Skulptur Projekte Münster 2017

Out of Place

Wo auf der Welt hältst du dich auf?
Frances Stonor Saunders

Gedanken zur Ortsspezifik
Nairy Baghramian, John Knight, Koki Tanaka, Jay Chung & Q Takeki Maeda, Ayşe Erkmen, Gerard Byrne und Silvia Kolbowski

Zur Grund- und Bodenlosigkeit der Kunst
Anselm Franke

Fakten über Schlaglöcher
Ariane Müller

Aufblühen unter Bedingungen klebriger Trennung: räumliche Verwerfungen und digitale Maskeraden
Tom Holert

Zum Beispiel Münster, zum Beispiel Marl
Britta Peters

Aufgeführter Raum
Fotografie: Wolfgang Tillmans

Out of Place ist das letzte von drei Magazinen, die sich in der Vorbereitungsphase der Skulptur Projekte 2017 mit für die Ausstellung zentralen Fragestellungen beschäftigen. Jedes Heft geht von einem Begriff aus, der fundamental mit der Erfahrung von Skulptur und Projekten im Außenraum verknüpft ist – Körper, Zeit und Ort – und hinterfragt seine Bedeutung angesichts von Digitalisierung, Globalisierung und neuen Ökonomien. *Out of Place* befasst sich mit Aspekten der Grenze, mit Migration, Verdrängung, der Idee von Smart Cities und der Frage nach der Grund- und Bodenlosigkeit der Kunst.

Die Skulptur Projekte finden seit 1977 alle zehn Jahre in Münster statt, einer gut 300.000 Einwohner zählenden, wohlhabenden Stadt im Nord-Westen Deutschlands. Für dieses Format spielt Ortsspezifik von Beginn an eine entscheidende Rolle. Die fünfte Ausgabe der Skulptur Projekte bezieht erstmalig eine zweite deutsche Stadt, die durch die ortsansässige Industrie entstandene Stadt Marl im benachbarten Ruhrgebiet, in ihre Konzeption mit ein und wird am 10. Juni 2017 eröffnet.

ANDERS (BRIGHTON ARCIMBOLDO) 2005

Ausgabe Frühling 2017

Out of Body — Frühling 2016

Out of Time — Herbst 2016

Out of Place — Frühling 2017

Frances Stonor Saunders

Wo auf dieser Welt hältst du dich auf?

Die eine Grenze, die jeder von uns überschreitet, so oft und mit einer so gut einstudierten Routine, das wir kaum Notiz davon nehmen, ist die Schwelle unseres eigenen Zuhauses. Wir öffnen, wir schließen die Haustür – die simpelste aller geografischen Übungen, und doch wäre ein ganzes Leben zu wenig, um all das Kommen und Gehen nachzuerzählen, das sich an dieser Grenze abspielt. Welche Rituale praktizierst du auf der Türschwelle, bevor du das Haus verlässt? Beschwichtigst du die häuslichen Götter oder lässt eine Lampe im häuslichen Schrein brennen? Klopfst du rasch Hosentasche oder Handtasche ab, um dich zu vergewissern, dass du alle für die Reise nötigen Utensilien eingesteckt hast? Oder wirfst einen letzten prüfenden Blick in den Flurspiegel, um dein Gesicht auf das Zusammentreffen mit anderen Gesichtern vorzubereiten?

Im Unterschied zu den Menschen in der Antike hütet kein Sklave deine Tür, also aktivierst du den Alarm (oder setzt den Hund darauf an, *cave canem*). Schlüssel? Ja, die sind in deiner Hand. Du hast die *Schlüsselgewalt*, das Recht auf Besitz, das dich mit tausenden Jahren Rechtsgeschichte verbindet, den Vorrechten von Herrschern und Staaten, den Toren zu Seligkeit oder Verdammnis. Du öffnest die Tür, gehst hindurch und schließt sie hinter dir – durch den kleiner werdenden Türspalt bleiben die Details deines Lebens im Inneren zurück. „Auf der einen Seite bin ich und mein Zuhause", schreibt Georges Perec und führt weiter aus:

> „[D]as Häusliche (der mit meinem Eigentum überladene Raum: mit meinem Bett, meinem Teppichboden, meinem Tisch, meiner Schreibmaschine, meinen Büchern, meinen Einzelnummern der Zeitschrift ‚La Nouvelle Revue Française …'), auf der anderen Seite sind die anderen, weder in die eine Richtung noch in die andere Richtung: man braucht ein Losungswort, man muss die Schwelle überschreiten, man muss bestimme Voraussetzungen erfüllen, man muss in Verbindung treten, sowie der Gefangene mit der Außenwelt in Verbindung tritt."[1]

Du schließt die Tür ab. Du hast die Grenze überschritten. Du hast Pascals Warnung, das ganze Elend der Menschheit resultiere daraus, dass niemand mehr allein in einem stillen Raum sitzen könne, in den Wind geschlagen.

Als Xavier De Maistre, ein Aristokrat aus Savoyen, 1790 wegen Duellierens zu sechs Wochen Hausarrest verurteilt wurde, verwandelte er diesen in eine imaginäre Reise. „Mein Zimmer liegt nach den Messungen von Padre Beccaria unter dem fünfundvierzigsten Breitengrad", notiert er in *Die Reise um mein Zimmer*. „[S]eine Lage zeigt von Osten nach Westen; es bildet ein Rechteck, das ganz nah an der Wand sechsunddreißig Schritt im Umfang hat." Und so bricht er auf, schlägt einen Kurs von seinem Schreibtisch in Richtung eines Bildes ein, das in einer Ecke hängt, und geht von dort schräg weiter zur Tür. Sein Sessel kommt ihm jedoch in die Quere, in welchem er es sich eine Weile bequem macht und im Feuer herumstochert, tagträumend. Dann rafft er sich wieder auf, es drängt ihn gen Norden zu seinem Bett: „Kurzum, in diesem köstlichen Möbelstück vergaßen wir während einer Hälfte des Lebens die Kümmernisse der andern." Und so weiter, „[v]om Argonautenzug bis zur Versammlung der Notabeln, vom tiefsten Inneren der Unterwelt bis zum letzten Fixstern jenseits der Milchstraße, bis an die Grenzen des Universums, bis an die Pforten des Chaos". „[D]as", so erklärt er, „ist das unermessliche Gebiet, worin ich mit Muße hin und her wandere".

Ob in vierzig Tagen durch das eigene Zimmer, in achtzig Tagen um die Welt oder in achtzig Minuten einmal im Kreis mit der Circle Line, ob im Stillstand oder in Bewegung: Jedes Individuum ist ein kartografischer Akt und jedes Leben ein Studium von Grenzen. Der Moment der Empfängnis ist das Überwinden eines Hindernisses, die Geburt das Überqueren einer Grenze. Oskar, der couragierte Held aus Günter Grass' *Blechtrommel*, erzählt in Echtzeit von seiner verstörenden Passage durch den Geburtskanal und den gleich nach der Entbindung aufgekommenen Wunsch, diesen Prozess umzukehren. Der Raum ist kalt. Eine Motte flattert gegen die nackte Glühbirne. Doch zur Umkehr ist es nun zu spät, die Hebamme hat die Nabelschnur bereits durchtrennt.

Trotz der beispiellosen Fähigkeit, live seinen eigenen Geburtsvorgang zu kommentieren, unterliegt selbst Oskar mit seiner außerordentlichen Begabung zur Selbstbestimmung der einen eisernen Regel: Es führt nur ein einziger Weg in dieses Leben hinein und ein einziger aus ihm hinaus. All das, was in der Zwischenzeit passiert – alle Schwellen, die wir überschreiten, all unser „Entscheiden und Revidieren, im Bruchteil einer Minute ins Gegenteilige umgekehrt" – wird von dieser unbeugsamen Wahrheit umklammert. Wir hoffen darauf, uns sicher zwischen diesen zwei unverrückbaren Grenzen zu bewegen, etwas aus dem zu machen, was es bedeutet, lebendig zu sein, bevor wir genötigt sind, wieder abzutreten. Geburt und Tod sind nicht verhandelbar. Was uns bleibt, ist die Reise.

* * *

Am Abend des 3. Oktober 2013 sank nicht weit von der kleinen Insel Lampedusa ein Boot mit über fünfhundert Eritreern und Somaliern an Bord. In der Dunkelheit hielten die Anwohner ihre verzweifelten Schreie für das Kreischen von Seemöwen. Das Boot sank innerhalb von Minuten, die Überlebenden waren aber fünf Stunden im Wasser, einige von ihnen klammerten sich an die leblosen Körper ihrer Reisegefährten. Viele der 368 Menschen hatten es nicht geschafft, aus dem gekenterten Boot herauszukommen. Eine der 108 Menschen, die im Boot gefangen waren, war eine etwa zwanzigjährige Eritreerin, die im Augenblick des Ertrinkens ihr Kind gebar. Ihre Fruchtblase war im Wasser geplatzt. Rettungstaucher fanden in ihren Leggings das tote Neugeborene, das durch die Nabelschnur noch mit der Mutter verbunden war. Die am längsten währende Reise ist zugleich die kürzeste Reise.

Bereits in der Gebärmutter bilden sich die Nervenbahnen heraus, die unsere Wahrnehmung der Welt bestimmen – und wie wir darin unseren Platz finden. Mithilfe kognitiver Kartierung definieren wir, wer wir sind, und mittels Grenzen schützen wir diese Definition. Alle Grenzen – die Markierungen und Symbole auf einer Karte, die Zickzacklinien der Mauern und Zäune auf der Erdoberfläche und die oft komplexen Verflechtungen, innerhalb derer wir unser Leben organisieren – begründen unsere Identität. Wir errichten Grenzen, sprichwörtlich wie im übertragenen Sinne, um unser Verständnis davon zu verfestigen, wer wir sind; und wir überqueren diese in der Suche danach, was wir sein könnten. Sie sind Philosophien des Raumes, Glaubwürdigkeitswettbewerbe, Breitengrade der Neurose, Signaturen unter gesellschaftlichen Verträgen, beruhigende Eingrenzungen, Wunden.

Sie sind auch Todeszonen, Tore zur Unterwelt, wo das Pochen auf Identität hoffnungslos ist. Das eine halbe Meile vor Lampedusa gesunkene Boot war in italienische Hoheitsgewässer eingedrungen, hatte die imaginär ins Meer gezeichnete Linie überquert – eine unhaltbare Linie, wenn man es recht bedenkt. Es hatte die gemeinsame europäische Grenze erreicht, um an seinem eigenen Fluchtpunkt unterzugehen – dem Punkt, an dem die menschliche Fracht im Meer verschwand. *Ne plus ultra*, nichts liegt jenseits davon.

Ich habe keine Theorie, nicht die eine große Erzählung parat, die erklären könnte, warum so viele Leute ihre eigenen Leichenwagen besteigen, noch bevor sie tatsächlich tot sind. Ich verstehe nicht, welche Mechanismen dafür verantwortlich sind, dass die Globalisierung mit all ihrem Wirbel um Mobilität, verringerte Distanzen und außer Kraft gesetzte territoriale Konzepte stattdessen eine Situation herbeigeführt hat, in der man sich abschottet und verbarrikadiert, und in der große Teile der globalen Bevölkerung in einer ganz anderen Welt als der meinigen zu leben und zu sterben scheinen. Ich weiß allerdings, dass eine Frau, die an die Zukunft glaubte, ertrank und währenddessen ein Kind gebar, und wir keine Ahnung haben, wer sie war. Und es ist dieses Fehlen einer Identität, die uns Identitätsstrotzende in eine direkte, wenn auch hoffnungslos ungleiche Beziehung zu ihr setzt.

Jeder, der dies liest, ist im Besitz eines verifizierten Selbst – einer Identität, die durch Identifizierung geformt und beglaubigt und als *korrekt* anerkannt ist. Ohne das kannst du in der Welt nicht funktionieren: Du kannst kein Bankkonto eröffnen, keine nationale Versicherungsnummer oder Kreditkarte beantragen, dir keinen Führerschein ausstellen lassen, du erhältst keinen Zugang zu deinem E-Mail- oder Social-Media-Account, keinen Reisepass oder ein Visum, keine Punkte auf deiner Bonuskarte. Ohne dein verifiziertes Selbst nehmen sie dir nicht deine Mandeln heraus. Ohne das kannst du nicht sterben. Ob du dir dessen bewusst bist oder nicht, und ob es dir gefällt oder nicht: Dein verifiziertes Selbst ist die Formel, die dein Leben dominiert, das System, in dem du als Individuum von der Wiege bis zum Grab registriert bist.

Wir sind, wie Terry Eagleton im *London Review of Books* (vom 1. Juni 2000) ausführte, „eine fanatisch voluntaristische Gesellschaft", deren Mitglieder von öffentlicher Selbstdarstellung besessen sind und jede Form der „Introvertiertheit oder Undurchschaubarkeit" mit Argwohn betrachten. Und doch besitzt jeder von uns das, was Milan Kundera als den „epidermalen Instinkt, das persönliche Leben zu verteidigen", bezeichnet. Von der Haustür mal ganz abgesehen, oder der Hintertür, dem Garagentor, der Autotür (und der Benzintankkappe), dem Safe und der Schreibtischschublade, in der deine Lebensversicherungspolice liegt, lass dir durch den Kopf gehen, wie viele weitere Schlösser du an jedem einzelnen Tag benutzt: an deinem Computer, deinem Telefon, Facebook, Amazon, Bankkonto, Kreditkarte – all die Daten und Zahlenfolgen und Passwörter, die unzähligen Antworten auf die unzähligen Fragen, die wir uns allesamt eingeprägt und in einem speziellen Schlüsselkasten in unserem Gehirn abgespeichert haben.

Führe dir die gigantische Menge persönlicher Informationen vor Augen, die wir unaufhörlich von uns preisgeben – die ganze Zeit über. Du kannst es nicht sehen, aber das Smartphone in deiner Hosentasche stößt fortwährend digitale Schadstoffe aus. Wenn du eine Apple Watch oder ein Fitbit-Armband trägst, entströmen sie deinem Handgelenk. Selbst in inaktivem Zustand senden und empfangen diese technischen Geräte Hunderttausende Mitteilungen an und von Servern überall auf der Welt – unabhängig von dir, aber unter Benutzung deiner Identität. Es handelt sich dabei nicht um Identitätsdiebstahl, denn du selbst hast sie dazu autorisiert, wie zahllose kleingedruckte Seiten belegen, die du versäumt hast zu lesen. Mit deiner Einwilligung wird deine Identität verschachert, von Parteien, über die du nichts weißt und die ihre eigenen Interessen verfolgen. Wenn eins deiner Geräte sich Geolokationstechnologien bedient und du diese nicht deaktiviert hast, überträgst du in diesem Moment deine exakte Position an weiß Gott wen oder was, leise piep-piep-piepsend wie ein kleiner Sputnik.

Identität beruht auf Identifizierung, und Identifizierung beruht auf den Aufzeichnungen der chiffrierbaren Informationen, die gesellschaftlich relevant sind und die bestätigen, wer du bist. Diesen Prozess nennt man Biometrie, eine Wissenschaft, die im wortwörtlichen Sinn die „Vermessung von Lebewesen" betreibt und den Zweck verfolgt, Identität in Form von Daten darzustellen, die sich sammeln, lesen und auswerten lassen. Mit anderen Worten: demzufolge bist du eine Datenbank, aus der bestimmte Inhalte extrahiert oder erfasst werden, um algorithmisch verschlüsselt und anschließend in einer weit größeren Datenbank zum Abruf bereit zu stehen. Biometrie umfasst persönliche Informationen, Verhaltensmerkmale und unverwechselbare physiologische Kennzeichen wie DNA, Blutgruppe, Fingerabdrücke, Gesichtsgeometrie, Iris-Struktur, Dorsalvenenmuster.

* * *

Das Kernstück des digital verifizierten Selbst ist der elektronische Pass. Die meiste Zeit überträgt mein britischer E-Pass keine Daten, da er über keine eigene Stromquelle verfügt, doch sobald er in das elektromagnetische Feld eines Lesegeräts gelangt, wie es in automatisierten Grenzkontrollsystemen installiert ist, wird er aktiviert. Ist der Kontakt einmal hergestellt, meldet sich der Chip an, indem er ein unverwechselbares Identifikationssignal an das Lesegerät übermittelt, und wenn dieses als gültig erkannt wird, transferiert er seinen Inhalt mitsamt einer digitalen Signatur, die erforderlich ist, um die Authentizität der gesendeten Daten zu verifizieren. Dieses doppelt verschlüsselte System soll verhindern, dass deine elektronische Identität von Hackern gestohlen und geklont werden kann. Nach gegenwärtigem Stand sind die Daten auf meinem Chip identisch mit den Angaben auf der vorderen Innenseite meines Passes: Vorname, Nachname, Geburtsdatum, Geschlecht, Nationalität, Seriennummer des Dokuments, Ausstellungsort und Ablaufdatum – eine Schnittstelle zwischen mir und der staatlichen Autorität, die beglaubigt, dass die Person, mit der man es hier zu tun hat, ich bin. Der E-Pass enthält auch eine digitale Kopie des Passfotos, das ich meinem Originalantrag auf Ausstellung des Dokuments beigefügt habe.

Die digitale Kopie meines Fotos auf dem Mikrochip ist ein JPEG, das dort in einer weit höheren Auflösung hinterlegt ist als die kleinformatige Version auf dem Pass. Daraus ergibt sich, dass meine unverwechselbare Gesichtsgeometrie von einer Gesichtserkennungssoftware (Automated Facial Identification) gelesen werden kann, die die exakte Entfernung zwischen Augen, Nase, Mund und Ohren misst. Das ist auch der Grund, warum es uns während der Aufnahme eines Passfotos nicht gestattet ist zu lächeln. Lächeln wurde 2004 untersagt, wie etwa auch das Runzeln der Stirn oder Hochziehen einer Augenbraue verboten ist, da diese Software Gesichter als vakante physische Fläche behandelt, aus der jeder emotionale Ausdruck weggewischt wurde, abgeschmirgelt, um es von anderen Gesichtern differenzierbar zu machen. Es handelt sich um eine Suche aufgrund festgesetzter Kennzeichen, nicht um eine umfassende kartografische Erhebung.

Pässe sind so alt wie die Berge, über die wir mit ihrer Erlaubnis wandern dürfen, aber bis zur Zeit vor dem Ersten Weltkrieg war ihre Verwendung alles andere als systematisch. Zuvor, wie Stefan Zweig berichtet, konnte man zwangloser reisen: „man stieg ein und stieg aus, ohne zu fragen und gefragt zu werden" und „Grenzen […] bedeuteten nichts als symbolische Linien, die man ebenso sorglos überschritt wie den Meridian von Greenwich". Zweig war von Europa nach Indien und Amerika gereist, „ohne einen Pass zu besitzen oder überhaupt je gesehen zu haben".

> „Erst nach dem Kriege begann die Weltverstörung durch den Nationalsozialismus, und als erstes sichtbares Phänomen zeitigte diese geistige Epidemie unseres Jahrhunderts die Xenophobie, den Fremdenhass oder zumindest die Fremdenangst. Überall verteidigte man sich gegen den Ausländer, überall schaltete man ihn aus. All die Erniedrigungen, die man früher ausschließlich für Verbrecher erfunden hatte, wurden jetzt vor und während einer Reise jedem Reisenden auferlegt. Man musste sich fotografieren lassen von rechts und links, im Profil und en face, das Haar so kurz geschnitten, dass man das Ohr sehen konnte, man musste Fingerabdrücke geben, erst nur den Daumen, dann alle zehn Finger, musste überdies Zeugnisse, Gesundheitszeugnisse, Impfzeugnisse, polizeiliche Führungszeugnisse, Empfehlungen vorweisen, musste Einladungen präsentieren können und Adressen von Verwandten, musste moralische und finanzielle Garantien beibringen, Formulare ausfüllen und unterschreiben in dreifacher, vierfacher Ausfertigung, und wenn nur eines aus diesem Schock Blätter fehlte, war man verloren." [2]

Das Visum – vom französischen *visé*, „gesehen worden sein" – ist eine weitere Grundlage des verifizierten Selbst. Ohne ein solches amtliches Schriftstück waren die Eritreer und Somalier auf dem Boot in Richtung Lampedusa *unsichtbar* – schon lange bevor sie im Wasser verschwanden. Die meisten von ihnen waren vermutlich gar nicht im Besitz von Pässen, sondern gehörten einer neuen Bevölkerungsgruppe ohne festen Wohnsitz an, die als *Sans Papiers* bekannt sind – Menschen ohne Papiere. Für das Fehlen amtlicher Dokumente lassen sich mehrere Gründe anführen, einschließlich der nicht unerheblichen Tatsache, dass Personen, die aus nicht funktionierenden oder repressiven Staaten flüchten und Asyl beantragen wollen, dazu tendieren, ihr Vorhaben eher nicht an die große Glocke zu hängen, indem sie in eine Regierungsbehörde für Passangelegenheiten hineinspazieren. Das rief dann zwangläufig die Schlepperbanden auf den Plan, die ihre Zeit gekommen sahen, aus dem „Gerangel heraus aus Afrika" Kapital zu schlagen (wobei sie sich gewiss ein, zwei Dinge aus dem bekannten Gerangel *um* Afrika abgeschaut haben, das die größte illegale Verschleppungsaktion in der Geschichte der Menschheit nach sich zog).

Wie der Reisepass hat auch das Visum eine lange Geschichte, aber nach den Ereignissen von 9/11 spielt er eine entscheidendere Rolle als je zuvor. Die radikale Verschärfung von Kontrollen bei der Einreise in Staatsterritorium ist in den Vereinigten Staaten und der Europäischen Union besonders offensichtlich. Die in Ehren gehaltenen liberalen Prinzipien der Offenheit und Mobilität – unsere Leben sollen möglichst wenigen Einschränkungen durch geografische Grenzen unterliegen – wurden hernach einer Politik der Ausgrenzung geopfert. Dieses ist der Liberalismus des Wohlstands, den es durch immer höhere Grenzzäune, steiler ansteigende Vollstreckungsbudgets, immer neue und drastischer in die

Privatsphäre eingreifende Überwachungstechnologien und andere Mechanismen der Ausgrenzung wie zum Beispiel zunehmend striktere Auflagen bei der Visavergabe zu verteidigen gilt. War das Visum früher nicht mehr als ein Stempel im Pass oder ein einfaches Dokument, so haben wir es heutzutage mit einem hochglanzpolierten Artefakt zu tun, das mit einem eigenen unverwechselbaren Chip ausgestattet ist, welcher den Träger zum Überqueren der infolge von 9/11 automatisierten Grenzen befugt.

* * *

Am 8. Juli 2013, auf seiner allerersten Amtsreise, besuchte der neugewählte Papst Franziskus mit einem Boot die Insel Lampedusa, um der Tausenden von Migranten zu gedenken, die auf der Überfahrt von Nordafrika ums Leben gekommen waren. Nachdem er einen Kranz ins Wasser geworfen hatte, hielt er auf dem Sportplatz, der außerdem als Empfangszentrum für die ankommenden Migranten diente, eine Messe ab. Er predigte vor einem Altar, der notdürftig aus einem alten Fischerboot konstruiert war. „Wo ist dein Bruder?", fragte er.

> „Wer ist der Verantwortliche für dieses Blut? In der spanischen Literatur gibt es eine Komödie von Lope de Vega. Darin wird erzählt, wie die Einwohner der Stadt Fuente Ovejuna den Gouverneur umbringen, weil er ein Tyrann ist. Dies geschieht auf eine Weise, dass unbekannt bleibt, wer ihn getötet hat. Und als der Richter des Königs fragt: ‚Wer hat den Gouverneur umgebracht?', antworten alle: ‚Fuente Ovejuna, Herr.' Alle und niemand! Auch heute taucht diese Frage nachdrücklich auf: Wer ist der Verantwortliche für das Blut dieser Brüder und Schwestern? Niemand! […] Die Globalisierung der Gleichgültigkeit macht uns alle zu ‚Ungenannten', zu Verantwortlichen ohne Namen und ohne Gesicht." [3]

Die Gesichts- und Namenlosen. Nicht die Millionen anonymer Migranten, sondern wir, die bis zu den Augäpfeln verifiziert sind, ohne dass wir jedoch zu sehen vermögen oder hinter der hohen Mauer gesehen werden, mit der wir uns vor den ungeordneten, unautorisierten, nicht registrierten Anderen auf der anderen Seite abschotten wollen. Ist das, was das System aller Systeme ersonnen hat, etwa „so perfekt, dass niemand mehr gut sein muss", wie T.S. Eliot in *Choruses from the Rock* schrieb? Falls ja, dann sind wir nicht minder gefährdet als all jene, die wir ausschließen. Es rückt uns nicht in die Nähe zu Gott oder bringt uns ins Himmelreich oder wie immer du es nennen magst, denn, wie Eliot bereits warnte, unterliegt ebendieses System dem Irrtum, Informationen mit Wissen und Wissen mit Weisheit zu verwechseln.

KATJA BÜRKLE 2016

Jeder Migrant weiß, dass die Antwort auf die Frage „Wer bist du eigentlich?“ in der Frage „Wo auf dieser Erde hältst du dich auf?“ zu finden ist. Und so versucht ein jeder in den Besitz dessen zu gelangen, was wir bereits besitzen und was ihn wiederum dazu befugte, die Seiten zu wechseln, sprich: ein verifiziertes Selbst. Migratorische Identität wird so zu einer Last, der es sich zu entledigen gilt. Migranten machen sich oft ohne Ausweispapiere auf den Weg, da, wie bereits erwähnt, der Versuch, die entsprechenden Dokumente im Ursprungsland zu erhalten, äußerst gefährlich sein kann. Andere wiederum *verlieren* die Papiere gleich zu Anfang ihrer Reise, wenn sie von Polizisten, Grenzbeamten oder Schleppern beraubt werden. Viele zerstören diese absichtlich, weil sie die nicht grundlose Befürchtung hegen, dass unser Verifikationssystem zuschnappen und sie zurückzuschicken wird. In Algerien nennt man sie *Harraga*, arabisch für „die, die verbrennen“. Und sie verbrennen nicht nur ihre Papiere: Manche versengen ihre Fingerspitzen auf Herdplatten, mithilfe von Feuerzeugen, verunstalten sie mit Säure oder Rasierklingen, um der biometrischen Erfassung und folglich der Aussicht auf Ausweisung zu entgehen. Dies sind die Waffen der Schwachen.

Das Boot mit den über fünfhundert Eritreern und Somaliern an Bord sank vor Lampedusa im Oktober 2013, knapp drei Monate nach dem Papstbesuch. Es war nicht länger von Bedeutung, ob sie ihre Ausweispapiere nun verloren oder zerstört hatten; mit dem Tod vor Augen wollten die Menschen an Bord, dass man erfuhr, wer sie waren. Als sich das Boot zur Seite neigte und Wasser eindrang, während sich die meisten Frauen und Kinder unter Deck befanden, riefen die, die wussten, dass sie nicht überleben würden, laut ihre Namen und die Namen ihrer Dörfer, sodass die Überlebenden die Nachricht ihres Todes an Land tragen konnten.[4] Der einzig mögliche Weg, die Ertrunkenen zu identifizieren, denn es existiert kein offizielles Protokoll. Allein die vielen Plaketten auf dem Friedhof von Lampedusa mit der Inschrift „nicht identifizierter Migrant“ zeugen davon, dass seit mehr als 25 Jahren Menschen im Mittelmehr ihr Leben verlieren – nach aktuellen Schätzungen dürften es mehr als zwanzigtausend sein.

Jeder wird gezählt, aber nur dann, wenn er wirklich zählt. Tote Migranten zählen nicht. Die Frau, die im Ertrinken ihr Kind gebar, war kein biometrisches Subjekt und konnte daher vernachlässigt werden. Ich will sie nicht aus sentimentalem Schuldgefühl konservieren, sie zu einem weiteren Erinnerungsobjekt machen, meinem schon arg strapazierten schlechten Gewissen einverleiben. Aber ich möchte, dass man mehr über sie weiß als nur die Nummer, die sie erhielt, nachdem man sie aus dem Wasser gefischt hatte – 288 (und 289 für ihr Baby) –, denn anderenfalls könnte man die eine migratorische Geschichte einfach immer wieder erzählen, in unendlicher Vervielfältigung bis an den Punkt der Abstraktion. In den vergangenen zwei Jahren habe ich also versucht, sie zu identifizieren. Ich hatte das Unterfangen schon fast aufgegeben, als ich vor wenigen Tagen über einen Artikel von Mattathias Schwartz stolperte, einem Journalisten, der Lampedusa nach der Tragödie besucht hatte. Er hatte einen Überlebenden gefunden, der, wie sich herausstellte, der Partner der Frau und der Vater ihres Kindes war. Ihr Name, so dieser Mann, war Yohanna. Auf Eritreisch bedeutet das „Glückwunsch“.

1 Georges Perec, *Träume von Räumen*, 1974.
2 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, 1942.
3 Siehe online: https://w2.vatican.va/content/francesco/de/homilies/2013/documents/papa-francesco_20130708_omelia-lampedusa.html [09.02.2017].
4 Es ist üblich, dass die Migranten, sobald sie das Boot besteigen oder dieses in Seenot gerät, ihre Namen sowie die Telefonnummern ihrer Familien auf den Bootsrumpf oder gar auf das eigene T-Shirt schreiben.

2016 hielt Frances Stonor Saunders im Rahmen der *London Review of Books Winter Lectures* im British Museum einen Vortrag. Beim vorliegenden Text handelt es sich um eine überarbeitete Fassung.

FRANCES STONOR SAUNDERS ist eine britische Journalistin und Historikerin. Sie ist Autorin des Bestellers *Who Paid the Piper?*, einer Kulturgeschichte des Kalten Kriegs. Sie hat u.a. für *The Guardian*, die *Los Angeles Times*, den *New Statesman* sowie die *London Review of Books* geschrieben und konzipiert wie präsentiert Programme für BBC Radio 4.

PALM TREE, SUN BURST 2015

Gedanken zur Ortsspezifik

Nairy Baghramian

Geht man davon aus, dass ein Kunstwerk zunächst ein aus seinem ursprünglichen Kontext extrahiertes, autonomes Objekt war, welches durch seine Exposition in einer dafür erdachten Institution in den Modus der Repräsentation transferiert und damit zu dem wurde, was später in den Museen als Kunst galt, stellt sich die Frage, inwieweit heute ähnliche Mechanismen in umgekehrter Richtung Anwendung finden.

Die Notwendigkeit ein Haus für die Kunst, ein Museum oder andere mit der Zirkulation von Kunstobjekten verbundene Institutionen zu bauen und somit eine Semiotik für das Ideengebäude „Kunst" zu etablieren, wurde, historisch betrachtet, zunächst ausgelöst durch den Wunsch, von Reisenden mitgebrachte und für den jeweiligen Fundort als spezifisch geltende Objekte an anderen Orten zu präsentieren. In Folge dessen begannen Künstler, sich mit dem zu diesem Zweck errichteten Gebäuden und den daraus resultierenden Bedingungen der Ausstellung auseinanderzusetzen, um festzustellen, dass, ähnlich der Metapher des Hauses in philosophischen Erklärungsmustern, die ständige Rückkehr dorthin unumgänglich ist. Damit verbindet sich der dem Kunstwerk innewohnende Diskurs untrennbar mit den ihn umgebenden Parametern der Präsentation und wird damit als spezifischer Ort erfahrbar.

Ortsspezifik ist demnach als künstlerische Methode zu verstehen, die nicht von der Autonomie des Kunstwerks ausgeht, sondern dessen Kontextbedingungen und Bezugsmöglichkeiten auf verschiedene ökonomische, politische, gesellschaftliche und kulturelle Register reflektiert. Diese können anhand von Institutionen und deren eigenen Bedingungsgeflechten überprüft werden. Die zunehmende Tendenz kuratorischer wie künstlerischer Praxis, sich weniger an die spezifischen Bedingungen zu binden, verwandelt Kunstwerke allzu leicht in umhertreibende Exponate. Dadurch drohen ortsspezifische Verhandlungen obsolet zu werden und langfristig werden so selbstreflexive institutionelle Konzepte gefährdet. Zugespitzt bedeutet dies, dass das diskursive Kunstwerk den umgekehrten Reiseweg antritt und, an einem „weißen Fleck" angekommen, lediglich als reines Exponat auf seine Entdeckung hofft.

NAIRY BAGHRAMIAN erkundet in ihren Arbeiten das Formenreportoire vergangener Kunstströmungen. Sie fokussiert sich im Besonderen auf Themenfelder wie Funktionalität, Dekoration, Abstraktion und Feminismus.

John Knight

Dieses ursprünglich von meinem Kurzbesuch anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten der Skulptur Projekte 1987 inspirierte Konzept basiert auf einem trinären Verhältnis von Beleuchtungsstrategien im städtischen Raum. Ein Zusammenspiel, das seine formale Gestalt durch die geografischen Grenzen der Altstadt als Ganzes definiert. Die physischen Parameter meines Projekts sind also durch den geometrischen Grundriss der Altstadt vorgegeben. Eine in Licht eingeschriebene Geometrie.

Strategien der Beleuchtung oder, präziser ausgedrückt, der Einsatz von Kunstlichtquellen im städtischen Raum sind für diesen Vorschlag in dreierlei Hinsicht von Bedeutung, wobei die im Folgenden gelisteten Aspekte keine hierarchische Rangfolge repräsentieren. Zunächst einmal die Art und Weise, wie verschiedene Arten der Beleuchtung historisch dazu dienten, den städtischen Raum zu kodifizieren. Unterschiedliche Beleuchtungssysteme wurden im Lauf der Geschichte zum Einsatz gebracht, um eine Vielfalt urbaner Bedingungen zu klassifizieren. Ein Beispiel wäre die Illumination des Monumentalen. Zum Zweiten die Spezifität der Beleuchtung im kulturellen Kontext der Institution Museum. Und schließlich die geschichtliche Präzedenz des Lichts in der zeitgenössischen Kunstproduktion selbst.

In diesem Sinne schlage ich vor, die innerhalb der Parameter der eigentlichen Altstadt existierenden Lichtverhältnisse für die Dauer der Ausstellung auf eine Weise zu modifizieren, dass diese vom übrigen Stadtgebiet Münsters unterscheidbar werden. Eine unaufdringliche Modulation der in der Stadt vorhandenen Straßenbeleuchtung. Alles in allem hätte mein Werk, das erst bei Einbruch der Dunkelheit aktiviert würde, die Funktion, den gesamten ästhetischen Komplex der Ausstellung zu beleuchten. Und als Folge davon würden die Skulptur Projekte 1997 als Ganzes in ein spezifiziertes städtisches Zeichen verwandelt. Dabei liegt es sicherlich nicht in meiner Absicht, einen übergeordneten Kontext für mein eigenes Werk allein zu erzeugen. Das Gegenteil trifft zu – nicht nur, weil mein Projekt lediglich bei Dunkelheit sichtbar wäre, sondern auch, da sein Inhalt den Kontext für das Andere bildete.

14. Februar 1997

JOHN KNIGHT lebt in Los Angeles und arbeitet in situ.

Koki Tanaka

Ich möchte den kunsthistorischen Begriff Ortsspezifität einer Neubetrachtung unterziehen, indem ich ihn, statt äußere Einflüsse und räumliche Gegebenheiten in den Vordergrund zu stellen, auf die Beziehung eines Kunstwerks zur Geschichte seines Standorts anwende. Installationen und Projekte, die als Resonanz auf die räumlichen Bedingungen eines Ortes oder eines bestimmten Umfeldes konzipiert wurden, laufen Gefahr, einen Großteil ihrer Bedeutung zu verlieren, sobald sie von ihrem designierten Standort entfernt werden. Doch wie verhält sich dies bei Projekten, die auf die Geschichte eines Ortes, eines Gebäudes oder auf spezifische historische Ereignisse verweisen?

Anstatt Ortsgeschichte unter dem Gesichtspunkt Ortsspezifität zu beleuchten, könnten wir uns ebenso gut für einen Perspektivwechsel entscheiden, wobei wir den Radius des von uns ausgewählten Ortes erweitern und seine archäologische Geschichte miteinbeziehen. Für mein Projekt in Münster 2017 habe ich mir ein Parkhaus ausgesucht, das zur Zeit des Kalten Krieges unterirdisch erbaut worden war, um zusätzlich als Atomschutzbunker nutzbar zu sein. Vom 12. bis zum 18. Jahrhundert war dort ein Kloster angesiedelt und ab dem 19. Jahrhundert befand sich eine Kaserne auf dem Gelände. Betrachtet man die Archäologie des Ortes aus vertikaler Perspektive, lässt sich abstrahierend feststellen, dass dies – ganz gleich in welcher Epoche – zu allen Zeiten ein Ort war, an dem Leute zusammenkamen oder gemeinsam gelebt haben. Aus einer horizontalen Perspektive betrachtet, sehen wir uns hingegen in der Lage, den Ort in seiner Funktion als Bunker in Relation zu vielen anderen Atomschutzräumen auf der ganzen Welt zu reflektieren. Indem wir also die Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten zwischen der Geschichte des einen Ortes und der eines anderen herausstellen, sind wir imstande, in einer relationalen Geschichte Verbindungen zwischen einer Vielzahl von Orten herzustellen. Das Städtische Kunstmuseum in Kyoto war zum Beispiel zwischen 1946 und 1952 von der US Army besetzt, die einen ihrer Ausstellungsräume als Basketballplatz zweckentfremdete. Hierdurch eröffnet sich eine geschichtliche Parallele zum Haus der Kunst in München, das ebenfalls von der US Army besetzt war und in dem ebenso einer der Ausstellungsräume zum Basketballplatz umfunktioniert wurde. Indem die Parallelität der mit den beiden Gebäuden verbundenen historischen Ereignisse herausgestellt wird, werden die zwei Orte in ein Verhältnis zueinander gesetzt.

Mich faszinieren Begebenheiten, die so vielseitiger Natur sind, dass sie mit anderen Orten und unterschiedlichen Geschichten in Verbindung gebracht werden können, auch wenn die Besonderheit des jeweiligen Ortes gegeben ist. Hat man von der Idee ihrer vermeintlich nicht austausch- und ersetzbaren Eigentümlichkeit einmal Abstand genommen, verbinden sich solche unabhängig voneinander existierenden ortsspezifischen Begebenheiten letztlich mit einer Vielzahl unzusammenhängender Orte. Sie transzendieren nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Distanz. Ist dies eingetreten, beginnen die vergangenen Geschichten, die potenziell geteilt werden können, auch Bezüge zu zeitgenössischen Angelegenheiten, die noch nicht in einen historischen Kontext gestellt sind, sowie zu zukünftigen Ereignissen, die erst noch eintreten werden, zu entwickeln. Geschichte wäre dann nicht unbedingt ein strikt linearer zeitlicher Ablauf, sondern ließe sich als räumliche Konstellation neu konfigurieren. Wir wären somit imstande, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig – über eine Vielzahl von Orten hinweg – neu zu reflektieren.

KOKI TANAKA ist Künstler und Teil der Künstlerkollektive ARTISTS' GUILD und KISOGEIJUTSU. Fokus seiner Praxis liegt auf der Frage, wie sich Gemeinschaften in Folge eines erschütternden Ereignisses temporär formen.

Jay Chung & Q Takeki Maeda

Ähnlich wie *Killerwal* oder *Bleistiftmine* ist auch der Begriff *ortsspezifisch* im Grunde eine Fehlbezeichnung. *Ort* legt nahe, das es um das *Wo* eines Kunstwerks geht und trotzdem ist der Begriff weit besser für Werke geeignet, die das *Warum* thematisieren.

Warum ist generell die interessantere Frage. *Warum* wird dieses Werk und nicht ein anderes (hier) gezeigt? *Warum* hat dieser Künstler auf diese Einladung reagiert? *Warum* ist Kunst in diesem bestimmten gesellschaftlichen Kontext von Relevanz? Im Gegensatz zur lästigen Phrasendrescherei, die in der Kunst gang und gäbe ist, verweist das *Warum* auf Belange, die tatsächlich neugierig machen.

Über Benjamin Buchloh gibt es eine Anekdote, die ich hier wiedergeben möchte. In einer Fußnote zu einem seiner Essays bekennt er, wie seine Weltanschauung durch einen Kurator ins Wanken geraten war. Dieser hatte ausgeplaudert, er plane eine Anselm-Kiefer-Retrospektive, da „Kiefer sexyer als Richter" sei. (Das war 1989.) Bis dahin war Buchloh immer davon ausgegangen, dass Kuratoren akademisch geschulte Personen waren, die in erster Linie das Interesse der Öffentlichkeit im Blick hatten. Wie sich nun aber zeigte, sollte Kiefers Werk, bekannt für seine frömmelnde Abrechnung mit dem Holocaust, als Sensation der Saison vermarktet werden.[1]

All dies besagt, dass beim Ausstellen von Kunst häufig widersprüchliche Absichten im Spiel sind, die miteinander kollidieren. Die wahren Gründe, aus denen etwas geschieht, sind vielleicht hinter vordergründigeren Motiven verborgen. Wenn wir besagtem Kurator einen Vertrauensbonus zugestehen wollen, müssen wir unter Umständen einräumen, dass auch wir systembedingten Einflüssen ausgesetzt sind, die mehr oder weniger schwer durchschaubar sind.

Und so kann wirklich überzeugende Kunst, die unter dem Etikett der Ortsspezifität entstanden ist, von scheußlichem Kitsch unterschieden werden: Bezieht sich der Begriff ortsspezifisch auf ein Format (Kitsch) oder eine spezifische Fragestellung (legitim)? Die besten der ortsspezifischen Arbeiten der nicht kitischigen Variante sprechen solche Aspekte unseres Selbstverständnisses an, für die wir normalerweise blind sind. Gibt es etwas Anspruchsvolleres und Drängenderes, als die gesellschaftlichen Strukturen und Tendenzen aufzuarbeiten, die unserem eigenen Bewusstsein zugrunde liegen?

Falls das Warum nicht dazu imstande ist, sind vielleicht auch die hier so großzügig gebrauchten Worte *wir* oder *uns* geeignet, einen Perspektivwechsel einzuläuten. Ihre selbstreflexive Natur versetzt ortsspezifische Werke in die einmalige Lage, der Wesensart und den Grenzen der Kunstwelt, die trotz ihres Anspruchs der Allgemeingültigkeit ein sehr eigenes gesellschaftliches Milieu darstellt, auf der Spur zu bleiben. „Ist dies l'art pour l'art?", wird für gewöhnlich beanstandet. Ja, aber hoffentlich eine Version, die uns bislang nicht vertraut ist.

1 Benjamin H. D. Buchloh, „A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*", in: October 48, Frühjahr 1989, S. 88 – 109.

JAY CHUNG & Q TAKEKI MAEDA sind in den USA und Japan geboren; beide leben in Deutschland.

Ayşe Erkmen

ASHER Als neulich ein Buch von Michael Asher vor mir lag, beschrieb ich zwei befreundeten Verlegern eines meiner Lieblingswerke, das ich meinen Studenten gegenüber gern als Paradebeispiel ortsspezifischer Kunst anführe: Eingeladen, eine Arbeit im Garten eines Sammlers zu realisieren, verkleinerte Asher das Anwesen, indem er die Grundstücksmauer um einen Fuß versetzte. Elyse und Stanley Grinstein kauften und verloren zugleich! Sie kauften haargenau das an, was ihnen verloren ging; das abhanden gekommene Stück Land ging in ihre Sammlung über. Im Gespräch gelangte ich zu der Einsicht, dass diese Arbeit die in Bezug auf Landbesitz / Eigentumsrechte / Sammeln – also Kunst – bestehenden Grenzen auf eine so buchstäbliche wie komprimierte Art verrückt, dass sie nahezu etwas wie ein Resümee oder ein unumkehrbares Fazit ist.

DRINGLICHKEIT Was mich betrifft, so sollten ortsspezifische Arbeiten den dringlichen Erfordernissen der räumlichen Situation, den dringlichen Erfordernissen des künstlerischen Anliegens sowie den dringlichen Erfordernissen von Zeit und der jeweiligen Umstände gerecht werden: Es geht um das, was an einem ganz bestimmten Ort verwirklicht werden kann. Entweder dominiert der Künstler den Raum oder der Raum legt dem Künstler nahe, was zu tun ist, oder im besten aller Fälle verfügt der Raum bereits über alles und nichts muss hinzugefügt werden. Ich versuche immer, den einfachsten Weg zu finden, einem Ort zu begegnen und gleichzeitig so viel wie möglich zu sagen, allerdings auf subtile Weise. Die Arbeit kann diverse Bedeutungsschichten enthalten, aber sie sollte mitnichten bedeutungsschwer sein oder zu viel Sinn ergeben. Das Werk sollte nur solange existieren, wie es sich an seinem spezifischen Standort befindet; es muss sich nicht unbedingt um ein bewegliches Objekt handeln, das unverändert von einem Ort an einen anderen versetzt werden kann.

ORTE Ich interessiere mich für die bauliche Konstruktion von Orten, die tragenden Strukturen von Ausstellungsräumen, die Dinge im Hintergrund, Accessoires, Raumproportionen, Choreografien etc. wie die Art der Beleuchtung oder die Hängevorrichtungen, alles, das dazu beiträgt, ein Kunstwerk bestmöglich zu präsentieren. Lagerräume, Technik, Leute, die in den Büros arbeiten, Möbel, Computer, Papiere, Bücher, Orte, an denen für die Kunst gearbeitet wird, räumliche Grenzen, wie verhalten und bewegen sich Menschen im Raum, Strukturen, die alles zusammenhalten, Wände, der Fußboden, die Decke, Fenster. Zudem Faktoren wie Politik und Geografie, die Umgebung, die in einen Raum eingeschriebene Zeit sowie die Bedürfnisse, Wünsche, Entscheidungen, Probleme des Künstlers – letztendlich hat all das mit Kunst zu tun.

Luft / 1997 Für die Skulptur Projekte 1997 beanspruchte ich Lager-Raum, Luft-Raum und Kunst-Raum: das Dach des Museums. Ich verwendete Skulpturen und setzte Tragekonstruktionen ein, um diese an einem Helikopter festzuzurren und sie durch die Luft fliegen zu lassen. Die komplexe Situation, bedingt durch die gewaltige Präsenz des Helikopters, die Geometrie der festen, straffen Seile, die physische Kraftanstrengung, Dynamik, Geräusche, Luft, die Stadt, das Museum – all das trug dazu bei, dass die Skulpturen ihrer Bestimmung als Kunstobjekte beraubt und stattdessen zu Gegenständen wurden, die in einen funktionalen Kontext eingebunden waren. Der Schauplatz war ein Ort zwischen Himmel und Erde, eine durch Luft gezogene dynamische Schneise, durch die sich Innen- und Außenraum miteinander verbanden.

WASSER / 2017 Der Schauplatz meiner Arbeit für die Skulptur Projekte 2017 ist der Bereich zwischen Luft und Erde: Wasser; der stillgelegte hintere Teil des Hafens, wo der Schiffsverkehr zum Erliegen kommt. Ein dicht besiedeltes Areal, die Kunsthalle, Ateliers, Kinos, Restaurants und Designstudios befinden sich dort. Die Idee ist, mittels einer Brücke / Skulptur die beiden Ufer des Hafens miteinander zu verbinden, und das Wasser in zwei separate Bereiche zu unterteilen. Es steht jedermann frei, den unter die Wasseroberfläche abgesenkten Verbindungssteg zu beschreiten, das Wasser zu *erleben* oder über ihn auf dem kürzesten Weg auf die andere Seite zu gelangen. Der Ort, eine Art Sackgasse, ist ein glücklicher Zufall, Wasser die Leidenschaft der Künstlerin. *Von Luft zu Wasser* ist einfach eine Verschiebung in diesem sich kontinuierlich weiterentwickelnden Ausstellungsprojekt, die das Kunstwerk an dieser Stelle unverzichtbar und zwingend macht.

AYŞE ERKMEN entwickelt ihre Arbeiten, die Interventionen, Skulpturen, Installationen, Fotografie wie Animation einschließen, aus ortsbezogenen Situationen heraus, in denen sie sich mit der Beziehung von Architektur und soziokulturellen Themen beschäftigt.

Gerard Byrne

Ähnlich dem Halleyschen Kometen haben die meisten Menschen nie eine Ausgabe der Skulptur Projekte persönlich gesehen. Die Ausstellung tritt nur kurz in Erscheinung, alle zehn Jahre einmal. Und selbst dann muss man sich schon am richtigen Ort befinden, will man ihrer ansichtig werden. Diejenigen unter uns, denen das nicht vergönnt ist, sind auf Presseberichte und Fotos angewiesen. Doch obwohl die Dokumentation im Vergleich zum unmittelbaren, ortsspezifischen Erleben als zweitrangig gilt, rücken solcherlei Materialien einige zentrale Anliegen der Skulptur Projekte in den Vordergrund, die sich den Besuchern vor Ort womöglich nicht erschließen.

Ich verstehe *Ort* als etwas, das von der Idee einer modernistischen Skulptur verschüttet wurde – renitente historische Assoziationen, die sich im Narrativ der Moderne zu verheddern drohen. Das Freilegen dieses Verschütteten scheint ein zentrales kuratorisches Anliegen der Skulptur Projekte in den Anfangsjahren gewesen zu sein. Carl Andres und Donald Judds ortsspezifische Werke für die Ausstellung 1977 eröffnen eine Fülle neuer Möglichkeiten, die es erlauben, eine Neupositionierung der Kunst in Bezug auf Geschichte und Gesellschaft zu verhandeln – indem das Paradigma der Institution Museum mitsamt des historischen Ballasts entmachtet wird. In den Anfangsjahren der Auseinandersetzung mit Ortsspezifität hatte das Verlassen des Museumsraums politisches Potenzial. Vierzig Jahre später und in Anbetracht des gegenwärtigen politischen Klimas scheint ein derartig unbeschwerter Moment gänzlich ausgeschlossen, außer man zieht etwa die Wissenschaft zu Rate oder besichtigt die noch erhaltenen *Ruinen* der damaligen Ausstellung – die nach wie vor installierten Werke – oder schaut sich die vielleicht noch aussagekräftigeren Fotos im Ausstellungskatalog an.

In den Katalogen der vergangenen vier Ausgaben sind auf den Fotografien grundsätzlich keine Personen zu sehen. Münster ist weitgehend als ein modernes Pompeji dargestellt – allem Anschein nach eine Stadt, aus der die Menschen unverhofft evakuiert werden mussten und in der nur noch Kunst verblieben ist. Eine Stadt, die allein durch das singuläre, anthropomorphisierte Objektiv einsamer Ausstellungsfotografen erfahrbar ist, wie unter anderem Rudolf Wakonigg, dem eine ganze Reihe von Abbildungen in den ersten drei Katalogen zu verdanken ist. In diesen Fotografien ist die historische Debatte um das Verhältnis der Skulptur zu ihrem Standort zum Ausdruck gebracht: eine konventionelle Sichtweise der Skulptur als brillante Form, isoliert dargestellt und für gewöhnlich im Hochformat fotografiert – mit Ausnahme gelegentlicher Querformate, die alltägliche Szenen wie etwa eine Reihe Autos zeigen, die Stoßstange an Stoßstange mit Michael Ashers *Caravan* geparkt sind. Von Aufnahme zu Aufnahme ist der Kampf zwischen Ignorieren, Inspizieren, Invasion oder gar Inszenieren des Schauplatzes aufs Neue nachvollziehbar. Ein Foto von Andres Arbeit aus dem Jahr 1987 zeigt zum Beispiel 14 Personen und einen Terrier in demonstrativer Enge gemeinsam auf einem Grashügel stehend, in den Stahlplatten eingelassen sind. Ganz offensichtlich demonstrieren sie vor der Kamera das theatralische Potenzial der Skulptur als Ort – als hätte sich das gesamte fotografische Tableau mit dem Fotografen verschworen, um möglichst anschaulich in Szene zu setzen, was von dem Werk *Gras und Stahl* über die leidige Frage der Ortsspezifität gelernt werden kann. Sogar für diejenigen unter uns, die dieser Entthronung der Skulptur beigewohnt haben, sind es dennoch Wakoniggs Fotografien, in denen sich die Wahrnehmung des Ortes am differenziertesten entfaltet.

GERARD BYRNE ist bildender Künstler und arbeitet mit Fotografie, Video sowie Performances.

Silvia Kolbowski

Für jeden Betrachter, selbst für Kunsthistoriker oder Kuratoren, ist es schwer, Michael Ashers Einfluss in meiner künstlerischen Praxis auszumachen – einem Künstler, der mit Ortsspezifität (und den Skulptur Projekten Münster) per se in Verbindung gebracht wird. Das lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass ich sein Werk nur indirekt heranzog, ein Jahrzehnt später. Für mich wurde Asher Mitte der 1980er Jahre zum Prüfstein, als mir bewusst wurde, wie wenig ich mich mit dem Standort meiner Arbeiten und dem institutionsspezifischen Kontext auseinandersetzte – was auf viele meiner für mich relevanten Künstlerkollegen zutraf. Die Auseinandersetzung mit seinem Werk und seinen frühen Fragestellungen – warum etwas an die Wand hängen; warum etwas auf den Fußboden stellen? – wirbelte mein gesamtes Denken durcheinander. Asher beschäftigte sich gleichermaßen auch mit Institutionskritik, sodass sein Werk meine feministische Praxis gleich in zweierlei Hinsicht inspirierte. Meine prägenden Jahre fielen in eine Zeit, als das Konzept Ortsspezifität breiter gefasst wurde und ideologische, politische, linguistische und mediale Diskurse mit einbezog. Meine Affinität zu Ashers ortsspezifischem Werk versetzte mich in die Lage, sowohl den *physischen* als auch den *diskursiven* Ort in meinem Werk thematisieren zu können.

Doch dieser Lebensabschnitt fiel auch in die Zeit, als das Ausstellungswesen globale Dimensionen annahm und Kunst sich explosionsartig zu verbreiten begann. Von dem Wunsch angetrieben, das Konzept Ortsspezifität als maßgebliche Kategorie beizubehalten, entwickelte ich in den späten 1980er Jahren eine Methode, die ich als Ortsübertragbarkeit bezeichnete. Kunst wurde an mehr als nur einem Ort oder in einem einzigen Land präsentiert. Da Ausstellungsräume aber überwiegend arttypisch waren, modifizierte ich meine Arbeiten insofern, als dass sie an unterschiedliche räumliche Bedingungen und konkrete Situationen angepasst werden konnten. Diesen Ansatz gab ich 1998 auf.

1992 sah ich Ashers Ausstellung in der Kunsthalle Bern. Er hatte alle Heizkörper im Museum entfernt, sie in der Lobby neu installiert, mitsamt funktionierenden Rohren, die an den Radiatoren befestigt waren und an den Wänden des Museums entlang bis zum Heizungskessel verliefen. Das Werk war phänomenologisch ortsspezifisch, aber mit typischem kulturellen Scharfsinn hatte Asher dem gestiegenen globalen Verlangen nach Spektakeln und den damit einhergehenden Erwartungen an die Größe eines Kunstwerks Rechnung getragen – und in diesem Werk Infrastruktur in Skulpturen transformiert. Dies war ein gesellschaftlicher Moment, in dem die nahezu *unsichtbaren* Werke, die Ashers Reputation begründet hatten, keine Wirkung mehr zeigten, und mit diesem neuen Werk honorierte er diese Veränderung.

Je offensichtlicher die Grenzen der phänomenologischen ortsspezifischen Werke der 1960er und 1970er Jahre wurden, desto mehr überschnitten sich in den 1980er und 1990er Jahren Konzepte der Ortsspezifität mit Aspekten der Institutionskritik. Der zentrale Gedanke in diesen Arbeiten – das Offenlegen von Machtverhältnissen, Aufzeigen von Ungleichheit und der kritische Fingerzeig auf Gewohnheiten, die nicht hinterfragt wurden. Doch die Strategie der Aufklärung war von jeher naiv. Sie ging davon aus, dass die Aufklärung das Potenzial zur nachhaltigen Veränderung besitzt – durch die Logik der Enttarnung sowie die Enttarnung der Logik. Dieser Strategie mangelte es an der Einsicht, dass unsere Psyche dazu tendiert, sich Wahrheit und Logik zurechtzubiegen. In den letzten Jahrzehnten wurde uns die Schwäche von Aufklärung als politische Strategie vor Augen geführt. Millionen von Menschen, durch eine wirtschaftlich prekäre Existenz an den Rande der Verzweiflung getrieben, gaben ihre Stimmen Kandidaten, die unverhohlen soziale Ungerechtigkeit proklamierten. Um auch ein kunstspezifisches Beispiel anzuführen: Das globalisierte Ausstellungswesen und die Kunstmärkte stellen Ihre Allianzen mit ungerechten Machtverhältnissen seit Jahren ungestraft zur Schau. Die Psyche hat die Fähigkeit, sich vor derlei unangenehmen Wahrheiten abzuschotten. Ortsspezifität ist heutzutage nicht so sehr eine archaische Strategie, als vielmehr eine, die dringend neu zu definieren ist, um der in der Psyche angelegten Tendenz des Betrachters, unbequeme Wahrheiten zu verdrängen, entgegenzuwirken.

SILVIA KOLBOWSKI arbeitet als Künstlerin mit zeitbasierten Medien. Sie befasst sich in ihren Arbeiten mit Fragen der Historisierung, der Perspektive des Zuschauers sowie mit Formen des politischen Widerstands und dem Unbewussten.

Anselm Franke

Zur Grund- und Bodenlosigkeit der Kunst

Die UNESCO eröffnete 1950 in Paris eine Ausstellung, die die Universalität der Menschenrechte propagierte und als Vorläufer der Fotoausstellung *The Family of Man* gelten muss. Ein Bild dieser Präsentation erscheint mir gerade durch seine Antiquiertheit relevant: ein händchenhaltendes Paar, im Hintergrund die Erdkugel. Das nackte Paar, das unmissverständlich an Adam und Eva erinnert, schwebt in der Dunkelheit des Weltraums. Die Weltkugel ist nur zum Teil beleuchtet und zeigt Afrika sowie die arabische Halbinsel, während Europa sich am oberen Bildrand abzeichnet. Das Bild ruft unweigerlich Assoziationen zu Erzählungen vom Ursprung der Menschheit auf. Wird hier die evolutionäre Menschwerdung mit der mythischen Vertreibung aus dem Paradies gleichgesetzt? Und Afrika als koloniale Projektionsfläche für Vorzeit und evolutionäre Ursprungserzählungen mit dem biblischen Garten Eden?

Angesiedelt zwischen imperialen Projektionen und primitivistischen Fantasien, wissenschaftlicher Evolutionsgeschichte und Bibelnarrativ ist das anachronistisch wirkende Bild keine unrealistische Repräsentation der in der westlichen Welt im 20. Jahrhundert noch vorherrschenden Vorstellungen vom Ursprung. Gleichzeitig manifestiert sich in ihm die Bodenlosigkeit des Space Age. Im Raumfahrtzeitalter löst sich die *Figur* Mensch buchstäblich vom *Grund* der Erde. Um 1950 wird Moderne noch unweigerlich als Fort-Schritt, Abschied von der Erde konzipiert. Diese Loslösung kann auch als Mythos der herrschenden Zivilisationsgeschichte gelten. *Geschichte* war im kolonialen Zeitalter gleichbedeutend mit der Herauslösung des Menschen aus einem imaginierten, in die Vergangenheit und die koloniale Welt projizierten Naturzustand. Aber es sollte anders kommen: die *Frontier* hat sich nicht linear ins Weltall fortgesetzt, sondern führte parabolisch und zirkulär zurück zur technologisch neu ummantelten Erde, in die sogenannte Technosphäre, die Welt der elektronischen Vernetzung, in der alles mit allem zusammenhängt. Man müsste diesem Bild also eines aus der Gegenwart zur Seite stellen: Adam und Eva müssten durch die heute wirklich im Erdorbit zirkulierenden Satelliten ersetzt werden, mittels derer die Unterscheidung von Figur und Grund zunehmend unmöglich und durch die Immanenz der medialen Sphäre und des Netzwerks ersetzt wird.

Es ist eben die Frage nach der Verbindung und der Vermittlung von *Figur* und *Grund,* die sich in unserer Zeit grundlegend neu stellt. Denn die Klimakatastrophe und die Prekarität der Erdsysteme im Anthropozän machen deutlich, dass die Loslösung der historischen *Figur* Mensch vom naturgeschichtlichen Zusammenhang davon ausgeht, dass der Hintergrund statisch, stabil und als Ressource gleichsam unerschöpflich ist. Auch die ontologische Bodenlosigkeit, die nach dem Tod Gottes und dem Bruch mit der *traditio* als Zustand der Moderne schlechthin gelten musste, fand vor eben jenem relativ stabilen Naturhintergrund statt. Im Anthropozän aber wird die Figur *Mensch* im Zeichen der ökologischen Katastrophe wieder in den Grund des Planeten eingeschrieben. Und es wird die Medialität der Umwelt, des Hintergrunds exponiert. Denn der *Grund* verhält sich wie das Medium zur Botschaft: Er tritt zurück und wird gleichsam unsichtbar, so wie jedes Zeichen erst einmal die Bedingungen und den Prozess des Zeigens verdeckt. Den Grund zur Figur werden zu lassen (und vice versa), wirft also unweigerlich die Frage nach der Medialität auf.

Der Nexus von Figur und Grund ist ein Leitmotiv der Kunstgeschichte, zumindest des 20. Jahrhunderts, und zwar im engeren wie im erweiterten Sinn. Im engeren Sinn, da der Bildgrund in der Moderne selbst zu Motiv und Figur wird, in gleichem Maße wie die klassische Figuration sich zum Grund hin auflöst. Der Grund als Figur: Rosalind Krauss beschreibt, wie dieser Durchbruch unter anderem bei Mondrian stattfand[1]. Oder umgekehrt wird die Figur zum Grund, wie bei den Surrealisten, und öffnet sich damit der anarchischen Medialität des Unbewussten. Die Rekursivität von Figur und Grund, deren gleichzeitige Symmetrie im Register der Produktion und Asymmetrie in der konditionierten Wahrnehmung werden später zum zentralen Thema der Reflexion über Medialität im Zusammenhang mit Machtverhältnissen und der Politik der Repräsentation. Es ließe sich hier etwa an Arbeiten der feministischen Künstlerinnen aus der *Pictures*-Generation denken – Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler und auch Rosemarie Trockel –, in denen die Figur-/Grund-Beziehung jeweils explizit auf Gender- und Machtbeziehungen zurückgeführt wird.

Im erweiterten Sinn ist die Kunst selbst die Figur, die ihren eigenen Kontext, ihre Möglichkeitsbedingungen, zunehmend thematisiert: Der Grund wird zur Figur, das vormals der Kunst Äußerliche wird selbst zur Kunst. Die Mittel der Repräsentation sowie die Formen der Präsentation werden hinterfragt. Kunst wird in diesem Prozess zur Meta-Kunst, zur Kunst über Kunst, zur Kunst über die gesellschaftliche Konstruktion und ihre Institutionalisierung. Erst im Zuge dieser Entwicklung formiert sich das Feld der Kunst im eigentlichen, heute institutionalisierten und systemischen Sinn, nicht zuletzt vermittels einer Dialektik, nach der jede Negation der Kunst im Register der Kunst zu deren Affirmation auf nächster Ebene wird. In diesem Prozess wird ein weiterer *Hintergrund* thematisch: die impliziten Weltsichten und kognitiven Schemata der Betrachter werden zur *Figur*, das heißt zum Gegenstand der Reflexion und Auseinandersetzung. Darin begründet sich, wie Juliane Rebentisch argumentiert[2], heute noch die kritische Funktion von Kunst: Sie fordert die Kategorien der Wahrnehmung und Beurteilung heraus und konfrontiert uns mit unseren Hintergrundannahmen und unserer gesellschaftlichen Konstitution als Subjekte.

Aber in welche Richtung findet die Öffnung in Zeiten der *Global Art* statt, wozu führt der Bedeutungsentzug? Oder ist Bedeutungsoffenheit nur mehr Kontextvergessenheit, Kult der Entgrenzung, der die Unfähigkeit verdeckt, die eigene Situiertheit noch kritisch zu benennen; und gar ein verdeckter Imperialismus, der die Aussöhnung und Inklusion des vormals aus dem eurozentrischen Kanon Ausgeschlossenen im Zeichen einer globalen Expansion des Gegenwartsparadigmas betreibt? Das Offene des Kunstwerks ist sichtlich zur Konvention der Dekontextualisierung geworden, zu einem flottierenden Signifikanten, der Lokales abstrahiert und in die globale Zirkulation einspeist. Werden unter solchen Bedingungen die *Hintergrundannahmen* wirklich noch thematisch? Oder stellen diese gerade ein Hindernis dar, einen Widerstand, der ein Zuviel an Detailwissen einklagt, das dem Anspruch nach globaler Zirkulation der Gegenwartskunst entgegenläuft?

Die global zirkulierende Gegenwartskunst ist zwischen zwei Polen hin- und hergerissen: Entweder sie gibt sich dem Kult der Entgrenzung hin oder sie macht sich auf die Suche nach einer Basis *globaler* Gemeinsamkeit. Ersteres entspricht der Vorstellung von der Globalisierung als Ende der Geschichte und dem Phantasma einer vollkommenen Medialisierung im Zeichen der Digitalität und des Kapitals. Letzteres manifestiert sich in der Suche nach Elementen der Solidarität in den Ruinen der imperialen Universalgeschichte und nach der Möglichkeit, die Erfahrungsräume der Moderne jenseits identitärer Zuschreibungen zu teilen. Die Vergangenheit ist der ersten Tendenz nur ein Hindernis, die inkommensurablen historischen Erfahrungsräume geopolitischer Verwerfungen, ihre Machtgeografien und Identitäten werden schlicht überschrieben und obsolet. Nur in ihrem konsequenten Anti-Essentialismus und ihrer kosmopolitischen Affirmation von Hybridität, in der Auflösung stabiler Grenzen und Identitäten ist diese Tendenz noch progressiv zu nennen. Ansonsten tendiert sie in ihrer affirmativen, oft von Zynismus charakterisierten Geste zur absoluten Identifikation von Kunst und Kapital, indem sie das immer sozial vermittelte Zeichen und die performative Magie der Wertschöpfung im digitalen Finanzkapitalismus in eins setzt und mit dem grassierenden Narzissmus des unternehmerischen Selbst der sozialen Medien verknüpft. Die heroische Selbst-Erzählung dieser Tendenz als progressive Gegenwartskunst basiert auf einem unreflektierten ideologischen Vektor: der Entmaterialisierung. In der Kunst ist aus der sogenannten Entmaterialisierung, ursprünglich als Kritik an der verdinglichten Warenform gedacht, das Nadelöhr geworden, aus dem die zeitgenössische Kunst mit ihrem globalen Anspruch erst hervorgehen und massiv expandieren konnte. Denn nach der sogenannten Entmaterialisierung in der Konzeptkunst war die materielle Konkretion des

Kunstwerks vollends sekundär geworden. Die Kunst ist seitdem ein bodenloser Raum sozialer Medialität, der sich ausschließlich über die Performance von Wertschöpfung und die Mechanismen der Inklusion durch Appropriation bestätigt. In der Kunst, so möchte diese Form der Gegenwartskunst gerne von sich glauben machen, sind der Medialität keine Grenzen gesetzt: alles ist mittelbar, alles kann potenziell zum Medium von allem werden. Was hier aber tatsächlich projiziert wird, ist das Phantasma, das der Ideologie der vollständigen Auflösung des *Sozialen* im *totalen* Informationssystem des Marktes entspricht. Unsere soziale Existenz ist immer medialisiert und relational: diese Medialität und Relationalität ins Recht zu setzen durch die unternehmerische Performance des Einzelnen, das war das gleichsam therapeutische Heilsversprechen des Neoliberalismus, wie es zum Ende des Millenniums bei globalisierungbegeisterten Sozialdemokraten erhört worden war. Und diese Identifikation von Sozialität und Markt wurde durch den binären Code und die digitale Vernetzung ermöglicht. Der imaginäre Horizont dieser Integration aber ist die Entmaterialisierung, der Traum einer „economy in mind", wie Ronald Reagan 1988, kurz vor dem Ende der Sowjetunion, in einer Ansprache in Moskau umschrieb, und dabei die Finanzialisierung mit der Realisierung biblischer Prophezeiungen verband: „in the beginning was the spirit" [sic]. Wie in der Informationstheorie besteht die Welt zuerst aus Code und dann aus materieller Konkretion. Reagan zeichnete das Bild einer durch den „tiny silicon chip" ermöglichten universellen Konnektivität, in der Wertschöpfung nicht mehr an physische Ressourcen gebunden sei, sondern allein durch den performativen Austausch von Zeichen vonstattenginge. Es sind politische Entscheidungen, die dazu führten, dass die Infrastrukturen digitaler Netze mit dem Markt als *totalem* Informationssystem gleichgeschaltet wurden. Die Gegenwartskunst und ihre Entmaterialisierungserzählung steuert dazu das an die Finanzeliten adressierte, libidinös aufgeladene Spektakel einer gleichsam magischen Wertproduktion bei, basierend nur auf sozialen Investments, Interessen und Passionen: Sie träumt den Traum einer *economy in mind* als Fantasie einer Welt ohne Proletarier.

Die reaktionäre Antwort auf den Kult der Entgrenzung besteht seit jeher in der Besinnung auf *Identität*, der Berufung auf *Grund* und *Boden*, auf Essenz und Wesen; kurz, in der Negation der ontologischen Bodenlosigkeit der Moderne und der radikalen Öffnung der Frage der Medialität. Wie diese Öffnung verteidigen, ohne dem Phantasma einer universellen Medialität anheimzufallen? Die Dialektik von Macht und Widerstand diktiert, dass es zur Exponierung der Frage der Medialität keine Alternative gibt. Die Fähigkeit, dem Phantasma zu widerstehen und auf der medialen Differenzierung zu bestehen, hängt an der Fähigkeit der Kunst, die Sprache einer nicht-imperialen Universalgeschichte der modernen Erfahrung zu sprechen, auf der historischen Kontingenz der Medientechnologien zu bestehen und darauf, dass wir nicht wissen, welche Art von Medium wir sind.

1 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA, 1993.
2 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst (zur Einführung)*, Junius Verlag, Hamburg, 2013.

ANSELM FRANKE ist Leiter des Bereichs Bildende Kunst und Film am Haus der Kulturen der Welt in Berlin und Kurator zahlreicher Ausstellungen, darunter *Nervöse Systeme* (2016), *Ape Culture / Kultur der Affen* (2015) und *Animism* (2012). 2012 kuratierte er die Taipei Biennial und 2014 die Shanghai Biennale.

JAMIE XX (GLASTONBURY BALL) 2015

ELEGANZ 2015

Ariane Müller

Fakten über Schlaglöcher

Als ein spätes Echo meiner ehemaligen Tätigkeit als Stadtplanerin bei den Vereinten Nationen erreichen mich hier und da Einladungen zu den Veranstaltungen, die zu besuchen oder auch zu organisieren früher zeitaufwändiger Teil meiner Beschäftigung war. Angefragt für *Out of Place* über Smart Cities zu schreiben, öffne ich diese E-Mails nun nach langer Zeit ein weiteres Mal, folge ihren Links, und erkenne sie wieder, die Diskussionsfelder und Lösungsansätze, die ich vor zwei Jahren verlassen habe. Aber weitaus stärker als ihre eigentlichen Bedeutungen rufen diese Worte körperliche Erinnerungen in mir hervor – an Konferenzsäle, Tischsituationen, Power Point- oder nun iPad- Mapping-Präsentationen, Schreibblöcke, Flipcharts, Kaffeepausen und Stehtische, und die verschiedenen, teilweise spielerisch, teilweise formell angelegten Formationen der Expertise und ihre Verschränkung mit der politischen Ebene. Teil dieses Settings sind die Visualisierungen von Key-Wörtern auf abwaschbaren Tafeln als ästhetische Umsetzung des Wissens um die Vernetztheit von Problemen, woran sich zum Beispiel auch die Werbung der 9. Berlin Biennale in einer Art anthropologischen Mimikry angenähert hat (*les maîtres fous* als durchschnittlicher Tag in einem Start-up: Was tun die da eigentlich? Vielleicht lässt es sich durch das Nachvollziehen von roten Farbstiftmarkierungen auf Tafeln dechiffrieren? – begreifen durch nachvollziehen). In den 1990er Jahren diskutierten die Mitglieder der Künstlergruppe Minimal Club darüber, wie sich auf unseren virtuellen Oberflächen heimelige Büroeinrichtungen abzubilden begannen (der Papierkorb), heute arbeitet die durchschnittliche Rathausplanung mit einer Visualisierung der Logik des Netzes, in der die Kanten von Graphen den Lösungen Umwege über verschieden definierte Knoten zur Erreichung des Gewünschten zumindest optisch nahelegen, wenn's direkt nicht geht.[1] Und so war das mit dem Internet ja einmal gedacht – der große Gedanke des Umwegs oder des Ausweichens im Krisenfall.

So könnte ich, statt dies zu schreiben, übermorgen an einer Veranstaltung der Smart City Agentur Wien, an deren Konzeption ich vor Jahren beteiligt war, teilnehmen; Titel: *Smart, Digital, Tinderland, Urban*[2]. Tinderland fällt aus der semantischen Logik dieser Anhäufung von Worten heraus, und nicht nur, weil es das einzige Substantiv ist. Erstaunlich ist eher, dass der einzige anwendungsorientierte Begriff in der Diskussion der städtischen Smartness ausgerechnet eine Datingplattform ist, das Rathaus also die Diskussion über die Smart City aus den sexuellen Bedürfnissen ihrer Bürger konstruiert. Der Smart-Cities-Diskurs besteht aber noch aus mehr solcher Lieblingsmutmaßungsfelder zeitgenössischer Essayistik – wie Internet of Things, Social Media, Big Data – und mit ihnen hat der Planungsdiskurs auch viele neue Experten gefunden, zu denen ich mich nicht zähle. Mein Blickwinkel kommt aus einer Praxis, die ich in einer Art Doppelleben parallel zum Kunstfeld ausgeübt habe. Als politischer Mensch konnte einem dabei die mangelnde Bereitschaft, Realitäten anzuerkennen und sich anbahnende Probleme (Einkommensschere, Wohnraumverknappung, Barackenbau für Arme,

DEATH GRIPS STAGE 2015

Abgaswerte, Feinstaub, Wasserprivatisierung, das sind elende Listen) wahrzunehmen, verstören, als Künstlerin nahm ich die konjunkturbehafteten Key-Wörter des Felds nie ernst, obwohl ich täglich diesen Jargon sprach. Smart Cities also.

Smart Cities folgten als auf einen Begriff gebrachtes Planungsziel auf die nachhaltigen Städte. Dabei ist die Smart City ein weiterer Schritt in eine nicht regulativ verstandene Planungspraxis, die aus schrumpfenden städtischen Budgets erklärt wird, und in deren Hintergrund der der kapitalistischen Logik verpflichtete Gedanke der Produktzyklen steht. Hatte die nachhaltige Stadt als Konzept vor allem auf Verhaltensänderungen und ein veränderbares Verständnis der materiellen Welt gesetzt – und damit teilweise auch auf längere Produktzyklen – und einen globalen Blickwinkel unter dem Aspekt des Ausgleichs beinhaltet, definiert das Konzept der Smart City die Zukunft als eine konsequente Produktinnovation, an deren Ende nicht nur zu Agenten gewordene Möbel stehen sollen, sondern auch eine Art netzwerkartige Globalisierung, bei der der Umweg durchaus auch einmal über Afrika erfolgen kann. Dieser Gedanke einer umwegartigen Gleichzeitigkeit, die dem Konzept des Ausgleichs, der ja in einer Richtung erfolgt, gegenübersteht, kann durchaus als weniger paternalistisch gelesen werden. In der Realität hängt er aber vor allem an den von den internationalen Konzernen zu verlegenden Kabeln.

Die ersten Umsetzungen der zukünftigen Smart City und ihrer Produkte bestanden vor allem aus Modellprojekten wie Masdar, der Neukonstruktion einer Stadt im Wüstenemirat Abu Dhabi. Gezeigt wurden dort kabinenartige Kleintransportsysteme für den öffentlichen Raum, klimarelevante Kaminsysteme über ganzen Stadtvierteln sowie Grauwasserzyklen, kurz: der Reichtum technischen Vorstellungsvermögens und damit natürlich auch die noch weithin vorherrschende Armut des Gebrauchs überall dort, wo diese Möglichkeiten nicht realisiert werden. Damit wurde zunehmend auch klar, dass die nachhaltige Stadt an einem wo auch immer zu verortenden Nicht-Wollen und nicht an ihrer technischen Machbarkeit scheiterte. Im aktuellen Diskurs werden diese Modellstadt-Ansätze für die Smart City (die teilweise noch mitten in ihrer Umsetzungsphase sind) zumindest in einer US-europäischen planerischen Sichtweise nunmehr als technokratisch-architektonisch-bürokratische Konzepte kritisiert, wenn nicht verworfen. Sie gelten als undemokratische Fantasien, wofür die Arbeitsbedingungen im Errichtungsprozess immer wieder als Indikator für die Falschheit des Ansatzes herhalten müssen. Diese Betonung des demokratischen Elements in einer Diskussion, die die Arbeitsbedingungen auf den eigenen neoliberalen Baustellen üblicherweise wenig beachtet, wirkt ein wenig fadenscheinig. Dahinter erkennt man die Umrisse der Geschäftsfelder der Industrie der Moderne (Erdöl, Auto, Chemie), ihre lokalen Ruinen und ihre nunmehr global agierenden Protagonisten. Die mangelnde Realisation einfacher, planerischer Lösungen, wie keinerlei öffentliche Budgets mehr in den Ausbau des motorisierten Individualverkehrs zu stecken, dafür aber konsequent den öffentlichen Verkehr auszubauen, zeigte die Umsetzungsschwäche der Bekenntnisse zur ökologischen Nachhaltigkeit, zu der sich viele Städte verpflichtet hatten. Für ihre Realisierbarkeit stand aber Masdar – also musste Masdar falsch sein.

Weitere Voraussetzungen wie die Frage der Verteilung von Eigentum an Grund und Boden – und damit einer Ressource, die im letzten Jahrzehnt einen unglaublichen Investitionsboom erlebt hat, wodurch es in einem historisch neuen Ausmaß immer weniger Menschen möglich ist, an ihr teilzuhaben – wurden im Übrigen bei allen frühen Smart-Cities-Programmen höchstens auf Projektebene (also auf der Ebene der Extras) und niemals als Standard diskutiert.

Um von dieser Umsetzungskrise (um das euphemistischste Wort zu wählen) abzulenken, und, wie gesagt, unter Anrufung unseres doch so demokratischen Zusammenlebens, wurde die Cloud in einem zweiten Ansatz zum neuen Leitbild der Smart Cities. Man könnte auch sagen, die städtische Politik wählte das Internet als Umweg, um von anstehenden Entscheidungen abzulenken. Das neue Netz-basierte Leitbild entwickelte sich aus einer Diskussion über die möglichen Financiers der technischen Infrastruktur der Smart City und verdichtete sich im Modell der P3-Partnerschaften. Diese entwickelten das, in der Planung beliebte (wenn auch selten realisierte) Public-Private-Partnership-Modell insofern weiter, als nun die Bürger als drittes P nicht mehr nur via ihres Steueranteils, sondern eben als Einzelne für die Errichtung dieser Infrastruktur aufkommen sollten. Ein Aspekt davon war, abseits der finanziellen Beteiligung, dass sie sich für die Firmen (dem zweiten P im Public-Privates-Modell) als Datenmasse und Endabnehmer zur Verfügung stellten. In diesem Zusammenhang zwischen verarmtem Öffentlichen (der Stadt), dem Businessmodell (der Internetapplikation in der Geschäftsform eines Start-ups) und der Potenzialität der Einzelnen im Netz (als Cloud) wird ein Beispiel im Planungsdiskurs immer besonders hervorgehoben: Das Schlagloch-Programm *Potholepalooza*, das zunächst für die Stadt Oakland entwickelt wurde und als „Gateway Drug“[3] für die Verkehrssoftware Waze (zunächst in Israel entwickelt, dann 2013 von Google gekauft) gilt. Mit dem Versprechen geködert, dass ein gemeldetes Schlagloch innerhalb von 48 Stunden von der Stadt repariert werden würde, wurden die Teilnehmer zu Mapping-Sensoren für ein real-time Verkehrsbeobachtungssystem. In dem Modell werden der Stadt Schlaglöcher gemeldet, bekommen die Bürger die Schlaglöcher repariert sowie ein neues Spielzeug gestellt – Verkehrsdaten melden –, das mit jenen Instant-Belohnungsmodulen (*like!*) ausgestattet ist, für die das Internet seit seinen Anfängen berühmt ist. Waze wiederum verkauft die von den Verkehrsmeldern gesammelten Daten an Radiostationen, Regierungen und Planungsbüros, vor allem aber an Einzelunternehmen, die den Verkehrsmeldern auf sie zugeschnittene Konsummöglichkeiten anbieten, während sie in dem von ihnen gemeldeten Stau stehen. So wurde Waze zum größten Mapping-Daten-Anbieter der Welt und zum Lieblingsbeispiel der Menschen, die als Politikberater den verarmten Kommunen Smart-City-Konzepte als Sparprojekte verkaufen. Kenia und Brasilien, erklären die Unternehmenssprecher bei Waze, seien dabei die großen Zukunftsmärkte.[4]

Sieht man sich das Video zum Start von *Potholepalooza* 2015 in Washington DC auf YouTube an und wartet bis zu den Reporterfragen, stößt man auf eine erstaunliche Ungleichzeitigkeit innerhalb der als planerischen Utopie beschriebenen Konzeption. Befragt, warum die eben erst geflickten Schlaglöcher sich nach einer Woche wieder materialisiert

hätten, antwortet der Verantwortliche, sie würden seit Jahrzenten das selbe Material verwenden, da gäbe es keine technischen Neuerungen. „We are still using the same asphalt."[5]

Glücklicherweise (!), muss man hier im Sinne der Smartness des Ansatzes sagen. Denn hätte sich die technische Lösungsfindung auf die nachhaltige Beseitigung von Schlaglöchern konzentriert (oder, noch zukunftsfähiger, die Änderung des Verkehrsverhaltens), würde man keine Verkehrssoftware brauchen, die einem via App und Radiodurchsage Schleichwege rund um die kaputten Straßen zur Verfügung stellt, und es könnten den im Stau auf jenen Straßen Wartenden keine Restaurantvorschläge und Einkaufsmöglichkeiten auf dem Weg angeboten werden. Folglich hätte man keine Smart City, sondern möglicherweise etwas Modernes, wie es der Wiener Gesellschaftspessimist Karl Kraus um 1900 einmal mit „[i]ch verlange von einer Stadt, in der ich leben soll: Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung" beschrieben hat.[6] Die Smart City benötigt aber die *kaputte* Moderne mit ihren Schlaglöchern, denn um irgendetwas muss das Internet ja Umwege anbieten können. Und deshalb liegt auch der Zukunftsmarkt der Smartness dort, wo die Moderne besonders viele Ruinen in Form von Ungleichzeitigkeiten und damit auch Schlaglöcher zurückgelassen hat (hier wären wir wieder bei den Märkten Kenia und Brasilien).

Ein weiteres oft publiziertes Smart-City-Projekt: Die Mülltonnen, die ihren Füllstand der Müllabfuhr melden (das ist übrigens das Internet der Dinge – Gegenstände mit IP-Adresse). Das Mülltonnen-Beispiel analog nun im Sinne von Smartness oder aber umgekehrt Problemlösungskapazität durchzudeklinieren, sei den Lesern überlassen. Was stellt in diesem Beispiel das Schlagloch dar? Was also die heruntergekommene Moderne, die sich seit Jahrzehnten nicht reformiert?

Jedenfalls, so analysierte es das Global-Engineering-Unternehmen Black & Veatch, lässt sich nun mittels Waze und der Cloud den von mitteilungsbedürftigen Mülltonnen gesteuerten Müllfahrzeugen großräumig ausweichen: „this is a unique opportunity to see where these thought leaders believe the Smart City industry is headed."[7]

Um auf die zu Anfang angesprochene Veranstaltung in Wien zurückzukommen: Wie spielt *Tinderland* nun hier hinein? Ist das Aufzählen dieser App in der Begriffskette der Smart City zum Schluss keine Abweichung, sondern eine weitere Analogie zu *Potholepalooza* in einer Gesellschaftslogik, in der eine ruinöse Moderne, also ein riesiges Schlagloch (in diesem Fall aus Entfremdung und Sexismus), aufrechterhalten werden muss, damit eine Menge *b to c*-Anbieter Umwege durch eine ewige Shoppingmall aufzeigen können, in der man einander dann irgendwie begegnen kann?

1 Siehe Graphentheorie.
2 Siehe Smart City Agentur Wien (Partner der Veranstaltung *Smart, Digital, Tinderland, Urban*, 5.12.2016, TU-Wien); siehe online: www.tinavienna.at/de/smartcitywienagentur [10.01.2017].
3 Ben Berkowitz zit. n. Neal Ungerleider, in: *Waze is driving into City Hall*; siehe online: www.fatscompany.com [10.01.2017].
4 Siehe PJA, *The Unconventionals, From Faster Commutes To Better Communities, We're All Working For Waze*, Season 4, Episode 4 | agencypja.com, 18.9.2015; siehe online: www.agencypja.com/the-unconventionals/from-faster-commutes-to-better-communities-were-all-working-for-waze/ [10.01.2017].
5 Bürgermeisterin Muriel Bowser über *War on Potholes*, Launch *potholepalooza* 2015; siehe online: www.youtube.com/watch?v=HbQH536kDxQ [10.01.2017].
6 Karl Kraus, Pro domo et mundo, in: *Die Fackel*, Nr. 315 – 316, 1911, S. 35.
7 Dave Hahn, *Meeting of the Minds*, Director of Communication, 5-part Blog Series on Smart Cities, 7.11. 2016; siehe online: http://cityminded.org/ [10.01.2017].

ARIANE MÜLLER ist Künstlerin, Autorin und gibt die Berliner Kunstzeitschrift *Starship* heraus. Von 1999 bis 2013 war sie österreichische Delegierte bei UN-HABITAT, der Weltsiedlungsorganisation. 2013 erschien ihr erster Roman *Handbuch für die Reise durch Afrika*, das vom Museum für Gegenwartskunst, Basel, und *Starship* publiziert wurde.

Tom Holert

Aufblühen unter Bedingungen klebriger Trennung: räumliche Verwerfungen und digitale Maskeraden

2003 produzierte das Raqs Media Collective aus Delhi die 3-Kanal-Video- und Soundinstallation *A/S/L: Age/Sex/Location*, die Bilder, Texte und Transkriptionen eines simulierten Online-Chats umfasst. Wenn man in den frühen 2000er Jahren Textnachrichten austauschen oder eine Unterhaltung in einem Chatroom oder MOO (Multiple User Domain, Object-Oriented) führen wollte, war es üblich, den Chatpartner eingangs aufzufordern, sich anhand dieser drei Kategorien zu identifizieren. So wurde die konstruierte Online-Persona am anderen Ende *zugänglich*. Es war (und bleibt) allerdings eine kontroverse Art der Adressierung, die Fragen nach der Ethik von Onlineauftritten in Hinblick auf Identität und Ort aufwirft. Während Identitäten im Cyberspace der maßgeblichen Techno-Ideologie der virtuellen Welt zufolge wandelbar sind, bringt das Verlangen, Alter, Geschlecht und Aufenthaltsort einer Person in Erfahrung zu bringen, die einem unbekannt ist, von der man aber eine Vorstellung, ein Bild oder eine Fantasie entwickeln möchte, den Gesprächspartner mit einem konkreten Ort in Verbindung. Dieser kann allerdings auch fiktiv sein.

Die Installation *A/S/L: Age/Sex/Location* thematisiert die Veränderungen in der Beziehung von Personen zu Orten, die generell dann auftreten, wenn die Kommunikation in der globalisierten Dienstleistungsindustrie in Bezug auf den Aufenthaltsort und das Geschlecht des Gegenübers mehr und mehr auf Mutmaßungen beruht. Solche Mutmaßungen führen zu faszinierenden (und sehr überzeugenden) Modifikationen oder gar Übernahmen fremder Identitäten. Bei dem vom Raqs Media Collective für seine Installation ausgewählten Beispiel handelt es sich um eine Callcenter-Mitarbeiterin, die in einer Stadt wie Delhi wohnt, deren Job für ein US-amerikanisches Unternehmen es aber erforderlich macht, dass sie täglich ihren Namen ändert, zwischen verschiedenen Sprachen wechselt sowie Alter, Geschlecht und ihren vermeintlichen Aufenthaltsort an sich ständig verändernde Umstände anpasst. Sie ist dazu angehalten, Nähe zum Kunden zu simulieren und räumliche Entfernungen zu überbrücken. Raqs spricht diesbezüglich von einer Art Verschleierung der tatsächlichen Distanz. Je nach Gesprächssituation beinhaltet die Maskerade der Callcenter-Angestellten beispielsweise eine erfundene Geschichte über ihren Aufenthaltsort, von dem aus sie Anrufe entgegennimmt. „Und so wird aus Sunita Sandra, die über das Wetter plaudert (im Januar zum Beispiel minus 20 Grad in Minneapolis), während draußen vor ihrem Fenster in Neu-Delhi in Wirklichkeit milde 20 Grad herrschen."[1] Anhand dieser Momente der Maskerade entfaltet sich das Phänomen in seiner ganzen Komplexität.

In ihrer Installation und den begleitenden Texten enthüllt Raqs Schritt für Schritt eine neue Geografie, die sich zum Zeitpunkt ihres Entstehens bereits durchgesetzt hatte. Aufgrund der Auslagerung von Dienstleistungen wie Online-Datenverarbeitung durch westliche Konzerne an die ehemaligen *Peripherien*, entwickelte sich eine Konstellation, in der die Randzonen immer mehr mit den Zentren verschmolzen und eine bis

dahin unbekannte wechselseitige Abhängigkeit entstand, ohne dass die alten kolonialen Asymmetrien jedoch komplett aufgelöst wurden. „Die Realitäten des einen Raumes bedingen die Ungleichheiten des anderen; die Welt ist ein Netz aus reflektierenden Oberflächen", interpretiert Raqs die Umwälzungen in der globalen Volkswirtschaft.[2] Des Weiteren wird die zentrale Bedeutung weiblicher Arbeitskräfte in den digitalen Ausbeuterbetrieben betont, insbesondere solcher Frauen, die aus ländlichen Gegenden in die Großstädte migrieren und demzufolge mit einer komplizierten Gemengelage aus Orten und Zugehörigkeitsgefühlen zurechtkommen müssen: angefangen von den Orten, an denen sie sich während der Arbeit aufhalten; den Orten, von den sie den Kunden glauben machen, dass sie sich dort befinden; den Orten, an denen sie offline und außerdienstlich verweilen; bis hin zu den Orten, die sie hinter sich zurückließen, um ihren Lebensunterhalt in der industriellen Welt zu verdienen. Das Aufheben beziehungsweise Neuausrichten einer Ortsbezogenheit im Leben dieser Arbeiterinnen führt zu einer oft drastischen Umbildung des eigenen Selbst – eines Selbst, das versachlicht und sich selbst entfremdet ist. „Migration in diesem Sinne führt nicht nur zum Erwerb neuer Kenntnisse über unbekannte Räume, sondern erfordert auch das Erlernen neuer Verhaltensformen und die Fähigkeit, Sprache, das Sprechen sowie Akzente mithilfe von hochspezialisierten, besonders auf die Bedürfnisse der Callcenter-Industrie zugeschnittenen englischen Sprachtrainings nicht unwesentlich zu modifizieren."[3] Raqs verdeutlicht, wie die zwischen den Zentren und Peripherien gelebte Mobilität – die sich zwischen den urbanen Milieus billiger digitaler Arbeitskräfte und den Orten, an denen Arbeit alles in allem knapp geworden ist, zwischen einer „Dritte-Welt-Zone in einer Großstadt der ersten Welt" und „einer freien Handelszone in einem Land der dritten Welt"[4] entwickelnde Flexibilität – ebenfalls mit Subjektivität und Wissen verbunden ist.

Das in den Austausch- und Verlagerungsprozessen bei der Migration von Arbeitskräften generierte und geteilte Wissen betrifft eine endlose Reihe von Existenz- und Überlebensformen in einem globalisierten Wirtschaftssystem, das auf einem Überfluss an Arbeitskräften basiert. Eine umfassende erkenntnisbezogene Produktion von Wissen über flexible Lebensformen und Subjektivitäten, Netzwerke, die Unterstützung und Versorgung bieten, Geografien und Kartierungen, Visa und Arbeitsregulationen, Wohnverhältnisse und Reiseerfahrungen formiert das Denken der Migration. Dieses Wissen ist immer örtlich konzentriert und platziert, wie translokal die verschiedenartigen Gewohnheiten der Migranten – die mit dem Streben nach besseren Lebensbedingungen einhergehende kontinuierliche Verhandlung physischer Grenzen, sozialer Beziehungen und rentabler Aufenthaltsorte – auch immer sein mögen. Das Raqs Media Collective kompliziert allerdings die gängigen Geschichten über die Mobilität von Migranten. Anstatt grenzüberschreitenden Bewegungen konkrete Form zu verleihen, in dem Sinne, dass Personen Landesgrenzen überqueren, um einen Ort zu erreichen, an dem vielleicht Arbeit oder andere Versorgungsstrukturen vorzufinden sind, hat die Callcenter-Mitarbeiterin in *A/S/L: Age/Sex/Location* ihren Heimatort am Rand der Großstadt zwar verlassen, ist aber innerhalb der Grenzen des Nationalstaates geblieben.

Dennoch hat ihre Migration ebenso sehr mit Örtlichkeit [place] wie mit Maßstäblichkeit [scale] zu tun, ist durch den Unterschied zwischen Ländlichem und Städtischem charakterisiert und zeugt von offenbar mühelosen Ortsverlagerungen in den kybernetischen, vernetzten Umwelten globaler Unternehmen. Dabei bewegt sie sich zwischen Identitäten und Umgebungen, innerhalb und außerhalb der digitalen Welt. Ihre Fähigkeit, Alter, Geschlecht und Ort zu ändern, signalisiert ihre Eigenständigkeit, da sie die Fiktionen und Nicht-Fiktionen, die sie bei der Arbeit auslebt, zu kontrollieren scheint. Gleichzeitig zeichnet sie eben diese Eignung zur Maskerade als ein Mitglied des globalen digitalen Proletariats aus, da sie genötigt ist, bis zum Äußersten Flexibilität zu demonstrieren.

Eine derartige Überschneidung von Macht und Machtlosigkeit, von Autonomie und Abhängigkeit ist tatsächlich für das Leben von Migranten und ihre subjektiven Erscheinungsformen typisch. Das Wissen, das nötig ist, um auf den digitalen (sowie den weit weniger *immateriellen*) Arbeitsmärkten zu überleben; die Erfahrung, ein grundsätzlich mobiles, entwurzeltes, flexibles Individuum zu sein; die im Umgang mit Schleusern, Grenzpolizisten, Einwanderungsbehörden, humanitären Organisationen etc. entwickelten Fähigkeiten – in der Summe führt all dies zu sehr spezifischen Kompetenzen, Erkenntnissen und Verhaltensweisen. Und als ob es darum ginge, eine von Michel Foucaults grundsätzlichen Lektionen der Machttheorie zu belegen, sind die mobilen *Subjekte* der heutigen Arbeits- und Grenzkontrollsysteme in hohem Maße co-konstituierend für eben genau diese Systeme. Die Macht des Staates sowie des Militärs *produziert* ihrerseits Macht aufseiten der unzähligen grenzüberschreitenden Arbeitsmigranten, dislozierten Individuen, Flüchtlinge und anderen von Ort zu Ort ziehenden Individuen. Die „Autonomie der Migration", wie in postoperaistischen und systemtheoretischen Ansätzen ausgearbeitet, ist eine „für die Heranbildung der Eigenständigkeit konstituierende Kraft".[5] Die Migrantin nicht als ein Objekt zu verstehen, das der Fürsorge bedarf und zu kontrollieren ist, und sie vielmehr als politische Akteurin mit nicht unerheblichem Einfluss hinsichtlich der Gestaltung der Realitäten der globalen Mobilität zu betrachten, bringt eine eher ungewohnte, aber essenziell wichtige Vorstellung davon mit sich, was es bedeutet, heute zu existieren. Und es wirkt sich auf die Weise aus, wie Konzepte wie Örtlichkeit, Standort, Schauplatz, Territorium, Region, Gebiet oder Raum diskursiv funktionieren. Die Verschiebung häufig nicht-physischer, datenbasierter Grenzen, die durch Migrationsmanagement und -regelungen abgesteckt werden, korrespondieren mit der Art und Weise, wie Geografien der Mobilität erzeugt, wahrgenommen und erfahren werden. Die weitverbreitete Tendenz, dem örtlich Begrenzten Priorität einzuräumen, indem man die Materialität des Ortes und die Immaterialität des Raumes gegeneinander ausspielt, steht im Widerspruch zu den tagtäglichen Erfahrungen im Arbeitsleben derer, die sich, wie etwa die Callcenter-Mitarbeitern in Neu-Delhi, kontinuierlich an immer andere Maßstäbe anzupassen haben.

Wie es Doreen Massey, eine brillante Theoretikerin zeitgenössischer Geografien, formuliert: „Die ‚gelebte Realität unseres Alltagslebens', so häufig angeführt, um die Bedeutung des Ortes [place] zu untermauern, ist tatsächlich in ihre Ursprünge und Rückwirkungen verstreut."[6] Und indem sie die oft moralisch angehauchte binäre Beziehung zwischen dem Lokalen und dem Globalen dekonstruiert, erklärt sie, „entscheidend für die Produktion von Ungleichheit" sei die Erkenntnis, „dass nicht alle Orte prinzipiell als ‚Opfer' betrachtet werden können und dass nicht alle von ihnen, in ihrer gegenwärtigen Form, es wert seien, dass man sich für sie stark macht".[7] In diesem Sinne läuft jede allzu vereinfachende Gegenüberstellung von Ort [place] (lokal begrenzt, analog, gut) und Raum [space] (global, digital, böse) Gefahr, sich den beschränkten Idealismus der Ortsspezifität zu eigen zu machen.

Für zeitgenössische Kulturproduktion hat der Ort als maßgebliche Kategorie sicherlich weiterhin Bestand, da die materiellen Bedingungen und politischen Strategien des jeweiligen Ortes das unabdingbare Bezugssystem für diese Praktiken darstellen. Das Wissen über den Ort und die Verortung des Wissens, wie auch die konzeptuelle Erfassung von Grenzen sowohl in ihren materiellen als auch erkenntnistheoretischen Dimensionen, bilden notwendige Voraussetzungen, wenn politische Veränderung erreicht werden soll. Anders formuliert, ist das Räumliche nicht allein als etwas zu verstehen, das man bewohnen, worin man sich bewegen kann, sondern als etwas, das man durchdenkt, unweigerlich *mit*denkt. Den postmarxistischen Migrationstheoretikern Sandro Mezzadra und Brett Neilson zufolge könnte man von einer anderen Methode der Wissensproduktion sprechen, einer, in der ein „topologisches Denken" zum Tragen kommt und durch die die Tatsache betont wird, „dass aus geografischer Distanz nicht notwendigerweise eine Distanz zwischen unterschiedlichen Praktiken und Erfahrungen der Grenzproduktion, wie sie konzeptuell oder politisch verstanden werden kann, resultiert".[8]

Vielleicht wäre die Arbeit zeitgenössischer Künstler entsprechend zu solchen topologischen Überlegungen einer kritischen Geografie neu zu konzeptualisieren. Künstler gelten häufig als der Inbegriff der mobilen Arbeiter, weitgehend ortsungebunden genießen sie das Privileg, sich jenseits von geografischen Einschränkungen oder Einwanderungsgesetzen innerhalb ihrer Bezugssysteme aus Arbeitsaufenthalten, Ausstellungen, Stipendien und Dinnerpartys frei und ungehindert bewegen zu können. Trotzdem könnten sie zu einem komplexeren topologischen Denken in Hinblick auf Ort und Grenzen beitragen (und tun dies tatsächlich auch), insbesondere und notgedrungen dann, wenn ihre Praktiken vom Trauma gewaltsamer Vertreibung und Ortlosigkeit geprägt sind.[9] Die Auswirkungen solcher relationaler und skalarer politischer Geografien beschränken sich nicht auf die Themen und Inhalte der Kunstwerke. Vielmehr beeinflussen sie Lebensweisen und Erfahrungen der Kunstschaffenden, die Art, wie sie als Individuen in lokalen und globalen institutionellen Infrastrukturen operieren und die Privilegien wahrnehmen, die sie als Reisende in einer reibungslos verbundenen Welt genießen (oder gelegentlich aufgrund von Visa-Einschränkungen oder Zensur auch nicht genießen).

„Der heutige Mensch lebt nicht länger an einem Ort", lautet eine treffende Einschätzung, die Jace Clayton, DJ und Theoretiker der digitalen Kultur, in Hinblick auf die Sängerin, Aktivistin und visuellen Künstlerin M.I.A. (Mathangi ‚Maya' Arulpragasam) formuliert. „Ihr Leben besteht

vielmehr aus Geschwindigkeit. Gleichermaßen Künstlerin, Haltung und Methode. Unter Bedingungen klebriger Trennung blüht M.I.A. auf."[10] „Unter Bedingungen klebriger Trennung" aufblühen – das fasst prägnant das Dilemma, in welchem weder Ort noch Raum die bevorzugte Wahl, die lohnendere Aussicht zu sein scheinen. In einer Zeit des sozio-räumlichen Umbruchs, verursacht durch das mehrteilige Drama des Katastrophen-Kapitalismus, den Klimawandel, religiösen Fundamentalismus, politischen Populismus und die steigende Anzahl von Menschen, die gezwungen sind, die ihnen vertrauten Orte zu verlassen, ist die Verhandlung geopolitischer Verwicklungen und Translokalitäten eine der vordringlichsten und produktivsten Problematiken, mit denen sich Kunst auseinandersetzen kann.

Installationen wie *A/S/L: Age/Sex/Location*, die sich den Realitäten zeitgenössischer Arbeitsverhältnisse zuwenden, können, auch im Abstand von vierzehn Jahren, zu alternativen Narrativen beitragen und zeigen, dass sich genau dort, wo sich Ortsveränderungen und Identitätswechsel bedingen, die Möglichkeit besteht, sowohl eine bestimmte Art der Freude wie ein Gefühl der Zurückweisung gegenüber den Umständen zu empfinden – über Unterschiede hinweg, die zwischen Reichtum und Prekariat, zwischen online und offline, Nord und Süd bestehen. Im besten Fall korrigieren solche alternativen Narrative (beziehungsweise alternativen Entwürfe in visueller, akustischer oder taktiler Form) unsere Vorstellungen von Bewegung, Migration und Ort – und zwar in einem Maße, das es uns praktisch unmöglich wird, die Begriffe überhaupt zu verwenden. Anstatt den Diskurs über Management und Kontrolle (von Ortsveränderung, Grenzen, Arbeit, Identität etc.) auf die zeitgenössische Kunst anzuwenden (indem man zum Beispiel Kunst *über* Flüchtlinge macht – als wüssten wir, was dieser Begriff eigentlich bedeutet, statt vorgegebene Definitionen kritisch zu befragen), scheint es wesentlich wichtiger, diesen Diskurs zu öffnen und zu destabilisieren. Ein übergeordnetes Konzept in der zeitgenössischen Kunst, wenn etwas derartiges überhaupt existiert, könnte in der Reorganisation und Neuformulierung der Methoden zu finden sein, mithilfe derer wir über Ort und Ortsveränderung nachdenken – und somit in unseren Verhaltens- und Verfahrensweisen des Welt-Bauens. Gelegentlich könnte es hilfreich sein, sich Arbeit als Maskerade und Widerstand vorzustellen, als ein Sprechen von einem ganz anderen Ort.

1 Raqs Media Collective, „A/S/L: Age/Sex/Location", in: Geographie und die Politik der Mobilität, hrsg. v. Ursula Biemann, Generali Foundation, Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003, S. 83.
2 Ebd., S. 84.
3 Ebd., S. 85.
4 Raqs Media Collective, „X Notes on Practice: Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World", in: *Engineering Culture: On ‚The Author as (Digital) Producer'*, hrsg. v. Geoff Cox und Joasia Krysa, Autonomedia, New York, 2005, S. 214.
5 Siehe Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson und Vassilis Tsianos, *Escape Routes: Control and Subversion in the Twenty-First Century*, Pluto, London und Ann Arbor, 2008, S. 202.
6 Doreen Massey, „Geographies of Responsibility", in: *Geografiska Annaler: Sreies B, Human Geography*, Volume 86, Issue 1, 2004, S. 7.
7 Ebd., S. 15.
8 Sandro Mezzadra und Brett Neilson, „Between Inclusion and Exclusion: On the Topology of Global Space and Borders", in: *Theory, Culture & Society* 29, 4/5, 2012, S. 65.
9 Siehe u.a. Nancy N. A. Demerdash, „Bordering Nowhere: Migration and the Politics of Placelessness in Contemporary Art of the Maghrebi Diaspora", in: *The Journal of North African Studies* 21/2, 2016, S. 258 – 272.
10 Jace Clayton, *Uproot: Travels in 21st-Century Music and Digital Culture*, Farrar, Straus und Giroux, New York, 2016, S.156.

TOM HOLERT ist Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator. Mitbegründer des Harun Farocki Institus in Berlin (2015) und u.a. für die Ausstellung *Learning Laboratories: Architecture, Instructional Technology, and the Social Production of Pedagogical Space Around 1970* am BAK (basis voor actuele kunst) in Utrecht verantwortlich.

Britta Peters

Zum Beispiel Münster, zum Beispiel Marl

„Was soll das denn sein, Leben, das sich dreht? Oder das Dreiparteiensystem in schillernden Farben? Da muss man schon ziemlich auf dem falschen Bahnsteig stehen, wenn man das als Kunst ansieht." Mit Sätzen wie diesen oder „[m]oderne Plastiken, Denkmäler ja, aber sie sollten zu Münster in einer gesunden Beziehung stehen" verschafften 1974 massenweise Münsteraner Bürger ihrem Ärger in der Lokalpresse Luft.[1] Die Erregung galt dem vom Kulturausschuss der Stadt beschlossenen Ankauf der *Drei rotierende Quadrate* (1973) von George Rickey und erscheint nicht nur aus heutiger Sicht in Anbetracht der recht harmlosen kinetischen Skulptur schwer nachvollziehbar. Aus den Zitaten spricht nicht nur ein Unverständnis für moderne Skulptur, sondern auch, etwa in der Unterscheidung zwischen gesunder und ungesunder Kultur, eine gewisse Kontinuität von durch den Nationalsozialismus geprägten Denkmustern. Münster in den 1970er Jahren scheint überhaupt ein gutes Beispiel für die von Latenz und Verdrängung bestimmte Atmosphäre in der alten Bundesrepublik zu sein, die der Kulturwissenschaftler Philipp Felsch und der Autor Frank Witzel treffend als *BRD Noir* beschreiben.[2]

Klaus Bußmann, damaliger Kurator und späterer Direktor des Westfälischen Landesmuseums, gab die Kontroverse um die Rickey-Skulptur 1977 Anlass, eine große Ausstellung zur Geschichte der modernen Skulptur zu konzipieren – gewissermaßen zu Aufklärungszwecken. Kasper König kuratierte auf seine Einladung hin den sogenannten Projektbereich, für den sich neun internationale Künstler unterschiedliche Standorte in der Stadt suchten und aus dem sich in den folgenden Jahrzehnten die Skulptur Projekte entwickeln sollten. Dieser Gründungszusammenhang ist wichtig, da er einen Unterschied zu vielen in städtischem oder privatwirtschaftlichem Auftrag entstandenen Projekten im öffentlichen Raum seit den späten 1990er Jahren markiert: Für die Kuratoren der Skulptur Projekte stand und steht bis heute nicht der Wunsch im Vordergrund, mittels Kunst eine Öffentlichkeit für marketingtechnische oder stadtentwicklungspolitische Anliegen zu generieren. Vielmehr geht es darum, einen offenen und öffentlichen Raum für die Wahrnehmung von Kunst zu schaffen, insbesondere von Skulptur im weiteren Sinne. Das wiederum kann sehr politisch sein.

Mehrtägige und kontinuierliche Besuche von zunächst unverbindlich eingeladenen Künstlern bilden dabei den Ausgangspunkt für die Ausstellungsentwicklung. Die Projektvorschläge werden diskutiert und erst mit den realisierten Arbeiten kristallisiert sich das Profil der jeweiligen Skulptur Projekte heraus – in seinen Konturen oftmals rückblickend wesentlich klarer zu erkennen als im Prozess der Umsetzung. Dieses Vorgehen impliziert Vertrauen in die beteiligten Künstler sowie einen starken Ortsbezug. Gleichzeitig weisen die Projekte in ihren ästhetischen und inhaltlichen Fragestellungen – zu denen von Beginn an auch das Selbstverständnis und die Geschichte der Ausstellung selbst gehören – seit jeher weit über lokale Gegebenheiten hinaus.

Bevor die Rede davon sein kann, was das konkret für die fünfte Ausgabe der Skulptur Projekte bedeuten könnte, müssen wir noch eine kleine Reise machen: vom Jahr 1977 zehn Jahre zurück und von Münster aus etwa sechzig Kilometer weiter westlich ins benachbarte Ruhrgebiet. Dort fand 1967 in Marl die feierliche Eröffnung des von den holländischen Architekten Johannes Hendrik van den Broek und Jacob Berend Bakema nach einem europäischen Wettbewerb umgesetzten Rathauskomplexes statt.[3] Ein elegantes Ensemble aus Beton und Marmor, mit freihängenden Konstruktionen und einem Faltdach, für das die damals neusten Konstruktionstechniken genutzt wurden. Seit 2013 steht die Marler Stadtmitte nun als innovatives Beispiel deutscher Nachkriegsmoderne unter Denkmalschutz, nachdem sie zuletzt, wie etliche andere Gebäude aus derselben Zeit, von vielen als „unmenschlich" wahrgenommen wurde.

Im Gegensatz zu der gewachsenen und nach ihrer nahezu vollständigen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg gemäß historischem Vorbild wiederaufgebauten Stadt Münster basiert die Gründung der Stadt Marl auf

einem 1936 von den Nationalsozialisten betriebenen Zusammenschluss ehemaliger Dörfer mit den Siedlungen der Bergarbeiter und der Chemiebeschäftigten. Von der Jahrhundertwende bis in die 1960er Jahre hinein gab es einen derart rasanten Bevölkerungszuwachs zu verzeichnen, dass man zwischenzeitlich davon ausging, Marl werde sich zur Großstadt entwickeln. Als Reaktion auf diese Prognosen und um das fehlende historische Zentrum zu kompensieren, beschloss die Stadt 1957, auf der grünen Wiese ein modernes Rathaus inklusive Wohn- und Einkaufsmöglichkeiten zu errichten. Der neue Verwaltungskomplex sollte „architektonischer Ausdruck einer demokratischen Gemeinschaft" sein und zugleich „aus unbeteiligten Bewohnern aktive Bürger" machen.[4]

Mit den demokratischen Idealen der Nachkriegszeit ging in Marl auch eine konsequente Umsetzung der sogenannten Kunst-am-Bau-Klausel einher, nach der es mindestens ein Prozent der Bausumme in Kunst zu investieren galt.[5] Angesichts der zahlreichen Neubauvorhaben kam so eine hohe Zahl an plastischer Kunst zusammen, die im Zuge von zwei großen Stadt- und Skulpturenausstellungen zu Beginn der 1970er Jahre durch etliche weitere Werke ergänzt wurde. Heute befinden sich im Marler Stadtgebiet gut achtzig Skulpturen, viele davon als *drop sculptures* auf engstem Raum ums Rathaus verteilt, die gemeinsam mit einer Anzahl hervorragender Kleinskulpturen seit 1982 durch das ebenfalls im Rathaus ansässige Skulpturenmuseum Glaskasten Marl institutionell betreut werden.[6] Dort trifft man auch auf die im Auftrag von Karl Ludwig Schweisfurth für die Arbeiter seiner Herner Fleischfabrik entstandene skulpturale Installation *Mit(h)ropa* (1974) von Wolf Vostell. Im Gegensatz zu den vielen im Atelier entstandenen autonomen Skulpturen nimmt Vostell darin direkt Bezug auf die Fleischfabrik als Produktions- und Ausstellungsort.[7] Die Idee, mittels Kunst das Leben und die Gesellschaft zu kommentieren, setzt sich hier aus dem öffentlichen Raum bis an die Arbeitsplätze fort.

VAGINAL DAVIS (DOCUMENT COVER) 2015

Grob vereinfacht lässt sich die Rolle von Kunst und der funktional ausgerichteten modernen Architektur in Marl bis in die 1970er Jahre hinein als integraler Bestandteil zur Vermittlung eines demokratischen, humanistischen Weltbildes begreifen, während die Skulptur Projekte in Münster im Konflikt mit der nach wie vor konservativen Stadtgesellschaft entstanden. Die nach dem Zweiten Weltkrieg von beiden Städten gewählten Identitäten – Wiederaufbau und Kontinuität in Münster, radikaler Neubeginn in Marl –, könnten verschiedener nicht sein. Die narrative Bedeutungsfunktion, die in Münster der historischen Architektur zugewiesen ist, übertrug man in Marl auf die Kunst, während die konzeptuell und minimalistisch geprägten Positionen der Skulptur Projekte 1977 der betulichen Beredsamkeit vor Ort Abstraktionen entgegenzusetzen suchten – dies ließe sich als These formulieren. Und auch die Gegenwart unterscheidet sich gewaltig. Während Münster wächst und einen überdurchschnittlichen Anteil wohlhabender Einwohner besitzt, trat die für Marl vorausgesagte Stadtentwicklung nie ein: Seit den 1970er Jahren mussten etliche Zechen schließen, die Einwohnerzahl blieb unter der 100.000er-Grenze und ist seit den 1990er Jahren rückläufig. Wie große Teile des restlichen Ruhrgebiets auch, kämpft die Stadt mit hoher Arbeitslosigkeit, Leerstand und einer Vielzahl von sozialen Problemen, die sich aus dieser Strukturschwäche ergeben.

2017. Das orts- und zeitspezifische Format – alle zehn Jahre! – der Skulptur Projekte steht der Austauschbarkeit von künstlerischen Arbeiten seit jeher diametral entgegen. In der fünften Ausgabe zu Zeiten vielfältiger Globalisierungsfolgen auf der Stadt Münster als alleiniger Referenzgröße zu beharren, erscheint jedoch unangemessen anachronistisch. In Auseinandersetzung mit diesem Dilemma hat sich das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl als ein in vielerlei Hinsicht sprechender Kooperationspartner herauskristallisiert. Die unter dem Titel *Der heiße Draht* geknüpfte Verbindung korrespondiert mit dem Wunsch, dass sich die Künstler im Rahmen der Skulptur Projekte konkret auf das mittlerweile institutionalisierte Ausstellungsszenario beziehen, erweitert den physischen und gedanklichen Anschauungsraum jedoch um eine andere deutsche Stadt mit einer gegenläufigen Geschichte. Marl fungiert in diesem Kontext als ein Satellit mit exemplarischen Eigenschaften: Die Stadt verfügt über eine reale und spezifische Gegenwart, genauso wie ihre Architektur beispielhaft für die Utopien einer globalen Moderne eintreten kann. Das Gute an dieser, bis dato von den Anwohnern beider Städte nur wenig gelebten und geliebten Verbindung besteht darin, dass sie sich qua eigener Anschauung nachvollziehen und befragen lässt.

1 Vgl. u.a. Verein der Freunde des Museums für Kunst und Kultur (Hg.), *Geprägt. Skulptur Projekte Münster. Berichte, Bilder und Erinnerungen. Gesammelt und aufgeschrieben von Burkhard Spinnen und Eva Pieper-Ripp-Frick*, Coppenrath Verlag, Münster 2016, S. 21 ff.

2 Philipp Felsch und Frank Witzel, *BRD Noir*, Matthes & Seitz, Berlin 2016.

3 Weitere Teilnehmer des Wettbewerbs waren u.a. Arne Jacobsen (Dänemark), Alvar Aalto (Finnland) und Hans Scharoun (Deutschland), der lediglich den zweiten Preis belegte. Im Auftrag der Stadt erstellte er stattdessen eine Grund- und Hauptschule (1960 – 1964) im damaligen Neubaugebiet Drewer, die nach ihrer 2015 abgeschlossenen Restaurierung heute sowohl als Grund- als auch als Musikschule genutzt wird.

4 Siehe online: www.marl.de/marl-nach-themen/stadtportraet/stadtgeschichte/rathaus-marl.html, [9.1.2017].

5 Die Kunst-am-Bau-Regelung besitzt seit den 1920er Jahren eine lange und variantenreiche Tradition. Nach 1945 gab es verschiedene Auslegungen in West- und Ostdeutschland, bis heute wird sie von Städten und Kommunen unterschiedlich gehandhabt oder wurde durch Programme und Förderung von Kunst im öffentlichen Raum ersetzt.

6 Als *drop sculptures* werden seit den 1980er Jahren Skulpturen im öffentlichen Raum bezeichnet, die wie von oben fallen gelassen wirken. Das trifft auf viele in den 1950er und 1960er Jahren entstandene Werke zu, die sich als autonome künstlerische Setzungen erst einmal selbst zu genügen scheinen und keine direkte Beziehung zu ihrer Umgebung suchen.

7 Bei dem Titel *Mit(h)ropa* handelt es sich um eine Abkürzung für Mitteleuropa. Vostell installierte ein ausgestopftes Kalb liegend vor einem schwarzen Buick, der mit Stiefeln, Messern, Knochen, Maschinengewehrteilen und ähnlichem direkt dem Alltag der Schlachterei entnommenen Material gefüllt ist. In die Fenster sind Fernsehbildschirme eingelassen, auf denen Aufnahmen aus der Fabrik sowie eine Closed-Circuit-Aufnahme, die die Betrachter des Objekts selbst zeigt, zu sehen sind.

BRITTA PETERS lebt als freie Autorin und Kuratorin in Hamburg. 2008 – 2011 leitete sie den Kunstverein Harburger Bahnhof, 2014 kuratierte sie das Ausstellungsprojekt *Krankheit als Metapher. Das Irre im Garten der Arten* an verschiedenen Orten in Hamburg. Seit Januar 2015 ist sie Kuratorin der Skulptur Projekte 2017.

SHIT BUILDINGS GOING UP LE

Out of Place

Where on Earth Are You?
Frances Stonor Saunders

Site Specificity?
Nairy Baghramian, John Knight, Koki Tanaka, Jay Chung & Q Takeki Maeda, Ayşe Erkmen, Gerard Byrne and Silvia Kolbowski

On the Groundlessness of Art
Anselm Franke

Facts about Potholes
Ariane Müller

Flourishing in Sticky Disjunctions: Spatial Chasms and Digital Masquerades
Tom Holert

Take Münster for Example, Take Marl
Britta Peters

Performed Space
Photography: Wolfgang Tillmans

Skulptur Projekte Münster 2017

Spring Issue 2017

Out of Place is the last in a series of three magazines being released in the run-up to Skulptur Projekte 2017. Each publication takes up a term that has proven to have a meaningful relation to sculpture and projects in public space – the body, time and place – and considers its significance in light of digitalization, globalization and the new economic principles that accompany them. *Out of Place* contains perspectives on borders, migration, displacement, the notion of smart cities and the question of art's groundlessness.

Skulptur Projekte has taken place every ten years since 1977 in Münster, a prosperous city in northwest Germany with 300,000 inhabitants. Site specificity has played a decisive role in the project since its inception. In its fifth edition Skulptur Projekte will, for the first time in its history, include a satellite location in another German city: Marl, in the neighbouring Ruhr region. The exhibition opens on 10 June 2017.

Frances Stonor Saunders

Where on Earth Are You?

The one border we all cross, so often and with such well-rehearsed reflexes that we barely notice it, is the threshold of our own home. We open the front door, we close the front door: it's the most basic geographical habit, and yet one lifetime is not enough to recount all our comings and goings across this boundary. What threshold rites do you perform before you leave home? Do you appease household deities, or leave a lamp burning in your tabernacle? Do you quickly pat down pockets or bag to check you have the necessary equipment for the journey? Or take a final check in the hall mirror, 'to prepare a face to meet the faces that you meet'?

You don't have a slave to guard your door, as the ancients did, so you set the alarm (or you set the dog, *cave canem*). Keys? Yes, they're in your hand. You have 'the power of the keys', the right of possession that connects you to thousands of years of legal history, to the rights of sovereigns and states, to the gates of salvation and damnation. You open the door, step through, and turn to close it – through its diminishing arc, the details of your life inside recede. 'On one side, me and *my place*,' Georges Perec wrote:

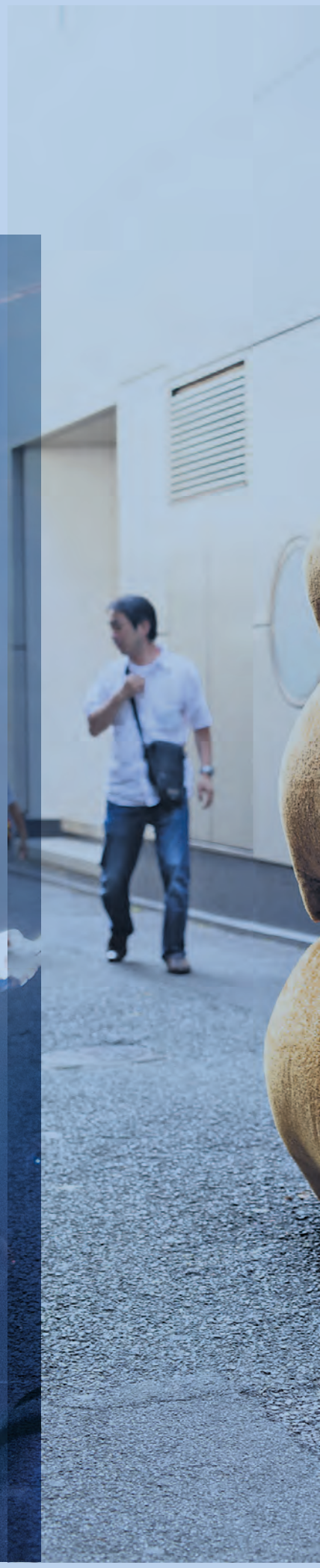
> The private, the domestic (a space overfilled with my possessions: my bed, my carpet, my table, my typewriter, my books, my odd copies of the *Nouvelle Revue française*); on the other side, other people, the world, the public, politics. You can't simply let yourself slide from one into the other, can't pass from one to the other, neither in one direction nor in the other. You have to have the password, have to cross the threshold, have to show your credentials, have to communicate … with the world outside.

You lock the door. You've crossed the border. You've ignored Pascal's warning that all humanity's misery derives from not being able to sit alone in a quiet room. When the Savoyard aristocrat Xavier De Maistre

Out of Body Spring 2016

Out of Time Autumn 2016

Out of Place Spring 2017



was sentenced to six weeks' house arrest for duelling in 1790, he turned his detention into a grand imaginary voyage. 'My room is situated on the 45th degree of latitude,' he records in *A Journey Around my Room*. 'It stretches from east to west; it forms a long rectangle, 36 paces in perimeter if you hug the wall.' And so he sets off, charting a course from his desk towards a painting hung in a corner, and from there he continues obliquely towards the door, but is waylaid by his armchair, which he sits in for a while, poking the fire, daydreaming. Then he bestirs himself again, presses north towards his bed, the place where 'for one half of our life' we forget 'the sorrows of the other half'. And so on, 'from the expedition of the Argonauts to the Assembly of Notables, from the lowest depths of hell to the last fixed star beyond the Milky Way, to the confines of the universe, to the gates of chaos'. 'This,' he declares, 'is the vast terrain which I wander across in every direction at leisure.'

Whether around your room in 40 days, or around the world in 80 days, or around the Circle Line in 80 minutes, whether still or still moving, the self is an act of cartography, and every life a study of borders. The moment of conception is a barrier surpassed, birth a boundary crossed. Günter Grass's Oskar, the mettlesome hero of *The Tin Drum*, narrates, in real time, his troubling passage through the birth canal and his desire, once delivered into the world, to reverse the process. The room is cold. A moth beats against the naked light bulb. But it's too late to turn back, the midwife has cut the cord.

Despite this uncommon ability to report live on his own birth, even Oskar's power of self-agency is subject to the one inalienable rule: there is only one way into this life, and one way out of it. Everything that happens in between – all the thresholds we cross and recross, all the 'decisions and revisions that a minute will reverse' – is bordered by this unbiddable truth. What we hope for is safe passage between these two fixed boundaries, to be able to make something of the experience of being alive before we are required to stop being alive. There's no negotiating birth or death. What we have is the journey.

* * *

On the evening of 3 October 2013, a boat carrying more than 500 Eritreans and Somalis foundered just off the tiny island of Lampedusa. In the darkness, locals mistook their desperate cries for the sound of seagulls. The boat sank within minutes, but survivors were in the water for five hours, some of them clinging to the bodies of their dead companions as floats. Many of the 368 people who drowned never made it off the capsizing boat. Among the 108 people trapped inside the bow was an Eritrean woman, thought to be about 20 years old, who had given birth

GRACE JONES, AFROPUNK FESTIVAL 2015

as she drowned. Her waters had broken in the water. Rescue divers found the dead infant, still attached by the umbilical cord, in her leggings. The longest journey is also the shortest journey.

Already, in the womb, our brains are laying down neural pathways that will determine how we perceive the world and our place in it. Cognitive mapping is the way we mobilize a definition of who we are, and borders are the way we protect this definition. All borders – the lines and symbols on a map, the fretwork of walls and fences on the ground, and the often complex enmeshments by which we organize our lives – are explanations of identity. We construct borders, literally and figuratively, to fortify our sense of who we are; and we cross them in search of who we might become. They are philosophies of space, credibility contests, latitudes of neurosis, signatures to the social contract, soothing containments, scars.

They're also death zones, portals to the underworld, where explanations of identity are foreclosed. The boat that sank half a mile from Lampedusa had entered Italian territorial waters, crossing the imaginary line drawn in the sea – the impossible line, if you think about it. It had gained the common European border, only to encounter its own vanishing point, the point at which its human cargo simply dropped off the map. *Ne plus ultra*, nothing lies beyond.

I have no theory, no grand narrative to explain why so many people are clambering into their own hearses before they are actually dead. I don't understand the mechanisms by which globalization, with all its hype of mobility and the collapse of distance and terrain, has instead delivered a world of barricades and partition, in which entire populations seem to be living – and dying – in a different history from mine. All I know is that a woman who believed in the future drowned while giving birth, and we have no idea who she was. And it's this, her lack of known identity, which places us, who are fat with it, in direct if hopelessly unequal relationship to her.

Everyone reading this has a verified self, an identity, formed through and confirmed by identification, that is attested to be 'true'. You can't function in the world without it: you can't open a bank account, get a credit card or national insurance number, or a driving licence, or access to your email and social media accounts, or a passport or visa, or points on your reward card. You can't have your tonsils removed without it. You can't die without it. Whether you're conscious of it or not, whether you like it or not, the verified self is the governing calculus of your life, the spectrum on which you, as an individual, are plotted from cradle to grave.

We are, as Terry Eagleton put it in the *London Review of Books* (1 June 2000), 'a fanatically voluntaristic society', obsessed with public self-exposure and suspicious of 'reticence or obliquity'. Yet we all have what Milan Kundera calls the 'epidermal instinct to defend one's personal life'. Never mind the front door, back door, garage door, car door (and the petrol cap), or the safe, or the desk drawer containing your life insurance policy, just think of how many other locks you use, every day, all day: on your computer, your phone, Facebook, Amazon, bank account, credit card – all those memorable dates and memorable digits and memorable passwords and memorable answers to memorable questions that we store in some special key room inside our brain.

But then think about the vast amount of detailed personal information we release into the atmosphere, all the time. You can't see it, but there's an endless belch of digital exhaust coming out of the smartphone in your pocket. If you've got an Apple watch, or a Fitbit bracelet, it's coming off your wrist. Even when idle, these devices are sending and receiving hundreds of thousands of communications to and from servers across the globe, independently of you, but using your identity. It's not identity theft, because you've consented to it by dint of the numberless pages of small print you've neglected to read. Your identity is being trafficked and traded, with your permission, by interested parties about whom you know nothing. If any of your devices has geolocation technology, and you haven't turned it off, you're now transmitting your exact location to God knows who or what, silently bip-bip-bipping like a little sputnik.

Identity is established by identification, and identification is established by documenting and fixing the socially significant and codifiable information that confirms who you are. This process is called biometrics, literally 'life measurement', and its purpose is to reformulate identity as collectable, readable, exploitable data. In other words, you are a database from which some sort of content is extracted or 'captured', then algorithmically encrypted and stored for retrieval in a much larger database. Biometrics include personal information, behavioural traits, and unique physiological characteristics such as DNA, blood group, fingerprints, facial geometry, iris features, dorsal vein patterns.

* * *

The fulcrum of the digitally verified self is the electronic passport. Most of the time, my UK e-passport won't transmit data because it has no power source of its own, but it wakes up when it enters the electromagnetic field of the reader installed in smart border control systems. Once it's powered up, the chip identifies itself by sending a 'unique identifier' to the reader, and when this is accepted, it transmits its content using a digital signature to confirm the authenticity of that data. It's a double-lock system, designed to prevent your electronic identity being stolen and cloned by hackers. Currently, the data on my chip are the same as on the front inside page of the passport: first name, family name, date of birth, sex, nationality, document serial number, issuing state, expiry date – a coupling of me with the authority of the state that confirms this is me. The e-passport also contains a digital copy of the photograph I submitted along with my original application.

The digital copy of my photograph in the microchip is a JPEG that can be enlarged to a far higher definition than the little cut-out on the passport. This means that my unique facial geometry can be read by Automated Facial Identification software that traces the precise distance

HARAJUKU PASSENGER 2015

between my eyes, nose, mouth and ears. This is the reason we're not allowed to smile when we sit for the photograph. Smiling was banned in 2004 along with frowning or raising eyebrows because this software treats the face as a blank somatic surface, scraped clean – exfoliated – of all affective expression, in order to be differentiated from other faces. It's a search for fixed markers, not a full cartographic survey.

Passports, in one form or another, are as old as the hills they allow us to pass, but their use was far from systematic until World War I. Before then, as Stefan Zweig tells us, 'one embarked and alighted without questioning or being questioned,' and 'frontiers … were nothing but symbolic lines which one crossed with as little thought as one crosses the Meridian of Greenwich.' Zweig himself travelled from Europe to India and America without ever having possessed or even seen a passport. Come the war, he continues,

> nationalism emerged to agitate the world … and the first visible phenomenon which this intellectual epidemic of our century brought about was xenophobia; morbid dislike of the foreigner, or at least fear of the foreigner. The world was on the defensive against strangers, everywhere they got short shrift. The humiliations which once had been devised with criminals alone in mind now were imposed upon the traveller, before and during every journey. There had to be photographs from right and left, in profile and full face, one's hair had to be cropped sufficiently to make the ears visible; fingerprints were taken, at first only the thumb but later all ten fingers; furthermore, certificates of health, of vaccination, police certificates of good standing, had to be shown; letters of recommendation were required, invitations to visit a country had to be produced; they asked for the addresses of relatives, for moral and financial guarantees, questionnaires, and forms in triplicate and quadruplicate needed to be filled out, and if only one of this sheaf of papers was missing one was lost.

The visa – from the French *visé*, 'having been seen' – is another key document of the verified self. Without it, those Eritreans and Somalis on the boat heading for Lampedusa were invisible, unseen, well before they disappeared into the water. I suspect most of them didn't possess passports either: they belonged to the new, mobile population known as the *sans-papiers*, the undocumented. There are several reasons for this, including the fact that people fleeing failed or repressive states to seek asylum elsewhere tend not to advertise the fact beforehand by walking into a government passport office. Hence the role of people smugglers in the Scramble from Africa (and they might have learned a thing or two from the Scramble for Africa, which generated the biggest people-trafficking operations in history).

Like the passport, the visa has a long history, but its usage has been substantially reinforced in the post-9/11 context. The radical shift in the policing of territorial access is most evident in the United States and the European Union, whose cherished liberal principles of openness and mobility – whereby the limits of geography are not the limits of our lives – are now being walled in behind a policy of exclusion. This is the liberalism of possession, defended by ever thickening borders, sharply rising enforcement budgets, new and more invasive surveillance technologies, and other mechanisms of exclusion of which stricter visa regimes are one powerful example. Where the visa used to be a stamp in the passport, or a document, it's now the polished artefact of the post-9/11 smart border, complete with its own embedded chip.

* * *

On 8 July 2013, the newly elected Pope Francis, on his first official trip outside Rome, arrived by boat at the island of Lampedusa to commemorate the thousands of migrants who have died crossing from North Africa. After casting a wreath into the water, he celebrated mass on the sports field that doubles as a migrant reception centre. He delivered his homily from an altar constructed out of an old fishing boat. 'Where is your brother?' he asked.

> Who is responsible for this blood? In Spanish literature we have a comedy of Lope de Vega which tells how the people of the town of Fuente Ovejuna kill their governor because he is a tyrant. They do it in such a way that no one knows who the actual killer is. So when the royal judge asks, 'Who killed the governor?' they all reply: 'Fuente Ovejuna, sir.' Everybody and nobody! Today too, the question has to be asked: who is responsible for the blood of these brothers and sisters of ours? Nobody! … the globalization of indifference makes us all 'unnamed'; responsible, yet nameless and faceless.

The faceless unnamed. Not the anonymous clump of one million migrants, but us, verified down to our eyeballs, yet unseeing and unseeable behind the high wall we have built to protect ourselves from the disordered, unauthorized, unregistered others beyond. Is this what the system of systems delivers, something 'so perfect that no one will need to be good', as Eliot wrote in 'Choruses from the Rock'? If so, then it places us, as well as those we exclude, in jeopardy. It brings us no nearer to God, or the super-world or whatever you want to call it, because, as Eliot warned, it mistakes information for knowledge, and knowledge for wisdom.

All migrants know that the reply to the question 'Who on Earth are you?' is another question: '*Where* on Earth are you?' And so they want what we've got, a verified self that will transport them to our side of history. Thus, the migrant identity becomes a burden to be unloaded. Migrants often make the journey without identity documents, and I mentioned one reason for this, namely that the attempt to obtain them in their country of origin can be very dangerous. Others lose them at the outset when they're robbed by police or border guards, or by people traffickers en route. Many destroy them deliberately because they fear, not without reason, that our system of verification will be a mechanism for sending them back. In Algeria, they're called *harraga*, Arabic for 'those who burn'. And they don't only burn their documents: many burn their fingertips on hobs or with lighters or acid, or mutilate them with razors, to avoid biometric capture and the prospect of expulsion. These are the weapons of the weak.

The boat carrying more than 500 Eritreans and Somalis sank off Lampedusa in October 2013, barely three months after the pope's visit. Whether they had lost their identity papers, or destroyed them, when facing death the people on board wanted to be known. As the boat listed and took on water, and with most of the women and children stuck below deck, those who knew they wouldn't make it called out their names and the names of their villages, so that survivors might carry ashore news of their deaths.[1] There isn't really any other way: there's no formal identification procedure for those who drown. In Lampedusa's cemetery, the many plaques that read 'unidentified migrant' merely tell us that people have been dying in the Mediterranean for at least 25 years – more than 20,000 of them, according to current estimates.

Everyone must be counted, but only if they count. Dead migrants don't count. The woman who drowned while giving birth was not a biometric subject, she was a biodegradable one. I don't want to reconstitute her as a sentimental artefact, an object to be smuggled into the already crowded room of my bad conscience. But I do want her to be known by more than just the number she was given after being hauled out of the water – 288 (and 289 for her baby) – because otherwise the story of migrants remains infinitely reproducible to the point of abstraction. For the past two years, I've searched for something by which to identify her. I'd all but given up when, just a few days ago, I stumbled across an article by Mattathias Schwartz, a journalist who visited Lampedusa after the tragedy. He found a survivor who turned out to be the woman's partner and the father of her baby. Her name, this man said, was Yohanna. In Eritrean, it means 'congratulations'.

1 It's common for migrants to write their names and the phone numbers of their families inside the hull, or on their T-shirts, when they embark or when the boat begins to struggle in the water.

This is an edited version of the *London Review of Books* Winter Lecture, given by Frances Stonor Saunders at the British Museum in 2016.

FRANCES STONOR SAUNDERS is a British journalist and historian based in London. She is the author of the bestselling *Who Paid the Piper?*, a cultural history of the Cold War. Her writing has appeared in *The Guardian*, the *Los Angeles Times*, the *New Statesman* and the *London Review of Books*. She also writes and presents programmes for BBC Radio 4.

Site Specificity?

Nairy Baghramian

If we assume that, initially, an artwork was an autonomous object taken out of its original context, which came to function as a representation via its display in an institution designed for such a purpose – and thus became what would later be considered art in museums – then this raises the question to what extent similar mechanisms might exist today, but going in the opposite direction.

Historically speaking, the need to build a house for art, a museum, or some other institution connected with the circulation of art objects – and thereby establish a semiotics for the 'institution of ideas' we call 'art' – derived from the desire to present objects brought back by travellers which were considered specific to their remote places of origin. Artists subsequently began to respond to the buildings erected for this purpose and to the resulting exhibition conditions as a means of noting that, as with the metaphor of the house in philosophy, they would inevitably, perpetually return there. In this way, the discourse that is inherent to every artwork is inseparably linked with the parameters of its presentation, allowing it to be experienced as a specific place.

In light of this, site specificity should be understood not as an artistic method that assumes the autonomy of artworks, but one which reflects on their contextual conditions and their ability to reference various economic, political, social and cultural registers. This can be accomplished using institutions and their own nexus of conditions.

The tendency within both curatorial and artistic practice to increasingly untether from such specific conditions all too easily transforms artworks into drifting artefacts. Consequently, site-specific practices risk becoming obsolete, and long-term, self-reflexive institutional concepts are in danger as well. To put it simply, this means that the discursive artwork is embarking on a journey backwards, heading for 'uncharted waters' where it can aspire to nothing more than being encountered as a 'mere' artefact.

NAIRY BAGHRAMIAN explores inherited forms and concepts from the history of art in order to address issues of functionality, decoration, abstraction and feminism.

Gerard Byrne

As with Halley's Comet, most people have never actually seen an edition of Skulptur Projekte. It appears briefly, once every ten years. Even then one needs to be in the right place to see it. The rest of us have press and published photographs to look through. And yet, despite the secondary status of 'documentation' in the face of site-specific experience, these documents visualize central concerns of Skulptur Projekte, which may not be visible to witnesses 'on site'.

I understand 'site' as the repressed of Modernist sculpture – unruly historical associations that threaten to entangle the narrative of Modernism. Exhuming this repression seems to have been a central curatorial concern in the early years of Skulptur Projekte. Carl Andre's and Donald Judd's site-specific works in Skulptur Projekte 1977 seem bathed in possibilities for renegotiating the place of art vis-à-vis history and society by rejecting the paradigm of the museum and its historical baggage. In the formative years of site specificity, displacement from the museum still carried a political potential. Forty years on, the cultural climate seems to preclude such a halcyon moment, except through scholarship or via the 'ruins' of the exhibition that survive – those works that remain installed – or more pedantically still, via the exhibition catalogue photography.

In the catalogues from the past four editions, there's a general lack of people in the images of the work. For the most part, Münster is presented as a modern Pompeii, a city instantaneously evacuated of people, leaving only art. A city accessible only through the singular, anthropomorphized lens of lone exhibition photographers, like Rudolf Wakonigg, who is credited with many images in the first three catalogues. Pictured in these photographs is the historical debate surrounding sculpture's relationship to its site: an orthodox vision of sculpture as an isolated shiny form, usually in portrait orientation, otherwise landscape orientations depicting quotidian scenes of cars parked bumper-to-bumper with Michael Asher's *Caravan*.

Photograph after photograph re-enacts the struggle between ignoring, seeing, impinging upon, or even staging site. The picture of Andre's work from 1987, for example, depicts 14 people and a terrier standing unnaturally close together on top of a grass mound clad in sheet steel plates. They're clearly demonstrating for the camera the theatrical potential of the sculpture as a site – as if the whole photographic tableux were conspiring with the photographer to dramatize what can be learnt from the work, *Grass and Steel*, about the vexed question of site specificity. Even for those of us who have witnessed this sculptural eclipse, it's in Wakonigg's photographs where the most complex sense of site truly becomes visible.

GERARD BYRNE is a visual artist working with photographic, video and live art.

Koki Tanaka

I want to rethink the art historical term 'site specificity' by redefining it on the basis of the artwork's relationship to the site's history, rather than its environmental and spatial conditions. Installations and projects conceived in response to the site's inherent spatial and environmental conditions probably lose most of their significance when removed from the site. But what happens in the case of projects that reference local history, or a building's history, or other historical events?

Insofar as we can interpret local history from the viewpoint of the 'specificity' of the place, we can also get a different view of it through the expanded scope of archeological history. For my project in Skulptur Projekte 2017, I am using an underground car park that was built during the Cold War to function as a nuclear bunker as well. From the 12th to the 18th centuries, a convent was located on the same site, while in the 19th century there was a barracks. Through the vertical perspective of the site's archeology, we can discover the abstraction that, no matter the era, it has always been a place where people gather and live together. Or, viewed from a horizontal perspective, we might be able to think about the site in connection to other nuclear bunkers around the world. That is, we can link together multiple sites in a relational history via the commonalities and similarities between the history of one place and that of another. For instance, between 1946 and 1952, the Kyoto Municipal Museum of Art was occupied by the US Army, and one of its galleries was used as a basketball court. This has parallels with the history of Haus der Kunst in Munich, which was also occupied by the US Army, and also had one of its galleries turned into a basketball court. Through these shared structures, the different, particular historical events bound to each site can bring both together.

I am fascinated by such incidents, which have the multiplicity to be connected to and shared by other sites and other histories, even where the particularity of site specificity is a given. Escaping from their supposedly unexchangeable and irreplaceable particularity, these separately existing site-specific episodes end up linking to multiple unrelated sites. They transcend not only physical but also temporal distance. When that happens, these potentially shareable past histories also begin to relate to contemporary issues that are as yet un-historicized, and future events that have yet to occur. Then we could rearrange history as a spatial configuration, rather than a strictly linear progression. In other words, we could reconsider past, present and future simultaneously across multiple sites.

KOKI TANAKA is an artist and part of the artist collectives ARTISTS' GUILD and KISOGEIJUTSU. His ongoing focus is how a temporary community can be formed in the wake of a devastating event.

Jay Chung & Q Takeki Maeda

Like 'killer whale' and 'pencil lead', the term 'site-specific' is actually something of a misnomer. 'Site' suggests it relates to the 'where' of an artwork, but the label is better applied to works that address the 'why'.

The 'why' is, generally speaking, the more interesting question. Why is this work being shown (here), and not another? Why did this artist respond to this invitation? Why is art relevant in this particular social context? As opposed to the rhetoric which so often accompanies art ('[so-and-so] changed American art forever'), these are concerns that arouse one's curiosity.

A little anecdote about Benjamin Buchloh is worth repeating here. In a footnote to one of his essays, Buchloh confesses to having his naiveté dispeled by a curator, who blithely tells him he is planning an Anselm Kiefer retrospective, because 'Kiefer is sexier than Richter'. (This was in 1989.) Until then, Buchloh had assumed that curators were scholars who worked primarily on behalf of the public; what he discovered was that Kiefer's work, known for its sanctimonious reckoning with the Holocaust, was going to be marketed as the hype of the season.[1]

All this to say that, as often as not, conflicting and contradictory agendas are involved in exhibiting art. The real reasons for why something happens might be hidden by ostensible ones. If we had to give the curator from Buchloh's anecdote the benefit of the doubt, we might admit that we too, like him or her, are motivated by systemic forces, some of which are also largely unapparent to us.

Here's how to tell truly compelling work done under the label of site specificity from horrible kitsch: does the term site-specific refer to a format (kitsch), or a line of inquiry (legit)? Of the non-kitsch variety, the best site-specific work makes an effort to address blindnesses in our self-understanding. Is there anything more challenging and urgent than coming to terms with the social structures and dispositions underlying our own consciousnesses?

Or, if the 'why' doesn't do it for you, the 'we' and 'our' used so liberally here – they too open a can of worms. The self-reflexive nature of site-specific work makes it uniquely positioned to trace the contours and limits of the art community, which, despite its pretense to universality, is a very particular social milieu. 'Is this *art about art?*' is the usual complaint. Yes, but hopefully one that is unfamiliar.

1 Benjamin H.D. Buchloh, 'A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*', in *October 48*, Spring 1989, pp. 88 – 109.

JAY CHUNG & Q TAKEKI MAEDA were born in the United States and Japan, but live in Germany.

Ayşe Erkmen

ASHER Recently, after seeing a book by Michael Asher lying on a table while visiting two publisher friends, I described to them my favourite site-specific work, as I have described many times before, especially to my students. Once asked to do a work for a collector's garden, Asher reduced the size of the property by moving the boundary wall one foot. Elyse and Stanley Grinstein bought and lost! They bought what they lost; the lost piece of land was added to their collection. Talking about it with my friends, I came to think that this work moved the borderlines of land / ownership / collecting – thus art – in such a direct and compact manner that it is almost a summary or an irreversible result.

URGENCY For me, site-specific works should pursue 'the urgency of space', 'the urgency of the artist', 'the urgency of time and conditions'; that which can be accomplished in a specific location not possible anywhere else. Either the artist dominates the space or, even better, the space tells the artist what to do. Ideally, the space has it all, and nothing needs to be brought in. I am always trying to find the simplest way to enter a space and at the same time say as much as possible, but quietly. The work can have layers of meaning, but it should not be meaningful or make too much sense. The work should have the lifespan of as long as it stays in that site, not necessarily be a movable object that can go from one place to another without changing.

PLACES I am interested in the construction of spaces, the support structures of exhibition spaces, backstages, accessories, a room's proportions, choreography, lights, structures for hanging things, things that help 'show the artwork' in the best way possible, storage spaces, technical equipment. I'm interested in people who work in offices, furniture, computers, papers, books, places that don't show art but work for art and artists, the boundaries of space, how people act and move in space, structures that hold everything in place like walls, floor, ceiling, windows. There are also the politics and the geography of spaces; the space beyond, and of course the time of space, plus the artist's own needs, wishes, choices; problems that in the end are all about art.

AIR / 1997 At Skulptur Projekte 1997, I used storage space, airspace and art space – the museum's roof. I used sculptures and support structures for strapping the sculptures firmly to a helicopter and had them flown through the air. The complex situation created by the powerful existence of the helicopter, the geometry of the firm, straight ropes that carried the sculpture: the effort, movement, the sound, the air, the city, the museum – altogether stripped the sculptures of their purpose as objects to be looked at and transformed them into objects that functioned. The site was under the sky, over the ground, a movement through space connecting inside and outside spaces.

WATER / 2017 The location of the work for Skulptur Projekte 2017 is a space between air and earth: water; the dead end of the harbour where the boat traffic ends. This is a highly populated area with the Kunsthalle, artists' studios, cinemas, restaurants, design studios and more. The idea is to construct a bridge / sculpture that will connect the harbour's shores, cutting the water into two sections. People will be free to walk across this submerged walkway, experiencing the water and using it as a shortcut. The location as it is, with the dead end with no traffic, is a happy coincidence. Water is the artist's passion. *Air to Water* is simply the shift between places in this unfolding exhibition, which makes this artwork on this specific site inevitable and necessary.

AYŞE ERKMEN is an artist working with architectural and environmental interventions, sculpture, installation, photography and animation. Her works focus on the relationship between architectural and socio-cultural themes.

John Knight

This proposal, initially considered during my brief visit to the opening ceremonies of Skulptur Projekte 1987, is grounded in a tripartite relationship to illumination. A relationship that finds its formal location in the geographical boundaries of the Altstadt as a whole. That is to say, the physical parameters of my project will be defined by the geometric footprint of the old city. A geometry inscribed in light.

The act of illumination, or more specifically, lighting, is referential to this proposal in three non-hierarchical ways. First, the historical manner in which lighting has been used to codify civic space. That is, the use of different lighting systems to classify a variety of urban / suburban conditions. For example, the illumination of the monumental. Secondly, the specificity of lighting within the cultural frame of the museum context. And finally, the historical precedence of light in contemporary art production itself. This said, I propose that the existing lighting conditions contained within the parameters of the Altstadt proper be altered in a manner that distinguishes itself from the remainder of Münster, for the duration of the exhibition. A discreet alteration applied to the city's existing street light schema. Altogether, my work, which would function 'after hours', would act to illuminate the entire aesthetic field of the exhibition. As a result, Skulptur Projekte 1997 as a whole would become a specified civic sign. To be sure, it is not my intention to create an overriding context for my work alone. On the contrary, not only would my project be visible only after dark, its content resides as a context for the other.

14 February 1997

JOHN KNIGHT lives in Los Angeles and works *in situ*.

Silvia Kolbowski

It would be difficult for even a spectator, art historian or curator to discern in my practice the deep influence of Michael Asher, an artist associated with site specificity (and also with Skulptur Projekte). Perhaps that opacity exists because, working a decade later, I drew from the work obliquely. In the mid-1980s, troubled by the inattention to physical site and institution-specific context in my own work and in that of my relevant artist peers, Asher became a touchstone. Researching his work and reading his earlier questions – 'why put something on the wall; why put something on the floor?' – triggered seismic effects on my thinking. He was an artist whose work was equally engaged with Institutional Critique, so in both regards his work enlarged my practice as a feminist. I came of age at a moment when the concept of site specificity was broadened to include ideological, political, linguistic, mediatic and other discourses. Because of my attraction to Asher's site-specific work, I could address both the *physical* and the *discursive* site in my work.

But I also came of age when the globalization of art exhibition and distribution blew up. Wanting to hold on to the importance of site specificity, by the late 1980s I developed a methodology I called 'site transferability'. Given that most exhibition spaces were generic and that art now travelled to more than one venue or country, my work could be made specific to a given space and location through modifications. I gave up on that approach in 1998.

In 1992, I happened to see Asher's exhibition at Kunsthalle Bern. He had removed all the radiators from the museum and reinstalled them in the lobby, with attached functioning pipes running along the walls of the museum to the boiler. The work was phenomenologically site-specific, but due to his usual cultural acumen, Asher nodded to the heightened global desire for spectacle and contemporaneous changes in art scale – the work rendered infrastructure into sculpture. This was a social moment when the almost 'invisible' work on which Asher had built his reputation was not going to cut it, and this work acknowledged that shift.

The more apparent the limits of phenomenological site-specific work of the 1960s and 1970s became, the more that aspects of Institutional Critique overlapped onto concepts of site specificity in the 1980s and 1990s. They had at their heart the concept of revelation – of power, inequity and unquestioned customs as they congregated within institutions of art. But the strategy of revelation was always naive. It assumed that revelation had the power of critical transformation through the logic of exposure, and through the exposure of logic. That strategy lacked recognition of the psyche's capacity to transform truth and logic. Certainly the last decades have shown us the political weaknesses of revelation as a strategy. Millions made desperate by economic precarity have been willing to vote for overt representatives of inequity. In an art-specific example, globalized art exhibition and markets have for years displayed with impunity their partnerships with inequitable power. The psyche has the capacity to compartmentalize exposure. Site specificity is not so much an archaic strategy these days, as one that awaits a redefinition that acknowledges the spectator's psychically invested capacity to block out truth.

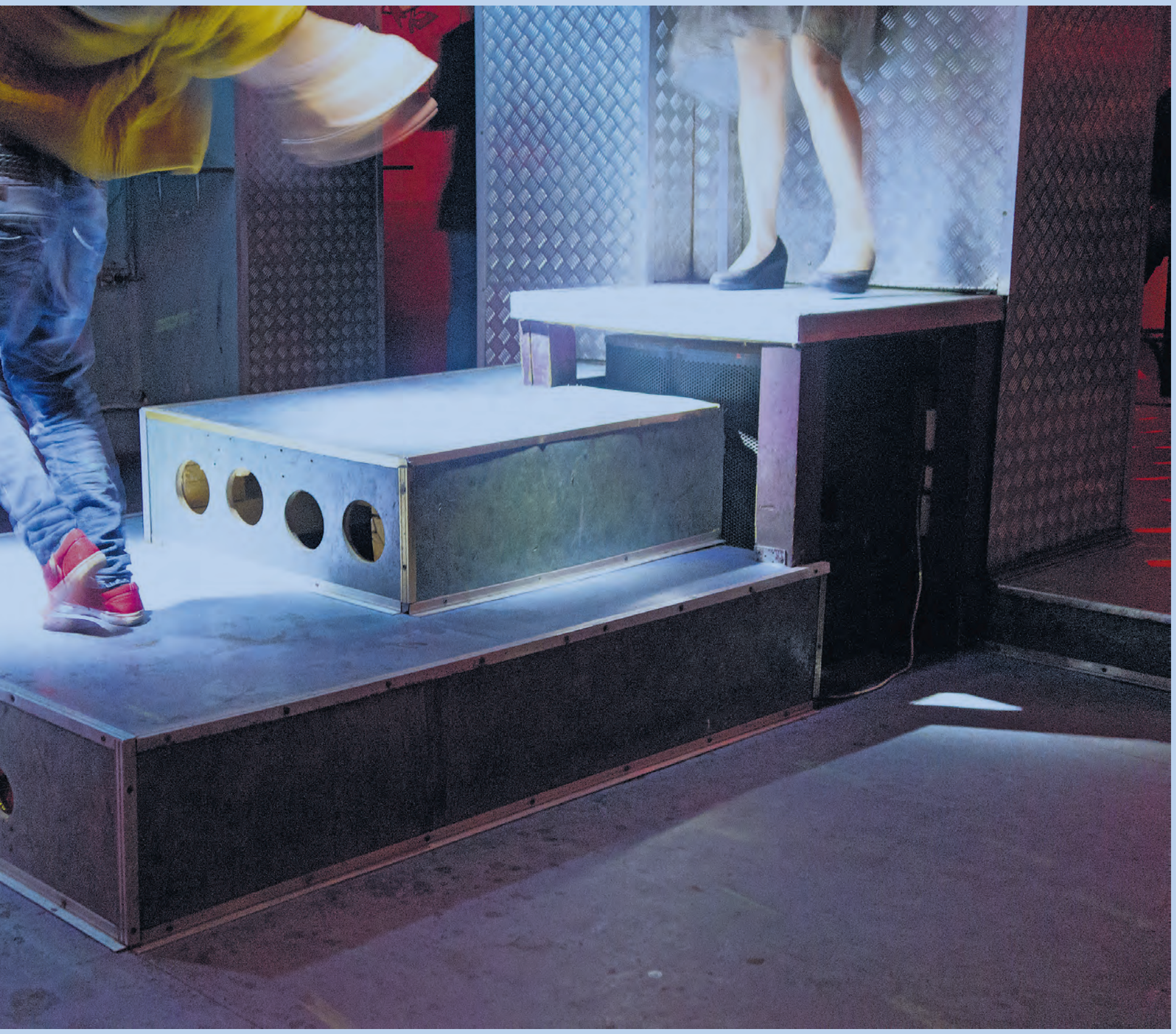
SILVIA KOLBOWSKI is an artist working with time-based media, whose scope of address includes questions of historicization, political resistance, spectatorship and the unconscious.

Anselm Franke

On the Groundlessness of Art

In 1950, UNESCO opened an exhibition in Paris promoting the universality of human rights, which can be seen as a forerunner to the seminal photography exhibit *The Family of Man*, mounted at MoMA in 1951. One picture from the UNESCO exhibition strikes me as particularly relevant given how antiquated it now seems – a naked couple holding hands with the planet Earth in the background. Unmistakably a reference to Adam and Eve, the couple floats in the darkness of outer space. Earth is only partially illuminated, showing Africa and the Arabian Peninsula, with Europe visible near the top of the frame. The picture inevitably calls forth stories concerning the origins of human life. Is human evolution here being equated with the mythical expulsion from paradise? And Africa, as a screen for colonial projections about prehistory and evolutionary narratives of our origins, with the biblical Garden of Eden?

Falling somewhere between imperial projections and primitivistic fantasies, between evolutionary history and biblical narrative, this anachronistic image is a not unrealistic representation of conceptions concerning our origin still prevalent in the Western world in the 20th century. At the same time, manifested in it is the groundlessness of the Space Age. In the era of space travel, the human *figure* quite literally detached itself from the *ground* of planet Earth. Around 1950, modernity was, as a matter of course, still thought of as progress – venturing forth, leaving Earth behind. This detachment can also be understood as a myth, the prevailing narrative of civilization. In colonial times, *history* was synonymous with the elevation of humankind from an imagined primal state, one associated with the past and projected onto the colonial world. But things turned out differently: rather than proceeding along a linear



THE BLUE OYSTER BAR, SAINT PETERSBURG 2014

trajectory into outer space, the *frontier* led parabolically and circularly back to the Earth, newly cloaked with technology – into the 'technosphere' of electronic networks, where everything is connected to everything else. Thus the picture from 1950 should be exchanged for one from the present: Adam and Eve should be replaced with the satellites that now orbit the Earth, thanks to which figure and ground are becoming increasingly impossible to differentiate, giving way to the immanence of the media sphere and the network.

This question – concerning the connection and the communication between *figure* and *ground* – is being posed anew in our time. Climate catastrophe and the precarity of the Earth's systems in the Anthropocene make one thing exceedingly clear: the supposed detachment of the historical *figure* of humankind from its context as we know it in natural history is based on the assumption that this background is static, stable and, as a resource, essentially inexhaustible. The ontological groundlessness that took effect as the default state of modernity in the wake of the break with tradition and the claim that God was dead was set against this same backdrop of a relatively stable nature. In the Anthropocene, however, the figure of the human is re-inscribed against the ground of the planet under the sign of ecological disaster. And the mediality of the environment, of the background, gains in emphasis. For the *ground* behaves like the medium in relation to the message: it withdraws and becomes effectively invisible, just as every sign essentially conceals the conditions and the process involved in display. As the ground becomes a figure (and vice versa), this inevitably raises the question of mediality.

The nexus between figure and ground is a leitmotif in art history, at least in the 20th century, both in a narrow and in a broader sense. In a narrow sense, because within modernism the pictorial ground itself became a motif and a figure, to the same extent that classical figuration dissolved into ground. The ground as figure: Rosalind Krauss describes how this breakthrough took place in the work of artists such as Mondrian.[1] Or the other way around: figure becomes ground, as in the work of the Surrealists, thus opening itself up to the anarchic mediality of the unconscious. The recursivity of figure and ground – their symmetry in the register of production and their asymmetry in conditioned perception – would later become a central theme in reflections on mediality as it concerns power relations and the politics of representation. Here, one might think of works by feminist artists from the Pictures Generation – Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler, Rosemarie Trockel – in which the figure / ground relationship is explicitly linked to relationships of gender and power.

In a broader sense, art itself is the figure, which increasingly makes a central theme of its own context and conditions of possibility. Ground becomes figure, and what was formerly extraneous to art itself becomes art. Both the means of representation and the forms of presentation are called into question. Along the way, art becomes meta-art, art about art, art about the construction of society and its institutionalization. Not until this development was underway did the field of art as we now know it, institutionalized and systemic, take shape. For one thing, this followed a dialectic according to which every negation of art in the register of art became an affirmation of art. Through this process, another *background* comes into focus – the viewer's implicit worldview and cognitive schemata become the *figure*, that is to say the object of reflection and debate. As Juliane Rebentisch has argued, this has continued to form the basis for the critical function of art. It challenges the categories of perception and judgement, confronting us with our *underlying assumptions* and our social constitution as subjects.[2]

But which direction does this opening face in the age of 'global art'? Where does this withdrawal of meaning lead? Or is openness in terms of meaning just more obliviousness to context, a cult of dissolving boundaries that masks an inability to name critically how one is situated – even a veiled imperialism, which seeks reconciliation with and the inclusion of what was formerly excluded from the Eurocentric canon, all in the name of expanding the paradigm of the contemporary to a global scale? An artwork's openness has clearly become a convention of decontextualization, a floating signifier that renders the local abstract and feeds it into global circulation. Under these conditions, are underlying assumptions actually still brought into question? Or do these assumptions in fact represent an obstacle, a type of resistance, which requires an excess of detailed knowledge at odds with the demand that contemporary art circulate the globe? Contemporary art that circulates globally is torn between two poles. Either it commits itself to the cult of dissolving boundaries, or it goes in search of a basis for *global* commonality.

The former is consistent with the idea that globalization represents the end of history as well as with the phantasm of total medialization in the spirit of digitality and capital. The latter manifests itself in the search for elements of solidarity in the ruins of imperial universal history and in the search for the possibility of sharing the experiential spaces of modernity beyond attributions of identity. For the former tendency, the past is only a hindrance; the incommensurable historical spaces of experience dealing with geopolitical upheaval, their geographies of power and their identities are simply overwritten, rendered obsolete. The only way in which this tendency can still be considered progressive is in its rigorous antiessentialism and its cosmopolitan affirmation of hybridity; in its dissolution of stable borders and identities. Otherwise, in its affirmative gesture often characterized by cynicism, it tends towards an absolute identification between art and capital. It does so by equating the always socially mediated sign with the performative magic of value creation in digital finance capitalism and tying them to the rampant narcissism of the entrepreneurial self in social media. The heroic narrative by which this tendency casts itself as progressive contemporary art is based on a latent ideological vector – dematerialization.

Originally intended as a critique of the commodification and objectification of art, dematerialization became the eye of the needle through which contemporary art, with its global claims, was able first to emerge and then to expand prodigiously. Following what is referred to as dematerialization in Conceptual art, an artwork's material form became altogether secondary. Since that time, art has been a groundless space of social mediality that proves itself solely through the performance of value creation and the mechanisms of inclusion via appropriation. In art, or so this brand of contemporary art would have us believe, mediality knows no bounds. Everything is mediated, and everything has the potential to become the medium for everything else. What is actually projected here, however, is a fantasy corresponding to the ideology of a complete dissolution of the social in the 'total information system' of the market. Our social existence is always mediated and relational: realizing this mediality and relationality via the entrepreneurial performance of the individual was neoliberalism's therapeutic promise of salvation – as conceived by globalization-loving social democrats at the end of the millennium. And this equation of the social with the market was made possible by binary code and digital networking. The imaginary horizon of this integration, however, is dematerialization, the dream of 'the economy in mind', as Ronald Reagan put it. He used those words in a speech he gave in Moscow in 1988, shortly before the end of the Soviet Union, and thus linked financialization with the fulfilment of biblical prophecies – 'in the beginning was the spirit' (sic). As in information theory, the world exists first as code and only second as material reification. Reagan outlined a vision of universal connectivity made possible by the 'tiny silicon chip' in which value creation was no longer tied to physical resources, but rather took place solely though the performative exchange of signs. Political decisions led to the infrastructure of digital networks brought in line with the market as a 'total information system'. Contemporary art and its narrative of dematerialization contributed to this process with a libidinously charged spectacle, one addressed to the financial elites, of quasi-magical value production based purely on social investments, interests and passions. It dreamed the dream of an 'economy in mind' as a fantasy of a world without a proletariat.

The reactionary response to the cult of dissolving boundaries has always been to consider *identity*, to appeal to *ground*, to *essence* and *being* – to negate, in other words, the ontological groundlessness of modernity and the radical opening of the issue of mediality. How might we defend this opening without falling victim to the fantasy of a universal mediality? The dialectic of power and resistance dictates that there is no alternative to focussing on the issue of mediality. The ability to resist the phantasm and to insist on media differentiation is dependent on art's capacity to speak the language of a non-imperial universal history of modern experience, to insist on the historical contingency of media technologies and on the fact that we do not know what kind of medium we are.

1 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA, 1993.
2 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst (zur Einführung)*, Junius Verlag, Hamburg, 2013.

ANSELM FRANKE is head of the Department of Visual Arts and Film at Haus der Kulturen der Welt in Berlin and has curated numerous exhibitions, including *Nervous Systems* (2016), *Ape Culture* (2015) and *Animism* (2012). He curated the Taipei Biennial in 2012 and the Shanghai Biennale in 2014.

Ariane Müller

Facts about Potholes

As a kind of echo of my days as a city planner for the United Nations, I occasionally receive invitations to events like those that, as part of my work, I often organized and attended. Asked to write about smart cities for *Out of Place,* I went back and opened some of those emails, followed the links, and once again saw the issues and strategies I left behind two years ago. But for me more so than their actual meanings, these words evoked physical memories – of conference halls, seating arrangements, PowerPoint or now iPad presentations, notepads, flipcharts, coffee breaks, bistro tables and the various forms (some playful, some more formal) of presenting expertise and its intersections with politics. These settings involved writing keywords on a whiteboard as an aesthetic representation of the knowledge that problems are connected. This is a phenomenon referenced, for example, by promotional materials for the 9th Berlin Biennale in a kind of anthropological mimicry. (*Les maîtres fous* as just another day at a start-up: what are they up to anyway? Maybe we can make sense of it by tracing markings on a board in red pen? Understanding by going through the motions.) In the 1990s, the members of the artist group Minimal Club discussed the way familiar office settings began to appear on our virtual interfaces (the trash can), whereas today, the average city planning department works with a visualization of the logic of the internet – in which the edges of graphs point to solutions based on workarounds via variously defined nodes to arrive at the desired result if no direct route is available.[1] And that's how the internet was originally conceived – the grand idea of being able to reroute should a crisis arise.

So instead of writing this article, I could have attended an event organized by Vienna's Smart City Agency, a bureau I helped launch years ago; the title: *Smart, Digital, Tinderland, Urban*.[2] Tinderland is the odd one out in this agglomeration of words, and not just because it's the only noun. Astonishingly, the sole application-oriented term in this discussion of a city's smartness is a dating platform, of all things. Meaning the municipality is building the debate regarding smart cities around the sexual needs of its citizens. But the discourse on smart cities also includes other such pet fields of speculation for contemporary essayists as the internet of things, social media and big data. And with them, planning discourse has also found many new experts. I don't count myself among them. My perspective is rooted in a practice that I developed in a kind of double life parallel to the field of art. As a political person, I was often disconcerted by people's reluctance to acknowledge certain realities and perceive looming problems (income inequality, housing shortages, substandard housing for the poor, emissions levels, particulate matter in the air, the privatization of water, this is a wretched list). As an artist, I never took the money-minded buzzwords seriously, although I spoke this jargon every day. So, smart cities.

As a concise concept for a planning objective, 'smart cities' was the successor to 'sustainable cities'. It is a step further towards a planning practice not understood as regulatory, one justified by dwindling municipal budgets and based on the capitalist logic of product cycles. The sustainable city was founded above all on changing patterns of behaviour and the possibility of understanding the material world in different ways (thus favouring longer product cycles) as well as including a global aspect in terms of redistribution. In contrast, the concept of the smart city defines the future as methodical product innovation, leading not only to furniture functioning as agents, but also to a kind of networked globalization in which the roundabout reroute could just as well go via Africa. Unlike the unidirectional concept of redistribution, this notion of a networked simultaneity can be interpreted as altogether less paternalistic. In reality, however, it depends first and foremost on the cables installed by international corporations.

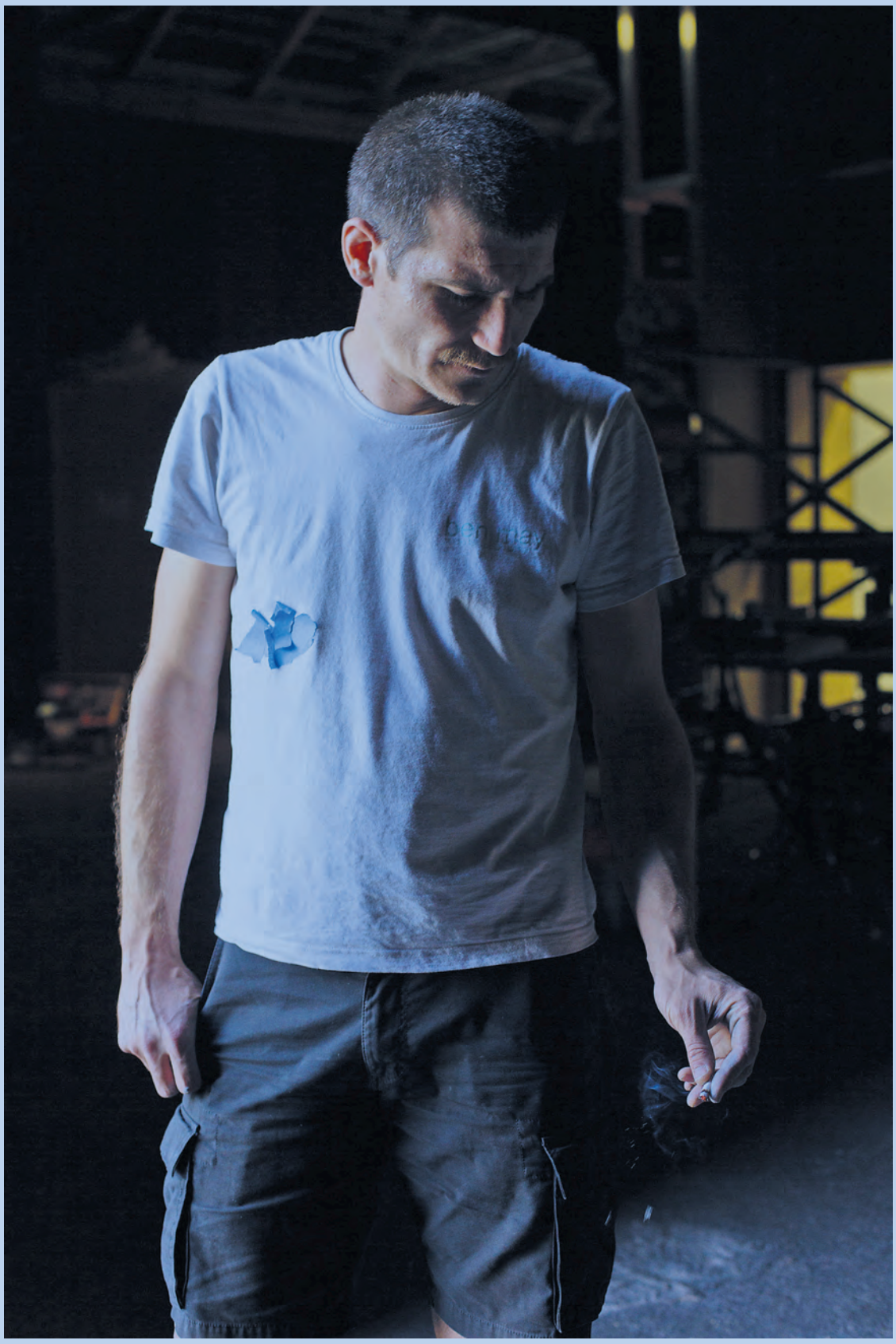
Early implementations of what would later become the smart city and its products consisted primarily of model projects like Masdar, a new town in the desert emirate of Abu Dhabi. It features pod-like public transportation systems, fresh-air corridors reaching across entire neighbourhoods and greywater cycles, thus highlighting the wealth of technical possibilities as well as the glaring lack of such an infrastructure almost everywhere else. This also made it even clearer that the failure to realize sustainable cities was the result not of technical impossibilities but of a reluctance to make them a reality. In current discourse, at least in Europe and the United States, these model city approaches to the smart city (some of which are still being implemented) are now being criticized and in some cases rejected by planners as overly technocratic, architectural and bureaucratic. They are seen as undemocratic fantasies, with the poor working conditions during construction frequently cited as proof of the wrongheadedness of the approach as a whole. Given that the working conditions of one's own neoliberal construction projects is given little attention in the discussion, the emphasis on the democratic element comes across as rather spurious. It sketches the outlines of the main sectors of modern industry (oil, automotive, chemicals), their local demise and the global appetites of their protagonists. This failure to realize simple planning solutions, like rerouting public spending from private to public transportation, revealed the lack of real commitment underlying the gestures towards ecological sustainability made by many cities. But Masdar showed them to be feasible – so Masdar had to be wrong.

Other issues, such as the distribution of land and real estate ownership – a resource that has undergone a huge investment boom in the last decade, coupled with historically low numbers of people taking part in it – were discussed in early smart cities programmes at best on a project level (i.e. on the level of extras) and never as a standard.

In a second attempt designed to distract from this crisis of implementation (to use the most euphemistic term), and again while invoking our oh-so-democratic mode of coexistence, the cloud became the new guiding model for smart cities. Put another way, municipal politicians chose the internet as a means of diverting attention away from decisions that needed to be taken. The new net-based model emerged from discussions concerning potential financiers for the smart city's technical infrastructure. It adapted the popular (though seldom realized) model of public-private partnerships (PPP) so that citizens (the public in PPP) were now expected to pay for the construction of this infrastructure not only via taxes, but also as individuals. Another aspect of this, beyond the financial incentive, was that they made themselves available to the companies (the private in PPP) as a mass of data and as customers.

In discussions concerning the relationship between an impoverished public sector (a municipality), the business model (an online app in the form of a start-up) and the potential of individuals on the internet (as a cloud), one example from planning discourse is always cited: the Potholepalooza program originally developed for the city of Oakland and considered a 'gateway drug'[3] for the traffic software Waze (developed in Israel, then acquired by Google in 2013). Lured by the promise that reported potholes would be fixed by the city within 48 hours, users became mapping sensors for a real-time traffic monitoring system. In this model, the city receives reports of potholes, while the people get these potholes repaired and are given a new toy – reporting traffic data – that is equipped with the kind of instant reward module (like!) for which the internet has been known since its earliest days. Waze then sells the data collected by the traffic reporters to radio stations, governments and planning offices, but primarily to companies that broadcast tailored advertising to traffic reporters sitting in the traffic jams they have reported. In this way, Waze became the world's biggest mapping data provider and the favourite model of the political advisers who sell smart city concepts to impoverished municipalities as money-saving projects. According to Waze's spokespeople, Kenya and Brazil are their biggest markets moving forward.[4]

If you watch the video on YouTube of the launch of Potholepalooza in Washington, D.C. in 2015 until the part where the reporters ask questions, they reveal an astonishing non-simultaneity within the concept described as a planning utopia. Asked why newly filled holes were opening up again after just one week, the man in charge responds that



they've been using the same material for decades; there haven't been any technical developments. 'We're still using the same asphalt.'[5]

This is actually a good thing (!), at least as it concerns smartness. Because if the search for technical solutions had been concentrated on finding lasting repairs for potholes (or, more sustainable still, on changing traffic behaviour), then there would be no need for software that helps drivers, by way of an app and radio broadcasts, avoid damaged streets. Nor would it be possible to suggest to people stuck in traffic places where they could stop and eat or shop nearby. The result would be not a smart city but something perhaps modern in the way described by Viennese cultural pessimist Karl Kraus around 1900: 'I demand from a city where I should live: asphalt, street cleaning, a front door key, heat, and piped hot water.'[6] A smart city in fact depends on a *broken* modernity complete with potholes – after all, there has to be something for the app to route you around. That is why future markets for smartness are located in places where modernity left behind particularly numerous ruins in the form of non-simultaneities and thus potholes (see the high hopes placed on Kenya and Brazil).

Another often publicized smart city project is city dustbins that alert waste disposal employees when they are full (part of the internet of things: objects with an IP address). Readers can pick apart the dustbin example in the same way – either in terms of smartness or in terms of its capacity to solve problems. What stands in for the pothole in this example? And what, by extension, is the aspect of modernity that has been awaiting reform for decades?

At any rate, according to the global engineering company Black & Veatch, it is now possible, thanks to Waze and the cloud, to give the dustbin lorries controlled by the communicative dustbins a wide berth: 'This is a unique opportunity to see where these thought leaders believe the Smart City industry is headed.'[7]

To come back to the event in Vienna: what role does *Tinderland* play here? Is the inclusion of a dating app within the scope of a smart city not an anomaly after all, but another parallel to Potholepalooza; one based on a societal logic in which a modernity in ruins – thus a huge pothole (in this case consisting of alienation and sexism) – must be maintained so that retailers can suggest alternate routes via some kind of eternal shopping mall where people can somehow hook up?

1 See graph theory.
2 See Smart City Agentur Wien (partner in the event *Smart, Digital, Tinderland, Urban*, 5 December 2016, TU Wien). www.tinavienna.at/de/smartcitywienagentur.
3 Ben Berkowitz quoting Neal Ungerleider in 'Waze is driving into City Hall', *Fast Company*, 15 April 2015. https://www.fastcompany.com/3045080/waze-is-driving-into-city-hall.
4 See PJA, *The Unconventionals, From Faster Commutes To Better Communities, We're All Working For Waze*, Season 4, Episode 4. www.agencypja.com/the-unconventionals/from-faster-commutes-to-better-communities-were-all-working-for-waze/.
5 Washington, D.C. mayor Muriel Bowser on 'War on Potholes' at the launch of Potholepalooza 2015. www.youtube.com/watch?v=HbQH536kDxQ.
6 Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, 1919.
7 Dave Hahn, *Meeting of the Minds*, Director of Communication, five-part blog series on smart cities. http://cityminded.org/.

ARIANE MÜLLER is an artist, author and publisher of the Berlin art magazine *Starship*. From 1999 to 2013, she was an Austrian delegate for UN-HABITAT, the United Nations Human Settlements Program. Her first novel, *Handbuch für die Reise durch Afrika*, appeared in 2013 and was co-published by the Museum of Contemporary Art in Basel and *Starship*.

Tom Holert

Flourishing in Sticky Disjunctions: Spatial Chasms and Digital Masquerade

In 2003, the Delhi-based Raqs Media Collective made a three-screen video and sound installation with images, text and transcripts of a simulated chatroom conversation titled *A/S/L: Age/Sex/Location*. At the time, in the early 2000s, asking someone to identify themselves according to these three categories was a default way of starting an instant messaging session or a conversation in a chatroom or MOO (Multiple User Domain, Object-Oriented). It made available the constructed digital persona of the person on the other end. It also was (and remains) a controversial type of interrogation, since it affects the ethics of online performances of identity and place. As identities are – according to the dominant techno-ideology of the virtual – open to change in cyberspace, requesting the age, sex and location of someone you do not know but want to get an idea, an image, a fantasy of ties the interlocutor to a place, fictive though it may be.

The installation *A/S/L* addresses shifts in the relation between places and people that occur when communication in the globalized service industries becomes increasingly based on assumptions of locality and gender. These assumptions are imperative and lead to fascinating (and forcible) adaptations and appropriations of identities. The example that Raqs Media Collective chose for their work is the female call-centre worker who lives in a city such as Delhi, but whose job in a call centre for a United States-based company requires her to switch names and languages daily, as well as adjust her alleged age, sex and location. The call-centre worker bridges and effectively reduces the distance between herself and the customer as part of her job. Raqs speak of 'remoteness' being 'masked'. Depending on the conversation, the masquerade of the call-centre worker might include a fabrication about where she is supposed to be when she answers the phone. 'And so, Sunita becomes Sandra, and chats about the weather (say, minus 20 degrees in Minneapolis in January) when in reality it is a mild 20 degrees outside her window in New Delhi.'[1] The story's complexity only starts to become palpable in such moments of masquerading.

In their installation and the writing that accompanies it, Raqs unfold, step by step, a new geography that was already in operation at the time. The outsourcing of online data labour by Western corporations to the former 'periphery' brought about a situation in which the margins increasingly merged with the centre, thus creating a heretofore unknown interdependence, but without completely dissolving the old colonial asymmetries. 'The realities of one space underwrite the inequalities of the other, the world is a grid of reflecting surfaces' – as Raqs interpreted the changes in the global political economy.[2] Moreover, they emphasize the centrality of women workers in the digital sweatshops, in particular women who migrate from rural areas to the cities and thus cope with a multiple dispersal of locations and belongings, between the places they inhabit at work, the places they make the customer believe they're inhabiting, the places they dwell offline and off-duty and the places they have left behind to earn a living in the industrial zone. This suspension or reconfiguration of locality in the lives of migrant – hardly 'immaterial' – workers engenders an often drastic re-engineering of their selves – selves that are being objectified and Othered. 'The act of migration entails not only the acquisition of information about new spaces, but also requires the learning of new modes of behaviour and considerable modifications in language, speech, and accent through highly specialized English language instruction tailored to meet the demands of the call-centre industry'.[3] Raqs make clear how the mobilities that unfold between centre and periphery – between the urbanity of cheap digital labour and the places where labour as such has become scarce, between 'a third world neighbourhood in a first world city' and 'a free trade zone in a third world country'[4] – are also matters of subjectivity and knowledge.

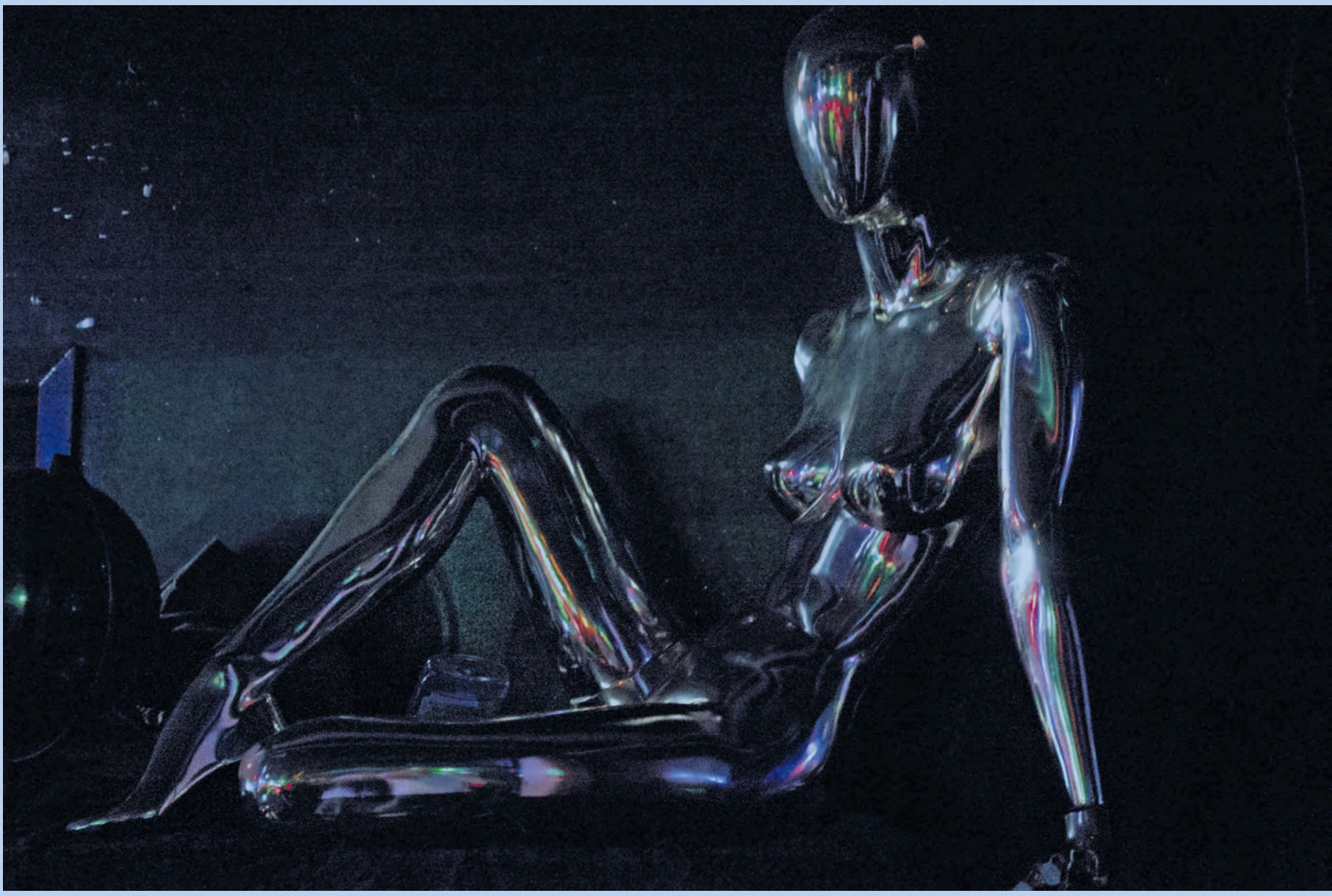
The knowledge generated and shared in the exchanges and displacements of labour migration pertains to infinite modes of existence and survival in an economy based on a surplus workforce in a globalized world. A wide-ranging epistemic production around flexible lives and subjectivities, around networks of support and sustenance, around geographies and mappings, around visa and labour regulations, around housing and travel, is shaping migratory thought. This knowledge is always localized and placed, translocal though the multifarious practices of migrants – their constant negotiation of physical borders, social affiliations and economic whereabouts in the pursuit of better living conditions – might be. However, Raqs Media Collective complicates the more popular narratives of migrant mobility. Rather than embodying a transborder movement in the sense of people crossing national borders to reach a place where labour or other kinds of support structures might be found, the call-centre worker in *A/S/L: Age/Sex/Location* might have left her place of origin at the city's fringes but stayed within the borders of the nation-state.

Nonetheless, her 'migration' has to do with place as much as scale. It is marked by a difference between the rural and the urban; it speaks of apparently effortless displacements in the cybernetic, networked environments of global corporations. She moves between identities and worlds, inside and outside the digital. Her ability to switch age, sex and location signals sovereignty, as she appears to be in control of the fictions and non-fictions she lives out at work; at the same time, this very capacity of masquerading qualifies her as a member of the global digital proletariat, obliged to be flexible to the extreme.

This intersection of power and powerlessness, of autonomy and dependence, is in fact typical of the lives and subjectivities of migrants in general. The knowledge necessary to survive on the digital (and much less 'immaterial') job markets, the experiences of being an essentially mobile, uprooted, flexible personality, the skills developed in dealing with trafficking agents, border police, immigration officers, humanitarian organizations and more – all amount to specific competencies, cognitions and behaviours. And as if to provide evidence for one of the more fundamental lessons of Michel Foucault's theory of power, the mobile and migratory subjects of the contemporary labour and border regimes are eminently co-constitutive of these very regimes. The powers of the state and the military 'produce' the powers of the transgressive multitude of migrant workers, displaced persons, refugees and other traveling people.

The 'autonomy of migration', as discovered by post-operaist and regime theorists, is a 'constituent force in the formation of sovereignty'.[5] Refusing to conceive of the migrant as an object of care and control and instead considering her as a political actor of considerable power in shaping the reality of global mobility entails a rather unfamiliar, but incredibly important, notion of what it means to exist today. It affects the way in which concepts such as place, site, location, territory, region, area or space operate discursively. The shifting, often non-physical, data-based borders drawn by migration management / control correspond to the ways in which geographies of mobility are made, perceived and experienced. The widespread tendency to prioritize the local by pitting the materiality of place against the immateriality of space is contradicted by the lived labour of those who move between scales, such as the call-centre worker in Delhi.

As the late Doreen Massey, a brilliant thinker of contemporary geographies, put it: 'The "lived reality of our daily lives", invoked so often to buttress the meaningfulness of place, is in fact pretty much dispersed in its sources and its repercussions.'[6] And she maintained, deconstructing the often morally tinged binaries of local and global, that it is 'crucial to the dynamics of the production of inequality' to recognize 'that not all places are "victims" and that not all of them, in their present form, are worth defending.'[7] In this sense, any simplistic counterposing of (local, analogue, good) 'place' and (global, digital, bad) 'space' risks embracing the parochial idealism of site specificity.



In terms of contemporary cultural production, place has certainly remained a crucial category, since the materialities and the politics of the local provide the inevitable framework of a practice. Knowledge of the local and the localization of knowledge are necessary prerequisites for political struggle, as is the conceptual recognition of borders in both their material and epistemological dimensions. In other words, the spatial is not only something in which you dwell and move, but something you think through and with. Following post-Marxist migration theorists Sandro Mezzadra and Brett Neilson, we could speak of a different means of knowledge production, one which resonates with 'topological thought' and emphasizes 'the fact that geographical distance does not necessarily separate different practices and experiences of bordering in the conceptual or political sense'.[8]

We may need to conceive of the labour of contemporary artists differently – according to similar 'topological' considerations of the meshwork of spatial practices. Artists are often cast as the quintessential mobile workers, not bound to a place, moving freely – largely inconvenienced by factors of geography and immigration law – within a network of residencies, exhibitions, scholarships and dinner parties. However, they could (and actually do) contribute to a more complex 'topological thought' concerning place and borders, particularly – and increasingly – when their practices are unavoidably marked by the trauma of violent expulsion and placelessness.[9] The impact of such relational and scalar political geographies is not limited to the themes and contents of the artworks. Rather, they influence the very mode of existence and experience of art practitioners, the ways in which they, as individuals, operate in local and global institutional infrastructures, and the ways in which they reflect on the privileges they enjoy as travelers in a world of frictionless connectivity (or sometimes don't enjoy, due to visa restrictions or censorship).

'Today's individual no longer lives in a place' – as DJ and theorist of digital culture Jace Clayton beautifully put it with regard to singer, activist and visual artist M.I.A. (Mathangi 'Maya' Arulpragasam). 'She lives at a velocity. Part artist, part attitude, part methodology. M.I.A. flourishes in these sticky disjunctions.'[10] Flourishing in sticky disjunctions is an apt phrase to capture the predicament of a moment in which neither place nor space seem to be the preferred choice, the more rewarding prospect. In an age of socio-spatial upheaval caused by the multipart drama of disaster capitalism, climate change, religious fundamentalism, political populism and increasing numbers of people forced to leave their places, negotiating geopolitical entanglement and translocality arguably ranks among the most pressing and productive issues for art to address.

Works such as *Age/Sex/Location* that explore contemporary labour realities continue to provide counter-narratives, revealing the possibility of pleasure and resistance at the junction of spatial movement and identity switches – across the divide of wealth and precarity, online and offline, North and South. At best, such counter-narratives (or counter-visualities, counter-sonorities, counter-tactilities) reconfigure our understanding of motion, migration and location – to the extent that it becomes effectively impossible to use the terms. Rather than applying the discourse of management and control (of movement, borders, work, identity, etc.) to the field of contemporary art (by doing art 'on' refugees, for example, as if we knew what this term actually means or would uncritically accept any prescribed meaning of it), it seems important to un-block and destabilize such a discourse. The politics of contemporary art, if they exist, can be found in the reorganization and reformulation of the ways in which we conceive of place and movement, and therefore in our practices and methodologies of world-making. Sometimes, it might help to think of work as masquerade and resistance as speaking from another location.

1 Raqs Media Collective, 'A/S/L: Age/Sex/Location', in *Geography and the Politics of Mobility*, Ursula Biemann (ed.), Generali Foundation, Vienna and Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003, p. 83.
2 Ibid., p. 84.
3 Ibid., p. 85.
4 Raqs Media Collective, 'X Notes on Practice: Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World', in *Engineering Culture: On 'The Author as (Digital) Producer'*, Geoff Cox and Joasia Krysa (eds.), Autonomedia, New York, 2005, p. 214.
5 See Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson and Vassilis Tsianos, *Escape Routes: Control and Subversion in the Twenty-First Century*, Pluto, London and Ann Arbor, 2008, p. 202.
6 Doreen Massey, 'Geographies of Responsibility', in *Geografiska Annaler* 86 B (1), 2004, p. 7.
7 Ibid., p. 15.
8 Sandro Mezzadra and Brett Neilson, 'Between Inclusion and Exclusion: On the Topology of Global Space and Borders', in *Theory, Culture & Society* 29, 4/5, 2012, p. 65.
9 See e.g. Nancy N. A. Demerdash, 'Bordering Nowhere: Migration and the Politics of Placelessness in Contemporary Art of the Maghrebi Diaspora', in *The Journal of North African Studies* 21/2, 2016, pp. 258 – 272.
10 Jace Clayton, *Uproot: Travels in 21st-Century Music and Digital Culture*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2016, p. 156.

TOM HOLERT is an art historian, critic and curator. In 2015 he co-founded the Harun Farocki Institut in Berlin. Recently, he conceptualized the exhibition *Learning Laboratories: Architecture, Instructional Technology, and the Social Production of Pedagogical Space Around 1970*, realized with BAK (basis voor actuele kunst) in Utrecht.

THE SPECTRUM, SILVER MANNEQUIN 2014

Britta Peters

Take Münster for Example, Take Marl

'What is this supposed to be – life going in circles? Or the three-party system in shimmering colours? You really have to be on the wrong track if you think that's art.' With statements like this one or 'modern sculptures, yes, maybe even monuments, but they should have a healthy relationship to Münster', in 1974, droves of Münster citizens vented their anger in the local press.[1] The uproar concerned the decision by the city's Committee on Cultural Affairs to purchase *Three Rotary Squares* (1973) by George Ricky. Given that it is a completely harmless kinetic sculpture, it is difficult to fully comprehend the reaction, and not just from today's perspective. These quotes not only point to a lack of understanding for modern sculpture, they also, for example in distinguishing between healthy and unhealthy culture, express a certain continuity with patterns of thought shaped by National Socialism. Generally speaking, Münster in the 1970s seems to be a good example of the atmosphere marked by latency and suppression that permeated the old Federal Republic of Germany, which cultural scientist Philipp Felsch and author Frank Witzel have aptly referred to as *BRD Noir*.[2]

Klaus Bußmann, then curator and later director of the Westphalian State Museum of Art and Cultural History, took the controversy surrounding Rickey's sculpture as an occasion to mount a major exhibition, in 1977, on the history of modern sculpture – to a certain extent, in an attempt to enlighten broad audiences. At Bußmann's invitation, Kaspar König curated the 'project section', for which nine international artists picked out different spots in the city to install their work, and which became Skulptur Projekte in the decades that followed. This context is important, since it indicates how Skulptur Projekte differs from numerous projects in public space commissioned by municipalities or private enterprises since the late 1990s: the top priority of Skulptur Projekte's curators was not to use art to generate attention for issues related to city marketing or urban development, nor is it today. Rather, the primary concern is creating an open and public space for the reception of art, especially of sculpture in a broad sense. That, in turn, can be very political.

The ongoing schedule of days-long visits by artists, who receive non-binding invitations to participate in Skulptur Projekte, serves as the point of departure from which the exhibition develops. Discussions follow concerning their project proposals, and the exact nature of each edition of Skulptur Projekte crystallizes out of the finished works – the outlines of each edition often seem clearer in retrospect than they are during the process of realization. This approach implies trust in the participating artists as well as a strong sense of site specificity. At the same time, in their interrogations of aesthetics and their content – which from the outset includes Skulptur Projekte's history and the way it perceives itself – the projects look far beyond local circumstances.

Before getting to what this could mean in concrete terms for the fifth edition of Skulptur Projekte, we need to take a little trip back in time: ten years before the first edition in 1977 and about 60 kilometres west of Münster, into the neighbouring Ruhr region. There, in 1967, the city of Marl celebrated the opening of the new city hall complex, designed by Dutch architects Johannes Hendrik van den Broek and Jacob Berend Bakema following a competition open to entries from throughout Europe.[3] An elegant ensemble out of concrete and marble, with cantilevered elements and a retractable roof, it was built using state-of-the-art construction methods. Since 2013, Marl's city centre has enjoyed protected status as an innovative example of German postwar modernism, although – like countless other buildings of the same era – it was until recently regarded by many as quite 'inhuman'.

In contrast to the city of Münster, which has grown over time and was rebuilt according to a historical prototype after being almost completely destroyed in World War II, the city of Marl is based on the consolidation, by the Nazis in 1936, of several former villages and sites of housing for miners and chemical workers. From the turn of the century until the 1960s, the population grew so quickly that it was expected to become a major city. In 1957, in response to this prognosis, and to compensate for the missing historical centre, the city decided to construct a modern city hall including both residential and commercial spaces on a then-empty plot of land. The new administrative complex was meant to be 'the architectural expression of a democratic community' while also turning 'passive residents into active citizens'.[4]

In Marl, the democratic ideals of the postwar era went hand in hand with a rigorous implementation of the so-called percent-for-art clause, which stated that at least one percent of a building's construction cost should be invested in art.[5] Due to the abundance of construction projects, a large number of sculptural works resulted, and several others followed as part of two large, so-called 'city and sculpture exhibitions' in the early 1970s. Today, the city of Marl is home to some 80 sculptures, many of which could be classified as 'drop sculptures' and are arranged in close proximity to city hall.[6] These, and a number of outstanding small sculptures, have been overseen by the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, located in the city hall building since 1982. This is also where you can find Wolf Vostell's sculptural installation *Mit(h)ropa* (1974), commissioned by Karl Ludwig Schweisfurth for the workers of his meat factory in nearby Herne. In contrast to the numerous other stand-alone sculptures made by artists in their studios, Vostell refers directly to the meat factory as a site of both production and exhibition.[7] Here, the idea that art can serve as a means of commenting on life and society extends from public space to the workplace.

At the risk of oversimplifying, the role of art and the functional modern architecture popular in Marl until the 1970s can be understood as integral parts of a democratic, humanist worldview. Skulptur Projekte, on the other hand, developed out of a conflict with the still conservative population in Münster. These cities' identities following World War II – reconstruction and continuity in Münster, a radical new start in Marl – could not possibly be more different. The narrative function that is ascribed to historical architecture in Münster was assigned to art in Marl. And the artists who participated in Skulptur Projekte 1977, who mostly came from Conceptual and Minimalist art, sought to counter the city's fussy rhetoric regarding modern sculpture with abstractions on site – this could be a thesis. Even today, the cities are drastically different. Whereas Münster is growing and has an above-average proportion of wealthy inhabitants, Marl never underwent the changes that were predicted for it: since the 1970s, numerous coal mines have been forced to close; the population never exceeded 100,000 inhabitants and has been in decline since the

1990s. Like many other parts of the Ruhr region, the city is struggling with high unemployment, high vacancy rates and a variety of social problems stemming from these systemic issues.

2017. In that the format of Skulptur Projekte is both site- and time-specific – every ten years! – from the beginning, it has stood diametrically opposed to the interchangeability of artworks. However, to stick to the city of Münster as the sole point of reference in the fifth edition would be unduly anachronistic, given the manifold consequences of globalization. In thinking about this dilemma, the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl emerged as a meaningful collaborator in many respects. The connection, brought together under the title *The Hot Wire*, reflects a desire for the artists included in Skulptur Projekte to refer concretely to the circumstances of the exhibition, which has become institutionalized. It also serves to expand the scope, both physically and conceptually, by means of another German city with a contrasting history. Within this context Marl functions as a satellite with exemplary characteristics: the city has a real and specific present to the same extent that its architecture can stand in for the utopias of global modernity. The benefit of this connection, which until now has been little lived and loved by the residents of each city, is that it can be pursued and questioned according to individual perspectives.

1 See, among others, Verein der Freunde des Museums für Kunst und Kultur (ed.), *Geprägt. Skulptur Projekte Münster. Berichte, Bilder und Erinnerungen*. Collected and transcribed by Burkhard Spinnen and Eva Pieper-Ripp-Frick, Coppenrath Verlag, Münster, 2016, p. 21 ff.

2 Philipp Felsch and Frank Witzel, *BRD Noir*, Matthes & Seitz, Berlin, 2016.

3 Other participants in the competition included Arne Jacobsen (Denmark), Alvar Aalto (Finland) and Hans Scharoun (Germany), who only managed second place. Scharoun was nevertheless commissioned by the city to build a primary and secondary school (1960 – 1964) in Drewer, a developing area at that time, which is now used as both a primary school and a music school following the completion of renovations in 2015.

4 See www.marl.de/marl-nach-themen/stadtportraet/stadtgeschichte/rathaus-marl.html.

5 In Germany, this is known as Kunst am Bau and has a long, rich history dating to the 1920s. Since 1945, it has been implemented in various ways in both West and East Germany, and even today cities and communities handle it differently or have replaced it with programs or funding for public art.

6 The term 'drop sculptures' has been used since the 1980s to describe public sculptures that seem like they have been let fall from the sky. This applies to any artworks from the 1950s and 1960s, autonomous artistic statements that seem to be self-satisfied, not seeking a direct relation to their surroundings.

7 The title *Mit(h)ropa* is an abbreviation of *Mitteleuropa* (Central Europe). Vostell installed a taxidermied calf lying in front of a black Buick, which is filled with boots, knives, bones, machine gun parts and similar materials, taken directly from daily life in the slaughterhouse. Televisions are set in the car windows and show footage taken in the factory as well as a closed circuit feed of viewers in the vicinity of the object.

BRITTA PETERS is a freelance author and curator living in Hamburg. From 2008 to 2011, she ran Kunstverein Harburger Bahnhof. In 2014, she curated the exhibition project *Krankheit als Metapher. Das Irre im Garten der Arten*, which spread throughout several locations in Hamburg. Since January 2015, she is curator of Skulptur Projekte 2017.

Out of Place

Out of Place ist die letzte von insgesamt drei Publikationen der Skulptur Projekte Münster 2017, die via *frieze* distribuiert wird. *Out of Body* erschien im Frühjahr 2016, *Out of Time* im Herbst 2016.

Out of Place is the last in a series of three publications initiated by Skulptur Projekte Münster 2017 and distributed by *frieze*. *Out of Body* was published in spring 2016, and *Out of Time* in autumn 2016.

Herausgeber / Publisher
Skulptur Projekte Münster

Redakteure / Editors
John Beeson, Britta Peters, Luise Pilz

Autoren / Authors
Nairy Baghramian, Gerard Byrne, Jay Chung & Q Takeki Maeda, Ayşe Erkmen, Anselm Franke, Tom Holert, John Knight, Silvia Kolbowski, Ariane Müller, Britta Peters, Frances Stonor Saunders, Koki Tanaka und / and Wolfgang Tillmans

Bilder / Images
Copyright by Wolfgang Tillmans
Courtesy of Galerie Buchholz, Cologne / Berlin

Übersetzungen / Translations
Sabine Bürger / Tim Beeby (E / D), Nicholas Grindell (D / E), Zoë Claire Miller (D / E)

Korrektorat / Proofreading
Kimberly Bradley (E), Martina Kigle (D), Luise Pilz (D)

Gestaltung / Graphic Design
Lehni-Trueb, Urs Lehni & Lex Trüb

Auflage / Edition
30.000

Druck / Printing
DZZ Druckzentrum Bern AG, Schweiz

Künstlerische Leitung / Artistic Director
Kasper König

Kuratorinnen / Curators
Britta Peters, Marianne Wagner

Projektleitung / Managing Director
Imke Itzen

Veranstalter / Host Institution
LWL-Museum für Kunst und Kultur

Direktor / Director
Dr. Hermann Arnhold

Skulptur Projekte Münster
LWL-Museum für Kunst und Kultur
Domplatz 10, D – 48143 Münster
www.skulptur-projekte.de
mail@skulptur-projekte.de

Informationen und Termine über #sp17 auf unserer Website www.skulptur-projekte.de, Facebook, Twitter und Instagram.

News and information about #sp17 on our website www.skulptur-projekte.de, Facebook, Twitter and Instagram.

Informationen zum Besuch / Visitor Services
LWL-Museum für Kunst und Kultur
0049 (0)251 2031 8200
service@skulptur-projekte.de

© Skulptur Projekte Münster 2017 und die Autoren und Künstler / and the authors and artists.

Save the Date Münster

9.6.17	Preview Pressekonferenz Press conference	Skulptur Projekte Münster 2017
10.6.17	Eröffnung Opening	Skulptur Projekte Münster 2017

Save the Date Marl

4.6.17	Eröffnung Opening	Der heiße Draht The Hot Wire

Ein Kooperationsprojekt zwischen / A collaboration between Skulpturenmuseum Glaskasten Marl und / and Skulptur Projekte Münster.

Pressekontakt / Press contact: 0049 (0)251 5907 510, press@skulptur-projekte.de
Hotelbuchungen / Hotel bookings: Münster Marketing, 0049 (0)251 4922726, tourismus@stadt-muenster.de, service@skulptur-projekte.de
Informationen zum Besuch / Visitor Services: 0049 (0)251 2031 8200, service@skulptur-projekte.de

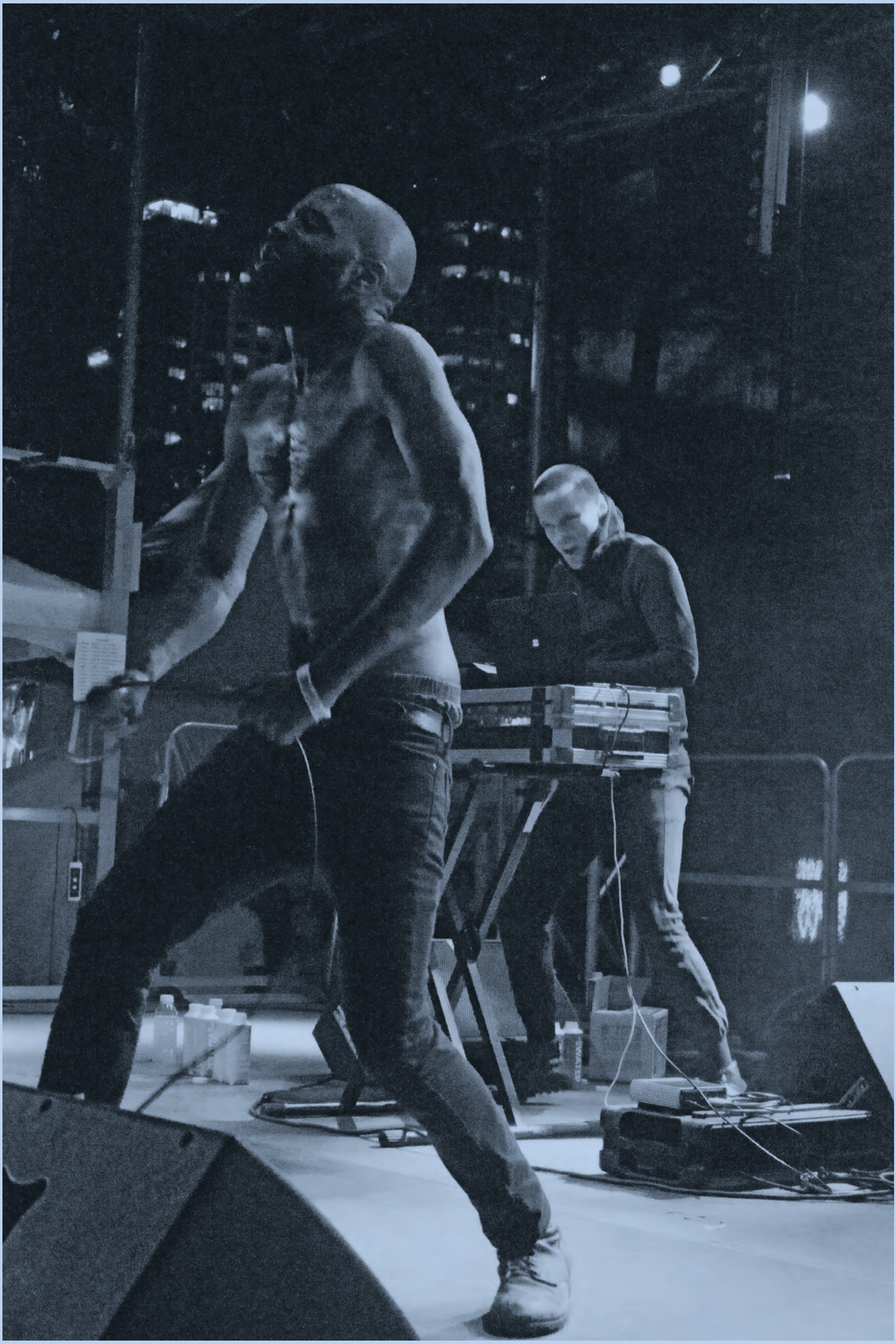
Träger / Institutions
LWL
STADT MÜNSTER

Hauptförderer / Main Sponsors
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES
Finanzgruppe
Sparkasse Münsterland Ost
PROVINZIAL

Projektförderer / Project Sponsors
INNOGY STIFTUNG FÜR ENERGIE UND GESELLSCHAFT
mondriaan fund
BASF We create chemistry
outset.
T
STANLEY THOMAS JOHNSON FOUNDATION
Deutsche Bank
Stiftung kunst3 für das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster
Freunde des Museums für Kunst und Kultur Münster e.V.

Förderer / Sponsors
KUNST STIFTUNG NRW
Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen
Brillux ..mehr als Farbe

Kooperationspartner / Cooperation Partners
KUNSTAKADEMIE MÜNSTER HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER
THEATER IM PUMPENHAUS
WWU MÜNSTER



DEATH GRIPS AT AFROPUNK FEST 2015

FT, RIGHT AND CENTRE 2014