

TEXTE ZUR KUNST

September 2012 22. Jahrgang Heft 87
€ 15,- [D] / \$ 25,-

Streit/Conflict



PARTY FOR YOUR RIGHT TO FIGHT

An interview with Georgia Sagri by Gareth James



Georgia Sagri, „Working the No Work“, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, 2012

The artist Georgia Sagri, who was born in Athens and now lives in New York, stages performances that defy the expectations – and strain the nerves – of the art consumer. In her contribution to this year's Whitney Biennial, she combined sound and film recordings with linguistic and performative elements in a fabric so densely woven and so repetitive that actions and their reiterations became virtually indistinguishable.

She invited similarly irritated responses and disagreement with her participation in the occupation of the New York art venue Artists Space in October 2011, in connection with the Occupy movement. Sagri's role in the campaign remained equivocal, between activism and an artistic position, but it raises the question of whether conflict and provocation are not in the end perhaps among the materials of her art.

GARETH JAMES: *Texte zur Kunst* asked me to interview you about your work for an issue on Streit, or conflict. It's hard not to agree with their basic premise – that criticism has consolidated itself

in a consensus over the efficacy of a handful of critical methodologies with a troublesome lack of dissent. The editors speculated that “conflict could be called the artistic material of [your] performances” – based I think on a thirdhand account of the Artists Space occupation¹ – and consequently that there might be a mode of criticality within your work that evades this consensual collapse. So let me ask right away whether you concur with this notion of your artistic material that is being put forward?

GEORGIA SAGRI: For the artist to call upon conflict as the material of her work means that we begin this interview with an already given symptom. When we assume that I consciously use conflict as the material of my art praxis, it seems to me that this happens only in order to isolate and standardize what I do as a whole. It is through this particular understanding of my work that my art

PARTY FOR YOUR RIGHT TO FIGHT

Ein Interview mit Georgia Sagri von Gareth James

Die in Athen geborene, in New York lebende Künstlerin Georgia Sagri strapaziert mit ihren Performances die Erwartungen und Nerven der Kunstkonsumenten und -konsumentinnen. In ihrem Beitrag zur diesjährigen Whitney Biennale überlagerte sie Ton- und Filmaufnahmen mit sprachlichen und performativen Elementen zu einem so dichten und repetitiven Gefüge, dass Handlungen und ihre Wiederholungen kaum noch voneinander unterschieden werden konnten.

Gelegenheit zu Irritation und Widerspruch bot auch ihre Teilnahme an der Besetzung des New Yorker Kunstraums Artists Space im Oktober 2011 im Zusammenhang der Occupy-Bewegung. Sagris Rolle in der Kampagne blieb uneindeutig zwischen Aktivismus und künstlerischer Setzung, verleitet aber doch zu der Frage, ob Konflikt und Provokation nicht vielleicht doch zu ihrem künstlerischen Material gehören.

GARETH JAMES: Texte zur Kunst hat mich gebeten, für eine Ausgabe über „Streit“ ein Gespräch mit dir zu führen. Es wäre schwierig, ihrer Grundprämisse nicht zuzustimmen: dass sich die Kritik mit besorgniserregender Einmütigkeit in einem Konsens über die Brauchbarkeit einiger weniger kritischer Methoden eingerichtet hat. Die Redaktion spekuliert außerdem, ob sich nicht „Konflikt als das künstlerische Material [deiner] Performances bezeichnen ließe“ – dabei bezieht sie sich, glaube ich, auf einen Bericht, den sie von dritter Seite über die Besetzung des Artists Space¹ erhalten hat – und ob es in deiner Arbeit vielleicht einen Modus der Kritikalität gibt, der diesem konsensuellen Kollaps entgangen ist. Lass mich dich also ganz geradeheraus fragen, ob du dieser Auffassung von deinem künstlerischen Material zustimmst.

GEORGIA SAGRI: Konflikt als das Material ihres Werks zu bezeichnen, bedeutet für eine Künstle-

rin, dass wir in dieses Gespräch mit einem bereits vorhandenen Symptom einsteigen. Anzunehmen, dass ich den Konflikt bewusst als Material meiner künstlerischen Praxis einsetze, scheint mir nur zu geschehen, um das, was ich insgesamt tue, zu isolieren und zu standardisieren. Genau durch dieses Verständnis meines Werks wird meine Kunstpraxis von anderen persönlichen und gesellschaftsbezogenen Aktivitäten abgespalten. Diese Standardisierung von Identität ist die Funktionsweise des Kunstbusiness. Außerdem setzt es eine ganz bestimmte und eher eingeschränkte Vorstellung von Kultur als Ganzes voraus, allein „im Sinne von Märkten der Macht, von ökonomischen Märkten, nicht jedoch im Sinne von Produktion, Kreation und realem Konsum“, wie Guattari es ausdrückt.² Dass mein Werk auf diese Weise wahrgenommen wird, gefällt mir nicht, denn hier findet eine unangemessene Konzentration auf die Wirkungsseite einer künstlerischen Praxis statt. So werden wir letztlich nicht in der Lage sein, die möglichen Transaktionen, Reflexionen und Erweiterungen der Praxis in den Blick zu nehmen oder zu besprechen – und das sind Aspekte, die für das, was ich tue, sehr wichtig sind. Ich bin nicht an einem Endzustand interessiert, mir geht es vielmehr um Präsenz. Ich habe keinen besonderen Grund für die Herstellung eines Werks, es sei denn, es führt die Elemente vor, aus denen es sich zusammensetzt. Es ist eine Bewegung. Das bedeutet, dass es hier eher um eine Pragmatik als um die Andeutung eines idealen und durchkontrollierten Endprodukts geht. Die meisten meiner Arbeiten sind Kombinations- und Präsentationsweisen für Zeichen, Elemente, Kräfte, Anziehungskräfte. Mich interessiert der Kristallisierungseffekt. Wenn all das zu Konflikten führt, so ist mir das willkommen.

praxis becomes isolated from other personal and social activities. This standardization of identity is the way that art business functions. It also presupposes a specific and rather limited understanding of culture as a whole, only "in terms of markets of power, economic markets, and not in the terms of production, creation, and real consumption," as Guattari says.²

Perceiving my work in this way doesn't please me because we only concentrate on one part of the effects of an artist's practice. As a result we won't be able to look at or talk about the possible transactions, reflections, expansions of the practice – aspects, that are very important in what I do. I am not interested in an endpoint, but rather, in presence. I have no particular reason to produce any work, unless it presents its constitutive elements. It is a movement. This means, that it is more about being pragmatic, than trying to suggest an ideal and controlled end product. Most of my pieces are ways to combine and present signs, elements, forces, attractions. I am interested in the crystal effect. If all these bring conflict(s), then it is welcome.

JAMES: Raymond Williams wrote that "'culture' is one of the two or three most complicated words in the English language" because of its long and intricate historical development across a number of languages. Inhabit, cultivate, protect, honor with worship: these were the original range of connotations in the Latin term *cultura*. The term was always a noun of process that always referred to the tending of something – usually animals or crops. Habituation to the metaphor of tending to something was a necessary step in the term "culture" becoming an independent noun, one that begins its complicated – and yes, we can say

conflictual – modern existence. But does something happen when we shift from using the term "culture" to the term "art"? Do you use them interchangeably? Sometimes "work" is employed alongside "culture" to circumnavigate the problem of saying "art". I think perhaps that different institutional circuits are invoked by each term. And perhaps you could clarify your use of terms like "symptom", "crystal", and "movement"?

SAGRI: I use the term "culture" as Cornelius Castoriadis refers to "magma". The notion of magma or rather of magmas is central in Castoriadis's concept of how, and of what, our world is. In his essay "The Logic of Magmas and the Question of Autonomy" (1983), he formulates a variety of theses that I find quite useful here. What is is not totality or systems of totalities. What is is not completely determined. What is, he says, "is Chaos, or Abyss, or Without-Foundation. What is is Chaos stratified in a non-regular manner." Guattari's concept of culture is also close to Castoriadis's understanding. Mostly, culture is perceived as being separated from the rest of society's foundations and networks, although institutions and systems of power are mainly products of culture. Culture includes art, history, science, language, traditions, et cetera, but also how people relate to each other, what they dream of for their futures, and how they make those dreams come true. The symptom then is to perceive culture only as an institutional circuit and analyze an event, meaning an artwork or a movement, separated both from the personal and the social reasons that created it (by "symptom", I mean a sign of something that it is usually related to something else. A running nose is a symptom of a flu).

Georgia Sagri, „Working the No Work“, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, 2012



JAMES: Raymond Williams hat geschrieben, „Culture gehört zu den zwei oder drei kompliziertesten Wörtern der englischen Sprache“, und er meinte, das liege an der langen und vertrackten historischen Entwicklung dieses Begriffs durch eine ganze Reihe von Sprachen hindurch. *Bewohnen, bebauen, pflegen, verehren:* Das gibt ungefähr die ursprüngliche Bedeutungsbandbreite des lateinischen Begriffs *cultura* wieder. Der Begriff war immer ein *prozessuales Substantiv*, das immer die Haltung von etwas bezeichnete – üblicherweise Tier- oder Pflanzenbestände. Die Gewöhnung an die *Metapher* der Haltung von etwas war ein notwendiger Schritt für den Begriff der „Kultur“, um zu einem unabhängigen Substantiv zu werden, zu dem Begriff, der seine komplizierte – und ja, tatsächlich auch konfliktvolle – moderne Existenz antritt. Aber geschieht nicht etwas, wenn wir von der Verwendung des Begriffs „Kultur“ zu dem Begriff „Kunst“ wechseln? Verwendest du diese Begriffe, als seien sie austauschbar? Manchmal findet „Arbeit“ neben „Kultur“ Verwendung, um dem Problem, „Kunst“ sagen zu müssen, aus dem Weg zu gehen. Ich denke, dass jeder dieser Begriffe einen anderen institutionellen Kreislauf ins Bewusstsein ruft. Und kannst du vielleicht deine Verwendung von Begriffen wie Symptom, Kristall und Bewegung etwas erläutern?

SAGRI: Ich verwende den Begriff „Kultur“ so wie Cornelius Castoriadis den des *Magma*. Der Begriff des *Magma*, beziehungsweise eigentlich *der Magma*, ist zentral für Castoriadis' Auffassung von der Beschaffenheit und Qualität unserer Welt. In seinem Aufsatz „La logique des magmas et la question de l'autonomie“ (1983) formuliert er eine Vielzahl von Thesen, die ich hier sehr nutzbringend finde. Was ist, ist nicht Totalität, oder sind nicht Systeme von Totalitäten. Was ist, ist nicht vollständig determiniert. Was ist, so sagt er, „ist Chaos oder Abgrund oder Grundlosigkeit. Was ist, ist auf nicht regelmäßige Weise geschichtetes Chaos“. Auch Guattaris Kulturbegriff steht dem Verständnis Castoriadis' nahe. Kultur wird häufig vor allem als etwas von den sonstigen Grundlagen und Netzwerken der Gesellschaft *Separates* wahrgenommen, obwohl Institutionen und Machtsysteme ja im Wesentlichen kulturelle Hervorbringungen sind. Zur Kultur gehören Kunst, Geschichte, Wissenschaft, Sprache, Traditionen und so fort, aber auch die Art und Weise, wie Menschen Beziehungen zueinander eingehen, was sie sich für ihre Zukunft erträumen und wie sie diese Träume verwirklichen. Das Symptom ist dementsprechend, Kultur lediglich als einen institutionellen Kreislauf zu verstehen und als ein Ereignis – als ein Kunstwerk oder eine Bewe-

Now coming back to your first question, I would say that this standardization of identity is what happened with the Artists Space occupation in New York, which was named Occupy 38 by the occupiers. Until I was accused of being the leader of something, I was not a leader of anything, and my name wasn't related to any action, even if I was part of it. It seemed, though, that for those who gave my name to the press, there wasn't any question. They assumed that because I am an artist, everything I do must be related to an artwork. That particular assumption was clearly fabricated to undermine the efforts of the collective action but also to spoil any possibility of the participants' ideas to transform the banality of an art institution, especially in an urgent historical moment – October 2011 –, while the Occupy movement was growing in New York. For me it is still extremely sad that I am approached to share my thoughts about the occupation not as a participant of an event but as a creator, a leader, the author, meaning that as an artist it is impossible to just participate in an action without the identity of the artist stuck to me. I can't be in an event with my name, physical characteristics, capacities, sex, and experiences. Seems that for the art world today, there is no space for people, but only for those whose main motive is to fabricate a particular art avatar, a logo, a brand called artwork, artist, curator, art critic, et cetera. I find this phenomenon extremely interesting to contemplate.

Assuming an event is not an art project, is it possible to talk about its effects and the circumstances that created it? What did this particular occupation mean to the city (πόλις) and did it bring something to the discussion? If not, why; and if yes, what? How did the participants of the specific occupation, the staff of the institution and

various others who participated in the discussion react? When an event is able to open a discussion, I am more interested in being a participant than an artist, and that's perhaps what is important for me when I do things. And certainly when I do things I don't think "now I am an artist, later I am something else." What interests me is to never separate the circles and the social groups that I am related to and that I find the hardest. The conflict is created by the systems of power, in order for each and everyone to always pay for our appearances in this society. We always need to pay and provide profit from everything we do. We need to have a fixed identity, tasks, working and luxury habits and ways of living. An artist then is forced to choose between institutional circuits: politics, science, technology, fashion, education, for example, and to make one of the above the context, which will excuse art's material production, its capital. Using this kind of "formula", in order to do the Artist Space occupation as an art project, basically, I would have had to do it as a "political" artist with the criticality, the frame, and the permission of the institution, to excuse myself from the social struggles and to provide the representation. As I said before, I wasn't there as only an artist and the occupation definitely wasn't an art project. What compelled me to be a participant in this event was that first of all I had to be there. I had to be present. Certainly presentation is something I am very interested in and if that interest made me a participant in the occupation and in other actions, I never denied it.

I also cannot deny that for my artwork presentation is something I explore, including questioning the circumstances that make a performance become an event and when an event becomes a performance. The symptom still exists, though.

gung –, abgetrennt sowohl vom Persönlichen wie auch von den gesellschaftlichen Gründen seiner Herstellung. (Unter „Symptom“ verstehe ich ein Zeichen für etwas, durch das es sich für gewöhnlich auf etwas anderes bezieht. Eine laufende Nase ist ein Symptom dafür, dass jemand eine Erkältung hat.)

Um nun wieder auf deine erste Frage zurückzukommen, würde ich sagen, dass diese Standardisierung von Identität genau das ist, was bei der Besetzung des Artists Space in New York geschehen ist, die von den Besetzern/Besetzerinnen Occupy 38 genannt worden ist. Bevor ich beschuldigt wurde, die Anführerin von etwas zu sein, war ich die Anführerin von rein gar nichts, mein Name stand in keinerlei Verbindung mit irgendeiner Aktion, selbst wenn ich daran beteiligt war. Es hatte allerdings den Anschein, dass es für diejenigen, die meinen Namen an die Presse weitergegeben haben, überhaupt keine Frage war. Weil ich eine Künstlerin bin, nahmen sie einfach mal an, dass alles, was ich tue, in Beziehung zu einer künstlerischen Arbeit stehen muss. Gerade diese Annahme war eindeutig erfunden worden, um die Bemühungen der Kollektivaktion zu unterminieren, aber auch, um jedwede Möglichkeit auszuräumen, dass die Ideen der Teilnehmenden die Banalität einer Kunstinstitution, insbesondere in einem dringlichen historischen Augenblick – dem Oktober 2011 – transformieren könnten. Währenddessen wuchs die Occupy-Bewegung in New York. Es ist für mich immer noch äußerst traurig, dass man sich an mich, wenn man einen Bericht über die Besetzung hören möchte, nicht als Teilnehmerin wendet, sondern als eine Schöpferin, Anführerin, Autorin, was letztlich bedeutet, dass es einem als Künstler/in unmöglich ist, sich an einer Aktion zu beteiligen, ohne dass einem

die Künstler- oder Künstlerinnenidentität angeheftet wird. Ich kann gar nicht nur mit meinem Namen, meinen physischen Eigenschaften, meinen Fähigkeiten, meinem Geschlecht, meinen Erfahrungen an einem Ereignis teilnehmen. Es hat den Anschein, als gebe es heute in der Kunstwelt keinen Platz mehr für Leute, sondern nur für die, deren Hauptmotiv darin besteht, sich einen besonderen Kunst-Avatar zuzulegen, ein Logo, eine Marke namens Kunstwerk, Künstler, Kurator, Kunstkritiker und so weiter. Ich finde es äußerst lohnend, über dieses Phänomen nachzudenken.

Wenn man annimmt, dass ein bestimmtes Ereignis kein Kunstprojekt ist, kann man dann über seine Auswirkungen und seine Entstehungsbedingungen sprechen? Welche Bedeutung hatte gerade diese Besetzung für die Stadt (πόλις), und hat sie der Diskussion etwas gebracht? Falls nicht, warum war das so, und falls doch, was war das? Wie haben die Teilnehmer/innen genau dieser Besetzung, wie haben die Belegschaft der Institution und verschiedene andere Diskussions Teilnehmer/innen reagiert? Wenn ein Ereignis eine Diskussion in Gang zu bringen vermag, dann finde ich es interessanter, Teilnehmerin zu sein als Künstlerin, und das ist vielleicht auch das, was mir wichtig ist, wenn ich Dinge tue. Und wenn ich sie tue, dann denke ich dabei sicherlich nicht: Jetzt bin ich gerade Künstlerin, später etwas anderes. Mir ist es wichtig, niemals die Kreise und gesellschaftlichen Gruppen, zu denen ich in Beziehung stehe, voneinander zu separieren, und das fällt mir am allerschwersten. Der Konflikt ist ein von den Machtsystemen geschaffener, damit jede(r) Einzelne auch stets den Preis für jedes Auftreten in dieser Gesellschaft zahlt. Immer müssen wir zahlen, immer muss aus allem, was wir tun, Profit erwachsen.



Georgia Sagri, „Working the No Work“,
Whitney Biennial, Whitney Museum of
American Art, New York, 2012

We cannot abandon the context that allows us to speak and act, and in this case this is the art context. The moment we do, without considering the context that created us, we become a threat and we are shut down. Then we have to choose if we will continue to fight to open up the circuits, to include people and difference rather than to just desire to become perfect avatars.

I oppose this world of perfect avatars and its standardized images, which Deleuze calls “clichés”, through the crystal effect. This term is also inspired by Deleuze’s concept of the image. Everything is image, understood as a movement of matter. Object, word, and image are all images. An example I can use to illustrate the difference is Joseph Kosuth’s famous piece “One and Three Chairs” (1965). His piece is an account of the circuits of knowledge, notably a Platonic account based on the dichotomy of object and its representation. Performance, however,

is not a standardized image. It is not painting, sculpture, installation, video, theater, dance, or cinema because it acknowledges the crystal effect that movement enables. Furthermore, it is not a moment to choose between the singular or the collective as a duality. It is not a schism, but an effort for the singular(s) and the collective to be together. This is how I understand the concept of the crystal – as a variety of rhythms. It is the relation of a subjective flow of signs (musical, poetic, gestural signs) with the environment; the cosmic environment, earthly environment, and social environment. It is singular and collective. The movement then is a promise and not a final point, not a connection between points A and B. Echoing is the movement’s effect. Rhythms are produced. The voice is heard. Crystal can reflect all the sides of its surface and it reflects in thousands of different moments of time according to each spectator’s perceptual memory – including the performer being a spectator – and his/her multiple mediations.

JAMES: There’s a lot there to return to. Let me begin with the Artists Space action. To be reductive about it, I think what many found powerful about Occupy in its first months was that it was an extremely heterogenous mode of action, alliance, and affinity that successfully rejected the imposition of identity, as you talk about above in regard to your work. Most of the artists I know who were taking part relished the opportunity to act without the designation of artist. So I think that the heated disagreement about Occupy 38 takes place in a political space prior to the historical space in which it is either you or any other artist that becomes the name under which the action is reified once it is under way. It begins

Wir sind angewiesen auf eine feste Identität, bestimmte Aufgaben, Gewohnheiten des Arbeitens, des Luxus, der Lebensweisen. Ein Künstler/eine Künstlerin ist also zur Wahl zwischen institutionellen Kreisläufen gezwungen: Politik, Wissenschaft, Technologie, Mode, Bildung und so weiter, und außerdem dazu, einen der oben genannten Kreisläufe zum Kontext zu machen, der als Entschuldigung für die materielle Produktion der Kunst, sein/ihr Kapital, erhalten muss. Bringt man diese „Formel“ zur Anwendung, um die Besetzung des Artists Space zum Kunstprojekt zu machen, dann hätte ich das im Grunde als eine „politische“ Künstlerin mithilfe der Kritikalität, der Rahmenbedingungen und der Genehmigung der Institution tun müssen, um mich aus den gesellschaftlichen Kämpfen abzumelden und für die Repräsentation zu sorgen. Wie ich schon sagte, war ich nicht nur als Künstlerin da. Die Besetzung war eindeutig kein Kunstprojekt, und was mich bei diesem Ereignis zur Teilnehmerin machte, war zunächst, dass ich dort sein musste. Ich musste präsent sein. Präsentation allerdings finde ich sehr interessant, und wenn mich dieses Interesse zur Teilnehmerin an der Besetzung und an anderen Aktionen gemacht hat, so habe ich das nie abgestritten.

Ebenso unbestreitbar ist Präsentation für mich im Kontext meiner künstlerischen Arbeit ein wichtiger Gegenstand der Auseinandersetzung; dazu gehört auch die Frage nach den Bedingungen, durch die eine Performance zum Ereignis oder ein Ereignis zur Performance wird. Das Symptom besteht allerdings weiter. Man kann den Kontext, der einen allererst in die Lage versetzt, sprechen und handeln zu können, nicht einfach außer Acht lassen, und das ist in diesem Fall der Kunstkontext. Verhielte man sich so, ohne den

Kontext zu berücksichtigen, der einen geschaffen hat, dann würde man zur Bedrohung und würde kaltgestellt. In dem Moment muss man sich entscheiden, ob man weiterkämpfen will, um die etablierten Kreisläufe aufzubrechen, um neue Leute und Differenzen einzubeziehen, statt nur dem Wunsch nachzuhängen, zum perfekten Avatar zu werden.

Ich stelle mich gegen diese Welt der makellosen Avatare und ihrer standardisierten Bilder, von denen Deleuze sagt, sie seien durch den Kristallisierungseffekt „klischiert“. Dieser Begriff führt auch zu Deleuzes Bildbegriff zurück. Alles ist Bild, im Sinne einer Bewegung von Materie. Objekt, Wort und Bild: alles Bilder. Zur Illustration des Unterschieds kann ich auf die berühmte Arbeit „One and Three Chairs“ (1965) von Joseph Kosuth verweisen. Seine Arbeit bezieht sich auf die Wissenskreisläufe, insbesondere den einer platonischen Auffassung, die sich wieder auf die Dichotomie von Gegenstand und Darstellung gründet. Performance ist allerdings kein standardisiertes Bild. Sie ist nicht Malerei, Skulptur, Installation, Video, Theater, Tanz oder Film, denn sie trägt dem durch Bewegung ermöglichten Kristallisationseffekt Rechnung. Ebenso wenig ist sie ein Moment, an dem man zwischen dem/der Einzelnen und dem Kollektiv als Dualität entscheiden könnte, es ist keine Spaltung, sondern vielmehr das Bemühen der Einzelnen und des Kollektivs, zusammenzugehen. So verstehe ich den Begriff des Kristalls, als eine Vielfalt der Rhythmen. Als Beziehung, die ein subjektiver Zeichenstrom (musikalische, poetische, gestische Zeichen) zu seiner kosmischen, irdischen, gesellschaftlichen Umgebung unterhält. Er ist singulär und kollektiv. Die Bewegung ist also ein Versprechen, kein Endpunkt, keine bloße Verbindung zwischen zwei

instead with the decision to prematurely fold Occupy back into an institution of art in the first place (a deflationary re-territorialization, to give it Deleuze's and Guattari's language). Those who were hostile to this move were antagonistic, I think, precisely because art is regarded as the space in which the pernicious effects of naming and accumulation of capital are most effective and normative. In other words, it was seen as a strategic error at a time when a large indeterminate body was mobilizing its own underdetermination as a preemptive defense against what Althusser called overdetermination. If overdetermination names the process by which subjects are constituted as the location of contradictions in society (I'm a member of the 99 percent at home, but a member of the 1 percent globally, for example) Occupy seemed to understand that capital might not be able to sacrifice an unfinished or incomplete subject to its own contradictions so efficaciously. The arguments against Occupy 38 sound very much at home in your work to me in so far as your work is also committed to deferring completion of its subjects. So, don't you think that a great deal of the procedures you are committed to in your performative work would take sides against Occupy 38 in this respect?

SAGRI: Some of those who call the Occupy 38 a strategic error were defending the radical "purity" and the aesthetic hermeneutics that immediately became the ground and the recruiting camp for those who supported ending the occupation. Radicals and conservatives hand in hand chose to become counterrevolutionaries rather than to be present. They spent time being critical, giving my name to the press and accusing the occupation for its underdetermination, for its naïveté, et cetera.

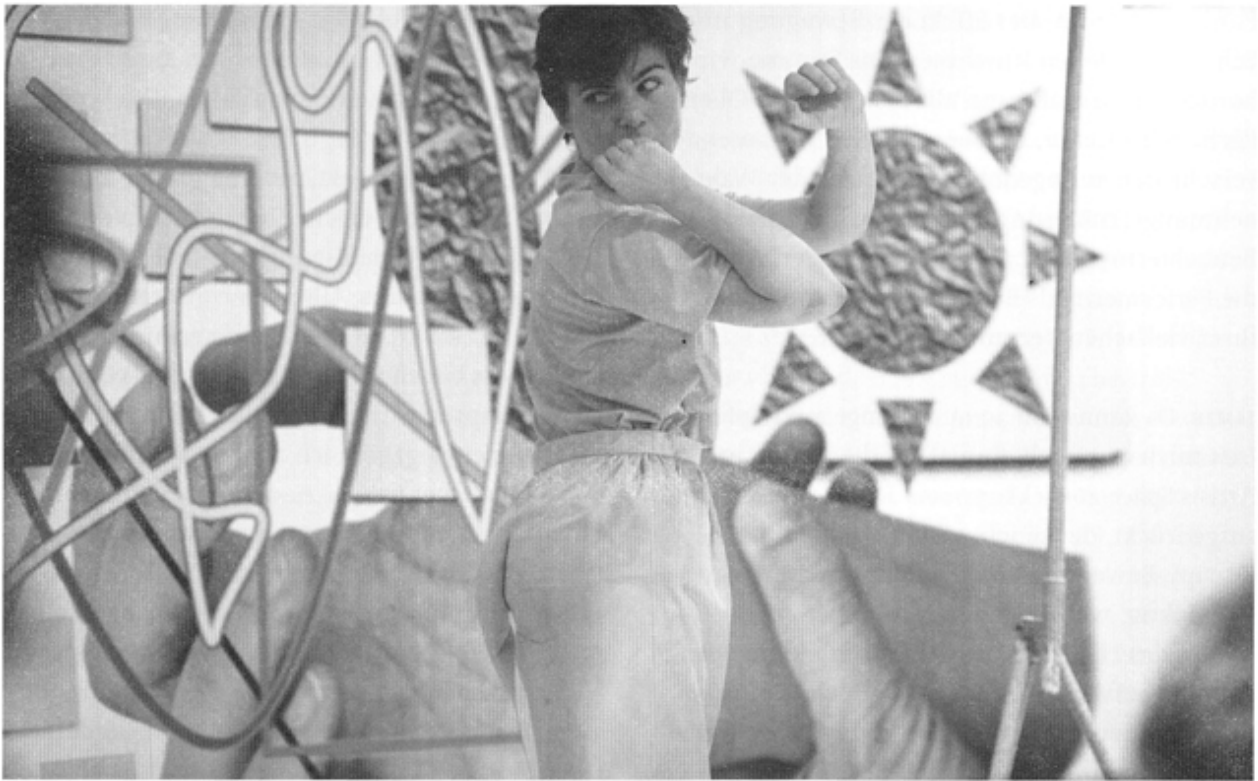
In that moment, without making it explicit, the participants of Occupy 38 made obvious that there are moments in resistance when you need to go against the banality of resistance as well. Many of those who are part of groups, some members of the working groups of the OWS, lifestyle anarchists, Marxists, and activists decide to only engage in actions in which they can control both the critical frame and the outcome. That's what becomes an endless reactionarism. The anti-capitalists need a new oppressive law to protest and the anarchists need a fucked-up state to make a leaflet. I found that extremely boring; first because it is quite similar to how a lot of art is produced. Art is an aftereffect, an explanation of something that is a past act and then what is left to art is the reaction, the enlightened commentary, just a representation of the "real" life and the symbolic. Negativity on the other hand is not just an empty gesture. It is the desire to be history rather than just watch it, listen to it, or tell it. It is first to do something, to become something/someone without thinking of the boundaries of identity. In negativity you can't wait to react or to represent something from the "real" life. It is just it. In the case of the Occupy movement there is a breaking of the boundaries of the moral and political dialectics, there is no passive and active, which comes out of the growing disbelief on representative politics, the cast politicians, the economic elites and all kinds of leaders. Self organizing is an *a priori*. There can't be any so-called strategic error, simply because organizing doesn't come out of a central committee. There isn't and there was no central committee in the Occupy movement to determine what is wrong or right, so the symbolic weight of an action seems irrelevant. The winter was coming and we thought

Punkten A und B. Der Effekt der Bewegung ist ein Echo. Es entstehen Rhythmen. Die Stimme wird hörbar. Ein Kristall kann alle Seiten seiner Oberfläche reflektieren, und er reflektiert in Tausenden verschiedenen Augenblicken, je nach der Wahrnehmungserinnerung jedes Betrachters/jeder Betrachterin – dazu gehört auch der Performer/die Performerin als Betrachter/in – und seiner/ihrer vielfachen Vermittlungen.

JAMES: Da kann man an eine Menge anknüpfen. Lass mich erst noch einmal auf die Aktion im Artists Space zurückkommen. Etwas vereinfacht ausgedrückt, denke ich, vielen erschien die Occupy-Bewegung während der ersten Monate so mächtig, weil sie einen extrem heterogenen Modus des Handelns, der Allianzenbildung, der Affinität aufwies, der sich erfolgreich der Zumutung der Identität in dem Sinne verweigerte, wie du es gerade in Bezug auf deine Arbeit erklärt hast. Die meisten mir bekannten Künstler/innen, die daran teilgenommen haben, haben sich über die Gelegenheit gefreut, ohne die Benennung „Künstler/in“ zu agieren. Ich denke also, dass sich die hitzige Auseinandersetzung um Occupy 38 zuerst in einem politischen Raum ereignet, der dem historischen Raum vorangestellt ist, in dem du oder irgendein/e andere/r Künstler/in zu demjenigen Namen wird, durch den die Aktion Verdinglichung erfährt, sowie sie erst einmal in Gang gekommen ist. Es beginnt vielmehr bereits mit der Entscheidung, Occupy auf eine Kunstinstitution zurückzubeziehen (als deflationäre Reterritorialisierung, in Deleuzes und Guattaris Terminologie). Diejenigen, die diesem Schritt feindlich gegenüberstanden, waren, wie ich glaube, gerade deshalb so aufgebracht, weil Kunst von ihnen als derjenige Raum verstanden wird,

in dem die verderblichen Auswirkungen des Benennens und Akkumulierens von Kapital am stärksten und normativsten ausfallen. Das wurde, anders gesagt, als strategischer Fehler betrachtet – zu einem Zeitpunkt, als eine große, unbestimmte Masse ihre eigene Unterdeterminiertheit als vorsorgliche Verteidigung gegen die von Althusser so genannte Überdeterminierung ins Feld führte. Während die Überdeterminierung den Prozess benennt, der die Subjekte als den Ort der Widersprüche in der Gesellschaft konstituiert (zu Hause etwa gehöre ich zu den 99 Prozent, global betrachtet jedoch zu dem einen Prozent), schien die Occupy-Bewegung verstanden zu haben, dass das Kapital wohl nicht in der Lage sein würde, ein unvollendetes oder unabgeschlossenes Subjekt dermaßen wirkungsvoll den eigenen Widersprüchen zu opfern. Die gegen Occupy 38 vorgebrachten Argumente scheinen mir in deiner Arbeit insofern sehr präsent zu sein, als auch sie sich dem Aufschub der Vollendung ihrer Subjekte verschrieben hat. Findest du nicht, dass viele der Vorgänge, denen dein performatives Werk verpflichtet ist, sich in dieser Hinsicht ebenfalls gegen Occupy 38 positionieren würden?

SAGRI: Einige von denen, die Occupy 38 als Strategiefehler bezeichnet haben, eilten damit zur Verteidigung jener radikalen „Reinheit“ und ästhetischen Hermeneutik, die blitzschnell zur Basis und zum Rekrutierungscamp für die wurden, die sich für eine Beendigung der Besetzung aussprachen. Radikale und Konservative wollten lieber gemeinsam zu Konterrevolutionären/-revolutionärinnen werden, als anwesend zu sein. Sie nahmen sich Zeit, kritisch zu sein, meinen Namen an die Presse weiterzugeben und der Besetzung ihre Unterdeterminiertheit, ihre



Georgia Sagri, „Working the No Work“, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, 2012

that art spaces are spaces that could accept the fact of an occupation, which emerged from practical reasons. We wanted to sleep in a warmer place and show that there cannot exist any art space, if we cannot sleep inside it. Just as there cannot be any place without freedom of assembly, or a square that doesn't allow us to have free kitchen and a free library inside it, or a university without freedom of political expression. So, for many of us artists, taking an art space was matter of wanting to break apart our own definitions of what an artist is capable of. And first making clear that an artist is capable of many more things than just making art.

The main question, however, and one we shouldn't forget it is – how we can live without

capitalism? Capitalism determines who we are, how and where we are allowed to do what and for what reason we are allowed to be in a space and for how long. That's the first we want to break apart. The factory is all of us, let's not forget that. There is no performativity to the Occupy movement, because this activation doesn't wait to be considered from the other, to open up negotiations. It is performing for the pleasure of being itself, so it is a performance and an environment, which includes space and time. It is life. Occupy 38 wasn't an alternative space. Occupy 38 was against the idea that some actions are more radical than others. It was against dialectics. If we want everything, that means we want them all, not only to have the houses of the rich or fix the cor-

Naivität und ähnliche Dinge vorzuwerfen. In dem Moment haben die Teilnehmer/innen von Occupy 38, ohne das explizit werden zu lassen, glasklargemacht: Es gibt Momente im Widerstand, in denen man auch gegen die Banalität des Widerstands angehen muss. Viele der an verschiedenen Gruppen Beteiligten, einige „Occupy Wall Street“-Mitglieder, Lifestyle-Anarchisten/-Anarchistinnen, Marxisten/Marxistinnen und Aktivisten/Aktivistinnen wollen sich nur in den Aktionen engagieren, in denen sie sowohl die kritischen Rahmenbedingungen als auch das Ergebnis kontrollieren können. Daraus wird dann ein unendlicher Re-Aktionarismus: die Antikapitalisten/Antikapitalistinnen benötigen als Folie ihres Protests eine neue unterdrückerische Gesetzgebung, Anarchisten/Anarchistinnen sind auf ein kaputtes Staatswesen angewiesen, um einen Flyer zu machen. Also ich fand das extrem langweilig; vor allem, weil es häufig ziemlich nah an der Produktionsweise von Kunst ist. Kunst ist Nachwirkung, Erläuterung von etwas, das in der Vergangenheit getan wurde, und da bleibt der Kunst dann nur noch die Re-Aktion, der aufgeklärte Kommentar, die Re-Präsentation des „echten“ Lebens und des Symbolischen. Negativität, auf der anderen Seite, ist mehr als bloß eine leere Geste. Sie ist der Wunsch, Geschichte zu sein und ihr eben nicht nur zuzusehen, zuzuhören oder sie weiterzuerzählen. Sie besteht darin, zuerst etwas zu tun, etwas oder jemand zu werden, ohne groß an die Grenzen der Identität zu denken. Bei der Negativität kann man nicht darauf warten, bis man auf etwas aus dem „echten“ Leben reagieren oder es repräsentieren kann. Sie ist es einfach selbst. Im Fall der Occupy-Bewegung gibt es eine Durchbrechung der Grenzen der moralischen und politischen Dialektik, es gibt nicht mehr Passivität

und Aktivität, die aus dem wachsenden Misstrauen gegenüber repräsentativer Politik, der Rollenbesetzung von Politikern/Politikerinnen, den Wirtschaftseliten und allen möglichen Führungspersönlichkeiten entstehen. Selbstorganisation ist ein Apriori. Es kann schon deswegen keinen sogenannten Strategiefehler geben, weil die Organisation aus keinem Zentralkomitee kommt. In der Occupy-Bewegung gibt es und gab es niemals ein Zentralkomitee, das „richtig“ und „falsch“ bestimmte, sodass die symbolische Bedeutsamkeit einer Aktion unwichtig erscheinen könnte. Der Winter brach herein, und wir gingen davon aus, dass Kunsträume mit dem Faktum einer Besetzung würden umgehen können, die schlicht praktischen Erwägungen folgte: Wir wollten an einem wärmeren Ort schlafen und auch aufzeigen, dass es keinen irgendwie gearteten Kunstraum geben kann, wenn man darin nicht auch schlafen kann. Ebenso wie es keinen Ort ohne Versammlungsfreiheit geben kann, keinen öffentlichen Platz, auf dem wir keine kostenlose Küche oder Bibliothek betreiben dürfen, keine Universität ohne Freiheit der politischen Meinungsäußerung. Für viele unter uns, die Künstler/in sind, bedeutete die Besetzung eines Kunstraums den Wunsch, unsere eigenen Definitionen dessen zu sprengen, wozu ein Künstler/eine Künstlerin fähig ist. Zunächst wollten wir klarstellen, dass Künstler/innen zu weit mehr in der Lage sind, als Kunst zu machen.

Die Hauptfrage, die wir nicht aus den Augen verlieren dürfen, lautet allerdings: Wie können wir ohne Kapitalismus leben? Der Kapitalismus bestimmt, wer wir sind, wie und wo wir was tun dürfen, warum wir uns an einem Ort aufhalten dürfen und für wie lange. Das ist das Erste, was wir sprengen wollen. Die Fabrik, das sind immer noch wir alle. Die Occupy-Bewegung hat keine

rupted institutions. We don't want only to defend Zuccotti Park because suddenly it became another symbol, but we want to take that which is already ours, meaning we also want to change the idea of what makes something ours and theirs: To demolish the idea of private property and capital now and for all. Who determines action in a property? What is private?

In my opinion all the space and time restrictions in society are not just blurred, but they don't make any sense for many of us who have danced millions of hours in open, free electro parties, who have protested and fought the police and all forms of policing, who have fucked with people of any gender and have taken drugs that were produced one day before we consumed them. It is extremely difficult for many of us to understand what copyright is, what is authentic, copy or "real", what is priceless or cheap when we constantly download videos, music, and share spaces and properties with millions of people over the Net. How then can we force our bodies in the physical spaces that are regulated by laws and ways of perceiving time and space based on an economy of objects and not on an economy of movements and gestures? How then we can force our minds to exist in spaces of walls, real-estate statements and salaries and not of those of exploration, distribution, communality and coexistence? The abstraction of finance cannot compete with the multiplicity and the randomness of the body's fluids. What we are experiencing through the forms of oppression and those who restrict us in our everyday lives is just the endless confirmations of capitalism's end. In this moment we need to act without waiting for more proof. We must stop accepting totalitarian states, which in many ways try to convince us that capi-

talism is the only way for us to do, to live, to be. This is the first step. Then we need to multiply ourselves more and more, to allow difference, to be more complicated and to expand as much as we can without fear. To be without fear means to be open, to be naïve, to do as much as we can, to empower ourselves and others, to speak our opinion and to educate each other. And if I contradict my own self now that I am saying this from another time, that I articulated something else, perhaps it is a sign that I am already somewhere else, which means I can still walk, run, stand, look, and listen. I can continue being in *aporia* (wonder).

JAMES: I think it's interesting that a whole number of practices from the late 1990s onward have been trying to think the aesthetic politically, without immediate recourse to representation as the primary field of artistic endeavor. This brings in the work of Guattari along with Negri, as well as Nancy and his idea of literary Communism. I find there is a great deal of interest in repositioning both questions of representation, and language from their hegemonic position myself, and it strikes me that we have something in common there. Jettisoning entirely the work of competing at the level of dominant and dominating significations would be problematic, but there's nonetheless a lot to be done simply in terms of remembering what else it is that art can do. A lot of people have found that returning to the operations of affect provides a path for this kind of activity. I think it would be useful here for you to describe a recent performance in some depth – both for the conversation, as well as for those who perhaps aren't familiar with your work. Could you choose one in particular?

Performativität, denn diese Aktivierung wartet nicht darauf, vom *Anderen* in Erwägung gezogen zu werden oder Verhandlungen auszulösen; sie performt aus der Lust heraus, sie selbst zu sein, ist also eine Performance und eine Umgebung, zu der Raum und Zeit gehören. Sie ist Leben. Occupy 38 war kein alternativer Raum. Occupy 38 wandte sich gegen die Vorstellung, bestimmte Aktionen seien radikaler als andere. Es war gegen Dialektik. Wenn wir alles wollen, dann heißt das auch, wir wollen alle, nicht nur die Häuser der Reichen oder die Wiederherstellung von kaputten Institutionen. Wir wollen nicht nur den Zuccotti Park verteidigen – der wurde plötzlich zu einem weiteren Symbol –, wir wollen uns das nehmen, was uns ohnehin schon gehört, was auch bedeutet, dass wir die Vorstellung davon verändern wollen, wodurch etwas zu unserem oder *deren* Eigentum wird: Wir wollen die Idee von Privateigentum und Kapital jetzt und für alle zerstören. Wer bestimmt, wann bei einer Besizsache gehandelt wird? Was ist privat?

Meiner Meinung nach haben sich innerhalb der Gesellschaft nicht nur alle Grenzen von Zeit und Raum verwischt, sie erweisen sich für viele von uns, die Millionen Stunden lang auf allen zugänglichen Electropartys getanzt haben, die gegen die Polizei und jede Form staatlicher Gewalt protestiert und gekämpft haben, die mit Menschen jeden Geschlechts geschlafen und Drogen einen Tag nach deren Herstellung genommen haben, als vollkommen sinnlos. Für viele von uns ist extrem schwierig nachzuvollziehen, was Urheberrecht ist, was authentisch, kopiert oder „echt“ ist, was unbezahlbar und was billig ist, wenn wir permanent Videos und Musik herunterladen und uns über das Internet Räume und Eigentum mit Millionen von Menschen teilen.

Wie können wir dann unsere Körper in Räume hineinzwingen, die reguliert werden durch Gesetze und durch Raum- und Zeitvorstellungen, die auf einer Dingökonomie anstatt auf einer Ökonomie der Bewegungen und Gesten basieren? Wie können wir unseren Geist zur Existenz in Räumen, Immobilienverträgen und Lohnvereinbarungen zwingen, statt ihm Räume der Erforschung, der Distribution, der Gemeinschaftlichkeit und Koexistenz zu geben? Die Abstraktheit des Finanzwesens verblasst gegenüber der Vielfältigkeit und Zufälligkeit der Körperflüssigkeiten. Was wir durch die Formen der Unterdrückung und durch die erfahren, die uns in unserem alltäglichen Leben einengen, ist nur immer wieder die endlose Bestätigung, dass der Kapitalismus am Ende ist. In diesem Moment müssen wir ohne das Warten auf weitere Beweise auskommen. Wir müssen aufhören, totalitäre Staaten anzuerkennen, die uns auf vielfältige Art und Weise zu überzeugen versuchen, dass der Kapitalismus für uns die einzige Handlungs-, Lebens- und Seinsweise ist. Das ist der erste Schritt; als nächstes müssen wir uns vervielfachen, müssen Differenz zulassen, immer komplizierter werden, uns furchtlos immer weiter ausdehnen. Ohne Angst zu sein, bedeutet offen zu sein, naiv zu sein, alles in unserer Macht Stehende zu tun, uns selbst und andere zu ermächtigen, klar und deutlich unsere Meinung zu sagen und uns gegenseitig zu erziehen. Und wenn ich mir jetzt, da ich dies aus einer anderen Zeit heraus sage, vielleicht widerspreche, dann ist das vielleicht ein Zeichen dafür, dass ich bereits ganz woanders bin, was wiederum bedeutet, dass ich immer noch gehen, laufen, stehen, schauen und zuhören kann. Ich kann weiter im Zustand der *aporeia* (der Selbstbefragung/Ratlosigkeit) sein.



SAGRI: I don't like talking about my work, specifically to separate one piece from the others. This question is similarly unpleasant as when I have a studio visit. It becomes the worst nightmare if the studio visit ends up with not having a chance to be seduced or to seduce. The best studio visits are simply desperate excuses to do something else than just talk about the work. They are also perfect blind dates. For example when the curators of the Whitney Biennial requested a studio visit I had to pressure myself to find a place to rent and to buy IKEA furniture for it. This whole process was an excuse I created so I could find a place to live, but it was also a good way for me to think that I had to pay rent to live, simply because I had to find a room for a studio visit. That studio

visit finally happened in my room in Brooklyn. Of course, the only way for me to show my work has been always through Google searches and YouTube. However, because of that studio visit, I was offered the opportunity to make a piece at the Whitney Biennial 2012. I constructed what I will call an immaterial book: It is a live book with spoken words, videos, sounds, and gestures that were edited in real time. This was made while May 1 was organized and the call for a general strike was at stake in New York. I wanted to talk about the issues of labor not by illustrating the various alienations occurring from the state of not owning the means of production and the commons. I didn't have anything to teach, so there was no way to be didactic. I wanted to be annoy-

JAMES: Ich finde interessant, dass eine ganze Reihe von Praktiken seit den späten 1990er Jahren den Versuch unternommen haben, das Ästhetische politisch zu denken, ohne unmittelbaren Rekurs auf Repräsentation als primäres Feld künstlerischer Bemühungen zu nehmen. Hier kommen die Werke Guattaris und Negris ins Spiel, zusammen mit dem Werk von Nancy, seiner Vorstellung von einem literarischen Kommunismus. Ich finde selbst, es steckt viel Interessantes darin, eine Neupositionierung von Fragen der Repräsentation wie auch der Sprache zu unternehmen, weg von ihrer hegemonialen Position, und mir fällt auf, dass wir da etwas gemeinsam haben. Von der Arbeit der Konkurrenz auf der Ebene herrschender und beherrschender Bedeutungen abzulassen, wäre problematisch, und doch lässt sich sehr viel tun, indem man sich einfach daran erinnert, was Kunst außerdem noch zu leisten vermag. Viele sind zu der Einsicht gekommen, dass eine Rückkehr zu den Funktionen des Affekts einer solchen Tätigkeit einen Weg ebnen kann. Ich glaube, es wäre ganz nützlich, hier eine kürzer zurückliegende Performance etwas genauer zu beschreiben – sowohl für den Verlauf unseres Gesprächs als auch für diejenigen, die dein Werk noch nicht kennen. Könntest du da vielleicht auf eine bestimmte Performance eingehen?

SAGRI: Ich spreche nicht gern über mein Werk, vor allem mag ich nicht eine Arbeit von den anderen trennen. Diese Frage ist für mich ähnlich unangenehm wie ein Atelierbesuch. Der schlimmste Albtraum wird wahr, wenn der Atelierbesuch ohne Möglichkeit bleibt, verführt zu werden oder zu verführen. Die besten Atelierbesuche sind diejenigen, die nur eine verzweifelte Ausrede sind, etwas anderes zu tun als nur über das Werk

zu reden. Das sind auch die perfekten Blind Dates. Als mich etwa die Kuratoren/Kuratorinnen der Whitney Biennale um einen Atelierbesuch baten, musste ich mich dazu durchringen, einen Ort zu suchen, den ich anmieten und schnell mit IKEA-Möbeln einrichten konnte. Das Ganze war nur eine Ausrede, die ich mir habe einfallen lassen, um einen Ort zu finden, an dem ich wohnen kann. Aber es bot mir auch eine gute Möglichkeit, mich daran zu erinnern, dass ich zum Überleben Miete zahlen musste – einfach nur, indem ich einen Raum für einen Atelierbesuch anmieten musste. Schließlich fand der Atelierbesuch in meinem Zimmer in Brooklyn statt. Die einzige Möglichkeit, mein Werk zu zeigen, war natürlich immer über die Suchmaschinenseite von Google und über YouTube. Und doch bot man mir aufgrund dieses Atelierbesuchs dann die Möglichkeit, eine Arbeit für die Whitney Biennale 2012 zu machen. Ich produzierte, wie ich das nennen würde, ein immaterielles Buch: ein lebendiges Buch mit Sprachaufnahmen, Videos, Sounds, Gesten, die in Echtzeit bearbeitet wurden. Das ist entstanden, während gerade die Vorbereitungen für den 1. Mai im Gange waren und es in New York um den Aufruf zum Generalstreik ging. Ich wollte über Probleme der Arbeit reden, nicht durch eine Illustration der verschiedenen Formen von Entfremdung, die aus dem Zustand der Nichtverfügung über die Produktionsmittel und das Gemeingut erwachsen. Ich hatte keine Lehre zu vermitteln, also kam es für mich auch nicht infrage, didaktisch zu sein. Ich wollte nervig sein, nicht didaktisch. Ich wollte gerade nicht vorführen, wie es ist, durch uns selbst in den Ketten unserer unablässigen Selbstproduktion gefangen zu liegen, auch wenn mir das durchaus durch den Kopf ging, als ich die Performance

ing, but not didactic. I didn't want to animate how it is to be enslaved by our own selves in the chains of our constant self-production, although this was something I had in mind when I was preparing the performance. I also didn't want to make claims about the corruption of the particular art institution, in which I was presenting my piece, as I have no desire to reform any institution whatsoever. I do moves in order to record, repeat, and publish them on my own. The moves come out of various resources, conversations that happened in the space, the daily news, images, texts, the magazines, blogs, books, et cetera. To come to presence is to take time and space. The autonomies (autonomization) is its affect and its distribution. The editing of this immaterial book, the processing of "Working The No-Work" has challenged the dichotomy of labor and non-labor that comes into play with the aim to demolish it. My piece at the Whitney Biennial was there to work the non-working of its presence.

JAMES: I can never apologize enough for asking you to talk about your work. All the same ... you know, I'm reminded of Deleuze's argument about Godard. He wrote that it wasn't a matter of the "either/or" of dialectics, but a matter of the conjunctive. Always "and". A factory, and a landscape, and a woman's body, and ... and so on. I always thought that was a brilliant description, if not a winning argument about dialectics (I think we can do without reheating the old 1968 argument against Hegel). It's been a few years since I've experienced one of your works firsthand, but one of the things I found distinct about it was the kind of tensed environment it tended to generate. I mean tensed in terms of both time and corporeal affective responses. If the crystal-image is, for

Deleuze, this circuit between the actual and the virtual that produces an extension, rather than a synthesis, it seems like you have used sound, specifically the voice at times, in a similar fashion. It is the production of a subject in its extension into the social. Some of the founding ideas of democratic politics and public speech are all circulating together in this kind of scene. Perhaps we could end by asking you to write about the place sound has in your practice, and the places your work constructs in sound, in terms of this particular focus on *Streit*?

SAGRI: "In this rationalized world the last most rationalized thing someone can do today is to scream." (John Holloway)

Notes

- 1 For an account on what happened there see: <http://artistsspaceoccupation.tumblr.com>.
- 2 Felix Guattari/Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, New York 2008, p. 21 [Spanish original 1986].

vorbereitete. Ich hatte auch nicht die Absicht, die Korruption derjenigen Institution zu behaupten, die gerade meine Arbeit präsentierte, denn ich verspüre überhaupt nicht den Wunsch, irgendeine Institution zu reformieren. Ich führe Schritte aus, um sie ganz allein aufzuzeichnen, zu wiederholen und zu veröffentlichen. Diese Schritte gehen aus einer Fülle von Ressourcen hervor, aus Gesprächen, die in dem Raum geführt wurden, aus den aktuellen Nachrichten, aus Bildern, Texten, Zeitschriften, Blogs, Büchern und so weiter. Um zur Präsenz zu gelangen, muss man sich Zeit und Raum nehmen. Die *autonomesis* (Autonomisierung) ist ihr Affekt und ihre Distribution. Die Arbeit an diesem immateriellen Buch, die Bearbeitung von „Working the No-Work“ hat der Dichotomie von Arbeit und Nichtarbeit, die mit dem Ziel ins Spiel kommt, sie zu zerstören, den Kampf angesagt. Meine Arbeit bei der Whitney Biennale war dort, um das Nichtfunktionieren ihrer Präsenz herauszuarbeiten.

JAMES: Wie kann ich mich je ausreichend dafür entschuldigen, dich darum gebeten zu haben, über dein Werk zu reden ...? Trotzdem ... weißt du, ich muss daran denken, was Deleuze über Godard gesagt hat: Es gehe nicht um das „Entweder-Oder“ der Dialéktik, sondern um das Verbindende. Immerzu das „und“. Eine Fabrik und eine Landschaft und ein Frauenkörper und ... und so weiter. Ich hielt das immer für eine tolle Beschreibung oder vielleicht auch für eine überzeugende Aussage über Dialektik (ich denke, wir brauchen hier nicht die alte 1968er-Argumentation gegen Hegel aufzuwärmen). Es ist schon ein paar Jahre her, dass ich eine deiner Arbeiten selbst erlebt habe, aber eines der Dinge, die mir in Erinnerung geblieben sind, ist diese irgendwie angespannte

Atmosphäre, die sie tendenziell um sich herum entstehen ließ. „Angespannt“ (*tensed*) meine ich sowohl im Sinne von Zeit (*tense*) als auch im Sinne körperlich-affektiver Reaktionen (*tension*). Wenn das Bild des Kristalls bei Deleuze den Kreislauf zwischen dem Aktuellen und dem Virtuellen meint, der eine Erweiterung und keine Synthese produziert, dann scheinst du Klang, insbesondere die Stimme, mitunter auf ganz ähnliche Weise eingesetzt zu haben. Das ist die Herstellung eines Subjekts durch seine Erweiterung in das Gesellschaftliche hinein. Einige der Grundvorstellungen demokratischer Politik und öffentlicher Rede zirkulieren gemeinsam in dieser Art Szene. Vielleicht können wir zum Schluss kommen, indem ich dich bitte, die Stellung zu beschreiben, die Klang (*sound*) einerseits in deiner Praxis und andererseits in diesem engeren Zusammenhang des Streits, beansprucht?

SAGRI: „In dieser durchrationalisierten Welt ist das am wenigsten rationalisierte, was jemand heute noch tun kann, aufzuschreien.“ (John Holloway)

(Übersetzung: Clemens Krümmel)

Anmerkungen

- 1 Für eine Darstellung dessen, was sich dort ereignet hat, vgl. <http://artistsspaceoccupation.tumblr.com>.
- 2 Félix Guattari/Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, New York 2008, S. 21. [Spanisches Original 1986].