

#006

A

D

Aspects

B

**Amici
Di
Borgo**

Impressum

Herausgeber:

ADB | Amici Di Borgo

Redaktion: Marcel Henry

Grafik: Notter+Vigne

Lektorat: Sonja Gasser

Korrektorat: Michael Lück

Druck: W. Gassmann AG

www.amicidiborgo.com

mail@amicidiborgo.com

ADB ©2011

Ziel von ADB | #006 war die Erarbeitung und Herausgabe einer inspirierenden Schrift zum Thema «Aspekte der Kunstproduktion ausserhalb musealer Räume». Herausgekommen ist dieses Heft, das acht Textbeiträge in drei Sprachen in sich vereint. Sie nähern sich auf sehr unterschiedliche Weise der Thematik an und schaffen ein breites Spektrum an anregenden Gedanken. Noémie Etienne und Nadia Radwan legen den Fokus auf die Entwicklungen der zeitgenössischen ägyptischen Kunst, die seit dem Beginn der Jasmin-Revolution den Strassenraum vermehrt als politische Leinwand nutzt. Sonja Gasser berichtet von Poesie, die den Stadtraum von Florenz flutet. Simon Sheikh diskutiert in seinem Beitrag neue Auffassungen der Figur des Künstlers, dem vermehrt die Aufgabe der Schaffung von Plattformen und Gegenöffentlichkeiten zugesprochen wird. Dieter Pfister bezieht im Interview Stellung zur Aktualität der viel diskutierten Kunst im öffentlichen Raum. Sabine von Fischer begibt sich auf die Suche nach synthetischen Qualitäten der Akustik im Stadtraum. Andreas Blättler reflektiert über die Grenzen zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre, die in der Folge der Erfindung des Telefons und seiner Weiterentwicklung zum Smartphone unscharf geworden sind. Marcel Henry beschreibt in seinem Beitrag, wie unter der Einwirkung medialer Veränderungen flüchtige Kunstformen entstehen und wie damit ein Gegentrend zu einer weitgehend physisch präsenten Kunst im öffentlichen Raum geschaffen werden kann. Abgeschlossen wird die Textsammlung mit einem Beitrag von Michael Birchall. Er untersucht populäre künstlerische Lebensformen sowie das Begleitphänomen, dass temporär urbane Räume für die Produktion von Nahrungsmitteln genutzt werden.

Auf eine Bebilderung des Heftes wurde bewusst verzichtet. Die Autorinnen und Autoren waren aber dazu eingeladen, der Redaktion URLs vorzuschlagen, die in Form von Quick Response Codes neben den Beiträgen abgedruckt wurden (unter www.amicidiborgo.com stehen alle URLs auch zum Anklicken bereit). Was in den Texten auf Papier theoretisch fundiert dargelegt wird, erhält auf diese Weise in der virtuellen Öffentlichkeit eine inhaltliche Erweiterung. So kann neben den Texten eine spielerisch-assoziative und bildliche Metaebene entstehen.

Wir wünschen eine inspirierende Lektüre!

ADB | # 006 was undertaken with the aim of publishing an inspiring publication on the topic "aspects of art production outside museum spaces". The result brings together eight articles in three languages with the understanding that they all treat the subject in very different ways. Noémie Etienne and Nadia Radwan focus on the development of contemporary Egyptian art, which, in the course of the Jasmine Revolution, increasingly uses urban space as a political canvas. Sonja Gasser reports on poetry that floods the urban areas of Florence. Simon Sheikh debates in his essay new ways of looking at the figure of the artist, who is asked to perform the task of establishing platforms for a public and counter-public. In an interview, Dieter Pfister gives his opinion about art in public spheres. Sabine von Fischer describes the search for synthetic acoustical qualities in the city space. Andreas Blättler reflects on the boundaries between the private and the public sphere, which have become blurred as a consequence of the invention of the telephone and its progression to smartphones. Marcel Henry describes in his article how new ephemeral art forms arise under the influence of changing media and how these forms create a counter-trend to art with a largely physical presence in public space. The text collection is completed with an essay by Michael Birchall. He reports about open and artistic forms of life and the current phenomenon of using urban spaces for the production of food.

Editorial

We have made a conscious decision to not illustrate this publication. Instead, the authors have been invited to suggest URLs to the editor. In the form of Quick Response codes some of them have been printed beside the texts (if you do not possess a mobile phone with internet access, you can find the URLs on the ADB website). What is presented in the essays on paper, expands further in the virtual public sphere. Thus, besides the texts arises a playful and associative visual meta-layer.

We wish you an inspiring read!

Pendant le «Printemps arabe» l'art contemporain en Egypte s'est disséminé dans l'espace urbain de manière rapide et imprévisible. Jusqu'alors inconnus, les murs et les ponts ont été appropriés par les artistes. Entretiens le marché d'art a réagi sur la tendance. Du printemps des rues à l'été des galeries.



Auteurs

Noémie Etienne (*1981, CH) est une historienne de l'art basée à Genève. Ses recherches portent sur les liens entre art et artisanat, normes et activités, théories et pratiques. Depuis 2007, elle est membre fondatrice du projet itinérant *Eternal Tour*, qui mêle sciences humaines et art contemporain.

Nadia Radwan (*1978, ET) est une historienne de l'art qui vit et travaille entre le Caire et Genève. Ses recherches portent sur les peintres et sculpteurs de l'Egypte moderne (1920–1940), notamment sur leur contribution à la définition d'une identité nationale.

Les révoltes qui se sont soulevées presque simultanément en Tunisie, en Egypte, en Syrie et en Libye ont été regroupées sous l'appellation de « Printemps arabe ». D'abord balbutiantes, les revendications politiques critiquant les systèmes en place se sont progressivement affirmées en dehors de l'espace privé pour se diffuser dans l'espace public. Cette libération de la parole s'est doublée d'une forte activité culturelle. L'une des caractéristiques de cette production est son déploiement en dehors des institutions muséales et scolaires : celui-ci était d'autant plus nécessaire que les espaces dévolus à la création et à l'éducation étaient chapeautés par le régime honni.

Policiers, étudiants, militants : tous artistes ?

Dès les premiers mois de la Révolution égyptienne, notamment après la destitution d'Hosni Mubarak, le 11 février 2011, le statut de l'espace public – autrefois dominé par la présence policière, contrôlé et censuré – a progressivement changé, jusqu'à devenir un espace potentiellement exploitable. Dès le début du mois de février, les artistes ont investi les places et les rues de la capitale. Les étudiants de l'École des Beaux-arts du Caire, située dans le quartier chic de Zamalek se sont appropriés notamment l'un des murs de la rue Ismaïl Mohamed, peignant pour la première fois en dehors de l'institution. Des interventions plastiques dans l'espace public sont apparues avec une intensité jusqu'alors inconnue, notamment sur les murs et les ponts. Dans ce contexte, trois artistes ont été particulièrement actifs : Ganzeer, Keizer et Sad Panda. S'ils pratiquaient l'art de rue bien avant la révolution, leurs œuvres étaient systématiquement recouvertes de peinture par les forces de police et de ce fait très largement ignorées. Depuis la révolution, ils réalisent cependant de nombreuses peintures sur les murs de la ville, parfois de très grande dimension, recourant à la technique du pochoir et des sprays aérosols d'acrylique.

Au regard de cette production, le blog de Ganzeer porte toutefois un titre intrigant : « I am not a street artist or graffiti artist ».¹ Le statut de ces pratiques est ainsi discuté par les artistes eux-mêmes. Leurs interrogations portent notamment sur le caractère professionnel de cette activité. Les artistes les plus établis déplorent en effet l'accroissement de représentations produites par des amateurs, dont ils critiquent la qualité. Au carrefour de l'art et de l'activisme, les peintures murales du Caire se trouvent ainsi à un étrange croisement. L'explosion des formes d'expression artistiques dans l'espace public et l'émancipation de la parole contestataire semblaient a priori indissociables : mais les intérêts en jeu invitent rapidement à une hiérarchisation et à une critique des images dans ce qui ressemble fort à un conflit de territoire et de légitimité. Dans ce contexte, les artistes luttent aussi contre une nouvelle forme de censure liée à la multiplication des pratiques d'amateurs. D'une part, malgré l'absence de contrôle des forces de police, leurs œuvres sont parfois vandalisées par des partisans de l'ancien régime. D'autre part, elles sont simplement noyées dans la quantité d'images réalisées, voire recouvertes par des peintures improvisées par des passants patriotiques.

L'espace public comme canevas politique

Suivant l'expression d'André Corboz, la ville est un espace palimpseste qui se transforme, se reforme, et dans lequel se sédimentent des images et des traces superposées. Cette métaphore fonctionne dans certains cas, comme ceux que nous venons d'évoquer, ainsi que dans plusieurs pays musulmans à régime autoritaire. L'espace public irarien, par exemple, est recouvert et retravaillé par des peintures murales commandées ponctuellement par le régime. Il se mue ainsi au gré des évolutions théologiques, sociales ou politiques. Mais, au Caire, l'iconographie a surtout été évolutive. En outre, échappant au système de commande traditionnelle, ces œuvres ont été disséminées dans l'espace urbain de manière extrêmement rapide et imprévisible.

Certains thèmes traditionnels ont connu une nouvelle diffusion dans ce contexte. La représentation du martyr, très courante dans le paysage urbain d'autres pays de la région (Palestine, Iran), apparaît pour la

première fois dans le monde de l'art en Egypte. Ganzeer peint au départ sur les murs de la ville des grands portraits de couleurs très vives des martyrs du 25 janvier. Mais les choix des sujets iconographiques évoluent de manière rapide et souple. Après la chute de Mubarak, Ganzeer s'attaque au Conseil militaire qui dirige le pays durant la période de transition jusqu'aux élections de novembre 2011. Il s'en prend directement aux autorités actuelles, ce qui lui vaut d'être placé en garde à vue le 26 mai 2011. L'iconographie des peintures murales se transforme donc de manière réactive, épidermique et instinctive, voire prophétique et douloureuse : son étude permet de souligner la manière dont l'art se lie avec les événements politiques dès les premiers mois de la révolution.

Une révolution recyclée par le marché ?

Actuellement, certains thèmes semblent toutefois progressivement vidés de leur contenu, alors que les représentations quittent les murs pour prendre des formes plus légères et réintégrer les espaces d'exposition. Le visage de Mubarak se décline désormais à répétition sur des affiches placardées dans la ville. Durant les mois de mars et avril 2011, le premier lieu à proposer une collection d'œuvres produites par les « shabab » de la Révolution est la galerie Safar Khan à Zamalek. L'exposition intitulée *To Egypt with Love* présente des collages, photographies et montages de media-mixtes. En mai 2011, une exposition consacrée à l'artiste Ali Ali, intitulée *Thirty Hosnis* à la galerie Articulate Baboon à Designopolis, donnait à voir sur le mode du « pop art » des images du Raïs, démultipliées et ainsi dépouillées de sa charge politique. Si ces œuvres servent à conjurer une dictature reléguée au passé et contribuent à la destruction de l'auto-

rité de l'ancien chef, elles participent aussi d'une logique marchande et ramènent les productions culturelles dans l'espace de la galerie. Comme pour thématiser et résister à ce mouvement, Keizer produit des graffitis au pochoir accompagnés d'ironiques slogans en anglais, et intègre les icônes de la culture de masse américaine des années 1950, jouant très clairement sur les icônes du capitalisme occidental.

L'élan de créativité qui saisit les rues égyptiennes, au-delà du contexte politique spécifique dont il est issu, pose ainsi des questions plus générales aux arts de la rue voire aux mouvements contestataires eux-mêmes. Les peintures murales que nous avons évoquées sont prises en tension. D'une part, ces formes non institutionnelles, par leur vivacité et leur

multiplicité, s'imposent progressivement comme les formes de l'art même, malgré leur marginalité initiale. En cela, elles sont l'objet d'un processus de valorisation et de patrimonialisation, ou encore « d'artification », selon l'expression de Nathalie Heinich pour qualifier le « devenir art » de certaines productions. Mais, d'autre part, la légitimation se double d'une récupération et d'une standardisation de cette créativité par le marché de l'art. D'un point de vue esthétique, les œuvres faites pour les galeries se caractérisent par l'emploi de supports légers et de formats standards, ainsi que par une reprise des codes développés dans la culture occidentale ou dans les médias internationaux – qui ont très vite esthétisé les événements, en exploitant des figures lyriques tel un enfant brandissant le drapeau ou un étudiant seul devant les tanks. Ce processus souligne la perméabilité existant entre l'espace public, le monde institutionnel et l'espace des galeries, mais aussi le lien entre la lutte, la révolte et le commerce. La normalisation progressive des images de la révolution permet ainsi d'insister sur les mécanismes qui transforment les formes de la révolte en objets commerciaux, en Orient comme en Occident.

Junge Dichter fordern mit ihrer Aktivität im Stadtraum von Florenz Anerkennung und Wertschätzung für zeitgenössische Dichtung. Poesie soll von ihrem Elitedasein befreit werden und eine breitere Bevölkerungsschicht erreichen. Worte, die plakativ präsentiert Aussagekraft erlangen.



Autorin

Sonja Gasser (*1985, CH) hat Kunstgeschichte mit Ausstellungs- und Museumswesen an den Universitäten Bern und Florenz studiert. Sie arbeitet beim Springer Verlag und engagiert sich für ADB.

Wenn der Kunst das Publikum fehlt, muss sich die Kunst zum Publikum begeben. Sinnigerweise bringt diese Formulierung auf den Punkt, was einige junge Poeten in Florenz versuchen. Sie stören sich daran, dass – wenn überhaupt – nur Meisterwerke von grossen Dichtern der Vergangenheit Beachtung finden. Deshalb sind sie in den Strassen der Stadt am Arno aktiv geworden, zeigen dort auf, dass die Poesie auch heute noch lebendig ist und über die Jahrhunderte nichts an Aktualität eingebüsst hat. Indem sie ihre Gedichte, ausgedruckt auf DIN-A4-Papier, an die strassenzugewandten Hausmauern klatschen, rufen sie der Öffentlichkeit ihre Präsenz als sprachgewandte Schreiber in Erinnerung. Wer sich nach einer solchen nächtlichen Aktion durch die Stadt bewegt, findet auf Schritt und Tritt Plakate mit Versen. Der Passant ist dazu angehalten, seinen Gang durch die Stadt zu unterbrechen, sich auf die literarischen Schöpfungen einzulassen, sodass das Gelesene ihn anregt und emotional bewegt. Die angeklebten Zettel bleiben so lange hängen, bis sie sich von den Wänden zu lösen beginnen oder mutwillig abgerissen werden.¹

Wer hinter der Aktion steckt, bleibt weitgehend unbekannt. Auf den Plakaten tritt lediglich das *Movimento per l'Emancipazione della Poesia* (M.E.P.) als Urheber in Erscheinung. Analog zu einem chinesischen Namenssiegel beglaubigt ein roter Stempel – mit den Initialen der Bewegung in einem Quadrat – den offiziellen Ursprung jedes einzelnen Plakats. Ein abgedruckter Buchstabe gibt zudem zu erkennen, welche Gedichte von demselben Autor stammen, ohne jedoch das Individuum hervortreten zu lassen. Folgt man dem ebenfalls angegebenen Link zur Website der Bewegung, stösst man auf aufschlussreiche Informationen, die die Anonymität begründen.² Es solle nicht eine Einzelperson wichtiger werden als das Anliegen, die Poesie ins Bewusstsein der Leute zu bringen. Trotz der Gesichtslosigkeit der Gruppe weiss die italienische Tageszeitung *Repubblica* zu berichten, dass die Initialzündung der im März 2010 entstandenen Bewegung von vier Studierenden der Universität Florenz ausgeht, die an der philosophischen Fakultät eingeschrieben sind.³ Sie verfolgen das Ziel, die Dichtkunst aus ihrem Nischendasein hervorzuholen und das Interesse dafür zu wecken. Ein Anliegen, das durch die Produktivität im stillen Kämmerlein allein nicht erreicht wird und deshalb auf eigene Initiative beim Schopf gepackt werden muss.

Indem das Kollektiv zeitgenössische Gedichte in den Strassen verbreitet, will es die Dichtkunst vermehrt unter die Leute bringen. Einerseits strebt so das Individuum, damit ist der Dichter gemeint, mit politischem Engagement nach Anerkennung seiner ausgeübten Tätigkeit. Andererseits wird durch die Zugänglichkeit für jeden eine Demokratisierung von Kunst angestrebt. Die Kunst soll von ihrem Elitedasein befreit werden. Denn die Ansprache der breiten Masse geschieht nicht durch gedruckte Bücher, schon gar nicht durch solche mit hochstehenden Inhalten. Hier helfen eher Strategien aus der Marketing- und Werbebranche weiter: Werbung wird so platziert, dass man zufällig darauf stösst, neugierig wird und ein Verlangen geweckt wird. Genau dieses Schema macht sich M.E.P. zu Nutze, indem die Mitglieder die Gedichte als Fremdkörper in den Stadtraum hineinsetzen; in der Hoffnung, die Aufmerksamkeit der Passanten werde gewonnen, das Interesse geweckt und das Aufsuchen weiterer Gedichte angeregt. Offen bleibt, ob sich die Vorübergehenden auf solche kulturellen Interventionen einlassen oder vielmehr mit Unverständnis, Widerstand und Ablehnung reagieren. Den Meinungen in einem Videobeitrag interviewter Passanten nach zu schliessen, herrscht weitgehend Akzeptanz und Wohlgefallen.⁴ Ein Bild, das auch die Gästebucheinträge auf der Website untermauern, sofern diese als glaubwürdige Quelle herangezogen werden dürfen.

Die weitgehende Toleranz seitens der Bevölkerung mag darin begründet liegen, dass das M.E.P. respektvoll vorgeht und es vermeidet, den Missmut anderer auf sich zu ziehen. Kunstwerke und historische Monumente sind als Anbringungsort absolut tabu. Es geht nicht um mutwillig angeordnete Zerstörungen, die in jugendlichem Leichtsinn oder als Zeichen der Rebellion gegen die Sitten der Gesellschaft ausgeübt werden. Denn das wäre für die Bemühung, alle an der Kunst teilhaben zu lassen, nur kontraproduktiv. Da ausschliesslich Wände ausgewählt werden, die

bereits Fehlstellen im Verputz aufweisen oder durch angesprayte Tags verunstaltet sind, haben weder die Stadt noch die privaten Hausbesitzer durch die angeschlagenen Plakate zusätzliche Kosten zu tragen.

Parallelen zu Graffiti-Künstlern gibt es trotzdem: Auch M.E.P. arbeiten verdeckt in den nächtlichen Strassen. Denn gute Absichten hin oder her, sie agieren illegal und könnten gebüsst werden, wenn sie beim Plakattieren erwischt würden. Die Regelwidrigkeit wird dann offensichtlich, wenn selbst Wände behängt werden, an denen das Anbringen von Plakaten explizit untersagt ist. Der Gesetzesverstoss wird weniger aus gesellschaftskritischen Gründen begangen als vielmehr, um dem geschlossenen Markt des Verlagswesens etwas entgegenzusetzen. Das Publizieren vorwiegend grosser Namen der Vergangenheit verhindert das Aufblühen neuer Talente und vor allem die Verbreitung zeitgenössischer Werke. Was von den gängigen Förderkriterien abweicht, hat kaum Chancen, jemals Beachtung zu finden. Es geht darum, die Poesie aus dieser Zwangsjacke zu befreien, in der Hoffnung, durch die virusartige Verbreitung in den Strassen Leserinnen und Leser zu erreichen. Durch dieses innovative Vorgehen erobert sich die Kultur den ihr zustehenden Geltungsraum selbst.

Die Idee ist grandios. Nur kann das nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Dichtkunst bei der ganzen Aktion zur Nebensache verkommt. Weil die Gedichte als Mittel zum Zweck eingesetzt werden, tritt die Poesie sehr plakativ in Erscheinung. Die Aktion als solches wird zum eigentlichen Kunstprojekt. In Bezug darauf ist der Inhalt der Verse unerheblich, zumal keine spezifisch auf die Anliegen der Gruppe bezogenen Themen behandelt werden. Die Poesie bleibt als eigenständige Kunstform bestehen, während das politische Anliegen getrennt davon über die performative Installation im Stadtraum transportiert wird. Das Sprachliche hat somit, bezogen auf die Inszenierung, keine Funktion. Wenn M.E.P. ihr Anliegen nicht über das linguistische Referenzsystem, sondern über das visuelle transportiert, wird das einzelne Gedicht austauschbar. Innerhalb der Kunstgattungen hätte demzufolge ein Wechsel von der Literatur zur Bildenden Kunst stattgefunden. In der Konsequenz muss der ernüchternde Schluss gezogen werden, dass Worte auf taube Ohren stossen und deshalb durch das leichter zu erfassende Bildhafte ersetzt werden müssen, um wahrgenommen zu werden. Eine doch erstaunliche Erkenntnis im Zeitalter von Internet und Gratiszeitungen: Denn gerade die Dichtkunst dürfte jener Zweig der Literatur sein, dem das Paradigma von wenig Information in gut erfassbaren Häppchen aufbereitet gut bekommt.

Das Publikum von herausragenden zeitgenössischen kulturellen Leistungen zu überzeugen, ist gerade in einer Stadt, die der kulturellen Vergangenheit einen hohen Stellenwert zollt, nicht ohne Ironie. Mit dem Versuch, aufzuzeigen, dass die Poesie bis heute nichts an Aktualität verloren hat, stellt sich M.E.P. in ein Traditionsverständnis. Das Ausprobieren neuer Distributionswege kann jedoch als Adaption an aktuelle Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten des Publikums verstanden werden. Was ohne verlegerische Unterstützung in einer Schublade verschwinden würde, landet in den Strassen und wird über die Website der Bewegung der Öffentlichkeit bereitgestellt. Würde der betreffende Link nicht über die Plakate bekannt gegeben, wären die Gedichte in den Weiten des Internets kaum jemals auffindbar. Es braucht also ausgewiesene Taktiken zur Bekanntmachung der Ideologie. So tragen auch in Zeitungsberichten, Radio- und Fernsehbeiträgen veröffentlichte Interviews zur Publizität bei. Schlussendlich regen, auf unterschiedlichen Ebenen, sowohl der Inhalt der Gedichte als auch die Idee, einen poetischen Anschlag zu verüben, zum Denken an.

1. Bildergalerien dokumentieren die Aushänge in der Stadt: <http://mep.netsons.org/node/23> [04.09.2011].
2. www.movimentoemancipazionepoesia.tk [04.09.2011].
3. «L'idea di dare aria ai versi, di buttarli in strada, fra la gente, di toglierli dagli scaffali delle biblioteche e dalle pagine dei libri è di quattro studenti della facoltà di Lettere dell'ateneo, fra i 19 e i 25 anni.» Zitat aus: Laura Montanari, «W la poesia», in: *Repubblica*, 17.03.2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/17/la-poesia.html> [04.09.2011].
4. http://youtu.be/nNc_qB6XaVA [04.09.2011].

The classical conception of the artist as an enlightenment figure in a bourgeois public sphere seems less and less current. What function is attributed to the artist after Foucault and Barthes have shaped new ideas for the figure of the author? About the artist as a producer of public or counter-public.



Author

Simon Sheikh (*1965, DK) is a curator and critic. He is an Assistant Professor of Art Theory and a Coordinator of the Critical Studies Program, Malmö Art Academy. His writings can be found in such periodicals as *Afterall*, *AnArchitectur*, *Springerin* and *Texte zur Kunst*. Lives in Berlin and Copenhagen.

A central issue for critical artists today, is the question of interactions with the apparatus surrounding art production: the parameters for reception (institutions, audiences, communities, constituencies etc.) and the potentials and limitations for communication in different spheres (the art world, the media, public spaces, the political field etc.). The artist as a producer is thus dependent on the apparatus through which he or she is threaded, through specific, historically contingent modes of address and reception. The artist is, in other words, a specific public figure, that naturally can be conceived in different ways, but that is simultaneously always already placed or situated in a specific society, given a specific function. This was, of course, what Michel Foucault was driving at when he wrote of “the author-function” in his essay *What is an Author?*.¹ *What is an Author?* is an institutional and epistemological analysis of the figure of the author, that can be read as a problematization of both Walter Benjamin’s politically motivated imagining of the author as producer, not to mention Roland Barthes’ equally polemic and instructive essay *The Death of the Author*.² Rather than eliminating or transforming the author, Foucault wants to suspend or bracket the author as a specific function, invention and intervention (with)in discourse: “under what conditions and through what forms can an entity like the subject appear in the order of discourse; what position does it occupy; what functions does it exhibit; and what rules does it follow in each type of discourse?”³

According to Foucault the author-function is a measure that differentiates and classifies the text or work, with both legal and cultural ramifications, which also means that any potential reconfigurations of that function requires a reconfiguration of discursive institutions surrounding it. In this both Benjamin’s notion of the author as a politically involved figure questioning relations of production in modern industrial society, a.k.a. Fordism, and Barthes’ post-industrial call to arms, where the death of the author should lead to the birth of the reader, that is a radically different notion of activating the public and presumably deepening democracy, are, in effect, attempts at reconfiguring the function of the author. This reconfiguration of the author/artist function was to take place through new modes of address, that would in turn configure new modes of receivership or spectatorship in the sense that a mode of address is always an attempt at developing an audience, constituency or community. So if we are to understand the artist as a public intellectual, we also have to understand how this potential public is constructed and reconfigured through the historical and contingent placing or function of the artist, through his or her specific public spheres.

Now, the classical conception of the artist, or the public intellectual, as an enlightenment figure in a bourgeois public sphere seems less and less actual, and purely historical. The notion of the bourgeois public sphere, as a space to be entered with equal rights and opportunities as rational-critical subjects, always a projection of course, is nowadays also an increasingly receding horizon. There no longer is “a” public, but rather either no public at all, or a number of fragmented, particular publics. The enlightenment model of the west that, to some extent, was tolerant of avant-garde art, of representing other values than bourgeois values of conduct, order and productivity has now been superseded by a more thoroughly commercial mode of communication, by a culture industry. Where the enlightenment model tried to educate and situate its audience through discipline, through various display models identifying subjects as spectators, the culture industry institutes a different communicative model of exchange and interaction through the commodity form, in turn identifying subjects as consumers. For the culture industry, the notion of “the public”, with its contingent modes of access and articulation, are replaced by the notion of “the market”, implying commodity-exchange and consumption as modes of access and interaction. This also means, that the notion of enlightenment, rational-critical subjects and a disciplinary social order is replaced by the notion of entertainment as communication, as the mechanism of social control and producer of subjectivity.

We thus have to reconfigure the role of the public intellectual as a rational-critical subject, not by a thoroughly particular subject, which will only be an affirmation of the consumer-group model, but rather by an involved rather than detached figure: simultaneously to Benjamin’s thesis of author as producer, Antonio Gramsci were defining a different model of the intellectual, the so-called “organic” intellectual, which was a figure that was involved not only in struggles, in causes, but in production itself.⁴ According to Gramsci all men were intellectuals, although not everyone had that role, a role that had to do with involvement, organizing and movements. As such, marketing and advertising men as well as journalists were the new organic intellectuals of capitalism; whereas teachers and priests could not be considered organic intellectuals since they were repetitive. Today, precarious workers could certainly be considered this kind of intellectual, although it remains to be discussed whether they are in the service of the capital or the culture industry or in its counter-movement, a struggle for the multitude. We must therefore begin to think of artists and intellectuals as not only engaged in the public, but as producing of public or even counter-public.

Counter-publics can be understood as particular parallel formations of a minor or even subordinate character where other or oppositional discourses and practices can be formulated and circulated. Where the classic bourgeois notion of the public sphere claimed universality and rationality, counter-publics often claims the opposite, and in concrete terms often entails a reversal of existing spaces into other identities and practices, most famously as in the employment of public parks as cruising areas in certain gay cultures. Here, the architectural framework, set up for certain types of behavior, remains unchanged, whereas the usage of this framework is drastically altered: Acts of privacy is performed in public. According to Michael Warner, counter-publics has many of the same characteristics as normative or dominant publics – existing as imaginary address, a specific discourse and/or location, and involving circularity and reflexivity – and are therefore always already as much “relational” as they are “oppositional” – the counter-public is a conscious mirroring of the modalities and institutions of the normative public, but in effort to address other subjects and indeed other imaginaries: “Counterpublics are ‘counter’ [only] to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger circulation in a way that is not just strategic but constitutive of membership and its affects.”⁵

In Western welfare states the cultural field has traditionally been seen as ideally autonomous from the political sphere, and thus been structured, financed and institutionalized as a separate entity, something apart from the political as an independent public sphere. It is, strangely, also this relative autonomy that has supplied the cultural field with its potential for political critique and discussion – that it has been removed from direct political representation and control, allowing for a different production of knowledge and reflexive processes. Unfortunately, it is also this relative autonomy that has led to a de-politicization of cultural production and the configuration the art world of an elitist, exclusive club. However, with the current neoliberal onslaught throughout the West, culture is increasingly being privatized and corporalized, both in terms of funding and production. Corporate culture creates dominant imagings and subjectivities rather than so-called alternative or counter culture. This current state of affairs, in both the cultural field and the political sphere, leads to a possible radicalization rather than mainstreaming of critical practices within art and activism, sometimes strategically and sometimes involuntary. It is a struggle on two fronts, then, both directed towards the current political mainstream and inwards in the making of political identities and platforms: What we can do for ourselves.

1. Michel Foucault, “What is an Author?”, 1969 [reprinted in *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press: Ithaca, New York, 1977, pp. 113–138].
2. Walter Benjamin, “The Author as Producer”, 1934 [reprinted in *Reflections*, Harcourt Brace Joanovich: New York, 1978, pp. 220–238]; Roland Barthes, “The Death of the Author”, 1967 [reprinted in *Image–Music–Text*, Hill & Wang: New York, 1977, pp. 142–148].
3. Foucault, pp. 137–138.
4. Antonio Gramsci, “Intellectuals’ Prison Notebooks Q 12”, 1932 [reprinted in *The Antonio Gramsci Reader*, Lawrence and Wishart: London, 1999, pp. 301–311].
5. Foucault, pp. 137–138.

Ausgehend von der Kritik am Begriff «Kunst» plädiert Dieter Pfister für ein Raundenken statt ein Objektdenken. In dieser topischen Raumauffassung verschmelzen Kunst und Räumlichkeit zu einer Einheit. Sofern von Auswahlverfahren abgesehen wird, die oftmals nur konsensfähige Durchschnittlichkeit hervorbringen, hat Kunst im Stadtraum durchaus ihre Berechtigung.



Dieter Pfister (*1955, CH) studierte Kunstgeschichte, Soziologie und Betriebswirtschaft. Er ist Co-Leiter des Instituts für Topologie (München/Basel), Geschäftsführer von PFISTER Marketing & Spacing (Therwil/Basel) und Dozent an verschiedenen Hochschulen. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Themen aus dem Beziehungsfeld Kultur – Gesellschaft – Wirtschaft.

Das Interview führte Marcel Henry

Kunst wird seit jeher zur Raumgestaltung eingesetzt. Welchen Platz hat sie nach dem «topological turn»¹ bzw. welche Formen von Kunst sollen in einem allen zugänglichen Raum gefördert werden?

Dieter Pfister: In meinem Verständnis von topischer Raumauffassung ist Raum und Kunst nicht ein Gegenüber, sondern Raumgestaltung selber Kunst, ein Prozess der Wert-Schöpfung im ganzheitlichen Sinne, eben ein Gesamtkunstwerk. Das topische Raumverständnis fordert uns auf, vom Objektdenken zum Raumdenken fortzuschreiten. Ich glaube daher, es ist Zeit, den Begriff «Kunst», wie er sich im 20. Jahrhundert entwickelte, zu überwinden, bald mal auf die Begriffs-Müllhalde der Geschichte zu kippen.

Im Gegensatz zu funktionalen Raumelementen (wie Stromleitungen oder Architektur) beansprucht das, was verbreitet als Kunst bezeichnet wird, keiner Funktion nachgehen zu müssen. Ist es dennoch legitim, Kunstwerke so zu inszenieren, dass sie in einer funktionalen Abhängigkeit erscheinen?

DP: Wie Martin Warnke treffend ausführte, hat sich nicht die Kunst ins Autonome zurückgezogen, sondern sie wird schlicht nicht mehr gebraucht.² Ganzheitlich und etwas tiefergehend betrachtet, ist das Funktionslose, wie alles Non-Profitartige, eigentlich sinnlos. Man könnte sagen: Was für pensionierte, eben funktionslos gewordene Wirtschaftsleute der Golfplatz, ist für Kulturleute das Museum mit seinen inszenierten funktionslosen Kunstwerken – ein Ghetto. Für mich ist die «funktionale Abhängigkeit» demnach kein Problem, sondern vielmehr die «funktionslose Unabhängigkeit». Die aus dem Völkerrecht stammende Idee der Unabhängigkeit und Nichteinmischung hat sich allmählich bis hinein ins Private entwickelt, sich zum Hyperindividualismus des 20. Jahrhunderts herausgebildet: Jeder für sich und alle gegen alle, was gerade in Hochburgen des Individualismus, in Kultur- und Sozialinstitutionen des Staates nämlich, dem dortigen Arbeitsklima nicht immer förderlich ist. Und der Künstler sieht sich gerne als Krone der Individualisten-Schöpfung, als Symbolgestalt von Freiheit und Ungebundenheit. Leider ist er dadurch eher zum einsamen Aussenseiter geworden als zum glücklichen Menschen. Aber man kann auch diese Rolle medienwirksam inszenieren.

Welchen Stellenwert soll die vieldiskutierte Kunst im öffentlichen Raum – trotz Gesagtem – bei der Gestaltung von Raumatmosphären einnehmen?

DP: Wenn man den Kunstbegriff überhaupt braucht (siehe oben), dann soll Kunst hier Akzente setzen im Meer der Beliebigkeits-Architektur zwanghaft urbaner Stadtteile im Stile von «Neu-Oerlikon». Aber eigentlich hat ein Ort immer eine Aussage, spricht mit uns, mit all seinen Objekten und deren Arrangements, braucht, wenn er qualitativ gestaltet ist, gar keine künstlerische Aufpöppelung. Vielleicht kann man auch den Umkehrschluss ziehen: Wo Kunst auftritt (übrigens passiert das auch mit «der Natur»), da ist offenbar die Banalität eines Raumes so gross, dass sie auf diese Weise überspielt werden muss. Zumindest da erhält dann auch die «autonome» Kunst eine Funktion, nämlich die der Ornamentierung des Lebens, des Dekors. Man kann damit die abstrakte Malerei und Kunst durchaus als ein weiteres Kapitel der Ornamentgeschichte betrachten, wie dies Markus Brüderlin mit seiner Ausstellung *Ornament und Abstraktion* 2001 in der Fondation Beyeler so treffend darstellte.

Was denken Sie von der Tendenz, dass immer mehr Städte zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Aussenraum Arbeitsgruppen einsetzen?

DP: Ich weiss nicht, ob das eine Tendenz ist, aber meine Erfahrung mit Arbeitsgruppen geht dahin, dass selten grosse Lösungen im demokratischen Konsensverfahren erzielt werden können. Vielleicht ist es da besser, sich Kunst schenken zu lassen – c'est à prendre ou à laisser. Kommissionskunst hat leider fast immer etwas vom Geist des kleinsten gemeinsamen Nenners an sich.

Die Konsumforschung hat ein direktes Verhältnis zwischen Raum und Konsumverhalten aufgezeigt. Wo sehen Sie Möglichkeiten seitens der Wirtschaft, künstlerische Positionen einzubeziehen?

DP: Da sollte man nun konsequent sein: Wenn Kunst funktionslos ist, dann muss man hier sagen: Hände weg! Hier gilt Ähnliches wie bei der Kommissionskunst. Wenn ein Gremium von Kommunikationsfachleuten und Filialleitern unter dem Vorsitz eines Kunsthistorikers berätet – denn die Firmenchefs haben natürlich keine Zeit für «sowas» –, so wird das leider oft beliebig, weil die Logik dieser Menschen selten die Unternehmenskultur bei der Wahl der Kunstwerke berücksichtigt. Dann passiert es öfters, dass man vielleicht ein gutes Werk auswählt, das aber nie und nimmer zur Firma und dem Ortsumfeld passt. Das ist dann einfach nur peinlich, denn nicht stimmig, aufgesetzt. Das Passende würde nämlich der vorsitzende Kunsthistoriker schlicht grässlich finden. Aber diese Nicht-Stimmigkeit merken die Kunden, die man hier nicht unterschätzen darf. Der Schuss geht hinten raus. Es gibt natürlich gute Ausnahmen, wo sich der Chef wirklich darum kümmert, aber solche Chefs sind selten, deshalb im Zweifelsfall lieber: Hände weg.

1. Unter «topological turn» wird der Wandel hin zu einem erweiterten Raumverständnis verstanden. Die Trennung zwischen einem physischen Aussenraum und einer psychisch abgeschlossenen Innenwelt wird damit zu überwinden versucht. Siehe www.institut-topologie.de.
2. Martin Warnke, «Beschreibung von Dienstverhältnissen», in: FAZ, 15.07.1998.

Haben Sie Beispiele für gelungene «Zusammenarbeiten» bzw. wo können Sie in künstlerischen Erzeugnissen etwas erkennen, was andere Disziplinen nicht zu schaffen vermögen?

DP: Kunst, aber auch Natur, kann uns ergreifen, uns einen Hauch der Grösse und Erhabenheit, zum Beispiel des Universums, spüren lassen. Das schafft das sezierende Denken des Wissenschaftlers – auch des Kunsthistorikers – nie, da kann er noch so geist- und wortreich reden. Und viele neuere Kunst ist zu «verkopft», als dass sie das schaffen könnte. Darum bleibe ich bei meiner Kritik am gängigen Kunsthistoriker-Kunstbegriff und möchte ermuntern, Alternativen zu diskutieren, die sich verabschieden von der Autonomie-Manie, wegführen vom Objektdenken und vor allem diesen Wert-Schöpfungen eine nachhaltigere Wirkung ermöglichen.

Ich danke für dieses Gespräch.

Nach fast zwei Jahrzehnten Theorie zur Bildkritik sind vermehrt Stimmen zur Klangkritik zu vernehmen. Dies geht über die Diskussion zu «Soundscape» hinaus. Die Suche nach authentischen Klängen wird dem Exzess der zeitgenössischen multimedialen Bespielung kommerzieller wie öffentlicher Räume kaum mehr gerecht. Über die Suche nach synthetischen Qualitäten der Raumkultur.



Autorin

Sabine von Fischer (*1969, CH)
arbeitet an einer Geschichte der räumlichen
Akustik als Schnittstelle technischer
und ästhetischer Fragestellungen. Sie lehrt
Architekturkritik an der ETH Zürich.

In der Architektur schien es eine Weile lang, dass Klanginstallationen für die üblichen künstlerischen Interventionen an öffentlichen Bauten willkommen waren: Klang ist flüchtig, konkurrenziert weder Erscheinungsbild noch Fokus der architektonischen Raumgestaltung und verschwindet im Äther. Doch es trat bald Ernüchterung ein: Klang lässt sich nicht kontrollieren, er biegt um Ecken und stört die Nachbarn oder vermischt sich mit den Geräuschen der Umgebung zu einem unverständlichen Brei.

Klang entwickelt sich im dreidimensionalen Raum sowie der Zeit. Die vier Dimensionen, die sich aus der Verbindung von Zeit und Raum ergeben, machen die Töne auch in der Kunst schwer fassbar. Klanginstallationen mit ihrer besonderen, komplexen Materialität und ihrer zeitlichen Dimension unterscheiden sich fundamental von plastischen Installationen im öffentlichen Raum: Sie verändern sich stetig so vollständig, dass sie nicht greifbar sind, nicht körperhaft, sondern flüchtig und unsichtbar.

Klang hat eine physische Präsenz. Schalldruckwellen breiten sich im Raum nach ihren eigenen Gesetzen aus. Je nach Quelle breitet sich der Schall kugelförmig oder gerichtet aus. Tiefere Frequenzen können sich um Hindernisse biegen und sie so umgehen, höhere verlieren sich mit der Entfernung nach kürzerer Zeit. Das Interesse an der physischen Existenz des Schalls ist kein technisches Gerede. Vielmehr ist ein Verständnis für die besonderen Eigenschaften von Tönen grundlegend, um ihre raumzeitliche Dimension zu verstehen, denn auditiver Raum unterscheidet sich grundsätzlich vom visuellen, dessen Ausdehnung und Grenzen vom Auge nachvollzogen werden können. Klang erscheint vordergründig flüchtig und vergänglich, doch eigentlich ist er sperrig. Was macht also der sperrige Klang im öffentlichen Raum?

Bewegt er uns durch eine Störung des Gewohnten, aufmerksam zu werden, wo wir es sonst nicht sind? Oder legt er nur zusätzliche Frequenzen über die bestehenden Tonschichten im Raum, damit sich alles in einem Rauschen auflöst? Dies ist nicht nur eine Frage der Absicht der Künstlerinnen und Künstler, sondern vor allem der Situation, in welcher die Werke platziert werden.

Zum Klang im öffentlichen Raum gibt es wenig Literatur. Die grösste Auflage erreichte wohl Raymond Murray Schafers Aufruf zum genauen Hinhören aus dem Jahr 1977, das in Sabine Breitsameters Übersetzung von 2010 als *Die Ordnung der Klänge* endlich auch im Deutschen eine vernünftige Überschrift erhielt, vielleicht sogar eine Inspiration, über welche das Original gar nicht verfügte.¹ Schafer und seine Gefolgschaft wünschen sich bis heute vornehmlich Ruhe, damit man das Zwitschern der Vögel genauer hören könne. Die «akustische Ökologie», wie sie sich aus der «Scape»-Bewegung um Raymond Murray Schafer formierte, plädierte für authentische Klänge und gegen die «Schizophonie», welche das Durcheinander von industriellen Geräuschen in der Landschaft veranstaltet.

Fast in jedem Supermarkt wurde bereits versucht, mit Vogelgezwitscher aus Lautsprechern das Konsumverhalten anzukurbeln, man musste aber angesichts der Zahl von Walkmans und iPods eingestehen, dass die Beschallung weniger wirksam war als anfänglich gedacht. Echtes Vogelgezwitscher hingegen hat schon manche bewegt, das offene Fenster zu schliessen, denn zum Surren der Klimaanlage schläft es sich besser. Diese Suche nach Authentizität, wie sie im Kontext des ökologischen Aufbruchs der 1970er-Jahre plausibel gewesen sein mag, ist längst der Relativierung des Naturbegriffs zum Opfer gefallen.

Zur langen Tradition des Ruheschutzes hat die Kunst – und das nicht erst seit Russolos *Intonarumori* – kaum viel beigetragen.² Aus der andauernden Diskussion um die Lärmbelastung in Städten ist allerdings ableitbar, dass es bei akustischen Installationen im öffentlichen Raum kaum darum gehen kann, den Schallpegel und die Anzahl an schwer zu lokalisierenden Geräuschen zu erhöhen. In einer möglichen Untersuchungsordnung lassen sich installative Arbeiten mit Tönen zwei Ansätzen zuordnen: Entweder sind es räumlich eingegrenzte Töne, die sich von der Umgebung abheben, zu diesem Zweck weitgehend von ihr getrennt sind (wie

Bernhard Leitners *Cylindre Sonore* in Paris, wo die Toninsel mit Wasser-rauschen und Betonmauern akustisch vom umgebenden Park getrennt ist).³ Oder aber die Töne stimmen ein und klingen mit – mit dem Risiko, überhört zu werden, ebenso wie mit der Absicht, die Umgebung vorerst ungefiltert mit einzubeziehen (wie Sam Auingers *Grundklang Bonn*).⁴

Der von Auinger und Odland geprägte Begriff der «Sonic Commons» reflektiert diese Absicht, einen gemeinsamen Raum geteilter auditiver Erfahrung zu beschreiben, in dem es nicht um Ausgrenzung geht, sondern um Einstimmung.⁵ Dies ist, im Gegensatz zu älteren Konzepten des Eingriffs in bestehende Situationen, kein dialektisches, sondern ein synthetisches Vorgehen. In einer solchen Synthese ergibt sich aus Überlagerungen – und dies nicht nur in auf den öffentlichen Raum gerichteten Arbeiten des zweiten oben beschriebenen Ansatzes, sondern genauso in inselartig gesetzten Arbeiten, wie oben an erster Stelle beschrieben – ein $1+1=3$ wie in einem alchemistischen Prozess.

Mit Synthese ist nicht eine Weltharmonie wie etwa Athanasius Kirchers nachklingende «*musurgia universalis*» aus dem 17. Jahrhundert gemeint, viel eher der wiederholte Widerhall einer Intervention, bis er sich mit dem Raum vermengt und neuen Sprengstoff kreiert. Klang im öffentlichen Raum muss es sich erlauben können, laut zu werden, um den Raum zu eruieren und dann flüchtig zu werden und schliesslich ganz zu verschwinden. Eine solche Arbeit ist *Shotgun Architecture* von Justin Bennett,⁶ die nicht nur die Grenzen des Raums zu sprengen versucht, sondern die eigenen Medien der Tonaufnahme wie der Zeichnung hinterfragt.⁷

Die Erfahrbarkeit von Klangarbeiten im öffentlichen Raum bleibt paradox. Konfrontiert mit der Absenz theoretischer Ansätze für den Klang im öffentlichen Raum eröffnet sich ein Freiraum, in dem es nicht immer einfach sein mag, sich zu orientieren, der aber reichlich Materie für künstlerische Interventionen liefert. Schalldruckwellen im Äther sind eine Herausforderung, um über den Raum zu reflektieren: in Gedanken wie auch physisch, wenn Mauereinfassungen und Häuserfassaden die Töne zurückwerfen. Der Knall in *Shotgun Architecture* verhallt nie, ohne Spuren zu hinterlassen, weder im Aufnahmegerät, noch auf dem computergenerierten «sonar print» auf Papier, noch in unseren Köpfen.

1. Raymond Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, 1977 [Neuaufgabe 1993]; Raymond Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, 2010.
2. Luigi Russolo, *Die Geräuschkunst 1913–1931*, 1985.
3. www.bernhardleitner.at/works [01.09.2011].
4. www.bonnhorende.de [01.09.2011].
5. Bruce Odland, Sam Auinger, «Reflections on the Sonic Commons», in: *Leonardo Music Journal*, Dezember 2009, Vol. 19, S. 63–68.
6. www.palaisdetokyo.com/fo3/low/programme/index.php?page=nav.inc.php&id_eve=2719&session=41&agenda=yes [09.01.2011].
7. Justin Bennett, *The City Amplified*, 2009.

Das Internet als die neue Agora ist ein äusserst dynamischer Raum. Zahlreiche Äusserungen, die noch vor wenigen Jahren privater Natur waren, sind heute über Zeit und Raum von jedermann einsehbar. Gleichzeitig hat die Entwicklung des Webs 2.0 und dessen technische Möglichkeiten der Kunst neue Perspektiven eröffnet. Aber am Anfang stand das Telefon.



Autor

Andreas Blättler (*1970, CH) ist Kunstkritiker, Kurator und Mitherausgeber der interdisziplinären Publikation *Dis Connecting Media* zu Technik, Praxis und Ästhetik des (Mobil-)Telefons. Vor kurzem hat er seine Dissertation mit dem Titel *Risse im Zeitgefüge: Intermediale Inszenierungen in den Installationen von Dieter Roth, Jeff Wall und Heath Bunting* abgeschlossen.

In gewisser Weise beginnt alles mit einem Schnitt. Auch das Öffentliche. Denn jeder Begriff des Öffentlichen ist nur denkbar vor dem Hintergrund des sich von ihm absetzenden Begriffs des Privaten et vice versa. Und so lassen wir unsere Überlegungen zu einem politischen Verständnis der Öffentlichkeit 1793 am Ort der Guillotinerung von Louis XVI. starten, nach Claude Lefort das historisch entscheidende Ereignis für die Entstehung der modernen Demokratie und damit auch der heutigen zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeit.¹ Zerteilt wurde in diesem Spektakel aber nicht einfach nur der royale Körper, sondern – viel entscheidender – das Band zwischen der Gesellschaft und ihrer Fundierung auf transzendentalen Prinzipien. Öffentlichkeit ist seit der Französischen Revolution als ein autonomer Raum von sich widerstrebenden Bedeutungssetzungen denkbar, ein Raum, der notabene auf keiner sakralen Legitimation mehr gründen kann, und wo der Ort der Macht leer bleibt.

1876 beginnen mit dem Siegeszug des Telefons Schnitte und Teilungen anderer Art: «Mr. Watson – Come here – I want to see you», lautete der erste Satz von Alexander Graham Bell durch das von ihm entwickelte «telephone». Seitdem hat das Telefon, dieser scheinbar einfache mediale Apparat, der zugleich verbindet und trennt, unbemerkt die zwischenmenschliche Kommunikation verändert. Allerdings verbirgt sich in dieser medialen Relationalität auch eine schillernde Vielgestaltigkeit, die das Tele-Phonische nicht nur als ein Medium der telemedialen Sprachübertragung und Distanzüberwindung adressieren lässt, sondern vor allen Dingen als eine ästhetische und politische Ereignis-Maschine. Partout unterzieht das Telefon nämlich alles, was es vermittelt, einer Virtualisierung und Ambiguisierung. Was die deutschen Übersetzungen des englischsprachigen Ausdrucks «(Tele-)Phony» (d.h. falsch, künstlich, vorgetäuscht) zweifelsfrei auch andeuten. Das Telefon «phoniert», macht unsicher, destabilisiert, bricht unverhofft ein. Auf diesen ereignishaften Moment einer unerwarteten Dislokation hat schon Jean Cocteau mit seiner Feststellung aufmerksam gemacht, dass es nichts gäbe, «was mehr Orakel sein könnte als das Telefon».² Wie alle technischen Medien betrifft es eine neue Erfahrung des Ortes im Sinne einer «Entortung» der Identität vom Selbst und dem Anderen. Im Kontext einer politischen Öffentlichkeit verhindert das Telefon auf diese Weise, wie Jacques Derrida schreibt, «die Festlegung einer Grenze zwischen dem Öffentlichen und Privaten».³ Freilich: Das Grossbürgertum um 1900 spürte dies und wollte nichts wissen von einem solchen Apparat, einem «hysterisch plärrenden Wildfang»,⁴ der die wohletablierte Ordnung von privat und öffentlich plötzlich unterminierte. So liess es, um sich vor solchen Grenzverletzungen zu schützen, eingehende Anrufe durch das Hauspersonal entgegennehmen. Und wie das Automobil gehörte auch das Telefon zu jenen Dingen, die es nicht eigenhändig zu bedienen wünschte. Die Soziologin und Kulturwissenschaftlerin Gerburg Treusch-Dieter schreibt denn auch, dass das Telefon das bürgerliche Subjekt bis hin zu seiner Auflösung störte.⁵

Das Telefon, erfunden vor mehr als einem Jahrhundert, um die irrsinnige Idee einer sichtbaren Sprache für Taubstumme zu maschinisieren, hat so bloss vordergründig teil an einem telekommunikativen Konsensraum. Vielmehr schafft es in seiner ereignishaften Qualität einen Dissensraum, eine temporale Stätte, wo nicht Konsens herrscht, sondern Konsens immer wieder zusammenbrechen muss, um in neuen Konstellationen reassembliert und veröffentlicht zu werden. Im Kontext der politischen Konzeption von Öffentlichkeit gemäss Ernesto Laclau, wonach Politik als das Räumliche unterschieden wird von der Geste des Politischen als das Zeitliche, lässt sich das Telefonische als ein temporaler Gestus verstehen, der fixe Beziehungen disloziert, um fix sedimentierte Bedeutungsschichten aufzuweichen und wieder in Bewegung zu bringen. Nach Laclau versucht die Raumwerdung des Öffentlichen, also die Politik, das temporale Statthalben des Politischen immer wieder zu hegemonisieren.⁶ Das Öffentliche aber, um nicht in Totalitarismen unterzugehen, kann sich entsprechend diesem agonalen Verständnis von Kultur und Gesellschaft nur über den Konflikt als «politische» Öffentlichkeit konstituieren. Wie Rosalyn Deutsche schreibt: «Social space is produced and structured by conflicts.

With this recognition, a democratic spatial politics begins.»⁷ Es ist denn auch kaum verwunderlich, dass sich Kunstschaffende seit der Moderne von diesem politischen Potential des Telefons haben faszinieren lassen, das im Teilungs- und Montageprinzip seine stärkste Kraft zeitigt. Nur, dass man heute, im virtuellen Zeitalter des Internets, nicht mehr köpft, teilt, montiert oder trennt, sondern «hackt». So zum Beispiel Heath Bunting in seinem subversiven Phone-In @ kings x, bei dem im Sommer 1994 in London ein gut frequentierter Aussenraum «gehackt» wurde. In seiner Mailbox *Cybercafé* gab er die Nummern der Telefonzellen an der Londoner U-Bahn-Haltestelle Kings Cross, einer Hauptschleuse des Londoner Pendelverkehrs, bekannt, mit der Aufforderung, diese zu einer bestimmten Uhrzeit anzurufen. Am 5. August 1994 um 18 Uhr abends verwandelte sich die Umgebung der dortigen Telefonzellen in einen klingelnden Cyberspace. In der sonischen Störung des öffentlichen Raums zeigt sich hier nicht nur Buntings Interesse an der Generierung neuer Formen sozialer und demokratischer Situationen von privat und öffentlich. Vielmehr exponiert er die mediale Eigenschaft des Telefons, eingeschlossene Konzepte von Privatem und Öffentlichem zu unterbrechen und damit auf paradoxe Weise erst herzustellen. Das Telefon erscheint hier als einbildender Ort imaginärer Welten, die aber nur während des jeweiligen performativen Gebrauchs existieren. Als ältestes Medium der elektrischen Realisierung eines telematischen Netzes und lange Zeit die einzige materielle Grundlage des Internets zeigt sich das Telefon so im Spiel von An- und Abwesenheit als Schwellenmedium par excellence.

Das Abgründige an der ganzen Sache ist aber Folgendes: Bunting rückt die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem als verwischtes und nicht eindeutiges Phänomen in den Fokus seiner Aufmerksamkeit. Demnach muss jeder Versuch, der Grenze habhaft zu werden, letztlich scheitern. Denn die Grenze selbst erscheint als ein virtuelles Konstrukt, das sich nur in ihren Effekten manifestieren kann. Eine politische Ästhetik des Telefons verpflichtet sich so zugleich immer dem «disconnecting» einer Sprache des Begehrens und einer Sprache des Desasters. Der obsessive, eher unheimliche und mitnichten paradiesisch gemeinschaftsgründende Befehls- Charakter der Erotomaschine Telefon, wovon Alexander Graham Bells erster telefonisch gesprochener Satz «Mr. Watson – Come here – I want to see you» so beredt Auskunft gibt, wäre letztlich dies: ein Schnitt, der zwischen sprachlicher Einbildungskraft und bildender Sprachgewalt trennt und verbindet. Ein jede Identität sprengendes Performativ, dessen Verlockung die radikale Generierung von immer wieder neuen Öffentlichkeiten verspricht.

1. Claude Lefort, *Essais sur le politique. XIX^e–XX^e siècles*, 1986.
2. Jean Cocteau/André Fraigneau, *Gespräche über den Film*, 1953, S. 122.
3. Jacques Derrida, *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, 1992, S. 34.
4. Vilém Flusser, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, 1995, S. 67.
5. Gerburg Treusch-Dieter, «Editorial», in: *Ästhetik & Kommunikation: Telekult. Von Ohr zu Ohr*, 1995, Nr. 90, S. 13.
6. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, 1990, S. 41.
7. Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, 1996, S. XXIV.

In Analogie zur weltweiten Vernetzung durch das Internet kann Öffentlichkeit im Stadtraum als abstraktes Gefüge betrachtet werden. Unter diesen Bedingungen entsagt die Kunst der Objektivität, indem sie geistige Leistungen favorisiert und provoziert. Gleichzeitig bietet sich der physische Aussenraum als Alternative zu einer virtuell gewordenen Arbeits- und Freizeitwelt an.



Autor

Marcel Henry (*1977, CH) ist Gründer von ADB und aktuell Membro scientifico am Schweizerischen Institut in Rom. Er arbeitet an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst und beschäftigt sich kuratorisch sowie publizistisch mit Kunst ausserhalb musealer Räume.

Inzwischen lässt sich erahnen, dass die «New Economy» und das «Cloud Computing» das Weltbild der Zeitgenossen nicht unwesentlich verändern. Spätestens im Zuge der Erstarkung von Google und anderen Giganten im Internet wurde das Allgemeinwissen sukzessive demokratisiert. «Jeder weiss die Antwort auf alles, doch es ist nicht mehr interessant, alles zu wissen.»¹ Dieses auf eine elektronische Öffentlichkeit gestützte Bewusstsein verändert unsere Befindlichkeit: Das Elektronische ist in vielen Lebensbereichen zum Substitut des Greifbaren geworden.

Aufgrund dieser medialen Veränderungen wandelt sich auch der Blick der Künstler auf die Welt. Beweggrund zu vielen künstlerischen Leistungen ist heute nicht mehr so sehr die Frage, was denn Neues geschaffen werden kann, sondern was sich aus bereits Vorhandenem generieren lässt.² Da erstaunt es weiter nicht, dass sich die musealen Räume für die Umsetzung der eklektisch veranlagten künstlerischen Intentionen der «digital natives» weniger eignen als der vielschichtig besetzte und öffentliche Aussenraum oder auch die elektronischen Parallelräume im Internet. Beide halten vielfältiges Material bereit zur Erzeugung neuartiger Sinnaussagen.

Diese Weltsicht verkörpert auch das *Graffiti Research Lab Germany* (GRL).³ Das Berliner Kollektiv, das gleichzeitig aber auch Teil einer internationalen Bewegung ist, nutzt künstlerisch, was auch im Alltag zur Verfügung steht. Sie binden ihre Computer, Beamer und Kameras auf ihre Fahrräder, fahren mit den sogenannten «Light Riders» durch die Nacht und zeichnen ihre digitalen Botschaften für wenige Minuten auf Fassaden. Doch wie die Bilder entstehen, verschwinden sie auch wieder, ohne dass dabei ein Anspruch auf Erhaltung gestellt würde. Was bleibt, sind allenfalls Erinnerungen, auch wenn die Werke theoretisch, da digital erarbeitet und als Video konserviert, jederzeit wieder sinnlich werden könnten. Doch dies wäre der Sache nicht zuträglich: Was im entscheidenden Moment über die Betrachtung sichtbar wird, verkörpert lediglich einen Zwischenstand eines offenen und andauernden Prozesses. Denn die dafür benutzte Software steht dank Open-Source jedermann zum Download und zur Weiterentwicklung zur Verfügung. Durch die offenen und nicht hierarchischen Strukturen des *Graffiti Research Lab* entsteht so ein «community feeling».⁴

Von einem Bedürfnis nach Gemeinschaftsgefühlen zeugen auch die in jüngster Zeit vermehrt auftretenden, von Jugendlichen sowie Kunst- und Kulturschaffenden initiierten «Flash»- und «Smart Mobs». Sie nehmen über individuelle Netzwerke im Internet ihren Anfang, bevor sie sich schliesslich physisch und temporär ohne Bewilligung im Aussenraum konkretisieren. Damit soll eine Alternative geschaffen werden zu einer ökonomisierten Freizeit. Was entsteht, ist eine Gegenöffentlichkeit, die gesellschaftliche Erlebnisse ohne finanzielle Eingeständnisse ermöglicht. Ziel ist die Generierung eindrücklicher sozialer Momente, wie sie zum Beispiel in der Arbeit des inzwischen seit einigen Jahren existierenden Kollektivs *Improv Everywhere* um Charlie Todd offensichtlich werden.⁵ Über den Gratisdownload von Audiofiles, die szenografische Anweisungen enthalten, werden unter Einsatz von verbreitet mitgeführten Utensilien wie Handys und Kameras an vereinbarten Orten Bilder und Erinnerungen geschaffen, die dem Bedürfnis einer nicht primär pekuniär orientierten Bürgerschaft entsprechen. Die auf diese Weise gemeinsam geschaffenen und verbindenden Momente – auf die hin jede Gesellschaft naturgemäss orientiert ist – sind eindrücklich, denn dabei tritt der Einzelne zugunsten des Ganzen in den Hintergrund. Solche sozialperformativen Kunstformen sind zwar nicht grundsätzlich neu, sie heben sich aber durch die materielle Sparsamkeit unter Einsatz der verbreitet verfügbaren Technologie von früheren ab. Und dennoch sind sie Ausdruck eines Gestaltungswillens, eines Willens zur Gestaltung des sozialen Körpers, der im Zuge des Niedergangs der «Ich-Generation» wieder an Bedeutung gewinnt.⁶

Diese flüchtigen Kunstformen schaffen einen Gegentrend zu einer immer noch viel zu stark verbreiteten Kunst im öffentlichen Raum, die von der Maxime bestimmt wird, dass Kunst physisch und dauerhaft zu sein habe, eine Ausrichtung, die insbesondere vom Kunstmarkt diktiert wird, der nach

marktauglichen Artefakten verlangt. Fest steht aber, dass Kunst im öffentlichen Aussenraum auch unter den Vorzeichen von «Cloud Computing» und «Social Web» keineswegs an einem Endpunkt angelangt ist. Vielmehr bieten sich dadurch neue Möglichkeiten, die aber in der Kunst noch zu selten eingesetzt werden. Der physische Aussenraum ist zur Alternative einer virtuell gewordenen Arbeits- und Freizeitwelt geworden. Längst ist dieser aber nicht mehr ausschliesslich Ausdruck eines politischen Willens, vielmehr erscheint er als das Resultat ökonomischer Entscheidungen, die in Form von Architektur, von Bildern und Texten den Raum prägen. Die Konsequenz dieser veränderten Einflussnahme entspricht einer Vereinnahmung durch Partikularinteressen, mit dem Preis, dass viele öffentliche Orte eine Abstrahierung erfordern, um als solche überhaupt noch gesehen zu werden.⁷ Gelegentlich ist auch vom Ausverkauf der Innenstädte die Rede, denn die Konsumverlockungen als Möglichkeit zur Freizeitgestaltung sind allgegenwärtig. Darauf reagiert die Kunst, wenn sie Positionen einnimmt, mit denen sie sich in dieses Gefüge einschreibt. Sie kann punktuelle und für kurze Zeit öffentliche Räume zurückerobern. Erwünscht ist im Aussenraum aber das Rasche, das Dynamische, das Reaktive, wie es etwa in der Streetart der 70^{er} und 80^{er} vorherrschte. Doch im Unterschied zu damals muss es materiell noch leichter geschehen, spielerischer werden und darf keinesfalls destruktiv angelegt sein. Zudem sollte sie sich nach kurzer Zeit wieder aus dem Alltag zurückziehen, um (Denk-)Räume für neue Ideen zu eröffnen. Das Ideal wäre eine immaterielle Schönheit; nicht Form, sondern Wirkung.

Als Konsequenz der Hockney-These bedarf es folglich neuer Technologien für die künstlerische Arbeit im Aussenraum. Man müsste, wie dies aktuell auch in Bezug auf digitale Spuren im Internet diskutiert wird, über die Verfallsdauer von physischen Bildern und Aussagen nachdenken oder über eine Förderung in Form von sich selbst neutralisierenden Materialien, damit der Szene etwas von der Reaktivität zurückgegeben werden kann, die in zu vielen Arbeiten vermisst wird. Der Spielraum für künstlerische Interventionen dürfte insbesondere im Zuge einer vermehrten Regulierung und Kontrolle öffentlicher Sphären nach und nach kleiner geworden sein. Kunst ist Kommunikation und sie braucht meist ein Minimum an Freiraum. Das Vor-Augen-Stellen ist aber auch unter den neuen Paradigmen von «Netzwerk» und «Cloud Computing» immer noch kulturbildend. So betrachtet, dürfte das Potenzial der lebensnahen, spontan in Erscheinung tretenden neuen Kommunikations- und Kunstformen unter Einbezug der technologischen Gegebenheiten noch lange nicht ausgeschöpft sein. Erstrebenswert ist eine Kunst im öffentlichen Raum, die das gemeinorientierte kulturelle Bewusstsein schärft, eine materielle Bescheidenheit spricht und unterschwellig ins System einbricht. Kunst soll nicht der Repräsentation dienen, sondern der geistigen Beweglichkeit. Gefragt sind nicht Kunstformen, die den Konsum ankurbeln, sondern solche, die das Hervorbringen von weiteren geistigen Leistungen favorisieren. Denn materieller Überfluss ist ungesund, was auch für die Belebung öffentlicher Räume mit Kunst gelten dürfte; oder, um es mit den Worten von Klaus Bussmann zu sagen: «Lieber gar keine Kunst als schlechte Kunst im öffentlichen Raum, dann lieber ein paar Bäume pflanzen» – oder Blumen.⁸

1. Aussage von Douglas Coupland im Gespräch mit Jury Steiner, Schweizer Fernsehen, Sternstunde Philosophie, 04.09.2011.
2. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, 2003, S.9.
3. www.graffiti-researchlab.de [10.09.2011].
4. Vgl. Achim Kern vom GRL im Interview mit dem Rundfunk Berlin-Brandenburg. Siehe www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch_vom_23_06/beitrag_6.html [23.06.2011].
5. <http://improveverywhere.com> [10.09.2011].
6. Siehe auch Peter Hafner, «Das Ende der Ich-Epoche?», in: *NZZ Folio*, Nr. 2, 2010.
7. Die Intervention «Delete – Die Entschärfung des öffentlichen Raums» von Christoph Steinbrener und Rainer Dempf hat 2005 auf diese Vereinnahmung des Stadtraums aufmerksam gemacht. Siehe www.publicartvienna.at/files/19.html [20.09.2011].
8. Matzner 2001, *Public Art*, 2001, S. 14.

Do-It-Yourself is an important device among those artists who utilize empty spaces for artistic projects. With food production programs and culinary initiatives such creative sites become popular also among people who do not frequently profit from cultural offers. But as they have appeared, they have to disappear – for “urban renewals”.



Author

Michael Birchall (*1985, GB) is a curator and writer interested in collaborative and participatory art practices. He attended CRUMB at the University of Sunderland where he obtained a masters degree in curatorial studies. His writing can be found in *C-Magazine* and *Frieze D/E*. In 2011 he co-curated *Wie geht's dir Stuttgart?* at Künstlerhaus Stuttgart.

The recent phenomenon of growing ones own food has become widespread across North America particularly when food prices continue to rise. Urban agriculture or “guerilla gardening” as it is also known has taken a variety of forms, from collectivism to urban intervention. Before abandoning visual art for film and literature, Guy Debord outlined his theory for “constructed situations”: participatory events using experimental behavior to break the spectacular blind of capitalism. Debord asserted: “Unitary urbanism must control the acoustic environment as well as the distribution of drink or food. It must take up the creation of new forms and the détournement of known forms of architecture and urbanism.”¹ Debord’s understanding of unitary urbanism is rooted in a situationist model; however, I would argue this can be directly linked to today’s urban agricultural movements as well as Guerilla-Gardening.

The artist led initiatives of Gordon Matta-Clark in 1970s New York set a standard for contemporary artists willing to establish their own “Do-It-Yourself eateries”; while New York has developed into a thriving metropolis – a far cry from Matta-Clark’s New York. Brooklyn, or more specifically Bushwick has become the hotspot of “Do-It-Yourself eateries”, Roberta’s was founded by Brandon Hoy and Chris Parachini and includes a variety of rustic dishes, they produce their own food on the rooftop adding to the wider appeal of the restaurant.² This is more about urbanism than food – becoming a symbol for the neighborhood where it is located – Bushwick – a bleak and benighted area where artists have moved to escape the higher rents in formerly blasted neighborhoods, now gentrified.

The collectivism behind this restaurant is not only limited to the food industry but also artistic residencies. Providing an alternative to the usual artistic residency format, *Utopia Parkway* was setup by Demian Bern (EXP. edition) and Pablo Wendel in Stuttgart in spring 2011. Bern and Wendel had previously collaborated and ran the successful project space *Interventionsraum* in a former retail building in Stuttgart South.³ While Stuttgart has grown the demand for more up-market retail developments has left parts of the city looking rundown, much like Bushwick but on a smaller scale. The premise for their residency was to occupy the vacant shops in Marienstrasse prior to their demolition – and a major regeneration project planned by the city. The residency set out to be utopian from the onset with an open call that resulted in every applicant being accepted.

The striking part about *Utopia Parkway* was the complete Do-It-Yourself and temporary aesthetic established by the artist’s associated with the project. It seemed it was possible to create anything that was needed in order for the residency to be viable. Every artistic residency has four basic requirements that are required for hosting artists: eating, sleeping, working and lounging facilities. All of these requirements were taken care of and created using available materials that were left on-site in the vacant buildings. Artists were accommodated in the purpose-built hostel; entirely made from left over materials, such as lamp shades made from flower pots. The modular design concept could be adapted to individual needs – creating exactly the sort of space the artists needed using cardboard-cubicle structures.

Food was prepared in the makeshift restaurant, *Restaurant Humour* initiated by Bjung Chul Kim; where food was provided free of charge to those who could tell a joke. The daily specials on the menu included locally sourced produce and featured “Swabian” specialties. To onlookers the daily special sign appeared like any normal cafe or restaurant in the city; however what made it unique was its location – in a semi-derelict part of the city surrounded by demolition crews in the process of tearing down the buildings. Bjung Chul Kim’s eatery provided the artists with delicious food and served as a temporary establishment for the local community; it became a calm place away from the busy activities going on in the artist’s studios.

The comprehensive program of events, openings, performances and diners proved to be very successful for the arts community and the wider

public, especially the *Hypno Vereinsbar*; an underground bar established for the duration of the residency, reminiscent of a speakeasy in 1920s America. Although the bar served the recreation needs of the artists-in-residence it also became a hotspot for local people, curious about this semi-legal temporary bar that felt unique. It is not every day that Stuttgart becomes a relaxed place such as Berlin; combined with a sense of hopefulness about what the residency could lead to in the future. For a brief moment it seemed as though this temporary residency and occupation could permeate across the city and become a regular occurrence. Through the architectural transformations the buildings became inhabitable and useful for artistic activities. In this sense artists are very resourceful at using the surrounding materials and generating something productive that contributes to the life of the city.

The aesthetics of the *Utopia Parkway* residency are not dissimilar from Matta-Clark’s program of ad-hoc “anarchitectural” ideas – in the same way they were funny, poetic and as the artist hoped radically different from the current social and architectural realities. Matta-Clark believed that any architectural program involved planning for life, community or for art.⁴ Most of the activity around urban farming and occupation exists between art and social activism. It is not surprising that “occupations” such as the *Utopia Parkway* exist in a temporary format and while they do seek to bring about changes to the fringes of cities that are on the verge of gentrification.

In North America there seems to be an abundance of post-industrial spaces where urban agriculture and guerilla gardening can take place.

Europe is lagging behind with this movement; I would argue this is due to the fact that our urban spaces are heavily controlled by bureaucrats who prevent any activities taking place. Urban developments are only supported if they carry real merit for the city – usually in the form of retail developments. As in the example mentioned the *Utopia Parkway* residency was only allowed to go ahead as the buildings were soon to be demolished – making way for a retail development.

Urban agriculture could flourish in Europe if it were given the chance to, European’s are well aware of the benefits of local sustainable food and this is an emerging market. If cities provided empty industrial spaces to community groups a movement could

develop – in the same way this has in North America. We are well aware that the current way we produce food is unsuitable. “Post-industrial” food is the way forward.

1. Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, 2002, pp. 44–50.
2. www.robertaspizza.com [04.09.2011].
3. www.interventionsraum.de [04.09.2011].
4. Elisabeth Sussman (ed.), *Gordon Matta-Clark: You are the Measure*, 2007.

Dieser QR-Code funktioniert als elektronischer Zugang zu diesem Heft.
This QR code works as an electronic access to this publication.

