

# DRUGA '68 S DRUGAČIJIM ORUŽJEM

-



MARCO  
SCOTINI

-

# ANOTHER '68 WITH OTHER WEAPONS

PITANJA I ODGOVORI O NEPOSLOHU -  
TEKUĆEM VIDEOARHIVU (DISOBEDIENCE.  
AN ONGOING VIDEO ARCHIVE)  
UREDIO MATTEO LUCCHETTI

*Neposluh* je arhiv i videopostaja o odnosu umjetničke prakse i civilnog odnosno društvenog neposluha. Osnovana je 2005. godine kao projekt koji vodi kroz geografiju recentnog protesta, od socijalnih previranja u Italiji 1977. godine do antiglobalističkih akcija prije i nakon Seattlea. Preciznije, *Disobedience* je istraživanje praksi umjetničkog aktivizma koje se pojavljuju nakon pada sovjetskog bloka i koje se danas razvijaju na globalnoj razini. Nova i drugačija politička i umjetnička kolaboracija karakterizira trenutnu fazu postfordizma. S obzirom na odnos umjetnosti i politike, očit je radikalni pomak od modernizma; oblici umjetničkog aktivizma određeni su zajedničkim obilježjem koje upućuje na to da je tradicionalna demokratska politika uglavnom bankrotirala. Suvremeno neslaganje manje se manifestira kao teorijska kritika ili protest, a više kao dezerterstvo, egzodus odnosno izlaz.

*Arhiv Disobedience* ne može se gledati drugačije nego kao spremnik/kontejner: on je istodobno praktični i fizički, ali i teoretski spremnik. Ukratko, kao kutija s alatom, kako bi to Deleuze mogao reći. *Disobedience* je koncipiran kao raznolik i vječno promjenljiv arhiv koji funkcionira kao dugoročno djelo u tijeku i kao takav može biti predstavljen kao nesveobuhvatan

i provizoran arhiv, s namjerom da se postepeno povećava i proširuje tokom vremena. S tom šablonom pitanja i odgovora pokušat ćemo razjasniti glavne probleme koji se bave teoretskim premisama *arhiva Disobedience*.

### Što *Disobedience* znači?

Originalno značenje neposluha dolazi iz etičke i političke sfere, a ne iz umjetničke. Stoga se postavlja pitanje: kako možemo tu riječ upotrebljavati za toliko mnogo različitih akcija, pokreta, urbanih intervencija i estetskih sila zajedno? Zašto ih mogu nazvati društvenim neposlušima? Kako danas možemo reći *ne*? Ne pokoriti se danas prije svega znači reći *ne* bez obzira na naredbe, kršiti pravila; neredi '68 bili su veliko *ne* vijetnamskome ratu u obliku političkog protesta, no to je istodobno bilo prvo identificiranje studentskih pokreta kao političke sile izvan marksističke teorije prepoznavanja radnika kao glavnog subjekta političke akcije revolucije. Najvažnija stvar je da se danas riječ *neposluh* ne može prepoznati samo kao protest, nego se u obzir mora uzeti i dezerterstvo, napuštanje i izlaz. To znači, drugim riječima, da kada smo neposlušni moramo uzeti u obzir i druge prakse. Moramo zamisliti nove riječi, nova vremena, nove prostore i stvoriti izmiještanje granica koje hegemonijska sila može prepoznati. Stoga trebamo maštu, jezik, i mnoge druge discipline koje uglavnom pripadaju umjetničkim praksama. Odluka o fokusiranju pozornosti na javni neposluh zasnovana

Q&A ON DISOBEDIENCE-AN ONGOING  
VIDEO ARCHIVE  
EDITED BY MATTEO LUCCHETTI

Disobedience is an archive and a video station about the relationship between artistic practice and civil and social disobedience. Founded in 2005, the project is a guide to geography of recent protest, from the social struggles in Italy in 1977 to anti-globalisation actions before and after Seattle. In particular, Disobedience is an investigation into practices of art activism emerging after the fall of the Soviet bloc that today are developing on a global scale. A new and different kind of political and artistic collaboration characterises the current phase of post-Fordism. With regard to the relationship between art and politics, a radical shift away from modernism is evident; the forms of art activism are determined by a common recognition that traditional democratic politics is largely bankrupt. Contemporary dissent manifests itself less as theoretical criticism or protest than as defection, exodus and exit.

Disobedience Archive can't be seen in no other way than as a container: both a practical and physical container and both a theoretical container at the same time. To say it in brief, a tools box, as Deleuze could have said. Disobedience is conceived as a diverse and constantly changing archive that works as a long-term work in progress and as such can only be presented

as a non comprehensive and provisional archive, intended to increase and expand gradually over time. Through this Q&A formula we try to make clear the main issues that deal with the Disobedience archive theoretical premises.

### What does disobedience mean?

The original meaning of disobedience comes from an ethical or political field but not from an artistic one. So the question is why can I use this word for gathering so many different actions, movements, urban interventions and aesthetic agencies together? What kind of strategies are they? Why can I call them social disobedience? How can we say no today? First of all to disobey means to say no disregarding orders, breaking the rules; the '68 uprising was a big no to the Vietnam War in the form of a political protest, but at the same time it was the first identification of the students' movement as a political power outside the Marxist theory of the recognition of the workers as the main subject of the political action of revolution. The most important thing today is that you cannot recognize or identify the word disobedience only as a protest but you have to consider it as a defection, abandon and exit. It means, in other words, that when we disobey we have to realise an alternative practice. We have to imagine new words, new times, new spaces and to create a displacement of the boundaries that hegemonic power

je na vrlo jasnom razlogu. Neki su definirali građanski neposluh kao osnovni oblik političke akcije množstva. Izvan liberalne tradicije, unutar koje se građanski neposluh masâ koristi od vremena Thoreaua, ali također daleko odmaknutih od želje da se konstitualiziraju – kao što je to željela Hanna Arendt – građanski neposluh množstva ne može pregovarati s Državom; na propituje njezin autoritet. Dok građanski neposluh ne znači samo kršenje zakona, dezerterstvo zahtijeva odobravanje našeg potencijala za proizvodnju prikaza i komuniciranje u generalizaciji onoga što je tradicionalno bila umjetnička praksa.

### Što društveni neposluh znači danas? Zašto je danas neposluh postala ključna riječ političkih akcija?

Počevši od ovih prijedloga za stvaranje povijesnog kontinuiteta, ne postoji nitko tko ne može vidjeti kako trenutno obnavljanje modernističkog kulturnog projekta – poput društvene emancipacije, institucionalne kritike, potražnje za demokracijom, odnosa između umjetnosti i stvarnosti – teško pronalazi svoje mjesto i unutar premisâ samoga razvoja umjetničkog moderniteta. U tim *underground* i fragmentarnim mnogostrukim genealoškim konstrukcijama, koje su rezultat različitih oblika promatranja, umjetničke prakse što su se pojavile posljednjih godina nemoguće je sagledati kao direktnu manifestaciju modernističke pozadine nakon prekida razdoblja deregulacija

pod Reaganom, „nema alternative“ Margareth Thatcher i relativizma svih vrijednosti osamdesetih godina. Ali to nije pitanje utvrđivanja, više ili manje, uvjeta linearne povijesti Suvremenosti; njezina fenomena upornosti, opetovanih formi projekata, aspiracija i parametara, niti je pitanje utvrđivanja toga da li je Suvremenost i dalje na slobodi, ili se pretvorila u prašinu jednom za svagda, kako je Appadurai već ustvrdio. A čak i manje od dekonstruiranja jedinstvenog prikaza tradicije avangardnih umjetničkih pokreta dvadesetog stoljeća, baš u trenutku kada se pokušava formulirati moguća genealogija za novo područje politizacije koja se sada počinje otvarati s novijom vezom između umjetničkih praksi i aktivističke akcije. Opći je dojam da čak i pitanja emancipacije i rasprave o radikalnoj kritici, koje postavlja suvremena estetska i umjetnička debata, više nisu „moderni“, i da imaju, štoviše, i različite referencije (radije „većina“ nego „ljudi“), različita mjesta sudjelovanja („ovdje i sada“ određeno je opunomoćenim prostorom), različite ciljeve (kraj Utopije), uz mnogobrojne strategije pokrenute zbog njihova postizanja.

S manjkavim socijalnim okvirom, i, u ovom trenutku, uz apsolutno transformiran režim proizvodnje kao što je postfordistički, mogu li uvjeti problema biti i dalje isti? Ima li vidljive razlike između demonstracija *Art Worker's Coalition* i protesta ili *escraches* (izlagačkih protesta) kolektiva Etcetera? Ili između

can recognize. So we need imagination, language, and many others faculties that usually belong to the artistic practices. The decision to focus the attention on civil disobedience is based on a very precise reason. Some defined civil disobedience as the basic form of political action of the multitude. Outside the liberal tradition, where civil disobedience of the masses has been used since the time of Thoreau, but also far removed from the desire for it to be constitutionalised – as Hanna Arendt wanted it. Civil multitude disobedience cannot negotiate with the State: it questions its authority. While civil disobedience does not mean merely breaking the law, defection demands an approval of our potential to produce images and communicate by generalizing what has traditionally been an artistic practice.

### What does social disobedience mean today? Why disobedience has become a keyword of the political action today?

Starting from these proposals for historical continuity, there is no one who is unable to see how the current resumption of the modernist cultural project – such as social emancipation, institutional criticism, the demand for democracy, the relationship between art and reality – finds difficult to find its place within the premises and developments of artistic modernity itself. Through these underground and fragmentary multiple genealogical constructions, which are the result of different models of

observation, it is impossible to view artistic practices that have emerged in recent years as a direct manifestation of the modernist background after the interruption of the era of deregulation under Reagan, the “There is no alternative” of Margaret Thatcher, and the eighties relativism of all values.

But it is not a question of ascertaining, more or less, the conditions of a linear history of Modernity: its phenomena of persistence, the recurring forms of the projects, the aspirations, and the parameters, nor a question of ascertaining whether Modernity is still “at large” or has turned to dust once and for all, as Appadurai has already claimed. And even less of deconstructing the unitary image of the tradition of avant-garde art movements in the twentieth century just when attempting to formulate a possible genealogy for the new area of politicization that is now beginning to open with the recent link between artistic practices and activist action. The general impression is that even questions of emancipation and the discussion of radical criticism that the contemporary aesthetic and artistic debate raises are no longer so “modern”, and have, therefore, different references (the “many” rather than the “people”), different participatory spaces (the “here and now” determined by the delegated space), different objectives (the end of Utopia) besides the numerous strategies put to work to achieve them. With the socialist frame lacking, and given, at this point, a totally transformed productive regime as the post-fordist one, can the terms of the problem still be the same? Is there no visible

strategije Grupe Material „The People’s Choice“ (Narodni odabir) (1981) i strategije „Wunscharchiva“ (Archive of Desire/ Arhiva želja, 1996) grupe Park Fiction? Zatim, između Hans Haackeova ogoljavanja „korporacijske kulture“ i mapiranja skrivenih mreža kapitalizma koje je proveo Bureau d’Etudes? Ili prezentacije ksenofobije i kolektiva Black Audio Filma Adrian Piper? U vrijeme „nematerijalnoga rada“ – po definiciji Maurizia Lazzarata<sup>1</sup> – ne samo da je nemoguće održati strogo razdiobu intelektualne produkcije, političke akcije i kulture, nego je upravo nezamislivo odvojiti rad od ostatka ljudskih aktivnosti. Ako je, kako Paolo Virno<sup>2</sup> tvrdi, pod fordovskim režimom intelekt ostao izvan produktivnoga kruga, u trenutnoj fazi postfordizma vrijedi suprotno: rad i ne-rad razvijaju identičnu produktivnost baziranu na upotrebi generičkih ljudskih sposobnosti, poput jezika, osjećaja, društvenosti, estetike itd. Dakle, razlike između oblika građanskog neposlušnosti koji je stvoren šezdesetih i sedamdesetih i pobunjenih aktivnosti sadašnje umjetničke scene postaju potpuno razumljive. Također nije slučajno da su forme suvremenih neopokreta, poput onih suvremenoga umjetničkog aktivizma, određene zapravo zajedničkom pozadinom koja je okarakterizirana krajem Političkoga. Različiti su odnosi reprezentacije i igara moći dakle pravo mjesto razdora između političke umjetnosti sedamdesetih (ili općenitije modernističke) i umjetnosti sadašnjice. Više ne postoji želja za preuzimanjem

Države (ili njezinih institucija, kao što su Muzej, Partija, Tvornica itd.); umjesto toga, trenutna situacija identificirana je kao stav obrane sebe od tih postupaka i odvratanja od njih. U tom se smislu prikaz suvremenih manifesta raskola ne manifestira samo i ne toliko kao teoretska kritika ili aktivan protest kao dezertstvo, egzodus i izlazak. Kao što bi sociolog Albert O. Hirschman rekao, „Exit/Izlaz“, a ne „Voice/Glas“: napuštanje prije konfrontacije; potraga za novim mjestima sudjelovanja, konstitutivne prakse, mikroakcije na lokalnoj razini, oblici samoupravljanja, samoorganizacije i ojačavanja. Institucionalizirana kritika Muzeja ono je što povezuje Broodthaersa, Haackea i druge umjetnike perioda. Mnogo energije *Art Worker’s Coalition* utrošeno je na pregovore s muzejima, kada su upali u MoMA-inu sobu s Guernicom sa svojim posterom „And Babies?/A djeca?“, usmjerenim protiv rata u Vijetnamu, te kada su 1970. distribuirali svoje zahtjeve u 12 točaka zahtjeva američkim muzejima u kojima zahtijevaju slobodan ulaz, nastavak razotkrivajućih aktivnosti u crnačkim i portorikanskim zajednicama, podršku za ženske autore itd. Slično tome, za izložbu People’s Choicea/Narodni odabir Group Material zatražila je od stanovnika hispanске četvrti iz Trinaeste ulice u New Yorku da odaberu niz objekata koji su važni njima i njihovim obiteljima koji će zatim biti izloženi, no njihova je referencija i dalje bila muzej i njegova službena uloga. S druge strane, kada je

DRUGA '68 S  
DRUGAČIJIM  
ORUŽJEM

ANOTHER '68  
WITH OTHER  
WEAPONS

difference between the demonstrations by the Art Workers’ Coalition and the protests or *escraches* (exposure protests) of collective Etcétera? Or between the strategy of Group Material’s “The People’s Choice” (1981) and the one of “Wunscharchiv” (Archive of Desire, 1996) by the group Park Fiction. Again, between Hans Haacke’s denuding of the “corporation culture” and Bureau d’Etudes’s mapping of capitalism’s hidden networks? Or rather between the presentation of xenophobia by Adrian Piper and by the Black Audio Film Collective? In the time of “immaterial work” – according to Maurizio Lazzarato’s definition<sup>1</sup> – not only is it impossible to maintain a rigid division between intellectual production, political action and culture, it is actually unthinkable to separate work from the rest of human activity. If, as Paolo Virno<sup>2</sup> claims, under the Fordist regime the intellect remained outside the productive cycle, in the current postfordism the contrary applies: work and non-work develop an identical productivity based on the use of generic human faculties, such as language, feelings, sociality, aesthetics etc. The differences, then, between the forms civil disobedience took in the Sixties/Seventies, and the insurgent activities of the present artistic scene become immediately comprehensible. Neither is it simply by chance that the forms of contemporary neo-movements, like those of current artistic activism, are actually determined by a common background characterized by the end of the Political. The different relationship representation and power play is thus the true point of separation

between political art of the Seventies (or more generically modernist) and that of the present. There is no longer the desire to take over the State (or its institutions such as the Museum, the Party, the Factory etc.) instead the current situation is identified by an attitude of defending oneself against it and exiting from it. In this sense the display of contemporary dissent manifests itself not only and not so much as theoretical criticism or active protest as defection, exodus and exit. As the sociologist Albert O. Hirschman would have said, “Exit” not “Voice”: abandonment rather than confrontation; the search for new participatory spaces, constituent practices, micro-actions on a local scale, forms of self-management, self-organization and empowerment. Institutional criticism of the Museum is what links Broodthaers, Haacke and other artists of the period. Much of the energy of the Art Workers’ Coalition has been spent on negotiating with museums: when they made an incursion into the MoMA room containing Guernica with their poster “And Babies?” against the Vietnam War, and when in 1970 they distributed their 12 point statement of requests to the American museums, in which they asked for free entrances, the extension of expository activities in black and Puerto Rican communities, support for women artists etc. Similarly, when for the “The People’s Choice” exhibition, Group Material asked the inhabitants of the Hispanic neighbourhood on New York’s East Thirteenth Street to choose a series of objects to put on show that were significant to

Park Fiction zatražio od stanovnika četvrti St. Pauli u Hamburgu da vizualiziraju svoje želje, cilj je bio da se stvori kolektivni projekt za urbani park duž obale rijeke Elbe. Međutim, Marcel Duchamp predstavio je svoje djelo *Fontanu* u New Yorku 1917. godine kao izložak na izložbi Društva neovisnih umjetnika: toalet okrenut naopako i enigmatično potpisan sa R. Mutt, nasuprot tome 2003. godine Marjetica Potrč stvorila je stvarni toalet (Dry Toilet/Suhi toalet) u Barrio La Vega u Caracasu, sukobljavajući pritiske neformalnog grada i započinjući novi odnos arhitekture i infrastrukture kako bi moć intervencije prebacila s javne institucije na individualne inicijative.<sup>3</sup> Da li je Dry Toilet moćno oružje za preživljavanje umjetnosti ili neka vrsta taktičkog medija poput niskih cijena ili načina „uradi sam“ predloženog od medijskih aktivista? Mnogi daljnji primjeri mogu posvjedočiti o pomaku od neupitne reprezentacije autorove uloge do sadašnjih mimetskih, rizomatičnih i nepredvidivih formi koje je autorica počela prisvajati, jednako kao i velika transformacija zabilježena u označavanju fleksibilnih otvorenih platformi sadašnjih umjetničkih radnih timova, u kojima se heterogene ličnosti suprotstavljaju jedna drugoj u raspravi, planiranju i radu: od danske grupe Superflex do Chto Delat iz St. Petersburga? (Što nam je činiti?) Vjerujem da je u odnosu na vezu između umjetnosti i politike zabilježen radikalni pomak od primjera modernizma, ne samo u odnosu na avangardno raspuštanje veze između »čiste« i

»političke« umjetnosti, nego i različite uloge političke *angažiranosti* u umjetnosti, kako su to u svojoj teoriji predstavili Lukacs ili Adorno, i stoga u predodžbi organskog umjetničkog djela ili avangardnog djela.<sup>4</sup> Ili ako još uvijek, kao Benjamin, razmišljamo da je ono što je na kocki politizacija umjetnosti, ili estetizacija politike, s jednim, u bilo kojem slučaju, podređenim drugome, ili obrnuto.

Ako danas krenemo od teorije Jacquesa Rancièra ili Bernarda Stieglera o pitanju Osjećajnosti kao trenutka kontakta između estetike i politike, ili od metodološkog pristupa koji pripada talijanskom operaizmu (workerism), i stoga se bazira na transformaciji procesa suvremene produkcije, dimenzija odnosa okreće se direktnoj vezi između rada i percepcije, materijala i intelektualne proizvodnje, strukture i nadgradnje.

U ovom trenutku čini mi se da je osnovno pitanje: koji prikaz »mnoštva« pojedinac uspoređuje i nadomješta na izmaku ujednačenih prikaza modernog članstva klase, populacije, nacije, rase i vjere? Što može zamijeniti ideju utopije? Da li je izum nereprezentativnih političkih organizama moguć – drugim riječima, nereprezentativni model demokracije? Da li je još uvijek moguće odvojiti konvergentne povijesti umjetničkih pokreta od stvaranja novih oblika društvenog protagonizma? Što je s njihovim odgovarajućim mjestima proizvodnje? Ako zapatizam proglašava da pravo mjesto nije tvornica, nego duboko u društvu,

them and their families, its reference was still the museum and its official role. On the other hand, when Park Fiction asked the inhabitants of the St. Pauli neighbourhood in Hamburg to visualize their desires, it was to determine a collective building project for an urban park along the bank of the River Elbe. Whereas Marcel Duchamp presented his work "Fountain" in New York in 1917 as an exhibit at the Society of Independent Artists: a toilet turned upside down and enigmatically signed R. Mutt, on the contrary in 2003 Marjetica Potrč created a real toilet (Dry Toilet) in the barrio La Vega in Caracas, confronting the pressures of the informal city and initiating a new relationship between architecture and infrastructure so as to shift the power of intervention from the public institution to individual initiatives<sup>3</sup>. Is Dry Toilet a powerful tool for an art of survival or a sort of tactical media such as the low cost, do-it yourself ones proposed by media activists? Many further examples could testify to the shift from an unambiguous representation of the author's role to the present mimetic, rhizomatic and unpredictable forms that it has come to assume, just like the great transformation registered in the designation of flexible open platforms by current artistic work teams, in which heterogeneous figures confront one another to discuss, plan and work: from the Danish group Superflex to St. Petersburg's Chto Delat? (What Is To Be Done?). I believe that with specific regard to the relationship between art and politics, a radical shift away from instances of modernity

has been registered, not only with regard to the avant-garde's dissolution of the relationship between "pure" and "political" art, but also the different role of political *engagement* in art, as represented by Lucaks' theory or that of Adorno, and therefore in the conception of an organic work of art or an avant-garde work of art<sup>4</sup>. Or if I think that with Benjamin still, what is at stake is the politicization of art, or the aestheticization of politics, with, in any event, one subordinate to the other or vice versa.

Today, whether we proceed from Jacques Rancière's or Bernard Stiegler's theories on the question of the Sensible being the moment of contact between aesthetics and politics, or from the methodological approach belonging to the Italian operaismo (workerism), and therefore based on the transformation of the process of contemporary production, the dimension of the relationship turns on the direct connection between work and perception, material and intellectual production, structure and superstructure.

At this point, the fundamental questions appear to me to be: which representation of the "many" does one compare and substitute at the decline of unifying images for modern memberships of class, population, nation, race and creed? What can take the place of the idea of Utopia? Is the invention of non-representative political organisms possible - in other words a non-representative model of democracy? Is it still possible to separate the convergent histories of artistic movements from the formation of new types of social

mogu li umjetnička djelovanja pozivati na određena mjesta produkcije?

Paolo Virno je nedavno rekao da teme Pariške komune i sovjetske teme postaju realistične tek sada, tek u ovim danim uvjetima znanstvenog, intelektualnog i komunikacijskog razvitka.<sup>5</sup> Ali možda se još uvijek bavimo pitanjem genealogije.

### Što *Disobedience* sadrži?

Privremene organizacije i događaje, projekte reklamacije, nezavisnu medijsku mrežu, kolektivne platforme kulturne produkcije, društvene i političke prakse u nastajanju, urbane taktike, komunikacijska sredstva kreativnog otpora, urbane aktivatore, samoupravljačke prostore, djelatne prostore, eksperimente protesta, otvorene prostore za višestruke razrade, procese usporednog planiranja, direktne akcije, protuinformacije i biološki otpor.

Taktički mediji rođeni su u trenutku kada su se jeftini uređaji i filozofija „uradi sam“ proširili odmah nakon one vrste „elektroničke revolucije“ koja je mnoge tehnološke uređaje učinila dostupnima (od videorekordera da slobodnog pristupa internetu) grupama ili pojedincima (hakerima, intervencionistima, *culture jammersima*, itd.) koji su se osjećali zaklutima u *mainstream*-kulturi. Koristeći široki spektar metodologija, te grupe i projekti odnose se na neke od najosnovnijih i najprečih urbanih izazova

suvremenog urbanog života.

### Zašto je *Disobedience* arhiv? Koje je značenje arhiva danas i što je to videoarhiv?

U ovome se kontekstu arhiv – odnoseći se također na mreže informacija – čini kao najkvalificiraniji model smještanja isprepletenog i raširenog mnoštva koji je otvorio veze promjenljivih trajanja, temeljenih na vremenu. Model arhiva kao takav uvijek je *a posteriori* konstrukcija određena prije postojećim formacijama i grupacijama koje su se povezale sredstvima konfiguracije, stila ili odabira i ustoličila se u pamćenju. Kako saznajemo iz gore navedenih informacija, svaka od tih umjetničkih intervencija je poput dokumenta, dokaz ili certifikat određenog događaja.

Već nekoliko godina diskusija o umjetnosti nanovo presijeca tu konfiguraciju. Poslije komentara Hansa-Urlicha Obrista o »amneziji svijeta umjetnosti«, počele su se pojavljivati generičke internet-stranice ili dokumentacijski arhivi iz područja kuratorstva, kronologija izložbi kao kustoskih slučajeva, itd., iako stvorene bez prevelike razlike između inventara, kataloga, atlasa ili kolekcije, što su vrlo različiti organizacijski kriteriji i ciljevi.

U vidu tipova skiciranih situacija vjerujem da arhiv ima najviše za ponuditi. Kaže se da je ono što će postati povijest određeno onime što je arhivirano, a kako se ovdje bavimo prolaznim

protagonism? What about their respective production sites? If Zapatism declares that the proper place is not the factory but deep in society, can artistic activities call for a specific production site?

Recently, Paolo Virno said that the themes of the Paris commune and the themes of the soviets become realistic only now, only given these conditions of scientific, intellectual and communicative development<sup>5</sup>. But perhaps we are still dealing with a question of genealogy.

### What does *Disobedience* contain?

Temporary organizations and events, reclamation projects, independent media network, collective platforms for cultural production, social and political emerging practices, urban tactics, communication tools for creative resistance, urban activators, self-managed spaces, acting spaces, protest experiment, open spaces for plural elaboration, parallel planning process, direct actions, counter information and biological resistance. Tactical media were born when low cost instruments and DIY philosophy spread right after that sort of 'electronic revolution' that made accessible a lot of technology devices (from video recording tools to free access to the web), to groups or individuals (Hackers, interventionists, culture jammers, etc.) that felt they were damaged by the mainstream culture. Using a diverse range of methodologies these groups and projects address some of the

most fundamental and urgent challenges of contemporary urban life.

### Why is *Disobedience* an archive? What is the meaning of the archive today and what is a video archive?

In this context, the archive - also drawing on information networks - seems the most able model to accommodate an interwoven and widespread multiplicity that has open links of variable, time-based duration. The archive model as such is always an *a posteriori* construction determined by pre-existing formations and groupings that become connected by means of a configuration, a style or a selection and establish themselves in the memory. As we have seen from the above information, each of these artistic interventions is like a document, the proof or a certificate of an event.

For some years now the debate on art repeatedly intersects this configuration. After Hans-Ulrich Obrist's comments on "the amnesia of the art world", generic website or data-based archives in the field of curatorship, chronologies of exhibitions as curatorial incidents etc. began to appear, although they are made without too much distinction between inventory, catalogue, atlas or collection, which are tools with very different organizational criteria and aims.

In view of the types of situations that have been outlined, I believe the archive has the most to offer. It is said that what becomes

dogadajima koje je teško sačuvati i koji u svakom slučaju pripadaju području koje je izvan *mainstream*-umjetnosti, dominantnim je metodama lako konstruirati povijest, ostavljajući ih potopljenima, i sakriti prošlost.

S obzirom na to, na pamet nam padaju određeni arhivski projekti u službi vraćanja reda koji nije službeno prepoznat, poput „Counterculture: Alternative Information from the Underground Press to Internet/Kontrakultura: alternativne informacije od *underground*-medija do interneta“ koje je Brian Wallis postavio za Exit Art, alternativni prostor u New Yorku 1996., a iste je godine Julie Ault postavila „Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement/Kulturne ekonomije: povijesti alternativnih umjetničkih pokreta“ u Drawing-centru.

Ali je, u biti, značenje „arhiva“ kakvo je razvio Michel Foucault u svojoj „arheologiji znanja“, te više puta razložio Gilles Deleuze, ono koje mi se čini najprimjerenijim. Ovdje se arhiv predstavlja kao područje umetnuto između tradicije (stil, knjižnica, „*langue*“)

i pojedinačnog djela („*parole*“ i autora): postavljen je na razini diskurzivnog sistema izvan našeg jezika, na mjesto gdje je proizvodnja diskursa istodobno kontrolirana i odabirana, i na kraju potčinjena. Arhiv je, kaže Foucault, ponad svega zakon onoga što se može reći, sistem koji vlada prikazom artikulacije. Ali što su artikulacije? Artikulacija je jezik u trenutku svoje pojave. To je funkcija, a ne element. Artikulacija je vrsta atoma diskursa. U arhivu se ne traži ništa od izrečenih stvari ili ljudi koji su ih rekli, nego od diskurzivnog prostora, to jest od mogućnosti ili nemogućnosti artikulacije. Pitanje je kako diskursi funkcioniraju. (U našem slučaju građanski ili društveni neposluš postaje uvijek političke akcije u postpolitičkom dobu. Kako to funkcionira?) Foucaultovski arhiv sačinjen je od heterogenih elemenata u kojima pojedinac traži diskontinuitet i nadgradnju. Ipak, on razjašnjava određene konstante koje dopuštaju da se dosegne režim jezika, znanje da arhiv postoji u njegovoj slojevitosti. Ne interpretira dokument, niti iziskuje prikazivanje ikakvog znaka,

DISOBEDIENCE ARCHIVE, IZLOŽBENI POSTAV, NOTTINGHAM, NOTTINGHAM CONTEMPORARY, 2008



DISOBEDIENCE ARCHIVE, VIEW OF THE INSTALLATION, NOTTINGHAM, NOTTINGHAM CONTEMPORARY, 2008

DISOBEDIENCE ARCHIVE, IZLOŽBENI POSTAV, VANABBE MUSEUM, EINDHOVEN, 2008



DISOBEDIENCE ARCHIVE, VIEW OF THE INSTALLATION, VANABBE MUSEUM, EINDHOVEN, 2008

MARCO SCOTINI

history is determined by what is archived, and as we are dealing here with ephemeral events that are difficult to conserve and which in any case lie outside mainstream art, it is easy for dominant methods to construct history, leave them submerged and conceal the past.

With regard to this, certain archival projects come to mind that are the retrieval of an order that is not officially recognized, such as “Counterculture: Alternative Information from the Underground Press to Internet” curated by Brian Wallis for the alternative space, Exit Art in New York in 1996, and in the same year, “Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement” at the Drawing Center, curated by Julie Ault. But it is, in fact, the meaning of “archive” as developed by Michel Foucault in his “Archaeology of Knowledge”, and expounded a number of times by Gilles Deleuze, that seems to me the most pertinent. Here the archive presents itself as an area interposed between tradition (style, library, “*langue*”) and the single work (“*parole*”, and author); it is located at the level of a discursive

system external to our language, in a place where the production of discourse is simultaneously controlled and selected and, in the end, dominated. The archive, says Foucault, is above all the law of what can be said, the system that governs the apparition of the enunciation. But what are the enunciations? The enunciation is the language in the moment of its apparition. It is a function not an element. The enunciation is a sort of atom of discourse. In the archive nothing is requested of the things said or from the people who have said those things but from the discursive space, that is the possibility or impossibility of enunciation. The question is how do discourses function? (In our case civil or social disobedience becomes a condition of the political action in the post-political era. How does it function?)

The Foucaultian archive is made up of heterogeneous elements in which one seeks discontinuity and superimposition. It clarifies, however, the specific constants that permit the regime of language to be grasped, the knowledge that the archive exists in its stratification. It does not interpret the document, nor does it

umjesto toga on razrađuje, distribuira i organizira, uspostavljaajući nizove, ili nizove nizova.

U našem slučaju ovakav model postaje važan upravo zato što se ne predstavlja toliko kao kolekcija znakova koje treba sačuvati i interpretirati, nego kao kolekcija praksi koje sačinjavaju stvarne ciljeve o kojima govore ili koje predstavljaju. Kako neumanjiva neposrednost i jedinstvena priroda događaja mogu uopće biti snimljeni? Kako se takvi događaji manifestiraju, povezuju, sukobljavaju i definiraju? Kakvo znanje sadrže? Kako arhiv može biti izložen? Kako se može učiniti dostupnim javnosti? Kako ga javnost može koristiti?

Takva promišljanja potaknula su moj projekt neprekinutog, tekućeg arhiva koji se bavi oblicima javnog neposluha strukturiranog oko videoknjžnice koja djeluje kao prostor vidljivosti i polje čitljivosti, a istodobno i kao audio-vizualni arhiv. Ono što bi se normalno čuvalo u sudskom arhivu, ovdje sačinjava osnovni materijal za arhiv ideja.

Cilj je arhiva *Disobedience* stvoriti zajednički prostor umjetničke produkcije i političke akcije. To znači razumjeti da se društvo mijenja, a s njim i jezik koji proizvodi kao politički subjekt i kao medijski objekt. „Sudjelujemo u – recimo približno – pokretima i želimo da ti pokreti imaju svoje vlastite medije. Biti ‘uključen’ za nas je važnije od iluzije biti ‘objektivan’“.

[www.disobediencearchive.com](http://www.disobediencearchive.com)

<sup>1</sup> M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione immateriale*, ombre corte edizioni, Verona 1997.

<sup>2</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, DeriveApprodi, Roma 2002; *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica, ombre corte/cartografie*, Verona 2002.

<sup>3</sup> M. Scotini, “L’etica del bricolage. Dry Toilet”, *Domus*, n. 891, April 2006, 88–91.

<sup>4</sup> P. Bürger, “Avanguardia e engagement”, *Lettera internazionale*, anno 3, n. 8, proljeće 1986., 34–39.

<sup>5</sup> “Exodus, Uniqueness and Multitude”, razgovor Marca Scotinija s Paolom Virnom, *Disobedience*, Fine Arts Unternehmen, Lugano, 2005., 3–4.

DRUGA '68 S  
DRUGAČIJIM  
ORUŽJEM

ANOTHER '68  
WITH OTHER  
WEAPONS



DISOBEDIENCE ARCHIVE,  
IZLOŽBENI POSTAV,  
VANABBE MUSEUM,  
EINDHOVEN, 2008

DISOBEDIENCE ARCHIVE,  
VIEW OF THE INSTALLATION,  
VANABBE MUSEUM,  
EINDHOVEN, 2008

43

ask it to show signs of anything, instead it elaborates, distributes and organizes it, establishing series, or series of series.

In our case such a model becomes important precisely because it does not present itself so much as a collection of signs to be conserved and interpreted but as a collection of practices that form the actual goals they speak about or represent. How can the irreducible immediacy and unique nature of an event be recorded? How are such events manifested, linked-up, confronted and defined? What knowledge do they contain? How can an archive be displayed? How can it be made accessible to the public? How can it be used by the public?

These reflections have given rise to my project of an ongoing archive dealing with forms of civil disobedience structured around a video library that acts as an area of visibility and a field of legibility, and at the same time as an audio-visual archive. That which normally would be conserved in a judicial archive is here the fundamental material for an archive of ideas.

The goal of the “*Disobedience*” archive is to create a common

space for artistic output and political action. It means understanding that society itself is changing, and with it the language it produces as a political subject and as a media object. “We take part – say some - in the movements and we want the movements to have their own media. Being ‘involved’ is more important for us than the illusion of being ‘objective’”.

[www.disobediencearchive.com](http://www.disobediencearchive.com)

<sup>1</sup> M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione immateriale*, ombre corte edizioni, Verona 1997

<sup>2</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, DeriveApprodi, Roma 2002; *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica, ombre corte/cartografie*, Verona, 2002

<sup>3</sup> M. Scotini, *L’etica del bricolage. Dry Toilet*, in “*Domus*”, n. 891, April 2006, pp. 88–91

<sup>4</sup> P. Bürger, *Avanguardia e engagement*, in “*Lettera internazionale*”, anno 3, n. 8, Primavera 1986, pp. 34–39

<sup>5</sup> *Exodus, Uniqueness and Multitude*, interview with Paolo Virno by Marco Scotini, in *Disobedience*, Fine Arts Unternehmen, Lugano, 2005, pp. 3–4