

Raumschiff Jugoslawien

Die Aufhebung der Zeit

Spaceship Yugoslavia

The Suspension of Time



Raumschiff Jugoslawien/ Spaceship Yugoslavia

Naomi Hennig, Jovana Komnenić, Arman Kulašić, Dejan Marković, Arnela Mujkanović, Katja Sudec, Anita Šurkić

Wir, die Generation deren Erinnerung an ein sozialistisches Jugoslawien in der Zeit unserer Kindheit angesiedelt ist, fragen uns, inwieweit wir überhaupt eine reale Möglichkeit haben, an eine kritische Referenz anzuknüpfen aus der wir konstruktive Erfahrungen herausziehen können. Auch stammen wir nicht aus einem geregelten System, d.h. unsere Erfahrungen sind unabänderlich an einen Transitionsprozess gekoppelt. Wir können uns weder nach hinten noch nach vorne teleportieren. Wir laufen auf der Erde (und in vielen Ländern), haben aber keinen festen Boden unter den Füßen. Unser gemeinsames Erbe, unsere kulturelle Anbindung ist eine aufgelöste Geschichte, ein schwebender Raum ... ein Raumschiff, auf den Namen Jugoslawien getauft.

We ask ourselves—a generation whose childhood memories are anchored in a socialist Yugoslavia— if it is indeed possible to latch onto a critical nexus from which we may have constructive experiences. We did not grow up in an orderly system, causing our experiences to be irrevocably linked with a transition process. We cannot be transported backward or forward in time. We walk this earth in different countries, but have no fixed ground under our feet. Our common inheritance, our cultural connection, is a disintegrated history, a tentative space; it is a spaceship named Yugoslavia.

Inhalt / Content

- 10 **Raumschiff Jugoslawien / Die Aufhebung der Zeit**
19 **Spaceship Yugoslavia / The Suspension of Time**
Spaceship Yugoslavia Crew
Spaceship Yugoslavia / Arbeitsgruppe Raumschiff Jugoslawien
- 34 **Ein Gespräch mit Miško Šuvaković**
48 **A Conversation with Miško Šuvaković**
Spaceship Yugoslavia Crew
Spaceship Yugoslavia / Arbeitsgruppe Raumschiff Jugoslawien
- 62 **Drei Einträge für ein Jugoslawien-Glossar**
66 **Three Entries for a Glossary of the Yugoslav Event**
Gal Kirn
- 72 **Projekt Jugoslawien: Die Dialektik der Revolution**
84 **Project Yugoslavia: The Dialectics of the Revolution**
Ozren Pupovac
- 96 **Die jugoslawische Arbeiterselbstverwaltung**
102 **Yugoslav Workers Self-Management**
Todor Kuljić im Interview mit / in an interview with Oliver Ressler
- 108 **YU GO Banditen!**
113 **YU GO Bandits!**
Vedrana Madžar
- 120 / 168 **How to Make a Refugee**
Phil Collins
- 122 / 168 **Erstereich**
Marcel Marliš
- 124 / 169 **Shoelaces are Undone & Zagor against Zagor**
The Blind Spot – Banners
Damir Radović
- 126 **Das Erbe der Jugoslawischen Revolution.**
170 **Artefakte zwischen Erinnerung und Negation**
Heritage of the Yugoslav Revolution: Artefacts Between
Memory and Neglect
Marko Krojač
- 129 **Die Kraft liegt in unserer jungen Generation**
171 **The Power Lies in Our Young Generation**
Klopka za pionira
- Disputed Histories**
Vahida Ramujkić

134 172	Čega je danas ime rat? Wie ist der Name des Krieges heute? What is the Name of War Today? Grupa Spomenik
137 / 173	Woman in Black Vesna Pavlović
140 / 173	Naming the Bridge: Nakie Bajram and Rosa Plaveva Hristina Ivanoska
142 / 174	Theta Rhythm Bojan Fajfrić
144 174	Drei Reden Three Speeches Laibach & Peter Mlakar
150 177	366 Liberation Rituals und Aktion am Treptower Ehrenmal and Action at the Soviet War Memorial, Berlin Igor Grubić
153 / 178	Tales of Protest. A Necessity Nina Höchtl
154 / 179	SubDocumentary Adela Jušić & Lana Čmajčanin
156 179	Unsichtbares Sisak Invisibel Sisak Marijan Crtalić
159 / 180	Tonys Alban Muja
161 / 181	A Permanent State of Exception: Ideologies & Newborn Sebastjan Leban & Staš Kleindienst
186	Autor_innen / Authors
187	Künstler_innen / Artists
190	Arbeitsgruppe / Project Team
192	Projekte / Projects
192	Ausstellungen / Exhibitions
193	Literaturliste / Bibliography
196	Impressum / Imprint

Raumschiff Jugoslawien

Die Aufhebung der Zeit

Mit der Transformation der europäischen sozialistischen Staatssysteme nach 1989 wurde eine neue Episode in der Weltgeschichte eingeleitet, die in den sogenannten Transitionsgesellschaften vor allem eine Hegemonie des liberalen Marktes etablierte. Die politischen Positionen des Postkommunismus artikulieren sich dadurch, dass sie alle Facetten des ehemaligen Systems als Teile eines totalitären Gebildes abwerten, um ihren Freiheitsanspruch (Freiheit in Bezug auf ethnische Identität und/oder auf privates Eigentum) rechtfertigen zu können. Wollen wir vor diesem Hintergrund die spezifische Geschichte der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien betrachten, so stoßen wir auf ein ambivalentes Bild, das keineswegs nur einfarbig, eindeutig oder gar totalitär erscheint. Inwiefern kann eine von Nostalgie und Revisionismus Abstand haltende Anerkennung dieser Vergangenheit gedacht und reflektiert werden, um zur Konzeption zukünftiger Veränderungsprozesse beizutragen?

9

Transition als Nicht-Ort der Geschichte

Ozren Pupovac diagnostiziert das fehlende Selbstbewusstsein der postkommunistischen Identität, in der es kein Bild des Selbst als Subjekt der Geschichte geben kann. Ihm zufolge ist der Postkommunismus ein delokalisierte (misplaced) Zustand, ein Ort, der sich ständig in Bezug auf das Vergangene, sowie auf das Zukünftige – also auf das, was nicht mehr, bzw. noch nicht ist – definiert und mit diesen ständigen Bezugnahmen schließlich das eigene Jetzt aus den Augen verliert oder verleugnet.

Der Postkommunismus integriert einerseits eine rückwärtsgewandte nationalistische identitäre Ideologie aus dem 19. Jahrhundert, andererseits orientiert sich dieser Nicht-Ort des Jetzt an der Vorstellung einer zukünftigen Perfektion neoliberaler Demokratie und des Kapitalismus. Dadurch ist jede Möglichkeit des Ausbruchs aus dieser „presentless time“ (Pupovac), jede emanzipatorische Position unterminiert.

„Presentless times are those times which are voided of an idea of radical change, times in which a qualitative transformation of our social conditions seems not only improbable but impossible: a foolish utopia.“¹

Der Untertitel des Projekts, „Aufhebung der Zeit“, greift diese treffende

Konzeptualisierung der postkommunistischen Transition von Ozren Pupovac auf. Wir sprechen von dem merkwürdigen Zustand, in dem die Zeitlichkeit des Jetzt aufgehoben ist und wo Identifikation permanent im Vakuum des ‚weder-noch‘ zirkuliert.

10 Indem wir uns über diese illusionslose Beschreibung der heutigen Situation, über die „post-utopischen, post-historischen, post-kritischen Zustände des Postkommunismus“ hinwegsetzen, lernen wir, das nicht nennbare und unmöglich gemachte Jugoslawien (und wir meinen nicht: Ex-Jugoslawien) zu denken. In seinen verbliebenen territorialen Überresten ist es zwar Teil jener oben beschriebenen „gegenwartslosen Zeit“, jedoch verbleibt ein bestimmter, kaum zu bezeichnender Überschuss, der nicht in die nationalen Narrative der Gegenwart zu integrieren ist: Jugoslawien soll hier verstanden werden als Name, welcher, erneut ausgesprochen, das Jetzt wiederum in Bewegung versetzt. Eben dies verstehen wir als emanzipatorisches Potential.

„Emancipatory politics is [...] always about the ‚wrong‘ names and ‚wrong‘ identities – it is about the ‚misnomer that articulates a gap and connects it with a wrong‘. In this configuration, emancipation is always about the ‚wrong‘, since by definition it includes those who are excluded – ‚the part without parts‘; emancipatory politics arises precisely through the process of ‚counting those who are uncounted‘“.²

Evolution eines ex-territorialen Projekts

Die Anfänge des Projektes Raumschiff Jugoslawien reichen in die Zeit als wir – damals Studierende in Berlin und Bremen – uns entschlossen hatten, eine verbindende Fragestellung darüber zu artikulieren, was aus unseren Erinnerungen an das ehemalige Jugoslawien zu einem verständlichen gemeinsamen Bild konstruiert werden könnte. Ausgangspunkt unserer Diskussionen war, dass der größere Teil der Gruppe durch eine gemeinsame Herkunft verbunden ist – von sieben Mitgliedern stammen sechs aus dem ex- oder postjugoslawischen kulturellen und geografischen Raum. Wir wollten herausfinden, wie wir uns über ein territoriales, abgrenzendes und national begründetes Selbstverständnis gründlich und nachvoll-

ziehbar hinwegsetzen können. Wir begannen darüber zu diskutieren, was auf uns als ‚Jugoslawen‘ projiziert wird und was dem Bild der tanzenden, ballernden, trinkenden Balkan-Exotik entgegengesetzt werden könnte. Spätestens während der Rechercheise durch die Länder des ehemaligen Jugoslawien wurde uns schließlich klar, dass der Anfangs proklamierte multikulturelle Konsolidierungsdiskurs – vor allem auf Grund seiner kulturideologischen Angepasstheit an die offizielle Kulturpolitik eines liberaldemokratischen ‚Europas der Nationen‘ – keinen effektiven Standpunkt bot, um die politischen Themen, die sich vor uns auftaten, zu adressieren. Die Frage kam auf: Welche gemeinsame Position muss unsere Arbeitsgruppe konstruieren, um ein Feld zu bearbeiten, das einerseits von einem vielschichtigen politik- und kulturwissenschaftlichen Diskurs, von dominanten kuratorischen Erzählungen vorstrukturiert ist, und das doch zugleich mit dem persönlichen Leben verknüpft bleibt und in die individuellen Erfahrungen der Einzelnen zerfällt? Die einzig mögliche Lösung lag in der Artikulation einer gemeinsamen Plattform, die auf der Grundlage einer sich stetig weiterentwickelnden kritischen Meinungsbildung ein für alle Beteiligten ansprechbares und nachvollziehbares emanzipatorisches Potenzial beinhaltet.

Diese Vermittlungssprache muss in der Lage sein, sich über die kulturellen, politisch oft unreflektierten Konventionen hinwegzusetzen um ökonomische oder durch Kultur ersetzte politische Zusammenhänge³ zu reflektieren, die beim Systemwechsel im ehemaligen Jugoslawien eine entscheidende Rolle gespielt haben. Dabei sind auch die in Ex-Jugoslawien formulierten Kritiken an der expansiven (Kultur-)Politik der Europäischen Union zu betonen – Argumentationen, die im deutschen Diskurs auf Grund der zentralen Position innerhalb der EU, ökonomischer Privilegiertheit sowie der eigenen, unreflektierten Diskurshoheit wenig artikuliert werden. Hierbei spielt auch die Funktion der internationalen Stiftungen eine Rolle, die in der Ex-Jugoslawischen Kunstszene vor allem die Förderung progressiv-liberaler zeitgenössischer Produktionen sowohl in Kunst als auch Theorie und die Finanzierung überregionaler Ausstellungen und Kooperationen tragen. Die Politiken solcher projektbasierter Förderung bestimmen

bis zu einem gewissen Grad die Auswahl dessen, was produziert und repräsentiert werden kann. Gleichzeitig waren es jedoch genau diese Produktionen und Kooperationen, auf die wir während der Recherche aufmerksam wurden und von denen unser eigenes Projekt inhaltlich profitiert hat.

Die gemeinsame Reise durch die ex-jugoslawischen Republiken hat ein umfassenderes Bild von den dort geführten Diskussionen vermittelt, wobei wir uns selber in der seltsamen Rolle der ‚Besucher_innen aus Deutschland‘ wiedergefunden haben. Unsere Gesprächspartner_innen sind vor allem in Bereichen der nicht-institutionellen, unabhängigen Kultur- und Kunstszene verortet. Sie führten uns eine Reihe von Projekten vor Augen, die die jugoslawische (Kunst-)Geschichte als fruchtbares Feld politischer und ästhetischer Bildung erforschen, um auf diese Weise kritische Positionen gegenüber den dominanten Tendenzen der Kultur- wie auch der Erinnerungs- und Geschichtspolitik zu entwickeln.⁴

Häufig wurden wir gefragt, mit welcher eigenen Haltung wir unserem weitgreifenden und schwierigen Thema begegnen würden. Eine erste Antwort war die des persönlich Erlebten, der eigenen Erfahrung, auf deren Basis bestimmte gesellschaftliche Phänomene wie das der häufig proklamierten kollektiven Amnesie behandelt werden könnten. Doch tragen wir eine bestimmte Verantwortung gegenüber unseren Künstlerkolleg_innen und sehen es als problematisch an, einem westlichen Publikum Arbeiten zu präsentieren, die ein weiteres Mal die zu erwartenden Themen wie Identität, Trauma und Verarbeitung verhandeln. Die von Außen entwickelte Perspektive läuft stets Gefahr, die vorhandenen Stereotype westlicher Betrachtungskonventionen zu wiederholen und die Reihe der bisher zum Thema produzierten kuratorischen Übersichten fortzusetzen. Miško Šuvaković spricht in einer Analyse der sogenannten Balkanausstellungen genau diesen Mechanismus an, der, vereinfacht wiedergegeben, zur Internalisierung und Reproduktion bestimmter Zuschreibungen auf Seiten der Produzent_innen führt.⁵

Aus dieser Diskussion heraus haben wir entschieden, die eigene fragwürdige Position als ‚Konstrukteure des Blicks‘ innerhalb der Ausstellung durch die Videoarbeit Phil Collins‘ zu paraphrasieren und kritisch zu

hinterfragen. In seiner Darstellung der medialen Repräsentation von Flüchtlingen in Kosova spiegelt sich die Figur der Kurator_innen, die – repräsentiert durch die Übersetzerin und die ausländischen Journalisten in Collins' Video – das Szenario des ‚anderen‘ (der Vertriebenen, der Minorität) medientauglich arrangiert.

Es scheint schwer möglich, nach der bereits abgeebten Phase des Balkanhypes und der ‚Ostkunst-Ausstellungen‘ der letzten 15 Jahre⁶ erneut Gruppenausstellungen innerhalb einer ähnlichen Thematik zu produzieren, die den früher konstruierten Bildern und Repräsentationslogiken indifferent gegenüberstünden. Wir haben uns daher in der Auswahl der beteiligten Künstler_innen vor allem auf jüngere Positionen konzentriert, die nicht oder selten in den großen Ausstellungen zu sehen gewesen waren, die kritische Positionen vermehrt aus der Galerie hinaustragen und in Aktionen, Recherche- und Archivarbeit, dokumentarischen Video-Produktion, Theorie oder anderen Formen der Vermittlung weiterentwickeln. Die Auswahl der Künstler_innen basiert nicht auf einer ex-jugoslawischen Herkunft und umfasst schlicht solche Arbeiten, die sich mit den von uns in den Blick genommenen Themen beschäftigen.

Bestimmte künstlerische Positionen, die sich gegen Ethnozentrismus und Nationalismus richten oder verschüttete traumatische und gewaltvolle Erfahrungen reflektieren, entfalten jedoch eine andere Art von Qualität und Sinnhaftigkeit, wenn sie am Ort ihrer Produktion gezeigt werden, als wenn sie in einer Berliner Kunstinstitution zu sehen sind. Die Recherche-reise hat uns vor allem die Gewichtung der Betrachterperspektive und den (zweifelhaften) Status des Ausstellungsortes ins Bewusstsein geholt. In einem Belgrader Café sitzend, wurden wir so auf die Verhältnisse in Deutschland zurückgeworfen und auf unseren absurden, ungewollten und doch vorhandenen Anteil an der Repräsentationsmacht, die den zentralen und hegemonialen Standort gegenüber dem marginalen charakterisiert. Solchen Verhältnissen entgegengesetzt stand die Qualität und jahrelange Vorgeschichte der klar artikulierten und überzeugend argumentierten Positionen unserer Gesprächspartner_innen; unser fragender und zuerst einmal ‚nicht-wissender‘ Auftritt hatte wenig Bestand.

Doch kann dieses Nicht-Wissen auch ein passender Ausgangspunkt – oder sogar eine adäquate Zusammenfassung des Zustandes unserer Generation – sein, um Fragen zu stellen, die nicht sofort zu beantworten sind, und um sich einem idealistischen Feld ohne Zynismus zu nähern.

Sozialismus und Vergessen

14 In den Diskussionen tauchte immer wieder auch die Frage nach dem deutsch-deutschen ‚ideologischen Hinterhof‘ auf. Sollten wir die Amnesie immer nur dort, bei den ‚anderen‘ oder den ‚unsrigen‘ suchen und anprangern? Der kollektive Umgang mit der sozialistischen Vergangenheit weist – bei grundlegend verschiedenen Ausgangsvoraussetzungen – doch Parallelen und Vergleichspunkte auf. Dabei bleibt die epochale Wende von 1989 und der Fall der Berliner Mauer als Schlüsselereignis der post-kommunistischen Ära gemeinsamer Bezugspunkt. Ähnlichkeiten finden sich im Umgang sowohl mit Monumenten und Baudenkmalern des Sozialismus, als auch im zeitgenössischen pop-kulturellen Remix: Jugo- und DDR-Nostalgie sind identische Verfahren, mit deren Hilfe die Vergangenheit politisch entschärft und massenmedial ‚verdaulich‘ verabreicht wird. So kommt der Nostalgie eine ambivalente und doch entscheidende Bedeutung zu – sie wird fruchtbar erst in dem Moment, in dem sie als Ausgangspunkt genommen und durchschritten wird, um einer umfassenderen und kritischen Beschäftigung mit der Geschichte Platz zu machen.

Der ex-jugoslawische Raum wird heute im öffentlichen Diskurs mit einer Selbstverständlichkeit dem ‚post-totalitären Osten‘ zugeordnet, die der offenen und international orientierten Prägung des nicht-alliierten sozialistischen Jugoslawiens kaum gerecht wird. Vielmehr ist sowohl in Titos historischem Bruch mit Stalin, der frühen Abkehr von der Planwirtschaft zugunsten des komplexen ökonomischen Modells der Arbeiterselbstverwaltung, als auch in der international vernetzten Kunst- und Kulturszene die damalige Position als Angelpunkt zwischen Ost und West in Erscheinung getreten.

Dass die ex-jugoslawische Kunstszene heute ihr symbolisches Kapital vor allem aus ihrer Selbstzuordnung zur sogenannten East Art schöpft, mag

mit den Logiken der territorialen Neuordnung, den Kategorisierungen des expansionswilligen Kunstmarktes oder europäischen Diskursmechanismen zusammenhängen. Unter dem Schlagwort des Totalitarismus wird entsprechend häufig auch der jugoslawische Sozialismus abgehandelt – eine Rhetorik, die ohne weiteres von den post-kommunistischen Nomenklaturen der ex-jugoslawischen Republiken übernommen und als eine der Rechtfertigungen für ein umfangreiches Vergessensprojekt ins Feld geführt wurde.

15

Gedächtnis als Produktionsort. Strategien des Erinnerns

„Ideology doesn't reflect the reality as such, but represents the ‚imaginary relations of individuals‘ to the real world. What ideology misrepresents is not the reality, but itself within the social reality“.⁷

Verstehen wir in diesem Sinne die Konstruktion von Vergangenheit und Identität als eine Art ideologisches Schlachtfeld, so kann die Misrepräsentation oder auch Auslöschung von Geschichte als Instrumentarium heutiger Ideologie dargestellt werden, die sich damit eine bruchlose Legitimationsbasis zu erschaffen sucht. Doch was genau ist es, das diese „imaginären Verhältnisse der Individuen zur realen Welt“ organisiert? Was definiert das (Besitz-)Verhältnis der Arbeiter zu der von ihnen bedienten Maschine, was lässt sie zunächst als Anteilseigner an ihrer Fabrik auftreten und dann als erwerbslose Habenichtse, als prekäre Lohnempfänger der Privatwirtschaft? Was bewirkt, dass bestimmte Kapitel der Kunstgeschichte dem studentischen Bewusstsein vorenthalten bleiben und stattdessen Maltechnik unterrichtet wird?

Ohne hierauf endgültige Antworten zu geben – also etwa einseitig Weltbank und EU, Ethno-Nationalismus, Kirche, Medien oder das Bildungssystem zu beschuldigen – stellen wir Beispiele vor, die diese imaginären Verhältnisse konstituieren und weitergeben. Sie äußern sich in der Recherche und künstlerischen Dokumentation von Produktionsorten, in den Arbeiten von Marijan Crtalić oder von Nina Höchtl. Die unterschiedlichen Kontexte ihrer Arbeiten sind verbunden durch eine Stellungnahme zur eigenen Rolle von Künstler und Künstlerin in der gesellschaftlichen Produktion.

Einige der ausgewählten Arbeiten verweisen auf die Konstruiertheit von Erinnerungskultur und Geschichtsschreibung in Verbindung mit persönlich-privater und individueller Erinnerung oder der Familiengeschichte als ‚künstlerischem Material‘. Die Arbeit *Teta-Rythm* von Bojan Fajfrić steht hierfür exemplarisch, der Künstler reflektiert durch sie die Rolle seines Vaters innerhalb des politischen Prozesses, der schlussendlich zum Zerfall Jugoslawiens führte.

16

Es war uns wichtig, den persönlichen Blickwinkeln auch distanzierte, dokumentarische Arbeiten gegenüberzustellen, die ihren Anfang nicht im Bereich des unmittelbaren eigenen Umfeldes nehmen, sondern die Recherche und künstlerische Produktion als Austragungsort dezidiert politischer Artikulation begreifen. Dies gilt für die Arbeit *Newborn / Permanent State of Exception*, in der die slowenischen Künstler Sebastjan Leban und Staš Kleindienst die noch immer von internationalen Organisationen regulierte Situation Kosovos beleuchten.⁸

Die in Kooperation mit der Künstlerin Vahida Ramujkić gesammelten Geschichtsbücher aus ex-jugoslawischen Republiken, die den wieder und wieder neu geschriebenen Geschichtsunterricht seit dem Zerfall Jugoslawiens dokumentieren, zeigen auf die Mechanismen der Bildungspolitik als Konstruktion von Geschichte. In diesem Zusammenhang steht auch das Feld der Kulturpolitik, kommentiert durch die Arbeit Marcel Mališ zur Rolle der Erste Stiftung in Osteuropa.

Als Intervention in den öffentlichen (Diskurs-)Raum und als Projekt einer unabhängigen Meinungsbildung im Hinblick auf Erinnerungs- und Gedenkpolitiken kann sowohl Marko Krojačs fotografische Dokumentation jugoslawischer Monumente, als auch die Arbeit der Grupa Spomenik (Monument Group) verstanden werden, welche meist in Form von Diskussionen und Workshops stattfindet. Die Gruppe etablierte den Terminus ‚Yugoslav Studies‘ als Überkategorie für ihre diversen Projekte.

Die Gruppe Klopka za pionira, sowie Laibach und Peter Mlakar agieren im Grenzbereich von Musik, Performance und Kunst. Unterschiedliche Generationen der jugoslawischen Avantgarde vertretend, produzieren beide jeweils Texte, die als künstlerische Statements und Eingriffe von

der Konzertbühne aus in das Zeitgeschehen zu verstehen sind. Der Bogen der Ausstellung spannt sich über diese unterschiedlichen Anknüpfungspunkte, die doch ein und derselben Logik unterworfen sind. Die dem Projekt zugrunde liegenden losen Kategorien wie die Neubewertung von persönlich Erlebtem und heute Gelebtem, Kritik an medialen Repräsentationsformen, an Kultur- Gedenk- oder Bildungspolitik, politischer Aktivismus sowie akademische Forschung im Themenfeld sozialistischer Politik sind kreuz und quer miteinander verbunden. Letztlich weisen all diese Herangehensweisen und Positionierungen auf ein geteiltes Dilemma hin. Sowohl als Bürger_in, als auch als Arbeiter_in, als Künstler_in, Forscher_in, Aktivist_in, als Eltern oder Kinder, sind wir alle den gleichen Mächten unterworfen, die die Organisation der Ökonomie, der Arbeitswelt, der Lebensräume, Straßennamen, Monumente, Erinnerungsorte, der Bildung, also letztendlich des Wissens und der Identität, nach der ihnen intrinsischen Logik durchführen. Demokratie oder Repräsentation werden darin zu tautologischen Klauseln einer zeitlosen, ‚post-utopischen‘ Gegenwart, in der die engagierte Forschung und die Wiederentdeckung einer emanzipatorischen Vergangenheit noch als das vielversprechendste Instrument möglicher Politizität herangezogen werden können.

Eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst ist kein Ort, um eine Veränderung realer Politiken zu organisieren, und doch verstehen wir dieses Projekt und den uns zur Verfügung stehenden Ausstellungsraum als Ort der eigenen, unabhängigen Bildung und der Bildung für andere, die sich auf eine Verunsicherung, auf eine Überprüfung herrschender Meinungsbilder und eine Auseinandersetzung mit dem zur Verfügung gestellten Material einlassen wollen.

1 Pupovac, *Present Perfect or the Time of Post-Socialism*, <http://www.eurozine.com/articles/2010-05-12-pupovac-en.html>, Stand: 03.07.2011: „Gegenwartslose Zeiten sind jene Zeiten, in denen jegliche Vorstellung von radikaler Veränderung fehlt, es sind Zeiten, in denen eine qualitative Änderung unserer sozialen Bedingungen nicht nur unangebracht sondern unmöglich erscheint: eine alberne Utopie“.

2 aus: Lana Zdravković, „Emanipatory Politics as a Process of Involving “wrong” names“, in: *The Renaming Machine: The Book*, hrsg. von Suzana Milevska, Ljubljana 2010. Zdravković bezieht sich in ihrem Text auf Zitate im Zitat: Jacques Rancière (1995, 1999). „Emanzipatorische Politik bezieht sich stets auf ‚falsche‘ Namen

und ‚falsche‘ Identitäten – sie thematisiert die ‚Fehlbezeichnung‘, die eine ‚Lücke benennt und diese mit dem Falschen verknüpft‘. In dieser Anordnung greift Emanzipation immer auf das ‚Falsche‘ zurück, da sie qua Definition jene einschließt, die ausgeschlossen sind – ‚als Teil ohne Teile‘; emanzipatorische Politiken erwachsen genau aus diesem Prozess des ‚Zählens jener, die ungezählt sind.‘“

3 Zur Konvergenz von Politik und Kultur siehe bspw. Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt 2009, S.61.

4 Siehe bspw. PPYUART (Political Practices of (Post)Yugoslav Art) 2006–2009. Ein Projekt von WHW, kuda.org, SCCA/Pro.ba, Prelom Kolektiv.

5 Siehe auch: Gespräch mit Miško Šuvaković.

18 6 Hier sind vor allem zu nennen: *In Search of Balkania* (2002), Neue Galerie Graz, kuratiert von Roger Conover, Eda Čufer, und Peter Weibel; *Blut und Honig: Zukunft ist am Balkan*, Klosterneuburg (2003), Sammlung Essl, kuratiert von Harald Szeemann; sowie *In den Schluchten des Balkans* (2003), Kunsthalle Fridericianum in Kassel, kuratiert von René Block.

7 Agon Hamza, „Ideological Signifiers“, in: *The Renaming Machine: The Book*, hrsg. von Suzana Milevska, Ljubljana 2010. Hamza verweist in seinem Text auf Louis Althusser, 2008. „Ideologie spiegelt nicht die Wirklichkeit als solche wieder, sondern sie verkörpert das imaginäre Verhältnisse der Individuen zur realen Welt. Sie stellt nicht die Wirklichkeit falsch dar, sondern sich selbst innerhalb der gesellschaftlichen Realität [...]“.

8 Der Kontext Kosova stellt bei der Beschäftigung mit dem Thema Jugoslawien ein besonderes Problem dar. Er symbolisiert das Scheitern des jugoslawischen Versuchs, eine egalitäre Situation für alle Nationen herzustellen und versperrt sich damit einer idealisierenden Nacherzählung des jugoslawischen Projekts.

Spaceship Yugoslavia

The Suspension of Time

Spaceship Yugoslavia Crew, June 2011

19

The transformation of the European socialist state system after 1989 ushered in a new era of world history that notably brought in a hegemony in the so-called transitional societies. Post-communist politics devalue all aspects belonging to the former system as remnants of a totalitarian regime, enabling those with political sway to justify their present demands for freedom be it regarding ethnic identity or private ownership. If we want to discern a specific history of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, we run into an ambivalent image that is in no way singular in color or meaning, nor totalitarian. To what extent can the acknowledgement of this past be conceived, such that it may contribute to future processes of change instead of reverting to nostalgia and revisionism?

Transition as the Non-Place of History

Ozren Pupovac attributes the lack of self-confidence in the post-communist identity to the fact that it cannot imply an image of self as subject of history. It follows that post-communism is a 'misplaced state,' a place that is perpetually defined in accordance to its past as well as its future; to what no longer is, and what is yet to be, thusly negating or losing sight of the 'now.'

Post-communism incorporates a regressive, nationalistic identity-based ideology of the nineteenth century on the one hand, while on the other, the non-place of now concocts prospects of future perfection rooted in neo-liberal democracy and capitalism. Every opportunity to break away

from this “presentless time” (Pupovac) is taken; every emancipatory position undermined.

“Presentless times are those times which are voided of an idea of radical change, times in which a qualitative transformation of our social conditions seems not only improbable but impossible: a foolish utopia.”¹

The subtitle of the project, “Suspension of Time,” tackles this particular conception of post-communist transition proposed by Ozren Pupovać.

20 We examine the strange state-of-being in which the temporality of now is obliterated and identification is caught in an endless cycle of ‘neither-nor.’ In removing ourselves from the disillusioned description of today’s situation, from the ‘post-utopian, post-historical, post-critical circumstances of post-communism,’ we learn how to think of a Yugoslavia that is unnamed, rendered impossible, and by that, we do not mean ex-Yugoslavia. While its patchy territories are indeed part of the “presentless time” described above, there exists an upshot that is barely identifiable and is not integrated into the national narratives of the present: Yugoslavia should be understood here as a name which, proclaimed anew, sets the ‘now’ into motion once again. This we understand as emancipatory potential.

“Emancipatory politics is [...] always about the ‘wrong’ names and ‘wrong’ identities—it is about the ‘misnomer’ that articulates a gap and connects it with a ‘wrong.’ In this configuration, emancipation is always about the ‘wrong,’ since by definition it includes those who are excluded—‘the part without parts’; emancipatory politics arises precisely through the process of ‘counting those who are uncoun-”²

Evolution of an Exterritorial Project

The beginnings of the Spaceship Yugoslavia project originated from our university years in Berlin and Bremen, when we decided to elucidate our questions concerning the construction of a comprehensible, collective picture derived from all our memories of former Yugoslavia. Our discussions were spurred on by a common heritage shared by a large part of the group: out of the seven members, six are of ex- or post-Yugoslav cultural or geographical backgrounds. We wanted to find out how we could thor-

oughly and rationally extract ourselves from a limited, territorial, and nation-bound understanding of self. We then proceeded to talk about typical projections we get as ‘Yugoslavs,’ and what can be set against the exoticized image of the dancing, trigger-happy, drinking Balkan.

While traveling through the countries of ex-Yugoslavia on research, it dawned on us that the multicultural consolidation discourse—which conforms to culturo-ideological concepts within the official cultural policy regarding a liberal-democratic ‘Europe of Nations’—does not offer an effective perspective from which pressing political topics can be addressed.

The question is: what collective position must our project group have in order to examine an area that is simultaneously encumbered by preconceptions from complex political and cultural discourse and dominant curatorial narratives, without losing the connection with personal life, heeding the unique experiences of each individual? Our only possible solution lay in establishing a shared platform guided by the principle that a feasible, emancipatory potential should be created for all involved through the consistent development of critical opinions.

The vocabulary used to mediate should be in the position to remove itself from cultural and politically crude conventions in order to reflect upon economic or cultural contexts (the latter having replaced that of the political)³ that played a decisive role during the change of systems in former Yugoslavia. The critiques formulated in ex-Yugoslavia about the expansive (cultural) policies of the European Union also deserve mention; arguments that are rarely noted in German discourse due to its central position in the EU, its economic privilege, and its own unreflected hegemonic position. Here, the international funding bodies play a key role in supporting the ex-Yugoslav art scene, particularly by giving grants to progressive-liberal contemporary productions both in artistic and theoretical fields, and by the financing of cross-regional exhibitions and cooperations. To a certain degree, the politics of such project-based funding determines the selection, and consequently what is produced and represented. At the same time, however, these productions and cooperations

were the very ones that came to our attention during research, and the foundation of our project has benefited much from them.

The trip we took together through the ex-Yugoslav republics allowed for a more well-rounded impression of the discussions happening there, and we found ourselves slotting into the strange position of ‘visitors from Germany.’ Most of the people we spent time with were involved with the independent, noninstitutional cultural and art scene. They brought a series of projects to our attention that explore Yugoslav (art) history as a rich field of political and aesthetic education that challenged the dominant tendencies of politics in the cultural, memorial, and historical domains.⁴

We were often asked how we intended to approach our vast and difficult subject. One of the first answers regarded personal experience as a basis for dealing with certain social phenomena like the often-claimed collective amnesia. Still, we are accountable to our artist colleagues and consider it problematic to present works to a Western audience that, once again, investigate well-covered topics like identity, trauma, and ‘coming to terms with history.’ The outsider perspective always runs the danger of reiterating established stereotypes derived from Western observational conventions, as well as continuing with thematically produced and curated overviews. It is this mechanism that Miško Šuvaković brings up in an analysis of the so-called Balkan exhibitions that, simply put, lead to some stereotypes being internalized and repeated by creative producers.⁵

Out of this discussion came the decision to paraphrase and critically examine our own questionable status in the exhibition as ‘authors of the gaze’ through Phil Collins’s video work. In the portrayed media representation of refugees in Kosova, the curator figure—embodied by the interpreter and the foreign journalists in Collins’s video—is mirrored, staging a scene of the ‘other’ (the displaced, the minority) for mass-media consumption.

It hardly seems possible now to produce a group exhibition dealing with a similar topic in the wake of the Balkan hype and its related ‘Eastern Art’ exhibitions of the last fifteen years⁶ that would be in consonance with

earlier image constructions and representation logics. We have therefore mainly focused on younger perspectives in our group of participating artists who have rarely or never been seen in large exhibitions, who put additional critical positions to play beyond the gallery space and develop them in actions, research and archive work, documentary video production, theory, or other mediated forms. The artist selection is not based on an ex-Yugoslav heritage; it simply includes works that deal with the issues we are presenting in our project.

23

Specific artistic positions that are directed against ethnocentrism and nationalism, or reflect on traumatic and violent experiences, reveal a different quality and sensibility when they are shown on the site of production than when they are seen in a Berlin art institution. The research trip has made us especially aware of the importance of perspective and the (questionable) status of the exhibition space. Sitting in a Belgrade café, we thought of the situation in Germany and our absurd, unintentional, and yet undeniable complicity in the power of representation that characterizes the central and hegemonic position in contrast with the marginal. The vantage points of our local hosts—clearly told and convincingly argued—were based on many years of research and experience, and set us straight about the relevance of such preconceived cultural relations. Our interrogative and essentially ‘unknowing’ presence had little to offer. However, this not-knowing can also be a fitting impetus (or even an adequate summary of our generation’s state-of-being) to ask questions without immediate answers, and to approach idealistic matters without cynicism.

Socialism and Forgetting

During our discussions, the question of a German post-1989 ‘ideological backyard’ would come up frequently. Should we only ever search for and denounce the amnesia in ‘others’ or with ‘our people’? The coping with a common socialist past—though with fundamentally different leadoff conditions—shows parallels and points of comparison. The epoch-defining fall of the Berlin wall, for instance, remains an important shared

reference point in the post-communist era. Similarities can be found in the treatment of monuments and memorials from socialist times, and in contemporary pop-cultural remixing: Yugo- and GDR nostalgia are conceptually identical practices, by means of which the political past is blurred and diffused, and made 'digestible' by mass media. Nostalgia acquires an ambivalent yet crucial significance, becoming fruitful only as a starting point with the extended purpose of making space for a more comprehensive, critical study of history.

In today's public discourse, ex-Yugoslavia has been dubbed the 'post-totalitarian East' with a matter-of-factness that is somewhat unjust to the open and internationally-oriented character of the non-aligned socialist Yugoslavia. Indeed, Yugoslavia's position was that of a pivot between East and West, represented in its internationally oriented arts and cultural scene, in Tito's historic break with Stalin, and in the early replacing of a planned economy with a more complex economic model founded on workers' self-management.

That the ex-Yugoslav art scene gains most of its symbolic capital from its self-assignment to so-called East Art may have to do with territorial rearrangement, expansion-hungry art markets, or the way in which European discourses are carried. Accordingly, Yugoslav socialism is often associated with the discourse of totalitarianism—a rhetoric that is reproduced by the post-communist nomenclatures of the ex-Yugoslav republics, and that is used as justification for an extensive project of forgetting.

Memory as Production Site: Strategies of Remembrance

"Ideology doesn't reflect the reality as such, but represents the 'imaginary relations of individuals' to the real world. What ideology misrepresents is not the reality, but itself within the social reality."⁷

If we were to understand identity and the construction of the past in this sense, as a kind of ideological battlefield, then the misrepresentation and erasure of history as instrumental to today's ideology—which seeks to create a seamless basis of legitimacy—can be demonstrated. However,

what is it exactly that maps out these “imaginary relations of individuals to the real world”? What defines the (property) relationship of the workers to the machine operated by them, making them first shareholders at their factory and then impoverished and unemployed, existing precariously as wage earners in the private sector? What causes particular moments of art history to be absent from an art student’s awareness and in their stead, they get lessons on painting techniques?

Without endeavoring definite answers by quickly accusing the World Bank and the EU, ethnonationalism, the Church, media, or education system, we aim to present examples that constitute and propagate these imaginary relations. They are found in the research and artistic documentation of production sites, in the works of Marijan Crtalić or Nina Höchtl. The different contexts of their work are linked by a conviction to their specific role as artist in the production of society.

A few of the chosen works point to the constructedness of memory culture and the writing of history in correlation with private, personal, and individual memory, or family narratives as ‘artistic material.’ To illustrate, in Bojan Fajfrić’s *Teta-Rythm*, the artist contemplates his father’s role within the political process that ultimately led to the disintegration of Yugoslavia.

Alongside such personal points of view, we also deemed it important to contrast them with detached, documentary works that do not originate from one’s own immediate environment, but rather understand research and artistic production as a location for decidedly political articulation. This applies to the work *Newborn/Permanent State of Exception* in which Slovene artists Sebastjan Leban und Staš Kleindienst shed light on the situation in Kosova, still regulated by international organizations.⁸

The history textbooks from ex-Yugoslav republics collected in cooperation with the artist Vahida Ramujkić document the numerous rewritings of history lessons since the disintegration of Yugoslavia. They show the mechanisms of educational policy as construction of history. Within this context, there are also works that comment on cultural

policy, including a piece by Marcel Mališ that targets the role of the Erste Foundation in Eastern Europe.

As for interventions in public (discursive) space and projects that foster independent opinions vis-à-vis memory and commemoration politics, there is Marko Krojač's photographic documentation of Yugoslav monuments as well as the work of *Grupa Spomenik* (Monument Group), the latter of which took place primarily as discussions and workshops. The group invented the term 'Yugoslav Studies' as the umbrella category for their range of projects.

26

The intersecting areas of music, performance, and art are represented in the form of documentations, presenting works of *Klopka za pionira*, and Laibach in collaboration with Peter Mlakar. They stand for two different generations of the (post-)Yugoslav avant-garde, producing texts which can be understood as artistic interventions from the rock stage and into the events of the time.

The arch of the exhibition spans over these various correlation points that are indeed subject to one and the same logic. The disparate categories at the basis of this project such as the reevaluation of the personally experienced; critique of media representation forms; cultural, memorial, or educational policies; political activism; and academic research of the political history of socialism crisscross in connection with one another. In the end, all these approaches and positionings refer to a divided dilemma. Whether as a citizen, worker, artist, researcher, activist, parent or child, we are all subject to the same powers that control the organizing of economy, employment, living spaces, street names, monuments, places of memory, education—and so crucially also knowledge and identity with respect to their intrinsic logic. In this framework, democracy or representation become tautological clauses of a timeless, 'post-utopian' present wherein dedicated research and rediscovery of an emancipatory past can still be used as the most promising means of viable politicality.

A contemporary art exhibition is not the place to organize changes in real politics, yet we understand this project and the exhibition space as

a place for one's own independent education as well as for others who want to broach uncertainty, to review prevalent opinions, and to ponder the material on display.

- 1 Ozren Pupovac, "Present Perfect or the Time of Post-Socialism," <http://www.eurozine.com/articles/2010-05-12-pupovac-en.html> (July 3, 2011).
- 2 Lana Zdravković, "Emancipatory Politics as a Process of Involving 'Wrong' Names," in: *The Renaming Machine: The Book*, ed. Suzana Milevska (Ljubljana, Zavod, 2010), p. 73. Marked citations by Jaques Rancière (1995, 1999).
- 3 Regarding the convergence of politics and culture, see Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus* (Frankfurt, 2009), p. 61.
- 4 See *PPYUART (Political Practices of (Post)Yugoslav Art) 2006–2009*, WHW, kuda.org, SCCA/Pro.ba, and Prelom Kolektiv.
- 5 See Conversation with Miško Šuvaković.
- 6 For Example: *In Search of Balkania* (2002), Neue Galerie Graz, curated by Roger Conover, Eda Čufer, and Peter Weibel; *Blut und Honig: Zukunft ist am Balkan* (2003), Sammlung Essl, Klosterneuburg, curated by Harald Szeemann; and *In den Schluchten des Balkans* (2003), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, curated by René Block.
- 7 Agon Hamza, "Ideological Signifiers," in: *The Renaming Machine: The Book*, ed. Suzana Milevska (Ljubljana, Zavod, 2010), p. 106. Marked citation by Louis Althusser (2008).
- 8 The Kosovar context presents a specific problem within the topic of Yugoslavia. It stands for the failure of the Yugoslav attempt to produce an egalitarian situation for all nations. As such, it obstructs an idealizing renarration of the Yugoslav project.

27

Marijan Crtalić *Long live the 10th Anniversary of Workers Self-Management* ►
Photomontage from the series: *Present Moment of History*. Print, size variable, 2011

Lang lebe der zehnte Jahrestag der Arbeiterselbstverwaltung ►
Fotomontage aus der Serie: *Gegenwart der Vergangenheit*. Druck, Größe variabel, 2011

Prishtina, 2011 ►
Bronzestatue "Brotherhood and Unity" by Miodrag Živković 1961, in the city center of Prishtina. It has recently been spray-painted in the colors of the "Internationals."

Prishtina, 2011 ►
Die Bronzestatue „Brüderlichkeit und Einigkeit“ von Miodrag Živković von 1961, im Zentrum Prishtinas – seit kurzem mit Farbspray in den Farben der „Internationals“ besprüht.

From the series *Heritage of the Yugoslav Revolution: Artefacts Between Memory and Neglect* by Mark Schneider.









Ein Gespräch mit Miško Šuvaković

Fragen von Spaceship Yugoslavia

(Naomi Hennig, Jovana Komnenić, Dejan Marković, Anita Šurkić) Belgrad, 20. März 2011

F: Wir fragen uns, wie man heute über Jugoslawien sprechen kann und auf welche Weise sich die zeitgenössische Kunst und Theorie auf die Vergangenheit und die Gegenwart Jugoslawiens bezieht. Könnten Sie die Diskussionen umreißen, die hier in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens stattfinden?

MS: Man kann verschiedene Kategorien dafür finden, wie über Jugoslawien gesprochen wird. Es gibt Ex-Jugoslawien, Post-Jugoslawien, Neo-Jugoslawien und Non-Jugoslawien. Ex-Jugoslawien ist der gebräuchliche Begriff für die Länder, die nach dem Ende Jugoslawiens unabhängig wurden. Non-Jugoslawien ist Ausdruck nationalistischer Vorstellungen und Identitäten, die zu jener Zeit aufkamen. Es ist der Glaube, dass Jugoslawien unmöglich ist, dass es während der blutigen Kriege zerstört wurde und heute nichts mehr davon übrig ist.

Dann gibt es Post-Jugoslawien: Der Begriff umschreibt Ideen – vertreten etwa vom PRELOM Kollektiv und anderen Kulturschaffenden – die zwischen den ex-jugoslawischen Ländern Netzwerke oder Beziehungen herstellen, um in diesem Diskussionsraum die historische Idee Jugoslawiens vorstellen zu können. Denn nach dem Ende Jugoslawiens wurde der Begriff Jugoslawien in jedem der neuen Nationalstaaten abgeschafft. Der Ausdruck Neo-Jugoslawien schließlich behauptet die Möglichkeit Jugoslawiens. Neo-Jugoslawien bedeutet so etwas wie eine neue Avantgarde, es ist die Behauptung, dass ein solches Netzwerk eine potentielle politische Zukunft hat.

Gibt es diese Vorstellung von Neo-Jugoslawien tatsächlich im Sinne einer politischen Bewegung?

Auf kleinster Ebene versuchen einige Gruppen und Individuen dies zu diskutieren, oder zumindest ist es abzusehen. Doch Post-Jugoslawien und Neo-Jugoslawien sind marginale Begriffe, sie werden nur von neu entstandenen kleinen Gruppen von Intellektuellen, Künstlern und Aktivist*innen verwendet. In der breiteren Öffentlichkeit überwiegen eindeutig die Kategorien Ex- oder Non-Jugoslawien.

Könnten Sie erläutern, was der Begriff Post-Jugoslawien für Sie bedeutet?

Es geht um die Beschäftigung mit Jugoslawien als historisches Phänomen oder als aktuelles Beziehungsgeflecht verschiedener Kulturen – nicht Staaten, sondern zeitgenössischer Kulturen. Denn Serben und Kroaten gehen davon aus, dass es in Serbien und Kroatien nur Serben und Kroaten gibt. Doch in diesen Ländern leben derzeit nicht nur Serben und Kroaten, es gibt viel komplexere Gemengelagen verschiedener Völker und Volksgruppen, kleinerer und größerer. Ich halte das post-jugoslawische Modell für ein theoretisches, doch solche Konzepte existieren, sie werden in einigen Texten angesprochen. Die post-jugoslawische Idee scheint mir tragfähig, um darüber zu diskutieren, denn zwischen diesen Räumen gibt es existierende Beziehungen.

Die Erforschung solcher Beziehungen ist für uns interessant. Wir sprechen mit einigen Künstlern der ‚jugoslawischen‘ Generation, Mladen Stilinović und IRWIN, über die kulturellen Beziehungen und den Austausch innerhalb Jugoslawiens in der Vergangenheit. Welche Erfahrungen haben Sie mit diesen Beziehungen zwischen den Republiken gemacht? Wie funktionieren die kulturellen Netzwerke zwischen den ex-jugoslawischen Ländern heute?

Eine große Rolle spielt heute die Förderungspolitik westlicher Stiftungen. Auch die Europäische Union übt Druck auf die lokalen Regierungen aus, um die ex-jugoslawische Kommunikation und den Austausch zu unterstützen. So besteht etwa zwischen Serbien und Slowenien ein Abkommen, die Übersetzung von Büchern aus dem Serbischen ins Slowenische und umgekehrt zu fördern. Es gibt also verschiedene Projekte, die in diese Richtung zielen. Mit derlei Beiträgen will die Europäische Union die mit dem Ende Jugoslawiens verbundenen Konflikte beenden. Ein weiterer Aspekt ist, dass jemand der in Belgrad lebt, entdecken kann, dass er mehr Gemeinsamkeiten mit Menschen in Kroatien, in Zagreb, Rijeka oder

Ljubljana hat, die eine bestimmte künstlerische, kulturelle oder politische Position vertreten, als mit jemandem, der in der serbischen Provinz lebt und streng national eingestellt ist. Deshalb knüpfen viele junge Leute Kontakte in anderen Republiken, doch entsteht hierdurch keine politische Macht, sondern eine symbolische. Um auf der Ebene politischer Macht wirksam zu werden, wäre die Beteiligung von einigen Millionen Menschen notwendig. Wenn man mit einigen Hundert oder Tausend Leuten zusammenarbeitet, kann man nicht von politischer Macht sprechen. Aber es ist gutes symbolisches Kapital im Sinne Bourdieus. Man erzeugt eine symbolische Ebene solcher Möglichkeiten, solcher Kommunikationen und solchen Austauschs.

35

In einem Ihrer früheren Texte beschäftigen Sie sich mit dem Schnittpunkt von Kunst und Ideologie. Sie erwähnten die EU; wie würden Sie die Kulturpolitik einschätzen, die von internationalen Akteuren wie der Erste Stiftung und zuvor der Soros Stiftung im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunst Ex-Jugoslawiens eingeführt wurde? Sehen Sie eine Verbindung zu der Reihe sogenannter Balkan-Ausstellungen Anfang des letzten Jahrzehnts?

Das ist nicht so einfach. Ich habe bereits für die Publikation *Platforma SCCA* über die Balkan-Ausstellungen geschrieben.¹ Es geht immer um ein ähnliches Problem: Ist dieser Teil der Welt der ‚Balkan‘ und was bedeutet dieses Wort ‚Balkan‘? Was etwa verbindet die Türkei, Griechenland und Serbien? Nicht allzu viel, außer einigen historischen Tatsachen. Andere historische Tatsachen aber stellen einen engeren Zusammenhang zwischen dem Kaiserreich Österreich-Ungarn und Serbien her als mit Griechenland. Doch eine Zeit lang war die Konstruktion des Balkans in Mode. Ich hielt dieses Phänomen nicht für einen dauerhaften Wandel in der Kulturpolitik, sondern nur für eine Sache von einigen Jahren. Einerseits waren diese Ausstellungen wirklich gut, weil sie vielfältige Beispiele zeigten, doch sie haben auch sehr merkwürdige Situationen geschaffen, etwa wenn Künstler aus Slowenien beteiligt waren.

So war zum Beispiel die Gruppe IRWIN Teil der Balkan-Ausstellungen. Ob sie nun wirklich vom Balkan stammt, ist eine andere Frage, die in den letzten Jahren diskutiert worden ist. Aber es war gut, dass einiges aus diesem Teil der Welt gezeigt wurde. Das Schlechte daran ist, dass dies seitdem als ‚Balkan-Kunst‘ gebrandmarkt ist – ‚Balkan-Kunst‘ existiert aber nur als ideologische Konstruktion und nicht als Resultat der Kunstwerke, nicht als Ergebnis einer Kulturpolitik. Es ist lediglich ein Modell, das von den Interessen einiger wichtiger und zu jener Zeit sehr mächtiger Kurator_innen gezeichnet ist oder diese repräsentiert, wie etwa Harald Szeemann, dessen Karriere damals auf ihrem Höhepunkt war. Mein Ansatz war es, zu zeigen, dass diese Modelle und Produkte ideologisch sind; jede Ausstellung ist ideologisch. Zum Problem wird es, wenn die Ausstellungen dies nicht mehr kenntlich machen. Für mich waren diese Balkan-Ausstellungen also nicht aufgrund ihrer Ideologie problematisch, sondern vielmehr, weil sie sich als nicht-ideologische präsentierten.

Wir haben bereits früher den Begriff der ‚doxa‘ diskutiert, den Sie in einem Ihrer Texte verwenden. Dort beschäftigen Sie sich mit dem, „was als öffentliche Meinung akzeptiert und was als öffentliche Meinung konstituiert wird“. Könnten Sie das erläutern?

Den Begriff der doxa habe ich von Roland Barthes aus seinem Buch *Über mich selbst*² übernommen, in dem er sich mit der öffentlichen Meinung auseinandersetzt. Für ihn ist die öffentliche Meinung nicht etwas bloß Objektives, sondern er begreift sie als eine Art Konstruktion von Subjektivität in der Gesellschaft. Das ist der pure Konstruktivismus. Es ist die Vorstellung, dass man eine öffentliche Meinung nicht nur produziert, um etwas zu beobachten und dann zu sagen: „Diese Meinung möchte ich dir anbieten“, sondern: „Mit dieser Meinung will ich dich als Subjekt konstituieren“. Das ist das Problem. Das Problem liegt in der Umkehrung. Warum? Das Ich, das Du existieren nicht. Wer bin ich? Ich bin eine Person, die ein Ereignis erschafft innerhalb jenes

Texts, der mich vor mir selbst und gegenüber dem Anderen konstruiert. Diese Ausstellungen waren in gewisser Hinsicht ein Eingriff, doch sie boten keine wahre oder falsche Repräsentation des Balkans. Sie konstruierten das, was in jenem Moment ‚Balkan‘ bedeutete. Das ist die Logik von Althussers Begriff der Ideologie. Ideologie ist nicht, wie bei Marx, eine falsche Interpretation, die mir zum Beispiel dazu dienen könnte, Herrschaft über den Anderen auszuüben. Ideologie besteht in der Subjektwerdung durch eine Handlung. Auch wenn diese Ausstellungen nicht die Realität des Balkans repräsentierten, konstruierten sie eine zu einem gegebenen historischen und geografischen Moment reale Repräsentation des Balkans.

37

Als Beispiel kann man den am Ende des 19., zu Beginn des 20. Jahrhunderts berühmtesten serbischen Maler Paja Jovanović nehmen. Er schuf hunderte von Gemälden, auf denen serbische, montenegrinische, albanische und bosnische Gruppen auf sehr exotische Weise, ähnlich wie türkische Menschen, dargestellt sind. Diese Gemälde waren es, die im ausgehenden 19. Jahrhundert das vorherrschende Bild von uns prägten. Doch das ist ein komplettes Missverständnis. Jovanović hatte an der Wiener Akademie Historienmalerei studiert, und was er zeigte, war kein Bild der Völker des Balkans, sondern vielmehr das Bild, das Modell oder das Klischee, wie es von der Wiener Akademie für Orientalische Malerei erschaffen wurde. Wir aber konstruieren uns durch diese Gemälde als Menschen aus dem Orient und vom Balkan.

Das war meine Vorstellung von Ideologie – ein typisch althusserianisches Modell. Ein Modell, dem zufolge wir nicht als Subjekte geboren werden. Wir sind nicht als Serben, Deutsche, Bosnier geboren, sondern wir werden dazu – und zwar durch eine Intervention, die nicht nur Repräsentationen des ‚Anderen‘, sondern auch von uns selbst konstruiert. Und genau das war der Fall mit dem Balkan; aus einem äußerst hybriden, undurchsichtigen Teil Europas haben wir etwas konstruiert und ihm eine Identität verliehen. Dieser Teil Europas hier identifiziert sich damit, während der Rest Europas es definiert. Und was damit geschaffen wurde, ist nicht Transparenz, sondern eine Projektionsfläche.

In den Katalogtexten der *Balkan-Trilogie*³ wurde das Thema der Konstruktion des Balkans angesprochen. Aber liefern die Autoren bei ihrem Versuch, eine derartige Konstruktion zu unterlaufen, am Ende nicht bloß Stoff für die deutsche öffentliche Meinung: „Ach, was herrscht doch für ein Chaos auf dem Balkan; das muss kulturell bedingt sein ...“?

38 Ähnliche Aggressionen gibt es überall, nur sind sie auf dem Balkan zu einem bestimmten Zeitpunkt an die Oberfläche getreten. Und diese Ausstellungen – neben vielen anderen Repräsentationsformen – haben das in einen Begriff gefasst und ein Identifikationsmodell geschaffen. Wir wurden es durch diese Repräsentation. Man kann Serbien und die Türkei nicht vergleichen: Die Türkei ist ein Land mit 80 Millionen Einwohnern, das eine imperiale Tradition hat und außerdem eine wichtige Position zwischen Ost und West innehat; verglichen damit ist Serbien ein völlig unbedeutendes Land mit einer schrecklichen Geschichte, die in den letzten 25 Jahren viel Ärger für andere mit sich brachte. Doch das ist keine Frage der ‚serbischen Mentalität‘. So etwas wie Mentalität – die ‚deutsche Mentalität‘ – gibt es nicht. Es gibt nur deren Konstruktion innerhalb eines spezifischen Zusammenhanges sowie eine Subjektivierung durch diese Konstruktion. Das ist das grundlegende Modell.

Ich habe eine Frage zur Kritik solcher Ausstellungen, die eine Repräsentation und das Bild einer bestimmten Region hervorbringen. Können wir unsere eigenen Kritiker sein? (lacht) Es ist nicht leicht, im selben Augenblick für eine Ausstellung zu recherchieren, während man sich gleichzeitig selbst kritisiert.

Selbstkritik ist wichtig, und sie ist nicht leicht zu bewerkstelligen. Aber es ergibt sich ein weiteres Problem. Keiner in diesem Raum würde sich weigern, an einer derartigen Ausstellung teilzunehmen. Wir würden teilnehmen ...

Aber ich habe mich gefragt, was bedeutet Transparenz? Wollten Sie sa-

gen, dass diese Transparenz in einer Ausstellung bereits mit Kritik gleichzusetzen ist?

Die Frage ist, in welchem Sinne man den Begriff ‚Kritik‘ verwendet. Denn wenn man ihn in einer analytischen Darstellung verwendet – was passiert dann? Auf der anderen Seite hat man eine ethische und politische Grundlage, von der aus sich eine Kritik dieser Ausstellungen formulieren ließe. Das sind zwei sehr unterschiedliche Positionen. In meinem Text analysiere ich dies gewissermaßen auf epistemologisch-wissenschaftliche Weise, indem ich frage: „Wie ist das geschehen? Was brachte diese Widersprüche hervor? Wie kamen diese Auswirkungen zustande?“ Ich argumentiere hierbei nicht vom Standpunkt einer Organisation aus. Ich biete kein weiteres Bild des Balkans. Von größerem Interesse könnte es meiner Meinung nach sein, zum Beispiel eine ‚nordische‘ Ausstellung zusammen mit einer ‚Balkan‘-Ausstellung zu machen. Warum? Weil die nordischen Länder und die Länder des Balkans in der internationalen Kunstszene auf ähnliche Weise präsentiert werden, sie sind marginal.

39

Lassen Sie mich Ihnen eine Frage zu den von George Soros in Osteuropa gegründeten Kunstzentren stellen.⁴ In Ihren Kritiken tauchte der Begriff des „Soros-Realismus“ auf, der später häufig zitiert wurde. Sie haben ihn bereits vor einiger Zeit, ich glaube im Jahr 2002, eingeführt.⁵

Diese Essays schrieb ich, nachdem mich das SCCA Ljubljana darum gebeten hatte, mit einer Recherche und einem Beitrag an der Diskussion im Zusammenhang mit der Manifesta-Ausstellung teilzunehmen⁶. Einer der Bezugspunkte war der Soros-Realismus. Für die Auseinandersetzung war dieser Begriff zwar nicht zentral, er war aber meine Reaktion auf eine spezifische Produktionsweise von Kunst, wie sie von den Soros-Zentren in den verschiedenen Ländern gefördert wurde. Er ist eigentlich ein Witz, eine Behauptung, dass man eine Praxis der neuen Medien oder der performativen Kunst, verbunden mit einigen lokalen Themen, zu einer soften Form von Politik kombiniert. Nicht harte Politik im Sinne von NSK,

Laibach oder russischen Künstlern, sondern eine Art von ... hm, welche Nationalität haben Sie?

Halb deutsch, halb japanisch.

Deutsch-japanisch. Geben Sie mir bitte Ihre Hand. Der typische Soros-Realismus würde darin bestehen, jetzt ein Foto von uns beiden aufzunehmen und zu schreiben, eine Halb-Deutsche, Halb-Japanerin schüttelt jemandem die Hand, der zehn Prozent dies ist, zwanzig Prozent serbisch, zehn Prozent deutsch, fünfzehn Prozent jüdisch usw. Es ist ein Präsentationsmodell, das nie explizit gemacht wurde. Dieses ‚Reservat‘ interessierte mich.

Sie sprachen in Ihrem Text über das multikulturelle Paradigma.

Ja, aber es geht auch um andere Bedingungen, wie zum Beispiel das Einkommen. Nehmen Sie diesen jungen Mann hier und mich, und schreiben Sie, zwei Generationen mit einem Einkommen von tausend Euro.

Glauben Sie, dass die finanzielle Unterstützung durch Soros wesentliche Auswirkungen hatte? Viele erinnern sich an die große Menge verfügbarer Gelder, als die Soros Stiftung in dieser Region aktiv war.

Die 1990 Jahre waren eine Zeit der Konfrontationen, der Widersprüche und des Krieges. Verschiedene internationale Institutionen versuchten, Friedensmissionen und eine Kulturpolitik zu unterstützen, die dabei helfen würden, zwischen diesen europäischen Kulturen oder Völkern, die miteinander im Streit lagen, Frieden zu stiften. Eines der Mittel – und für die Soros-Stiftung war dies nicht zentral – war Kunst. Zentral sind medizinische Unterstützung, humanitäre Unterstützung und politische und pädagogische Unterstützung. Heute setzt die Soros Stiftung sich vor allem für die Rechte von Schwulen und Lesben, von Minderheiten und von Roma und Sinti ein. Kunst war nur ein Aspekt unter vielen. Für mich war

also die allgemeine Vorstellung von Soros mit dem Begriff der offenen Gesellschaft, den George Soros oder ein Philosoph geprägt hat ...

Karl Popper.

... eine ziemlich gute Idee. Das Problem all dieser neoliberalen Konstruktionen besteht aber darin, dass es keine zentrale Idee gibt. In den verschiedenen Ländern wurden die Soros-Zentren auf jeweils verschiedene Weise geführt, sie spiegelten die jeweilige Situationen wider und sie boten ein typisches Modell der Kunst. Dieses Modell besteht darin: Man nehme neue Medien oder Performances und füge lokale Fragen im Sinne einer weichen Politik hinzu. Aber die Situationen waren in Kroatien, Serbien, Bosnien oder Ungarn sehr verschieden. In Serbien zum Beispiel gab es nur ein Center of Contemporary Art, das sich politisch ziemlich stark engagierte. Branimir Dimitrijević und seine Mitarbeiter schufen eine sehr starke Organisation mit einem guten Programm und begründeten damit die zentrale Rolle des Soros-Zentrums. In Kroatien hingegen findet man wiederum eine fast gegensätzliche Situation vor. Es gibt das Soros Center of Contemporary Art, und dann gibt es die Leute um das Multimedia-Zentrum MAMA, das in gewisser Hinsicht dominierte, während das SCCA in Kroatien geringere Bedeutung hatte. In jedem Land herrscht also eine spezifische Situation vor. Für mich stellte sich die Frage, welche Bedeutung diese neue, mächtige Organisation in der Kunstszene hatte, wie dies zustande kam. All das war zu jener Zeit mit der Manifesta verbunden. Die Manifesta war ein Ergebnis der Arbeit der Soros-Zentren. In meiner Analyse der Manifesta-Ausstellung in Ljubljana von 2000 versuchte ich herauszufinden, auf welche Weise sich die Politik oder die Kulturpolitik der Soros-Zentren in dieser Ausstellung zeigte.

41

Wodurch waren die Soros-Zentren und die Organisation der Manifesta miteinander verbunden?

Durch die Kuratoren und durch die Mitglieder des Leitungsgremiums, die mit den Soros-Zentren verbunden waren. Auch finanziell – das Open

Society Institute finanzierte zu dieser Zeit viele Teile der Manifesta. Ich hielt die Manifesta für ein sehr interessantes Ausstellungsmodell, weil sie einen offenen Raum für die Leute in Osteuropa und in den marginalisierten westeuropäischen Ländern schuf. Die Beziehungen der zentralen europäischen Kunstszene zu Serbien, Kroatien oder zu Norwegen waren zum Beispiel nicht allzu verschieden. In Norwegen gibt es viel Geld, aber der Status der Kunst und deren internationale oder globale Beteiligung sind ähnlich, in beiden Fällen handelt es sich um kleine und provinzielle Kunstwelten. Die Manifesta versuchte, zwischen all diesen kleinen Kunstwelten eine Verbindung herzustellen und ein Netzwerk zu schaffen. Ich halte das für etwas sehr Positives, weil damit Künstlern aus diesen Ländern und Kulturen Raum gegeben wurde. Der negative Aspekt dabei ist aber, dass die Manifesta eine zweite Ebene von Kunstpräsentationen erzeugt hat. Man erhielt Geld für das Projekt, man erhielt Geld für die Reise, aber man konnte seine Arbeiten nicht verkaufen. Die Teilnahme am Kunstmarkt war nicht möglich, weil man in eine Art Reservat für eine Kultur zweiter Ordnung und deren Beschränkungen verbracht worden war. Dies ist ein Paradox, das aber, so meine ich, noch nicht völlig durchschaut ist. Es ist eine paradoxe Situation, dass die Manifesta einerseits Möglichkeiten eröffnete, indem sie es etwa Künstlern aus Belgrad, Sarajevo oder Tallinn erlaubte, die internationale Bühne zu betreten und dort ihre Kunst zu zeigen, ihnen aber andererseits lediglich für eine bestimmte Art von Kunst Raum bot. Mit dieser Kunst konnte man sich nicht auf den Kunstmarkt begeben, man konnte nicht am wirklichen Kunstleben teilnehmen.

Beziehen Sie sich auf die Auswahl der Arbeiten?

Die Auswahl war sehr stereotyp, klischeehaft. Es ist diese Art von Kunst, die ich Soros-Realismus genannt habe. Insbesondere für die Menschen in Belgrad ist dieser Begriff sehr negativ besetzt. In gewisser Hinsicht ist er aber gar nicht so negativ. Ein bisschen vielleicht, etwa vierzig Prozent (lacht). Er ist ironisch. Warum? Weil es zu jener Zeit insbesondere in Ex-

Jugoslawien etwas gab, das man nationalen Realismus nennen könnte. Das ist kein stilistischer Begriff. Nationaler Realismus bezeichnet eine Kunst, die von den Regierungen aller ex-jugoslawischen Länder gefördert wird und die die neuen Identitäten der Nationalstaaten repräsentiert, die meistens mit religiösen Fragen zusammenhängen. So waren etwa im Islamischen Institut in Sarajevo Bilder von Mercer Berber zu sehen, die mit der Vorstellung einer bosnischen Identität verbunden waren. In Serbien gibt es hunderte von Malern, deren Bilder sich auf Vorstellungen der orthodoxen Kirche und auf die serbische Nationalgeschichte beziehen. Das geht zurück auf die Ereignisse der 1980er und 1990er Jahre, auf eine realistische Kunst oder auf monumentale Skulpturen, die sich auf die nationale Identität beziehen. Dies war für mich die vorherrschende Kunst dieser Zeit. Im Gegensatz dazu stand das, was ich Soros-Realismus genannt habe: eine emanzipierte Kunst, die neue Medien und performative Produktionsweisen einsetzte – was zu jener Zeit positiv war, andererseits aber auch negativ, weil diese Kunst eine ausgesuchte Höflichkeit an den Tag legte. Diese Kunst verfügte über kein wirkliches politisches Potential. Sie repräsentierte einen Mittelweg: Ja, wir haben eine kritische Haltung, aber jede kritische Haltung muss sich auf höfliche, zivilisierte Weise äußern. Sie sagen, wir sind anders, aber wir zeigen es nicht so drastisch, und somit wurde es gefördert; die zwischen diesen beiden Gruppen stehenden Künstler wurden darüber vergessen. Niemand scherte sich um sie. Zwischen diesen beiden Polen, zwischen nationalem Realismus und Soros-Realismus, existieren jedoch viele Ebenen künstlerischer Produktion. Das habe ich als ein Problem angesehen.

Konzentrierte sich die Manifesta auf zeitgenössische Kunst oder wurden auch frühere konzeptuelle Arbeiten gezeigt?

Nein, der Schwerpunkt lag auf zeitgenössischen Arbeiten, vor allem von Künstlern, die die Soros-Zentren der verschiedenen Länder vorgeschlagen hatten. Es war faszinierend zu sehen, dass alle Zentren eine ähnliche Kunstpolitik verfolgten, dass sie ähnliche Kunstwerke förderten. Sie un-

terstützten keine Kunst wie etwa globalen Aktivismus oder die – mittlerweile historische – NSK, Neue Slowenische Kunst. Denn die waren so unhöflich, so bissig. Das war nicht, was den Soros-Zentren vorschwebte. Sie wollten eine Kunst, die mit der Idee der Aufklärung verbunden war, mit einer neuen Positivität. Ich habe zum Beispiel mit dem SCCA Ljubljana zusammengearbeitet, nicht aber mit dem Center for Contemporary Art in Belgrad, weil man dort nicht an einer starken, unabhängigen Position neben der eigenen interessiert war. Das Zentrum in Ljubljana unter der Leitung von Barbara Borčić konzentrierte sich eher auf die kuratorische Praxis, und dort wurden viele Kuratoren ausgebildet, die heute in Slowenien eine wichtige Rolle spielen. Man unterstützte also keine radikalen Praktiken wie Laibach oder andere radikale Künstler und Künstlerinnen der jüngeren Generation in Slowenien.

Kann diese ‚softe‘ Politik der Auswahl oder Nicht-Auswahl als Beherrschung oder als Eingriff in die Entwicklung der Kunstszenen vor Ort verstanden werden?

Das Problem liegt meiner Ansicht nach darin, dass die Soros-Zentren, zumindest in ihrer letzten Phase, vor allem einen radikalen, links orientierten Diskurs unterstützten. Gleichzeitig praktizierten sie in Wirklichkeit eine neoliberale Politik. Das ist ein Paradox. Neulich gab es in Zagreb eine sehr interessante Veranstaltung, eine Konferenz mit dem Titel ‚Open Institutions‘. Und das ist ein Beispiel für dieses Paradox. Der herrschende Diskurs war links und kritisch oder sogar linksradikal. Aber die tatsächliche Praxis, die diese Leute auf gewisse Weise unterstützen, ist neoliberal: Wie kann man von den internationalen Stiftungen Geld erhalten? Heute ist es nicht mehr die Soros Stiftung, sondern die Erste Stiftung und andere, und es geht darum, wie man in diesem Kontext die Verteilung organisiert. Das Paradox der Soros-Zentren war, dass sie diese Doppelrolle spielten. Dies ist nicht nur ein Problem der Kunstzentren, sondern es ist auch ein Problem dieser Länder; so ist zum Beispiel die liberale Partei im serbischen Kontext die linke Partei. Die sozialistische Partei hingegen steht

im serbischen Zusammenhang politisch rechts. In diesem Teil der Welt geht es also ziemlich komplex zu. Das heißt, dass die Jüngeren, insbesondere aus dem NGO-Sektor, gleichzeitig neoliberale wie anti-neoliberale Positionen vertreten, was ein Paradox ist. Das hängt mit der Kontrolle über die Verteilung der Gelder in dieser Region zusammen. Heute gibt es eine Dominanz österreichischer Förderungen und die Möglichkeit, diese Region damit auszustatten. Es geht also darum, wie diese Ressourcen eingeführt werden, wie man Verbindungen mit den lokalen Regierungen knüpft. Denn in allen ex-kommunistischen Ländern, insbesondere in Ex-Jugoslawien, gibt es dieses doppelte Spiel zwischen Staat und Stadt. Belgrad, Zagreb, Ljubljana verfügen über mehr Mittel als die Regierungen der jeweiligen Republiken, und diese Städte fördern Kunst. Die Kunstinstitutionen versuchen also alle, das Spiel auf den beiden Ebenen von Stadt und Staat zu spielen. Und dieses Spiel ist sehr komplex. Man versucht es, weil man so überleben kann.

Die Soros Centers for Contemporary Art waren nur in post-kommunistischen Ländern aktiv. Auf gewisse Weise scheinen sie mit dem verbunden zu sein, was mit dem Begriff ‚Ostkunst‘ bezeichnet wurde. Was ist ‚Ostkunst‘ heute, gibt es so etwas überhaupt noch?

Nehmen Sie zum Beispiel den englischen Verlag Black Dog Publishing, der kürzlich ein Buch über osteuropäische Kunst herausgebracht hat.⁷ Es enthält gute Essays von Piotr Piotrowski, Igor Zabels alte Essays und noch einiges mehr ... Es wird eine Auswahl verschiedener Künstler gezeigt. Eines aber ist sehr problematisch – auf der Umschlagrückseite befindet sich eine Karte von Osteuropa ...

Ähnlich wie die East Art Map von IRWIN?⁸

Ein bisschen, aber in einem nichthistorischen, in einem zeitgenössischen Sinne. Wenn man die Karte aber aufschlägt, sieht man das heutige Osteuropa mit allen osteuropäischen Ländern außer der DDR. Warum keine

DDR? Weil sie heute Teil von Deutschland ist, welches nicht Teil Osteuropas ist. Aber die eine Hälfte Deutschlands ist Teil Osteuropas. Das Gegenteil zu behaupten, ist ein ideologisches Konstrukt. Die Konstruktion besteht nicht darin, zu zeigen, dass Osteuropa dem Westen entgegengesetzt ist. Jeder weiß das. Was sich zeigt, ist vielmehr, was geschieht, wenn man etwa eine Ausstellung über Deutschland und Polen macht, mit all den Widersprüchen, oder über die nordischen Länder und die Balkanländer, im Versuch, sie einander gegenüberzustellen. Oder um herauszufinden, warum jemand Ostdeutschland von dieser Karte Osteuropas entfernt hat. Es ist aber auch merkwürdig, dass heute, ungefähr seit den letzten fünf Jahren, die ostdeutsche Neo-Avantgarde, die konzeptuelle subversive Kunst aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren wieder in Mode gekommen ist und in Deutschland viele Kataloge darüber herausgebracht werden. Doch irgendjemand hat all das ausradiert und es als ‚Westen‘ dargestellt. Das ist eine ideologische Konstruktion.

Aber haben Sie den Eindruck, dass sich etwas bewegt? Es gibt Projekte wie etwa Former West⁹, die diese Vorstellungen eines Gegensatzes von Ost und West zu dekonstruieren versuchen.

Ja, aber im Zusammenhang mit den ex-jugoslawischen Ländern gibt es auch ein Paradox. Denn zur Zeit des Kommunismus war Jugoslawien nicht osteuropäisch. Es war irgendwo dazwischen angesiedelt. Heute aber ist diese Region gänzlich ‚osteuropäisch‘. Während beispielsweise Polen oder Tschechien Richtung Westen tendieren, hat Ex-Jugoslawien sich auf irgendeine Weise nach Osten bewegt.

Jedoch sind all diese Länder nicht wirklich europäisch im Sinne der kulturell-hegemonialen Dominanz in Zentraleuropa; das Gleiche gilt aber auch für Belgien. Zentraleuropa besteht im Wesentlichen aus Frankreich, Deutschland, Italien, Großbritannien. Das Problem ist, dass es zwischen diesen kulturellen Landkarten eine Anzahl hybrider, heterogener oder, in einem klassisch marxistischen Sinne, dialektischer Beziehungen gibt. Man könnte behaupten, dass Osteuropa heute nicht mehr existiert. Man

kann ohne Visum reisen, in allen Ländern herrscht der Kapitalismus, überall sind ähnliche soziale Strukturen vorzufinden. Andererseits ist es aber ganz und gar nicht das Gleiche. Wenn man den Lebensstil oder das künstlerische Leben vergleicht, stellt man fest, dass zwischen den ehemals osteuropäischen Ländern größere Ähnlichkeiten bestehen als im Vergleich mit ehemals westeuropäischen Ländern. Dieser Unterschied besteht. Und er ist nicht einfach.

47

- 1 Miško Šuvaković, „Bio-political Interpretation of Open Potentiality of Balkan Art or A Temporary Realization of European Identities Through Concrete Curatorial Tactics“, in: *Platforma SCCA Nr. 4*, Ljubljana 2005.
- 2 Roland Barthes, *Über mich selbst* (Berlin, 1978), Orig. als: *Roland Barthes*, Paris 1975.
- 3 René Block und Marius Babias (Hrsg.), *Die Balkan-Trilogie*, München 2006.
- 4 Der US-amerikanische Milliardär George Soros gründete in der gesamten exkommunistischen Welt ein Netzwerk von Stiftungen. Vor allem in den 1990er Jahren engagierte sich die Soros-Stiftung im ehemaligen Jugoslawien in humanitären, pädagogischen und kulturellen Projekten. Das Netzwerk der Soros Centers for Contemporary Art (SCCA) förderte neue Medien und Videokunst, Kuratoren und kritische Theorie und spielte eine bedeutende Rolle bei der Repräsentation zeitgenössischer Produktionen aus dieser Region.
- 5 Miško Šuvaković, „The Ideology of Exhibition: on the Ideologies of Manifesta“, in: *Platforma SCCA Nr. 3*, Ljubljana, 2002.
- 6 Manifesta 3, Ljubljana, 2000.
- 7 Nikos Kotsopoulos (Hrsg.), *Contemporary Art in Eastern Europe*, London 2010.
- 8 Das Projekt East Art Map umfasste eine Online-Plattform, eine Ausstellung in Hagen sowie die Publikation *East Art Map*, herausgegeben von IRWIN, Massachusetts, 2006.
- 9 www.formerwest.com, letzter Aufruf: 14. Juli 2011.
- 10 Das Gespräch wurde in englischer Sprache geführt und um die Lesbarkeit des Textes als Niederschrift des gesprochenen Wortes erlebbar zu lassen, wurde hier bewusst nicht die Schreibweise des Gender_Gaps angewandt.

A Conversation with Miško Šuvaković

Questions by Spaceship Yugoslavia

Naomi Hennig, Jovana Komnenić, Dejan Marković, Anita Šurkić

Belgrade, March 20, 2011

48

Q: We are asking ourselves how Yugoslavia can be talked about today, and how its past and present are referred to within the fields of contemporary art and theory. Could you frame the discussions that take place here in the countries of former Yugoslavia?

MS: When you speak about Yugoslavia, you can make certain categories. You have ex-Yugoslavia, post-Yugoslavia, neo-Yugoslavia and non-Yugoslavia. Ex-Yugoslavia is the commonly used term for the countries which became independent after the end of Yugoslavia. 'Non-Yugoslavia' are nationalist ideas and identities which started at that time. It is the belief that Yugoslavia is impossible, that it was finished during the bloody wars and that it has totally ended. Then you have post-Yugoslavia, representing certain ideas that, for example, the PRELOM Collective and other people in the cultural sector stand for, in order to construct some kind of network or relationship between ex-Yugoslav countries as a space for discussion, for presenting the idea of Yugoslavia in a historical sense. Because after the end of Yugoslavia, in each one of the new nation-states, the notion of Yugoslavia is something that has been cancelled. And finally, the concept of neo-Yugoslavia suggests that Yugoslavia is possible. Neo-Yugoslavia means something like a new avant-garde, claiming that such a network is a potential political future.

Does that actually exist, this idea of neo-Yugoslavia, in the sense of a political movement?

It does on some microlevels. Some groups and some individuals try to discuss it—such things may be anticipated. However, post-Yugoslavia and neo-Yugoslavia are just marginal. They are part of very early, small groups of intellectuals, artists, activists. But at a more public level, the categories of ex- or non-Yugoslav ideas are much more dominant.

Could you explain what the notion of post-Yugoslavia means for you?

49

It is about discussing Yugoslavia as a historical phenomenon or as contemporary relations of different cultures—not states, but cultures in the present. Because Serbs or Croats like to believe that in Serbia and in Croatia there are only Serbs and only Croats. But not only Serbs and Croats live in these countries, there are more complex combinations of different peoples and groups, smaller or bigger, but this is the situation at the moment. I think the post-Yugoslav model is theoretical, but such ideas do exist—you can find them in some texts. This post-Yugoslav idea seems to be a valid concept worthy of discussion, because these spaces have some relations, and these relations really exist.

The re-exploration of these relations is interesting for us. We were speaking to some of the artists of the 'Yugoslav generation,' Mladen Stilinović and IRWIN, about the nature of cultural relations and exchange within Yugoslavia in the past. What is your own experience of these relations between the republics? How do cultural networks between ex-Yugoslav countries function today?

There are certain support politics from Western foundations which play a role today. The European Union also puts pressure on local governments to support ex-Yugoslav communication and exchange on some level. For example, Serbia and Slovenia have a contract that supports the translation of books from Serbian to Slovenian and from Slovenian to Serbian. So there are different projects oriented in this direction. This type of input is coming from the European Union, because from their side they

want to finish this story of conflicts connected with the end of Yugoslavia. Another aspect you will find, when you are living in Belgrade, is that some colleagues with a certain artistic, cultural, or political position in Croatia, in Zagreb, Rijeka, or Ljubljana are more similar to you than somebody who is living in the Serbian province with some clearly nationalistic position. For these reasons, many young people establish personal or group connections to the other republics, but it is not political power, it is just symbolic. If you want to work on the level of political power, you have to involve a few million people. When you work with a few hundred or thousand people, we cannot talk about political power. But it is good symbolic capital in the sense of Bourdieu. You produce a symbolic level of such possibilities, of such communications and exchange.

In an earlier text you discussed the meeting points between art and ideology. You mentioned the EU. How would you assess the cultural politics introduced by international actors such as the Erste Foundation and the Soros Foundation before it, into contemporary art in former Yugoslavia? Do you see a connection to the series of so-called Balkan exhibitions at the start of the last decade?

It's not easy. I also wrote about the Balkan exhibitions for the publication *Platforma SCCA*.¹ The problem is always a similar one. Is this part of the world 'Balkan,' and what does 'Balkan' mean? What connects Turkey, Greece, and Serbia for example? Not that much: some historical things. But in that sense, other historical things connect the Austro-Hungarian Empire with Serbia more than with Greece. But the construction of the Balkans was in fashion at one time. For me this was a phenomenon that did not happen as a permanent shift in cultural politics but lasted only a few years. On one side these exhibitions have been really good because they have shown different examples, but they also produced a very comical situation, for instance with artists from Slovenia. The group IRWIN, for example, became part of the Balkan exhibitions. Whether they are Balkan or not is another question which has been discussed over the last few years.

But it was good that some things from this part of the world have been shown. The bad thing is that since then it has been marked as 'Balkan Art.' But 'Balkan Art' only exists as an ideological construction and not as a result of the artworks, not as result of cultural politics. It is just some kind of a model, signed by or representing the interests of some very important and at that time very powerful curators, such as Harald Szeeman, who was at the very height of his career. My idea has been to show that these kinds of models and products are ideological. Every exhibition is ideological, but the problem starts when this is not made transparent. So for me this idea of the Balkans exhibition was not a problem because of their ideology, but because they were presented as non-ideological exhibitions.

We previously discussed your notion of 'doxa,' which appears in one of these texts. Here you discuss, "what will be accepted as public opinion and what will be constituted as public opinion." Could you explain this?

I took the term doxa from Roland Barthes from his book *Roland Barthes on Roland Barthes*,² where he discusses public opinion. He discusses public opinion not just as something objective, but as some kind of construction of subjectivity in society. And the idea is pure constructivism. It's the idea that you produce some public opinion not just to observe and then to say: 'I want to offer you this opinion,' but 'with this opinion I want to constitute you as a subject.' This is the problem. The problem is inversion. Why? I, you, don't exist. Who am I? I'm a person who performs some kind of event between the text which constructs me for myself and before you. In some way these exhibitions have been some kind of intervention, but not one which offers a true or false representation of the Balkans. These exhibitions constructed what Balkan meant at that moment. It is the logic of Althusser's notion of ideology. Ideology is not, as in Marx's sense, a false interpretation which could help me to control you, for example. Ideology is how I become a subject

through some kind of action. Although this kind of exhibition did not represent the reality of the Balkans, these exhibitions constructed a real representation of the Balkans at a certain historical and geographical moment.

52

For example, the most popular Serbian painter from the late nineteenth/early twentieth century is Paja Jovanović. He produced hundreds of paintings depicting Serbs, Montenegrins, Albanians, and Bosnians in a very exotic way—quite similar to Turkish people, which represented the prevailing image of us at the end of the nineteenth century. But it is a total misunderstanding. He studied historical painting at the Vienna Academy, and what he represented is not an image of the Balkan people but the image or models or clichés that the Vienna Academy of Oriental Painting produced. But we, through these paintings, construct ourselves as oriental and Balkan people.

This has been my idea of ideology. It is a typical Althusserian model. It's a model that says that we are not born as a subject. We are not born as Serbs, Germans, Bosnians—you become these through some kind of intervention, which constructs representations not only of 'the other,' but also of ourselves. And the Balkans was such a case; that we construct something out of a very hybrid, non-transparent part of Europe and give it an identity. This part of Europe identifies with it at the same time as the rest of Europe defines it. And now instead of transparency, we have a screen.

In *The Balkans-Trilogy*³ this issue of the construction of the Balkans was discussed in the catalogue texts. But while making attempts to subvert such constructions, do the authors not end up feeding back into the German public opinion: "Oh, what a mess they have in the Balkans, it must be something cultural . . ."

A similar kind of aggression exists everywhere, but in the Balkans it came to the surface at some point. And these exhibitions, along with many other ways of representation, started to conceptualize it and to produce it as a model of identification. And we became it *through* its representation.

You cannot compare Serbia and Turkey, because Turkey is a country with 80 million people with an imperial tradition and a really good position between East and West. Serbia, in comparison, is a really minor country with a terrible history over the last twenty-five years, which produced a lot of trouble for others. But this is not a question of 'Serbian mentality.' Such a thing as mentality—'German mentality'—does not exist. What exists is a construction of it in a specific context and subjectification through this construction. It is a basic model.

53

I have a question in terms of criticism of such exhibitions that constitute some kind of representation and imagery of a certain region. Can we be our own critics? [Laughing] It is difficult to be inside the process of researching for an exhibition while being self-critical at the same time.

Self-criticism is most important for everybody and it is not easy. Also, when we criticize such things, we also have one problem. None of the people in this room would refuse to participate in this kind of exhibition. We will participate . . .

But I was asking myself, what is transparency? Did you mean that this transparency inside an exhibition is equal to criticism?

Hmm, the question is, in which sense do you use the term 'criticism'? Because if you use the term 'criticism' in some kind of analytical representation, what happens? On the other side you have some ethical and political platform from which you might produce a critique of these kinds of exhibitions. These are two quite different positions. In my text I make some kind of epistemological academic analysis of it, asking: "How did it happen? What produced contradictions? What produced effects?" I don't have any organization which I represent in that criticism. I don't offer another image of the Balkans. For me it would be maybe more interesting to make for example a 'Nordic' exhibition to-

gether with a 'Balkan' one. Why? Because Nordic countries and Balkan countries are presented in international art in a similar way—they are marginal.

Let me ask you about the art centers established by George Soros in Eastern Europe. ⁴ 'Soros Realism' was a term that came up in your critical writing, and it was often referenced later on. It was introduced some time ago, in 2002 I think. ⁵

54

I wrote these essays because people from SCCA Ljubljana asked me to do some research and contribute to a discussion about the Manifesta exhibition. ⁶ One of the reference points was Soros Realism. It was not a central notion in this discussion; it was just my reaction to one specific mode of production of art which Soros Centers in different countries supported. It is something like a joke, claiming that you put some kind of new media or performative art practice, connected with some local themes, together with soft politics. Not hard politics in the sense of NSK, Laibach or Russian artists, but some kind of . . . hmm, what are you by nationality?

Half-German and half-Japanese.

German-Japanese. Please give me your hand. Typical Soros Realism is that you take a photo of both of us at this moment and write: one half-German, half-Japanese shakes hands with somebody who is ten-percent this, twenty-percent Serb, ten-percent German, fifteen-percent Jewish, and so on. It is a kind of a model of presentation which has never been explicit. This reservation was interesting to me.

You talked about the multicultural paradigm in your text.

Yes, or any other case, such as income, for example. Take him and me, and write, two generations with a 1,000 euro income.

Do you think that the Soros funding had a substantial effect? People remember that there was an abundance of money at the time the Soros Foundation was active in this region.

The 1990s were a time of confrontations, contradictions, and war. Different international institutions tried to support missions of peace, to support the cultural politics that would help produce peace between those European cultures or peoples in confrontation. One of the modes—and it was not a central question to the Soros Foundation—was art. What is central is medical support, humanitarian support, and political and educational support. The Soros foundation now focuses on supporting gender, minority, and Roma rights. Art was one of the aspects. So for me, the general idea of Soros with the concept of Open Society by George Soros, or some philosopher who introduced it . . .

55

Karl Popper

. . . was a relatively good idea. But the problem is that in all such neoliberal constructions you have no central idea. You had different types of Soros Centers in different countries—they mirrored specific situations and they offered one typical model of art. It is this model: take new media or performative actions, plus local questions of some soft politics. But situations were quite different in Croatia, Serbia, Bosnia, and Hungary. Because, for example, in Serbia there was only one Center of Contemporary Art and this center was relatively strong, politically. Branislav Dimitrijević and his team produced a very strong, carefully programmed organization, constructing the central role of the Soros Center. For example, in Croatia you had quite the opposite situation. You had the Soros Center of Contemporary Art and then there were the people around the Multimedia Center MAMA, which was dominant in a sense, while the SCCA in Croatia wasn't so dominant. So every country has its specific story. For me it was the question of how this kind of new powerful organization in the art scene was important and how this happened. All of this was connected with the Manifesta at that time.

Manifesta was an effect of the work of the Soros Centers. I analyzed the Manifesta exhibition in Ljubljana in 2000 and tried to see how the cultural politics or the politics of the Soros Centers were evident in this kind of exhibition.

In what way were the Soros Centers and the organization of the Manifesta connected?

56

Through the people who were the curators and those who formed a kind of executive committee were people connected with the Soros Centers. Also financially—the Open Society Institute financed many aspects of the Manifesta at that time. Manifesta for me was a very interesting model for an exhibition, because it produced a kind of open space for the people from Eastern Europe and marginal western European countries. For example, relations between the central-European art world and Serbia, Croatia, or Norway were not that different. In Norway you have a lot of money, but the status of art and how their art participates in the international or global sense is similar: they are both small and provincial art worlds. And Manifesta tried to connect all those small art worlds to make some kind of net. For me it is very positive because they opened space for artists from this kind of country and culture. But the negative thing is that Manifesta produced a high second level of art presentations. You got money for the project, you got money for traveling, but you couldn't sell your artwork. You couldn't participate in the art market, being put in some kind of reservation for second level art cultures and their boundaries. It is a paradox and I think these kinds of things are not clear. On one side you have this paradoxical situation whereby Manifesta opened up possibilities, for example for some artists from Belgrade, Sarajevo or Tallinn to come up to the international level to present their artwork, but on the other side it is just a space for a specific kind of art. You couldn't enter the market with it, you couldn't enter real art-life.

Are you referring to the choice of artworks?

The choice was very typical, a kind of cliché. It is this kind of art which I called 'Soros Realism.' This Soros Realism, especially by people in Belgrade, is understood as a very negative term. But it is, in some ways, not so negative. It is a little bit, maybe forty percent. [Laughs] It is ironic. Why? Because at that time, especially in ex-Yugoslavia, something existed which we could call National Realism. It is not a stylistic notion. National Realism is a specific kind of art that governments in every ex-Yugoslav country support and which represents new national state identity dominantly connected with religious questions. For example, in Sarajevo you could see Mercer Berber paintings in the Islamic Institute which are connected with this idea of Bosnian identity. In Serbia you have a hundred painters who produce paintings connected with ideas of the Orthodox Church and Serbian national history. It connects back to what happened in the 1980s and 1990s, to a kind of realistic art or monumental sculpture connected to national identity. And for me this was the dominant kind of art at that time. In opposition to it there was what I called Soros Realism. It is a type of emancipated art that introduced new media or performative production—which at that time had been positive, but on the other side negative, because this kind of art was really polite. This art was without real political potential. This kind of art was a representation of some middle road: yes, we have our critical attitude. But all critical attitudes are polite, civilized. They say: we are different but we don't show it in a drastic way, and so this was supported, and artists who were between these two groups were also cancelled. Nobody cared about them although you have many levels of artistic production between these two poles, between National and Soros Realism. So in a way this was a problem for me.

Was the Manifesta concentrated on contemporary work or did it also involve earlier conceptual works?

No, it was concentrated on contemporary works and dominantly by those which had been suggested by the Soros Centers for Contemporary Art from different countries. It was fascinating that all these centers had

similar artistic policies and supported similar kinds of artwork. They didn't support art such as . . . lets say, global activist work, or in a historical sense, NSK, Neue Slowenische Kunst. They were so impolite, so sharp. This was not what the Soros Centers wanted. They wanted to produce some kind of art connected with the idea of enlightenment, with new positivity. For example, I worked with the SCCA Ljubljana but not with the Center for Contemporary Art in Belgrade because they weren't interested in any strong independent positions besides their own. The Ljubljana center under Barbara Borčič was more focused on curatorial practice and it has educated many of those who are now important curators in Slovenia. So they didn't support radical practices such as Laibach or other radical artists in Slovenia of a younger generation.

Can these soft politics of selection or non-selection be understood as a domination or intervention into the development of the local art scenes?

I think the problem is, if you look at the last period of the Soros Centers, they tended to support a radical left-oriented discourse. At the same time they were practicing really neoliberal politics. This is a paradox. Recently there was a very interesting festival in Zagreb, a conference on Open Institutions. And this is an example of this paradox. The dominant discourse was that of Left critical thinking—even radically left-oriented. But the real practice that in some way these people support is neoliberal: how to get money from the international foundations. It's no longer the Soros Foundation, now it is Erste Bank or others, and how to organize the distribution of it in that context. So this was the paradox of the Soros Centers, that they had this double position. It is not just a problem of these centers, it is also a problem of these countries, because, for example, here the liberal party is the left party in the Serbian context. The socialist party in the Serbian context is right-wing. It is very complex in this part of the world. This means that the younger people, especially people from the NGO sector, combine neoliberal and anti-neoliberal positions at the same time, which is a paradox. It is connected with the control of the dis-

tribution of funds for this region. Now you have a dominance of Austrian funds and a possibility to cover this space. So it is about how to introduce it, how to make connections with local governments. Because you have in all ex-communist countries, especially in ex-Yugoslavia, this double game between republic and city. Belgrade, Zagreb, and Ljubljana have more resources than the governments of the republics, and these city governments support arts. So all art institutions try to play a game between the level of the city and the state. And this game is very complex. People try to do it because it's a way to stay alive.

59

The Soros Centers for Contemporary Art were active only in post-communist countries. In a way, they seem closely intertwined with what has been termed 'East Art.' What is 'East Art' today, and does such a thing still exist?

Take, for example, Black Dog Publishing from England that recently published a book on eastern european art.⁷ They have good essays by Piotr Piotrowski, Igor Zabel's old essays, and some others . . . They have a selection of different artists. But one thing is very problematic—when you open the back cover, there is a map of Eastern Europe.

Is it similar to the East Art Map by IRWIN⁸?

In a way, but in a nonhistorical, contemporary sense. But when you open the map, there is a contemporary map of Eastern Europe, and there are all the eastern european countries except the GDR. Why no GDR? Because it is now part of Germany, which is not part of Eastern Europe. But in fact, half of Germany is part of Eastern Europe. The claim, that this was not so, is itself an ideological construct. The construction is not to show that Eastern Europe is opposite to the West. Everybody knows it. But it shows what happens if you make an exhibition, for example, about Germany and Poland, with all the contradictions, or about Nordic countries and Balkan countries, to try to confront

it. Or to see why somebody removed East Germany from this map of Eastern Europe.

But it is also funny that at the moment, in the last five years, for example, East German Neo-Avantgarde, conceptual subversive art from the 1960s, '70s, and '80s has become fashionable and there are many catalogues in Germany about it. But somebody else cancelled all these stories and showed it as 'West.' It is an ideological construction.

60

But do you get the impression that things are moving? There are projects like Former West,⁹ which seek to deconstruct these binary models of East and West.

Yes. But there is also a paradox related to ex-Yugoslav countries. Because in communist times, Yugoslavia wasn't Eastern Europe. It had been something in between. But now the ex-Yugoslav countries are genuinely 'Eastern European.' Poland, for example, tends toward the West, and so does the Czech Republic. Ex-Yugoslavia somehow moved toward the East. However, all these countries are countries that are not really European in the sense of the cultural-hegemonic domination of central Europe. But the same applies to Belgium. It is France, Germany, Italy, Great Britain. The problem is that more hybrid, heterogenous or—in a classical Marxist sense—dialectical relations exist between these cultural maps. We could say, now Eastern Europe does not exist. You can travel without a visa, you have capitalism in all of these countries, you have a similar kind of social structure. But on the other hand, it is really not the same. If you compare the way of life or the construction of artistic life, you will see that ex-East European countries are more similar than ex-West European countries. This difference really exists. And it is not simple.

1 Miško Šuvaković, "Bio-political Interpretation of Open Potentiality of Balkan Art or A Temporary Realization of European Identities Through Concrete Curatorial Tactics," in: *Platforma SCCA* no.4., Ljubljana 2005.

2 Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris 1975.

3 René Block, Marius Babias ed., *The Balkans Trilogy*, Munich 2006.

- 4 U.S. billionaire George Soros established a network of foundations throughout the ex-communist world. In former Yugoslavia, the Soros Foundation was active in humanitarian, educational and the cultural projects, mainly throughout the 1990s. The network of Soros Centers for Contemporary Art, SCCA, was a support structure for new media and video art, curation and critical theory, which played an important role in representing contemporary production from this region.
- 5 Miško Šuvaković, "The Ideology of Exhibition: On the Ideologies of Manifesta," in: *Platforma SCCA* no. 3, Ljubljana 2002.
- 6 Manifesta 3, Ljubljana 2000.
- 7 *Contemporary Art in Eastern Europe*, London 2010.
- 8 The project East Art Map included an online platform, an exhibition in Hagen, Germany, and the publication *East Art Map*, ed. IRWIN, Massachusetts 2006.
- 9 <http://formerwest.com>, accessed 14 July, 2011.

Drei Einträge für ein Jugoslawien- Glossar

Sozialistische Selbstverwaltung in Jugoslawien

Die Arbeiterselbstverwaltung in Jugoslawien stellte einen Bruch in der internationalen Arbeiterbewegung dar und setzte eine spezifische Entwicklung des Sozialismus um, die später mit dem chinesischen Weg verglichen wurde. Es handelte sich um eine Kritik der sowjetischen bürokratischen Form des Sozialismus. Der jugoslawische Sozialismus erhob den Anspruch, die ganze Gesellschaft zu politisieren und neue politische Formen der Partizipation zu erfinden. Auch wenn er ‚von oben‘ eingeführt wurde, sprich von offiziellen Ideologen und Funktionären des Bunds der Kommunisten, begann er mit der Dezentralisierung und Aufteilung der politischen Macht in kleinere Selbstverwaltungseinheiten, bei denen die Arbeiter in letzter Instanz formal die Möglichkeit hatten, Entscheidungen zu treffen. Staatseigentum wurde in ‚Sozialeigentum‘ verwandelt, in Eigentum der ganzen Gesellschaft. Es entstanden viele neue politische Institutionen, die zwischen verschiedenen politischen Staatsebenen vermittelten und Lenins Konzept vom ‚Verschwinden des Staates‘ beschleunigen sollten. Die jugoslawische Selbstverwaltung war ein soziales Gebilde, das Elemente des Kommunismus (Einführung unterschiedlicher sozialer Beziehungen, unterschiedliche Formen von Eigentum, Abschaffung des privaten Grundbesitzes, Vorherrschaft der Arbeit über das Kapital, Einführung eines grundlegenden Gesundheits-, Sozial- und Bildungswesens und stärkerer Zugang für alle Menschen) und des Kapitalismus (Einführung von marktwirtschaftlichen Elementen, Dominanz des Managements gegenüber Arbeiter_innen) miteinander kombinierte. Erst nach 1956, nach der Einführung der Marktreform (Die vier Ds: Depolitisierung, Dezentralisierung, De-Etatisierung und Demokratisierung), gewannen die kapitalistischen Elemente die Oberhand über die kommunistischen und ebneten den Weg in Richtung einer Wiederherstellung kapitalistischer Strukturen.

63

Jugoslawien und die Bewegung der blockfreien Staaten

Die meisten Geschichtsbücher charakterisieren die Phase zwischen 1945 und 1990 als das Zeitalter des Kalten Krieges, das die Welt in zwei La-

ger teilte. Diese historische Darstellung ist irreführend, da es noch ein drittes Lager, ein ganz anders geartetes politisches Gebilde gab. Dieses Lager wollte keinem der beiden imperialistischen Blöcke zugerechnet werden. Die internationale Politik, die eine ‚Bewegung der blockfreien Staaten‘ hervorbrachte, entstand 1955 in Bandung, und Jugoslawien war eines ihrer Gründungsmitglieder. Es handelte sich um eine politische Bewegung, die aus der ‚Block-Politik‘ ausscherte und zu einem Riss in der Landkarte des Kalten Krieges führte. Sie unterstützte den antikolonialen Kampf, befürwortete eine nicht-imperialistische Weltverfassung, eine gerechte Organisation der internationalen Beziehungen und sympathisierte gelegentlich offen mit dem Sozialismus.

Der Volksbefreiungskampf

Der auch als Partisanenkampf bezeichnete „Befreiungskampf der Völker Jugoslawiens“ wurde vor allem von kommunistischer Seite organisiert, mit Ausnahme Sloweniens, wo sich verschiedene antifaschistische Kräfte zur Befreiungsfront zusammenschlossen, die sich ihrerseits den Kommunisten im Kampf um die Nationale Befreiung anschloss. Die Partisanenbewegung kämpfte nicht nur gegen die nationalsozialistische und faschistische Besetzung (Jugoslawien war zwischen Italien, Ungarn, dem Deutschen Reich, Rumänien und Bulgarien aufgeteilt), sondern musste auch gegen die politischen Autoritäten des alten Jugoslawien kämpfen, die mit den Faschisten kollaborierenden Gruppen, Ustaša, Tschetniks, Domobranzi und andere bürgerliche Kräfte. Die formale Anerkennung der Partisanenbewegung als einzige antifaschistische Kraft in der Koalition erfolgte erst sehr spät, 1943, weshalb die Partisanen¹ nur auf ihre eigenen Kapazitäten zurückgeworfen waren. Diese historische Situation zwang sie, eine ‚autonomistische‘ Politik zu praktizieren. Ziel der Partisanenbewegung war es, den bewaffneten Kampf des Volkes gegen die Besetzung zu organisieren, doch bereits während des Krieges fand eine soziale Revolution statt. Die Partisanen hatten eine programmatische Vision, die eine Transformation der sozialen Beziehungen forderte und in die weltweite sozialistische Revolution eingeschrieben war. In den temporär befreiten

Zonen wie in großen Teilen Serbiens (die Republik Užice war im August und September 1941 die erste befreite Zone in Europa) und Teilen Bosniens und Sloweniens bildeten sich lokale Komitees des Befreiungskampfes. Diese Komitees als neue politische Formen praktizierten eine Politik des Volkes und organisierten ein Bildungssystem, kulturelle Veranstaltungen, politische Zusammenkünfte zur Mobilisierung der Massen und grundlegende wirtschaftliche Rahmenbedingungen. Die Künste blühten innerhalb solcher Ausnahmebedingungen: Partisanenpoesie, Grafik, Theater und Malerei waren die wichtigsten Formen der künstlerischen Produktion unter massiver Einbeziehung von Nicht-Intellektuellen. Der Partisanenkampf brachte neue Formen des Denkens hervor, die eine spezifische revolutionäre Äußerung von Massenkunst und kommunistischer Politik nach sich zogen. Jugoslawien war der einzige Staat in Europa, der durch seine eigenen Streitkräfte von der Nazibesatzung befreit wurde. Bei der Befreiung Belgrads 1944 musste die sowjetische Rote Armee die Partisanen um Erlaubnis bitten, auf jugoslawisches Territorium vorzurücken zu dürfen. Die internationale Anerkennung und Autonomie des Partisanenkampfes war für die Ereignisse, die auf den Zweiten Weltkrieg folgten, bedeutsam. Drei Bezugspunkte, die integraler Bestandteil des neuen Jugoslawien und der Partisanensubjektivität waren, sind hervorzuheben. Erstens wurde die nationale Befreiung als eine Manifestation der Solidarität der Massen als Teil des internationalen antifaschistischen Kampfes begriffen. Zweitens fand eine soziale Revolution statt, die die Einführung neuer Klassenbeziehungen und den Übergang zu einem kommunistischen, sozialistischen Jugoslawien nach sich zog. Drittens gab es eine Kulturrevolution, die einen Bruch mit den bürgerlichen Kanons und eine Autonomie der Kunst bedeuteten und den Massen den Zugang zur Sphäre der Kultur ermöglichten.

¹ Wir sprechen hier von Partisanen als einer politischen Bewegung, die die zahlreichen Partisaninnen mit einschließt.

Three Entries for a Glossary of the Yugoslav Event

Gal Kirn

In order to understand the radical nature of the Yugoslav communist experience, we need to take into account three interlinking dimensions that represent different political stages: the People's Liberation Struggle (PLS), the socialist self-management model, and the non-aligned movement. What follows is a condensed glossary entry: a departure point for further research.

Yugoslav Socialist Self-Management

Self-management was not invented in socialist Yugoslavia, at least not theoretically. We could nevertheless argue that the Yugoslav model of socialism represented the first major rupture in the international workers' movement in actual political practice. Particularly noteworthy is that the political principle of self-management did not emerge until after the split with Stalin. As prominent communist theoretician and politician Boris Kidrič claimed, communist politics during World War II in Yugoslavia had already acquired a large degree of autonomy and had begun to develop new political forms beyond those of the (Communist) Party. The Yugoslav experience cannot be understood without taking into account the conflicts with the great superpowers; Yugoslavia was the only country in Europe liberated by its own forces. The postwar conflict with Stalin centered on the questions of the Socialist Balkan Federation, the status of Trieste, and the involvement of Yugoslav forces in the Greek Civil War.

The final split with Stalin forced the Yugoslav communists to develop new political forms in isolation away from international influence, and amid various problems with the rebuilding of the country's infrastructure (see also Darko Suvin, 2010). Yugoslavia started developing the self-managed model of socialism, itself a theoretical and political critique of the Soviet brand of bureaucratic socialism. Yugoslav socialism attempted to politicize the whole of society, to mobilize a broader popular support for its cause, and subsequently invent new forms of political participation. Despite being introduced 'from above,' i.e. from official ideologues and functionaries who eventually became the League of Communists, the self-management model decentralized and dispersed political power into smaller self-managed units and to lower levels of political institutions. Workers' councils became the heart of the Yugoslav governance that did not separate politics from economy. One could contend, though, that workers only had a formal say in the decision-making process. However, things became more complex as the 'withering away' of the state happened by way of property at the legal level. State property was transformed into 'social property': the property of the whole of society, wherein no individual could lay claim over any means of production. New political institutions were formed, which acted as mediators between different political levels of the state. This often meant slow negotiation processes that were criticized for being less efficient than other highly centralized models of socialist power. It is remarkable that Yugoslav self-management was a social formation that combined elements of both communism (the introduction of new types of social relations; different forms of property ownership; the abolition of private land ownership; the domination of labor over capital; the establishment of basic health, social, and educational infrastructure; increased access for all) and capitalism (the introduction of market elements; managerial domination over workers). It was only after 1965, after the introduction of market reforms (the four 'd's: depolitization, decentralization, deetatization, and democratization), that capitalist elements started dominating over communist ones and a path toward capitalist restoration could be paved.

Nonetheless, some of the self-managed institutions—especially those involved with city and cultural development—became important agents for cultural production and the urban production of space, indicating a radical departure with contemporary and bygone institutions.

Yugoslavia and the Non-Aligned Movement (NAM)

68

Most historical textbooks characterize the period between 1945 and 1990 as the Cold War era, which divided the world into two camps: the Soviet socialist camp and the American/Western capitalist camp. This historical account is misleading not only due to its black-and-white portrayal of international relations that neglects the imperialist 'cause' on both sides, but also because a third camp—a very different political formation and platform—started to exist from the 1950s onwards. This camp did not wish to be ascribed to either of the imperialist blocs, but attempted instead to unite politically rather heterogeneous states that strived for a more just global order. The conference in Bandung (1955) launched the concept and its orientation, while the organization itself was founded in 1956 at the Brioni meeting in Yugoslavia. There were three founding countries represented by their political leaders: Tito (Yugoslavia), Nehru (India) and Nasser (Egypt). Tito became the first secretary general of the Non Aligned Movement, and in 1961, in Belgrade, the first official meeting of the NAM was held. Socialist Yugoslavia was one of the key players of the movement and also the only European 'representative.' Despite differences between some political leaders, NAM became an important agent in the global order as a political movement and a loosely connected economic alliance that criticized the 'bloc politics,' thereby producing the first important disruption in the Cold War map. Apart from its internal political structure that rotated every three years between the member states, the NAM's main platform was the United Nations. This was a time when the meetings of UN assemblies were possibly at their most important. NAM supported anticolonial struggles, a nonimperialist world constitution, and the just organization of international relations. Its fundamental principles were as follows: mutual respect for territo-

rial integrity and nonaggression, mutual noninterference in domestic affairs, equality and mutual benefit, and lastly peaceful coexistence in support of disarmament.

People's Liberation Struggle (PLS)

The People's Liberation Struggle, also known as the Partisan Struggle, was mainly organized by the Communist Party and was banned from the political system of old Yugoslavia by the 1921 Constitution. The illegal organizational network and wide popular support made it the chief agent during World War II, although it had from the very beginning promoted the politics of the Popular Front: the organization of the antifascist struggle that traversed political differences. For example, the Liberation Front had already formed on April 27, 1941, in Slovenia a mere three weeks after the invasion of the Axis forces and one week after the capitulation of the Yugoslav Royal Army. The plurality of groups consisted of Christian Socialists, intellectuals, Liberal Fraction of Youth (Sokoli), and Communists. This political alliance was not abandoned until the end of the war.

It is important to note that the Yugoslav partisans did not only fight against Nazi and Fascist occupation—Yugoslavia was divided between Italian, Hungarian German, and Bulgarian Axis forces—but also had to fight the political powers of the old Yugoslavia. The struggle against the Fascist collaborators Ustaša, Chetniks, Domobranci, and other bourgeois forces was at times even more fierce, developing into the civil war in the early stages of the occupation and existence of the Independent State of Croatia (NDH). The terrorization of local people, forced labor and immigration, and the existence of concentration camps for Roma, Serbs, homosexuals, and Jews inspired many to join the partisans. Despite their being the only resistance group that consistently attacked the occupation forces, formal recognition came relatively late; the acknowledgement of the partisans as the sole antifascist forces in the Allied coalition was confirmed at the Tehran conference of December 1943. It demonstrates the imperialist stakes in the Balkans from both the British and Soviet

sides, and was one of the central reasons why the Yugoslav partisans had to concentrate on their own capacities. This historical situation forced them to practice 'autonomist' politics. Apart from the military struggle against the occupation, the goal of the partisans was to organize a different political platform that would include all the nations and lay grounds for a new Yugoslavia that was not based on centralization and nationalist exclusivity, but on a multinational federation and a socially just economic order. A social revolution had already taken place during the war; the partisans had developed a programmatic vision, which demanded a transformation of social relations. This social revolution was seen as part of the global socialist revolution. In the temporarily liberated zones, as in large parts of Serbia—the Republic of Užice was the first liberated zone in Europe, in August and September 1941—and parts of Bosnia and Slovenia, strong political mobilization emerged. Local and national committees of the liberation struggle were formed all over Yugoslavia. These committees were new political forms that practiced people's politics, representing the broadest interests of the people, and that organized educational infrastructure, cultural events, and political meetings as well as proposed the conditions for basic economic activity. It was in these impossible conditions that art flourished; partisan poetry, graphic art, theater and painting were the most important forms of artistic production with massive involvement of nonintellectuals (see Komelj, 2009). The partisan struggle produced new modes of thinking, which entailed a specific revolutionary articulation of mass art and communist politics. Yugoslavia was the only country in Europe that was liberated from the Nazi occupation by its own forces. When Belgrade was liberated in 1944, the Soviet Red Army had to ask the partisan leadership for permission to enter Yugoslav territory. The international recognition and autonomy of the partisan struggle was significant for the events that would follow World War II. Here, we should dissect at least three reference points of this event that were intrinsic to the new Yugoslavia and partisan subjectivity. Firstly, national liberation was conceived as a manifestation of the solidarity of the masses, which formed part of the international antifascist struggle. Secondly, a social

revolution took place that introduced new class relations and helped transition the region to a communist, socialist Yugoslavia. Thirdly, there was a cultural revolution, which signified the break with the bourgeois canons and the autonomy of art, allowing the masses to find their own way into the cultural sphere. This historical legacy has already been an ideological site of historical revisionism for 20 years, denying and repressing the Yugoslav past under the guise of EU 'antitotalitarian' policies.

A list of recommended further reading can be found in the bibliography, p. 193.

Projekt Jugoslawien: Die Dialektik der Revolution

Beginnen wir damit, einige Tatsachen beim Namen zu nennen: Die politische Realität namens Jugoslawien, die sich im Lauf des Zweiten Weltkriegs herausbildet, ist eine revolutionäre Schöpfung. Sie entsteht aus der Forderung, die ein revolutionäres Subjekt motiviert, sprich aus der Forderung nach dem Umsturz der bestehenden Verhältnisse. Die Formulierung und die rasante Ausbreitung dieser Forderung nahm im Entstehungsprozess der Partisanenbewegung Gestalt an. Diese Bewegung einte das jugoslawische Volk in seiner Auflehnung gegen die Besetzung durch die Achsenmächte 1941 und in seinem Kampf gegen die Kapitulation und Kollaboration der Staatsapparate des Königreichs Jugoslawien. Der Inhalt dieser Forderung hat einen einzigen Namen: ‚Der Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker‘ (*Narodno-oslobodilačka borba*). Doch dieses Benennen von Tatsachen konfrontiert uns mit einem Dilemma: Sollen wir das Wesen der Politik Jugoslawiens als antagonistische Beziehung begreifen, aus der heraus Jugoslawien entstand, als Akt des Widerstands und des Befreiungskampfs, in der gewaltsamen Konfrontation mit dem politischen Gegner; oder liegt ihr Wesen in der Entstehung einer politischen Verbindung, in der Massenbewegung, in dem Wunsch nach der Vereinigung eines Kollektivs? Worauf sollte die Betonung gelegt werden, auf die Figur der Zwei oder auf die Figur des Einen? Dieses Dilemma birgt den Schlüssel zu einem Verständnis der historischen Bedeutung, ja, der Einzigartigkeit des jugoslawischen Projekts. Um dem Verständnis dieses Sachverhalts näher zu kommen, wollen wir die beiden Figuren im Detail betrachten.

73

*

Welche Form entspricht der antagonistischen Beziehung, die im „Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker“ zum Vorschein kommt? Der fragliche Antagonismus, sowie die Elemente, die ihn konstituieren, lässt sich in allererster Linie unter dem Gesichtspunkt zweier klassischer politischer Motive lesen: dem ‚Kampf gegen die Tyrannei‘ und dem ‚Kampf gegen Fremdherrschaft‘. Diese Motive sind, wie wir wissen, grundlegend für die moderne Politik. Sie stellen Konzepte der Souveränität des Volkes und der nationalen Befreiung in den Vordergrund, Konzepte, die den Momenten des historischen Aufstiegs und der Konsolidierung des Bürgertums

entsprechen: Dazu gehört die Französische Revolution von 1789, die den König enthauptet und die bürgerliche Klasse zum neuen Repräsentanten des ‚Volkes‘ befördert, ebenso wie der sogenannte ‚Frühling der Nationen‘ von 1848, der den Nationalstaat als zentrale politische Form festsetzt, welche die Vorherrschaft des Kapitals unterstützt.

Wenn wir uns der Konstituierung des jugoslawischen Projekts über diese Motive annähern, so bedeutet dies, den Kampf für die Verteidigung der Souveränität der staatlichen politischen Ordnung und zugleich den Kampf für die Geltendmachung der ‚Nation‘ als einer unumstößlichen politischen Autorität an die vorderste Front zu stellen. Bedeutet dies, dass die jugoslawischen Partisanen¹ für die Verteidigung und Befreiung eines Staates kämpfen, dass sie einen Krieg für die Unabhängigkeit einer nationalen Gemeinschaft innerhalb fester territorialer Grenzen führen?

Diese Schlussfolgerung greift offenbar zu kurz, aber sie ist auch auf gefährliche Weise trügerisch. Denn auch wenn außer Frage steht, dass der Politik des Kampfes für die Befreiung der jugoslawischen Völker die zentralen Motive der bürgerlichen Politik eingeschrieben sind, sind die Wirkungen, die diese Motive hervorrufen, weder einfach noch eindeutig. Ja, es handelte sich um den Kampf gegen Tyrannei und Fremdherrschaft, doch das bedeutet nicht, dass sich der Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker auf einen rein defensiven Akt innerhalb der Grenzen des existierenden Nationalstaates reduzieren lässt. Die Partisanen kämpfen nicht nur gegen die faschistische und nationalsozialistische Besatzung, sondern sie kämpfen auch gegen den Staat, der vor dieser Besatzung zusammenbricht. Sie kämpfen gegen die monarchische Konstruktion Jugoslawiens, gegen die Diktatur der serbischen Krone und gegen alle Formen der politischen und sozialen Ungleichheit, welche die Ordnung kennzeichneten, die hier am Rande Europas seit dem Ende des Ersten Weltkriegs eingeführt worden war. Über den Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker nachzudenken, ohne dieses Moment der inneren Auflehnung einer erneuten Betrachtung zu unterziehen, ohne die Forderung nach dem radikalen Umsturz des Systems zu berücksichtigen, würde bedeuten, es von vornherein zum Scheitern zu verurteilen, würde bedeuten,

sein emanzipatorisches Potenzial genau auf die Politik zu reduzieren, die nicht in der Lage war, dem Faschismus die Stirn zu bieten.

Deshalb ist es auch unerlässlich, den tatsächlichen Sinn der Idee des Antifaschismus im Jugoslawien der 1940er zu erfassen. Lässt sich das Ausmaß dieser Figur des Antagonismus auf die Konfrontation der Menschen mit dem Faschismus reduzieren, auf den Kampf der Volksmassen gegen die faschistischen Armeen und die von diesen Armeen eingesetzten Regierungen?

Der Partisanenkampf wird tatsächlich im Namen des ‚Volkes‘ geführt, im Namen der ‚Befreiung des Volkes‘, und er mobilisiert eine Volksfront in dem Sinne, den Georgi Dimitrow ihm gab, als geläufiger Referent für eine breite Mobilisierung sozialer Schichten – politischer Gruppen und Organisationen – gegen den Faschismus. Aber genügt dies, um die historische Reichweite der antifaschistischen Politik der jugoslawischen Partisanen zu begreifen? Reicht die antagonistische Setzung des Volkes gegen die faschistische Diktatur und Besatzung aus, um das Wesen des Sieges zu begreifen, den der Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker verwirklicht?

*

Seit seinen Anfängen 1941 wird der Partisanenkampf auch von einem anderen Antagonismus vorangetrieben, einem Antagonismus, der nicht nur dem populären Widerstand folgt, sondern auch als sein zentrales Organisationsprinzip dient, nämlich dem Klassenkampf. Das politische Prinzip, an dem sich der bewaffnete Aufstand der slowenischen, kroatischen, bosnischen und herzegowinischen, serbischen, albanischen und montenegrinischen Partisanen und Partisaninnen orientiert, folgt dem leninistischen Motto: „Den imperialistischen Krieg in einen Bürgerkrieg des Proletariats gegen die Bourgeoisie zu verwandeln“. Der unter der Leitung der Kommunistischen Partei organisierte und sich aufgrund eines weitverbreiteten sozialen und politischen Unbehagens artikulierende Partisanenwiderstand gegen den Faschismus ist auch ein Kampf gegen politische und wirtschaftliche Beherrschung und Ausbeutung, ein Kampf gegen den Imperialismus ebenso wie ein Kampf gegen die politischen Formen, die das kapitalistische System im 20. Jahrhundert annimmt. Der erweiterte Inhalt des Kampfes für die Befreiung der jugoslawischen

Völker impliziert eine dramatische Umwälzung der sozialen Beziehungen: eine sozialistische Revolution. Dies ist der Grund, warum der Krieg, den die Partisanen jetzt führen, nicht nur darauf abzielt, die faschistischen Armeen zu schlagen, und auch nicht einfach nur die politischen und ideologischen Monstrositäten demontieren soll, zu deren Inkrafttreten diese Armeen beitrugen. Dieser Krieg zielt zugleich auch auf die Zerschlagung der historischen Quelle der Phänomene des Faschismus ab, er ist gegen das kapitalistische System und seine politische und ideologische Ausrüstung gerichtet, gegen die Exzesse der sozialen Unterdrückung, die der Kapitalismus erzeugt und nicht kontrollieren kann. Konkret gesagt, richtet sich der Partisanenkampf gegen den Gesamtkontext des Königreichs Jugoslawien, ein Kontext, der von Anbeginn durch scharfe politische und soziale Ungleichheit gekennzeichnet war, durch den Terror der monarchischen Diktatur und später durch die Gräueltaten der Kollaboration.

Hierauf beruht die eigentliche Bedeutung des Antifaschismus der jugoslawischen Partisanen: Denn es ist nur die Zwei des Klassenkampfes – eine radikale Form des historischen Antagonismus –, die imstande ist, den antifaschistischen Kampf bis an sein Ende zu treiben, es ist nur das hartnäckige egalitäre Gebot hinter dem Namen des Proletariats – die Forderung nach Abschaffung aller Formen von Ungleichheit und Ungerechtigkeit –, die den Faschismus an seiner Wurzel ausrotten kann, indem es genau jenes ins Visier nimmt, welches ihn hervorbringt.

*

Wie man sehen kann, findet sich hinsichtlich der in der Politik Jugoslawiens implizierten Figur der Zwei eine Verflechtung von Motiven und eine Komplexität der Artikulierung. Doch dasselbe gilt im Hinblick auf die Figur des Einen.

Man muss sich daher außerdem auch folgende Frage stellen: Welche Formen des politischen Subjekts, der Modi des ‚Wir‘, lassen sich im Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker finden? Die zentrale Idee des Einen in der Politik Jugoslawiens ist definitiv die Idee des Volkes. Aber kann man diese Idee in der konkreten historischen Situation des Befreiungskrieges der 1940er Jahre in ihrem ‚klassischen‘ modernen Sinn, im Sinne der bür-

gerlichen post-revolutionären Konstruktion deuten? Sollen wir, hinter der Behauptung des ‚Wir‘ in dieser Situation, das Volk als den Träger der Souveränität ansehen, der in einem staatlichen Apparat widergespiegelt wird? Diese Deutung steht nicht nur im Widerspruch mit dem Inhalt der politische Einheit, die dem jugoslawischen Projekt zugrunde liegt, sondern auch mit ihrer Form. Denn das ‚Volk‘ der Befreiungsbewegung ist alles andere als eine bloße Repräsentationsfigur des Staates. Die politische Form, in der sich der Begriff des Volkes während des antifaschistischen Kampfes herauskristallisiert, darf nicht mit der bürgerlichen Repräsentation der politischen Gemeinschaft, mit der abstrakten Idee ihrer Freiheit und ihrer Souveränität verwechselt werden. Erstens ist das, womit wir es hier zu tun haben, eine dynamische politische Realität: das Volk des Antifaschismus bezeichnet eine umfassende Bewegung der Massen und eine heterogene Einheit der sozialen Partikularitäten, es bildet eine *Volksfront*, die als Opposition zum Staat errichtet wurde und nicht als Grundlage seiner Rechtmäßigkeit. Darüber hinaus konstituiert sich dieses ‚wir‘ nicht als eine einheitliche, auf ein einzelnes Prinzip reduzierbare Größe, sondern als ein Ensemble von Heterogenitäten, in dem Sinne, dass der Kampf für die Volksbefreiung nicht nur ein einzelnes Volk, eine einzelne Nation betrifft, sondern jeden Menschen, der unter Unterdrückung leidet – gleich, ob diese durch Klassen- oder politische Zugehörigkeit, Nationalität, Geschlecht oder Religion begründet ist.

Was in letzter Instanz ersteht, verkörpert im Begriff des Volkes in der Politik der jugoslawischen Partisanen, ist ein singuläres politisches Subjekt, das Subjekt der historischen Erfindung. Die Politik Jugoslawiens verursacht ein Eines, das nicht aus einer vorab definierten politischen Substanz gewonnen wird, aus einem konstituierenden Prinzip oder einem bestimmten Phantasma der Zugehörigkeit. Dieses Eine ist genau das Ausmaß und der Inhalt des Kampfes für die Befreiung der jugoslawischen Völker selbst; es ist die Einheit der Politik der Emanzipation und Freiheit, und das vorübergehende Kollektiv, das diese Politik gründet. Deshalb wurde das föderale politische Konstrukt, das durch die Erklärung des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens (AVNOJ) am

29. November 1943 dargelegt wird, nicht nur im Sinne eines Bruchs mit der vorherigen politischen Ordnung, sondern auch mit seinen eigenen Konstitutionsprinzipien verkündet. Die neue politische Wirklichkeit Jugoslawiens gründet nicht auf der Idee einer ethnischen Zusammengehörigkeit der Nationen, auf der abstrakten Repräsentation einer kulturellen oder politischen ‚Jugoslawität‘, die für die politische Ordnung auf dem Balkan nach dem Ersten Weltkrieg grundlegend war. Die Substanz des Projekts Jugoslawien ist die der revolutionären Politik selbst; es ist die im Widerstand gegen den Faschismus gebildete Einheit, die *fraternité*, die sich im Befreiungskrieg herausgebildet hat. Die Erklärung des AVNOJ tut dies in ihren ersten Worten eindeutig kund: „Gemäß dem Recht jeder Nation auf Selbstbestimmung, einschließlich des Rechts auf Abspaltung von oder des Rechts auf Vereinigung mit anderen Nationen und im Einklang mit dem wahren Willen aller Nationen Jugoslawiens, unter Beweis gestellt im dreijährigen Befreiungskampf der gemeinsamen Völker, der die unzertrennliche Brüderlichkeit der jugoslawischen Nationen geschmiedet hat, verkündet der Antifaschistische Rat der Volksbefreiung Jugoslawien die folgende Entscheidung.“

*

Zugleich basiert auch die Form dieser Einheit auf einer radikalen Neuerung. Auf dem Höhepunkt des Befreiungskrieges versucht die neu geschaffene politische Wirklichkeit nicht, eine früher vorhandene Souveränität, sei es die des Monarchen oder die des politischen Apparats des Nationalstaats, zurückzufordern. Sie wird als eine revolutionäre Republik proklamiert, die aus der Mobilisierung der Bevölkerung und ihren entsprechenden Organisationsformen hervorgegangen ist: aus den *Volksbefreiungskomitees*, aus den *Antifaschistischen Räten des Landes*, der *Antifaschistischen Frauenfront*, dem *Vereinigten Bündnis der Antifaschistischen Jugend Jugoslawiens*, kurzum, aus Formen der direkten Demokratie der Massen, die im Befreiungskrieg entstehen. Diese Formen der politischen Organisation, deren Ursprung direkt auf die Arbeiterräte der Pariser Kommune und die Sowjets der Oktoberrevolution zurückgehen, sind nicht außerhalb des Staates angesiedelt, sondern nehmen in der direkten Konfrontation mit ihm Gestalt an. Ihr unmittelbarer politischer

Zweck bestimmt sich im Kampf gegen den bürgerlichen Staatsapparat, im Kampf für seine Zerstörung. Kurzum, auf dem Spiel steht das Eine der revolutionären Herrschaft der Volksmassen.

Diese Figuren der Massendemokratie mit ihrer zerstörerischen und innovativen politischen Macht spielen eine grundlegende Rolle, denn in ihnen können wir die Freisetzung der kreativen Energien finden, die für eine radikale Subversion und Verwandlung der sozialen Beziehungen – für eine soziale Revolution – notwendig sind. Genau in diesen Figuren der Vielfalt, Figuren, die sowohl hinsichtlich ihrer Präsentation als auch hinsichtlich ihrer Forderung nach Gleichheit radikal sind, lässt sich der Ausdruck des militanten Geistes des Egalitarismus und der Befreiung, sowie eine kompromisslose Forderung nach Wandel finden. Dies ist die axiomatische Forderung, die in der Figur des Einen des jugoslawischen Projekts verkörpert ist.

79

*

Ist diese Bezeichnung ausreichend, um den einzigartigen Charakter des Kampfes für die Befreiung der Völker Jugoslawiens und des jugoslawischen Projekts zu verstehen?

Dies kann uns nur zu dem Dilemma zurückführen, von dem wir ausgegangen waren, denn die eigentliche Frage hier betrifft die Form der Beziehung, die diese verschiedenen und einander entgegengesetzten Figuren des Einen und der Zwei miteinander verbindet. Die eigentliche Frage hier ist die Frage der Dialektik.

Löst sich diese Heterogenität der Form von Einheit und Antagonismus – die, wie man sieht, das jugoslawische Projekt charakterisiert – in einer Synthese auf, oder impliziert sie eher eine weitere Bewegung des Widerspruchs? Welche der beiden Formen übernimmt im Augenblick ihrer Wechselbeziehung den Vorrang: der Wunsch nach Einheit, des Einen, oder der Wunsch nach Teilung, der Zwei?

Es scheint mir unmöglich, das Wesen der historischen Konstitution des jugoslawischen Projekts zu verstehen, ohne die Überlegenheit des letzten Prinzips geltend zu machen. Denn wie sonst ließe sich die Art und Weise erklären, in der die revolutionäre Subjektivität der jugoslawischen Partisanen eine Anzahl verschiedener, ja einander entgegenge-

setzter politischer Formen und Motive nebeneinander anerkennt? Den Vorrang der Figur des Antagonismus geltend zu machen, ist gleichbedeutend mit dem Postulat einer dialektischen Formel der Negativität hinter dem jugoslawischen Projekt: *Eines teilt sich in zwei*. Diese Formel deckt die dauerhafte Einschreibung der Zwei der Trennung und Schöpfung in verschiedene Formen des Zusammen-Seins auf, oder, was auf dasselbe hinausläuft, die Erschaffung von Formen des politischen Lebens, die ihr eigenes Verschwinden einführen.

Und genau hier können wir die historische Bedeutung und Einzigartigkeit der Partisanenpolitik Jugoslawiens erfassen: in der Tatsache, dass sie eine Einheit der Widersprüche in Bewegung repräsentiert – einer Einheit, die darüber hinaus unter dem ständigen Druck der Teilung und Verwandlung steht. Man kann das Projekt Jugoslawien daher hinsichtlich seines Prinzips als ein Projekt auffassen, dessen immanente Konstituierung eine Tendenz zur eigenen Revolutionierung impliziert, einen Drang zu einer kreativen Teilung und zur Konstruktion des Neuen.

Man kann dies bereits an der Form ihres Subjekts erkennen, an der Realisierung einer widersprüchlichen Figur der Kollektivität: ein Volk, das bereits ein Nicht-Volk ist, eine Form des Einen, die einen Bruch mit der Logik der Repräsentation und der Identität beinhaltet, auf der die moderne bürgerliche Konstruktion des Staates beruht. Die *Volksfront*, oder die politische Einheit, die im antifaschistischen Kampf gebildet wurde, ist ein Volk, das sich seiner eigenen Repräsentation und Symbolisierung widersetzt, ein Kollektiv, das sich nicht in einem institutionellen Referenten oder in einer Illusion historischer Kontinuität erschöpft. Das Volk, das sich 1943 bildete, ist ein Volk, das nicht mit sich selbst identisch ist. Dies liegt daran, dass es aus *nichts* konstruiert wurde, aus nichts als emanzipatorischer politischer Negativität.

Man erkennt dies auch an dem Bruch mit der Form der Nation, die die Partisanenpolitik bewirkt, an der Art und Weise, wie das Problem der ‚nationalen Befreiung‘ im Kontext des Kampfes für die Befreiung der jugoslawischen Völker formuliert wird. Denn was ist die ‚nationale Frage‘ für die jugoslawischen Partisanen? An erster Stelle ist es eine Frage, die

eine eigentümliche Form aufweist; statt im Singular gestellt zu werden, ist es eine Frage, die unmittelbar im Plural erscheint. Der Kampf für die nationale oder populäre Befreiung ist entschieden pluralistisch: Er betrifft nicht nur eine Nation und ein Volk, sondern er impliziert die Emanzipation aller Völker Jugoslawiens, er impliziert Freiheit und Gleichheit für jede und jeden.² Zu diesem Zeitpunkt haben wir es bereits mit einem bedeutenden Bruch mit der vorherigen Ordnung zu tun. Während die monarchische Konstruktion Jugoslawiens symbolisch drei Nationen (tatsächlich jedoch nur eine) privilegierte und zugleich eine offen repressive Politik gegenüber anderen partikularen Gruppen praktizierte, basiert die föderale politische Konstruktion, die 1943 entsteht, auf der ausdrücklichen Anerkennung der politischen Gleichheit aller jugoslawischen Nationen, all seiner einzelnen Völker.³ Die föderale politische Konfiguration des jugoslawischen Projekts impliziert bereits einen entscheidenden Bruch mit dem identitären Einen der nationalen Gemeinschaft.

81

*

Gleichzeitig stellt sich die Frage der nationalen Befreiung noch in einem anderen Sinne, in einem Sinne, der uns über formale oder juristische Fragen hinausführt und sie als untrennbar von dem umfassenderen Problem der sozialen Emanzipation begreift. In diesem Sinne taucht der Partisanenkampf die ganze Problematik der Form der Nation in die Dialektik des Klassenkampfes. Am besten lässt sich dies im Hinblick auf die leninistische Formulierung von den ‚Rechten der Nationen auf Selbstbestimmung‘ zeigen, die der Kampf für die Befreiung der jugoslawischen Völker in die Praxis umsetzte. Wofür steht dieses Syntagma in der revolutionären politischen Situation von 1943? Man kann hier nicht einfach von einer juristischen Norm sprechen. Denn die Formulierung von den Rechten der Nationen auf Selbstbestimmung hatte in dieser Situation eine einzigartige politische Bedeutung; sie stellt auf einfache und kraftvolle Weise den kleinsten gemeinsamen Nenner im Kampf für die Radikalisierung der egalitären Maxime dar. Die leninistische Formulierung von der Selbstbestimmung der Nationen impliziert nicht das Prinzip, demzufolge jede nationale Entität sich in ihrem eigenen Staatsapparat widerspiegeln

muss. Sie impliziert die Konstituierung eines Kollektivs, das Völker und Nationen in ihrem gemeinsamen Kampf für Emanzipation von allen Formen von Beherrschung vereint. Sie impliziert im Grunde ein *Recht auf Widerstand*, eine Figur des ‚Rechts‘, die der Zwei des Klassenkampfes untergeordnet ist. Eben dies ist es, das Tito im Sinn hatte, als er 1942 erklärte, dass das Recht auf Selbstbestimmung jedem Volk „mit einem Gewehr in der Hand, in diesem Kampf für die Volksbefreiung heute“ zugestanden wird.

82

Letztlich bringt das Eindringen des proletarischen Kampfes, von dem Marx einmal bemerkte, er habe kein Vaterland, in die Gesamtproblematik der nationalen Befreiung nicht nur etwas anderes als die Form der Nation als solcher hervor, sondern eröffnet auch die Tendenz zu deren Selbstabschaffung. Der durch einen radikalen Egalitarismus vorangetriebene Klassenkampf setzt nicht nur die Fragen der nationalen Emanzipation für alle auf die gleiche Ebene, sondern transzendiert diese Frage selbst, indem er die Dialektik der Subversion des Einen der Form der Nation, verstanden als eine irreduzible Begrenzung der Freiheit, als eine parasitäre Repräsentation über die Mannigfaltigkeit und Heterogenität der Gesellschaft, darlegt. Aber was ist Jugoslawien dann, als eine staatliche Konstruktion, die aus der revolutionären Subjektivität von 1943 errichtet wurde? Wir müssen hier abermals an Lenin denken: ein Staat, der gleichzeitig ein Nicht-Staat ist. Das, was 1943 entsteht, stellt in erster Linie eine widersprüchliche Einheit des Staatsapparates und jener Formen der Politik dar, die einen Antiapparat, Formen der massenpopulären Organisation und direkten Demokratie, Formen der Massenpolitik im umfassendsten Sinne repräsentieren. Mit anderen Worten, das, was wir in der paradoxen Assemblage des jugoslawischen Projektes lesen können, ist genau die Formel der *Diktatur des Proletariats*. Bereits an seinem Beginn wird Jugoslawien als ein Staat geschaffen, von dem man annimmt, dass er ‚verschwindet‘.

*

Zusammenfassend gesagt: Das Wesen der Partisanenpolitik Jugoslawiens besteht in der materiellen Praxis der Verwandlung, die gleichzeitig eine Praxis der Erfindung, eine Praxis der Dialektisierung der Formen ist. Diese Praxis erzeugt vorübergehende Formen des politischen Zusam-

menseins, Formen der Einheit im Widerspruch: ein Volk, das ein Nicht-Volk ist, eine Nation, die eine Nicht-Nation ist, ein Staat, der ein Nicht-Staat ist. Wenn wir uns das Wesen des Projekts Jugoslawien ansehen, finden wir die Zwei von Zerstörung und Schöpfung in ständiger Bewegung postuliert, wir finden eine antagonistische Teilung, eine negative dialektische Bewegung, die immer schon in der Bildung des Einen präsent ist, wir finden die Zwei des Klassenkampfes, die die Formen des politischen Lebens zu einer unaufhörlichen Verwandlung und Revolutionierung treibt. Errichtet auf der Basis einer Subjektivität des Kampfes, auf einer kollektiven Kraft, die fähig ist, sich selbst unaufhörlich weiterzuentwickeln, sich selbst ohne Unterbrechung zu verwandeln, hält das jugoslawische Projekt eine wichtige Lehre für uns bereit. Es lehrt uns, dass das Experiment und das Experimentieren dem Zentrum der Politik innewohnen. Es lehrt uns, dass die politische Praxis gezwungenermaßen im Hinblick auf die Innovation gemessen werden muss, wenn sie den Namen der Emanzipation tragen will. Dies ist es, was wir heute der heroischen Geste der jugoslawischen Partisanen verdanken. Diese Unnachgiebigkeit des Denkens und Praktizierens des Unmöglichen: Hier lernen wir, dass das Projekt Jugoslawien nicht einfach der Vergangenheit angehört, sondern immer bereits unsere Gegenwart ist.

- 1 Die Formulierung ‚Partisanen‘ und vergleichbare Vokabeln werden in diesem Text bewusst nicht in der Schreibweise des Gender_Gaps ausgeführt, da die Begriffe synonym für politische Bewegungen verwendet und jenseits von sozialen Geschlechtern und Geschlechteridentitäten verstanden werden.
- 2 Im Dezember 1942, auf dem Höhepunkt des Befreiungskrieges, schrieb Tito in der Zeitschrift *Proleter*: „Der Befreiungskampf unseres Volkes wäre nicht so ausdauernd und so erfolgreich, könnten die Völker Jugoslawiens in ihm nicht, außer dem Sieg über den Faschismus, den Sieg über diejenigen sehen, die die Völker Jugoslawiens unterdrückt haben und zu ihrer weiteren Unterdrückung neigen. Das Wort ‚Befreiungskampf des Volkes‘ wäre eine bloße Phrase, ja ein Betrug, wenn darin nicht, abgesehen von dem allgemeinen jugoslawischen Sinn der nationale Sinn für jede einzelne Nation enthalten wäre oder, wenn dem nicht so wäre, wenn damit nicht, abgesehen von der Befreiung Jugoslawiens zugleich die Befreiung der Kroaten, Slowenen, Serben, Mazedonier, Montenegriener, Albanier, Muslime und anderer gemeint wäre: wenn der Befreiungskampf des Volkes dies nicht zum Inhalt hätte, dass er wirklich allen Völkern Jugoslawiens Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit bringt.“
- 3 Mit der politischen Einschreibung der Rechte auf Selbstbestimmung in den antifaschistischen Kampf werden erstmals einige der nationalen politischen und kulturellen Besonderheiten Jugoslawiens anerkannt: Montenegriener, bosnische Muslime und Mazedonier, die im Königreich Jugoslawien keine spezifischen Möglichkeiten des politischen Ausdrucks hatten, werden in den AVNOJ Dokumenten zu konstituierenden Nationen erklärt.

Project Yugoslavia: The Dialectics of the Revolution

84

Ozren Pupovac

Let us begin with statements of fact: The political reality called Yugoslavia that emerges in the course of the Second World War is a revolutionary creation. It proceeds from the demand which instructs a revolutionary subject, from the demand for the overcoming of the existing state of affairs. The formulation and explosion of this demand takes shape in the process of the formation of the Partisan movement, which unites the people of Yugoslavia in their rebellion against the occupation by the Axis powers in 1941 and their fight against the capitulation and collaboration of the apparatuses of the Kingdom of Yugoslavia. The subject of this demand has a singular name—the *Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples (Narodno-oslobodilačka borba)*.

These statements, however, leave us with a dilemma: should we read the essence of the politics of Yugoslavia in the antagonistic relation out of which it was constituted, in the act of resistance and the struggle for liberation, in the violent confrontation with the political antagonist; or rather, does its essence lie in the constitution of a political bond, in the movement of the masses, in the desire for the unification of a collective? What should the emphasis be placed upon: the figure of the Two or the figure of the One? This dilemma holds the key to an understanding of the historical significance and indeed the singularity of the Yugoslav project. To come closer toward grasping it, let us examine the two figures in detail.

*

The figure of the Two: which form corresponds to the antagonistic relation that emerges in the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples?

The antagonism in question, as well as the elements that constitute it, might be, first and foremost, read in terms of two classical political motifs: *the struggle against tyranny and the struggle against foreign domination*. These motifs, as we know, are fundamental for modern politics. They bring to light concepts of the sovereignty of the people and of national liberation, concepts that correspond to the moments of the historical ascendancy and the consolidation of the bourgeoisie: the French Revolution of 1789, which decapitates the king and promotes the bourgeois class as the new representative of the 'people,' and the so-called 'springtime of nations' of 1848, which establishes the nation-state as the central political form supporting the domination of capital.

If we approach the constitution of the Yugoslav project through these motifs, this means putting at the forefront the struggle for the defence of the sovereignty of the statist political order and, at the same time, the struggle for the affirmation of the 'nation' as an irreducible political authority.

Does this mean that the Yugoslav Partisans are fighting to defend and liberate a state, that they are waging a war for the independence of a national community within definite territorial borders?

This conclusion is obviously reductive, but it is also dangerously deceptive. For even if it is unquestionable that these central motifs of bourgeois politics are inscribed in the politics of the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples, the effects that these motifs produce are neither simple nor unambiguous. Yes, it is a struggle against tyranny and against foreign domination—but this does not mean that we can reduce the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples to a purely defensive act within the boundaries of the existing national state. Because the Partisans are not only fighting against the Fascist and Nazi occupation, they are also fighting against the state that collapses in front of this occupation. They are fighting against the monarchical construction

of Yugoslavia, against the dictatorship of the Serbian Crown, against all forms of political and social inequality which characterized the order inaugurated at the periphery of Europe at the close of the First World War. To conceive of the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples without grasping this moment of internal rebellion—without taking into account the demand for the radical overturning of the system—would mean sentencing it in advance to defeat, it would mean reducing its emancipatory reach to the very politics which was itself not able to confront fascism.

This is why it is also imperative to determine the proper sense of the idea of antifascism in the Yugoslav 1940s. Can the scope of this figure of antagonism be reduced to the confrontation of the people with fascism, to the mass popular struggle against the fascist armies and the regimes that these armies installed?

The struggle of the Partisans is indeed conducted in the name of the 'people,' in the name of 'liberation of the people' and it does mobilize a *popular front* in the sense that Georgi Dimitrov accorded to it, as a common referent for a wide mobilization of social strata—of political groups and organisations—against fascism. But is this enough to grasp the historical reach of antifascist politics of the Yugoslav Partisans? Is the antagonistic positing of the people against fascist dictatorship and occupation enough to understand the essence of the victory that the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples realizes?

The Partisan struggle, ever since its beginnings in 1941, is also propelled by another antagonism, an antagonism that not only follows the popular resistance, but that serves as its central organizing principle: class struggle. The political principle that orients the armed uprising of the Sloven, Croatian, Bosnian and Herzegovinian, Serbian, Albanian, and Montenegrin Partisans accords to the Leninist motto: "To transform the imperialist war into a civil war of the proletariat against the bourgeoisie." Organized under the leadership of the Communist Party and articulating itself on widespread social and political discontent, the Partisan resistance to fascism is also a struggle against political and economic domination and

exploitation, a struggle against imperialism, as well as a struggle against the political forms that the capitalist system assumes in the twentieth century. The extended content of the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples implies a dramatic overturning of social relations: a socialist revolution. This is why the war that the Partisans are waging is not only aimed at defeating the fascist armies, nor at simply dismantling the political and ideological monstrosities that these armies have helped install. This war is simultaneously directed toward smashing the historical source of the phenomena of fascism, it is directed against the capitalist system and its political and ideological appurtenances, against the excesses of social oppression that capitalism creates and cannot control. Concretely, the Partisan struggle is directed against the entirety of the context of the Kingdom of Yugoslavia, a context that was marked, from its very outset, by acute political and social inequalities, by the terror of the monarchical dictatorship and later by the horrors of collaboration. This is where the true meaning of the antifascism of the Yugoslav Partisans resides: for it is only the Two of class struggle—a radical form of historical antagonism — that is capable of driving the antifascist struggle toward its end. It is only the obstinate egalitarian injunction behind the name of the proletariat—the demand for the abolition of all forms of inequality and injustice—that can defeat and destroy fascism at its very root, as it targets the very system that gives birth to it.

*

As we can see, as far as the figure of the Two implicated in the politics of Yugoslavia is concerned, we find an intertwining of motifs and a complexity of articulation. But the same can be determined with regard to the figure of the One.

A further question to ask is thus the following one: which shapes of the political subject, of the modes of the 'we' can we find in the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples?

The central notion of the One in the politics of Yugoslavia is definitely the notion of the people. But can this notion, in the concrete historical situation of the liberation war of the 1940s be interpreted in its 'classically'

modern sense, in the sense of the bourgeois post-revolutionary construction? Should we consider, behind the pronouncement of the 'we' in this situation, the people as the bearer of sovereignty that is reflected in a state apparatus?

88

This interpretation clashes not only with the content of the political bond which founds the Yugoslav project, but also with its very form. This is because the 'people' of the liberation movement are anything but a mere representational figure of the state. The political form in which the notion of the people crystallizes during the antifascist struggle cannot be confounded with the bourgeois representation of the political community, with the abstract notion of its liberty and its sovereignty.

In the first place, because what we are dealing with here is a dynamic political reality: the people of antifascism signifies a wide movement of the masses and a heterogeneous unity of social particularities, it constitutes a *popular front* that is being erected against the state and not as the source of its legitimacy. Furthermore, because this 'we' is not constituted as a unitary entity, reducible to a single principle, but as an ensemble of heterogeneities, in the sense that the struggle for popular liberation does not only concern a single people, a single nation, but everyone who bear the stamp of oppression, whether of class, political, national, gender, or religious nature.

In the last instance, what rears its head in the notion of the people in the politics of the Yugoslav Partisans is a singular political subject, the subject of historical invention. The politics of Yugoslavia brings about a One which is not extracted from any predefined political substance, from a constitutive principle or a certain phantasm of belonging. This One is the very scope and the content of the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples itself: it is the unity of the politics of emancipation and liberation, and the transient collective that this politics founds.

This is why the federal political construction which is set out by the declaration of the Antifascist Council of the People's Liberation of Yugoslavia (AVNOJ) on November 29, 1943, is not only proclaimed in terms of the break with the previous political order, but with its very constitutive

principles. The new political reality of Yugoslavia is not constituted out of an idea of ethnic intimacy of nations, upon the abstract representation of cultural or political Yugoslavness which was foundational for the political order in the Balkans after the First World War. The substance of project Yugoslavia is that of revolutionary politics itself: it is the unity framed in the resistance to fascism, the *fraternité* constituted in the liberation war. This AVNOJ declaration pronounces this unambiguously in its opening words: "According to the right of each nation to self-determination, including the right to secession or the right to unification with other nations, and in accordance with the true will of all the nations of Yugoslavia, demonstrated during the course of the three-year-long common Peoples' Liberation Struggle that has forged the inseparable fraternity of the Yugoslav nations, the Antifascist Council of the People's Liberation of Yugoslavia brings the following decision."

At the same time, it is also the form of this unity that is based upon a radical novelty. At the height of the liberation war, the new political reality being constructed does not seek to reclaim a previously existing sovereignty, whether that of the monarch, or of the political apparatus of the nation-state. It is proclaimed as a revolutionary republic, created out of popular mobilizations and their corresponding organizational forms: out of the *People's Liberation Committees*, out of *Land's Antifascist Councils*, the *Antifascist Front of Women*, the *United Alliance of the Antifascist Youth of Yugoslavia*, in short, from forms of direct democracy of the masses that emerge in the liberation war. These forms of political organization, which draw their origins directly from the workers' councils of the Paris Commune and the Soviets of the October Revolution, are not only located outside of the state, but are shaped in direct confrontation with it. Their immediate political purpose is defined in the struggle against the bourgeois state apparatus, in the struggle for its destruction. In short, what is at stake is the One of the revolutionary rule of the popular masses.

These figures of mass democracy, with their destructive as well as innovative political force, play a seminal role: for it is in them that we can find

the unleashing of the creative energies necessary for a radical subversion and transformation of social relations—for a social revolution. It is precisely in these figures of multiplicity, figures which are radical both in their presentation and their demand for equality, that we can find the expression of the militant spirit of egalitarianism and liberation, as well as an uncompromising demand for change. The end of all forms of domination and exploitation: this is the axiomatic demand embodied in the figure of the One of the Yugoslav project.

*

Is this designation sufficient to understand the singular nature of the Struggle for the Liberation of the Peoples of Yugoslavia and of the Yugoslav project?

This cannot but bring us back to the dilemma with which we started. Because the true question here concerns the form of the relationship which binds these diverse and opposing figures of the One and the Two. The true question here is the question of the dialectic.

The problem that we need to resolve is the following one: does this heterogeneity of forms of unity and antagonism which we see characterizing the Yugoslav project resolve itself in a synthesis, or does it rather imply a further movement of contradiction? Which of the two forms takes primacy in the moment of their interrelation: the desire of unity, of the One, or the desire of division, of the Two?

It seems to me impossible to understand the essence of the historical constitution of the Yugoslav project without asserting the superiority of the latter principle. For how else can we explain the manner in which the revolutionary subjectivity of the Yugoslav Partisans posits one set of diverse, even opposed, political forms and motifs next to the other? Asserting the primacy of the figure of antagonism means positing a dialectical formula of negativity behind project Yugoslavia: *one divides into two*. This formula uncovers the permanent inscription of the Two of division and creation into different forms of being-together or, what amounts to the same, the production of forms of political life that introduce their own disappearance.

And this is precisely where we can seize the historical significance and singularity of the Partisan politics of Yugoslavia: in the fact that it represents a unity of contradictions in movement. A unity which, moreover, stands under the constant pressure of division and transformation. Project Yugoslavia can be therefore determined, as to its principle, as a project whose immanent constitution implies a tendency toward its own revolutionizing, a drive toward a creative division and the construction of the new.

91

We can see this in the very shape of its subject, in the realization of a contradictory figure of collectivity: a people that is already a non-people, a form of the One that includes a break with the logics of representation and identity upon which the modern bourgeois construction of the state resides. Because the *popular front*, or the political unity formed in the antifascist struggle, is a people that resists its own representation and symbolization, a collective that is not exhaustible in an institutional referent, or in an illusion of historical continuity. The people formed in 1943 is a people that is not identical to itself. This is because it is constructed out of nothing, out of emancipatory political negativity as such.

We can also see this in the break with the nation-form that the Partisan politics effectuates, in the manner in which the problem of 'national liberation' is framed in the context of the Struggle for the Liberation of Yugoslav Peoples. For what is the 'national question' for the Yugoslav Partisans? In the first place, it is a question with a peculiar shape: instead of being posed in the singular, it is a question that immediately appears in the plural. The struggle for national or popular liberation is decisively pluralistic: it does not concern only one nation or one people, but implies the emancipation of all the peoples of Yugoslavia; it implies liberty and equality for everyone.¹ Already here we have an immense break with the previous order. If the monarchical construction of Yugoslavia symbolically privileged three nations (and effectively, only one) while at the same time practicing an openly repressive politics over other particular groups, the federal political construction that emerges in 1943 is built upon an explicit recognition of the political equality of all the Yugoslav nations,

of all its particular peoples.² The federal political setting of the Yugoslav project already implies a decisive rupture with the identitary One of the national community.

92

At the same time, the question of national liberation is also posed in another sense, in the sense which takes us beyond formal or juridical questions, and frames it as inseparable from the wider problem of social emancipation. In this sense, the Partisan struggle submerges the entire problematic of the nation-form into the dialectics of class struggle. This can be most clearly shown with regard to the Leninist formulation of the 'rights of nations to self-determination' that the Struggle for the Liberation of the Yugoslav Peoples put into practice. What does this syntagm stand for in the revolutionary political situation of 1943? One cannot simply speak about a juridical norm here. Because the formulation of the 'rights of nations to self-determination' has a singular political meaning in this situation: it constitutes simply and forcefully the smallest common denominator in the struggle for the radicalization of the egalitarian maxim. What the Leninist formulation of the 'self-determination of nations' implies is not the principle according to which each national entity is to be reflected in its own state apparatus. It implies the constitution of a collective that unites peoples and nations in their common struggle for emancipation from all forms of domination. It implies, effectively, a *right to resistance*, a figure of 'right' subordinated to the Two of class struggle. This is precisely what Tito had in mind when he stated in 1942 that the 'right to self-determination' is accorded to each people "with a rifle in its hand, in this struggle for popular liberation today."

Lastly, the intrusion of the proletarian struggle—of which Marx once remarked that it 'has no homeland'—into the entire problematic of national liberation does not only bring out something other than the nation-form itself, it also opens the tendency toward the self-abolition of the latter. Class struggle, propelled by radical egalitarianism, does not only equalize the questions of national emancipation for all, but transcends this question itself, as it sets out the dialectics of subversion of the One of the nation-form, understood as an irreducible limitation to freedom, a para-

sitic representation over the multiplicity and heterogeneity of society. But what is Yugoslavia then, as a statist construction erected from the revolutionary subjectivity of 1943? We must think of Lenin again here: a state which is at the same time a non-state. What emerges in 1943 constitutes, in the first place, a contradictory unity of the state apparatus and those forms of politics that represent an anti-apparatus, forms of mass popular organization and direct democracy, forms of mass politics in the widest sense. In other words, what we can read in the paradoxical assemblage of the Yugoslav project is precisely the formula of the *dictatorship of the proletariat*. Already at its inception, Yugoslavia is being made as a state that is supposed to 'wither away.'

93

*

To sum up: the essence of the Partisan politics of Yugoslavia consists in the material practice of transformation, which is at the same time a practice of invention, a practice of the dialecticization of forms. This practice generates transient forms of political being-together, forms of unity in contradiction: a people which is a non-people, a nation which is a non-nation, a state which is a non-state. If we look at the essence of project Yugoslavia, we find the Two of destruction and creation posited in perpetual motion; we find antagonistic division, a negative dialectical movement, always already present in the formation of the One; we find the Two of class struggle, which drives forms of political life toward incessant transformation and revolutionization. Built upon a subjectivity of struggle, upon a collective force that is capable of developing itself incessantly, to transform itself without interruption, the Yugoslav project teaches us an important lesson. It teaches us that experiment and experimentation reside at the heart of politics. It teaches us that political practice should necessarily be measured with regard to innovation, if it wants to bear the name of emancipation.

This is what we owe today to the heroic gesture of the Yugoslav Partisans. This intransigence of thinking and practicing the impossible: this is where we learn that project Yugoslavia is not simply a thing of the past, but is always already our actuality.

- 1 In December 1942, at the high point of the liberation war, Tito wrote in the journal *Proleter*: “Our People’s Liberation Struggle would not be so persistent and so successful if the peoples of Yugoslavia wouldn’t see in it, apart from the victory over fascism, the victory over those who were oppressing and who tend towards further oppression of the peoples of Yugoslavia. The word *People’s-Liberation Struggle* would be a mere phrase, even a deceit, if it wouldn’t carry, apart from the general Yugoslav sense, the national sense for each particular nation, or, if it wouldn’t, apart from the liberation of Yugoslavia, simultaneously mean the liberation of Croats, Slovenes, Serbs, Macedonians, Montenegrins, Albanians, Muslims, and others, if the People’s-Liberation Struggle wouldn’t carry that content, that it truly brings freedom, equality, and brotherhood to all the peoples of Yugoslavia.”
- 2 The political inscription of the ‘rights to self-determination’ into the antifascist struggle grants a formal recognition to some of the national political and cultural particularities of Yugoslavia for the first time—Montenegrins, Bosnian Muslims, and Macedonians, who did not enjoy any specific means of political expression in the Kingdom of Yugoslavia, are proclaimed as constitutive nations according to the AVNOJ documents.

This essay originally appeared in issue no. 8 of *Prelom: Journal for Images and Politics*, published in Belgrade in 2006. A Slovene translation was published in *Agregat*, No. 9/10 in 2006.

Marko Krojać, Grahovo, 2007 ►

Monument in honour of the legendary Commander Sava Kovačević in his birthplace of Montenegro, the spot where, on July 1st 1941, he fired the first shot from a canon upon enemy troops. A newly constructed highway runs almost directly past the monument. The 1978-built monument is the collaborative effort of the sculptor Miodrag Živković and the architect Ivan Vujičić.

Denkmal zu Ehren des legendären Kommandanten Sava Kovačević in seinem Geburtsort in Montenegro an der Stelle, an welcher er am 13. Juli 1941 den ersten Schuss aus einer Kanone auf feindliche Truppen abfeuerte. Seit jüngster Zeit führt eine neue Schnellstrasse fast direkt am Denkmal vorbei. Autor des 1978 gebauten Denkmalparks ist der Bildhauer Miodrag Živković, in Zusammenarbeit mit dem Architekten Ivan Vujičić.



Die jugoslawische Arbeiterselbst- verwaltung

Todor Kuljić im Interview
mit Oliver Ressler

Die jugoslawische Selbstverwaltung war in ihrer Zeit ein modernes System. Es stellte eine Mischung verschiedener ökonomischer Organisationsformen dar: weder Plansozialismus wie in der Sowjetunion, noch reine Marktökonomie, sondern etwas dazwischen. Der jugoslawische Sozialismus war eine Ökonomie mit gesellschaftlichem Eigentum, daneben gab es aber auch andere Eigentumsformen. Dieses System war in seiner Zeit sehr populär, nicht nur bei der Linken, sondern auch bei anderen politischen Kräften. Es bestanden verschiedene Organisationselemente: einerseits gab es eine relativ strenge Kaderverwaltung der Partei, andererseits existierte in Jugoslawien auch eine unmittelbare Demokratie, besonders in den Betrieben – Parteikontrolle auf der einen, Arbeiterselbstverwaltung auf der anderen Seite. Natürlich standen diese beiden Kräfte – Arbeiter und Kommunistische Partei – nicht immer im Gegensatz, hatten sie doch dieselbe Ideologie, den Kommunismus. Dennoch gab es einige Konflikte.

Die reale, unmittelbare Demokratie fand nur auf der unteren Stufe statt; dort wurde eine Demokratie realisiert, in der wirklich alle Betroffenen an den Entscheidungen teilnahmen. Auf den höheren Ebenen jedoch bestand wie in allen anderen kommunistischen Staaten keine besonders demokratische Struktur. Es war eine straff organisierte Kaderpartei, die diese direkte Demokratie an der gesellschaftlichen Basis kontrollierte. Dieser Mischung aus demokratischen und hierarchischen Elementen entsprach in der Ökonomie die Verbindung von Markt und Planung. Besonders vom Jahr 1965 an bestand in Jugoslawien eine relativ freie Marktwirtschaft als Antwort auf die Sowjetunion. Die gesamte jugoslawische Selbstverwaltungsideologie war eine Art des Dritten Wegs – wie die jugoslawischen sozialistischen Funktionäre nicht müde wurden zu wiederholen. Dieser Dritte Weg war weder Plansozialismus noch Kapitalismus. Es handelte sich um ein zwischen diesen beiden Extremen liegendes System – eine wirkliche Selbstverwaltungsdemokratie.

Die Entscheidungen in den Betrieben wurden einerseits selbstständig getroffen, die Arbeiterräte waren souverän, gleichzeitig standen die Räte jedoch unter der Kontrolle der Partei. Man muss unterscheiden zwischen

Fragen, in denen die Räte souveräne Entscheidungen treffen konnten, und jenen, in denen sie von Weisungen abhängig waren. In den ersten Bereich fielen beispielsweise die Entscheidungen, in welchem Verhältnis der Gewinn des Unternehmens auf die Einkommen oder verschiedene Investitionen aufgeteilt werden sollte. Die Arbeiterräte, in denen alle Arbeiter und Arbeiterinnen – nicht nur die Fachkräfte – vertreten waren, konnten in diesen Belangen autonom agieren. Im Gegensatz dazu gab es bestimmte Expertenfragen (rein technische Fragen, die die Technologie und Maschinerie betrafen), in denen die Entscheidungsmacht bei Fachleuten lag. Es lassen sich also drei Bereiche unterscheiden: Einerseits Expertenfragen, andererseits die Verteilungsfrage innerhalb des Betriebes und zuletzt die Kaderfrage. Dort entschied immer das Parteikomitee, und die Räte verfügten über keine Souveränität. Insgesamt handelte es sich also um eine gemischte Demokratie mit direkten und hierarchischen Elementen. Im Vergleich zum heutigen Jugoslawien, wo ein hemmungsloser Kapitalismus herrscht, funktionierte die Demokratie damals relativ gut. Die Arbeiterklasse und die armen Leute besaßen bestimmte souveräne Rechte, die sie heute nicht mehr haben. Man kann die jugoslawische Selbstverwaltung nicht pauschal als Totalitarismus ablehnen, aber man soll diese Form des Sozialismus auch nicht romantisieren. Fest steht, es war ein Einparteiensystem, in dem es gleichzeitig eine Form der direkten Demokratie an der Basis – in den Fabriken – gab. Ein Arbeiter konnte beispielsweise seine Stelle nicht verlieren, ohne dass der Arbeitsrat eingeschaltet wurde. Der Direktor konnte nicht alleine entscheiden. Auch in anderen sozialen Fragen, wie der Verteilung von Wohnungen, Urlaubszeit oder Einkommen, waren die Arbeiterräte souverän.

Natürlich gab es auch viele Probleme. Ich möchte hier nur einige strukturelle Schwierigkeiten nennen: Das jugoslawische Selbstverwaltungssystem entstand in einem relativ unterentwickelten Balkanstaat, vor allem in Bezug auf die Arbeitskraft. Es gab eine sehr unterentwickelte Bauernschaft in den 1950er Jahren, als die Selbstverwaltung begann. Es musste zuerst eine moderne industrielle Arbeiterklasse geschaffen werden, was nicht so einfach war, da viele stark in ihren Dörfern verwurzelt

waren. Die Bauern und Bäuerinnen sollten fortan in der Industrie arbeiten, was große Probleme verursachte – weder entsprach die bäuerliche Ökonomie noch die unreife politische Kultur dem emanzipatorischen Konzept der industriellen Selbstverwaltung in Form von Arbeitsräten. Die Balkanregion war durch Kriege und Diktaturen belastet, und wir hatten keine lange Tradition der politischen Kultur, doch das war die Voraussetzung für das Funktionieren dieses Modells – ohne Kultur, Erziehung, Schule und fachliche Qualifikation gibt es keine Selbstverwaltung. Das zweite Problem, das ich schon erwähnt habe, war der Gegensatz zwischen der unmittelbaren Demokratie und der Kontrolle durch die Kader. Als drittes strukturelles Problem kam der Gegensatz zwischen reichen und armen Gebieten, reichen und armen Republiken in Jugoslawien hinzu, die später zu reichen und armen Nationen wurden. Seit Beginn der 1960er Jahre fand ein latenter Kampf zwischen Reichen und Armen statt, Tito musste ständig die Balance zwischen den gesellschaftlichen Kräften finden. Dadurch wurde das Bestehen der jugoslawischen Selbstverwaltung stark erschwert.

In Slowenien – der am weitesten entwickelten Republik – funktionierte das Modell am besten. Im Kosovo, in Mazedonien oder Montenegro, wo uralte Stammesstrukturen herrschten, konnte sich das demokratische Rätssystem nie durchsetzen. Das föderal organisierte Jugoslawien, in dessen verschiedenen Gebieten zahlreiche kulturelle, religiöse und industrielle Unterschiede vorherrschten, war sehr schwer zu regieren bzw. zu verwalten. Dennoch funktionierte es fast 40 Jahre lang. Tito erfüllte in seiner Rolle als Führer dieses widersprüchlichen, explosiven Staates eine äußerst wichtige Funktion.

Die jugoslawische Selbstverwaltung war ein soziales und nationales Laboratorium. In sozialer Hinsicht beeinflussten viele Ideenkomplexe dieses Experiment: das Erbe der Pariser Kommune und der serbischen Sozialdemokratie am Ende des 19. Jahrhunderts sowie der anarchistischen Tradition, die später eine wichtige Rolle bei der Kritik am Stalinismus spielte. Aus diesem Grund waren anarchistische (und einige trotzkistische) Elemente ideologischer Bestandteil von Titos Partei – sie waren

nützlich für die Kritik an Stalin. Zudem war das jugoslawische Selbstverwaltungssystem – wie ich bereits erwähnt habe – ein nationales oder sogar übernationales Laboratorium. Unter diesem Regime lebten viele gegensätzliche Nationen in Frieden miteinander, die übernationale Ökonomie funktionierte und Tito einte die Gebiete als populärer Führer. Das Charisma von Tito hatte – obwohl er autoritär war – eine klar kosmopolitische Funktion. Ich habe das einmal mit dem Charisma von Alexander dem Großen verglichen. Er war ein autoritärer Herrscher, aber er vereinigte viele, bisher sehr konträre Völker. So war das auch mit Tito.

Die jugoslawische Selbstverwaltungsvergangenheit sollte aus der richtigen Perspektive betrachtet werden. Man muss sich die damalige Zeit vor Augen halten bevor man dieses System als autoritär verurteilt. Es war eine aufgeklärte autoritäre, unmittelbare Demokratie – auch wenn diese Begriffskombination auf den ersten Blick unvereinbar erscheint. Meiner Meinung nach war es aber tatsächlich eine widersprüchliche historische Situation, die man nicht mit eindeutigen Begriffen und Kategorien erfassen kann.

Ich glaube, Selbstverwaltung wird niemals altmodisch, sie symbolisiert keine verträumte Romantik und keine Form der totalitären Demokratie – als die sie heute von den meisten Liberalen dargestellt wird. Meiner Meinung nach handelt es sich um eine volle Demokratie, die in der heutigen Globalisierung leider unmöglich geworden ist. Wie jede andere Idee braucht auch die der Selbstverwaltung ihre Zeit, in der die sozialen Gegensätze reif für eine grundlegende Veränderung sind. Diese Situation bestand in Jugoslawien in den 1950er und 1960er Jahren, als der Gegensatz zwischen Stalinismus und liberalem Kapitalismus sehr stark war. Ich glaube nicht, dass in der gegenwärtigen Situation des globalisierten Kapitalismus eine Selbstverwaltung dieser Art funktionieren würde. Meine Vision einer wünschenswerten Gesellschaft ist vielschichtig. Jede historische Epoche schafft ihre eigene Vision. Meiner Meinung nach kann das aber nie ein ungezügelter Kapitalismus sein. Es braucht immer eine Mischung verschiedener Eigentumsformen, und vor allem eine friedliche Koexistenz unterschiedlicher nationaler und sozialer

Gesellschaften. Ohne sozialen Frieden – das wissen wir auf dem Balkan sehr gut – gibt es keine Visionen, keine Utopien, keine reifen Kritiken des Bestehenden. Deshalb steht meine Vision außerhalb des Kapitalismus in seiner heutigen Ausformung.

Transkription eines Videos im Rahmen des Projekts „Alternative Economics, Alternative Societies“ von Oliver Ressler, 2003.

aus: Oliver Ressler (Hrsg.), *Alternative Ökonomien, Alternative Gesellschaften*, Promedia, Wien 2008, S. 232ff.

Yugoslav Workers' Self-Management

Todor Kuljić
in an interview with Oliver Ressler

102

Yugoslavian self-management was a modern system in its time. It was a hybrid of various forms of economic organization. It was not planned socialism like in the Soviet Union, but also not a pure market economy. It was something in between. Yugoslavian socialism was an economy with social property, but also many other forms of property. This system was very popular in its era, not only among the Left, but also among the other political powers. There were quite diverse organizational elements. In Yugoslavia there was a relatively strict cadre administration, a party cadre administration, on the one hand, but on the other, direct democracy, especially in factories: on the one hand, party control—on the other, worker control. Naturally, they were not always opposed to one another, as the ruling party and the worker shared the same ideology; that was the communist, the left ideology. But there were several conflicts between these powers.

The real, direct democracy took place only at the lower levels. This is where there was actually a democracy, where everyone participated in decision-making. But like all other communist countries, there wasn't much democracy at the upper levels. It was a hard cadre party that controlled this direct democracy down below. That was one way it was a mixture. The other was the mixture between planned and market economies. Especially after 1965, there was a relatively liberalized market economy in Yugoslavia. That was an answer to the Soviet Union. The entire ideology of Yugoslavia's self-management was a kind of third way, which the Yugoslavian socialist functionaries constantly emphasized. It was not planned

socialism but also not capitalism. We are between these opposites; we are not an extreme; we are a true self-governed democracy. And this ideology of the third way also enabled a very flexible foreign policy, which was of concrete benefit in the East and also the West.

The decisions in the production plants were made independently; the workers' councils were sovereign. But, on the other hand, they were under the auspices of the ruling party. One should differentiate several issues, those where the workers' councils were sovereign, and the others, where they were dependent on the decrees from above. In the distribution of income in the firms, the workers' councils—in which all workers were present, not only the skilled ones—were sovereign in their decisions: How much income should be distributed? How much should be put aside for other purposes? But in the production plants there were also several expert questions, where the worker controls were not sovereign. These were the purely technical questions, engineering issues, technology, and so on. There, the experts were sovereign. It is possible to say that there were three areas: one concerning the questions for experts, a second area for the distribution issues within the plant, and the third area was the cadre question. There, the party committee always decided, and there were no sovereign decisions from the workers' councils. You could say that it was a multilayered and mixed direct democracy.

But compared with the state of present Yugoslavia, for example, where a type of wild capitalism reigns, it was a relatively well-functioning democracy. The working class and the poor people had a type of sovereign right, which they do not have today. One cannot reject Yugoslav self-management, as a whole, as totalitarianism. But one must also not romanticize this issue of socialism. The truth lies somewhere in between, like in all other areas. The truth lies between two extremes: It was a one-party system, but we also had direct democracy at the lower levels. At the worker level, for example, workers couldn't lose their jobs without the workers' council being activated. The director couldn't make the decision alone. The workers' council, in which the common workers were present, decided whether or not a worker was good. Today, only decrees are valid. Also,

in other social issues, such as apartments, vacations, and distribution of income, the workers' councils were sovereign.

Naturally there were many problems. Here I want to speak only about a few structural problems. The Yugoslav system of self-management arose in a relatively underdeveloped Balkan state. That was mainly relevant for the work force. There was a very underdeveloped rural populace in the 1950s when self-management began. First, it was necessary to create a modern working class, which was not so simple because many workers were tied to their villages. The farmers had to work in industry. This was a key problem, but it was not only related to an industrial culture, but also an immature political culture. The Balkan area was burdened by war and dictators; and we did not have a long tradition of political culture. That was also very important for self-management. It is logical that self-management can function only in a cultural environment. Without culture, without education, without schools, without qualifications, there is no self-management. The second problem that I mentioned was the contrast between direct democracy and the control by the cadre—this inner cleft between party control and the workers' striving to create their own space of democracy. And the third, important structural problem was the contrast in Yugoslavia between the rich and the poor areas, the rich and the poor republics, which later became the rich and poor nations. Since the beginning of the 1960s, a latent struggle between the rich and the poor has taken place. Tito had to constantly arbitrate between rich and poor. It was about a battle for the distribution of the federal income. This structural contradiction impeded the functioning of Yugoslav self-management.

In my opinion, Yugoslav self-management was most developed in Slovenia, our most developed Republic. In Kosovo, Macedonia, Montenegro, where ancient tribal structures ruled, there could never be true self-management and democracy. It is necessary to know that previously Yugoslavia was a federal state with very diverse areas. There were differences in the cultural, confessional, and also in the industrial level of development. It was very difficult to coordinate all of that. But it was possible; it

worked for almost forty years. Also, Tito was very important for that in his role as leader of such a contradictory, explosive state.

Yugoslav self-management was a social as well as a national laboratory. In a social sense, it was an experiment in which many groups of ideas were influential: the legacy of the Paris Commune, the legacy of Serbian social democracy at the end of the nineteenth century, the legacy of anarchy, which was later very important for the critique of Stalinism. These anarchistic and some Trotskyian elements were components of the ideology of Tito's party, because they were useful in critiquing Stalinism. On the other hand, as I said, the system of Yugoslav self-management was also a national, and even a transnational, laboratory. That was a regime where very different nations had lived in peace, where a transnational economy functioned, where a transnational leader was very popular—from Macedonia to Slovenia. Tito's charisma, although he was authoritarian, also had a clearly cosmopolitan function. I once compared it with Alexander the Great's charisma: he was an authoritative leader, but he united many diverse peoples. That also holds true for Tito. I also want to say that it is important to consider this history of Yugoslavian self-management from an extreme perspective. It is necessary for us to keep our eyes open to the past and then judge just how authoritarian this system was. It was an enlightened, authoritarian, direct democracy—although these terms might sound very contradictory at first glance. But my opinion is that everything was very contradictory. It is impossible to grasp this state in unambiguous terms and categories. That building [opposite pointing] was the Central Committee of the Yugoslavian Communist Federation. The sessions took place there. This very beautiful modern building was built in the 1970s and bombed in 1999. It was quite ruined then. Later, a private businessman bought the building; he repaired the former Central Committee building and now wants to use it for private purposes. Here you can see a historical turning point. This square, where the critique of capitalism was very strong, has developed into a commercial, capitalist square.

I think that self-management is an evergreen. It isn't about mere romanticism, also not a type of totalitarian democracy like today's liberals claim.

In my opinion it is a full democracy, which unfortunately is impossible in today's globalization. Similar to every other idea, self-management needs its era in which social contrasts are mature enough to create this type of democracy. This situation existed in Yugoslavia in the 1950s and 1960s, when the contrast between Stalinism and liberal capitalism was very strong. I don't believe that the time is ripe today for a possible self-management in a globalized capitalism, where everything that is private is normalized.

106

My vision of a desirable society is also multifold. Every historical epoch creates its own desirable vision. In my opinion, that can never be wild capitalism. One must always have a mixture of various forms of property and the peaceful coexistence of nationally and socially diverse societies. Without social peace, without national peace, which is something that we know very well on the Balkans, there are no visions, no utopias, and no mature critiques of what exists. Therefore, my vision is outside of today's normalized capitalism.

Transcription of a video made for the project "Alternative Economics, Alternative Societies" by Oliver Ressler, 2003.

From the book: Oliver Ressler (ed), *Alternative Economics, Alternative Societies*, Gdansk 2007.

YU GO Banditen! *

Lordan Zafranović, der Stolz der jugoslawischen Kinematografie, sagt in seinem Film *Untergang des Jahrhunderts: Testament L.Z.*: „Beim Öffnen der Filmkiste einer vergangenen Zeit öffnen wir das Buch der unendlichen Weisheit.“ Das anlässlich der Ausstellung *Raumschiff Jugoslawien* zusammengestellte Filmprogramm wird aus den Seiten dieses Buches erzählen, von den Schätzen eines Landes und seiner Geschichte – auch jenseites der Existenz Jugoslawiens.

Das Buch lässt sich – oberflächlich betrachtet – in drei Kapitel einteilen: Das erste ist die sogenannte ‚administrative Periode‘ des jugoslawischen Films, bzw. die ‚Rote Welle‘ (1947–1961); sie umfasst Propagandafilme, die im Auftrag der Staatsführung produziert wurden. Darauf folgte die Phase des ‚neuen jugoslawischen Films‘ (1961–1971) – bekannter als ‚Die Schwarze Welle‘ –; diese setzte dem staatlich verordneten Optimismus subtile oder auch offene Gesellschaftskritik entgegen. ‚Die Weiße Welle‘ (1971 bis zum Zerfall Jugoslawiens), erstreckt sich von politisch ‚gutar-tigen‘, eskapistischen Filmen über bestimmte Teile des Partisanenfilm-Spektakels bis hin zur sogenannten ‚tschechischen Schule‘ des jugoslawischen Films.

Hierzu muss gesagt werden, dass diese ‚farbliche‘ (ideologische) Kategorisierung nicht unproblematisch ist, und dass sie nicht auf alle Produktionen der jeweiligen Zeit universell anwendbar ist. Tatsächlich waren die Produktionen der 1960er Jahre zwar ‚Agitprop-dirigiert‘ und Gegenstand einer primitiven ideologischen Indoktrination, aber es entstanden zugleich auch bedeutende Werke, die mit ihrer handwerklichen Raffinesse und urheberrechtlichen Autonomie – zum Beispiel erkennbar bei Filmen von Branko Bauer – Charakteristiken des Autorenfilms in sich tragen.

Zeitgleich mit der ‚Schwarzen Welle‘ erreichte der jugoslawische Partisanenfilm seine Blüte. Ende der 1960er Jahre, also mit einer bestimmten historischen Distanz zu seinem Sujet. In dem Maße, in dem die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg verblassten, wandelte sich der Partisanenfilm in Richtung einer Stilisierung, was in einigen Fällen dazu führte, dass zentrale historische Narrative in Form von eskapistischen Inszenie-

110 rungen reproduziert wurden. So ist der späte Partisanenfilm in das Reich der wahren Kino-Spektakel eingedrungen. Einige Filme benutzen den Partisanenkrieg nur als Ambiente für Genre-Geschichten, während andere echte Film-Denkmale des Volksbefreiungskampfes sind. Ihre Aufgabe war es, die Identität der Nation aufzubauen, die Stärke und Macht des neuen jugoslawischen Staates zu demonstrieren und sie wurden von Top-Regisseuren des jugoslawischen Kinos realisiert. Diese Filme wurden ohne wirtschaftliche Motivation und ohne Rücksicht auf ein angemessenes Verhältnis von Investition und Ertrag produziert – sie wurden für unsere Kinder, unsere Enkel- und Urenkelkinder gemacht. Sie wurden für die Ewigkeit gedreht.

Der Partisanenfilm ist heute einen der wichtigsten Eckpfeiler der Jugo-Nostalgie, nicht nur als Artefakt einer besseren und menschlicheren Gesellschaft, die nicht mehr existiert, sondern auch als Filmwelt, die in unserer Gesellschaft und unter den gegenwärtigen Umständen unerreichbar scheint. Darüber hinaus ist der Partisanenfilm eine der wenigen Errungenschaften des jugoslawischen Films, die als völlig eigenständig erachtet werden kann. Es wurden viele Filme über den Zweiten Weltkrieg produziert, aber keine andere Strömung hat den nationalen Befreiungskampf in so viele Genres übersetzt, spezielle Autoren-Praktiken angewandt und das Thema aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Der nationale Befreiungskampf war ein konstruktives Narrativ der jugoslawischen Gesellschaft, das durch diese Filme definiert, aufgebaut und – zu dem Zeitpunkt, an dem das jugoslawische Selbstverwaltungs-System in eine Krise geriet – eben auch dekonstruiert wurde.

Die Bezeichnung ‚neuer jugoslawischer Film‘ etablierte sich bereits während der 1960er Jahre und die Arbeit bedeutender Autoren-Dissidenten wie Dušan Makavejev, Želimir Žilnik und Živojin Pavlović wurde bald auch international beachtet. Die ‚Schwarze Welle‘ war aber kein Phänomen einer synchronisierten Weltanschauung der Autoren oder deren Film poetik – diese unterschiedlichen Regie-Persönlichkeiten verband vielmehr ein grundlegendes soziales und politisches Engagement. Sie beschrieben und kritisierten Missstände, stellten aber den konzeptionellen Kern der

Lehre des Selbstverwaltungssozialismus nicht in Frage. Sie waren also ehrliche Linke, die das Abkommen vom richtigen Weg verhindern wollten. Sie verlangten mehr Sozialismus für das Volk und sie schufen Meisterwerke.

Es war eine Ironie des Schicksals, dass gerade diese Filmemacher als Feinde der sozialistischen Gesellschaft und deren Entwicklung zu Fall gebracht wurden. Die Be- und Verhinderungen begannen bei Schikannen durch die politische Führung während der Dreharbeiten, offiziellen gerichtlichen Verboten, Zensur der Kritik bis hin zu Gefängnisstrafen für die Autoren. Die ‚Schwarze Welle‘ strandete 1971 endgültig, als ‚WR: Mysterien des Organismus‘ von Dušan Makavejev verboten wurde. Dieser schlussfolgerte einmal so schön, dass es eine wichtige Charakteristik des Bolschewismus sei, den Treuen und Loyalen den Vorrang beim Erhängen zu geben. Diese wertvolle Entwicklung des Kinos wurde zwar gewalttätig unterbrochen, sie wurde aber trotz der Erschwernisse in der ‚Weißen Welle‘ weitergeführt.

Heute scheuen viele die Verwendung des Begriffs ‚Neuanfang‘, verstecken sich hinter der Behauptung, dass eine organisierte Filmproduktion in der Region des ehemaligen Jugoslawiens nicht mehr existiert. Aber es werden Filme gedreht, unter vergleichbaren Bedingungen und mit den gleichen Zielen wie damals. In den meisten Folgestaaten ist die Krise ein Dauerzustand, es wächst so gut wie nichts außer sozialen Missständen, und genau hier werden Filme gedreht, die kraftvoll Zeugnis ablegen vom Hier und Jetzt, politische Filme in Zeiten des wirtschaftlichen Abschwungs und des Niedergangs der Werte.

Die Betrachtung der Filmproduktion auf die einzelnen Länder des ehemaligen Jugoslawiens zu begrenzen, hat momentan und auch in Zukunft keinen Sinn. Die Gründe sind vor allem wirtschaftlicher Natur. Die Tendenz zur Koproduktionen wächst, und postjugoslawische Filmemacher werden Verbündete statt Konkurrenten. Basierend auf der gemeinsamen Sprache erreichen Koproduktionen ein größeres Publikum, oder – ‚wirtschaftlich‘ ausgedrückt – mehr verkaufte Eintrittskarten. Denn egal, ob wir serbisch, kroatisch oder bosnisch sprechen, wir verstehen uns immer noch sehr gut.

Was die postjugoslawischen Filme vereint, sind nicht ästhetische Postulate, sondern der Wiederaufbau des Genre-Konzepts und das gesellschaftliche Engagement der ‚schwarzen Welle‘, welches Film als Waffe etabliert. Politisch prägnante Geschichten, charakteristisch für die jugoslawische Filmwelt, bergen das Potenzial einer Wiedergeburt und der Re-popularisierung des politischen Diskurses.

112 Der postjugoslawische Film (Post-Yugoslav Cinema, Levi, 2007), oder der Balkan-Film (Balkan Film, Culture and the Media, Iordanova, 2001), verhält sich – egal wie problematisch diese Bezeichnungen auch sein mögen – mit Respekt gegenüber der Tradition und reanimiert ein unvollendetes Projekt – den in der ‚Schwarzen Welle‘ etablierten Akt der Überschreitung. Daher kann geschlossen werden, dass die junge Generation der Filmschaffenden, aber auch diejenigen älteren Autoren, denen es gelungen ist, ihre gesellschaftlich engagierte Praxis fortzuführen, nicht nur die Zukunft, sondern auch die Vergangenheit des jugoslawischen Films in die Hand nehmen, um ihn vor skrupelloser Fahrlässigkeit, der er schon seit Jahren ausgeliefert ist, zu retten. Mit ihrer Arbeit tragen sie dazu bei, exotisierte und klischeehafte Annahmen über den jugoslawischen Film zu untergraben, und öffnen dabei den Blick für das Wesentliche.

* Text zum Filmprogramm YU GO Banditen, kuratiert von Vedrana Madžar. Mit begleitendem Videoprogramm, kuratiert von Nataša Tepavčević.

Arsenal Kino, Oktober 2011

YU GO Bandits!*

Vedrana Madžar

Lordan Zafranović, pride of Yugoslav cinematography, in his film *The Decline of the Century: Testament L.Z.* states that “upon opening the film-box of past times, we open the book of endless wisdom.” The film program, put together on the occasion of the exhibition *Spaceship Yugoslavia*, will recount from the pages of this book, from the treasures of a country and its history—even beyond the existence of Yugoslavia.

Superficially, this book can be categorized into three chapters. The first one is the ‘administrative period’ of Yugoslav film, also known as the ‘Red Wave’ (1947–1961), and it includes propaganda films commissioned by the state. This was followed by the period of ‘New Yugoslav Film’ (1961–1971), better known as the ‘Black Wave.’ It confronted the officially prescribed optimism with both subtle and more overt social criticism. The ‘White Wave’ (spanning from 1971 until the collapse of Yugoslavia) ranged from politically harmless films, including some parts of the partisan film-spectacle, to the so called Czech School of Yugoslav film.

It should be added that such ‘color’ (or ideological) categorization is not without problems, and that it cannot be universally applied to the entire production of the respective era. In fact, many productions of the 1960s were ‘agitprop-dictated’ and subject to primitive ideological indoctrination. But at the same time, significant works were produced which, with their sophisticated filmmaking and creative autonomy, bear the characteristics of auteur films—to be found, for example, in the films of Branko Bauer.

The Yugoslav partisan film reached its peak at the same point as the Black Wave, in the late 1960s, with a certain temporal distance from its subject. As much of the memory of the Second World War had faded, the partisan films moved towards stylization, which in some cases resulted in the central historical narrative being turned into escapism. As such,

the late partisan films entered the realm of true cinema spectacles. Some films used the partisan war merely as an ambient to their genre-storytelling, while others were real 'film-memorials' to the People's Liberation Struggle. Their function was the construction of national identity, to demonstrate the strength and power of the Yugoslav state and they were realised by the top directors of Yugoslav cinema. These films were produced without economic motivation and regardless of any appropriate investment/income balance—they were produced for our children, grandchildren, and great-grandchildren. They were made for eternity. The partisan film is today one of the most important cornerstones of Yugo-nostalgia—not only as an artefact of a better and more humane society that no longer exists, but also as a world of film that seems unattainable within our society and under the circumstances of today. Moreover, the partisan film is among the few achievements of Yugoslav cinema that can be seen as entirely autonomous. Many films were produced that dealt with the Second World War but no other movement translated the liberation struggle into so many genres, employed these particular authoring methods, or investigated the subject from such a range of perspectives. The People's Liberation Struggle was a constitutive narrative of Yugoslav society, which these films sought to define, build up and—at the point when the Yugoslav self-management system crisis began—deconstruct once again.

The term 'new Yugoslav film' was established as early as the 1960s, and the work of significant dissident film makers such as Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, and Živojin Pavlović soon attracted international acclaim. However, the Black Wave was not a phenomenon of a synchronized world view of these authors or the poetic language of their cinema. What the various figures in Yugoslav film had in common was rather a fundamental social and political engagement. They described and criticized grievances, but without questioning the conceptual core of self-management socialism. They were true leftists, attempting to stop the system from going astray. They demanded more socialism for the people and they created masterpieces.

It was an irony of fate that it was precisely these filmmakers who were overthrown and accused of being enemies of socialist society and its development. The interference and prohibitions began with harassment by political leadership during film shoots, official juridical bans, censorship of critique, and even jail sentences for the producers. The Black Wave finally ran aground in 1971, when *WR: Mysteries of the Organism* by Dušan Makavejev was banned. Makavejev accordingly reasoned that an important characteristic of Bolshevism was the privilege reserved for the loyal and faithful when it comes to hanging. Although this valuable development in cinema was violently interrupted, it was still continued in the face of these hindrances with the films of the White Wave.

Many people today avoid the term 'new beginning,' claiming that an organized film industry in former Yugoslavia no longer exists. However, films are being produced under comparable conditions and with similar aims as in former times. In most of the post-Yugoslav republics, crisis is a permanent condition, producing little else but social grievances; consequently films are being made which are potent witnesses of the here and now—political films in times of economic downturn and declining values. To confine the observation of film production to singular nation-states of ex-Yugoslavia makes little sense now or in the future. The reasons are mostly financial. The tendency toward coproduction is growing and post-Yugoslav filmmakers become allies, instead of rivals. With a common language, coproductions reach a wider audience and sell more tickets. It does not matter if we speak Serbian, Croatian, or Bosnian: we still understand each other perfectly well.

What unites post-Yugoslav films is not aesthetic postulates, but the reestablishment of the genreconcept and the social engagement of the Black Wave, which established film as a weapon. Politically poignant stories, characteristic of the Yugoslav film industry, bear the potential for a rebirth and repopularization of political discourse.

Post-Yugoslav Film (*Post-Yugoslav Cinema*, Levi 2007) or Balkan Film (*Balkan Film, Culture and the Media*, Iordanova 2001)—regardless of how problematic these terms may be—remain respectful toward tradition and

reanimate an unfinished project: the act of transgression, as established in the Black Wave. We can thus draw the conclusion that the young generation of filmmakers, together with those older producers who have succeeded in a continuation of their socially-engaged practice, will tackle both the future and history of Yugoslav film, in order to save it from the long established and unscrupulous negligence to which it has been subjected. With their work they contribute to the undermining of the clichés and exoticization of Yugoslav film, opening up space for more substantial issues.

- * The film program YU GO Bandits is curated by Vedrana Madžar.
Accompanying video program curated by Nataša Tepavčević.
Hosted by Arsenal Cinema, October 2011.

Phil Collins ►

How to Make a Refugee

In seiner 1999 in Kosovo entstandenen Arbeit *how to make a refugee* (Wie macht man einen Flüchtling) dokumentiert Phil Collins mit seiner Videokamera, wie eine englisch sprechende Nachrichtencrew durch Anweisungen zwei kosovo-albanische Familien für eine Fotosession im Wohnzimmer arrangiert. Zuerst scheint an den gezeigten Abläufen, Geräten, und Gesetzen nichts Ungewöhnliches. Erst aus den Gesprächen zwischen Familienmitgliedern und der Crew – eine Dolmetscherin übersetzt – erfährt man nebenbei und bruchstückhaft von Kriegseignissen im Kosovo, durch die Teile der Verwandtschaft zu Flüchtlingen wurden.

Die Szenerie entwickelt und erzählt jedoch eine andere Geschichte. Es ist nicht die ‚wahre‘ Geschichte von Krieg und sozialen Missständen im Kosovo, sondern die einer künstlich konstruierten, verzerrten und konsumorientierten Repräsentationspraxis – eine Geschichte, die ebenso an unzähligen anderen Schauplätzen auf der Welt stattfinden könnte. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass sich der Titel dieses Videos nicht etwa auf die Kriegsumstände bezieht, die zu Flucht und Vertreibung geführt haben, sondern auf die Funktionsweise der medialen Bilder. Dabei nimmt der Künstler die Rolle des ‚Betrachters zweiter Ordnung‘ ein. Indem er seine Anwesenheit am Filmset unterschlägt und gleichzeitig unsere Position der Betrachter_in antizipiert, werden wir zu Kompliz_innen seiner Beobachtung: ein Manöver der Kritik, oder zumindest des gerechtfertigten Zweifels am Vorgang der medialen Repräsentation. Allerdings stößt diese Lesart auch an ihre Grenzen. Denn obwohl sich der Künstler hinter seinem Medium versteckt, wird das Event von der Kamera keineswegs aus einer statischen, sprich objektiven, Position dokumentiert. Bewegungen, Zooms und Fokusveränderungen deuten auf die Anwesenheit eines subjektiv Agierenden hinter dem Objektiv, der sich in der gegebenen Situation zurechtzufinden sucht und dabei selbst aus der Position eines ‚Fremden‘ agiert.

Die suggerierte körperliche Abwesenheit des Filmenden wird zum eigenen Fluchtversuch aus der sich vor ihm und uns abspielenden Szene.

Im Kontext einer Ausstellung, die selbst den Anspruch einer Kritik an Praktiken der Repräsentation erhebt, mag dieses Video zweifach gelesen werden: als ein Dokument über sich selbst, die Rezeption der Besucher_innen und zugleich auch als ein Bezug zur eigenen Produktion seitens der Kurator_innen.

Standbild / Video still:
how to make a refugee
Video: Farbe / Color, Audio, 12', 1999





Erstereich

Makellose Transparenz ist eine eher unheimliche Eigenschaft der Arbeit *Erstereich* von Marcel Mališ – eine glatte und beinahe unsichtbare Acrylglasplatte mit einer sauber herausgefrästen geografischen Form. Deren Umriss ist aus der frontalen Blickrichtung heraus schwer auszumachen und die Arbeit bietet als einzige Orientierung einen kleinen Nordpfeil und das aufgedruckte Wort ERSTEREICH. Die Leichtigkeit und Bescheidenheit dieses Objekts, seine dubiose Ähnlichkeit mit nicht-spezifizierten Corporate Identities und seine elegante, funktionale Ästhetik sind jedoch irreführend. Was wir vor uns haben, ist eine Karte, die die Grenzen des alten österreichisch-ungarischen Imperiums nachzeichnet. *Erstereich* kommentiert ironisch die Tatsache, dass jene Karte nahezu identisch ist mit dem heutigen Geschäftsbereich der österreichischen Erste Bank. Über die Jahrzehnte der post-kommunistischen Transformation hat die Erste Bank mehrere ehemals staatseigene Banken aus jener Region inkorporiert, die heute als ‚Zentral-Ost-Europa‘ (Central Eastern Europe, kurz: CEE) bezeichnet wird. Die kulturelle (Re-)konstruktion dieses geografischen Nenners ist ein Diskurs-Phänomen der europäischen post-kommunistischen Ära, in welcher die alten ideologischen Bestimmungen von Ost und West verschwinden und nun entweder Platz machen für neuerliche hegemoniale Grenzziehungen ‚traditioneller‘ Territorien oder sich bestimmten Zielrichtungen der Kapitalexpansion anpassen.

Das Herkunftsland des Künstlers, Slowakien, ist ebenso Teil dieses erneuerten ‚Reiches‘ wie die meisten der ehemaligen jugoslawischen Republiken. Die heute wichtigste Sammlung zeitgenössischer Kunst aus den ehemals kommunistischen CEE-Ländern befindet sich im Besitz der Erste Stiftung. Man könnte also behaupten, dass die Entwicklung der Kunstwelt auf den Spuren dieser neuen territorialen Logik wandelt und dass durch Geldströme direkter und indirekter Einfluss ausgeübt wird auf

die (kulturellen) Werte, die in diesen Märkten produziert werden.



◀ Damir Radović

The Blind Spot – Banners

Shoelaces are Undone und Zagor against Zagor

Die Arbeit des in Lyon lebenden Künstlers Damir Radović basiert auf jenen fluktuierenden Mustern und Zeichen, aus denen sich Erinnerung und Identität zusammensetzen. Wiederkehrende Elemente bevölkern seine Zeichnungen und Installationen, häufig verwendet er grafische Symbole, Ortsbezeichnungen und Karten, popkulturelle Versatzstücke, rätselhafte Botschaften.

Stets umkreisen diese Arbeiten eine ungreifbare, leere Mitte, auf welche unvermeidlich und immer wieder hingedeutet wird. So taucht der schwarz gefüllte Umriss Bosniens zuweilen auf, die Stadt Sarajevo scheint durch Andeutungen hindurch und der Balkan Boy tritt als ein sich selbst befragendes, sich selber belächelndes Alter Ego auf. Durch die Fülle von Referenzen, bildlichen und textuellen Verschränkungen hindurch erreicht uns, auch wenn sich nicht alle Fragen restlos klären, zumindest eine Ahnung von dem Ballast der Vergangenheit.

Im Rahmen der NGBK-Ausstellung zeigt Radović eine aktualisierte Form seiner Arbeit *Shoelaces are Undone* (Geöffnete Schnürsenkel): Ein Campingzelt im Ausstellungsraum wird zur temporären Wohn- und Schlafstätte des Künstlers, Instrumentarium einer gewollten Leichtigkeit, die sich von der Last eines Territoriums befreit hat. Verschiedene Objekte des Alltags, Geschirr, Zeitung und Radio, stellen den individuellen Komfort des Nomaden sicher; zur Eröffnung wird Kaffee und Alkohol mit den Besucher_innen geteilt. Auf einem Fernseher im Inneren ist das Video *Zagor against Zagor* (Zagor gegen Zagor) zu sehen. Die italienische Comicfigur, die sich großer Beliebtheit im ehemaligen Jugoslawien erfreute, eröffnet den kurzen Clip. Dazu ist der Schlussdialog aus dem bekannten Partisanen-Klassiker *Walter verteidigt Sarajevo*¹ zu hören:

Colonel: „*Merkwürdig! Seit ich in Sarajevo bin, suche ich Walter und finde ihn nicht. Und jetzt, wo ich gehen muss, weiss ich, wer er ist.*“

Deutscher Offizier: „*Sie wissen wer Walter ist?! Sagen Sie mir sofort seinen Namen!*“

Colonel: „*Ich werde ihn Ihnen zeigen... Sehen Sie diese Stadt? Das ist Walter!*“

Eine weitere Arbeit Damir Radovićs erscheint als großformatiges Banner auf der Fassade der NGBK. An Stelle der üblichen Ankündigung der aktuellen Ausstellung funktioniert dieses Display als Erweiterung des Ausstellungsraumes und zugleich als Überschrift. Die in die belebte Oranienstraße hinein verkündeten Botschaften reflektieren Veränderung und Identifikation, „No more No more...“ wird zum Abgesang auf ein vergangenes und fernes Jugoslawien. Die Gegenwart der verschwundenen und doch überall verstreut lebenden Jugoslaw_innen erscheint wie eingeklemmt zwischen dem Konstatieren eines Verlustes und der Prophezeiung der in Kürze zu erwartenden Ereignisse.

Zwischen festlicher Dekoration und Propaganda, zwischen Agitprop und humorvoller Intervention, lassen diese öffentlichen Statements Radovićs keine eindeutige Fokussierung zu. Ins Auge springend beschreiben sie doch einen blinden Fleck.

¹ *Walter brani Sarajevo* (Walter verteidigt Sarajevo), Jugoslawien, 1972.

The Blind Spot

Installation an der Fassade der NGBK / on NGBK façade, 2011
Digitaler Entwurf / Digital sketch: Damir Radović

Shoelaces are Undone

Performance: Zelt / Tent, diverse Objekte / various objects,
Video *Zagor against Zagor*: Farbe / color, Audio, 4' loop, 2011





Das Erbe der Jugoslawischen Revolution. Artefakte zwischen Erinnerung und Negation

Die sozialistischen Monumentalplastiken Jugoslawiens, die sogenannten *Spomenici revolucije* (Denkmäler der Revolution), sind in der jüngeren Vergangenheit vermehrt in das internationale Blickfeld gelangt. Diese Denkmäler sind Zeugnisse einer spezifisch jugoslawischen modernistischen Ästhetik und als bildhauerische und architektonische Entwürfe größtenteils weit entfernt vom sozialistischen Realismus osteuropäischer und sowjetischer Schule.

In Jugoslawien wurden ab 1945 mehr als 20.000 Denkmäler, Büsten und Gedenktafeln in Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und die damit einhergehende sozialistische Revolution errichtet. Häufig wurden diese an historischen Orten platziert, an denen entscheidende Kämpfe zwischen Hitlers Besatzungsarmee und jugoslawischen Partisanenverbänden stattfanden.

Marko Krojač fand für die Dokumentation dieser Denkmäler eine systematische Grundlage, als er die Touristische Karte der Denkmäler der Revolution vor einigen Jahren in einem Belgrader Antiquariat entdeckte. Das dazugehörige Buch bekam er später von einem betrunkenen Hausmeister in Kumrovec geschenkt, am Tag nach seinem Besuch bei Bogdan Bogdanović, Künstler und Autor vieler Gedenkstätten. Seit dieser Zeit fotografiert er mehr als 500 Denkmäler mit seiner russischen Panoramakamera Horizon 202 – nicht nur, um die Intentionen ihrer Schöpfer aufzuspüren, sondern auch, um durch die Archivierung dem offiziellen Vergessen entgegenzuwirken. Seine Bilder sind nicht bloße dokumentarische Aufnahmen einer vergangenen Zeit, sie spielen bewusst auf den Gegensatz zwischen den zum Teil dramatisch schönen Landschaften und dem jeweils durch die Monumente markierten historischen Hintergrund an. Die Brutalität dieser Geschichte, die auch deutsche Geschichte ist, bleibt in der formalen Ausführung der Denkmäler zumeist nur abstrakt angedeutet.

Die *Spomenici* waren vor allem in den 1990er Jahren in einigen der ehemals jugoslawischen National-

staaten Opfer mutwilliger Zerstörung, da sie mit der früheren sozialistischen Staatsideologie assoziiert wurden. Das gegenwärtig vorherrschende Bild der eigenen jüngeren Geschichte zeigt sich in der Vernachlässigung oder Umdeutung dieses kulturellen Erbes, wie auch in den neu entstandenen Interpretationen dieser Geschichte – den nationalen Monumenten und religiösen Bauten der vergangenen Jahre.

Marko Krojačs Recherchereisen umfassen nicht nur fotografische Aufnahmen, sondern auch Interviews mit Menschen, die in unmittelbarer Umgebung der Denkmäler leben, sich ihnen verbunden fühlen oder die selber die Revolution miterlebt haben. Ein wachsendes Archiv historischer Publikationen und von Artefakten des Alltags ergänzt sein Dokumentationsprojekt.

Ostra, 2008

Bauruine einer Kirche, die ohne Baugenehmigung auf dem Gelände des Denkmalparks gebaut wurde. Denkmal von Miodrag Živković. Aus der Serie *Das Erbe der jugoslawischen Revolution. Artefakte zwischen Erinnerung und Negation.* / The unfinished and ruined construction for a church, erected without building permission on the compounds of the monument park. Monument by Miodrag Živković.

Aus der Serie / From the series *Heritage of the Yugoslav Revolution: Artifacts Between Memory and Neglect*

C-prints: Größe variabel / Dimensions variable, 2005–2011

Die Kraft liegt in unserer jungen Generation

Klopka za pionira (Falle für Pioniere) ist eine Noise-Rock Band aus Belgrad und Pančevo, die 2003 von Mileta Mijatović und Damjan Brkić gegründet wurde und seitdem in wechselnden und expandierenden Formationen auftritt.¹

Ihre auf Improvisation und ‚kreativer Misshandlung‘ der Instrumente aufbauende Musik lässt sich am besten als angewendeten Lärm, oder auch als fruchtbare Zusammenarbeit von Mensch und Maschine bezeichnen. Über ihre Texte positionieren sie sich system- und sozialkritisch.

Klopka za pionira klingen intensiv, laut, a-melodisch, mal aggressiv und mal sanft, stets aber direkt und kompromisslos. Sie schaffen sich eigene neue Räume für akustische Versuchsanordnungen, für die Erarbeitung eines neuen Verständnisses von Musik. Die Band ist wegen des Lärms, der Dissonanz und der unangenehmen Vocals oft als inakzeptabel bezeichnet worden. Dennoch, oder vielleicht wegen ihrer mutigen Herangehensweise an das Genre, haben Klopka za pionira Kultstatus unter ihren Freund_innen und Fans eingenommen – selbst bei jenen, die ihre Musik nicht ertragen können.

Der Text des Songs *Snaga je u našoj mladoj generaciji* (Die Kraft liegt in unserer jungen Generation), geschrieben und editiert von Mileta Mijatović, ist ein Collage aus einer Rede Titos, die er 1943 in Tuzla hielt, einer Äusserung der Mutter Lars van Triers, nachdem diese 1983 aus Jugoslawien zurückkehrte, sowie einer freien Übersetzung des Vorwortes aus Wilhelm Reichs *Die Massenpsychologie des Faschismus*, die er 1933 veröffentlichte.

¹ Der Name der Band resultiert aus der Feststellung, dass diejenigen, die versuchen, etwas Neues zu schaffen, auf viele Hindernisse (Fallen) stoßen.

Album: *Raj na zemlji postoji*

(Es gibt ein Paradies auf Erden) Song Nr.12, 9'47" / Pančevo, März 2004. Original: serbokroatisch

Die Kraft liegt in unserer jungen Generation

Die Kraft liegt in unserer jungen Generation, die das Erbe der Revolution wie ihr eigenes annahm, die weiß, dass sie vor sich einen längeren Zeitraum und eine längere Lebenszeit in Freiheit und Frieden haben wird, als jede andere Generation vor ihr auf diesem Boden.

Die Kraft liegt in unserer jungen Generation.

Die Kraft liegt in der Arbeiterklasse.

Die Kraft liegt in den Pionieren.

Die Kraft liegt in den Ideen.

Die Kraft liegt in der Einheit.

Bewahrt Brüderlichkeit und Einheit. Lasst es nicht zu, dass sie von jemandem zerstört wird. Sie sind nötig, nicht nur heute, sondern auch morgen. Sie werden in zehn Jahren nötig sein. Sie werden jahrhundertlang nötig sein, solange unsere Völker existieren. Deshalb wendet euch ab von denen, die die Brüderlichkeit und Einheit trüben wollen. Erlaubt es diesen Menschen nicht, denn sie sind nicht würdig, Bürger unseres Landes zu sein.

...In dem weit entfernten und freundschaftlichen Dänemark, als Kind, hörte Lars von Trier die Geschichten seiner Mutter von der idealen Gesellschaft.

Seine Mutter war Kommunistin, aber sie wusste, dass Stalin ein Schwein gewesen war. Sie kannte den Unterschied zwischen dem echten und jenem totalitären Kommunismus. Einmal besuchte sie die weit entfernte, freundschaftliche Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien.

Im Jahr '83 im Frühling

kam sie mit dem Flugzeug aus Jugoslawien in Dänemark an.

Auf dem Flughafen umarmte sie ihren Sohn,
küsste ihn auf die Stirn und sagte ihm froh:
Mein lieber Sohn, nimm Platz am Tisch,
du musst wissen, meine Geschichten von der idealen
Gesellschaft sind keine leeren Träume,
es gibt das Paradies auf Erden!

Die jugoslawische Arbeiterklasse hat eine schwere
Niederlage erlitten und mit ihr alles, was es an Fort-
schrittlichem, Revolutionärem, Kulturgründendem,
den alten Freiheitszielen der arbeitenden Menschheit
Zustrebendem gibt. Der Faschismus hat gesiegt und
baut seine Positionen mit allen verfügbaren Mitteln,
in erster Reihe durch kriegerische Umbildung der
Jugend, stündlich aus.

Die Kunst ist der Todfeind der politischen Reaktion.
Der Künstler aber, der glaubt, durch Vorsicht und ‚un-
politisch sein‘ seine Existenz zu retten und der durch
die Vertreibung und Einkerkerung auch der vorsich-
tigsten nicht eines besseren belehrt wurde, verwirkt
den Anspruch, jetzt ernst genommen zu werden, um
später einmal am wirklichen Neuaufbau der Gesell-
schaft mitzuwirken.

Seine Klagen und seine Kulturbesorgtheit sind
überzeugungslose Ergüsse, wenn er nicht aus den
Ereignissen erkennt, dass gerade sein unpolitisch sein
ein Stück der Stärke der politischen Reaktion und
seines Unterganges gleichzeitig ist.

The power lies in our young generation

The power lies in our young generation, which has accepted the
heritage of the revolution as its own. Which knows, that its future
will be a time-span and a lifetime in freedom and peace, longer than
for any other generation before on this soil.

The power lies in our young generation.

The power lies in the working class.

The power lies in the Pioneers.

The power lies in the unity.

Keep up fraternity and unity. Don't allow for it to be destroyed by
anybody. They are a necessity, not only today but also tomorrow.

They will be necessary in ten years. They will be necessary for
centuries, as long as our peoples exist. Therefore, turn away from
those who seek to trouble fraternity and unity. Do not allow these
people, as they are not worthy to be citizens of our country.

...In faraway amicable Denmark,
as a child, Lars von Trier heard
the story of his mother, about the ideal society.

His mother was a communist,
but she knew that Stalin had been a swine.
She knew the difference between
real and totalitarian communism.

Once she visited the faraway, amicable
Socialist Federal Republic of Yugoslavia
in the year '83 in spring.

She returned by airplane from Yugoslavia to Denmark.

On the airport she embraced her son,
kissed him on his forehead
and told him happily:

My dear son, sit down at the table, you have to know,
my stories of the ideal society are not empty dreams,
there is a paradise on earth!

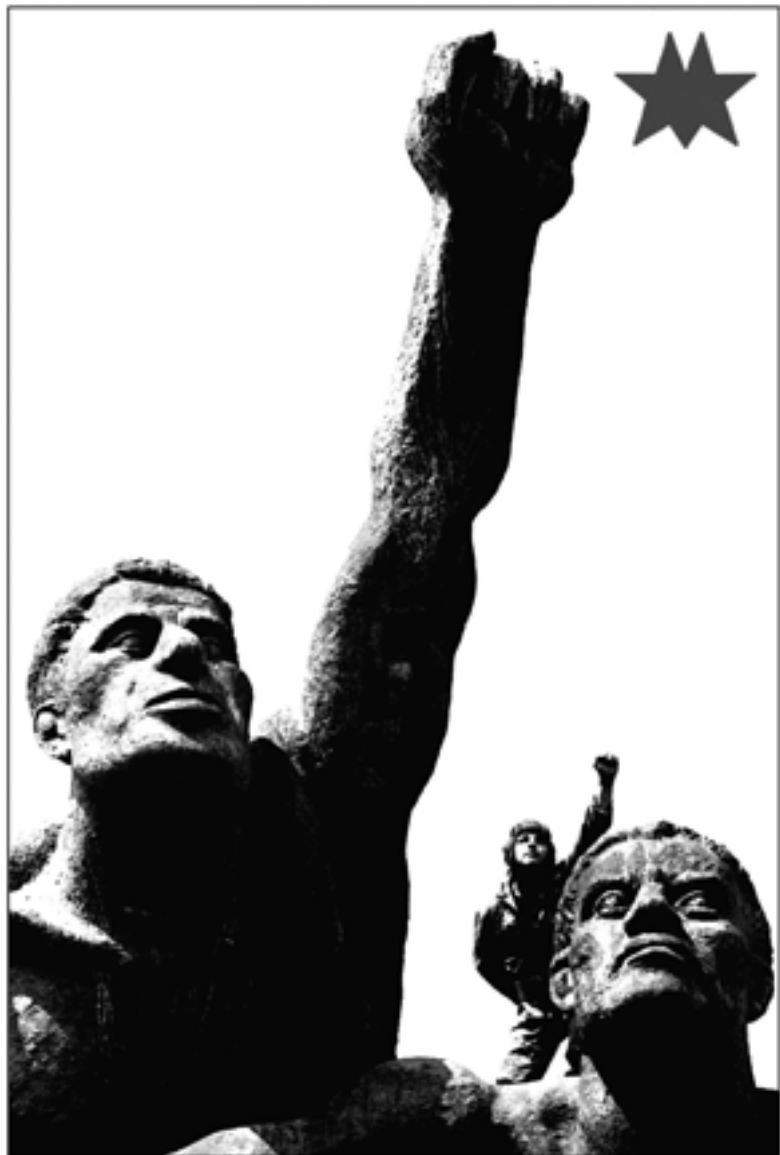
The Yugoslav working class has suffered a severe defeat
and with it everything progressive, revolutionary, creative, which
strives toward the old liberating aims of the laboring humanity.
Fascism has prevailed and it restores its positions by every passing
hour and with all available means, predominantly through militant
re-education of its youth.

Art is the deadly enemy of the political reaction. But the artist
who believes that he can save his existence through care and by
being unpolitical, who has not learned from the imprisonment and
expulsion of even the most careful ones, he loses the right to be taken
serious now, in order to participate later in the real rebuilding of
society.

His moaning and cultural anxiety are creedless outpours, as long
as he does not find out from the events that it is exactly his being
unpolitical that adds a fraction to the political power of the reaction,
and at the same time to his own downfall.

Original song text in Serbo-Croatian, Album: *Raj na zemlji postoji*
(There is a Paradise on Earth) Track 12, 9'47", Pančevo, March 2004

FALLE



für **PIONIERE**

Disputed Histories

Disputed Histories (Geschichte in Verhandlung) ist eine in Entstehung und Weiterentwicklung begriffene Arbeit, die Mechanismen der Darstellung von Geschichte vor allem in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien untersucht und problematisiert.

Das Projekt vereint ein Archiv von Geschichtsbüchern und Workshops, die die Künstlerin bis jetzt in Bosnien-Herzegowina und in Serbien durchgeführt hat. Mit Hilfe der Geschichtsbücher für Grund- und Sekundarschule, die in unterschiedlichen Jahren im Territorium Ex-Jugoslawiens publiziert wurden, wird in diesen Workshops ein Kennenlernen weniger bekannter Inhalte aus den Geschichtsschreibungen der jeweiligen Nachbarländer ermöglicht. So wird eine erweiterte Perspektive auf den konstruierten Charakter geschichtlicher ‚Wahrheiten‘ geschaffen. Die Teilnehmer_innen der Workshops nähern sich der Problematik durch gemeinsames Arbeiten an Übersetzungen, sowie der Analyse ausgewählter Texte mit dem Ziel, bestimmte Mechanismen zu erkennen und aufzuzeigen. Als Produkt dieser Workshops entstehen collagierte Arbeitshefte. Die Differenzen und Abweichungen innerhalb dieses Materials zeigen auf die Tiefe der Konflikte, die von Seiten der politischen Eliten der jeweiligen Länder propagiert wurden und werden. Die Beschäftigung mit diesen Themen eröffnet ein Reihe von Fragen – nicht nur im Kontext Ex-Jugoslawiens, sondern auch in Bezug auf die Entwicklung der Europäischen Union.

Während Ende der 1980er Jahre die jugoslawische Krise immer größere Ausmaße annimmt und Anfang der 1990er Jahre zu Krieg und sukzessiver Abspaltung der ehemaligen Teilrepubliken führt, wird in Maastricht ein Vertrag unterschrieben, auf Grund dessen die Grenzen zwischen den Mitgliedsländern der EU durchlässig werden (Schengen Vertrag). Während also die Erfindung der Nation als ein aus den bürgerlichen Revolutionen resultierendes Konzept zugunsten einer ‚zivil-gesellschaftlichen, transnationalen, pan-europäischen Identität‘ abgelöst zu

werden scheint, tritt Ex-Jugoslawien in eine Phase blühender nationalistischer Ideologien ein. In den Nationalstaaten Ex-Jugoslawiens werden somit zwei diametral entgegengesetzte Modelle definiert und in die Bildungsprogramme hineinprojiziert, welche die Formung einer kollektiven Identität ihrer Bürger kennzeichnen: die eine basierend auf dem Prinzip der Bürger- beziehungsweise Zivilgesellschaft, die andere auf dem Prinzip der Nation, und der ethnischen Zugehörigkeit.

Disputed Histories

Workshop und Ausstellungskonzeption in Kooperation mit / Workshop and exhibition display in cooperation with Anita Šurkić, NGBK, 2011

Booklet *Unsere neueste Hysterie / Our newest Hysteria*

Das Heft ist das Ergebnis des Workshops *Geschichte in Verhandlung* in Banja Luka, Bosnien-Herzegowina / Result from the workshop *Disputed Histories*, Banja Luka, Bosnia-Herzegowina, 2010





Čega je danas ime rat?

Wie lautet der Name des Krieges heute?

Zwischen 2002 und 2006 verfolgte und kommentierte die Gruppe *Discussion about Artwork* (Diskussion über Kunstwerke) einen von der Belgrader Stadtverwaltung ausgeschriebenen Wettbewerb für ein Denkmal, das den auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawien geführten Kriegen gewidmet sein sollte. Die Gruppe diskutierte zudem auch die ideologischen Zielrichtungen in den Veränderungen des Denkmaltitels, parallel zum Kurswechsel der Staatsideologie im Feld der kollektiven Erinnerungspolitik, die die missglückte Wettbewerbsserie begleitet haben. Diese Veränderungen deuteten auf die Unmöglichkeit der Betitelung solch eines Denkmals. Jeder neue Wettbewerb generierte neue Diskussionen zu Schlüsselfragen, die mit diesem nicht lösbaren Problem der Benennung und Errichtung des Denkmals verbunden waren. Zudem generierten diese Diskussionen wiederum Konflikte zwischen den Teilnehmenden, was schließlich in Spaltungen innerhalb der Gruppe *Discussion about Artwork* resultierte.

Als Folge dieser Abspaltungen und Differenzen wurde die *Grupa Spomenik* (Denkmal-Gruppe) gegründet. Grupa Spomenik steht für die Unmöglichkeit, ein solches Monument zu benennen; sie repräsentiert den inneren Widerstand im Akt der Benennung eines Dinges, das an Stelle eines Ereignisses steht.

Die Gruppe fragt: Ist es möglich, ein Denkmal zu produzieren, das den Kriegen und dem Zusammenbruch Jugoslawiens gewidmet ist, wenn dessen Zusammenbruch genau den Kontext eben jenes Folgestaates anführt, welcher sich selbst als Bewahrer der historischen Kontinuität und Erinnerung proklamiert? Ist es für den Staat überhaupt möglich, imperialistische Kriege, Vertriebene, terrorisierte Zivilist_innen und den an den Bürger_innen der jugoslawischen Nachfolgestaaten verübten Genozid zu repräsentieren, und dies ohne jegliches Eingeständnis der eigenen Verantwortlichkeit für diese tragischen Ereignisse? Grupa Spomenik ist im erweiterten Feld künstlerischer Praxis und Theorie aktiv, aus dem heraus Stra-

tegien entwickelt und Räume generiert werden für eine politische und kritisch-ideologische Diskussion zu den Kriegen in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien und deren Konsequenzen, sowie der Existenz von Kollektivitäten in dieser Region seit dem Ende des Krieges. Grupa Spomenik sucht innerhalb dieses Raumes ein Denkmal zu produzieren, das weder einer verknöcherten Denkmalpolitik noch vorherrschenden Versöhnungsmodellen folgen soll. Dieses Denkmal ist nun im Prozess der Entstehung begriffen – es besteht aus einem Kollektiv, innerhalb dessen jede Einheit ihre eigene politische Position definiert.

Das internationale Engagement der Denkmal-Gruppe begann 2008 mit dem Projekt *Mathemes of Re-Association*. Mit Fokus auf den Genozid in Srebrenica werden in diesem Projekt Bedingungen untersucht, unter denen Kunst ihren eigenen Diskurs zum Genozid und zum ‚gegenwärtig-permanenten Krieg‘ produzieren kann.

Čega je danas ime rat? (Wie lautet der Name des Krieges heute?) ist eine von Grupa Spomenik initiierte Plattform, die bislang Übersetzungsgruppen aus Prishtina, Ljubljana, Maastricht, Zagreb, Tuzla und Belgrad zusammengeführt hat. Diese Gruppen haben Auszüge aus Catherine Hass' Text „Qu'appelle-t-on une guerre? Enquete sur le nom de guerre aujourd'hui“ übersetzt, diskutiert und verbreitet. Die Übersetzungsgruppen haben Fragen zur zeitgenössischen Konzeption von Krieg gestellt. Sie diskutierten notwendige Grundbegriffe im Kontext des gegenwärtigen globalen und permanenten Krieges – Vokabular, das zu einem besseren Verständnis der Geschichte des Krieges in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien beiträgt. Durch diese langfristige Arbeit setzt Grupa Spomenik ihre Recherche zu der Fragestellung fort, inwieweit ein Raum für offene, kritische und engagierte Diskussion zu den Kriegen der 1990er Jahre gedacht und produziert werden kann. Sie schafft damit auch einen Raum für

die Anerkennung neuer Formen der Gemeinsamkeit und – nicht zuletzt – für die Jugoslawien-Forschung.

Grupa Spomenik; am Projekt *Čega je danas ime rat?* beteiligte Mitglieder: Damir Arsenijević, Jelena Petrović, Branimir Stojanović, Milica Tomić

Teilnehmer_innen der Übersetzungsgruppen: Antonia Majača, Vjollca Krasniqi, Ivana Bago, Dren Berishaj, Shrpesa Veliqi, Donjete Sadiku, Lidija Radojević, Katja Sudec, Tjaša Pogačar, Dubravka Sekulić, Žiga Testen, Dragana Jovičić, Branislav Đorđević, Azra Čaušević, Lejla Osmić, Asmir Fazlić, Noa Treister, Tanja Simić Bercloz, Vida Knežević, Marko Miletić, Vladimir Miladinović, Nenad Porobić, Marija Ratković, Jovanka Vojinović, Srđan Hercigonja, Dejan Vasić, Anita Šurkić, Jovana Komnenić, Naomi Hennig, Arman Kulašić, Arnela Mujkanović, Dejan Marković

Weitere Informationen siehe:

<http://grupaspomenik.wordpress.com/>

Čega je danas ime rat? Buch, Dokumente und Diskussionen / Book, documents, and discussions, 2011

Mathemes

Phorensische Performance / Forensic performance,

Photo: Vladimir Jerić, Zagreb, 2009

Was ist der Name des Krieges heute? / What is the name of war today?

Photo: Milica Tomić, Belgrad / Belgrade, 2011

Woman in Black

Vesna Pavlovićs fotografische Arbeiten sind visuelle Studien unterschiedlicher Kulturen, sie thematisieren den Status von Bildern in bestimmten Kontexten. Die Serie dokumentarischer Fotografien mit dem Titel *Women in Black* (Frauen in Schwarz) repräsentiert einen Aspekt ihrer künstlerischen Praxis – ihre Haltung zu öffentlichem Aktivismus, ähnlich wie in einer weiteren frühen Kooperation mit der Künstlergruppe Škart. Die Bilder konstituieren die Rolle der Fotografin/Künstlerin auf eine andersartige Weise. Die Künstlerin ist hier nicht bloß ‚Aufzeichnerin‘, sondern Akteurin im Feld der visuellen Repräsentation – eine Teilnehmerin oder auch ‚Kameradin‘. Vesna Pavlovićs Projekte sind Untersuchungen zum Status von Bildern und Dekorationen in Wohnräumen; ihre Serie mit dem Titel *Collection/Kolekcija* nimmt den Status und die Funktion von Kunst zur Zeit des Kalten Krieges in den Blick.

„In den Neunzigern habe ich mit *Women in Black* zusammengearbeitet, einer kleinen Frauengruppe in Belgrad, die einen regionalen Ableger des internationalen Netzwerkes *Frauen gegen den Krieg* gegründet hatten. Im Oktober 1991 beschloss diese Gruppe, politisch Stellung zu beziehen. Sie begann einen öffentlichen, gewaltfreien Protest gegen Krieg und jede Art von ethnischer Feindseligkeit, gegen das Regime von Slobodan Milošević, gegen Nationalismus und Militarismus, Diskriminierung und Gewalt. Es entstand eine tiefe Freundschaft und ich habe mich bei vielen ihrer Aktionen beteiligt: bei Besuchen in Flüchtlingslagern, bei internationalen Treffen des Women in Black Netzwerks, an Workshops zum Thema Bildung für Frauen, und schließlich bei ihren Mahnwachen jeden Mittwoch auf dem Hauptplatz in Belgrad und in vielen anderen Orten im Land. Auf der Straße zu stehen und ein Schild hochzuhalten war eine mutige Tat in jenen Zeiten. Das Durchhaltevermögen der Demonstrierenden und ihre Entscheidung, die Stimme zu erheben, war außerordentlich. Indem sie sagten „Nicht in unserem Namen“, stellten

Women in Black eine kritische Distanz zum Regime her, und forderten Veränderung. Unser gemeinsames Engagement wurde 2002 in dem Buch *Women in Black, We Are Still in the Street* veröffentlicht. Dieses Buch ist noch immer ein wichtiges Zeugnis unserer gemeinsamen Anstrengung, aktiv zu bleiben und an die Möglichkeit von Veränderung zu glauben.“

Lepa und Staša während der Mahnwache, Platz der Republik, Belgrad / Lepa and Staša during the Vigil, Republic Square, Belgrade 1994

Protest gegen den Krieg in Bosnien, Platz der Republik, Belgrad, 6. April / Protest Against the War in Bosnia, Republic Square, Belgrade, April 6, 1995

Aus der Serie / From the series *Women in Black*
Photos: schwarz-weiß Abzüge / Black-and-white fiber print,
24 x 36 cm, 1994–1999





Naming the Bridge: Nakie Bajram and Rosa Plaveva

140

Hristina Ivanoska arbeitet im Bereich der Recherche und der öffentlichen Intervention. In ihrer künstlerischen Praxis etabliert sie eine Plattform kritischer Selbst-Positionierung und entwickelt dabei Formen individueller Aktion gegen herrschende Rollenbilder und Normierungen, die durch die Konventionen des sozialen und politischen Systems vorgegeben werden. Eines ihrer wichtigen Themen ist der öffentliche Raum als Manifestation des kollektiven Bewußtseins und Ort der gesellschaftlichen Aushandlung. In ihrer Arbeit *Naming the Bridge: Nakie Bajram and Rosa Plaveva* (Benennung der Brücke: Nakie Bajram und Rosa Plaveva) thematisiert Hristina Ivanoska Geschlechterrollen und die sich verändernde soziale Position von Frauen in den ex-jugoslawischen Ländern in Transition, und weist auf die fehlende Sensibilität lokaler Politik in Bezug auf Geschlechterfragen hin. Ihre Arbeit lässt die Tradition eines weiblichen politischen Aktivismus in Skopje wieder aufleben, indem sie zwei historische Figuren ins öffentliche Gedächtnis bringt: die mazedonische Sozialistin Rosa Plaveva und die türkisch-stämmige politische Aktivistin Nakie Bajram.

Das Projekt *Naming the Bridge* wurde vielfach und in unterschiedlichen Versionen ausgestellt und ist hier in Form einer Posterreihe zu sehen. Sie dokumentiert Hristina Ivanoskas Versuch, die städtischen Behörden in Skopje davon zu überzeugen, eine neu erbaute Brücke nach den beiden historischen Aktivistinnen zu benennen. Die Brücke verbindet die beiden Ufer des Vardar, der die mazedonischen Hauptstadt teilt. Sie verbindet die Hälften, in denen sich die ethnische Segregation der letzten Jahre manifestiert. Das Namensgebungs-Projekt ist somit auch ein Versuch, nicht nur die Traditionslinie weiblichen sozialen Engagements in der Gegenwart zu verankern, sondern auch die Dominanz ethnischer Abgrenzungen zugunsten einer geteilten politischen Überzeugung zu überwinden. In diesem Sinne ruft die Arbeit einige jener Prinzipien wach, die auch dem historischen

jugoslawischen Projekt eigen waren, während sie uns gleichzeitig die Vorgeschichte einer sozialistischen und Frauenrechts-Bewegung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu Bewusstsein bringt, die dem Volksbefreiungskampf des Zweiten Weltkrieges voraus gingen.

Auch weist die Arbeit auf die fortwährenden Spannungen zwischen christlich-orthodoxen und muslimischen Glaubensgemeinschaften hin, symbolisch durch die Thematik des Schleiers repräsentiert. Die gewählte Form eines künstlerischen Projekts navigiert erfolgreich durch die Fallstricke solcher Diskussionen und steht für eine besonnene und gleichzeitig engagierte zivile und politische Teilnahme.



Theta Rhythm

142

Am 23. und 24. September 1987 wurde die achte Sitzung des Zentralkomitees des Serbischen Bundes der Kommunisten abgehalten. Historiker sind sich einig, dass diese Sitzung einen symbolischen Wendepunkt darstellt, der zum Aufstieg des Nationalismus und zum Ausbruch der Kriege im ehemaligen Jugoslawien geführt hat. Die Sitzung war angesetzt, um eine ‚anti-bürokratische Revolution‘ zu initiieren, die den Ärger des Volkes auf die Transformation des kommunistischen Ein-Parteien-Systems richten sollte. Statt dessen wurden jedoch soziale Ungleichheiten brutal verschärft und ethnische Konflikte ausgelöst.

*Theta Rhythm*¹ rekonstruiert einen Tag der achten Sitzung aus der Perspektive meines Vaters Mirko Fajfrić. Den Impuls zu dieser Arbeit gab die Tatsache, dass er bei der Sitzung zwar anwesend war, jedoch durch die Fernsehkamera beim Schlafen ‚erwischt‘ wurde. Es war wohl Zufall – dass er als Verwaltungsangestellter in einer Abteilung des Belgrader Stadtkomitees arbeitete, dass die Sitzung lang und anstrengend war und dass sie live im nationalen Fernsehen übertragen wurde. Jedoch mindert es nicht die Tatsache, dass er sich nicht beteiligte und keinen Einfluss in genau jenem Moment der jüngeren Geschichte nahm, der den Beginn eines dramatischen Verlusts einer ‚besseren Zukunft‘ markiert. Diese Metapher diente mir als ein Einstieg in das, was Freud als ‚Deckerinnerung‘ bezeichnet – eine Taktik, um bestimmte Problematiken, einen Ort traumatischer Erfahrung abzubilden.

Der Film besteht aus einer detaillierten Nachbildung der Situation von 1987 und der täglichen Routine meines Vaters in jener Zeit. Für den Film habe ich seine Rolle angenommen und diesen entscheidenden Tag der jugoslawischen Geschichte nachgestellt. Diese sorgfältige Rekonstruktion gipfelt darin, dass ich mein eigenes Bild in das Archivmaterial der politischen Sitzungen montiert habe.

¹ Theta-Wellen bezeichnen Gehirnströme, die charakteristisch sind für Zustände zwischen wachem Bewußtsein und Schlaf, beispielsweise Meditation. (siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Elektroenzephalografie#Theta-Wellen>)





**unless the national soul becomes
stricken by panic and despair.**



Drei Reden

- **Belgrad 1989, Teil von Laibachs letzter Jugoslawien-Tournee 1989/1990**
- **Sarajevo 1995, als Teil der NSK Embassy Sarajevo**
- **Ljubljana 1997, Kooperation mit der Slowenischen Philharmonie, Eröffnungsveranstaltung des Europäischen Monats der Kultur**

Die konzeptuelle Praxis der slowenischen Gruppe Laibach drückt sich in verschiedenen Kunstgattungen aus und begreift Festivalbühnen und Museen als gleichberechtigt beispielbare Plattformen für ihre Strategien. Die Gruppe präsentiert Massenkultur als Artikulationsort von Ideologie und Spiegel des kollektiven Geisteszustands. Laibach wurden vor allem als Rock- oder Industrial Band wahrgenommen und haben durch ihre Taktik der Bloßstellung und ‚Überidentifizierung‘¹, konzeptuelle Coveralben und provokative Interventionen im öffentlichen Raum und den Medien ein umstrittenes und militantes Bild von sich selber geprägt, während ihrer Malerei und ihren Installationen innerhalb des institutionellen Kunstfeldes erst in den letzten Jahren erneute Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Peter Mlakar, mit seinem *Department of Pure and Applied Philosophy* (Abteilung für Reine und Angewandte Philosophie) Teil der inzwischen historischen Formation *Neue Slowenische Kunst*, ist durch diesen anfänglichen Kollektiv-Zusammenhang mit Laibach – Mitbegründer der NSK – verbunden. Peter Mlakar ist Autor mehrerer Bücher und Performances und hat eine Reihe von Laibachs Aufsehen erregenden öffentlichen Auftritten mit seinen Eröffnungsreden begleitet.

Aus den zahlreichen und nur teilweise dokumentierten Auftritten haben wir uns auf drei historische Anlässe konzentriert, bei denen sie gemeinsam auf (post-)jugoslawischen Bühnen auftraten. Jeder dieser Auftritte und vor allem die von Mlakar verkündeten Botschaften haben einen starken Bezug zu den politischen Rahmenbedingungen des jeweiligen

Moments in der Geschichte, wobei stets die Konstellation von Ort, Geisteszustand der Öffentlichkeit und der politischen Situation im Mittelpunkt steht. Die Kontexte der drei gewählten Auftritte repräsentieren Schlüsselmomente der spät- oder postjugoslawischen Geschichte. Das Video in der Ausstellung ist das Ergebnis kuratorischer Recherchen und versammelt Aufzeichnungen aus bereits veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen.

Der folgende Text ist eine Darstellung dieser Ereignisse durch die damals Beteiligten und beschreibt detailliert den Hintergrund der ausgewählten Ereignisse und Orte.

Standbilder / Video stills: Peter Mlakar spricht vor Konzerten von / speeches before concerts of Laibach.

Eröffnungsveranstaltung, Europäischer Monat der Kultur / Opening event of European Month of Culture, Cankarjev dom, Ljubljana, 1997

Letzte Jugoslawien-Tournee / Last Yugoslav Tour, Belgrad / Belgrade, 1989

Dokumentation, editiert und zusammengestellt von / Documentary video, selected and edited by Naomi Hennig,

Belgrad, SKC, 27. und 28. April 1989

In den 1980ern traten Laibach häufig in Belgrad auf, doch gegen Ende des Jahrzehnts wurde die Situation extrem angespannt und schwierig. Es hatte sich ein großes Maß an negativer Spannung zwischen Ljubljana und Belgrad, Slowenien und Serbien entwickelt, und Künstler aus Slowenien waren dort nicht mehr sonderlich willkommen. Laibach bildete irgendwie eine Ausnahme. 1989 schritt der Zerfall Jugoslawiens rapide voran, und in Serbien gewann Milošević an Popularität. Dies war auch die Zeit, als die Serbisch-Orthodoxe Kirche in der Republik ihre Macht zurückerlangte und in der nationalistische Tendenzen sich in allen Bereichen der Politik und Kultur bemerkbar machten.

Trotzdem gelang es Laibach, eine kurze Tournee in Jugoslawien zu organisieren, mit der sie für ihr neues Album *Sympathy for the Devil* warben. Die *Sympathy For the Devil Yugoslav Tour* führte durch Ljubljana, Zagreb, Rijeka, Split, Sarajevo, und am 27. und 28. April 1989 spielte die Gruppe zwei ausverkaufte Konzerte in Belgrads legendärem SKC (Studenten-Kulturzentrum) im Zentrum der Stadt. Dieser elegante neoklassizistische Veranstaltungsort war einst ein Nachtclub der Armee, wurde aber in den 1970ern den Studenten übergeben. In der SKC Gallery fand 1981 die allererste Laibach Kunst Ausstellung statt, ebenso wie das erste Laibachkonzert in Serbien 1982. Joseph Beuys hielt 1974 im SKC einen sehr wichtigen Vortrag vor Studierenden, und dort fanden in den 1970ern und 1980ern auch die Performances von Marina Abramović und Raša Todosijević statt.

Während das Publikum den Veranstaltungsort betrat, waren im Hintergrund Milošević-Reden zu hören. Das Publikum war sehr gemischt und, wie immer bei Laibach-Konzerten, sah man Leute aus dem linken und rechten politischen Spektrum. Laibach begann die Show mit einem kurzen deutschen 16mm-Schwarzweiß-Dokumentar-Propagandafilm, der die Bombardierung Belgrads zu Beginn des Zweiten Weltkriegs zeigte. Der Sprecher des Films erklärt, auf Serbisch, warum die Bombardierung notwendig gewesen sei. Ihm zufolge war der Hauptgrund der

deutschen Zerstörung Belgrads 1941 der zunehmende Nationalismus und ‚großserbische‘ Eroberungstendenzen, „so dass jemand sie aufhalten muss, bevor es zu spät ist“, wie er erklärte. Der zweite Film, immer noch als Auftakt zum Laibachkonzert, war eine 16mm-Farb-Dokumentation eines Gipfeltreffens der Bewegung der Blockfreien Staaten in Belgrad 1961, der die Stadt in glücklicheren Zeiten und Jugoslawien und seinen Präsidenten Tito auf dem Höhepunkt ihrer Macht, ihres Glamours und ihres internationalen politischen Ansehens zeigte.

Schließlich betrat Peter Mlakar in einer traditionellen Jagduniform die Bühne und hielt seine (teilweise zusammen mit Laibach verfasste) Rede. Unmittelbar nach seinem Auftritt begann die Gruppe ihr Konzert.

Sarajevo, Nationaltheater, 20. und 21. November 1995

Am 20. und 21. November 1995 proklamierten die NSK Gruppen (*Laibach*, *IRWIN*, *New Collectivism*, *Department of Pure and Applied Philosophy* und *Retrovision*) im Nationaltheater in Sarajevo, Bosnien-Herzegowina, zusammen mit dem Obala Art Centre, Radio Zid und den Open Society-Instituten von Slowenien und Bosnien-Herzegowina den *NSK State of Sarajevo* (nachdem ähnliche Veranstaltungen bereits 1993 in Berlin und 1992 in Moskau stattgefunden hatten). Der Gruppen-Konvoi mit allen Gruppen reiste zur Winterzeit von Ljubljana durch das kroatische Kriegsgebiet nach Split, von dort durch Mostar und über Igman nach Sarajevo, wobei er verschiedene Militärblockaden passierte. Sarajevo war nach wie vor von serbischen Truppen umringt und besetzt. Obwohl es aufgrund der Friedenskonferenz von Dayton einen Waffenstillstand gab, war das Kriegsrecht in Kraft; nach wie vor waren vereinzelt Schüsse über der Stadt zu hören.

Die formale Eröffnung des *NSK State of Sarajevo* fand am 20. November, um 12.00 mittags Ortszeit im Großen Saal des Nationaltheaters statt. Peter Mlakar als NSK-Vetreter hielt in Gegenwart einer Delegation aus kulturellen und politischen Kreisen Sarajevos eine Begrüßungsansprache. Nach der

anschließenden Eröffnung einer von New Collectivism organisierten NSK-Poster Ausstellung fand eine Pressekonferenz statt. Mitglieder der Gruppe IRWIN eröffneten ein Passbüro, das im Verlauf der Veranstaltung über 350 Pässe des NSK-Staats an die Bürger und Bürgerinnen von Sarajevo ausgab. In einem Nebenzimmer wurden Dokumentarfilme und -videos über die Arbeit der NSK-Gruppen gezeigt. Um 18.00 Uhr spielte Laibach im Nationaltheater vor vollem Haus ihr erstes Konzert. Das Programm enthielt auch eine Neuinterpretation der serbischen Militärhymne *Drina-Marsch* und das gesamte *NATO-Album*, das Ereignissen in Bosnien-Herzegowina gewidmet war. Peter Mlakar hielt seine Rede in der Mitte des Konzerts. Vollständig ausgerüstete bosnische Soldaten waren ebenfalls anwesend und schützten die Veranstaltung. Am folgenden Tag wurden weitere Pässe ausgegeben, und auf Bitten des Publikums veranstalteten die Organisator_innen eine zusätzliche Pressekonferenz. Peter Mlakar hielt einen Vortrag mit dem Titel *Die Apokalypse Europas und die mögliche Errettung*, und Laibach, wiederum gemeinsam mit Peter Mlakar, traten ein zweites Mal auf, diesmal nur eine Stunde nach der Unterzeichnung des Friedensabkommens von Dayton. Die beiden Konzerte waren somit weit mehr als ein bloß symbolischer Abschluss der europäischen Etappe von Laibachs Tournee zum Erscheinen ihres *NATO-Alboms*. Einige Leute meinten, Laibach und NSK hätten dem Krieg in Sarajevo ein Ende bereitet. Mehr als 5.000 Menschen hatten das ‚Territorium‘ des *NSK-Staates Sarajevo* besucht. Laut den Organisatoren musste mehreren hundert Leute der Eintritt verwehrt werden. Dieselben Quellen besagen, dass die Veranstaltung das bis dahin bestbesuchte Kulturereignis in Sarajevo seit Ausbruch des Krieges war und die Idee des utopischen NSK-Staats de facto sehr deutlich die Wirklichkeit der politischen Zukunft Bosnien und Herzegowinas angekündigt habe.

Ljubljana, Cankarjev dom, Europäischer Monat der Kultur, 15. Mai 1997

Der Europäische Monat der Kultur (EMK) begann in Ljubljana am 15. Mai 1997 und dauerte fast zwei Monate. In der kurzen Geschichte des jungen, unabhängigen Sloweniens war dies das bis dahin größte Kulturereignis, mit dem einem breiteren internationalen Publikum das Beste an slowenischer Kunst und Kultur präsentiert werden sollte. Die Organisation des EMK wurde von der EU unterstützt und verband auf diese Weise symbolisch die beitragswilligen Nicht-Mitglieds-Staaten mit der EU. Brüssel hatte dem ganzen Ereignis zwar bereits 1993 zugestimmt und Ljubljana hatte den Zuschlag für 1995 erhalten. Slowenien bat jedoch um einen Aufschub von zwei Jahren, da das Land noch nicht bereit war, so dass das Ereignis auf 1997 verschoben wurde. Die gesamte Organisation des EMK durchlief zahlreiche strukturelle Veränderungen, Rücktritte, Polemiken und Proteste. Laibach hatte ein gemeinsames Konzert mit dem Orchester der Slowenischen Philharmonie vorgeschlagen, und die Idee wurde angenommen. Darüber hinaus wurde das Projekt sogar für die zeremonielle Eröffnung des gesamten EMK ausgewählt. Während des Europäischen Monats der Kultur in Ljubljana gab es insgesamt 250 Events an 92 Bühnen und Veranstaltungsorten mit einem Budget von 491 Millionen SIT (damals weniger als zwei Millionen Euro). Alle Aufmerksamkeit ruhte auf der Eröffnungsveranstaltung von Laibach mit dem Philharmonieorchester, dem Dirigenten Marko Letonja und dem Tone Tomšič Akademiechor sowie den Auftritten des Dirigenten Carlos Kleiber und des Tenors Luciano Pavarotti. Die Eröffnungsveranstaltung fand im renommierten Ivan Cankar-Kulturzentrum in Ljubljana statt. Das Publikum bestand größtenteils aus geladenen Politiker_innen und Diplomaten_innen, Botschafter_innen und Konsul_innen, führenden Vertretern der Kirche und prominenten Repräsentant_innen der Medien und Kultur. Staatspräsident Milan Kučan erschien mit seinem Ehrengast, dem estnischen Präsidenten und Schriftsteller Lennart Meri. Der Bürgermeister von Ljubljana, Dimitrij Rupel, war der Gastgeber des Events, und auch Erzbischof Franc Rode war unter

den geladenen Gästen. Die gesamte Zeremonie wurde im slowenischen Nationalfernsehen übertragen. Zunächst gab es Eröffnungsreden von Bürgermeister Rupel und den Präsidenten Kučan und Meri, die fast dreißig Minuten dauerten. Anschließend lud der Moderator das Publikum ein, sich das Konzert anzuhören, doch statt des Orchesters kam Peter Mlakar in einer weißen Schürze als Metzger gekleidet auf die Bühne und hielt dort seine völlig unangekündigte Rede. Glücklicherweise war es Laibach im Voraus gelungen, sich die Rede von Bürgermeister Rupel zu besorgen, der ein bekannter slowenischer Intellektueller auf der rechten Seite des politischen Spektrums ist. Laibach verfasste daraufhin zusammen mit Peter Mlakar einen Text, der in vielerlei Hinsicht eine Negation von Rupels Rede war. In seiner Performance ironisierte Mlakar die häufig nationalistisch geprägten kulturellen Paradigmen. Außerdem griff er Religion und Kirche an, was am Veranstaltungsort und vor den Fernsehmonitoren heftige Reaktionen auslöste. Einige Leute verließen den Saal noch ehe Mlakar seine Rede beendet hatte.

Im Anschluss kamen Laibach und das Orchester auf die Bühne und spielten Laibachs frühe Industrial-Musik, adaptiert als symphonische Live-Arrangements. Darunter waren Songs wie *Smrt za Smrt, Brat moj, Vade retro Satanas* und *Država* (Tod um Tod, Mein Bruder, Vade Retro Satanas und Der Staat). Aufgrund der Klangintensität und des überfrachteten Charakters der Darbietungen gingen viele Besucher noch während des Konzerts. Anschließend wurde Peter Mlakars Rede scharf kritisiert und löste heftige öffentliche Debatten aus. Weitere Auseinandersetzungen wurden durch das Poster von Laibach provoziert, das am Tag vor dem Auftritt in den Straßen von Ljubljana auftauchte. Das Poster zeigte Laibach in Naziuniformen gekleidet, während sie die Auszeichnung des Staates entgegennehmen.

¹ Slavoj Žižek, „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, in: *M'ARS – Časopis Moderne Galerije*, Vol. 3, 4., Ljubljana 1993, S. 3f.



◀ Igor Grubić

366 Liberation Rituals und Aktion am Treptower Ehrenmal

Als anonym Autor taucht Grubić in der kroatischen Öffentlichkeit erstmals Ende der 1990er Jahre mit seiner Arbeit *Black Peristyle* auf. In einer nächtlichen Guerilla-Aktion übermalt er den mittelalterlichen Marktplatz in Split mit einem schwarzen Kreis, eine Hommage an die Aktion *Red Peristyle* der gleichnamigen Künstlergruppe aus dem Jahr 1968. Diese anonyme, individuelle Intervention nimmt im politischen Kontext der 1990er Jahre in Kroatien einen symbolhaften Raum ein; als Akt des zivilen und künstlerischen Widerstands wird diese Arbeit richtungweisend für Grubićs folgende Aktionen sein.

Im Jahr 2007 entscheidet Grubić, seine Beschäftigung als Filmproduzent aufzugeben und sich für die Dauer eines Jahres ausschließlich der künstlerischen – und das bedeutet bei ihm auch der politischen – Arbeit zu widmen. Dieser Akt der Selbstaufgabe bedeutet gleichzeitig Selbstfindung und Selbstbefreiung, und in diesem Zusammenhang entsteht das Projekt *366 Liberation Rituals*. Diese täglichen, im privaten, nicht sichtbaren oder auch im öffentlichen Raum Zagrebs durchgeführten ‚Rituale‘ sind eine radikale Auseinandersetzung mit sich selbst, den persönlichen Zielsetzungen, und mit gesellschaftlichen Anomalien, die den Künstler umgeben. So entsteht – neben zahlreichen weiteren Aktionen, die mit der Infiltrierung des öffentlichen Raums durch Anbringung ‚roter‘ Symbolik, durch humorvolle und irritierende ‚Gegenbehauptungen‘ provozieren – auch ein ausrasierter fünfzackiger Stern auf seinem eigenen Hinterkopf. Formale Anleihen aus der Kunstgeschichte changieren zwischen konkreter Aktion und individueller Utopie. Für den Künstler bedeuten sie den Versuch, aus der alltäglichen Konformität und Sicherheit herauszutreten und eine sichtbare Veränderung hervorzurufen. Sie sind weder Aktivismus noch politisches Programm, sondern poetische Gesten, die zu politischen werden in dem Moment, in dem sie die Reaktion der Betrachter_innen aktivieren. So ist die Arbeit Grubićs als Exitstrategie, als Verlassen der

„post-kritischen“ Ära und als Rückkehr zu einer „poetischen Sprache der Konzeptkunst“ zu verstehen.¹ Ihre Qualität entfaltet sich aus der persönlichen Hingabe; die Übernahme des Rituals in den Alltag und die Markierung des eigenen Körpers fungieren als Taktik, die Distanz und Zynismus ausschließt und sich den Avantgarde-Gestus als retro-utopische Potenz zu eigen macht.

Für die Berliner Ausstellung führt Igor Grubić eine Aktion am Sowjetischen Ehrenmal im Treptower Park durch, die den aktivistischen Impetus der 366 Rituale aufgreift.

¹ Ivana Bago und Antonia Majača, „Disobedient“, in: *Catalogue Igor Grubić, 366 Liberation Rituals, Zagreb 2008/2009*.

Das Fahrrad und die Flagge, 2009

The Bicycle and the Flag, 2009

Aus der Serie / From the series *366 Liberation Rituals*

Drucke / Prints: Größen variabel / Dimensions variable, 2009–2011



нажао!

**Annul the privatization contract!
Give it back to whom it belongs!**

Tales of Protest. A Necessity

Nina Höchtl greift in ihrer Videoarbeit *Tales of Protest. A Necessity* (Erzählung eines Protests. Eine Notwendigkeit) Positionen des Arbeiterkampfes und der kollektiven politischen Aktion auf. Die von der Künstlerin geführten Interviews sind ihrer dokumentarischen Form enthoben und fiktiven Personen zugeschrieben:

*Milenka – Protesting, Bogdan – Fighting,
Nina – Demanding, Zolt – Screaming,
Zoran – Fighting.*

Textfragmente der fünf Videoporträts werden verschränkt mit Ausschnitten aus Sergej Eisensteins Filmklassiker *Стачка* (Streik).¹ Die gewählten Szenen sind als Kontrast zur Vereinzelung der interviewten Arbeiter_innen gesetzt und betonen Momente der Kollektivität. Dieser Rückgriff auf das kulturelle Gedächtnis der Arbeiterbewegung rührt an den alten Prinzipien der historischen Avantgarde und eröffnet auf ein Neues die Frage nach der Rolle der Kunst im Verhältnis zur politischen Aktion. Die protestierenden Arbeiter_innen werden hier in einer geschichtlichen Kontinuität dargestellt, als Protagonist_innen eines schon vergessenen geglaubten Narrativs. Wir befinden uns aber nicht in einem retro-utopischen Proletarier-Traum, sondern in der dramaturgischen Übersetzung aktueller Entwicklungen.

Nina Höchtl hat sich in ihrer Recherche mit einem der wenigen erfolgreichen Arbeiterproteste gegen Privatisierung und Massenentlassung im post-jugoslawischen Raum befasst: *Jugoremedija* – ein Pharmabetrieb im serbischen Zrenjanin – ist bekannt geworden durch den von der Belegschaft geführten Kampf zum Erhalt der dortigen Arbeitsplätze. Mit einer nach dem Sturz Miloševićs erfolgten Gesetzesänderung im Jahr 2001 waren bis dahin existierende Mitbestimmungsrechte der serbischen Industriearbeiter_innen zugunsten marktwirtschaftlicher ‚Umstrukturierung‘ aufgehoben worden, was zu einer Welle von teils illegal durchgeführten Privatisierungen und vorsätzlichen Bankrotten führte. Auch in

Zrenjanin drohte nach dem Verkauf der staatlichen Anteile der Ausverkauf, woraufhin der größere Teil der Belegschaft in den Streik trat. Was folgte, waren Jahre der Besetzung, gewalttätige Auseinandersetzungen mit privat engagierten Sicherheitskräften, Lohnstops, und schließlich der lange Marsch durch die Institutionen. Dieser führte letztendlich dazu, dass das Unternehmen in die Selbstverwaltung durch die Arbeiter_innen übergeben wurde und unter Mobilisierung privater Ressourcen der Belegschaft saniert werden konnte.

Zrenjanin ist zum Schlagwort für Politisierung, Selbstorganisation und Widerstand gegen neo-liberale Privatisierung geworden – ein Wirklichkeit gewordenes *re-enactment* des jugoslawischen Selbstverwaltungsmodells. Auch wenn die Arbeit als Akt der Solidarität zu begreifen ist, befasst sich die Künstlerin jedoch nicht mit einer simplen Heroisierung, sondern zeigt auch eine jeder politischen Bewegung zugrunde liegende Bruchstelle auf zwischen der individuellen Entscheidung zum Streik, zum Risiko, zur Selbstaufgabe und jener Öffentlichkeit – uns eingeschlossen –, die ‚den Protest‘ konsumiert.

„Aber jene von euch, die diese Konditionen akzeptieren, die euer Gewissen einschläfern, die ein Leben ohne Probleme suchen, ein ruhiges Leben... Ich frage euch: Seid ihr euch sicher, noch lebendig zu sein? Für was kämpft ihr?“

¹ Стачка (translit. Statschka: Streik), UdSSR 1925

SubDocumentary

154

Skenderija ist ein Gebäude-Komplex im Zentrum Sarajevos und wurde in den späten 1960er Jahren ursprünglich als Sport- und Kulturzentrum erbaut. Die horizontal ausgedehnte, flache Betonarchitektur ist ein bemerkenswertes Beispiel des jugoslawischen Modernismus, das die Bombenangriffe des Krieges ohne schwerwiegende Zerstörung überdauert hat; lediglich der beliebte Jugendclub brannte 1992 vollständig aus. Skenderija, war wichtiges Zentrum des kulturellen Lebens in Sarajevo mit unzähligen Veranstaltungen und auch Schauplatz der Premiere des Partisanenfilmklassikers *Die Schlacht an der Neretva*. Seit dem Ende des Krieges hat der Bau mehrere Phasen der Veränderung und Erneuerung durchlebt. Das Einkaufszentrum im Untergeschoss existiert bis heute.

Das Projekt von Adela Jušić und Lana Čmajčanin reflektiert den heutigen Zustand und die Nutzung des Skenderija Komplexes. Es wirft Fragen des öffentlichen Raums und der kollektiven Erinnerung auf. Skenderija gehört zu den wenigen Geschäftsgebäuden, die sich heute noch in staatlicher Hand befinden. Mit der Eröffnung neuer und modernerer Shopping Malls trat es jedoch in eine Phase des langsamen Niedergangs ein. Zwischen noch existierenden Geschäften haben Künstler_innen sich in den leerstehenden Flächen als Zwischennutzer_innen eingerichtet, es scheint wenig Hoffnung auf Aufschwung zu bleiben. Skenderija, einst als Symbol einer modernen Gesellschaft gebaut, wird zu einer Projektionsfläche für Erinnerung, Kritik der gegenwärtigen sozio-politischen Verhältnisse und für zukünftige Entwürfe. In den Interviews, die die Künstlerinnen mit derzeitigen Nutzer_innen, mit Ladenbesitzer_innen, Angestellten und den dort arbeitenden Künstler_innen geführt haben, erschließt sich die gesamte Palette der kleinen und der kollektiven Utopien, der persönlichen und sozialen Überzeugungen und Träume. Die Möglichkeit einer Rekonstruktion dessen, was einmal ein zentraler Ort der Freizeit und des Zusammenseins in Zeiten des Sozialismus war, wird durch die Beschreibung von Sehnsüchten und

Zweifeln erforscht. Bestimmte thematische Stränge lassen sich aus den gegeneinander geschnittenen Statements herauslesen. Sie verhandeln allgemeine Fragen der Transitionsgesellschaft, persönliche Lebenssituationen zwischen gestern und heute und hinterfragen die Kunst und ihre Rolle im Verhältnis zu öffentlichen Räumen wie Skenderija. Die Multikanal-Videoinstallation und das begleitende Archiv sind ein lebendiges Monument für die Vergangenheit und Gegenwart dieses Ortes. Die Geschichte von Skenderija 'erzählt sich selber'. Sie eröffnet sich uns durch die Äußerungen und Erinnerungen seiner Nutzer_innen.

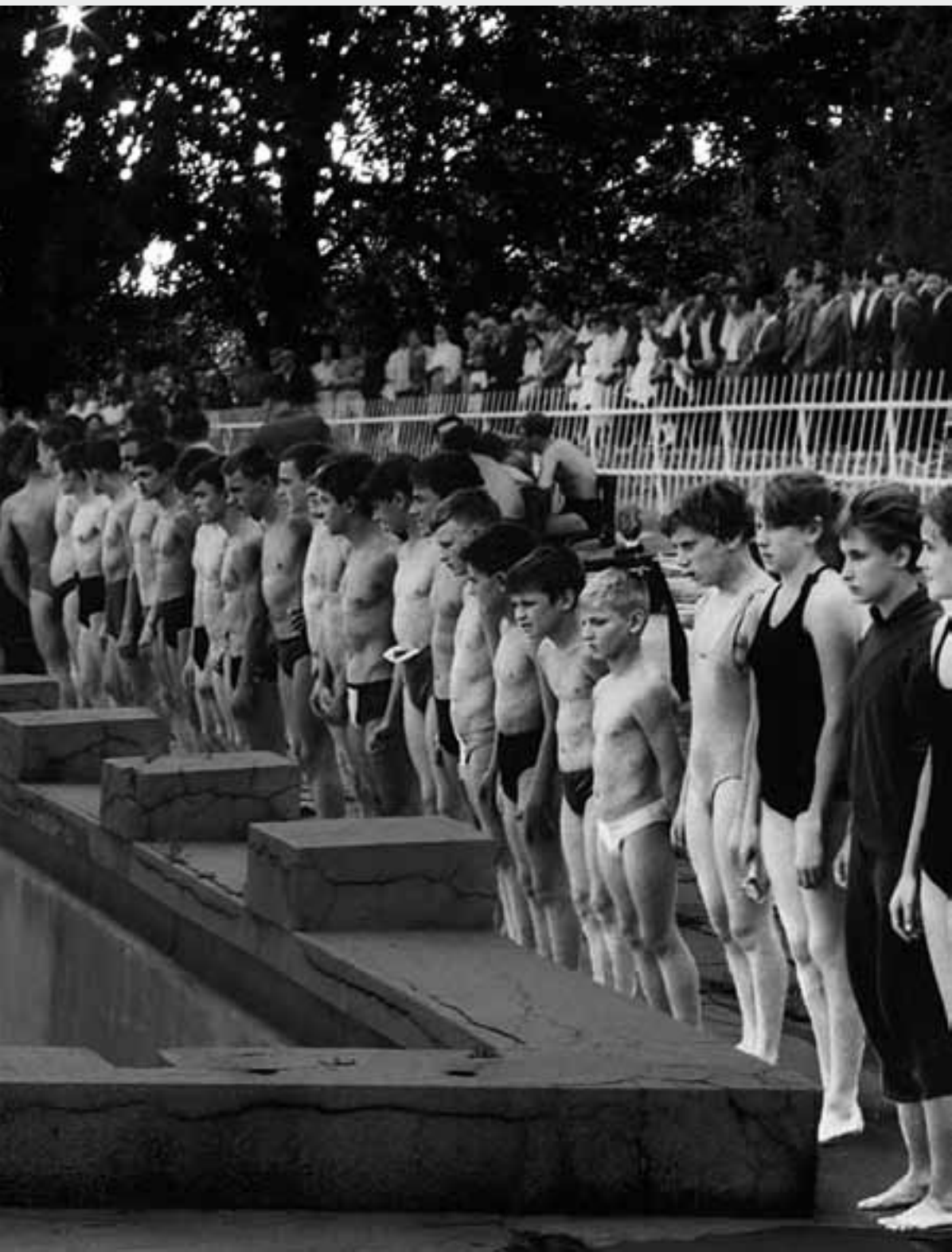
Skenderija, unbekannter Fotograf / photographer unknown, circa 1973

Standbilder / Video stills: *Subdocumentary*

Video: NTSC, Farbe / Color, Audio, 16' 9", 2010/201







Unsichtbares Sisak

158

Nevidljivi Sisak (Unsichtbares Sisak) ist ein langjähriges und vielteiliges Projekt, in welchem sich Marijan Crtalić mit seiner Heimatstadt und dem dortigen Stahlwerkkomplex SISAK beschäftigt, einem der größten Stahlwerke im ehemaligen Jugoslawien. Das Schicksal dieses Industrieriesen spiegelt sich am deutlichsten in der Tatsache, dass von ehemals 14.000 Arbeiter_innen heute nur noch etwa 1.000 im Werk Sisak beschäftigt sind.

Das Interesse des Künstlers bezog sich anfangs vor allem auf die Recherche der zum Komplex gehörenden Künstlerkolonie, die zwischen 1970–1990 existierte, und an die im Werk organisierten Arbeiterkulturprogramme angeschlossen war. Künstler_innen und Arbeiter_innen kooperierten in den künstlerischen Entwurfsprozessen, der Ausstellungsorganisation und der Entstehung der Skulpturen, die (naheliegenderweise) zum größten Teil aus Stahl gefertigt wurden, um anschließend im öffentlichen Raum in Sisak ausgestellt zu werden.

Marijan Crtalić thematisiert in vielschichtigen Recherche- und Vermittlungsprozessen sowohl den Zerfall eines der mächtigsten Stahlwerke der Region, als auch die in Vergessenheit geratenen oder zerstörten Artefakte und Dokumente eines vergangenen Lebens, um die damit verbundenen vergangenen Kulturpraktiken und Wertesysteme zu markieren. Indem er diese in die heutige (Medien-)Öffentlichkeit kolportiert, spricht er zugleich die herrschende gesellschafts-politische und kulturelle Situation in Kroatien an, die sich noch immer in einer allgemeinen ‚Kultur des Vergessens‘ manifestiert.

Was einmal Norm, Ideal oder auch Ideologie war – Arbeiterselbstverwaltung und Arbeiterkultur – ist heute ein kaum noch zu erwähnendes Artefakt: „Die Arbeiterklasse ist ein verlachtes Relikt des Sozialismus geworden, das auf schwarz-weißen Fotos zu sehen ist. ‚Arbeiter‘ ist demzufolge die Erinnerung an einen Menschen, der ‚einstmals‘ all das aufgebaut hat, was ihm heutzutage genommen ist, in einer Realität,

die auf dem lokalen kriminellen Modell von Privatisierung und Umwandlung der einst kollektiven Eigentumsverhältnisse basiert,“ so Crtalić. Sein Ziel sei es, die kulturellen und künstlerischen Potenziale Sisaks ins Bewusstsein zu bringen, zur zukünftigen Entwicklung dieses Ortes beizutragen und möglicherweise sogar die Künstlerkolonie wieder zum Leben zu erwecken.

Tonys

Namen von Individuen, von Orten und Straßen sind ein wiederkehrendes Thema in der Arbeit von Alban Muja. Bis in die jüngste Vergangenheit, so der Künstler, sei es eine fortdauernde Tradition unter Kosovo-Albanern gewesen, neugeborene Kinder nach den verstorbenen Vorfahren zu benennen. Spätestens mit dem Kosovo-Krieg und der militärischen Intervention der Nato zeigten sich jedoch Veränderungen im neuen nationalen Identitätsgefüge. So kam es, dass Staatschefs wie Tony Blair oder Bill Clinton, deren Engagement 1999 maßgeblich für den Nato-Einsatz und das seither herrschende UN-Protectorat waren, zu kosovarischen Volkshelden stilisiert wurden.

Nicht nur die Statue Clintons auf dem gleichnamigen Boulevard in Prishtina zeugt hiervon, sondern auch das von Alba Muja dokumentierte Event: anlässlich eines Besuchs des britischen Ex-Premiers wurden neun nach ihm benannte Jungen – alle mit dem Vornamen *Tonibler* – auf der Bühne versammelt. Das Bild, das als Abbildung ‚biopolitischer Kuriosität‘ noch immer in zahlreichen Online-Medien kursiert, aktiviert unterschiedliche Ebenen der Verständigung. Wir können das von einem Pressefotografen produzierte Bild aus der Perspektive westlicher Medienkonsument_innen betrachten, die den neuen kosovarischen Moden der Namensgebung amüsiert und verwundert gegenüberstehen, und so den leicht zugänglichen Medien- und Betrachtungskonventionen folgen.

In der Aneignung durch den Künstler jedoch wird die Abbildung in einem sinnhaften Zusammenhang mit seinen bisherigen Video- und Interventionsarbeiten lesbar. So treten kritische Perspektiven in den Vordergrund, aufgrund derer die politische Dimension von Neu- und Umbenennungen und die zugrunde liegenden ideologischen Codierungen deutlich werden.

Erst durch die Beschäftigung mit den gesellschaftlichen Prozessen im Kosovo wird klar, wie neben-

sächlich dabei die lebendige Person Tony Blairs oder sein ‚politischer Verdienst‘ im Verhältnis zu den nach ihm benannten Kindern ist.

Das Bild repräsentiert nicht nur die Eventhaftigkeit politischer Auftritte oder die anekdotenhafte Konsequenz eines blutigen Krieges. Die neun Tonys stehen für den jungen nationalen Aufbruch, sie wiederholen das Selbstbild eines bedingungslos nach Westen orientierten Landes, das in seinen blankgeputzten Kinderschuhen steckt und mit schiefem Grinsen in die Zukunft blickt.¹ Das riesenhaft aufragende Konterfei Tony Blairs im Hintergrund mag je nach Perspektive als politisches Glücksversprechen, Totem der noch lebenden internationalen Ahnengeneration eines neugeborenen Kosovo oder als mediales Alptraummotiv einer verlängerten Intervention und deren operativer (Ohn)Macht gelesen werden.

¹ Zum Mechanismus der sprachlichen ‚Infantilisierung‘ sogenannter Transitionsgesellschaften siehe Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main 2009.





A Permanent State of Exception: Ideologies and Newborn

Die gemeinsamen Projekte der Künstler Sebastjan Leban und Staš Kleindienst fußen auf geteilten kritischen Sichtweisen und theoretischen Arbeiten, die zumeist in der von ihnen mitherausgegebenen Zeitschrift *Reartikulacija* erscheinen.

Seit mehreren Jahren dient ihnen der Ausnahmezustand des Kosovo als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Themen wie zeitgenössischer Kolonialität, Hegemonie und Kapitalexpansion. Ihre Analyse der politischen und symbolischen Bedeutung des Kosovo im ‚permanenten Ausnahmezustand‘ lässt an ältere Arbeiten der slowenischen Künstlerinnen Marina Gržinić und Aina Šmid denken, die ein früheres Kapitel der Auseinandersetzungen im Kosovo markierten – zu jener Zeit noch Teil der in Auflösung befindlichen Föderation Jugoslawiens. Angesichts der Tatsache, dass der Kosovo ‚traditionell‘ als ein Sonderfall innerhalb des sozialistischen jugoslawischen Konsens von Gleichheit und Multikulturalismus behandelt wurde, wirft sein derzeitiger Status als internationales Protektorat Fragen nach Souveränität und nach der unregelmäßig, aber zur Regel gewordenen Ausnahme-situation auf.

Die drei Phasen des Rechercheprojekts werden in Form der beiden folgenden Texte (Auszüge aus zuvor veröffentlichten Artikeln), einer Videoinstallation in der Ausstellung und der im Rahmen des begleitenden Filmprogramms gezeigten politischen Dokumentation *Newborn* präsentiert.

Standbilder / Video stills: *Newborn*
Politische Dokumentation / Political documentary: Farbe / Color,
Audio, 48', 2010

Standbilder / Video stills: *A Permanent State of Exception: Ideologies*
3-Kanal Videoinstallation / 3-channel video installation: Farbe / Color,
Audio, 2', Größen variable / dimensions variable, 2010

Staš Kleindienst

Das neugeborene Subjekt

Der heutige Kosovo kann als ein typisches Produkt der aktuellen kolonialen Logik der Expansion durch Krisenmanagement gesehen werden, bei dem internationale friedensstiftende und friedenserhaltende Einsätze Hand in Hand gehen mit der Durchsetzung einer neoliberalen Logik des Marktes, der Zurichtung neuer ‚befreiter‘ Gebiete als ideale Beute für Privatisierung, Enteignung und Ausbeutung.

Der Kosovo befindet sich heute im Wiederaufbau, hier beaufsichtigen Organisationen wie EULEX oder K-FOR (die Nato-Truppen im Kosovo) unter dem Vorwand der Stabilisierung der Region fast alle lokalen Institutionen und Unternehmen: von Sicherheit, Ausbildung, Gesundheitswesen und den Medien bis hin zu ganzen Industriezweigen wie Stromversorgung, Mobiltelefonie und Baugewerbe. Darüber hinaus dient die Intervention aber auch der Schaffung eines neuen ideologischen Subjekts im Kosovo, das zu zivilisieren und darauf vorzubereiten ist, am Leben der entpolitisierten Konsumgesellschaft teilzunehmen und gehorsam der Marktideologie zu folgen. Agon Hamza schreibt: „Die Zivilgesellschaft des Kosovo wurde von außen geschaffen, sie war ein neoliberales Projekt. Sie wurde durch ausländische Finanzierung von Programmen und Projekten geschaffen, die sich mit solchen Problemen wie multikultureller Toleranz, Menschenrechten, Koexistenz verschiedener ethnischer Gruppen und Gemeinschaften, Demokratisierung und nachhaltiger Entwicklung beschäftigten. Die sogenannten Bedürfnisse der Gesellschaft des Kosovo werden (hauptsächlich) von den EU-Bürokraten in Brüssel entworfen; sie sind es, die unsere Bedürfnisse, unsere Zukunft und unsere Ansprüche gestalten. Der Kosovo wird wie der Balkan im Allgemeinen als exzessiv gewalttätige, kriminalisierte Gesellschaft dargestellt, als traumatisierte Subjekte.“¹ Genau dieses Verhältnis des Westens gegenüber dem

osteuropäischen Subjekt als einem Körper, der die Last einer traumatischen Vergangenheit zu tragen hat, erlaubt auf einer symbolischen Ebene die Durchsetzung des neoliberalen Projekts in osteuropäischen, posttotalitären Ländern, die gleichzeitig in politischer Abhängigkeit gehalten werden. In dieser Hinsicht kann Albin Kurtis Begriff, den er in dem Dreikanal-Video *A Permanent State of Exception: Ideologies* erläutert, in der diskursiven Differenz von Totalitarismus und Kolonialismus als historische Form des Regierens verstanden werden. Metaphorisch beschreibt er, wie das kosovarische Subjekt vor seiner Befreiung eine Art politischer Gefangener war, eingesperrt aufgrund seiner politischen Einstellung, nur um nach der Unabhängigkeitserklärung in einem Brutkasten gehalten zu werden wie ein politisch willenloser Säugling, der der Hilfe anderer bedarf.² Beide Entwicklungen können als Folge der europäischen Geschichte verstanden werden – mit dem Unterschied, dass der Totalitarismus als politische Form wirksam ist, der Kolonialismus hingegen als wirtschaftliche. Während sich also der Totalitarismus in einer Reihe von Symbolen zeigt, die sich unmittelbar aus der Ideologie und den staatlichen Institutionen herleiten, gründet der Kolonialismus sich auf metanationale Einrichtungen wie Christentum oder Humanismus (und heute entsprechend auf den demokratischen Diskurs der Verbreitung von Frieden und Demokratie), die die Ausdehnung (und anschließende Ausbeutung) zu einem universalen Projekt machen können, zu einer Mission der Zivilisierung, zum unhinterfragbaren Export der großen (wissenschaftlichen, spirituellen oder staatlichen) zivilisatorischen Errungenschaften in unterentwickelte und bedürftige Länder. Und genau hierin besteht das Verbindungsglied zwischen der historischen Kolonialisierung und zeitgenössischen Formen der Unterwerfung durch das Kapital, wie sie der heutige Westen in Krisengebieten wie dem Kosovo vollführt. Der nichtideologische Rahmen lässt die Kolonialisie-

rung zu einem ökonomischen statt einem politischen Paradigma werden, internalisiert dadurch ihren politischen Diskurs, sodass eine externe Reflexion über ihre gewaltsamen Prozesse nicht mehr möglich ist. Im Gegensatz zum Totalitarismus, in dem das Externe kriminalisiert wird, das den Totalitarismus aber immer noch als solchen identifizieren kann, lässt dieser Ausschluss des Externen das neugeborene Subjekt zu einer entpolitisierten Einheit werden, die ohne jeden politischen Antrieb ist, bereit, sich in kapitalistischer Orthodoxie selbst zu kolonialisieren.

¹ Agon Hamza, „The Specter of Ideological Apparatuses“, in: *Rear-tikulacija* no. 8, Ljubljana, 2009.

² Leban/Kleindienst, *A Permanent State of Exception: Ideologies*, Dreikanal-Video, 2010.

Neue Kolonialität

Die koloniale Differenz trägt den Begriff der Zivilisation zurück in die moderne/koloniale Weltordnung, wo dieses Konzept erfunden wurde und als bedeutendes Instrument zur Erneuerung des Imaginären dient.

Walter D. Mignolo

Der Dokumentarfilm *Newborn* beschäftigt sich mit der heutigen Realität des Kosovo nach dessen offizieller Unabhängigkeitserklärung. Dieser Zustand nahezu völliger ökonomischer, politischer und kultureller Unterwerfung schockiert uns alle durch seine Brutalität und nötigt uns, über den tatsächlichen Zweck der Stabilitätswahrung durch die internationale Gemeinschaft nachzudenken. Die Dokumentation stellt aktuelle Formen des Kolonialismus dar und zeigt die eingesetzten repressiven und ideologischen Systeme auf.

Im Kosovo manifestiert sich heute die Form der Kolonialisierung, wie sie für die neoliberale, expansive Logik typisch ist; ein Muster, das parallel in verschiedenen Teilen der Welt umgesetzt wird und mit unterschiedlichen geopolitischen Plänen und Strategien verbunden ist, durch die alle anderen Bereiche der sozialen Abhängigkeit bedingt sind. Dies vollzieht sich auf drei Ebenen gleichzeitig. Erstens erfolgt es durch die Vermittlung westlicher Werte durch das System, indem den Kolonialisierten visuelle Eindrücke aufgenötigt werden. Zweitens verfolgt das System eine Strategie der Unterwerfung durch die Kontrolle über das Kapital; das heißt, Investitionen, Beteiligungen und Privatisierungen sind Mittel zur Beherrschung der Wirtschaft und dementsprechend der Sozialstruktur eines Landes oder geografischen Gebiets. Drittens wird die Armee eingesetzt, um einen Ausnahmezustand herbeizuführen und die Menschen so zur Unterwerfung zu zwingen.

In der Analyse des Falls Kosovo können wir behaupten, dass wir es mit einer neuen, zeitgenössischen Form der Kolonialisierung zu tun haben, die sich von den alten, auf roher Gewalt und dem Schwert des Kommerzes basierenden kolonialen Modellen – wie Bobby Banerjee sie beschreibt – unterscheidet und

die mittels Vorherrschaft durch politische, kulturelle und wirtschaftliche Kontrolle durchgesetzt wird. Ihm zufolge sind die Fortsetzungen des europäischen Kolonialismus und später der US-amerikanischen kolonialen Machtstruktur mit einem Verzicht auf die traditionellen Mechanismen von Grenzerweiterung und territorialer Kontrolle sowie dem Einsatz von Elementen politischer, wirtschaftlicher und kultureller Beherrschung verbunden (Banerjee 2006). Das Schwert des Kommerzes wird heute durch die Eroberung, die Zerstörung und den Wiederaufbau besetzter Gebiete geführt, durch die Ausrufung des Ausnahmezustands und die Erhaltung wirtschaftlicher, kultureller und sozialer Abhängigkeit. Tatsache ist, dass hinter der EU-Erweiterung (in Osteuropa und auf dem Balkan) die imperialistische Logik der Eroberung neuer Territorien steht, jedoch mit einem bedeutenden Unterschied – diese Eroberung basiert darauf, dass zuvor die allgemeine gesellschaftliche Zustimmung der EU-Beitrittskandidaten eingeholt wird. Die Eroberung erfolgt auch mit propagandistischen Mitteln; jeder neue Mitgliedsstaat der EU erhält nach seinem Beitritt ein Bündel von Anweisungen, auf welche Weise Freiheit und Demokratie zu realisieren seien. Es überrascht daher nicht, dass man sich anpassen oder vielmehr unterwerfen muss, um dem neoliberalen Begriff von Freiheit und Demokratie gerecht zu werden; im Falle des neugeborenen Kosovo umfasst dies eine neue Nationalhymne mit dem Titel *Europa*, eine neue Flagge, auf der die sechs größten ethnischen Gruppen des Kosovo durch sechs Sterne repräsentiert werden, und so weiter. Die wirkliche visuelle Brutalität und die Vorgehensweise der neuen Kolonialität zeigen sich aber in dem Werbevideo *Kosovo, die jungen Europäer*, in dem Jugendliche ein Puzzle des Kosovo zusammensetzen, das daraufhin von Ballons in den Himmel gehoben wird, um im nächsten Augenblick wieder auf den Boden gesetzt zu werden. Um den Liedtext zu paraphrasieren:

Es ist Zeit, neu zu beginnen, es ist Zeit, sich einzureihen ... mit einem Geist, der so frei wie der Himmel ist, sehe ich das Leben, das ich mir wünsche ...

Dass das Puzzle wieder auf den Boden gelegt wird, repräsentiert – so könnte man behaupten – genau den Traum, der sich in Luft auflöst, sobald er auf die Realität der EU trifft.

Die neue Kolonialität bedeutet also nicht nur, vom Kapital durch die Aneignung des Mehrwerts und die mit der Marktwirtschaft verbundenen neoliberalen Strategien ausgebeutet zu werden, sondern sie bedeutet auch, durch alle anderen Mechanismen der Unterdrückung, der Repression und der Diskriminierung unterworfen zu sein, die das Kapital für die Einrichtung seiner Weltordnung minutiös entwickelt hat.

165

Referenzen:

Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton 2000.

Subhabrata Bobby Banerjee, „Live and Let Die: Colonial Sovereignities and the Death Worlds of Necrocapitalism“, in: *Borderlands e-journal Volume 5 – Regimes of Terror*, Sydney 2006.

Sebastjan Leban, „Import/Export: The Logic of Contempt in Contemporary Neoliberal Imperialism“, in: *Reartikulacija* no. 3, Ljubljana 2008.

Sebastjan Leban, „De-linking from Capital and the Colonial Matrix of Power: Class Racialization and the (De)regulation of Life“, in: *PAVILION #14 – Biopolitics, Necropolitics and De-Coloniality*, Bukarest 2010.



Phil Collins ► P.123

How to Make a Refugee

In his work *how to make a refugee*, shot in Kosovo in 1999, Phil Collins uses video to document an English-speaking TV crew giving directions to two Kosovo-Albanian families during a photo session in their living room. At first sight, nothing about the event—the technical equipment and gestures—seems unusual. It is only through the conversation between the family members and the crew, translated by an interpreter, that one discerns fragmented pieces of information on the events of the Kosovo war, which had turned one part of the family into refugees. The scene as such develops and tells, however, a different story. It is not the 'true' story of war and social grievances in Kosovo, but that of an artificially constructed, skewed, and consumption-oriented practice of representation—a story which could take place in many other settings all over the world. At this point it is already clear that the title of the video does not refer to the conditions of the war which led to flight and expulsion, but to the functioning of media images.

Here the artist assumes the position of a 'second-order observer.' In his obfuscating of his own presence at the film set and his simultaneous anticipation of our position as viewers, we become accomplices of his observation: a maneuver of criticism, or at least of justified doubt about the process of media representation. However, this interpretation quickly reaches its limits. Although the artist hides behind his medium, the event is not recorded through a static, and thus, objective camera position. Movement, zooms, and changes of the focus hint toward the presence of a subjective agent behind the lens, who seeks to orient himself in the given situation, while himself acting from the position of a 'stranger.' The suggested physical absence of the filmmaker is his own attempt to escape from the setting which unfolds before him and us.

In the context of an exhibition which claims to have a critical position regarding practices of representation, this video may be read in two ways: as a document about itself, the reception of the audience and, simultaneously, as a reference to the curator's own production.



Marcel Marliš ► P.124

Erstereich

Perfect transparency is a rather uncanny feature of Marcel Mališ's work *Erstereich*—a slick and almost invisible acrylic glass sheet with a geographical shape neatly cut out. The outlines are hard to decipher if seen from a certain angle and the piece only provides orientation by means of a direction marker and the word ERSTEREICH. The lightness and modesty of this object, its dubious resemblance to unspecified corporate identities, and its stylish and functional aesthetic are, however, misleading. What we see in front of us is a map that retraces the borders of the former Austro-Hungarian empire. *Erstereich* ironically comments on the fact that this map is almost identical with the sphere of Austrian Erste Bank's current business activities.

Over the decades of post-communist transition, Erste Bank has incorporated several formerly state-owned banking houses in the region now mostly referred to as 'Central Eastern Europe,' or CEE for short. The cultural (re-)construction of this geographical denominator is a feature of European post-communist era discourse where the old ideological dispositions of East and West are dissolving, either making way for a renewed hegemonic demarcation of 'traditional' territories or adapting to certain trajectories of capital expansion.

The artist's native Slovakia is just as much part of this renewed 'Reich' as most of the former Yugoslav republics. Today's most important collection of contemporary art from the formerly communist CEE countries is owned by Erste Foundation. It can be argued that the development of the art world is following in the footsteps of this new territorial logic, and that the flows of capital directly and indirectly influence the (cultural) values produced in these markets.



Damir Radović ▶ P.126

The Blind Spot – Banners **Shoelaces are Undone** and **Zagor against Zagor**

Lyon-based artist Damir Radović's work draws from those fluctuating patterns that make up identity and memory, often involving graphic symbols, place references and maps, fragments from popular culture and mysterious messages. These elements seem to gravitate around an intangible and empty center, to which they unavoidably and repeatedly return. The black outline of Bosnia and references to the city of Sarajevo keep recurring, while the Balkan Boy enters the symbolic stage as a self-questioning, ironic alter ego. Through the manifold signifiers, and pictorial and textual fabrics we are offered a glimpse of the past, even though many questions initiated by these works remain unanswered.

For the NGBK exhibition, Radović presents a new version of his work *Shoelaces are Undone*. A tent in the exhibition space serves as a temporal habitat for the artist; turned into an instrument of construed lightness, it is freed from the weight of territory. Inside we find various everyday objects, dishes, newspapers, and a radio, producing the individual comfort zone of the artist-nomad. On the occasion of the exhibition opening, coffee and alcohol will be shared with visitors.

A TV set plays the video *Zagor against Zagor*. This Italian comic hero, extremely popular in the former Yugoslavia, appears at the start of the clip. The accompanying dialogue originates from the last sequence of the famous Partisan-classic *Walter Defends Sarajevo*.¹

Colonel: "Since I have been in Sarajevo, I have been looking for Walter, but couldn't find him. And yet, as I am leaving, I know who he is."

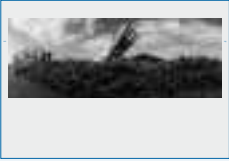
German officer: "You know who Walter is?! Tell me his name right away!"

Colonel: "I will show him to you . . . You see this city? That is Walter."

Another work by Damir Radović appears as a banner installation on the façade of the NGBK gallery building. Replacing the usual exhibition advert banner, this display functions as an extension to the gallery space, and at the same time as a theme for the show. The messages presented to the lively Oranienstraße reflect changes

within the artist's environment and place of origin. "No more, no more" is rendered into an elegy on a past and distant country. The present day of the Yugoslavs—those vanished and gone, and yet to be found all over the world—seems transfixed between the statement of loss and the prophecy of near events. Between festive decoration, agitprop and humorous intervention, these messages do not allow a clear focus, but they do boldly address a blind spot.

¹ *Valter brani Sarajevo* (Walter Defends Sarajevo), Yugoslavia, 1972.



Marko Krojač ► P.128-129

Heritage of the Yugoslav Revolution: Artefacts Between Memory and Neglect

The monumental sculptures of socialist Yugoslavia, known as the *Spomenici revolucije* (Monuments of the Revolution), have become objects of increasing international attention in recent years. These monuments are evidence of the particular Yugoslav modernist aesthetics, the majority of their sculptural and architectural designs being far off the socialist-realist agenda of the contemporary Eastern European or Soviet schools.

After 1945, about 20,000 monuments, busts, and commemorative plates were installed throughout the country in remembrance of the Second World War and the Socialist Revolution. The monuments were often placed at historical sites, where decisive battles between Hitler's occupation forces and Yugoslav partisan units had taken place. Marko Krojač established a systematic basis for his documentation of these monuments after he found the *Tourist Map of the Monuments of the Revolution* in a second-hand bookshop in Belgrade a few years ago. The book of the same title was given to him later by a drunk janitor in Kumrovec the day after his visit to Bogdan Bogdanović, an artist and designer of numerous monuments.

Since that time he has photographed more than 500 monuments with his Russian panoramic camera *Horizon 202*, not only in order to explore the intention of their creators, but also to counter the official politics of neglect, through this archiving work. His pictures are not mere documents showing artefacts of past times. They reflect the setting, the often dramatic beauty of the surrounding landscape which stands in harsh contrast to the specific moments of history marked by these monuments. The brutality of this history, which is also a German one, is only abstractly referenced in the formal realization of the sculptures.

The Spomenici in some of the newly formed nation-states suffered from deliberate destruction and neglect, particularly during the 1990s, because they were commonly associated with the former socialist state ideology. Today's prevailing image of the nations' own recent history surfaces in the treatment of this cultural heritage and also in the newly constructed interpretations of this history—in the national monuments and religious buildings of the last few years.

Marko Krojač's research trips include not only the photographic documentation but also interviews with people who live in the immediate vicinity of these monuments, who feel attached to them or who have themselves witnessed the revolution. His documentation project is complemented by a growing archive of historical publications and artefacts of everyday life.



Klopka za pionira ► P.133

The Power Lies in Our Young Generation

Klopka za pionira (Trap for Pioneers) is a noise rock band from Belgrade and Pančevo, established in 2003 by Mileta Mijatović and Damjan Brkić. It has been performing in changing and expanding formations since its inception.¹ Their music, which is based on improvisation and 'creative misuse' of the instruments, can be best described as applied noise or as a constructive collaboration between human and machine, while in their song texts, the band positions itself critically toward the social and political system.

Klopka za pionira's sound is intensive, loud, unmelodic, at times aggressive and at others soft, but it is always direct and uncompromising. They create spaces for acoustic explorations and establish new understandings of music. Because of their noise, their dissonance and their unpleasant vocals, Klopka za pionira have been termed 'unacceptable.' Even with, and perhaps because of, their fearless approach to their own genre, they have achieved a cult status among their friends and followers (and even among those who cannot bear them).

The text of the song *Snaga je u našoj mladoj generaciji* (The Power Lies in our Young Generation), written and edited by Mileta Mijatović, samples parts of a Tito speech held in Tuzla in 1943, a remark made by Lars von Triers's mother after she returned from a trip to Yugoslavia in 1983, and a free translation of Wilhelm Reich's foreword to the book *Mass Psychology of Fascism*, published in 1933. (See page 132 for English song text.)

¹ The band name is a result of the belief that those who seek to create something new will have to face many obstacles (traps).



Vahida Ramujkić ► P.135

Disputed Histories

Disputed Histories is a work in progress that researches and problematizes mechanisms of defining history, predominantly in the countries of former Yugoslavia. The project includes an archive of history textbooks and a series of workshops conducted by the artist in Serbia and Bosnia-Herzegovina. With the help of the textbooks for primary and secondary school, published in different years throughout the territory of former Yugoslavia, these workshops facilitate a knowledge of the little-known aspects of local history in the respective neighboring countries. In this way, an expanded perspective on the constructed character of historical 'truth(s)' is created.

Participants of the workshop encounter these problematics while collaborating on the translation and analysis of selected texts, with the aim of detecting and exposing certain mechanisms. Collaged scrapbooks are produced as results of these workshops. Within this material it is possible to trace the deep running conflicts propagated by the political and cultural elites of the respective countries.

Toward the end of the 1980s the Yugoslav crisis took on increasingly serious dimensions leading to the successive dissolution of the federal republic. At the same time, a contract was drawn up in Maastricht which was to become the basis for the dissolution of intra-European (Schengen) borders. While on the one side the invention of the nation as a concept of the bourgeois revolutions is replaced by a 'civil-societal, transnational, pan-European identity,' ex-Yugoslavia enters a phase in which nationalist ideologies thrive. In the nation-states of former Yugoslavia, two diametrically-opposed models are thus employed and projected into their educational programs: one resting on the principle of bourgeois, civil society, the other on the concept of national or ethnic belonging.



Grupa Spomenik ► P.136

Čega je danas ime rat?

What is the Name of War Today?

Between 2002 and 2006, the group *Discussion about Artwork* actively monitored the open-call commission for the “Memorial dedicated to wars on the territory of former Yugoslavia” by the Belgrade City Municipality. The group also discussed the ideological trajectory of the changes of the title of the monument, in parallel with the changes of the state ideology in the field of public memory, which followed the series of unsuccessful open-call commissions. These changes were actually indicative of the difficulties involved in the naming of the monument. Each new open call generated new discussions on key issues related to the difficulties presented in naming and constructing such a monument, but the discussions themselves also generated conflicts between the participants, which resulted in the splits within the Discussion about Artwork group.

The *Spomenik* (Monument) group was formed as the result of these splits and differences. *Grupa Spomenik* represents the incapability of finding a name for this monument, and thus represents the limits in the naming of something that stands in place of an event.

The group asks the question: Is it possible to produce a monument that is dedicated to the wars and dissolution of Yugoslavia if its dissolution disputes the very context of the state that proclaims itself to be the keeper of historical continuity and memory? Is it possible for the state to represent the horrors of imperialist wars, terrorized civilians, refugees and genocide of the citizens of the states that seceded from Yugoslavia without any insight into its own responsibility for these tragic events?

Grupa Spomenik is active in the broadly conceived fields of art practice and theory, developing strategies and generating a political space to enable a political and critical-ideological discussion of the wars in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia, their consequences and the existence of postwar collectivities in the region. Within this space Grupa Spomenik aim to produce a monument that will follow neither the ossifying politics of monuments, nor the prevailing models of reconciliation. The monument in question is in the process of coming into existence—it consists of a collective in which each entity defines its own political position.

Its international work commenced in 2008, with the project *Mathemes of Re-association*. Focusing on the Srebrenica genocide, Grupa Spomenik is examining the conditions under which art can produce its own discourse on the genocide and the contemporary permanent war.

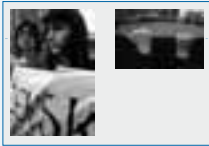
Čega je danas ime rat? (What is the name of war today?) is a platform initiated by Grupa Spomenik that has, to date, brought together translation groups in Prishtina, Ljubljana, Maastricht, Zagreb, Tuzla, and Belgrade. These groups have translated, discussed and distributed excerpts from the text *Qu'appelle-t-on une guerre? Enquete sur le nom de guerre aujourd'hui* by Catherine Hass.

The translation groups have raised questions regarding the contemporary conception of war. In the context of the current global and permanent war, they have also tackled and discussed the web of basic terms which contribute to understanding the history of war in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. Through this long-term work, Grupa Spomenik is continuing its research into how we can contemplate and produce space for open, critical, and engaged discussion about the wars of the 1990s. It also facilitates space for the recognition of new forms of commonality and is creating a space for carrying out Yugoslav Studies.

Grupa Spomenik, participants in the project *Čega je danas ime rat?*: Damir Arsenijević, Jelena Petrović, Branimir Stojanović, Milica Tomić

Participants of the translation groups: Antonia Majača, Vjolca Krasniqi, Ivana Bago, Dren Berishaj, Shrpesa Veliqi, Donjete Sadiku, Lidija Radojević, Katja Sudec, Tjaša Pogačar, Dubravka Sekulić, Žiga Testen, Dragana Jovičić, Branislav Đorđević, Azra Čaušević, Lejla Osmić, Asmir Fazlić, Noa Treister, Tanja Simić Berclouz, Vida Knežević, Marko Miletić, Vladimir Miladinović, Nenad Porobić, Marija Ratković, Jovanka Vojinović, Srđan Hercigonja, Dejan Vasić, Anita Šurkić, Jovana Komnenić, Naomi Hennig, Arman Kulašić, Arnela Mujkanović, Dejan Marković

For further information see: <http://grupaspomenik.wordpress.com>



Vesna Pavlović ▶ P.140-141

Woman in Black

Vesna Pavlović's photographic works are visual studies of cultures and the status of images in specific places and circumstances. The series of documentary photographs titled *Women in Black* represent one feature within her practice—her stance to public activism, similar to her early collaboration with the artist group Škart. They constitute the role of the photographer/artist in a different way. The creator of the image is not merely a documentarist, but an agent in the field of visual representation—a collaborator or 'comrade.' Other projects of Vesna Pavlović include investigations into the status of images and decoration in private homes, and the series entitled *Collection/Kolekcija* which takes a look at the cold-war era status and function of art, documenting art-collections in two representative spaces in New York and Belgrade.

"In the 1990s I collaborated with *Women in Black*, a small group of women in Belgrade, who formed a local branch of the international network of women against war. In October 1991, this group of women decided to take a political stand. They began a public, nonviolent protest against war and any kind of ethnic hatred, the regime of Slobodan Milošević, nationalism and militarism, discrimination and violence. I became good friends with the women I met in the organization and participated in many of their activities: visiting refugee camps, attending international gatherings of the Women in Black network, participating in workshops on the education of women, and finally joining their silent vigils every Wednesday in the main city square in Belgrade and many other cities throughout the country. Standing in the streets and holding signs was a courageous act in those times. The demonstrators' persistence and the decision to raise their voices was extraordinary. By saying: "Not in our name," Women in Black took a critical distance from the regime, while demanding a change. The work we created together was published in the book *Women in Black, We Are Still in the Streets*, in 2000. This book continues to be an important record of our common effort to remain active and to believe in the possibility of change."



Hristina Ivanoska ▶ P.143

Naming the Bridge: Nakie Bajram and Rosa Plaveva

Hristina Ivanoska works within the field of research and public intervention. Through her artistic practice she establishes a platform of critical self-positioning, developing forms of individual action against the established roles and standardization as defined by the conventions of the social and political system. One of the topics central to her practice is the issue of public and urban space as manifestations of collective consciousness and places of social negotiation. In her work *Naming the bridge: Nakie Bajram and Rosa Plaveva*, Hristina Ivanoska addresses the theme of gender roles in transition and the shifting social position of women within the multiple realities prevailing in the ex-Yugoslav countries, highlighting the local authorities' lack of sensitivity regarding gender issues. The work reestablishes a tradition of female political activism in Skopje in bringing back to mind the historical figures of Macedonian Socialists Rosa Plaveva, of Macedonia, and Nakie Bajram, of Turkish origin. The project *Naming the Bridge* has been widely exhibited in different versions. It is shown here in the form of several posters, illustrating Ivanoska's attempt to convince Skopje authorities of naming a newly constructed bridge after the two historic women activists. This bridge connects the opposite banks of the river Vardar. In recent years the ethnic and religious divide between the two parts of the Macedonian capital has become increasingly apparent. The naming project is thus an attempt to not only reconnect a line of female social activism into contemporary awareness but also to overcome the dominance of ethnic boundaries in favor of a shared political persuasion. In that sense, the work does evoke some of the very principles intrinsic to the historical Yugoslav project, while reminding us of the early-twentieth century prehistory of a socialist and women's rights movement preceding the peoples' liberation struggle of World War II. At the same time it addresses the ongoing tensions between Christian-orthodox and Muslim communities, represented by the issue of the veil. The chosen form of an art project successfully navigates the pitfalls of these discourses—a considerate yet committed act of civic political engagement.



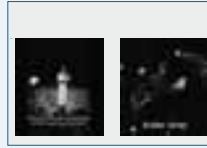
Bojan Fajfrić ▶ P.145
Theta Rhythm

The 8th session of the Central Committee of the Communist League of Serbia was held on September 23–24, 1987. Historians agree that this session represents a symbolic turning point that led to the rise of nationalism and wars in former Yugoslavia. It was supposed to introduce 'anti-bureaucratic revolution,' which would direct the anger of the popular masses toward transformation of the communist one-party system. Instead, it brutally increased social inequalities and caused ethnic conflicts.

*Theta Rhythm*¹ is a reconstruction of one day of the 8th session through the perspective of my father Mirko Fajfrić. It was initiated by the fact that he was present at the session but was caught on camera sleeping. Perhaps it's just a coincidence: he worked as an administrator at a department of Belgrade's City Committee until 1989, and the session was long, exhausting, and broadcast live on national television. However, this doesn't diminish the fact that he failed to participate and therefore could have possibly influenced the moment in recent history that started the dramatic loss of 'a better future.' This metaphor served as my entry point to cope with what Freud calls 'screen memory'—the method of mapping certain problematic issues, a site of traumatic experience. This film is comprised of a detailed re-creation of the period in 1987, and the daily routines of my father during that time. For this film I took over his role and reenacted this pivotal day in Yugoslav history. The meticulous reconstruction culminates with me inserting myself in the archive footage of the political sessions.

Bojan Fajfrić

¹ Theta rhythms are brain wave forms associated with various states between sleep and wakefulness, for instance meditation (source: http://en.wikipedia.org/wiki/Theta_rhythm).



Laibach und Peter Mlakar ▶ P.146-147
Three Speeches

- **Belgrade 1989, as part of Laibach's last Yugoslav tour 1989/1990**
- **Sarajevo 1995, during NSK Embassy Sarajevo—the largest cultural event held during the Sarajevo siege**
- **Ljubljana 1997, collaboration with Slovene Philharmonic during the opening event of the European Month of Culture**

The conceptual practice of the Slovene group Laibach covers various disciplines, treating festival stages and museums as equally valid frameworks for their strategies. It draws from and expands deeply into the dark matter of mass culture, which is presented by the group as a signifier of ideology and a mirror of the collective state of mind. Widely referred to as a rock or industrial band, the tactics of exposure through 'over-identification'¹, conceptual cover albums, and provocative interventions into public space and the media have formed the controversial and militant image of the group, while their body of painting and installation work has only in recent years received renewed attention within the institutional art field.

Peter Mlakar, (Department of Pure and Applied Philosophy) and part of the now defunct formation Neue Slowenische Kunst (NSK), shared this initial collective context with its cofounders Laibach. Peter Mlakar, author of several books and performances, has accompanied a number of Laibach's significant public appearances, delivering opening speeches before their concerts.

Of the numerous and only partially documented events we have chosen to focus on three historical occasions when Laibach and Peter Mlakar appeared together on (post-)Yugoslav stages. Each of these events, and in particular the messages delivered by Mlakar, are strongly related to the political framework of that moment in history, each highlighting the respective constellation of place, public state of mind and political events. These contexts represent emblematic situations within late or post-Yugoslav history.

The video in the exhibition is the result of curatorial research, assembling recorded material from both previously published and unpublished sources.

The following text is an account of these events, describing in detail the background of the chosen events and places.

1 Slavoj Žižek, "Why are Laibach and NSK not Fascists?", in: *M'ARS – Časopis Moderne Galerije*, Ljubljana, V / 3.4 1993, pp. 3–4.

Belgrade, SKC, April 27–28, 1989

During the 1980s Laibach often performed in Belgrade, but toward the end of the decade the situation was becoming extremely tense and difficult. A great deal of negative tension had developed between Ljubljana and Belgrade, Slovenia and Serbia, and artists from Slovenia tended not to be very welcome there anymore. Laibach was somehow an exception. In 1989 Yugoslavia was rapidly falling apart and in Serbia Milošević was gaining popularity. This was also the time when the Serbian Orthodox Church was regaining its power in the Republic and nationalist tendencies were arising in every segment of politics and culture.

In spite of all this Laibach managed to organize a short tour in Yugoslavia, promoting the release of the *Sympathy for the Devil* album. The tour, titled *Sympathy For the Devil Yugoslav Tour* passed through Ljubljana, Zagreb, Rijeka, Split, Sarajevo and on April 27–28, 1989 the group performed two sold-out shows in Belgrade's legendary SKC (Student Culture Center) venue in the center of the city. This elegant neoclassical venue was once an army entertainment club, but it was handed over to students in the 1970s. SKC Gallery is also the place where the first ever Laibach Kunst exhibition took place in 1981, and hosted the first Laibach concert in Serbia, in 1982. Joseph Beuys held a major lecture with students in 1974 in SKC and Marina Abramović and Raša Todorović realized their performances there in the 1970s and '80s.

While the audience was entering the venue, they could hear Milošević speeches in the background. The audience was very mixed and—as always at the Laibach concerts—you could see people from the left and right of the political spectrum. Laibach started the show with a short 16mm black-and-white German documentary-propaganda film showing the bombing of Belgrade at the begin-

ning of the Second World War. The narrator of the film explains, in Serbian, why the bombing was necessary. He claims that the main reason for the German demolition of Belgrade in 1941 was the growing nationalism and 'greater Serbian' imperialist tendencies, so "somebody has to stop them before it is too late," he explained.

The second film shown, still during the introduction to the Laibach concert, was a 16mm full color documentary of a Non-Aligned Movement summit in Belgrade in 1961, showing Belgrade in its happier times, and Yugoslavia and its president Tito at the peak of their power, glamor, and international political recognition.

After both films had finished, Peter Mlakar finally came on stage, dressed in a traditional hunting uniform and delivered his speech (which was partly cocreated by Laibach). Straight after his performance the group started the concert.

Sarajevo, National Theater, November 20–21, 1995

On November 21–21, 1995, at the National Theatre in Sarajevo, Bosnia-Herzegovina, in conjunction with the Obala Art Center, Radio Zid and the Open Society Institutes of Slovenia and Bosnia-Herzegovina, the NSK groups (Laibach, IRWIN, New Collectivism, Department of Pure and Applied Philosophy, and Retrovision) proclaimed and organized the *NSK State of Sarajevo* (following a similar event in Berlin in 1993 and Moscow in 1992).

A convoy with all the groups traveled during winter from Ljubljana through the war torn territory of Croatia to Split, and from Split through Mostar and over Igman to Sarajevo, passing several different military blockades. Sarajevo was still surrounded and occupied by Serbian forces, and although there was in principle a ceasefire due to the Dayton Peace Conference, martial law was in force, and one could still hear sporadic gunshots over the city. The formal opening of the NSK State of Sarajevo was on November 20th, at 12 p.m. local time, in the main auditorium of the National Theater. NSK representative Peter Mlakar unveiled a commemorative plaque and, in the presence of a delegation from cultural and political

circles in Sarajevo, gave a welcoming address. Following the opening ceremony and the opening of an exhibition of posters by NSK groups, put on by New Collectivism, a press conference was held. Members of the Irwin group set up a passport office, which over the course of the event issued over 350 NSK State passports to the citizens of Sarajevo. One room was set aside for the screening of documentary films and videos on the work of the NSK groups. At 6 p.m. Laibach played the first show to a packed auditorium in the National Theatre. Among other songs, the set featured a reinterpretation of the Serbian military anthem *March on the River Drina* and the entire NATO album, dedicated to events in Bosnia-Herzegovina. Peter Mlakar delivered his speech in the middle of the concert. Fully equipped Bosnian soldiers were also present in the venue, protecting the event. More passports were issued the following day, and by public demand the organizers held another press conference. Peter Mlakar gave a lecture on the theme *The Apocalypse of Europe and Possible Deliverance*, and Laibach, again together with Peter Mlakar, made their second appearance, this time just one hour after the signing of the Dayton Peace Agreement, which meant that the two concerts in Sarajevo were more than a merely symbolic conclusion to the European leg of Laibach's tour in support of the NATO album. Some people have commented that Laibach and NSK brought the end of the war in Sarajevo.

Over the course of event the premises of the NSK State Sarajevo were visited by more than 5000 people. According to information from the event organizers, both evenings saw several hundred people turned away from the building. The same sources claim that the event was the best attended cultural event in Sarajevo at that point since the beginning of the war and that the idea of the utopian NSK State, in fact, very clearly indicated the reality of the political future of Bosnia and Herzegovina.

Ljubljana, Cankarjev dom, European Month of Culture, May 15, 1997

The European Month of Culture (EMK) in Ljubljana started on May 15, 1997 and lasted almost two months. In the short history of young, independent Slovenia this was the biggest cultural event to that date, intended to present the best of Slovenian art and culture to a wider international public. The organization of the EMK was supported by the EU, thus symbolically connecting eager non-member states to the EU. Brussels had originally approved the whole event in 1993 and Ljubljana got the mandate in 1995, but as it was not ready, Slovenia postponed the event for two years, so the event finally took place in 1997. The entire organization of the EMK experienced many structural changes, resignations, polemics, and protests. Laibach had proposed a joint concert with the Slovene Philharmonic Orchestra and the idea was accepted—even more, it was chosen for the ceremonial opening of the whole of the EMK. The European Month of Culture in Ljubljana involved a total of 250 events on ninety-two stages and venues, with a budget of SIT 491 million (less than two million Euros at the time). The most prominent events were the opening performance by Laibach with the Symphony Orchestra, conductor Marko Letonja, and Tone Tomšič Academician choir, and the appearances of conductor Carlos Kleiber and tenor Luciano Pavarotti.

The opening performance took place in the renowned Ivan Cankar Cultural Center in Ljubljana. The audience mainly consisted of invited politicians and diplomats, ambassadors and consuls, top figures from the church, and prominent representatives from the fields of media and culture. The president of the state, Milan Kučan, was there with his guest of honor, Estonian president and author Lennart Meri. Ljubljana's major Dimitrij Rupel was the host of the event and the archbishop Franc Rode was also among the invited guests. The whole ceremony was televised on Slovene national TV.

The event was opened with speeches by the city mayor Dimitrij Rupel, Presidents Milan Kučan and Lennart Meri, lasting almost thirty minutes. The announcer then invited the audience to listen to the concert, but instead



Igor Grubić ► P.152

366 Liberation Rituals

and Action at the Soviet War Memorial, Berlin

of the Philharmonic Orchestra, Peter Mlakar came on stage, dressed as a butcher in a white apron and started to give his totally unannounced speech. Luckily Laibach had succeeded in arranging in advance the speech by the major Dimitrij Rupel, a well known Slovenian intellectual from the right side of the political spectrum. Laibach, together with Peter Mlakar subsequently created a text, which was in many ways based on a negation of Rupel's speech. In his performance, Mlakar ridiculed the usual nationalist definitions of the cultural paradigm. He also attacked religion and the Church, so the reaction in the venue and in front of TV screens was furious, and some people left the venue before he had finished his speech. Laibach and the orchestra came on stage together later, performing Laibach's early industrial music, this time with live symphonic arrangements, including songs such as *Smrt za smrt, Brat moj, Vade retro Satanas* and *Država* (Death for Death, Brother of Mine, Vade Retro Satanas and The State). Due to the intensity of the sound and sheer exuberance of the performance, many people left the concert during the show. Afterwards, the concert and Peter Mlakar's speech received much criticism and fueled heated public debates. Further controversy was provided by the poster of Laibach, which appeared the day before the show on the streets of Ljubljana. On the poster Laibach was portrayed in Nazi uniforms, receiving the decoration of the state.

As an anonymous author, Igor Grubić first appeared in the Croatia public toward the end of the 1990s with his work *Black Peristyle*. In a nighttime guerilla action, Grubić painted a large black circle on Split's medieval town square, an homage to the 1968 action *Red Peristyle* by the group of the same name. This unsigned, individual intervention inheres a symbolical space within the Croatian political context of the 1990s. An act of civil and artistic resistance, this work became pivotal in defining the direction of Grubić's later actions.

In 2007 he decided to give up his occupation as a film producer in order to fully devote himself to artistic (and in his case, this means also political) work for the duration of one year. This act of 'self-sacrifice,' simultaneously also one of self-exploration and self-liberation, forms the backdrop to the development of the series *366 Liberation Rituals*. These daily 'rituals,' conducted both in the invisible, private and the public space in Zagreb, are a radical examination of the self, of personal goals and the social anomalies that the artist sees himself surrounded with. A shaved five-point star on the back of his head is one of these rituals which seeks provocation by infiltrating the public space with 'red' symbolism, with witty and irritating counter-messages. These formal adaptations from art history linger between concrete action and individual utopia. For the artist, they are an attempt to leave the everyday conformity and security in order to evoke visible changes. These actions are neither activism nor political program, but poetic gestures that become political the moment they provoke a reaction in the viewer. Grubić's work is thus to be understood as an exit strategy, abandoning the "post-critical" era and returning to the "poetic language of conceptual art."¹ Its quality derives from the personal devotion—the adaptation of these rituals into everyday life and the marking of his own body functions as a tactic which eliminates distance and cynicism, appropriating the avant-garde gesture as retro-utopian potential.

For the Berlin exhibition, Igor Grubić carries out an action at the Soviet War Memorial in Treptower Park, reactivating once more the impetus of the 366 Liberation Rituals.

¹ Ivana Bago und Antonia Majača, *Disobedient*, in: *Catalogue Igor Grubić, 366 Liberation Rituals*, Zagreb 2008/2009..



Nina Höchtl ► P.154

Tales of Protest. A Necessity

In her video work *Tales of Protest. A Necessity*, Nina Höchtl delves into the positions of workers' struggles and collective political action. The featured interviews are stripped of their documentary character and attributed to fictitious people:

*Milenka—Protesting, Bogdan—Fighting,
Nina—Demanding, Zolt—Screaming,
Zoran—Fighting.*

Text fragments of the five video portraits are interwoven with excerpts from Sergej Eisenstein's cinema-classic *Стачка (Strike)*.¹

The selected scenes emphasize moments of collectivity, which contrast with the singling out of the workers interviewed by the artist. The recourse to the cultural memory of the workers' movement alludes to the principals of the historical avant-garde, opening anew the question of the role of art in relation to political action. The protesting workers are represented here within a historical continuity, as protagonists of a seemingly forgotten narrative. We do not find ourselves in the middle of a retro-utopian proletarian dream, but in a dramatic reconstruction of current developments.

In her research Nina Höchtl addressed one of the few successful workers protests against privatization and mass layoffs in the post-Yugoslav space, that of *Jugore-medija*, a pharmaceutical plant in Zrenjanin, Serbia, which became known for the workforce's struggle to maintain their jobs. Legislative changes after the fall of Milošević in 2001, meant the right to worker participation in operative decision making that had once existed was reduced in favor of market-oriented 'restructuring.' This resulted in a wave of privatisations and pre-meditated insolvencies, which were at times conducted illegally. The plant in Zrenjanin was also threatened by liquidation, leading to a walkout by the majority of the workforce. What followed were years of factory occupations, violent clashes with private security forces, wage stops and a 'long march through the institutions.' This process finally led to the factory being handed over to worker self-management, and resulted in economic recovery through the workers' mobilization of private funds and resources. Zrenjanin became a symbol for

politicization, self-organization and resistance against neo-liberal privatization; a 'reenactment' of the Yugoslav self-management dream, turned into reality.

Nina Höchtl's work can be understood as an act of solidarity, but should not be reduced to mere heroizing. Höchtl also highlights the dividing line between the individual's decision to strike, risk their job, and self-sacrifice on the one side and the public (including us) which consumes 'the protest,' on the other.

"But those of you who accept these conditions that numb your consciousness, those who seek a life without problems, a calm life. . .

I am asking you:

Are you sure you are still alive?

What are you fighting for?"

¹ *Стачка* (translit. *Statschka: Strike*), Soviet Union, 1925.

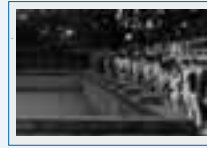


Adela Jušić / Lana Čmajčanin ▶ P.157

SubDocumentary

Skenderija is a building complex in the city center of Sarajevo, originally constructed in the late 1960s to house a sports and cultural center. The horizontally extended flat concrete architecture is a remarkable artefact of Yugoslav modernism which survived the war without major damage: only the well known youth center burned down in 1992. Skenderija has been an important center of cultural life in Sarajevo which hosted, among many other events, the premiere of the famous Partisan classic *Battle of Neretva*. Since the end of the war it has undergone various changes and phases of decline and revitalization. The underground shopping mall exists to this day. The project by Adela Jušić and Lana Čmajčanin reflects the current status and use of the Skenderija complex, opening up questions of public space and collective memory. Skenderija is among the very few remaining commercial centers still under state control. With the development of new and more modern shopping malls in Sarajevo, it has entered a state slow demise, with some shops still operating, temporal use by artists, and little hope for revitalization. Skenderija, once built as a symbol of modern society, turns into a screen for memory, criticism of present socio-political conditions, and future projections.

The artists held interviews with shop-owners, employees, and artists who established temporal studio spaces, representing the entire palette of small and collective utopias, of personal and social beliefs and dreams. The possibility of reconstructing something that used to be a central place of leisure and commonality during socialist times is being investigated while certain thematical threads can be discerned throughout the various cross-edited statements. These concern the questions of transitional society as well as personal life situations between past and future. Another topic adressed in this work is that of art and its role in public spaces such as Skenderija. The resulting multichannel installation and the accompanying archive can be understood as a living monument to the past and also the present of this place. The artists genuinely allow for the story of Skenderija to be 'told by itself,' to unfold between the personal statements and memories of its users.



Marijan Crtalić ▶ P.158-159

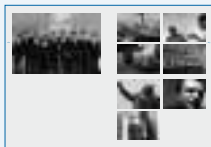
Unsichtbares Sisak

Invisible Sisak is a multifaceted and long-term project, in which Marijan Crtalić investigates his hometown of Sisak and the local steel-manufacturing complex of the same name, one of the largest steel factories in former Yugoslavia. Its fate is best illustrated in the fact that out of 14,000 workers once employed there, today only 1,000 remain.

In the beginning, the research was mainly focused on the history of the artist colony which was part of the steelworks complex. The colony existed between 1970 and 1990 as part of the workers' cultural program. Artists and workers collaborated on the design, manufacture and display of the sculptures, which were, as one might expect, mainly made of steel and installed in public spaces in Sisak.

Marijan Crtalić uses various media and discursive formats, in order to address both the decay of what used to be one of the paramount steelworks in the region and the forgotten or destroyed artefacts and documents of a former life. In doing so, he demarcates the related cultural practices and value systems, reintroducing them into the present-day (media-)space of public awareness. He thus addresses the prevailing socio-political and cultural situation in Croatia which is still characterized by a 'cultural amnesia.'

What used to be a norm, an ideal or even ideology (namely: workers' self-management, workers' culture) is now a seldom mentioned artefact. "The working class has become a ridiculed relic of socialism which is preserved in black-and-white photographs. Hence, the 'worker' is a memory of a human being who 'once upon a time' built up everything he or she is deprived of today, in a reality that is based on the local criminal model of privatization and the redistribution of collective property," says Crtalić. His ambition is to bring back to mind the cultural and artistic potential in Sisak, to contribute to the future development of the place and to possibly even revive the artist colony.



Alban Muja ► P.162

Tonys

Names of individuals, places, and streets are recurring features of Alban Muja's work. Until very recently, he describes, Kosovar people maintained the tradition of naming their newborn children after their dead ancestors. However, with the Kosovo-war and the Nato intervention, the national identity-matrix has undergone some changes. As a result, leaders like Tony Blair and Bill Clinton, who played pivotal roles in enabling the international Nato mission in 1999 and the installation of the UN protectorate still in place today, have been stylized into Kosovar national heroes.

It is not only the Clinton statue on the accordingly named boulevard in Prishtina that is symptomatic in this respect. The same applies to the event documented by Alban Muja: on the occasion of Tony Blair's visit to Prishtina, nine boys named 'Tonibler' after the former British prime minister were gathered on stage. The picture, as a 'bio-political curiosity,' is still circulating in various online media platforms, and activates different levels of perception. We may find ourselves sharing the perspective of Western media-consumers, baffled and amused by the latest Kosovar naming fashion, as the image (produced by a press photographer) functions within easily accessible, conventional modes of public perception.

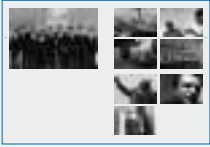
However, in its appropriation by the artist, the picture can be understood within the context of his earlier video works and public interventions. Thus, critical perspectives emerge, highlighting the political dimension of naming and renaming processes and the related ideological codification.

When taking a closer look at the social processes at play in present day Kosovo, the insignificance of the living person Tony Blair or his 'political merits' in relation to the children named after him becomes clear.

The image does not only represent the event-character of such staged political displays or the anecdotal consequence of a bloody war. The nine Tonys symbolize the emergence of a young nation, the personification of the country's unconditionally West-oriented image of itself. Standing in their polished shoes with an uneasy smile, they seem to be facing a bright future.¹

The giant image of a grinning Tony Blair in the background offers various readings—political promises of prosperity, newborn Kosovo's totem of a surviving international ancestor generation or the media-nightmare-image of a prolonged intervention and its operative power(lessness).

¹ On the linguistic infantilization of 'transitional societies,' see Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main, 2009.



Sebastjan Leban und Staš Kleindienst ▶ P.163

A Permanent State of Exception: Ideologies and Newborn

The collective projects of artists Sebastjan Leban and Staš Kleindienst evolve from a shared critical platform and a body of theoretical production that manifests itself in the co-production of the magazine *Reartikulacija*. The exceptional status of Kosovo has for several years served as a topical starting point from which themes such as contemporary coloniality, hegemony, and capital expansion have been addressed. Their investigation into the political and symbolic gravity of Kosovo as a 'permanent state of exception' evokes an older work by Slovenene artists Marina Gržinić and Aina Šmid, demarcating an earlier chapter of the Kosovar struggle—at the time still part of the disintegrating Yugoslav Federation. Bearing in mind the fact that the Kosovar case has 'traditionally' been treated as an exception within the socialist Yugoslav consensus of equality and multiculturalism, its current status as a protectorate of the 'internationals' opens up questions of sovereignty and about the crisis situation which has become the norm.

The three phases of the ongoing project by Leban/Kleindienst are represented in the form of the following two texts (excerpts from previously published articles), the video-installation exhibited in the gallery space, and the political documentary *Newborn* as part of the accompanying film program.

Staš Kleindienst:

The Newborn Subject

Today's Kosovo can be seen as a typical product of the contemporary colonial logic of expansion through crisis management, where international peacemaking and peacekeeping missions go hand in hand with the implementation of neoliberal market logic, making new 'liberated' territories ideal prey for privatization, dispossession and exploitation.

Kosovo is now in a state of reconstruction where, under the guise of bringing stability to the region, institutions such as EULEX and K-FOR (the NATO mission in Kosovo) are overseeing almost all local institutions and enterprises; from security, education, health care and media to industries such as power generation, mobile telephony and construction. But even more, their intervention also serves as a platform to construct a new ideological subject in Kosovo, one that needs to be civilized and prepared to embrace a depoliticized, consumerist way of life and become an obedient part of market ideology. Agon Hamza states: "The civil society of Kosovo was created from outside, it was one of the neoliberal projects. It was created based on funding programs/projects from abroad, supporting issues such as multicultural tolerance, human rights, coexistence between different ethnic groups and communities, democratization, and sustainable development. The so-called needs of Kosovo's society are being designed (mostly) by EU bureaucrats in Brussels; they design our needs, our future, and our demands. The people of Kosovo and of the Balkans in general are portrayed as an excessively violent, criminalized society, traumatized subjects."¹

It is precisely this relation of the West toward the Eastern subject as a body that carries the burden of a traumatic past that, on a symbolic level, enables the implementation of the neoliberal project in eastern, post-totalitarian countries and at the same time keeps them in political dependence. In this respect, Albin Kurti's notion, taken from the three-channel video *A Permanent State of Exception: Ideologies*, where he metaphorically states that before the liberation a Kosovar subject was a sort of political prisoner who, because of his political

stance, was taken to prison and, after the declaration of independence, was put in an incubator like a baby without political will who needs the care of the other², can be seen in the discursive difference between totalitarianism and colonialism as historical forms of governing. Both formations can be seen as a consequence of European history, with the difference being that totalitarianism functions as a political form and colonialism as an economic one. So while, on the one hand, totalitarianism represents itself as a series of symbols that derive directly from ideology and its institutions within the state, colonialism naturalizes itself through supra-national institutions such as Christianity and Humanism (and consequentially in today's case through democratic discourse of spreading peace and democracy), that can make expansion (and consequent exploitation) a universal project, a civilizing mission, the unquestionable act of exporting civilization's greatest achievements (from scientific to spiritual and governmental) to underdeveloped countries and those in need. And this is the precise point through which we can link historical colonization with contemporary forms of subjugation through capital that today's West is leading in territories of crisis such as Kosovo. The nonideological framework makes colonization an economic paradigm rather than a political one, and through this, internalizes its political discourse so that no external reflection on its violent processes can be made. As opposed to totalitarianism, where externality is criminalized, but can still identify totalitarianism as such, it is this elimination of externality that can make the newborn subject a depoliticized unity, empty of any political momentum, ready to colonize itself with capitalist orthodoxy.

1 Agon Hamza, "The Specter of Ideological Apparatuses," in: *Reartikulacija* no. 8, Ljubljana, 2009.

2 Leban/Kleindienst, *A Permanent State of Exception: Ideologies*, three-channel video, 2010.

Sebastjan Leban:

New Coloniality

The colonial difference brings the concept of civilization back to the modern/colonial world system where the notion was invented and where it serves as a powerful tool in rebuilding its imaginary. Walter Mignolo

The documentary *Newborn* deals with the contemporary reality of Kosovo after its official declaration of independence. This condition of almost pure subjugation in economic, political, and cultural terms, shocks us with all its brutality, forcing us to think about the true purpose of the international role in maintaining stability. The documentary is a journey through contemporary forms of colonialism and a disclosure of the repressive and ideological apparatuses at work.

Kosovo today demonstrates the form of colonization typical of the neoliberal expansive logic, the contemporary colonization strategy whose parallels are implemented in different parts of the world and to which different geopolitical plans and strategies are applied, thus conditioning all other segments of social dependency. This goes on simultaneously at three levels. Firstly, it occurs through the mediation of Western values conveyed by the system through visual inputs imposed upon the colonized. Secondly, the system introduces the strategy of subjugation implemented through capital control, which means that capital investments, equities, and privatization are the means of controlling the economy and consequentially the social structure in a given country or geographical area. Thirdly, it employs the army in order to establish a state of exception and thus force people to subjugate. If we analyse the case of Kosovo, we can say that what we are dealing with is a new form of colonization—a contemporary one—that differs from old colonial models based on brut force and the sword of commerce as described by Bobby Banerjee, and is reestablished on the basis of domination through political, cultural and economic control. Banerjee argues that the continuities of European colonialism and later of the U.S. colonial matrix of power, involves giving up traditional mecha-

nisms of expanding frontiers and territorial control and maintaining elements of political, economic, and cultural domination (Banerjee, 2006). The sword of commerce is today being implemented through the processes of conquering, demolishing, and restoring occupied territories, the establishment of states of exception and the maintaining of economic, cultural, and social dependency. It is a matter of fact that behind the EU process of enlargement (over Eastern Europe and the Balkans) is the imperialistic logic of conquering new territories, with a significant difference—the conquering of new territories is based on the acquisition of the general social consensus by the EU applicant states. Conquering is also carried out through mechanisms of propaganda; upon joining the EU, each new member state is given a package of instructions on how to implement freedom and democracy. It is therefore no surprise that in order to obtain the neoliberal notion of freedom and democracy one has to adapt, or rather subjugate; in the case of the newborn Kosovo this includes a new national anthem, ‘Europa,’ a new flag with six stars representing the six major ethnic groups present in Kosovo and so on.

But the real visual brutality and the *modus operandi* of the new coloniality can be found in the commercial *Kosovo the Young Europeans*, where a group of youths are completing a puzzle of Kosovo that is then carried up into the sky by balloons and, in a second, brought back to the ground again. If we were to paraphrase the meaning of the lyric, perhaps they would read: *It's time to start over, time to join in . . . as open minded as the sky, I see the life that I want for myself . . .*

We could say that the act of putting the puzzle on the ground represents exactly the dream that vanishes as soon as it hits the reality of the EU.

The new coloniality does not only include the condition of being exploited by capital through the appropriation of surplus value and the neoliberal strategies linked to the market economy, but also that of being subjugated through all other mechanisms of oppression, repression, and discrimination that have been meticulously developed by capital in its formation as a world order.

References

- Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, 2000.
- Subhabrata Bobby Banerjee, “Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism,” in: *Borderlands e-journal Volume 5 – Regimes of Terror*, Sydney, 2006.
- Sebastjan Leban, “Import/Export: The Logic of Contempt in Contemporary Neoliberal Imperialism,” in: *Reartikulacija* no. 3, Ljubljana, 2008.
- Sebastjan Leban, “De-linking from Capital and the Colonial Matrix of Power: Class Racialization and the (De)regulation of Life,” in: *PAVILION #14 – Biopolitics, Necropolitics and De-Coloniality*, Bucharest, 2010.

Autor_innen / Authors

Gal Kirn (*1980 in Ljubljana, SFRJ)

D lebt und arbeitet in Berlin, DE. Er ist Fellow am ICI (Berlin Institute for Cultural Inquiry), Researcher an der Jan van Eyck Academie in Maastricht (2008–2010), und schließt derzeit seine Dissertation in Philosophie und Politik am Wissenschaftlichen Forschungszentrum der Slowenischen Akademie für Wissenschaften und Künste ab.

E lives and works in Berlin, DE. He is a fellow at the ICI (Berlin Institute for Cultural Inquiry), a researcher at the Jan van Eyck Academie in Maastricht (2008–2010), and is completing his dissertation in philosophy and politics at the Scientific Research Center of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

► **Ausgewählte Veröffentlichungen / Selected publications** : *Agregat*, Herausgeber / editor, 2005–2008; *Historical Materialism*, Mitherausgeber / co-editor; *Postfordism and its discontents*, Herausgeber / editor, JvE Academie, b-books & Mirovni Inštitut; *New public spaces. Dissensual political and artistic practices in the post-Yugoslav context*, JvE Academie & Moderna Galerija.

Todor Kuljić (*1949 in Zrenjanin, SFRJ)

D ist Soziologe und Professor der Philosophischen Fakultät Belgrad, RS. Er ist Autor zahlreicher Bücher, unter anderem zur Theorie des Faschismus und des Totalitarismus, zur Erinnerungskultur und zu Tito als symbolischer Herrschaftsfigur (*Tito*, 2006).

E is a sociologist and Professor at the Department for Philosophy in Belgrade, RS. He is author of numerous books that cover the theory of fascism and totalitarianism, memory studies, and Tito as a symbolic character of leadership.

► **Ausgewählte aktuelle Veröffentlichungen / Selected recent publications**: *Umkämpfte Vergangenheiten – Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum*, Berlin, DE (2010); *Sociologija generacije*, Beograd, RS (2009); "Was Tito the Last Habsburg?," in: *Balkanistica*, Vol 20., University of Mississippi, US (2007); "Zum Stand der historischen Aufarbeitung des jugoslawischen Sozialismus," in: *Jahrbuch für historische Kommunismusforschung*, Berlin, DE (2002).

Ozren Pupovac (*1977 in Zagreb, SFRJ)

D ist Philosoph und Sozialtheoretiker, er lebt in Berlin, DE. Seine Arbeit konzentriert sich sowohl auf den Schnittpunkt zwischen zeitgenössischer französischer Philosophie und Marxismus, als auch auf die Altlasten des Deutschen Idealismus in radikalen politischen Ideen. Er publizierte über Marxismus, Jugoslawischen Kommunismus und die politischen und ideologischen Konflikte, die den Zerfall Jugoslawiens umgeben. Seit 2008 betreibt er zusammen mit Bruno Besana die Forschungsplattform *Versus Laboratory*.

E is a philosopher and social theorist based in Berlin, DE. His work focuses on the intersection between contemporary French philosophy and Marxism and on the legacy of German Idealism in radical political thought. He has

published essays and papers on Marxist philosophy, Yugoslav communism, and the political and ideological conflicts surrounding the dissolution of Yugoslavia. Since 2008, he has been running the 'Versus Laboratory' research platform together with Bruno Besana.

Oliver Ressler (*1970 in Knittelfeld, AT)

D lebt und arbeitet in Wien. In seiner künstlerischen Arbeit analysiert und kritisiert er Machtverhältnisse unserer gegenwärtigen Gesellschaft.

E lives and works in Vienna, AT. His work analyzes and criticizes power relations in our current society.

► **Ausgewählte Ausstellungen und Projekte / Selected exhibitions and projects**: *Resist to Exist*, ANA – Astrid Noack's Atelier, Stadtraum, Copenhagen, DK (2011); *Socialism Failed. Capitalism is Bankrupt. What comes Next?*, The Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Kraków, PL (2011); *Nach Demokratie*, Art Space / Kunstraum Niederösterreich, Wien, AT (2011); *Why do you resist?*, Arsenal Gallery, Bialystok, PL (2011); *Disobedience: Art as Agent of Change*, Ernest G. Welch School of Art & Design Gallery, Atlanta, USA (2010); *Individual memory in global economy*, Artra Galleria, Milan, IT (2010).

Miško Šuvakovič (*1954 in Beograd, SFRJ)

D ist Mitbegründer der konzeptionellen Kunstgruppe 143 (1975–1980), und der informellen künstlerischen "Community for Space Investigation" [Gemeinschaft für Raumuntersuchungen] (1982–1989). Er ist Professor für Ästhetik und Kunsttheorie an der Fakultät für Musik in Belgrad, RS. Er lehrt zudem Kunst- und Kulturtheorie als Teil des interdisziplinären Postgraduiertenprogramms an der Universität der Künste in Belgrad, ebenso wie Kunstgeschichte und Ästhetik der Architektur an der dortigen Architekturfakultät.

E was cofounder and member of the conceptual artistic group 143 (1975–1980), as well as of the informal theoretic and artistic "Community for Space Investigation" (1982–1989). He is Professor of Aesthetics and Art Theory at the Faculty of Music, Belgrade, RS. He also teaches art and cultural theory as part of the interdisciplinary postgraduate program at the University of Art in Belgrade as well as art history and aesthetics of architecture in the Faculty of Architecture.

► **Ausgewählte Veröffentlichungen / Selected publications**: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veku - Prvi tom: Radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd, 2010; *Dictionary of Contemporary Art*, Horetzky, Zagreb, & Ghent, 2005; *Impossible Histories*, The MIT Press, Cambridge, 2003.

► **Zeitschriften / Journals**: *Teorija koja hoda*, Beograd, seit / since 2001; *Transkatalog*, Novi Sad, 1995–1998; *Mentalni prostor*, Beograd, 1982–1987; *Katalog 143*, co-editor / Mitherausgeber, Beograd, 1975–78.

Künstler_innen / Artists

Lana Čmajčanin (*1983 in Sarajevo, SFRJ)

D lebt und arbeitet in Sarajevo, BA. Sie ist Mitbegründerin von *Crvena*, Gesellschaft für Kunst und Kultur.

E lives and works in Sarajevo, BA. She is cofounder of the Association for Art and Culture *Crvena*.

► **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:**

The Biennale of Contemporary Art D–O Ark Underground, Konjic, BA (2011); *Prolonged Exposure*, Center for Contemporary Art Tel Aviv, IL (2011); *Decolonial Aesthetics*, El Parqueadero, Bogotá, CO (2010); *Internationales Frauenfilmfestival / International Women's Film Festival*, Rehovot, IL (2010) & Dortmund/Köln, DE, (2010); *Global South*, Gallery P74, Ljubljana, SI (2009); *SpaPort Biennale*, Banja Luka, BA (2009/2010).

Phil Collins (*1970 in Runcorn, GB)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Berlin, DE.

► **Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected solo exhibitions:** British Film Institute, London, GB (2011); daad galerie, Berlin, DE (2010); Cornerhouse, Manchester, GB (2010); Tramway, Glasgow, GB (2009); Aspen Art Museum, Colorado, US (2008); Dallas Museum of Art, Dallas, US (2008); Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, US (2007); San Francisco Museum of Modern Art, US (2006)

► **Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected group exhibitions:** Walker Art Center, Minneapolis, US; MoMA PS1, New York, US; New Museum, New York, US; sowie Biennalen / as well as biennials in Singapore (2011), Berlin (2010), Istanbul (2005).

► **Ausgewählte Filmfestivals (Auswahl) / Selected film festivals:** Oberhausen, Rotterdam, Berlin.

Marijan Crtačić (* 1968 in Sisak, SFRJ)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb und / and Sisak, HR.

► **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:**

Present Moment of the History, Galerie SIZ, Rijeka, HR (2011); *The invisible Sisak – underwater City (fish, bombs and the cultural heritage)*, The Gallery of Extended Media, Zagreb, HR (2010); *Invisible Sisak – The ironworks phenomenon*, Miroslav Kraljević Gallery, Zagreb, HR (2009); *Videoinstallations (mit / with Zlatko Kopljar)*, ALTER-NATIVE 15. Internationales Kurzfilmfestival / 15th International short film festival, B5 studio Galerie, Targu Mures, RO (2007); *The Last East European Show*, Museum for Contemporary Art, Beograd, RS (2003); *re-SOLUTION*, Home Gallery, Praha, CZ (2003); *Homemade:a*, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt, DE (2003); *WHAT, HOW AND FOR WHOM*, WUK Kunsthalle Exnergasse, Wien, AT (2001); *Tirana Biennale 1 – Escape*, Nationalgalerie & Chinesischer Pavillion / National Gallery & Chinese Pavillion, Tirana, AL.

Bojan Fajfrić, (*1976 in Beograd, SFRJ)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Amsterdam, NL.

► **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:**

5th December 1978, Jeanine Hofland Contemporary Art, Ams-

terdam, NL (2011); *Theta Rhythm (while my father was sleeping)*, Hamilton Art Space, Seoul, KR (2010); *Museum project/ Memoria*, CRAC (Centre Régional d'Art Contemporain), Sete, FR (2010); Seoul international New Media Festival, KR (2010); *5th December 1978*, Salon of the Museum of Contemporary Art, Beograd, RS (2009); *The Symbolic Efficiency of the Frame*, Tirana International Contemporary Art Biennale, Tirana, AL (2009); *50th October Salon: The Circumstance*, Beograd, RS (2009).

Igor Grubić (*1969 in Zagreb, SFRJ)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb, HR.

► **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:**

366 liberation rituals, Open Space, Wien, AT (2010); *East Side Story*, Museum of Contemporary Art, Beograd, RS (2008); *Before and after the storm*, Otok Gallery, Dubrovnik, HR (2008); *The Flower of May*, Gwangju, KR (2010); *Agents and Provocateurs*, HMKV, Dortmund, DE (2010); *Agency Gallery*, London, GB (2010); *Gender Check*, Wien, AT (2009); *Political Practices of (Post-)Yugoslav Art*, Beograd, RS (2009); *What Keeps Mankind Alive?*, 11th Istanbul Biennale, Istanbul, TR (2009); *50. Oktobarski salon*, Beograd, RS (2009).

Grupa Spomenik / Monument Group (gegründet / founded 2002)

D ist eine jugoslawische Gruppe von Theoretiker_innen und Künstler_innen. Sie etablierten einen öffentlichen Raum für politische und ideologisch-kritische Diskussionen der Kriege und ihrer Folgen in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien. Ihre internationale Arbeit begann 2008 mit dem Projekt *Mathemes of re-association*. Das Massaker von Srebrenica in den Blick nehmend, untersucht Grupa Spomenik die Bedingungen, unter denen Kunst einen eigenständigen Diskurs über den Genozid und den zeitgenössischen permanenten Krieg führen kann.

E is a Yugoslav group of artists and theorists. It has created a public for political and critical-ideological discussion of the wars and their consequences in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. Their international work commenced in 2008 with the project *Mathemes of re-association*. Focusing on the Srebrenica genocide, Grupa Spomenik examines the conditions under which art can produce its own discourse on the genocide and the contemporary-permanent-war.

Nina Höchtl (*1978 Stockerau, AT)

DE lebt und arbeitet als Künstlerin größtenteils / ► lives and works mainly as an artist in Mexico City, MX.

► **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:**

Pièces de résistance, Motorenhalle, Dresden, DE (2011); *Proposals for Venice*, Landesgalerie, Linz, AT (2011); *Schon wieder und nochmal? – Handlungsspielräume*, Medienturm, Graz, AT (2011); *where do we go from here?*, Seccession, Wien, AT (2010); *Too Early for Vacation*, OPEN/INVITED e v +a 2008, Belltable Arts Centre, Limerick, IE (2008).

Hristina Ivanoska (*1974, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet in Skopje, MK. Sie arbeitet als freischaffende Künstlerin. Sie ist Kuratorin und Mitbegründerin des Press to Exit Projektraums, gemeinsam mit Jane Čalovski.
- E** lives and works in Skopje, MK. She works as a professional artist and is curator and cofounder of Press to Exit project space, together with Jane Čalovski.
- **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *The Invisible Landscape*, Museum of Contemporary Art Skopje, MK (2011); *Transitland*, Moscow Museum of Modern Art – MMOMA, Moscow, RU (2010); *Transitland*, The Red House – Centre for Culture and Debate, Sofia, BG (2009); *Oskar Hansen's Museum of Modern Art*, ZAKIBRANICKA, Berlin, DE (2008); *Global Fusion 2002*, Kunstraum Palais Porcia, Wien, AT (2002); *Nature and Social Studies: Spiral Trip*, Contemporary Art Center and Mazedonian Center for Photography, Skopje, MK (2002); *NARCISSISM (S)*, Museum of Contemporary Art Skopje, MK (1999).

Adela Jušić (*1982 Sarajevo, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet in Sarajevo, BA. Sie arbeitet seit zwei Jahren mit Lana Čmajčanin zusammen und ist Mitbegründerin der Gesellschaft für Kunst und Kultur *Crvena* („Rot“).
- E** lives and works in Sarajevo, BA. She has been working in collaboration with Lana Čmajčanin for two years, and is cofounder of the Association for Culture and Arts *Crvena* („Red“).
- **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Videonale*, Bonn, DE (2011); *Manifesta 8*, Murcia, ES (2010); *Decolonial Aesthetics*, El Parqueadero, Bogota, CO (2010); *Transitland – Sofia Launch event*, The Red House, Center for Culture and Debate, Sofia, BG (2009); *Global South*, Gallery P74, Ljubljana, SI (2009).

Staš Kleindienst (*1979 in Ljubljana, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet in Ljubljana, SI. Er schloss das Studium der bildenden Kunst mit einem MA ab und arbeitet derzeit als freischaffender Künstler und Autor gemeinsam mit Sebastian Leban. Er ist Mitglied und Mitbegründer der Gruppe *Reartikulacija*.
- E** lives and works in Ljubljana, SI. He holds an MA degree in Fine Art. He works as an artist and author in collaboration with Sebastjan Leban and is a member and a cofounder of the group *Reartikulacija*.
- **Aktuelle Ausstellungen / Recent exhibitions:** *Band of Outsiders*, Art Space Media Lounge, Hilton; The Center for Book Arts; *The Big Screen Project*, Public Plaza, New York, US (2011); *Newborn*, Kiberpipa, Ljubljana, SI (2010); *Buy Your Own Art Experience*, AC Institute, New York, US (2010); *transmediale 09*, DEEP NORTH, House of World Cultures / Haus der Kulturen der Welt, Berlin, DE (2009).
- **Ausgewählte Publikationen / Selected publications:** *Reartikulacija (diverse Ausgaben / various numbers)*, Ljubljana, 2007–2011; *e-flux no. 1*, December, New York, 2008; *Zarez no. 223*, Zagreb, 2008.

Klopka za pionira (gegründet / founded 2003 in Beograd, RS)

- D** ist eine Noise-Rock Band aus Belgrad und Pančevo, RS, die von Mileta Mijatović und Damjan Brkić gegründet wurde und seitdem in wechselnder Formation auftritt.
- E** is a noise rock band from Belgrade and Pančevo, RS. It

was founded by Mileta Mijatović and Damjan Brkić and performs with ever-changing line-ups.

Vjollca Krasniqi (*1969 in Kosovska Mitrovica, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet in Prishtina, XK. Sie ist Soziologin und Ph.D.-Anwärterin an der Fakultät für Soziale Arbeit der Universität Ljubljana. M.Sc. in Gender, Entwicklung und Globalisierung an der London School of Economics and Political Science (LSE). Sie ist Dozentin für Soziologie an der Philosophischen Fakultät der Universität Prishtina. Sie arbeitet gemeinsam mit Grupa Spomenik im Rahmen des Projekts *Wie lautet der Name des Krieges heute?*
- E** lives and works in Prishtina, XK. She is a sociologist and a PhD candidate at the Faculty of Social Work, University of Ljubljana. She holds an MS degree in Gender, Development, and Globalization from the London School of Economics and Political Science (LSE). She is a lecturer in sociology in the Faculty of Philosophy, University of Prishtina. She collaborates with Grupa Spomenik in the project *What is the Name of War Today?*

Laibach (gegründet / founded 1980 in Trbovlje, SFRJ)

- DE** leben und arbeiten / live and work in Ljubljana, SI.
- **Aktuelle Einzelausstellungen / Recent solo exhibitions:** *Red District + Black Cross*, Delavski dom Trbovlje, SI (2010); *Gesamtkunst Laibach, Fundamentals 1980–1990*, International Center for Graphic Arts, Ljubljana, SI (2010); *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija*, Museum Sztuki, Łódz, PL (2009).
- **Auswahl aktueller Tourneen und Bühnenprojekte / Selected recent tours and stage projects:** *Laibach Revisited Tour* (2011); *Volkswagner*, with RTV Slovenia Symphony Orchestra, Ljubljana Cankarjev dom, SI (2010); *Kunst der Fuge*, Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, Łódz, PL (2009).

Sebastjan Leban (*1976 in Šempeter pri Gorici, SFRJ)

- D** lebt derzeit in Ljubljana und Kojsko, SI. Er arbeitet als Künstler, Theoretiker und Kurator; und ist Teilnehmer am PhD-Programm des Philosophischen Instituts am Wissenschaftlichen Forschungszentrum der Slowenischen Akademie für Wissenschaften und Künste. Er ist Mitbegründer und Mitherausgeber von *Reartikulacija*, einer künstlerisch-politisch-theoretisch-diskursiven Plattform, und er ist Dozent für radikale kritische Analyse an der Akademie für visuelle Kunst (AVA) in Ljubljana.
- E** is currently based in Ljubljana and Kojsko, SI. He works as an artist, theoretician, and curator, and is enrolled in the PhD programme at the Institute of Philosophy at the Scientific Research Center of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. He is cofounder and coeditor of *Reartikulacija*, an artistic-political-theoretical-discursive platform, and is a lecturer of radical critical analysis at the Academy of Visual Arts (AVA) in Ljubljana.
- **Aktuelle Ausstellungen / Recent exhibitions:** *Newborn (documentary)*, Kiberpipa, Ljubljana, SI (2010); *Buy Your Own Art Experience*, AC Institute, New York, US (2010); *The Law of Capital: Histories of Oppression*, Mestni muzej, Ljubljana, SI (2009); *Artout New York*, Bridge Art Fair, New York, US (2009); *transmediale 09*, DEEP NORTH,

Haus der Kulturen der Welt, Berlin, DE (2009).

- ▶ **Aktuelle Veröffentlichungen / Recent publications:** *A State Beyond Time*, Camera Austria, Graz, 2010; *Biopolitics, Necropolitics, De-coloniality*, Pavillion Magazine, Bucureti, 2010; *Revolutionizing Pedagogy: Education for Social Justice Within and Beyond Global Neo-Liberalism*, New York, 2009.

Marcel Mališ (*1978 in Bratislava, ČSR)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Bratislava, SK.

- ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Biennale d'arte contemporanea*, Villa Croce, Genova, IT (2011); *a work that can't shake off what it reflects*, WUK Kunsthalle Exnergasse, Wien, AT (2011); *Jove creació Europea*, Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat, ES (2011); *Octomeron*, Fru Fru Gallery, Bratislava, SK (2011); *JCE – Contemporary Art Biennial*, Galerie im Traklhaus, Salzburg, AT (2010); *JACKPOT*, Gallery 19, Bratislava, SK (2010); *Eastern promises*, GUDP, Brno, CZ (2009); *In case of...*, Galéria M++, Bratislava, SK (2007).

Peter Mlakar (*in Škofja Loka, SFRJ)

D ist Professor der Philosophie. Er ist Bürger des NSK-Staates, Mitglied der Künstlerorganisation NSK (Neue Slowenische Kunst) und Mitglied des NSK Department for Pure and Practical Philosophy. Mlakars Forschungsgebiete sind klassische philosophische Themen und ihre Anomalien.

E is a professor of philosophy. He is a citizen of the NSK-State, a member of the artistic organization NSK (Neue Slowenische Kunst) and of the NSK Department for Pure and Practical Philosophy. Mlakar investigates classical philosophical issues and their anomalies.

- ▶ **Ausgewählte Veröffentlichungen und Projekte / Selected publications and projects:** *Geniessen und Nichts*, Wien & Berlin, 2010; *Paracelsus* (300 000 Verschiedene Krawalle); *Reden an die deutsche Nation*, Wien & Berlin, 1993.

Vesna Pavlović (*1970 in Kladovo, SFRJ)

D lebt und arbeitet in Nashville, US, als Assistenzprofessorin für Kunst an der Vanderbilt University.

E lives and works in Nashville, US, as an assistant professor of art at Vanderbilt University.

- ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Projected Histories*, Frist Center for the Visual Arts, Nashville, US (2011); *Topoi. Photobiennale. Sites*, Museum of Photography, Thessaloniki, GR (2011); A.I.R. Gallery 9th Biennial, NY, US (2011); *Search for Landscapes*, Mylos, Photobiennale 2010, Thessaloniki, GR (2010); *Transparencies*, Space 204 Galerie, Vanderbilt University Nashville, USA (2010); *Women in Black*, 4th PITCHWISE FESTIVAL, Historic Museum of Sarajevo, BA (2009); *Patch Dynamics: Six New Invasions to the Field*, Lawrimore Project Gallery, Seattle, US (2009); *On Normality: Art in Serbia*, Museum of Modern Art/MMKK, Klagenfurt, AT (2009); *De-Collecting*, FRAC Nord Pas de Calais, Dunquerque, FR (2008).

Damir Radović (*1976 in Sarajevo, SFRJ)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Lyon, FR und / and Sarajevo, BA.

- ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:**

Petit chien grosse merde, Krupic Kersting Galerie, Köln, DE (2011); *From Inside*, Galerie de l'Insa, Lyon, FR (2010); *Out of Ostale*, Alter Schlachthof, Eupen, DE (2010); *Out of Ostrale*, The Wilson Shaft Gallery, Katowice, PL (2010); *Rites of Passage*, Dresden, DE (2010); *No more No more*, Mur de St. Martin, Paris (2009); *Hot Big Bang*, Krupic Kersting Galerie, Köln, DE (2009); *Paradoxical sleep*, Galerie 10m2, Sarajevo, BA (2007).

Vahida Ramujić (*1973 in Beograd, SFRJ)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Beograd, RS, Sevilla und / and Barcelona, ES.

- ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Prazski Alfabet*, Nizio Galerie Warsaw, PL (2011); *Where Everything Is Yet to Happen*, Spaport Biennale, Banja Luka, BA (2010); *L'un i el multiple*, La Capella, Barcelona, ES (2010); *I am what I am*, Memorium Nadežde Petrović, Čačak, RS (2010); *Documentary stitch*, Galerija KCB, Beograd, RS (2010); *Invisible Cities*, Pixelache Festival, Kiasma, Helsinki, FI (2010); *Mercosul*, Bienal do Porto Alegre, BR; *Quorum*, La Capella, Barcelona, ES (2009); *ROTORRE-TRO*, Dispari&Dispari, Reggio Emilia, IT (2007); *Conflux Festival*, Brooklyn, New York, US (2006); *Aire Incondicional*, Shedhalle, Zürich, CH (2004); *Despres de la noticia*, CCCB, Barcelona, ES (2003).

Marc Schneider (Marko Krojać) (*1968 in Heidelberg, BRD)

DE lebt und arbeitet / lives and works in Berlin, DE, und / and Beograd, RS.

- ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Stubnitz Gala*, Volksbühne, Berlin, DE (2011); *20 Years Squat Scene Berlin Friedrichshain*, Kreuziger Strassenfest, Berlin, DE (2010); *Secret Exhibitions*, Zagreb, HR (2010); *Amsterdam Biennale*, Amsterdam, NL (2009); *Revolutionary Sculpture*, CZKD, Beograd, RS (2009); *Revolutionary Sculpture*, 13th Biennale of Art, Pančevo, RS (2008); *Border crossings*, Session-House Gallery, Tokyo, JP (2007); *Border Violations. Ex-Yugoslavia in Focus*, Lev Kopelev Foundation / Lev Kopelev Stiftung, Köln, DE (2007); *MS Stubnitz*, Teatro Miela, Trieste, IT (2005).

Dubravka Sekulić (*1980 in Niš, SFRJ)

D ist Architekturforscherin. Sie betrachtet Architektur als kulturelle Praktik, die zukünftige Veränderungen begründen und anführen kann. Seit 2003 arbeitet sie an der Fakultät für Architektur der Universität Belgrad. Sie nahm an zahlreichen Workshops, Ausstellungen und Konferenzen teil. Derzeit arbeitet sie an einem Projekt über die Transformation von Kaufhäusern im ehemaligen Jugoslawien. Sie arbeitet gemeinsam mit Grupa Spomenik im Rahmen des Projekts *Wie lautet der Name des Krieges heute*?

E is an architect-researcher. She regards architecture as a cultural practice that can motivate and guide changes in the future. She has been working at the Faculty of Architecture at the University of Belgrade since 2003. She has participated in numerous workshops, exhibitions, and conferences, and is currently working on a project about the transformation of department stores in former Yugoslavia. She collaborates with Grupa Spomenik in the project *What is the Name of War Today*?

Arbeitsgruppe / Project Team

Naomi Hennig (*1979 in Hamburg, BRD)

- D** lebt und arbeitet als Kulturproduzentin in Berlin, DE.
- E** lives and works as a cultural producer in Berlin, DE.
- **Ausgewählte Projekte / Selected projects /:** *Moscow International Biennale for Young Art*, project *Adopt Art* with Katja Sudec (2010); *Interflugs D/Effekt Akademie*, Berlin, DE (2009); *Edinburgh Close Up*, Edinburgh Art Festival, GB (2008).
- **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Camp Hiroshima*, Hiroshima, JP (2008); *Gunma Biennale for Young Art*, Gunma, JP (2008); *Mischweiss*, Gängeviertel Hamburg, DE (2005).

Jovana Komnenić (*1981 in Pančevo, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet als Künstlerin in Berlin, DE, und Pančevo, RS. Sie setzt sich in diversen Projekten mit künstlerischen Sichtweisen auf Ausgrenzung, Inklusion, Migrationsfreiheit auseinander. Sie absolvierte das Masterstudium Kunst im Kontext an der UdK, Berlin, und ist derzeit Stipendiatin der Heinrich Böll Stiftung. 2005 erwarb sie ein Diplom der Malerei an der Kunsthochschule in Belgrad.
- E** lives and works as an artist in Berlin, DE, and Pančevo, RS. She focuses on exclusion, inclusion, and freedom of migration in various projects. She completed the MA course "Art in Context" at the Berlin University of the Arts in 2011, and holds a scholarship at Heinrich Böll Foundation. In 2005, she received her diploma in painting from the University of Arts Belgrade.
- **Ausgewählte Projekte / Selected projects:** *Which world do you live in*, Land Institut, Finnland Institut in Deutschland, Berlin, DE (2011); *Werkzeug Wahrnehmung*, 6. Berlin Biennale, DE (2010); Kunstvermittlungsprojekt / Art facilitation project; *Andersview*, Berliner Werkstätten für Behinderte und Galerie Art Cru, Berlin, DE (2010); Workshopleiterin und Kuratorin der Ausstellung / Head of the workshop and curator of the exhibition.

Arman Kulašić (*1980 in Prijedor, SFRJ)

- D** Lebt und arbeitet in Berlin, DE. Seine Tätigkeit umfasst Kunst- und Kulturprojekte, sowie Interventionen im öffentlichen Raum.
- E** lives and works in Berlin, DE. He is involved with art and cultural projects as well as interventions in public space.
- **Ausgewählte Projekte (künstlerischer Beitrag) / Selected projects (artistic participation):** *Art and Survival* by / von Connecting Cultures & SCCA, Mostar, BA (2007); *Journal No. 1* by / von Hito Steyerl (2005–2006).
- **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *255.804 km² – Junge Kunst aus dem ehemaligen Jugoslawien*, Brot Kunsthalle Wien, AT (2011); *Spaport: It's raining outside but I don't believe that it is*, Banja Luka, BA (2008); *Permanent Presence*, White Box, New York, US (2006); *In den Schluchten des Balkan: Who is singing over there?*, Sarajevo, BA (2004).

Dejan Marković (*1983 in Beograd, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet als Künstler in Berlin, DE. Er beschäftigt sich mit künstlerischen und kuratorischen Projekten, sowie Interventionen im öffentlichen Raum.
- E** lives and works as an artist in Berlin, DE. He is engaged in art and curatorial projects as well as interventions in public space.
- **Ausgewählte Projekte / Selected projects:** *Raum der Metamorphose: Auf der Suche nach Raum X*, Berlin, DE (2011); *Andersview*, Galerie Art Cru, Berlin, DE (2010); Workshopleiter und Kurator der Ausstellung / Head of the workshop and curator of the exhibition; *Finten*, Berlin (2010); *Kiezgespräch*, Satellitenprojekt der 6. Berlin Biennale (2010).
- **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Smelling Fresh*, Universal Cube, Baumwollspinnerei, Leipzig, DE (2010); *The big draw*, Kulturforum, Berlin, DE (2009); Intervention im öffentlichen Raum / in public space; *Exeo*, Beograd, RS (2007); Installation im öffentlichen Raum / in public space.

Arneta Mujkanović (*1982 in Tuzla, SFRJ)

- D** lebt und arbeitet als Kuratorin und Kunstvermittlerin in Berlin, DE.
- E** lives and works as a curator and art facilitator in Berlin, DE.
- **Ausgewählte Projekte / Selected projects:** *It's a kind of magic! Mystifizierung und Demystifizierung im Kontext der Künstlerpublikationen seit 1960*, Museum für Moderne Kunst Weserburg, Bremen, DE (2010); Kuratorin / curatorship / ; *1+1+1 Arschbombe in Zweipluseins* curated by / kuratiert von Beatrice von Bismarck, Joachim Blank und Christin Lahr, Galerie Artacker/Künstlerhaus am Acker! e.V., Berlin, DE (2010); Kunstvermittlung / art facilitation / .

Katja Sudec (*1979 in Murska Sobota, SFRJ)

- D** ist Kunstvermittlerin, Pädagogin und Künstlerin; sie lebt und arbeitet in Deutschland und Slowenien.
- E** is working as an art facilitator, educator, and artist. She lives and works in Germany and Slovenia.
- **Ausgewählte Projekte / Selected projects:** *O-TIPLJIVO*, UGM Maribor, SI (2011); Kunstvermittlung mit blinden Menschen / Art facilitation with blind people; *Seite XX*, Auswärtiges Amt Berlin, DE (2011); *Kunstvermittlungsprojekt 2 +1*, HGB Leipzig, DE (2010); *A/DO/PT ART Moscow Young Art Biennale*, RU (2010) (mit / with Naomi Hennig); Satellite projects Berlin Biennale 6, DE (2010); Kunstvermittlung / Art mediation; *Collecting Sarajevo*, Institut für Kunst im Kontext, Museumsakademie Joanneum, Graz, AT & Goethe-Institut Sarajewo, BA (2008–09).
- **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Galerie Equrna*, Ljubljana SI (2010); *Spannungsfeld*, Galerie Weißer Elefant, Berlin, DE (2009); *Poletje 2009*, UGM Maribor, SI (2009); *Grafische Biennale Ljubljana*, mglc Ljubljana, SI (2009).

Anita Šurkić (*1975 in Sarajevo, SFRJ)

- D** ist Kulturproduzentin, sie lebt und arbeitet in Berlin, DE.
Sie war 2009 bis 2011 Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung. 2008 bis 2011 absolvierte sie das Masterstudium Kunst im Kontext an der UdK, Berlin. Zuvor studierte sie von 2000 bis 2007 Malerei und Kunstpädagogik an der Kunstakademie in Zagreb, Kroatien.
- E** is a cultural producer living and working in Berlin, DE.
She was a stipendiary of the Rosa Luxemburg Foundation from 2009 to 2011. She graduated from the MA course "Art in Context" at the Berlin University of the Arts in 2011, and obtained a degree in arts and art education at the Academy of Fine Arts in Zagreb in 2007.
- ▶ **Ausgewählte Kunstvermittlungsprojekte / Selected projects of art facilitation:** *Change Reality: Kiezdetektive und Zukunftsarchitekten*, Berlin, DE (2010); *Visionsbox*, 6. Satellitenprojekte Berlin Biennale, (2010); *19 Freiheiten*, Berlin (2009); *Collecting Sarajevo*, Sarajevo, BA (2009).
 - ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Construct – Constructed*, Baumwollspinnerei, Universal Cube, Halle 14, Leipzig (2010); *Nemam karticu za bonove*, Galerija Nova WHW, Zagreb, HR (2008); 39. *Zagrebački Salon*, Zagreb, HR (2005).

Filmprogramm / Film program:

Vedrana Madžar (*1982 in Knin, SFRJ)

- D** arbeitet als Kuratorin, Film- und Serienmacherin in Berlin, DE.
E works as a curator, films and series author in Berlin, DE.
- ▶ **Ausgewählte Serien und Filme / Selected series and films:** *U sosu* (2010); *Privet, moj drug!* (2010); *Willkommen nach Deutschland* (2009); *Perfect artist's love or a story about tragic diva* (2008); *Shalom rode do slobode* (2008); *Dvi' za ćaću, tri za mater* (2007); *Dom Sindikata* (2006).
 - Ausgewählte Filmprogramme / Selected film programs:** *Guys on a mission*, Red Room, Mannheim, DE (2010); *Tri boje: plavo, bijelo, crveno*, IP, Zagreb, HR (2009); *Mlada parti zanka pušku nosila*, IP, Zagreb, HR (2009).

Videoprogramm / Video program:

Nataša Tepavčević (*1982 in Beograd, SFRJ)

- D** bildende und Multimedia-Künstlerin, lebt und arbeitet in Berlin, DE.
E visual and multimedia artist, lives and works in Berlin, DE.
- ▶ **Ausgewählte Ausstellungen / Selected exhibitions:** *Under Construction*, Dom Omladine, Belgrad, RS (2011); *Becoming Other*, Freies Museum, Berlin, DE (2011); *Distribution of Knowledge, Labyrinth 09 – Writings and Observations*, Beograd, RS (2009).
 - ▶ **Ausgewählte Veröffentlichungen / Selected publications:** *Under Construction*, Belgrade, RS and / und Berlin, DE (2010), *Distribution of Knowledge*, Salzburg, AT (2008).

Referenzen / References ▶ Projekte / Projects

Walking Theory, 2002–ongoing. <http://www.tkh-generator.net>
FORMER WEST, 2008–2013. <http://www.formerwest.org>
Open Institutions, Zagreb 2011. <http://zagreb.openinstitutions.net>
Prelom Magazine, Beograd 2001–2010. <http://www.prelomkolektiv.org>
4 Tuned Cities Festival, 2010–2011. <http://www.4tunedcities.org>
Individual Utopias Now and Then. Dis/continuity of generation dialogue or what do we have in common? 2009/2010. <http://www.pro.ba/utopia>
Transitland, 2009/2010. <http://www.transitland.eu>
The Renaming Machine, 2007–2009. <http://renamingmachine.blogspot.com>
Political Practices of (Post-)Yugoslav Art, 2006–2009. <http://pp-yu-art.net>

Land of Human Rights, 2007–2009. www.landofhumanrights.eu
Networked Cultures, 2008/2009. <http://www.networkedcultures.org>
Dictionary of War, 2007. <http://dictionaryofwar.org/>
Lexicon for the Provisional Future(s), 2007–2009. <http://www.provisionalfutures.net>
De/construction of Monument, East Art Map, Missing Identity, Zagreb—Cultural Capital of Europe 3000, 2004–2006. <http://www.projekt-relations.de>
The Lost Highway Expedition, 2006. <http://www.europelostand-found.net>; <http://www.schoolofmissingstudies.net>
The School for History and Theory of Images, CCA Beograd, 1999–2004

192

Referenzen / References ▶ Ausstellungen / Exhibitions

THIS IS ALL FILM! Experimental Film in Yugoslavia 1951–1991, Kurator_innen / curators: Bojana Piškur, Ana Janevski, Jurij Meden, Stevan Vuković; Moderna galerija, Ljubljana, SI (2011); inkl. Katalog herausgegeben von / incl. catalogue edited by Bojana Piškur, Tamara Soban

The Promises of the Past, 1950–2010: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe, Kuratorin / curator: Christine Macel; Centre Pompidou, Paris, FR (2010); inkl. Katalog / incl. catalogue

re: ex-post. Critical Knowledge and the Post-Yugoslavian Condition, Kuratorin / curator: Luisa Ziaja, Wien, AT (2010)

Gender Check, Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, Kuratorin / curator: Bojana Pejić; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, AT (2010), Zachęta, Warszawa, PL (2010); inkl. Katalog / incl. catalogue

SPAPORT Biennial: Where Everything is Yet to Happen, Kurator_innen / curators: Ivana Bago, Antonia Majača; Banja Luka, BIH (2009/2010); inkl. Katalog / incl. catalogue

Where to go? Notizen zu den Transformationen nach 1989, Kurator_innen / curators: Ivana Bago mit / with Antonia Majača, Matei Bejenaru, Jane Čalovski, Nikolett Eröss, Alenka Gregorič, Michal Kolecek, Monika Szewczyk; Rotor, Wien, AT (2009)

Exception, Contemporary Art Scene from Prishtina, Kurator_innen / curators: Vida Knežević, Kristian Lukić, Ivana Marjanović, Gordana Nikolić; Kontekst Gallery, Beograd, RS (2008)

Lost Highway Exhibition, Kurator_innen / curators: Alenka Gregorič, STEALTH, Normal Architecture Office, Patrick Ward; Galerija Škuc, Ljubljana, SI (2007); inkl. Katalog herausgegeben von / incl. catalogue edited by Alenka Gregorič, Tevž Logar

East Art Museum, Kuratoren / curators: Michael Fehr, IRWIN; Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen, DE (2005); inkl. Katalog / incl. catalogue

O normalnosti / Umetnost u Srbiji 1989–2001, Kurator_innen / curators: Branislava Andelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, Borut Vild; Muzej savremene umetnosti, Beograd, RS (2005); inkl. Katalog / incl. catalogue

Traumfabrik Kommunismus, Die Visuelle Kultur der Stalinzeit,

Kurator_innen / curators: Boris Groys, Zelfira Tregulova; Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main, DE (2004); inkl. Katalog / incl. catalogue

Passage Europe: Realities, References; A Certain Look at Central and East European Art, Kurator / curator: Lorand Hegyi; Kuratorisches Team / curatorial team: Nada Beroš, Dunja Blažević, Zoran Erić, Rainer Fuchs, Anne Landréat, Jiri Sevcik, Stevan Vuković, Hanna Wroblewska, Maité Vissault; Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, FR (2004); inkl. Katalog / incl. catalogue

In den Schluchten des Balkans. Eine Reportage, Kurator / curator: René Block; Kunsthalle Friedricianum, Kassel, DE (2003); mit / with Symposium: *Die Neuerfindung des Balkans. Geopolitik, Kunst und Kultur in Südosteuropa*; inkl. Katalog / incl. catalogue

Blut und Honig/Zukunft ist am Balkan, Kurator / curator: Harald Szeemann; Sammlung Essl, Klosterneuburg bei Wien, AT (2003); inkl. Katalog / incl. catalogue

In Search of Balkania, Kurator_innen / curators: Peter Weibel, Eda Čufer, Roger Conover; Neue Landesgalerie Graz am Landesmuseum Joanneum Graz, AT (2002); inkl. Katalog / incl. catalogue

2000 + ARTEAST Collection, The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West, Kuratorin / curator: Zdenka Badovinac; Berater / consultants: Viktor Misiano, Piotr Piotrowski, Harald Szeeman, Igor Zabel; Museum der Modernen Kunst, Moderna galerija Ljubljana, SI (2000); inkl. Kataloge / incl. catalogues

After The Wall: Art And Culture In Post-Communist Europe, Kuratorin / curator: Bojana Pejić; Co-Kurator_innen / co-curators: David Elliot, Iris Müller Westermann; film curator: Boel Ulfsdotter; Moderna Museet Stockholm, SE / Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest, HU / Hamburger Bahnhof, DE / Museum für Gegenwart, Berlin, DE (2000); inkl. Katalog / incl. catalogue

Body and the East, Kuratorin / curator: Zdenka Badovinac; Moderna Galerija Ljubljana, SI (1998); inkl. Katalog / incl. catalogue

Art in Yugoslavia 1992–1995, Kurator / curator: Dejan Sretenović; Centre for Contemporary Art, Beograd, RS (1996); inkl. Katalog / incl. catalogue

Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kuratoren / curators: Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus; Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, DE (1994); inkl. Katalog / incl. catalogue

Referenzen / References ► Literaturliste / Bibliography

von Beyme, Klaus. *Systemwechsel in Osteuropa.* Frankfurt/Main, 1994.

Bogdanović, Bogdan. *Der Verdammte Baumeister. Erinnerungen.* Klagenfurt, 1997/2002.

Bogdanović, Bogdan. *Memoria und Utopie in Tito-Jugoslawien.* Klagenfurt, 2009.

Bojm, Svetlana. *Buducnost Nostalgije.* Beograd, 2005.

Božić, Ivan et al. *Istorija Jugoslavije.* Beograd, 1973.

Buden, Boris. *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus.* Berlin, 2009.

Darian, Veronika et al, eds. *Mind The Map. History is not given.* Frankfurt/Main, 2006.

Diefenbach, Katja & Eydel, Katja (Photos). *Belgrad Interviews. Jugoslawien nach Nato-Angriff und 15 Jahren nationalistischem Populismus.* Berlin, 2000.

Djilas, Milovan. *Revolutionarni Rat.* Beograd, 1977.

Đurić, Dubravka & Šuvaković, Miško, eds. *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991.* Cambridge, MA & London, 2003.

Erjavec, Aleš. *Postmodernism and the Postsocialist Condition.* Berkeley, 2003.

Gržinić, Marina. *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avantgarde.* Wien, 2000.

Gržinić, Marina. *Re-politicizing Art, Theory, Representation and New Media Technology.* Wien, 2008.

IRWIN. *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe.* London, 2006.

Jurman, Urška et al, eds. *What is to be done with Balkan Art.* Platforma SCCA no. 4. Ljubljana, 2005.

Kazalarska, Svetla. "Contemporary Art as Ars Memoriae: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition." in: *Time, Memory, and Cultural Change, IWM Junior Visiting Fellows' Conferences* no. 25. Wien, 2009.

KUDA.org. *Trajni čas Umetnosti / The Continuous ART Class. The Novi Sad Neo-Avantgarde of the 1960s and 1970s.* Frankfurt/Main, 2006.

Milevska, Suzana. *The Renaming Machine: The Book.* Ljubljana, 2010.

Park, Madeleine et al. *Reality check, art & activism.* Trondheim, 2010.

Petranović, Branko & Zečević, Momčilo. *Istorija Jugoslavije: Tematska zbirka dokumenata. Izdavačka radna organizacija "Rad".* Beograd, 1988.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans.* Oxford, 1997.

Todorova, Maria. *Remembering Communism.* New York, 2009.

Weibel, Peter et al, eds. *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus.* Frankfurt/Main, 2005.

Rossig, Rüdiger. *(Ex-)Jugos. Junge Migrantinnen aus Jugoslawien und seinen Nachfolgestaaten in Deutschland.* Berlin, 2008.

What, How & for Whom / WHW. *Art Always Has its Consequences.* Zagreb, 2010.

Žižek, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism? Four Interviews on the (Mis)use of a Notion.* London, 2001.

Bibliography to the glossary by Gal Kirn / Literaturverzeichnis zum Glossar von Gal Kirn

Basics / Grundlagen:

http://en.wikipedia.org/wiki/Non-Aligned_Movement

Arsenijević, Damir & Jovanović, Nebojša. "Protiv konsocijacijskih teza Mirjane Kasapović." [Against consociationist theses of Mirjana Kasapović]. in: *Agregat* vol. 5 no. 11/12. Ljubljana, 2007.

Buden, Boris. Interview: "Šta da se radi. Intervju sa Borisom Budenom." [What is to be done. Interview with]. in: *Prelom* vol.1 no. 1. Beograd, 2001.

Buden, Boris. "Još o komunističkim krvolicima, ili zašto smo se ono rastali." [Again on the communist slaughterers or why we broke up]. in *Prelom* vol. 3 no. 5. Beograd, 2003.

Burghardt, Robert. "Partisan memorials in former Yugoslavia." in: *FZZ Fanzine.* <http://fzz.cc/issue02PART.html>, 2005.

Centrih, Lev. "O pomenu Komunistične partije Slovenije med drugo svetovno vojno in po njej." [On the role of The Communist Party of Slovenia during after WWII]. in: *Oddogodenje zgodovine: Primer Jugoslavije.* Ljubljana, 2008.

Kardelj, Edvard. *Samoupravljanje.* Ljubljana, 1979.

Kirn, Gal. "From partisan primacy of politics to postfordist tendency in Yugoslav self-management." in: *Postfordism and its discontents*, ed. Gal Kirn. Maastricht/Ljubljana, 2010

Komelj, Miklavž. *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana, 2009.

Levi, Pavle. *Disintegration in frames.* Stanford, 2007.

Magaš, Branka. *The Destruction of Yugoslavia.* London, 1993.

Méhili, Ellidor. "Memory in Ruins: The Impossible Museum of Communism." in: http://www.irmgard-coninx-stiftung.de/fileadmin/user_upload/pdf/Memory_Politics/Workshop_1/Mehili_Essay.pdf, 2009.

Močnik, Rastko. "Social change in the Balkans." in: <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-mocnik-en.html>, 2009.

Pupovac, Ozren. "There was nothing – expect from the place that it was: Đinđić and Yugoslavia." in: *Uneventful of history – the case of Yugoslavia.* Borec, vol. LX no. 648–651. Ljubljana, 2008.

Ramet, Sabrina P. *Thinking about Yugoslavia: Scholarly Debates about the Yugoslav Breakup and the Wars in Bosnia and Kosovo.* New York, 2005.

Rubinstein, Alvin. *Yugoslavia and the Nonaligned World.* Princeton, 1970.

Samary, Catherine. *Le marché contre l'autogestion: l'expérience yougoslave.* Paris, 1988.

Stojanović, Branimir. "Politika partizana," in: *Prelom* vol. 3 no. 5. Beograd, 2003.

Woodward, Susan. *Balkan Tragedy.* Washington, D.C., 1995.





Impressum / Imprint

Raumschiff Jugoslawien – Die Aufhebung der Zeit
Spaceship Yugoslavia – The Suspension of Time

Die Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der / This book was published on the occasion of the exhibition at Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK)
Berlin, 2011, September 24 – Oktober 30

Herausgeberin / Editor:

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK)

Oranienstr. 25

D-10999 Berlin

Tel: +49 30 61 65 13-0

Fax: +49 30 61 6513-77

ngbk@ngbk.de, www.ngbk.de

Arbeitsgruppe / Project Team: Naomi Hennig, Jovana Komnenić, Arman Kulašić, Dejan Marković, Arnela Mujkanović, Katja Sudec, Anita Šurkić

Assistenz / Assistance: Hannes Wiedemann

Film- & Videoprogramm / Film & video program: Vedrana Madžar, Nataša Tepavčević

Publikation / Publication:

Redaktion / Editing: Naomi Hennig, Jovana Komnenić

Redaktionsleitung / Managing Editor: Christine Rüb

Lektorat / Copyediting: Naomi Hennig (E/D), Christine Rüb (D), Oliver Walker (E), Sunshine Wong (E)

Korrektur / Proofreading: Michèle Faguet, Naomi Hennig, Jovana Komnenić, Christine Rüb

Übersetzungen / Translations: ins Deutsche / into German: Naomi Hennig, Robert Schlicht, Nikolaus G. Schneider, ins Englische / into English: Naomi Hennig, Sunshine Wong

Gestaltung / Design: image-shift.net

Druck / Print: agit-druck GmbH

Auflage / Edition: 600

Published by / Erschienen bei:

✦ **argobooks**

Choriner Str. 57

10435 Berlin

Tel: +49 30 7870 6994

www.argobooks.de

Berlin 2011

ISBN 978-3-942700-23-8

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.

© NGBK

© für die Texte bei den Autor_innen / for texts the authors

© für die Abbildungen bei den Urheber_innen / for images the copyright holders

© für die Konzeption bei der Arbeitsgruppe der NGBK / for the concept the project group of NGBK

Gender_Gap:

Die NGBK wählt mit der Schreibweise des Gender_Gaps in ihren Veröffentlichungen bewusst eine sprachliche Darstellung aller sozialen Geschlechter und Geschlechteridentitäten über die hegemoniale Zweigeschlechtlichkeit hinaus.

It is NGBKs policy to use the Gender_Gap in all publications in order to underline an explicit lingual exposure of all social genders and gender identities beyond the hegemonic binary conception of gender.

197

NGBK

Präsidium / Board: Dr. Katja von der Bey, Diedrich Diederichsen, Cornelia Reinauer

Geschäftsführung / Managing Director: Karin Rebbert

Buchhaltung / Accountancy: Kati Guhle

Koordination / Coordination: Wibke Behrens

Büro / Office: Katja Hübner

Presse -und Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations: Benita Piechaczek

Archiv / Archive: Gabi Kellmann

Kunstvermittlung / Art Outreach: Catriona Shaw

Mitarbeit / Assistance: Jakob Rudolph, Hartmut Schulenburg, Hannes Wiedemann

Die NGBK dankt dem Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten für die Förderung und der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin für die Finanzierung. /

The NGBK would like to thank the Mayor of Berlin, Senate Department for Cultural Affairs for their support and the state lottery Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin for financing.

STIFTUNG

DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN

Wir danken den Künstler_innen der Ausstellung sowie / We would like to thank the artists in the exhibition as well as:

Dunja Blažević, Boris Buden, Maja Ćirić, Duplex (Sarajevo), Michael Fehr, g-mk (Zagreb), Asja Hafner, Driton Hajredini, Institut für angewandte Geschichte (Frankfurt/Oder), Ivana Hanaček, Miranda Jakiša, Katja Jedermann, Vladan Jeremić, Urša Jurman, Kino Arsenal (Berlin), Gal Kirn, Klupče (Zrenjanin), Kontext team (Beograd), Kuda.org (Novi Sad), Kulturpraktik (Ljubljana), Kristina Leko, Lokomotiva (Skopje), Vedrana Madžar, Margarete Makovec, Suzana Milevska, Miran Mohar, Museum of Yugoslav History (Beograd), Ozren Pupovac, Lidija Radojević, Remont (Beograd), Rex (Beograd), Rüdiger Rossig, Stacion (Prishtina), Škuc (Ljubljana), Miško Šuvaković, Mladen Stilinović, Nataša Tepavčević, Jelena Vesić, Borut Vogelnik, Hannes Wiedemann, Lulzim Zeqiri, Želimir Žilnik





