

Oliver Marchart

Protest, Tanz, Körper – Die Passage von Kunst zu Politik

Kriterien des Protests

Gegen die irrige Vorstellung, Kunst sei ohnehin immer irgendwie politisch, sollte man auf der Spezifik von Politik insistieren. Nicht von Politik als staatlichem Verwaltungshandeln einer Funktionselite, sondern von Politik als einer dissensuellen Handlungsform, deren Medium nicht zuletzt die Straße und deren Ausdrucksform nicht zuletzt die Demonstration ist. Denn um vom Status quo abweichenden Forderungen Sichtbarkeit und Hörbarkeit zu verschaffen, müssen soziale Bewegungen diese Forderungen zunächst gegen Widerstand artikulieren. Sie müssen ihnen Nachdruck verschaffen. Und um diesen Nachdruck zu erzeugen, haben Protestbewegungen ein breites Spektrum an Strategien und Formaten entwickelt: Vom Sitzstreik über den Schweigemarsch bis hin zu karnevalistischen Formen des Straßenprotests. Künstlerische Praxen hingegen werden nach den dominanten Regeln des Kunstfelds bewertet. Die

Qualität einer künstlerischen Arbeit, so die *doxa* der hegemonialen Fraktion, misst sich am Grad ihrer Ambivalenz, Vieldeutigkeit bis hin zu Opakheit, letztlich an ihrer Nicht-Expliztheit. Politische Arbeiten haben folglich oft mit dem Vorurteil zu kämpfen, sie wären simplistisch, überdeutlich, einseitig und besser in vorgeblich kunstfernen Disziplinen wie Dokumentation oder Propaganda aufgehoben – so als wären diese nicht ihrerseits schon längst in den Kanon moderner Kunstproduktion eingegangen.

Diese Abwehrhaltung weiter Teile des Kunstfelds ist ein Widerstand gegen Politik selbst. Mit dieser Erkenntnis ist aber noch nicht hinreichend geklärt, was eine künstlerische Arbeit nun zu einer politischen Arbeit macht. Um dies klären zu können, muss zuerst bestimmt werden, was überhaupt als Politik gelten darf, d. h. was die Kriterien von Politik sind – und ich beschränke hier den Politikbegriff mit Absicht auf die dissensuale, öffentliche Handlungsform des Protests. Denn nur dann, wenn Kriterien zur Hand sind, kann man auch sagen, was eine künstlerische Intervention – beispielsweise eine öffentliche Performance – *politisch* im engeren Sinn macht. Dazu seien vier Kriterien genannt, die sich an jeder Straßendemonstration ablesen lassen.¹ Das heißt zugleich, dass bei Wegfall einer dieser Bedingungen der Straßenprotest selbst verschwinden würde:

1. Politischer Straßenprotest ist kollektiv.

Bereits Hannah Arendt hat darauf hingewiesen, dass man nur gemeinsam politisch handeln kann, nicht vereinzelt. Arendt sprach von *acting in concert*. Das schließt Individualproteste nicht aus, aber als politisch zu bezeichnen sind sie nur dann, wenn der Einzelne als symbolischer Repräsentant eines zumindest potentiell kollektivierungsfähigen Protests auftritt. Ansonsten wären sie nur Ausdruck einer individuellen Psychose.

2. Politischer Straßenprotest ist konfliktorisch.

Wenn es sich bei diesem *acting in concert* nicht nur um einen subkulturellen Flash Mob handeln soll, sondern um einen politischen Protest, müssen ein Adressat, ein Thema und ein Gegner des Protests ausgemacht werden können. Das demonstrierende Kollektiv kann also nicht, wie Arendt vorschwebte, völlig plural sein. Es wird in irgendeinem Grad einheitlich auftreten müssen, was innere Differenzierungen nicht ausschließt. Die Einheit der Demonstranten stabilisiert sich durch einen Konflikt, der die Demonstranten auf eine Seite einer Konfliktlinie stellt.

3. Politischer Straßenprotest blockiert.

Der Konflikt macht sich bemerkbar, sobald der Protest den üblichen Gang der Dinge im öffentlichen Raum sistiert. Dies kann nur gelingen, wenn der oft voreilig als »Öffentlichkeit« bezeichnete Verkehrsraum der Straße zu einem po-

litischen Raum umfunktioniert wird, d. h. wenn der Verkehr blockiert wird. Wie das Politische am Streik die Blockade der Produktion ist und das Politische am Warenboykott die Blockade der Konsumtion, so ist das Politische an der Demonstration die Blockade der Zirkulation.

4. *Politischer Straßenprotest ist verkörperlicht.* Zum Zweck der Blockade der Verkehrsströme – und damit zur Herstellung einer politischen Öffentlichkeit – setzt Straßenprotest auf vor allem ein Medium: den menschlichen Körper.

All das hat, um Missverständnissen zuvorzukommen, nichts mit einem militaristischen Protestbegriff zu tun. Ein Kollektiv marschiert nicht notwendigerweise im Gleichschritt – es kann sich auch um ein in sich differenziertes oder sogar ein selbstkritisches Kollektiv handeln – und protestierende Körper bilden nicht notwendig eine Kampfformation. Es kann auch gerade die Ungeschütztheit und Verletzbarkeit der Körper selbst zum performativen Einsatz des Protests werden. Wir können Straßenprotest folglich definieren als kollektive körperliche Blockade der üblichen Zirkulationsströme, die eine Konfliktlinie durch den öffentlichen Raum zieht – wodurch überhaupt erst so etwas wie ein öffentlicher Raum im politisch engeren Sinn entsteht.

Protestierende Körper: Tanz als Protestformat

Diese Linie, die von demonstrierenden Körpern durch den öffentlichen Raum gezogen wird – ist sie nicht Spur einer mehr oder minder bewussten Choreografie (z. B. der Route des Demonstrationzugs)? Doch ist von dem Aspekt der groß-



Abb. 1 *Public Movement, »Also Thus!«, Festival of Dialogue of Four Cultures, Łódź 2008.*

flächigen Choreografie eines Straßenprotests im Stadtraum eine andere Dimension des Protests zu unterscheiden: Die politisch-ideologische Kodierung des Protests, die den Körper der Protestierenden und deren physischen Bewegungen bereits eingelassen ist. Man denke nur an die männlich-juvenile Militanz randalierender Körper des Schwarzen Blocks und an den karneva-

lesken *pink and silver*-Block, der sich gerade gegen solche Kodierungen gebildet hat. Als Teil dieser karnevalesken Praktiken hat sich Tanzen zu einem ubiquitären Format auf den meisten radikaldemokratischen Demonstrationen der jüngsten Zeit entwickelt. Dabei sollte Tanzen nicht nur als ein Protestformat unter vielen verstanden werden. Die Ausgelassenheit, die mit solchen Aktionsformen einhergeht, kann mit Arendt vielmehr als eine wesentliche Dimension politischen Handelns überhaupt verstanden werden. Denn dem gemeinsamen öffentlichen Handeln entspringt nach Arendt eine spezifische menschliche (politische) Form der Freude und Genugtuung. Anders gefasst: Es gibt ein dem politisch-performativen Handeln gemäÙes durchaus körperliches Genießen, eine Art *jouissance* des Protests, die im Tanzen auf die politische Bühne gehoben und dort erneut auf je spezifische Weise kodiert wird.²

Public Movement: Tanz als Intervention

Die israelische Gruppe *Public Movement*, die im Schnittfeld von bildender Kunst, Performance und Tanz arbeitet, geht in ihren Arbeiten genau diesen körperlichen Einschreibungen der Politik nach. 2006 gegründet von Dana Yahalomi und Omer Krieger und seit 2011 von Yahalomi weitergeführt, könnte man viele ihrer Arbeiten als künstlerische Vivisektion von Körpern in ih-

rem Verhältnis zum Staat begreifen. Der Name *Public Movement* ist dafür in seiner Doppeldeutigkeit programmatisch: Zum einen verweist er auf die körperlichen Bewegungen, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind, z. B. auf jene Choreografien, die nationalstaatliche Öffentlichkeit rituell definieren. Zum anderen verweist der Name auf die sozialen Bewegungen, die in Form von Protesten politische Öffentlichkeit im strengen Sinn überhaupt erst herstellen.

Die Aktionen von *Public Movement* lassen sich nicht nur als ortsspezifisch, sondern wohl besser noch als traumaspezifisch beschreiben. In ihrer Performance *Also Thus!* (im Rahmen ihrer Interventionsserie *Performing Politics for Germany*) etwa inszenierte die Gruppe 2009 ein fiktives Staatsritual vor der faschistischen Architekturkulisse des Berliner Olympiastadions. Das Ritual – einschließlich inszenierter Gewalt und eines Unfalls oder Anschlags auf eine Politikerkarosse (Abb. 1) – endete mit einem israelischen »Volkstanz«, an dem das Publikum teilnehmen konnte. In dieser wie in anderen Arbeiten von *Public Movement* handelt es sich um eine quasi-zionistische Besetzung eines anti-jüdisch kodierten Ortes, um eine korrigierende Überschreibung, die den problematischen Hintergrund noch sichtbar lässt. Dennoch vertritt *Public Movement* keine explizite politische Position, auch keine zionistische. Vielleicht könnte man am ehesten von einer Dekonstruktion des

Zionismus – als maßgeblicher Staatschoreografie Israels – sprechen, die, wie schon bei Derrida, beides in einem Zug vereint: Konstruktion und Destruktion.

Tanzen, Blockieren

Doch nicht nur an den Staatschoreografien, den Ritualen und der Bildersprache des israelischen Staates arbeitet sich *Public Movement* ab, sondern auch an der Einschreibung des Staates in den tanzenden Körper. Denn, so Yahalomi: »*Politics exists within our bodies, as an often dormant knowledge.*«³ Dabei scheint es *Public Movement* besonders um die Bewusstmachung der *unbewussten* Inkorporation des Staates zu gehen, weshalb sich die exakt choreografierten öffentlichen Performances nicht selten ausnehmen wie Traumsequenzen.

Sie können aber auch eine disruptive Qualität annehmen – so als würde man kurz aus dem Schlaf hochschrecken. 2006 nutzte *Public Movement* das Körperwissen der Israeli für mehrere Guerilla-Performances unter dem Titel *How long is now?* Jeweils für zweieinhalb Minuten wurde eine Straßenkreuzung durch einen Kreistanz zu *Od lo ahavti dai*, einem populären Song aus den 1970er Jahren, blockiert (demselben Song, der auch am Ende der Performance *Also Thus!* zum Einsatz kam, dort aber als Abschluss einer

fiktiven Staat choreografie) (Abb. 2). Danach verschwanden die Tänzer, und der Verkehr setzte sich wieder in Gang. Um die Zielrichtung dieser öffentlichen Intervention zu verstehen, muss man wissen, dass der israelische »Volkstanz« keineswegs von einer Jahrtausende alten Tradition zeugt. Natürlich gehören Rund-



Abb. 2 *Public Movement, Kreistanz, Tel Aviv-Jaffa, 2011*, Foto: Eyal Vexler

tänze zum folkloristischen Bestand der Mittelmeerregion und Südosteuropas einschließlich Griechenlands und Bulgariens. Der moderne israelische »Volkstanz« hat seine Wurzeln aber in den 1940er Jahren, als man sich gezwungen sah, für die kulturell heterogenen Einwanderergruppen eine neue, synthetische Kultur zu entwerfen. Der israelische »Volkstanz« integrierte dazu nicht nur Elemente unterschiedlichster Tradition, er wurde auch mit der jeweils aktuellen

populären Musikproduktion verkoppelt. Jeder neue populäre Song erfährt sofort eine eigene Choreografie, die dann in Tanzklassen weitergegeben wird. Es handelt sich also eher um eine enorme Vervielfachung von Modetänzen als um Brauchtumpflege.

Unter diesen Hunderten von Songs hat sich *Od lo ahavti dai* mit der recht einfachen Choreografie von Yankele Levy aus dem Jahr 1977 als einer der populärsten erwiesen. Nicht zuletzt weil fast jedes israelische Kind die Schritte beherrscht, dürfte *Public Movement* genau auf dieses Lied zurückgegriffen haben. Man kann sagen, dass sich an dieser Stelle die Staat choreografie in gemeinschaftlichem Tanz äußert und im Körperwissen der Individuen abspeichert. Genau dieses verallgemeinerte und doch individuelle Wissen macht möglich, dass Passanten jederzeit mittanzen können, was durchaus geschieht. Es ermöglicht also die Kollektivierbarkeit der Performance. Zugleich wird ein Tanz, der die kommunale Schließung einer staatlichen Gemeinschaft symbolisiert – aber natürlich genauso den Versuch darstellt, sich gemeinsam Mut und Zusammenhalt in einer feindlichen Umwelt zu ertanzen –, zur Störung der öffentlichen Ordnung ebendieser Gemeinschaft eingesetzt. Er produziert eine Blockade des öffentlichen Verkehrs, indem er das in den Körpern der Passanten aufgespeicherte politische Wissen reaktiviert.

Die Passage zur Politik

Die meisten der eingangs entwickelten Kriterien politischen Straßenprotests wären damit erfüllt. Die künstlerische Aktion dürfte also der Protestpolitik im engeren Sinn näher gekommen sein: Es handelt sich um eine kollektive und kollektivierbare Aktion, die einen im strengen Sinn öffentlichen Raum erzeugt, indem sie die üblichen Zirkulationsströme des Verkehrs durch die Präsenz tanzender Körper blockiert. Und trotzdem wird die Passage zur Politik im engeren Sinn nicht vollzogen. Ohne Zweifel besitzt der Irritationseffekt des Ereignisses das Potential, an die mikropolitische Einschreibung staatlicher Choreografien in den einzelnen, tanzenden Körper zu erinnern. Die Reaktivierung dieses staatlichen Körperwissens kann durchaus etwas im weitesten Verständnis Politisches haben, aber eher in einem »kritisch-analytischen« Sinne, weniger im Sinne von Protestpolitik. Und sofern es sich um eine Kunstperformance handelt, dürfen – der herrschenden *doxa* des Kunstfelds gemäß – Ziel und Zweck der Aktion letztlich im Vagen bleiben. Der genaue Sinn dieses plötzlichen Rundtanzes bleibt den meisten Zeugen wohl verschlossen. Und in der Tat gibt *Public Movement* zu Protokoll, dass sie sich gegen das »for/against paradigm« wendet. An dieser Stelle wird klar, dass ein viertes Element fehlt, damit die Passage zur Politik vollzogen werden

kann: der Konflikt, der eine Positionierung auf der einen oder anderen Seite einer bestimmten politischen Frage erzwingen würde.

Im Sommer 2011 brach in Israel mit den Sozialprotesten und Zeltlagern mitten in Tel Aviv ein solcher Antagonismus auf. Ausgehend vom Aufruf einer einzelnen Studentin, entfaltete er sich bis hin zur größten politischen Demonstration, die Israel gesehen hatte. Waren unmittelbarer Anlass die gestiegenen Wohnungs- und Lebenshaltungskosten, so wurde hinter diesem Anlass doch – wie im Kampf vergleichbarer radikaldemokratischer Proteste gegen das neoliberale Einheitsdenken z.B. in Spanien und Griechenland – ein politischer Gegner und ein politisches Problem benannt: die von der Regierung Netanjahu vorangetriebene ökonomische Liberalisierung ohne Rücksicht auf soziale Kosten.

Im Zuge der Proteste nahm *Public Movement* ihre mehrere Jahre alte tänzerische Intervention wieder auf. An verschiedenen Straßenkreuzungen versammelten sich immer wieder dutzende von Aktivistinnen, um gemeinsam zu *Od lo ahavti dai* für zweieinhalb Minuten den Verkehr lahmzulegen. Sie aktualisierten damit einen Konflikt, der über die punktuelle Performance hinausreichte. Freilich, die Performance selbst produzierte Hupkonzerte, ja tätliche Auseinandersetzungen mit Autofahrern und ging nicht ohne persönliches Risiko für die Tanzen-

den ab. Aber dieser momentane Konflikt verwies auf die viel größere Konfliktlinie der Sozialproteste. Nach wie vor produzierte die Kurzdemonstration Irritationen, da sie ohne semantische Begleitung durch politische Forderungen ablief, aber der politische Kontext der Demonstration musste jedem halbwegs informierten Beobachter in einer Situation, die wochenlang von öffentlichen Protesten bestimmt war, klar sein. Damit erfüllte dieses »pre-enactment«, wie Yahalomi die *Public Movement* Performances nennt, letztlich auch das politische Kriterium der Konfliktualität.

Indem *Public Movement* der sozialen Bewegung eine neue und erfolgreiche, d. h. kollektivierungsfähige Protestvokabel zu Verfügung stellte, wurde ihre Guerilla-Tanzperformance von einer künstlerischen zu einer populären politischen Intervention. Das staatliche Körperwissen wurde als individuell verfügbares und erneut kollektivierbares Protestwissen reaktiviert. Das emanzipatorische Potential der in den Kibbuzim einst neu erschaffenen zionistischen Kultur, die zum populärkulturellen Massenphänomen des israelischen »Volkstanzes« abgesunken war, wurde aktualisiert und in den heutigen Straßenprotest übersetzt. Dies gelang nicht zuletzt deshalb, um auf Arendt zurückzukommen, weil eine wesentliche Dimension politischen Handelns zu ihrem Recht kam: die Freude am Handeln, die in der Virtuosität der

Ausführung selbst liegt – heute würde man sagen: in der Performanz. »Acting is fun«, heißt es bei Arendt.⁴ Im Interview mit der Jerusalem Post erklärt ein Mitglied von Public Movement »We're going to do some folk dancing, which, first of all, is really fun. And it creates some automatic solidarity between people. Just standing in a circle, holding hands, is the basic gesture of solidarity.«⁵ Man sollte diese Momente der Freude am solidarischen Demonstrieren nicht gering schätzen. Die heutigen Formen radikal-demokratischen Protests kommen kaum noch ohne diese Freude aus, die sich der tristen Behauptung einer alternativlosen politischen Wirklichkeit entgegensetzt. Im Tanzen der Demonstranten äußert sich etwas von der *jouissance* verkörperlichten demokratischen Handelns.⁶

- 1 Diese Kriterien wurden u. a. aus der empirischen Forschung im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts »Protest als Medium – Medien des Protests« entwickelt. Auf theoretischer Ebene habe ich eine Krieteriologie »minimaler Politik« im entsprechenden Kapitel meines Buches Die politische Differenz entwickelt, siehe Marchart 2010, S. 289–328. Die durchgehende Konzentration auf Arendt erfolgt im vorliegenden Text vor allem, um den theoretischen Apparat klein zu halten. Genaueres zu Arendt und Protest findet sich in Marchart 2005.
- 2 Man könnte behaupten, ich würde hier mit metaphysischen Begriffen operieren: Körper (metaphysisch immer schon gewonnen aus der Abgrenzung gegenüber Seele oder Geist), Kollektiv (einer Subjektformel), *jouissance* (ein Begriff der bei Lacan explizit die abendländische Substanzmetaphysik beerbt). Ich behaupte aber, nicht die Analyse ist metaphysisch, sondern Politik ist ein zutiefst metaphysisches Geschäft. Sie setzt die kollektive Präsenz von Körpern im Protest voraus, auch wenn wir analytisch durchschauen, dass es sich bei all dem um Konstrukte handelt und so etwas wie völlige Selbstpräsenz unmöglich ist. Protestpolitik ist also per Definition präsenzmetaphysisch. Genau deshalb gibt es keine Politik ohne Körper, ohne Kollektiv oder ohne Genießen.
- 3 Interview mit Dana Yahalomi, s. Yahalomi 2011.
- 4 Vgl. hierzu Marchart 2007.
- 5 Vgl. »Dancing activists block Tel Aviv traffic«, <http://www.jpost.com/VideoArticles/Video/Article.aspx?id=236147&R=R55>
- 6 Man wird vielleicht fragen, ob es nicht auch eine nicht-demokratische *Jouissance* gibt, etwa im populären Genießen der »nationalen«, wenn nicht sogar »völkischen« Substanz. Die Antwort ist: selbstverständlich gibt es die! So wie Politik nicht an sich emanzipatorisch oder demokratisch ist, so ist auch das Genießen gemeinschaftlichen Handelns nicht an sich emanzipatorisch oder demokratisch. Nur dass man dieses Moment des Genießens nicht aus der Politik entfernen kann, ohne dabei die Politik selbst zu verlieren. Es geht also, soweit möglich, um die demokratische Rekodierung von *Jouissance*, nicht um deren Verleugnung.

Oliver Marchart

Protest, Dance, Body: The Passage of Art to Politics

Criteria of Protest

Considering the common misconception that art is always somehow political, we must first insist on the specificity of politics. Not of politics as state administrative action of a functional elite, but of politics as a dissensual form of action whose medium can be the street and whose form of expression can be the demonstration. To provide visibility and audibility to demands deviating from the status quo, social movements must initially articulate these demands against resistance. They must generate pressure. To generate this pressure, social movements have developed a wide spectrum of strategies and formats, from sit-down strikes and silent protests to carnivalesque forms of street protests. Artistic practices, on the contrary, are evaluated according to the art field's dominant rules. According to the hegemonic faction's doxa, an artwork's quality is assessed on its degree of ambivalence, its ambiguity to the point of opacity, ultimately on its non-explicitness. Political works accordingly often have to struggle with the prejudice that they are simplistic, overly explicit, one-sided and

better off in disciplines allegedly distant from art, such as documentation or propaganda, as if these had not already long entered the canon of modern artistic production.

This defensiveness of broad parts of the art field is a resistance against politics itself. With this insight, it is, however, not yet sufficiently clear what makes an artistic work a political work. To clarify this, we must first clarify what even qualifies as politics; that is, the criteria of politics. Here I intentionally restrict the concept of politics to the dissensual, public form of action of protest. For only when certain criteria are present is it possible to say what makes an artistic intervention – for example a public performance – political in the stricter sense. For this purpose, we can refer to four criteria, which are visible in any street demonstration.¹ This also means that in the absence of any of these conditions, the street protest itself would disappear:

1. Political street protest is collective.

Hannah Arendt has already pointed out that one can only act politically jointly, not in isolation. Arendt spoke of acting in concert. This does not exclude individual protests, but these are only to be termed political if the individual acts as symbolic representative of an at least potentially collectivizable group. Otherwise it would only be the expression of individual psychosis.

2. Political street protest is conflictual.

If this acting in concert is to be concerned not only with a subcultural flash mob, but a political protest,

then a recipient, a theme, and an opponent of the protest all have to be discernible. The demonstrating collective can thus not be completely plural, as Arendt imagined it. It must act uniformly to some degree, but this does not exclude internal differentiation. The demonstrators' unity is stabilized through a conflict, which positions the demonstrators on one side of a dividing line.

3. Political street protest obstructs.

The conflict makes itself felt as soon as the protest suspends the usual course of things in public space. This can only succeed if the traffic space of the street, often rashly designated as »public«, is transformed into a political space; that is, if traffic is blocked. Just as strike becomes political by blocking production and a product boycott becomes political by blocking consumption, the demonstration becomes political by blocking circulation.

4. Political street protest is embodied.

For the purpose of blocking the traffic flow and hereby of producing a political public, street protest especially relies on one medium: the human body.

To anticipate any misunderstandings, none of this has anything to do with a militaristic concept of protest. A collective does not necessarily march in unison – it might just as well be a differentiated or even self-critical collective – and protesting bodies do not necessarily form a combat formation. It is precisely the vulnerability and violability of bodies that may become the protest's performative aspect. We can thus define street protest as a collective bodily block-

age of the usual flows of circulation, which draws lines of conflict through public space and through which initially something like a public space in the strict political sense is created.

Protesting Bodies: Dance as a Protest Format

This line, drawn by protesting bodies through public space – is it not the trace of a more or less conscious choreography, for example the demonstration's route? From the aspect of large-scale choreography, however, another dimension of protest has to be distinguished: The political-ideological codification of protests that is already embedded in the protesters' bodies and their physical movements. Consider the masculine-juvenile militancy of rampaging bodies of the (left-wing extremist) Black Bloc and the carnivalesque pink and silver bloc, which formed precisely against this coding. As part of these carnivalesque practices, dance has developed into an ubiquitous format at most of the radical democratic demonstrations that have recently taken place. But dance should not be understood as one format of protest among others in this context. The exuberance that accompanies such forms of action can, with Arendt, rather be understood as an essential dimension of political action in general. According to Arendt, a specifically human (political) form of joy and satisfaction springs from collective public action. Put another way, there is a completely physical enjoyment that corresponds to political-performative action, a kind of jouissance

of protest that in dance is elevated to the political stage and there, coded anew in a specific way.²

Public Movement: Dance as Intervention

Public Movement, an Israeli group working at the intersection of visual art, performance, and dance, traces precisely these physical embodiments of politics in its work. Founded in 2006 by Dana Yahalomi and Omer Krieger and directed by Yahalomi since 2011, many of its works could be understood as artistic vivisection of bodies in their relation to the state. The name »Public Movement« is programmatic in its ambiguity. It first refers to the physical movements that are destined for the public, for example to choreographies that ritually define a national-sociological public. But the name also refers to the social movements that, in the form of protest, produce an original political public in the strict sense. *Public Movement's* works can be described not only as space-specific, but perhaps more accurately as trauma-specific. In its performance *Also Thus!* (under the auspices of its intervention series *Performing Politics for Germany*), the group staged a fictitious state ritual in front of the fascist architectural setting of the Berlin Olympic stadium. The ritual – including staged violence and an accident or attack on a politician's car (fig. 1) – ended with an Israeli folk dance in which the audience could take part. Like other *Public Movement* works, this is concerned with quasi-Zionist occupations of an anti-Jewish codified space, a corrective overwriting

that leaves the problematic background still visible. However, *Public Movement* does not hold an explicit political position, not even a Zionist one. Perhaps one could best speak of a deconstruction of Zionism as Israel's leading state choreography which, as expounded upon by Derrida, unites both in one stroke: construction and destruction.

Dancing, Blockading

Public Movement not only works through the Israeli state choreographies, rituals, and visual language, but also the nation of Israel's visual language in the dancing body. As Yahalomi has stated, »Politics exist within our bodies, as an often dormant knowledge.«³ It thus seems that what matters to *Public Movement* is rendering the unconscious incorporation of the state conscious, which is why the exactly choreographed public performances often appear as dream sequences.

They can, however, also take on a disruptive character, as if one were startled awake. In 2006 *Public Movement* used the physical knowledge of the Israeli culture for several guerrilla performances titled *How long is now?*. For two and a half minutes each, a street intersection was blocked by a round dance to *Od lo ahavti dai*, a popular song from the 1970s (the very song that was also employed at the end of the performance *Also Thus!*, but there as the ending of a fictitious state choreography). Thereafter the dancers disappeared and traffic resumed.

Understanding the goal of this public intervention means knowing that Israeli »folk dance« is not at all an ancient tradition. Round dances certainly belong to the folklorist inventory of the Mediterranean region and southeastern Europe, including Greece and Bulgaria, but modern Israeli folk dance has its roots in the 1940s, when it was seen as necessary to design a new synthetic culture for the culturally heterogeneous groups of immigrants. To this end, Israeli folk dance integrated not only elements of various traditions, but was also connected to contemporary popular music production. Each new popular song immediately receives its own choreography, which is passed on through dance classes. The folk dance is thus about an enormous multiplication of fashionable dances rather than the preservation of traditions.

Among these hundreds of songs, *Od lo ahavti dai*, with its quite simple choreography by Yankele Levy from 1977, proved itself to be one of the most popular ones. *Public Movement* may have used this song precisely because almost every Israeli child knows the steps by heart. One can say in this instance that the state choreography expressed itself in collective dance and is stored in the physical knowledge of individuals. This generalized and yet individual knowledge makes it possible for passerby to join at any time, which happens often. It allows for the collectivizability of the performance. At the same time, a dance symbolizing the communitarian closure of a state community – but also representing the attempt to collectively generate courage and solidarity in

a hostile environment by dancing – is employed to disrupt the public order of that very society. It produces a blockage of public traffic by reactivating the political knowledge stored in the bodies of the passersby.

The Passage to Politics

Most of the criteria of political street protest elucidated at the beginning of this essay would be hereby fulfilled. The artistic activity thus approached the politics of protest in the narrow sense: it is the matter of an activity being collective and collectivizable, that in the strict sense produces public space by blocking the usual traffic circulation with the presence of dancing bodies. But still, the passage to politics in the strict sense is not fulfilled. No doubt, the event's irritating effect has the potential to evoke the micro-political inscription of state choreography into individual dancing bodies. Reactivating this embodied state knowledge may be considered somewhat political in its broadest sense, but less in a critical-analytical sense than in terms of politics of protest. And inasmuch as the matter is an art performance – according to the art field's prevalent doxa – the aims and purposes of the event ultimately remain vague. The precise significance of this sudden round dance remains obscure to most of the witnesses. And indeed the members of *Public Movement* have stated that they disapprove of the »for/against paradigm«. At this point it is clear that a fourth element, necessary

to bringing passage to politics to fruition, is missing; the conflict that would force the positioning on one or the other side of a political question.

In the summer of 2011 such an antagonism broke out in Israel with social protests and tent camps in the center of Tel Aviv. Initiated by a single student's call, it unfolded into the largest political demonstration Israel has ever seen. The immediate provocation was high housing and living costs, yet behind this provocation – as in the comparable struggle of radical democratic protests against the neo-liberal orthodoxy, for example in Spain and Greece – a political adversary and a political problem was named: the Netanyahu administration's promotion of economic liberalization without regarding the social costs.

In the course of the protests, Public Movement revisited their several-year-old dance intervention. At different street crossings, dozens of activists gathered repeatedly to collectively paralyze traffic for two and a half minutes to *Od lo ahavti dai*. They thereby actualized a conflict that exceeded the limited performance. Certainly, the performance itself produced a cacophony of car horns, even violent conflicts with drivers, and was not without personal risk to the dancers. But this momentary conflict referred to the social protests' much larger dividing line. Then as before, the short demonstration produced irritation, since it occurred without a semantic accompaniment in the form of political demands, but the demonstration's political context must have been clear to any reasonably informed observer in light of a situation marked by week-long public

protests. Thereby this »pre-enactment«, as Yahalomi calls Public Movement's performances, fulfils the last political criterion of conflictuality.

By providing a social movement with a new and successful vocabulary of protest – which means a vocabulary of protest that is collectivizable – Public Movement's guerrilla dance performance shifted from an artistic to a popular political intervention. The state's physical knowledge was re-activated as individually available and renewed collectivizable knowledge of protest. The emancipatory potential of Zionist culture once created in the *kibbutzim*, which had fallen to the pop-cultural mass phenomenon of Israeli »folk dance«, was actualized and translated into today's street protest. This was generally successful because, to return to Arendt, an essential dimension of political action came into its own: the joy of acting that lies in the virtuosity of execution itself – today one would say in the performativity. »Acting is fun,« Arendt asserts.⁴ In an interview with the *Jerusalem Post*, a member of Public Movement explained: »We're going to do some folk dancing, which, first of all, is really fun. And it creates some automatic solidarity between people. Just standing in a circle, holding hands, is the basic gesture of solidarity.«⁵ One should not underestimate these moments of joy in demonstrating solidarity. Today's forms of radical democratic protests could hardly do without this joy – a joy that opposes the sad assertion of a political reality without an alternative. Some of the *jouissance* of embodied democratic action expresses itself in the demonstrators' dance.⁶

- 1 These criteria were in part developed from empirical research under the auspices of the project *Protest as Medium - Media of Protest* funded by the Swiss National Science Foundation. On a theoretical level I developed a *criteriology of »minimal politics«* in the respective chapter of my book *Die politische Differenz*, see Marchart 2010, pp. 289–328. The continuous concentration on Arendt occurs in the present text primarily to restrict the theoretical apparatus to a manageable size. For more details on Arendt and protest, see Marchart 2005.
- 2 One could argue I would operate here with metaphysical concepts: *body* (metaphysically obtained by a distinction to soul or mind), *collective* (a subject formula), *jouissance* (a concept in Lacan explicitly inheriting occidental metaphysics). I however claim that the analysis is not metaphysical but that politics is a deeply metaphysical matter. It presupposes the collective presence of bodies in protest, even if we analytically realize that we are dealing with constructs, and that something like perfect self-presence is impossible. Politics of protest are thus by definition a metaphysics of presence. This is precisely why there are no politics without body, without collective, or without enjoyment.
- 3 Interview with Dana Yahalomi in *Kaleidoscope*, see Yahalomi 2011.
- 4 See Marchart 2007.
- 5 See »Dancing activists block Tel Aviv traffic«, www.jpost.com/VideoArticles/Video/Article.aspx?id=236147&R=R55
- 6 One may ask if there is not also a nondemocratic *jouissance*, for example in the popular enjoyment of »national« if not even »folkish/racial« substance. The answer is: of course there is! Just as politics is not in itself emancipatory or democratic, the enjoyment of joint/collective action is not in itself emancipatory or democratic neither. However, one cannot remove this moment of enjoyment from politics without losing politics itself. What matters is, if possible, a democratic recodification of *jouissance*, not its denial.