft i foretagendet, var kunst en kreativ ressource, som skulle bruges i andre dele af det sociale liv end kun den snævert kunstrelaterede. Kunst skulle derfor ikke blot bringes i forbindelse med hverdagslivet, men skulle direkte introduceres i produktionsprocessen.

Da APG blev dannet, havde Latham i en årrække været en central aktør i den mere alternative del af den engelske kunstfællesskab og havde skabt uortodokse kunstværker, hvor han klistrede bemalede og brændte bøger sammen med metalwirer på ubehandlende lærreder, der efterfølgende blev sprøjtemalet med sort maling. Latham havde især gjort sig bemærket med sine såkaldte *Skoob Towers* (*scoob* er *books* stavet bagfra), der var skulpturelle konstruktioner opbygget af bøger, der blev brændt af som led i en kunstnerisk aktion. Latham tilhørte en generation af kunstnere, som forholdt sig skeptisk og meget kritisk til den på det tidspunkt dominerende højmodernisme eksempelvis af den amerikanske kritiker Clement Greenbergs formalistiske teorier om de kunstneriske mediers reduktionsproces. Lathams ikonoklastiske antimodernisme kom direkte til udtryk i værker som "Art and Culture" fra 1966, hvor han inviterede bekendte til hver at bygge en side fra Clement Greenbergs bog *Art and Culture*, som Latham havde lånt på biblioteket på sin arbejdsplads Saint Martin's School of Art. De gennemtyggede sider kom derefter i en kemisk opløsning og blev til sidst hældt på flasker. Latham destillerede på den måde Greenbergs medie-essentialistiske modernisme.

Centralt i Lathams praksis var en undersøgelse af forholdet mellem kunst og tid, der naturligt og i overensstemmelse med andre kunstnere på det tidspunkt ledte Latham over i en procesorienteret kunst, hvor kunstværket mindre var et konkret frembragt objekt og mere var en aktion, en performance eller en begivenhed. Som en integreret del af sin praksis udviklede Latham inspireret af astrofysiske teorier sin såkaldte *time-base theory*, der var en teori om tidens begivenhedskarakter – verden er en serie sammenhængende begivenheder, der både tager form af øjeblikke og en uendelig kosmologisk tid. Med udgangspunkt i denne teori mente Latham, at han kunne forlade en traditionel objektbaseret kunstnerisk produktion og dens selvreferentielle kunstværker og bevæge sig mod en kunstnerisk

praksisform, der var åben for beskuerens deltagelse. Målet med kunst blev således at skabe og iscenesætte tid snarere end objekter.

Med udgangspunkt i Lathams overvejelser konciperede APG idéen om at placere kunstnere i virksomheder og andre ekstra-kunstneriske rum, hvor kunstneren kunne introducere en opfattelse af tid, som var anderledes end den, som kendetegner virksomheder og institutioner, der tænker i helt faste, ofte kortsigtede tidsperioder. Det var håbet, at interaktionen mellem virksomhedens medarbejdere og kunstneren, der arbejdede med meget korte eller meget lange tidsperspektiver, kunne skabe "maksimalt offentlig engagement og entusiasme med henblik på at agere", som det blev formuleret i APGs karakteristiske abstrakte jargon.¹⁷ Hvad der præcist skulle ske, hvad formålet skulle være med denne ageren, fik APG aldrig rigtigt artikuleret. De måtte nøjes med de lidt tomme formuleringer, da de ikke ville risikere at skræmme de potentielle samarbejdspartnere væk med alt for radikale initiativer og konkrete politiske formuleringer. Samtidig ønskede de at problematisere den romantiske forestilling om den omnipotente kunstner. Derfor mente de ikke, at de kunne udstikke et program. Det var vigtigt, at formålet med placeringerne ikke var defineret på forhånd, men derimod udsprang af de konkrete omstændigheder og de ansattes erfaring, som det blev formuleret: "konteksten bestemmer halvdelen af værket."¹⁸ APG ville sætte kunstens kreativitet fri, men med hvilket formål, denne frisættelse skulle finde sted, forblev uafklaret. På den ene side ønskede APG ikke, at kunstneren og i videre forstand kunstinstitutionen skulle bestemme, hvad samarbejdet skulle resultere i. På den anden side var det samtidigt klart, at kunstneren ikke kunne lade sig instrumentalisere af den virksomhed og den institution, hvor vedkommende var placeret. Kunstinstitutionen måtte ikke blive det primære rum for APGs aktiviteter, og det måtte ikke være kunstinstitutionens forestillinger og værdier, som dikterede samarbejdet og definerede de rammer, inden for hvilke placeringerne kunne evalueres. Samtidig var det selvfølgelig intentionen at udfordre og perspektivere virksomhedernes og de offentlige institutioners formålsrationalitet ved at konfrontere den med den udvidede temporalitet, APG mente, kunsten var kendetegnet ved. Forsøget på at balancere mellem disse perspektiver blev voldsomt kritiseret

samfundet. Som det naive eller idealistisk blev formuleret: "Det er ikke usandsynligt at forudsige, at som et resultat af nøje gennemført spredning af de basale begreber [APGs] vil tusinder af millioner af menneskers liv være betydeligt forbedret om tyve år."²²

I perioden fra 1969 og frem til begyndelsen af 1980'erne blev der gennemført en række placeringer, først i virksomheder som British Steel Corporation og fra 1972 i overvejende grad i offentlige institutioner som British Rail og Department of Health. Når det kom til stykket, blev der skabt relativt mange traditionelle kunstværker under placeringerne, hvor samarbejdet således primært bestod i, at virksomhederne leverede materialet til kunstnerne og stillede teknisk viden til rådighed for vedkommende, men i visse tilfælde lykkedes det at stable et mere utraditionelt og eksperimenterende samarbejde på benene, der dog ofte endte i misforståelser og uenighed, som det for eksempel var tilfældet med samarbejdet mellem Stuart Brisley og de lokale myndigheder i New Town of Peterlee i Nordengland. Brisley ønskede at være med til at skabe en alternativ historie om den lokale arbejderklasse, og det lykkedes da også at skabe et lille museum i byen, men myndighederne modsatte sig ifølge Brisley, at historien om den lokale arbejderklasse blev præsenteret som beretning om en undertrykt og stridig arbejderklasse. Det var ikke muligt at iscenesætte historien på en kritisk måde, mente Brisley, der opfattede samarbejdet som en fiasko. De lokale myndigheder derimod betragtede projektet som en succes. De havde fået en del offentlig opmærksomhed, og projektet havde haft en oplysende karakter for de lokale.²³ Ud over de konkrete projekter arrangerede APG præsentationer og seminarer om deres arbejde, hvor de mimede og forvrængede den æstetik, som kendetegner finansverdenen og offentlige institutioner. I 1971 blev der arrangeret en udstilling med titlen "Inno 70: Art and Economics" på Hayward Gallery, hvor et stort APG-kontor dannede udgangspunkt for en række aktiviteter og for præsentation af de på det tidspunkt gennemførte placeringer. Forvandlingen af udsstillingsrummet til et kontor var på det tidspunkt intenderet som et forsøg på at problematisere kunstinstitutionens autonomi og gøre opmærksom på den sociale og politiske virkelighed, kunsten på en modsætningsfyldt måde er en del af.

Ud fra de få redegørelser, som de involverede kunstnere har skrevet, og de dokumenter, som APG udfærdigede som reklame for og dokumentation af projektet, er det svært at danne sig et overblik af de konkrete placeringer og deres betydning for de involverede kunstnere, men ikke mindst for de arbejdere og ansatte, som på forskellig måde var med til at gennemføre projekterne. I retrospektiv er det således selve APG-projektet, forestillingen om at placere kunstnere i virksomheder uden noget særligt formuleret formål, som er det mest interessante, idet det var med til at sætte spørgsmålstegn ved kunstens og kunstnerens (manglende) sociale funktion. APG var et forsøg på at komme hinsides, hvad Latham og de andre oplevede som kunstnerens sociale isolation. Det var et forsøg på at vende denne isolation til en fordel ved at introducere den konceptuelle kunsts procesorienterede arbejdsmetode i industrielle virksomheder og institutioner, der var underlagt helt andre realpolitiske og økonomiske krav. APG var et forsøg på at dreje den konceptuelle og procesorienterede kunst i en engageret og interdisciplinær retning. De animerede læserbreve og diskussioner vidner om, hvor vigtigt dette spørgsmål var for en række kunstnere og teoretikere på det tidspunkt.

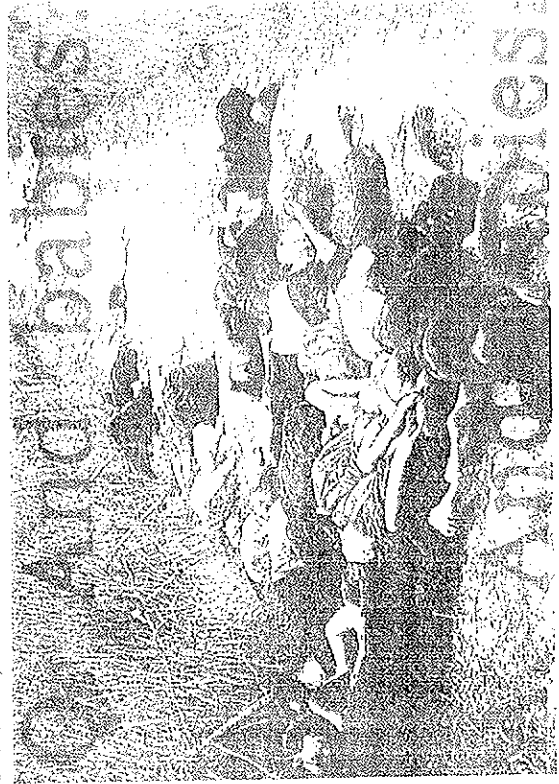
Men vi kan samtidig konstatere, at der i APG eksisterede en overdimensioneret tiltro til kunstens evne til at forvandle historien, til at kunstnerisk arbejde kan være med til at reparere en skadet eksistens, som om kunst kan hele en splittet verden. APG tiltænkte kunstneren, dvs. dem selv, rollen som en visionær, der på sigt skaber et bedre samfund. Problemet med en sådan forestilling er, at den ikke blot instrumentaliserer kunst, men at den også udsætter reelle forvandler af livet.²⁴ Da der aktuelt cirkulerer en række ganske naive forestillinger om 'politisk kunst', er det vigtigt at huske på, hvor svært det er for et kunstværk at få en politisk effekt. At kunstneren har til intention at rejse spørgsmål om eller tematisere sociale og politiske emner med sin kunst, er langt fra nok til, at værket får en politisk effekt, og når det sker, er det næsten altid bag om ryggen på kunstneren og i modstrid med kunstnerens oprindelige intention.²⁵ Forestillingen om den tilfældige persons tredje perspektiv, der forenede arbejderne og lederne kortsigtede og stridende interesser i en udvidet helhedsposition, fremstår naive og problematisk, da den betød, at APG applikerede meget abstrakte idéer

nismens formelle eksperimenter.²⁹ Kritikerne af de nye kunstformer var ofte på forskellig vis, konkret i Greenbergs tilfælde, en del af den 'gamle venstrefløj', som konfronteret med nazismen og stalinismen i 1930'erne og konsumsamfundet i 1950'erne havde satset på, at en autonom kunst kunne holde humanistiske værdier om frihed i live og holde den kapitalistiske kitsch og sovjetrussiske propaganda fra livet. Arbejderklassens gradvise integration i det eksisterende samfund medførte for disse teoretikere og kunstkritikere, at kunstens sfære blev den eneste sfære, i hvilken frihed fra og modstand mod et omnipræsent kapitalistisk system kunne artikuleres. At værne om højkulturens produkter var for denne generation af venstreorienterede ikke i modstrid med et politisk engagement til fordel for en undertrykt arbejderklasse. En sådan position var imidlertid usammenhængende, argumenterede en række yngre kritikere og kunstnere, der i forlængelse af de nye konceptuelle og performative kunstformer begyndte at interessere sig for spørgsmål om kunstinstitutioner og forholdet mellem politiske, økonomiske og kulturelle interesser. I forlængelse af f.eks. studerendes kritik af universitetets samfundsbevarende funktion kritiserede kunstnere museerne for at være del af et politisk-økonomisk system, som i sidste instans var ansvarligt for krigen i Vietnam. De kunstnere og kritikere, som på det tidspunkt var med til at udvikle de nye kunstformer, forholdt sig ligeledes langt mindre afvisende over for konsumsamfundets produkter, de tog afsæt i dem i deres kunst, og de orienterede sig mod den nye venstrefløj, som var ved at blive en realitet.³⁰

I slutningen af 1960'erne eskalerede den politiske dynamik voldsomt i USA -- i 1967 demonstrerede omkring 90.000 mennesker i Washington mod krigen i Vietnam, som på det tidspunkt havde kostet mere end 30.000 amerikanere livet, og mange hundredetusinder af vietnamesere var døde siden krigens start i 1962. Der var raceuroligheder i de fleste større amerikanske byer i årene fra 1966 og frem, butikker blev plyndret og stukket i brand, og der var gadekampe mellem sorte og ordensmagten. På mange universiteter var der ligeledes uroligheder: der sprang bomber, bygninger blev besat, og der var slagsmål. I 1968 blev både Robert Kennedy, de liberale demokraters håb, og Martin Luther King, bannerefører for en ikke-voldelig kampagne for sortes rettigheder, dræbt ved attentater. Protesterne kulmi-

nerede det følgende år, hvor mere end en halv million mennesker den 16. november i Washington demonstrerede mod krigen. Nogenlunde samtidigt begyndte fraktionen inden for Students for a Democratic Society, der i disse år talte mere end 70.000 medlemmer, at agitere for nødvendigheden af en revolutionær organisation, som kunne tage kampen op mod den kapitalistiske stat. De såkaldte Weathermen blev dannet og begyndte at sprænge firmaer og offentlige institutioner i luften. Efter amerikanske soldater var trængt ind i Cambodja i april 1970, kom det til kampe mellem politici og studerende på universiteter i Ohio og Mississipi, hvor politiet skød og dræbte 6 studerende og sårede 18.³¹ Disse begivenheder tvang kunstnere til at reagere og forholde sig til den politiske udvikling. Kunstnerne blev simpelthen presset af den historiske udvikling til at overveje forholdet mellem kunst og politik og stille sig spørgsmål som: Hvad er kunstens og kunstkritikkens rolle i forhold til de forskellige protester, som bl.a. sorte,

Art Workers' Coalition: "O. And Babies? A. And Babies", offset litografi i farver, 64 x 97 cm, 1970.



studerende og kvinder ytrede? Hvilken forbindelse er der mellem krigen i Vietnam og kunstmuseernes indkøbs- og udstillingspolitik?

I denne malsstrøm af begivenheder var det dog én konkret 'kunst-intern' begivenhed, som blev anledning til oprettelsen af AWC. I samarbejde med en gruppe kunstnere og kritikere flyttede den græsk-franske kunstner Takis den 3. januar 1969 om eftermiddagen sin skulptur "Tele-Sculpture", som var en del af udstillingen *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* på Museum of Modern Art, fra udstillingen og placerede den i museets skulpturhave. Det havde oprindeligt været meningen, at Takis skulle have været repræsenteret på udstillingen med et større og nyere værk, men udstillingens arrangør Pontus Hulten havde ombestemt sig og havde uden at konsultere Takis valgt at udstille den noget mindre og ældre "Tele-Sculpture", som var en del af museets samling. I utilfredshed med dette forløb flyttede Takis altså sin skulptur og krævede, at den skulle fjernes fra udstillingen og ikke udstilles igen uden hans accept.³² Efter halvanden times 'besættelse' og to timers samtale med Bates Lowry, museets direktør, fik Takis lovning på, at værket ikke længere var en del af udstillingen. Takis og den lille gruppe, som hjalp ham, distribuerede løbesedler, hvor der bl.a. stod, at aktionen blot var

den første i en serie af aktioner mod kunstmuseers [...] stagnerende politik. Lad os forene os: kunstnere med videnskabsmænd, studenter med arbejdere, for at forvandle disse anakronistiske situationer til informationscentre for alle kunstneriske aktiviteter.³³

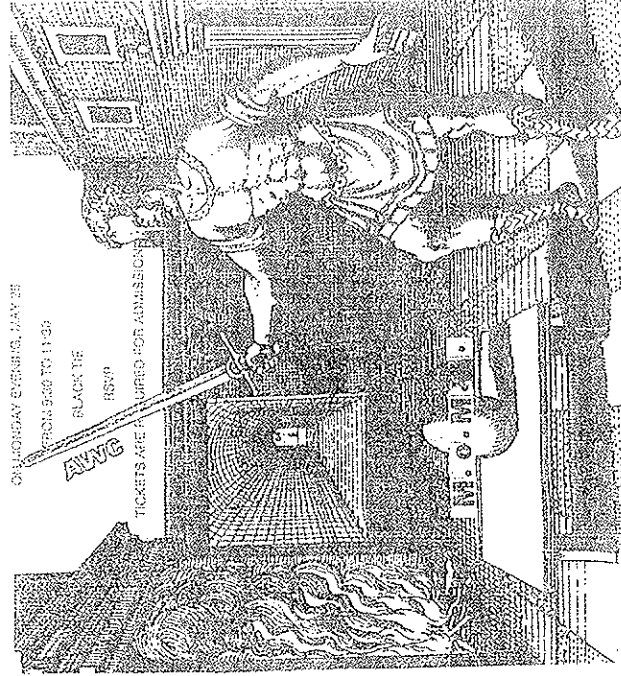
I forlængelse af begivenheden blev der arrangeret møder, hvor kunstnere og kritikere diskuterede, hvorledes man kunne tvinge kunstmuseer til at tage højde for kunstneres krav om mere indflydelse og medbestemmelse og samtidig tvinge museerne til at følge en mere progressiv udstillingspolitik, hvor der skulle laves om på den næsten totale mangel på repræsentation af kunst af kvinder, sorte og andre minoriteter. De fremmødte kunstnere kom fra mange forskellige miljøer: der var en række kunstnere med tilknytning til minimalisme, konceptkunst og Fluxus som f.eks. Donald Judd, Carl Andre, Joseph Kosuth og Jon Hendricks, men også malere som Leon Golub og Nancy Spero deltog i møderne. Desuden deltog en-



THE PRESIDENT AND TRUSTEES OF
THE MUSEUM OF MODERN ART
REQUEST THE PRESENCE OF YOUR COMPANY
AT A SPECIAL PREVIEW OF
THE EXHIBITION
TWENTIETH-CENTURY ART FROM THE
NELSON ALDRICH ROCKEFELLER
COLLECTION

ON MONDAY EVENING, MAY 28
FROM 6:00 TO 11:00
BLACK TIE
RSVP

TICKETS ARE LIMITED FOR ADMISSION



WE INVITE YOU TO THE END OF A POLITICAL CAMPAIGN AT THE MUSEUM OF MODERN ART.
— Art Workers' Coalition

Art Workers' Coalition flyer, 1971.

kelte kritikere som Lucy Lippard og gallerister som Seth Siegelau. Gruppen, som hurtigt fik navnet Art Workers' Coalition, var løst sammensat: der var ingen medlemsliste, intet formaliseret hierarki med ledere eller talsmænd, det var op til de fremmødte og dem, som ville gøre en indsats, at fastlægge gruppens kurs i forhold til de forskellige spørgsmål, som blev rejst. Det var i særdeleshed spørgsmålet om kunstmuseernes udstillingspolitik, som blev diskuteret, og der blev afviklet en demonstration med flere hundrede deltagere foran Museum of Modern Art den 30. marts 1969. Den 10. april 1969 blev der afholdt en 'åben høring' på School of Visual Arts, idet Museum of Modern Art havde afvist at lægge lokaler til begivenheden, hvor mere end 300 kunstnere og kritikere fremlagde deres overvejelser, kom med holdningstilkendegivelser og krævede gratis adgang til kunstmuseerne, at museerne skulle føre en mere åben udstillings- og indkøbspolitik, og at kunstnere fik rettighed over deres kunstværker. Men flere deltagere på møder yrede også en bredere og mere radikal kritik af kunstinstitutionen, som f.eks. Carl Andre, der sagde, at

løsningen på kunstnerens problemer er ikke at slippe af med tælleappara-
terne på Museum of Modern Art, men at blive fri for kunstverdenen.
Dette kan kunstnere gøre ved at stole på hinanden og ved at skabe et ægte
kunstnerfællesskab.³⁴

Ifølge Andre kunne kunstnere afvise og negere kunstinstitutionen eller ligefrem skabe en alternativ og demokratisk kunstnerisk offentlighed ved at trække deres kunstværker tilbage. Uden kunstværker ville der ikke være nogen udstillinger, der ville ikke være nogen kunstscene, ligesom der heller ikke ville være økonomiske transaktioner. I stedet kunne man udvikle en alternativ struktur, hvor kunstnere havde mere magt over deres kunst og ville være i stand til at beskytte deres rettigheder.

Selv om idéen om at skabe en alternativ offentlighed hinsides kunstinstitutionen blev lanceret på de forskellige møder, som AWC organiserede, så var der dog ikke mange, som reelt ønskede at gå så langt. En ting var at kritisere museerne, deres udstillinger og indkøb og bestyrelsesmedlemmers politiske og økonomiske interesser, en anden var at forlade kunstinstitutionens kredsløb af gallerier, museer og tidsskrifter. Kun få var villige

til at sats på den store syntese og risikere kunstens ende; AWC-medlemmerne betegnede sig ganske vist som arbejdere, men de var stadigvæk kunstnere. Forbindelsen mellem politisk aktivisme og det enkelte medlems kunst blev ikke ekspliciteret, det var op til den enkelte, om vedkommende ville operere med én eller to tekster: den store sammensmeltning mellem kunst og politik på den ene side eller to adskilte tekster: det politiske engagement og så den relativt autonome kunstneriske praksis på den anden side. Hvordan de politiske holdninger til bl.a. Vietnam-krigen, og til den amerikanske stats racisme skulle forenes med kunstneriske projekter og en karriere i kunstindustrien forblev et åbent spørgsmål.³⁵ De fleste kunstnere valgte den mere afdæmpede løsning, kunst på den ene side og politik på den anden side, enkelte forsøgte at koble politisk engagement og kunst sammen og startede grupper som Women Artists and Revolution (WAR) og Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL). Generelt fremstår AWC i sammenligning med både situationisterne og APG dog langt mere afdæmpet, mere 'realistisk'. Museet og kunstinstitutionen forblev således også den primære ansættelse for gruppens aktiviteter.³⁶

Selvom AWC fremstod uden den samme kraft som f.eks. situationisterne, så spillede AWC en vigtig rolle som platform for skabelsen af en øget kritisk bevidsthed om det institutionelle apparat, kunstnere og deres kunstværker er en del af. Som Lucy Lippard i retrospektiv skriver, så var AWCs "vigtigste bidrag at gøre kunstnerne mere politisk bevidste."³⁷ AWC var gennem demonstrationer, møder og flyveblade med til at synliggøre kunstmuseets funktion i samfundet og var med til at pege på den mangelfulde inklusion af kvinder, etniske minoriteter og eksplicit politiske kunstnere i museernes samlinger og udstillinger. Samtidig rejste gruppens medlemmer spørgsmål om museets politiske og økonomiske forankring, idet de pegede på den politiske orientering og de økonomiske forbindelser, som en række af de store museers bestyrelsesmedlemmer havde. Museernes hidtidige rolle som opbevaringssted for værdifulde objekter, som er nøje udvalgt af erfarne kunsthistorikere og kuratorer specialiseret i interesseløst æstetisk kontemplation, blev pludselig udfordret. Museerne blev i stedet betragtet som magtfulde institutioner, som gennem udvælgelse og iscenesættelse udstyrrer bestemte objekter med kulturel og socio-øko-

nomisk værdi. Museernes andel i skabelsen og vedligeholdelsen af en dominerende kultur blev synliggjort og kritiseret. Samtidig blev kritikken af kunstmuseernes selektive, patriarkalske og individualistiske præferencer, som blev maskeret som naturlige og blev præsenteret som 'traditionen', forbundet med spørgsmål om magtrelationer i det kapitalistiske samfund generelt. Kunstnerne og kritikere forsøgte på forskellig måde at forbinde deres kritik af kunstinstitutionen med en kritik af andre sociale og politiske autoriteter, med en kritik af det politiske og økonomiske etablerement og med en kritik af krigen i Vietnam.

Der var generelt stor opbakning til AWCs kritik af museerne og kunstinstitutionen i kunstmiljøet i New York og USA, men kritikken af museerne dækkede over en række forskellige holdninger til spørgsmålet om kunst og politik, og gruppen gik da også i opløsning i 1971 efter kun tre års aktivitet. Gruppens udvikling og opløsning afspejlede de problemer, politiske bevægelser på samme tid havde med at udarbejde og koordinere strategier for kritiske indgreb i den borgerlige offentlighed. Studenteroppositionerne i både USA, Tyskland, Frankrig og Italien gik i opløsning i begyndelsen af 1970'erne som følge af interne uoverensstemmelser, der bl.a. gik på den rette brug af revolutionær vold og terror, og et ydre pres fra en mere aggressiv statsmagt, som kriminaliserede dissens. AWC var splittet mellem en mindre fraktion af kunstnere og kritikere, der agiterede for en mere direkte aktionsform, og som ønskede at skabe en veritabel alternativt kunstnerisk offentlighed, og så en større gruppe af kunstnere, der ikke ønskede at gå så langt og ikke ønskede at forlade deres gallerier. Ganske få kunstnere ønskede, når det kom til stykket, at forlade kunstinstitutionen, og "få individuelle kunstnere brugte deres politiske erfaringer direkte i deres kunstværker."³⁸

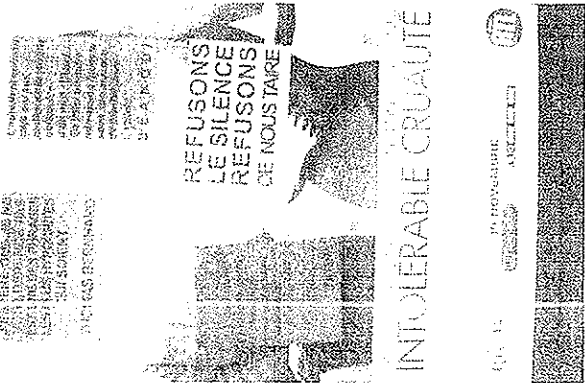
Den kreative afbrydelse af hverdagen, dengang og nu

Situationisterne var tidligt ude; de havde et ben i efterkrigstidens små post-surrealistiske grupper og et i fransk marxistisk og eksistentiaalistisk teori, og der for spillede de en aktiv rolle i den tiltagende radikaliserings, som fandt sted i løbet af 1960'erne, af arbejderne, ungdommen, kvinderne og andre undertrykte grupper. Situationisternes forcerede engagement og

avantgardistiske selvforståelse får dem til at træde frem som et hængsel mellem mellemkrigstidens politiserede æstetik og efterkrigstidens institutionaliserede dissens. I sammenligning med både APG og AWC fremstår Situationistisk Internationale storladne med deres 'overpolitiserings' og bombastiske konstateringer om kunstens død. Situationisterne ønskede at forlade kunstverdenen til fordel for revolutionær politik.³⁹ Selv om APG og forskellige AWC-medlemmer var optaget af sociale, økonomiske og politiske spørgsmål og var kritiske over for kunstinstitutionen, så forblev de forbundet med og agerede i kunstinstitutionen, dens gallerier, museer og tidsskrifter. Artist Placement Group var ikke så radikale og bombastiske som situationisterne; de mente ikke, det var nødvendigt helt at forlade kunsten *tout court*. Det var ifølge dem i stedet nødvendigt at give kunst en ny social funktion ved at placere kunstnere uden for kunstinstitutionens snævre rammer i virksomheder og i offentlige institutioner. Kunstneren skulle forlade atelieret og fralægge sig sin traditionelle rolle som et isoleret geni og samarbejde med arbejdere, teknikere og ledere på fabrikker og anstatter på institutioner. Arbejdsprocessen blev i dette samarbejde vigtigere end slutresultatet, der ikke nødvendigvis ville tage form af et kunstværk, som kunne signeres og udstilles. I USA pressede den historiske udvikling kunstnere og kunstkritikere til at engagere sig i aktuelle politiske spørgsmål som Vietnam-krigen; det var dog kun ganske få kunstnere, som sattede på den store syntese af kunst og politik. De fleste kunstnere involveret i AWC ønskede at bruge kunstens modsætningsfyldte autonomi og skabe objekter og billeder, som kunne forvirre de dominerende koder. Det var nødvendigt at tage stilling til den politiske situation, krigen i Vietnam, racisme og kvindeundertrykkelse, men denne stillingtagen skulle ikke diktere, hvordan det enkelte kunstværk skulle se ud. Hvordan man skulle reagere som kunstner på den presserende politiske dagsorden forblev et åbent spørgsmål.

På hver deres måde var de tre grupper tvedydige bearbejdningsformer af avantgardens krav om en avanceret politisk (anti)kunst – situationisterne radikaliserede den tidligere avantgardes kritik af kunstens fremmedgørelse og ønskede at lade sig opsluge af den revolutionære bevægelse, APGs projekt tog både form af et samarbejde med erhvervslivet og en satsning på realiseringen af den store utopiske vision langt ude i fremtiden, mens

Som et led i en kampagne mod angreb på deres lønrettigheder bearbejdede og odelagde midlertidigt ansatte kunst- arbejdere reklamer og billboard's i Paris, november 2003.



mange AWC-medlemmer var splittet mellem skepsis over for den sociale utopisme, der var en fast bestanddel af den historiske avantgarde, og et ønske om at bruge de nye sociale bevægelser som publikum for deres kunst. Uanset om vi nærmer os spørgsmålet om kunst og politik, om avantgardens efterliv, som historikere eller som deltagere, så har vi behov for at analysere dette spørgsmåls status i dag. 1960'ernes intervenserende kunst udgør et privilegeret objekt for en sådan undersøgelse, da datidens accelererede politiske udvikling både nødvendiggjorde og besværliggjorde forsøg på at forbinde kunst og politik. Avantgardens projekt er ganske vist endnu længere borte i dag, end det var i 1960'erne, hvor det allerede var ved at fortone sig i horisonten, men det tjemsøger stadigvæk den eksperimenterende kunst og tvinger denne til at spørge sig selv, om det er muligt at indrette det sanselige på en anden måde. Det er en interesse for et sådant spørgsmål, som synes at kendetegne projekter som Yomango, Luther Blissett og Stopub, der alle forstår cirkulationen af billeder, ord og symboler som en kamp om skabelsen og delingen af det sanselige.⁴⁰ Derfor forsøger de at agere kritisk mod bestrebelserne på at kontrollere udtryksmaskinerne og forsøger at afvise de repræsentationer, som forvandler den menneskelige bevidsthed

til et metarked, og som drukner mennesket ved at oversvømme det med prædikater: forbruger, soldat, offer eller helt.

Noter

- 1 Efter den 11. september 2001 er der sket en sammenkobling af kontrolsamfundets modulationslogik med en statslig sikkerhedslogik, tilsammen udgør de et nyt krigsregime, som har til opgave at dirigere globaliseringen og bekræfte 'Vestens' identitet, mindske modstanden mod den globale kapitalismes dominans og forhindre nye demokratisk eksperimentier. Jf. Philippe Zarifian: "Pourquoi ce nouveau régime de guerre?", *Multitudes*, nr. 11, 2003, pp. 11-23, idem: *L'échelle du monde. Globalisation, altermondialisme, mondialité*, Paris: La Dispute/ Snédit, 2004, og Slavoj Zizek: *Welcome to the Desert of the Real!*, London & New York: Verso, 2002. Forsøget på at afsøre globaliseringens multikulturelle potentialer og bekræfte det amerikanske borgerskabs magt og i særdeleshed dets kontrol med verdens oliefor-syninger og kapitalbevægelser har vist midlertidige brydninger i det internationale borgerlige fællesskab og har med Irak-krigen resulteret i et legitimitetstab for USA og dens koalition. Den amerikanske regering åbenlyse forsøg på at unddrage sig internationale konventioner, torturskandalerne i bl.a. Abu Ghraib og den tiltagende militarisering af den offentlige kultur har resulteret i et moralsk sammenbrud, som dog naturligvis ikke blev tematiseret i den netop overståede danske valgkamp, selvom dette sammenbrud også er dansk. Krigen i Irak blev ikke nævnt med et ord af regeringen, socialdemokratiet og de fleste andre partier, ligesom de danske medier heller ikke følte sig foranlediget til at belyse det faktum, at landet er i krig. For en analyse af baggrunden for USA's militære kampagne og forsøget på at bekræfte den neoliberale globaliserings profitdrevne imperativ, se George Caffentzis: "Peak Oil and National Security: A Critique of Energy Alternatives", *Mute*, nr. 29, 2005, pp. 42-49. For en analyse af, hvorledes 'krigen mod terror' underminerer retsstaten, se Jean-Claude Paye:

- “L'état d'exception. Forme de gouvernement de l'empire”, *Multitudes*, nr. 16, 2004, pp. 179-190. For en analyse af Abu Ghraib og 'krigen mod terror', se Seymour Hersh: *The Road From 9/11 to Abu Ghraib*, New York: HarperCollins, 2004. For en analyse af den tiltagende militarisering af det amerikanske samfundsliv, se Henry A. Giroux: "War on Terror: The Militarizing of Public Space and Culture in the United States", *Third Text*, nr. 69, 2004, pp. 211-221.
- 2 For en analyse af fri-markeds-fundamentalismens afsporing af en verdslig og hybrid kultur, se Klaus Theweleit: *Der Knall: 11 September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt & Basel: Stroemfeld/ Roter Stern Verlag, 2002.
 - 3 For en analyse af, hvorledes vestens demokratisk legitimerede regerings behov for sikkerhed og militær ekspansion (som 'svar' på globaliseringen) nødvendiggør en billedpolitik karakteriseret af hemmeligholdelse og propaganda, der medfører at samtidens historiske begivenheder symboliseres ved hjælp af få udvalgte billeder, som reelt usynliggør begivenhederne, se Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin: Form + Zweck, under publicering.
 - 4 For en kritisk analyse af samtidskunsten og kunstindustrien, se Julian Stallabrass: *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
 - 5 For en analyse af 1990' er-kunstens brug af 1960' er-kunstens greb og former, se Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1996. For en analyse af billedkunstens komplicerede, mangefacetterede forhold til fortiden, se Aby Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Band I. 1, 2, Berlin: Akademie Verlag, 1998. Det er klart, at en egentlig diskussion af 1990' er kunstens (u)bevidste genbrug af 1960' er kunsten skal tænkes sammen med 1960' er kunstens modsætningsfyldte genbrug af mellemkrigstidens billedkunst, neo-avantgardens forvaltning af den historiske avantgardes projekt. Ud over Fosters analyse i *The Return of the Real* er det selvfølgelig stadig-

- væk Peter Bürgers korte, men skarpe analyse i *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), der må fungere som udgangspunktet for en diskussion af forholdet mellem mellemkrigstidens avantgarde, 1960'ernes neoavantgarde og den samtidige postneoavantgarde. Ifølge Bürgers forsøgte den historiske avantgarde at eliminere afstanden mellem kunst og hverdagsliv, mens neoavantgarden blot repeterede den tidligere avantgardes kritiske gestus inden for kunstinstitutionen. I overgangen fra dada og surrealisme til efterkrigstidens avantgarder var avantgarden blevet opslugt af den kulturindustri, som den oprindeligt bekæmpede.
- 6 T. J. Clark & Donald Nicholson-Smith: "Why Art Can't Kill the Situationist International", *October*, nr. 79, 1997, pp. 15-31.
 - 7 For analyser af Situationistisk Internationale, se eksempelvis Mikkel Bolt: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Forlaget Politisk Revy, 2004, Jean-François Martos: *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1989, og Mario Perriola: *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la 'Società dello spettacolo'*, Rom: Castelvecchi, 1998.
 - 8 "L'avant-garde de la présence", *Internationale situationniste*, nr. 8, 1963, p. 21.
 - 9 Guy Debord & Gil Wolman: "Mode d'emploi du détournement", Gérard Berreby (ed.): *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, Paris: Éditions Allia, 1985, pp. 302-303.
 - 10 "Definitioner", oversat af Ole Klitgaard, *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-69*, København: Rhodos, 1972, p. 16.
 - 11 Aktionen på Place Clichy den 10. marts 1969, hvor situationisterne 'geninstallerede' en statue af Charles Fourier på en tom plint, er et godt eksempel på brugen af *détournement* på gadeplan. For en analyse, se Mikkel Bolt: "Unddragelsens bevægelse. Situationistisk Internationale og avantgardens selveksklusion", *Øjeblikket*, nr. 43, 2004, pp. 17-19.
 - 12 For en beskrivelse af Situationistisk Internationales rolle i maj '68, se Pascal Dumontier: *Les situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1990.

- 13 "Minimums definition på en revolutionær organisation", oversat af J. V. Martin, *Der er et liv efter fødslen*, p. 171.
- 14 "Communication prioritaire", *Internationale situationniste*, nr. 7, 1962, p. 23.
- 15 For en analyse af private virksomheders brug af samtidskunst og forvandlingen af kunstmarkedet til et 'frit marked', se Chin-tao Wu: *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*, London & New York: Verso, 2002. Der er tilsyneladende ved at ske en ændring af dette 'kunst og erhvervsliv'-paradigme i USA og England bl.a. som følge af 'krigen mod terror' og statens deraf følgende dirigering af offentligheden. Jf. Anthony Davies: "Basic Instinct: Trauma and Retrenchment 2000-4", *Mute*, nr. 29, 2005, pp. 67-77. I Danmark er samarbejdet mellem kunst og erhvervsliv dog først relativt sent blevet introduceret og fungerer tilsyneladende stadigvæk som en del af den borgerlige regerings kulturpolitik.
- 16 For præsentationer af APG, se Rolf Sachsse: "From 0-1 to 0+1: The Artist Placement Group", *Art after Physics*, Oxford & Stuttgart: The Museum of Modern Art, Oxford & Hansjürgen Mayer, 1992, pp. 45-50, Howard Slater: "The Art of Governance - on the Artist Placement Group", publiceret online på: <http://www.infopool.org.uk/APG.htm>, og John Walker: "APG: The Individual and the Organisation: A Decade of Conceptual Engineering", *Studio International*, nr. 980, 1976, pp. 162-165.
- 17 John Latham: *Report of a Surveyor*, London & Stuttgart: Tate Gallery & Hansjörg Mayer, 1986, p. 59.
- 18 John Latham citeret i John Walker: *John Latham: The Incidental Person - His Art and Ideas*, London: Middlesex University Press, 1995, p. 100.
- 19 Gustav Metzger: "A Critical Look at Artist Placement Group", *Studio International*, nr. 940, 1972, pp. 4-5. For en anden samtidig kritisk artikel, se Peter Fuller: "subversion and APG", *Art & Artists*, dec. 1971, pp. 20-23. Kunstneren Stuart Brisley, som selv gennemførte flere placeringer, skrev en meget kritisk kommentar til APG-projektet: "No, it is not on", *Studio International*, nr. 942, 1972, pp. 95-96.
- 20 C. F. Barclay, ansat i det engelske Civil Service Department, i brev til Miss Miller, sekretæren for formanden for Arts Council, dateret 25. januar, 1973. Citeret i John Walker: *John Latham: The Incidental Person - His Art and Ideas*, p. 98.
- 21 John Latham: "Artist: John Latham, Placement: Scottish Office (Edinburgh)", *Studio International*, nr. 980, 1976, p. 170.
- 22 *Report and Offer for Sale*, London: APG Research Ltd., 1971, citeret i Metzger: "A Critical Look at Artist Placement Group", p. 4.
- 23 Jf. John Walkers redegørelse for de modstridende oplevelser af de realiserede samarbejder, bl.a. Brisleys: "APG: The Individual and the Organisation: A Decade of Conceptual Engineering", pp. 162-165.
- 24 For en principiel kritik af forestillingen om, at kunst kan redde menneskeheden fra historiens katastrofer, se Leo Bersani: *The Culture of Redemption*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1990.
- 25 Jf. Jutta Held: "Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos 'Guernica'", *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer, 2004, pp. 170-187.
- 26 Jf. Luc Boltanski & Ève Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 1999.
- 27 Den skarpe analyse af det dialektiske forhold mellem de kunstneriske avantgarders transgression af kunstens grænser og fremme af nye kapitalistiske organisationsprincipper er stadigvæk Manfredo Tafuri: *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza, 1973.
- 28 For en beskrivelse af tilblivelsen og baggrunden for "End Your Silence", se David Craven: *The Poetics and Politics of Rudolf Baranik*, Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1997, pp. 18-19. For præsentationer af AWC, se Lucy Lippard: "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International*, nr. 927, 1970, pp. 171-174. Lucy Lippard: "Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969", Julie Ault (ed.): *Alternative Art New York, 1965-1985*, New York & Minneapolis & London: The Drawing Center & University of Minnesota Press, 2002, pp. 79-120, Teresa Schwartz: "The Politicization of the Avant-Garde", *Art in America*, nr. 6, 1971, pp. 97-105,

Art in America, nr. 2, 1972, pp. 70-79. *Art in America*, nr. 2, 1973, pp. 69-71. *Art in America*, nr. 1, 1974, pp. 80-84.

29 Jf. f.eks. Clement Greenberg: "Modernist Painting" [1960], *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1993, pp. 85-94, Darby Bannard: "Present-Day Art and Ready-Made Styles", *Artforum*, nr. 4, 1966, pp. 30-35. Michael Fried: "Art and Objecthood" [1967], *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.

30 For en analyse af forholdet mellem 'det gamle venstre' og 'det nye venstre', se Alan M. Wald: *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 1987. For en analyse af, hvorledes denne 'strid' influerede diskussionerne i kunstmiljøet i USA i 1960'erne, se Francis Frascina: *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1999.

31 For præsentationer af den politiske udvikling i 1960'erne med særligt henblik på fremkomsten af 'det nye venstre' og forskellige protestbevægelser, se George Katsiaficas: *The Imagination of the New Left: A Global Analysis of 1968*, Boston: Beacon Press, 1987. Jeremy Varon: *Bringing the War Home: The Weather Underground, The Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 2004.

32 Jf. Lippards beskrivelse i "Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969", pp. 83-84.

33 Art Workers' Coalition: *Documents 1*, New York: Art Workers' Coalition, 1969, p. 1.

34 Carl Andre i *An Open Hearing*, New York: Art Workers' Coalition, 1969, n.p.

35 Som Art Workers' Coalition i et læserbrev til Hilton Kramer skrev: "AWC har aldrig fremført nogen mening om kunsts indhold eller form, som vi anser for alene at være den individuelle kunstners anliggende." Citeret i Lucy Lippard: "The Art Workers' Coalition: Not a History", p. 173.

36 Som et af de mere 'politiserede' medlemmer, Lucy Lippard, formulerede det: "Hvad man kan gøre gennem AWC for panterne [Black Panthers] eller for fred [...] kan gøres 100 gange bedre inden for de organisationer, som er specialiserede inden for hvert af disse felter." "The Art Workers' Coalition: Not a History", p. 173.

37 Lucy Lippard: "Trojanske heste: Aktivistkunst og magt", oversat af Morten Visby, i nærværende antologi, p. 160.

38 I *ibid.*, p. 159. Lippard kritiserer i teksten "The Art Workers' Coalition: Not a History" eksplicit kunstnere som Donald Judd og Robert Smithson for ikke at engagere sig i AWC og for at kritisere AWC uden selv at fremsætte nogen offentlig kritik af f.eks. kunstmuseernes udstillings- og indsamlingspolitik og uden selv at komme med bud på andre måder at protestere på. Anklagende kalder Lippard Judd for en del af "kunstverdenens tavse majoritet." p. 172. Judd, som sideløbende med sin karriere som en af de mest fremtrædende minimalister havde været involveret i den pacifistiske organisation War Resisters' League, havde i et svar til *Artforum* samme år kritiseret AWC for at blande kunst og politik sammen på en uhensigtsmæssig måde, der truede med at ødelægge både kunst og politik. "En af flere ting, jeg har imod Art Workers' Coalition, er, at de bruger kunst til en masse forskellige ting. En aktivitet skal ikke bruges til et fremmed formål, undtagen når dette formål er ekstremt vigtigt og intet andet kan gøres. [...] I modsætning til AWC skal en kunstnerorganisation beslutte sig for, hvad den vil opnå, og så gå efter det praktisk. [...] Hvorfor være så ivrig efter at demonstrere [mod MOMA], at bruge Judds bemærkninger var et af tolv svar på et spørgsmål: 'hvilke former for politisk aktion skal en kunstner efter din mening tage?', udskriftet *Artforum* havde rundsendt i sommeren 1970. Andre kunstnere, som svarede, var bl.a. Carl Andre, Jo Baer, Rosemarie Castoro og Lawrence Weiner. *Artforum*, nr. 1, 1970, pp. 35-39.

39 At J. V. Martin i perioden efter eksklusionen af de udøvede kunstnere fra den situationistiske organisation blev ved med og fik lov til at male billeder og arrangere to situationistiske udstillinger – "De-

struktion af RSG-6" og "Operation Playtime" i henholdsvis 1963 og 1967 – har formodentlig at gøre med den helt særlige situation i Danmark og Norden, hvor galleri- og museums kredsløbet var relativt uudviklet (i forhold til f.eks. Paris), og hvor gruppen af ekskluderede situationister omkring Jørgen Nash udfordrede de ekskluderende anti-kunstneriske situationister med en række aktioner som f.eks. overmalingen af et plankeværk i Møntergade i København i 1962. Denne udfordring var de 'gamle situationister' nødsaget til at tage op. 40 For en præsentation af Yomango, se <http://www.yomango.net>; for en præsentation af Luther Blisset, se <http://www.lutherblisset.net>; for en præsentation af Stoppub, se <http://www.actionstopub.dk>.

Litteratur

- Art Workers' Coalition: *Documents 1*, New York: Art Workers' Coalition, 1969.
- Darby Bannard: "Present-Day Art and Ready-Made Styles", *Artforum*, nr. 4, 1966, pp. 30-35.
- Leo Bersani: *The Culture of Redemption*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1990.
- Mikkel Bolt: "Unddragelsens bevægelse. Situationistisk Internationale og avantgardens selveksklusion", *Øjeblikket*, nr. 43, 2004, pp. 17-19.
- Mikkel Bolt: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Forlaget politisk revy, 2004.
- Luc Bolranski & Ève Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 1999.
- Stuart Brisley: "No, it is not on", *Studio International*, nr. 942, 1972, pp. 95-96.
- Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- George Caffentzis: "Peak Oil and National Security: A Critique of Energy Alternatives", *Mute*, nr. 29, 2005, pp. 42-49.
- T. J. Clark & Donald Nicholson-Smith: "Why Art Can't Kill the Situationist International", *October*, nr. 79, 1997, pp. 15-31.

- David Craven: *The Poetics and Politics of Rudolf Baramik*, Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1997.
- Anthony Davies: "Basic Instinct: Trauma and Retrenchment 2000-4", *Mute*, nr. 29, 2005, pp. 67-77.
- Guy Debord & Gil Wolman: "Mode d'emploi du détournement", *Géographique* (ed.): *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*, Paris: Éditions Allia, 1985, pp. 302-309.
- Pascal Dumontier: *Les situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1990.
- Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1996.
- Francis Francina: *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1999.
- Michael Fried: "Art and Objecthood" [1967], *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.
- Peter Fuller: "subversion and APG", *Art & Artists*, dec. 1971, pp. 20-23.
- Henry A. Giroux: "War on Terror: The Militarising of Public Space and Culture in the United States", *Third Text*, nr. 69, 2004, pp. 211-221.
- Clement Greenberg: "Modernist Painting" [1960], *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1993, pp. 85-94.
- Jutta Held: "Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos 'Guernica'", *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer, 2004, pp. 170-187.
- Seymour Hersh: *The Road From 9/11 to Abu Ghraib*, New York: HarperCollins, 2004.
- George Katsiaficas: *The Imagination of the New Left: A Global Analysis of 1968*, Boston: Beacon Press, 1987.
- John Latham: "Artist: John Latham, Placement: Scottish Office (Edinburgh)", *Studio International*, nr. 980, 1976, pp. 169-170.
- John Latham: *Report of a Surveyor*, London & Stuttgart: Tare Gallery & Hansjörg Mayer, 1986.

Lucy Lippard: "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International*, nr. 927, 1970, pp. 171-174.

Lucy Lippard: "Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969", Julie Ault (ed.): *Alternative Art New York, 1965-1985*, New York & Minneapolis & London: The Drawing Center & University of Minnesota Press, 2002, pp. 79-120.

Lucy Lippard: "Trojanske heste: Aktivistkunst og magt", oversat af Morten Visby, i nærværende antologi, pp. 144-173.

Jean-François Martos: *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1989.

Gustav Metzger: "A Critical Look at Artist Placement Group", *Studio International*, nr. 940, 1972, pp. 4-5.

Jean-Claude Paye: "L'état d'exception. Forme de gouvernement de l'empire", *Multitudes*, nr. 16, 2004, pp. 179-190.

Mario Perniola: *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la 'Società dello spettacolo'*, Rom: Castelvecchi, 1998.

Rolf Sachsse: "From 0-1 to 0+1: The Artist Placement Group", *Art after Physics*, Oxford & Stuttgart: The Museum of Modern Art, Oxford & Hansjürgen Mayer, 1992, pp. 45-50.

Teresa Schwartz: "The Politicization of the Avant-Garde", *Art in America*, nr. 6, 1971, pp. 97-105, *Art in America*, nr. 2, 1972, pp. 70-79, *Art in America*, nr. 2, 1973, pp. 69-71, *Art in America*, nr. 1, 1974, pp. 80-84.

Howard Slater: "The Art of Governance – on the Artist Placement Group", publiceret online på: <http://www.infopool.org.uk/APG.htm>.

Julian Stallabrass: *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Manfredo Tafuri: *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza, 1973.

Klaus Theweleit: *Der Knall: 11 September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt & Basel: Stroemfeld/ Roter Stern Verlag, 2002.

Jeremy Varon: *Bringing the War Home: The Weather Underground, The Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 2004.

Alan M. Wald: *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 1987.

John Walker: "APG: The Individual and the Organisation: A Decade of Conceptual Engineering", *Studio International*, nr. 980, 1976, pp. 162-165.

John Walker: *John Latham: The Incidental Person – His Art and Ideas*, London: Middlesex University Press, 1995.

Aby Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwis-senschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Band I. 1,2, Berlin: Akademie Verlag, 1998.

Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September* 2001, Berlin: Form + Zweck, under publicering.

Chin-tao Wu: *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*, London & New York: Verso, 2002.

Philippe Zarifian: "Pourquoi ce nouveau régime de guerre?", *Multitudes*, nr. 11, 2003, pp. 11-23.

Philippe Zarifian: *L'échelle du monde. Globalisation, altermondialisme, mondialité*, Paris: La Dispute/Snédit, 2004.

Slavoj Žizek: *Welcome to the Desert of the Real*, London & New York: Verso, 2002.

"Communication prioritaire", *Internationale situationniste*, nr. 7, 1962, pp. 20-24.

"Definitioner", oversat af Ole Klitgaard, *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-69*, København: Rhodos, 1972, pp. 15-17.

"L'avant-garde de la présence", *Internationale situationniste*, nr. 8, 1963, pp. 14-22.

"Minimums definition på en revolutionær organisation", oversat af J. V. Martin, *Der er et liv efter fødslen*, pp. 171-173.

"The Artist and Politics: A Symposium". *Artforum*, nr. 1, 1970, pp. 35-39.